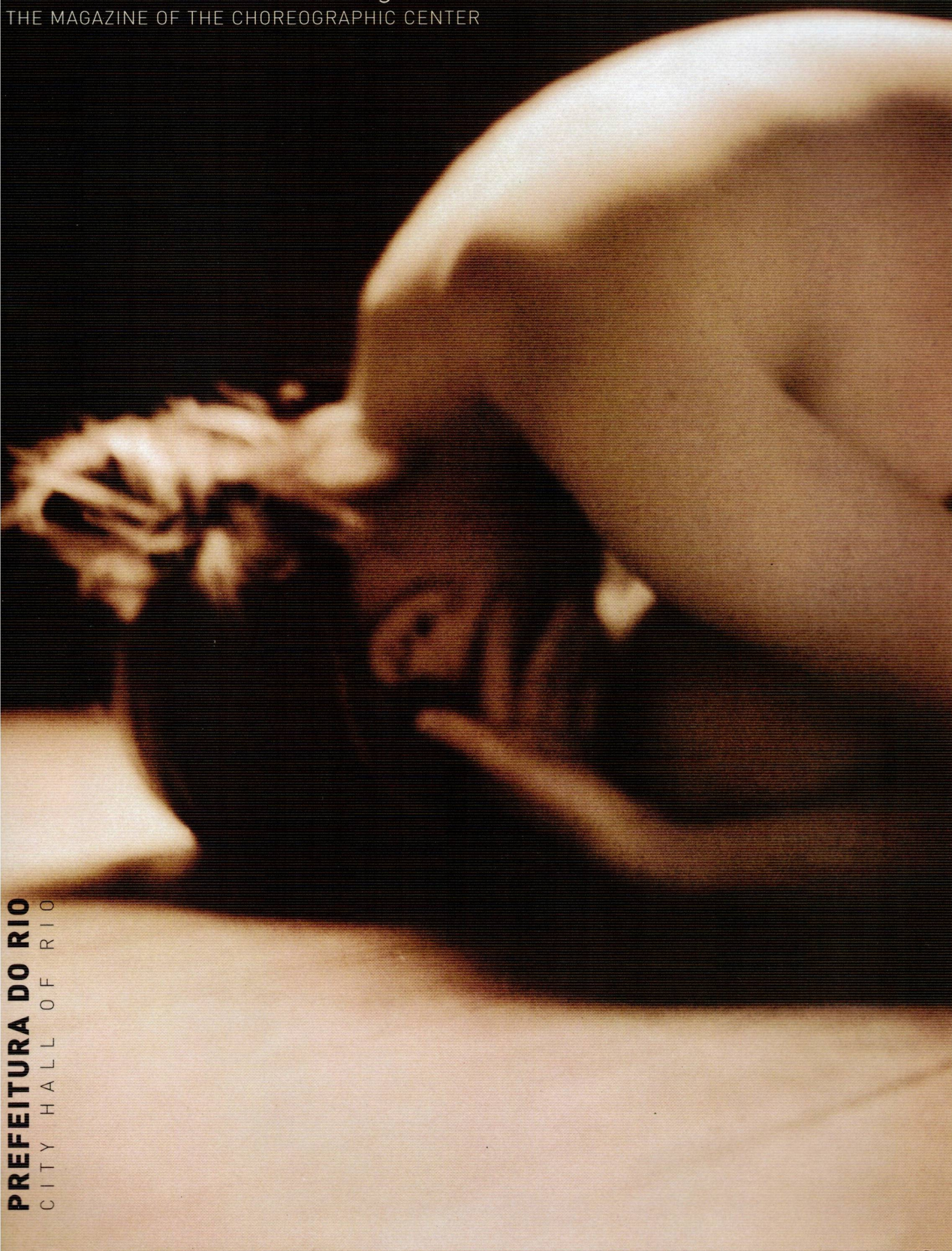


GESTO

Revista do Centro Coreográfico
THE MAGAZINE OF THE CHOREOGRAPHIC CENTER

PREFEITURA DO RIO
CITY HALL OF RIO



O corpo sem fronteiras: idéias e experimentações dos centros coreográficos pelo mundo
The body without frontiers: ideas and experiments of choreographic centers around the world

dezembro/december 2003

3

GESTO

Revista do Centro Coreográfico do Rio

THE MAGAZINE OF THE RIO CHOREOGRAPHIC CENTER

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

Gesto magazine (ISSN 1677-9207) is a publication of the Municipal Department of Cultures/RIOARTE. Rua Rumânia, 20, Laranjeiras, Rio de Janeiro, Cep. 22240-140. Tel. (21) 2265-9960. Web 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 Mayor of the city of Rio de Janeiro
Cesar Maia

Secretário das Culturas Secretary of Cultures
Ricardo Macieira

Presidente do RIOARTE President of RIOARTE
Rita de Cássia Sámarques Gonçalves

Diretora de Projetos Projects Director
Fátima França

Diretora do Centro Coreográfico do Rio
Director of the Rio Choreographic Center
Regina Miranda

Diretora da Divisão de Dança Director of the Dance Division
Thereza Rocha

Assessoras de Comunicação Public Relations
Jeanne Duarte e Sandra Teixeira

Conselho editorial Editorial advisory board
Ricardo Macieira, Fátima França, Thereza Rocha, Adauto Novaes, Ilana Strozenberg e Luiz Camillo Osorio

Diretora e editora Publisher and editor
Luciana Hidalgo

Editores-adjuntos/Dança Associate editor/Dance
Regina Miranda

Pesquisa de imagens e produção Image research and production
Luciana Closa

Preparação de textos Text preparation
Jorge Bastos

Reportagem/redação Reporting/staff writer
Gustavo de Oliveira

Revisão Proofreading
Ricardo Cesar

Tradução e revisão (inglês) Translation and revision (English)
Anna Luisa de Oliveira Araújo e Claudia Chaves

Colaboradores desta edição Collaborators in this edition
Adriana Bonfatti, Ana Branco, Ana Cecília Martins, André Vilaron, Charles Feitosa, Daniela Name, Daniele Calichio, Denise da Costa Oliveira Siqueira, Eliane Heeren, Gustavo Bernardo, Luciano Trigo, Marina Martins, Miguel Rio Branco, Nani Rubin, Rubem Grilo

Projeto gráfico Graphic design
Sergio Liuzzi

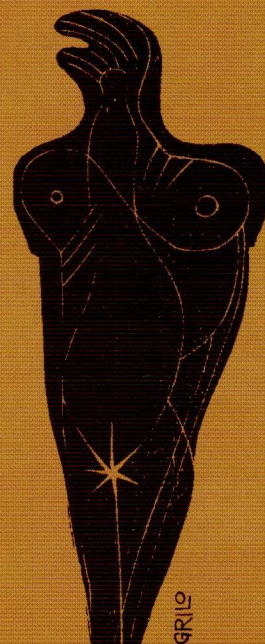
Design
Karyn Mathuhy e Sergio Liuzzi

Agradecimentos Acknowledgements
Agathe Poupeney/Centre National de la Danse, Amanda Rigali/DV8, Ana Vitoria, Cesar Oiticica, Dagmar Grasshoff/Tanzhaus NRW, Eliane Heeren, Elizabeth Di Cavalcanti, Graziela Rodrigues, Jessica Sucher, Joanna F. Mintzer & Julieta Cervantes/Dance Theater Workshop, Katie Paling/The Place, Kim Mach/Baryshnikov Productions inc., Ligia Veiga, Luciano Figueiredo/Centro de Artes Hélio Oiticica, Marília Felipe, Meg Brooker/Isadora Duncan Dance Foundation, Rafael Viegas/Bibliothèque de la Maison de France, Regina Neves

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.

The signed articles are the sole responsibility of their authors and do not necessarily reflect the views of the magazine. The total or partial reproduction of texts, photographs or illustrations, by any means, is forbidden without authorization.

CTP e impressão CTP and printing
R.R. Donneley América Latina



Gesto bilíngüe

Bilingual Gesto



© Vera Atchou - Photo Alto

"Acredito em afetos e tenho consciência de que

somos parte de um misterioso ciclo vital que nos confere significação. E que dentro dele, sendo insignificantes, temos importância." Pego carona na fala poética de Lya Luft em seu mais recente livro, *Perdas & ganhos*, e no ensaio "A mulher que só a ficção vê", de Gustavo Bernardo (neste número da *Gesto*), para falar sobre o corpo, expressão palpável da nossa existência e tema principal desta revista.

É impossível imaginar a nossa existência, a nossa passagem no mundo, sem levar em conta o corpo. É através dele que pensamos, nos expressamos e amamos. O corpo é também contato, afeto e troca. Um corpo sem outro corpo fica sem comunicação, isolado e perdido. Um corpo precisa de outro corpo para ter sentido.

O gesto vem, acontece, através de um corpo – que olha, fala, sente, escuta e cheira – para ganhar consistência e se tornar ação. Na *Gesto*, a escrita tem a dimensão de um corpo que acolhe, transforma nossos gestos e pensamentos, e nunca perde o seu significado.

O papel da cultura, e daqueles que a representam, é dar forma, sentido e corpo às suas diversas formas de expressão.

*"I believe in affections and I'm aware that we are part of a mysterious vital life cycle that confers us meaning. And being within it, being insignificant, we have importance." I borrow from the poetic text of Lya Luft's latest book, *Perdas & ganhos*, and from the essay "The woman that only fiction sees", by Gustavo Bernardo (in this issue of *Gesto*), to speak of the body, a palpable expression of our existence and the main theme of this magazine.*

It is impossible to imagine our existence, our passage through this world, without considering the body. It is through the body that we think, we express ourselves and we love. The body is also contact, affection, and exchange. A body without another body is left without communication, it is isolated and lost. A body needs another body to find meaning.

*The gesture comes, it happens through a body – which looks, talks, feels, listens, and smells – to gain consistency and take action. In *Gesto*, the writing has the dimension of a body that receives, transforms our gestures and thoughts, and never loses its meaning.*

The role of culture, and of those that represent it, is to give form, meaning and body to its many forms of expression.

Esta edição vem com uma surpresa! O Centro

Coreográfico do Rio tem o prazer de anunciar que a *Gesto* passa a ser uma publicação bilíngüe, atingindo um público bem mais amplo. Pensamos ser importante divulgar globalmente tanto a nossa dança como o nosso pensamento sobre o corpo e pretendemos, com este passo, estabelecer novos diálogos e ampliar a troca de informações.

Conhecemos a qualidade da revista: *Gesto* atravessou fronteiras e recebeu, além de ótima crítica, uma enorme demanda de universidades e instituições internacionais, principalmente americanas, que apontaram o quanto a versão em inglês melhor projetaria nossa dança no circuito mundial. O Rio estaria assim, mais uma vez, se firmando como "a capital da dança brasileira", como já é carinhosamente chamado.

Com a preocupação de nada subtrair da qualidade com que a revista se impôs, incluímos um caderno em inglês – que começa na página 43 – para estender ainda mais o justo orgulho que temos. Ao nos apresentarmos internacionalmente com um pensamento contemporâneo, interdisciplinar e inclusivo, mostramos o melhor da nossa cidade e contribuimos para estimular um olhar mais interessado e igualitário entre culturas diversas.

*This issue comes with a surprise! The Rio Choreographic Center has the pleasure to announce that *Gesto* is now a bilingual publication, reaching a much wider audience. We believe it is important to share globally not only our dance, but also our thought about the body and intend to establish new dialogs and expand the exchange of information.*

*We know the quality of the magazine: *Gesto* has crossed borders and received, besides great reviews, a great demand from universities and international institutions, especially Americans, which point out how an English version would help to better project our dance on the world circuit. Rio would be, once more, establishing itself as "the capital of Brazilian dance", as it is already affectionately called.*

Not taking away from the quality with which the magazine has imposed itself, we included a section in English – which starts on page 43 – to extend even more the justified pride we have in it. By presenting ourselves internationally with a thought that is contemporary, interdisciplinary and inclusive, we will show the best of our city and contribute to stimulate a more interested and egalitarian look among diverse cultures.

Ricardo Macieira
Secretário das Culturas
Secretary of Cultures

Regina Miranda
Diretora Artística do Centro Coreográfico do Rio
Artistic Director of the Rio Choreographic Center

Bendito corpo

Religião da corporeidade, o candomblé esconde uma fascinante e antiga visão do movimento, que aos poucos inspira espetáculos no cenário da dança brasileira

6-9

Vera Millioti - divulgação



Ode à vanguarda

Em entrevista exclusiva à *Gesto*, a ensaísta e pesquisadora americana RoseLee Goldberg faz um balanço dos 100 anos da *performance*, desde os futuristas do início do século XX até hoje, e elogia a natureza *performática* dos brasileiros

10-13

Banais e filosóficos

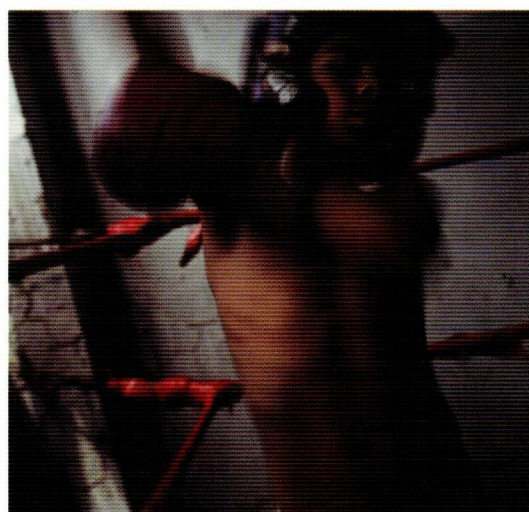
O ensaísta Charles Feitosa, defensor de uma "filosofia *pop*", relembra o pensador tcheco Vilém Flusser e sua teoria sobre ideologias ocultas em gestos tão comuns como fumar cachimbo e fazer a barba

14-17

Linguagens plurais

Centradas na diversidade e no diálogo com outras artes, as experiências dos principais centros coreográficos do mundo mostram que não há fórmula exclusiva de sucesso quando o assunto é movimento

18-21



Ensaio Fotográfico

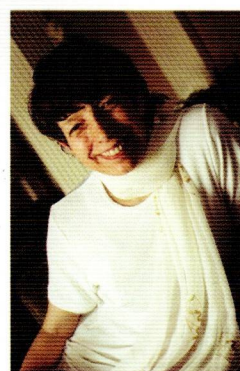
A nobre arte do boxe é o tema do ensaio do fotógrafo Miguel Rio Branco, que desvela os bastidores das academias, longe do *glamour* das lutas milionárias

22-25

Artigo indefinido

O professor e escritor Gustavo Bernardo analisa obras de escritores como Machado de Assis e Clarice Lispector e suas tentativas de desvendar não só o corpo da mulher, mas o enigmático "eterno feminino"

26-29



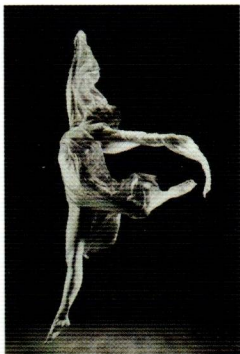
A dama do Coringa

Nos agitados anos 1970, a bailarina uruguaia Graciela Figueiroa deixou sua marca na cena carioca ao criar o grupo Coringa, influenciando toda uma geração com uma dança vibrante e livre de técnicas estabelecidas

30-33



Sergio Zalis - divulgação



O corpo cênico

Inspirada na teoria de Antonin Artaud, a professora de arte corporal Marina Martins mostra como as relações entre o corpo e o espaço cênico ganham inúmeros significados numa trama onde o artista é uma massa carregada de símbolos

34-37

Ensaio Crítico

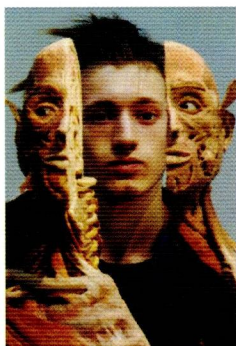
O Ateliê Coreográfico, projeto precursor do Centro Coreográfico do Rio, ganha análises críticas de Denise Siqueira, professora da Uerj, e de Daniele Calichio, integrante do grupo profissional do Ateliê

38-39

Corpo Literário

Coletânea de ensaios de diversos autores, o livro *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo* não se limita a leituras dos dois filósofos, abordando de forma ampla o objeto corpo, bem como os pensamentos que o renegam

40-41



Repercussão

Inspirado em dissecações públicas de cadáveres realizadas na Renascença, o anatomista alemão Gunther von Hagen faz da autópsia um espetáculo e incita polêmicas ao aproximar espectadores de corpos mortos

42

Capa



Corpo e poder

Gesto chega à terceira edição, reafirmando a temática “corpo” como manancial de enunciados, significados, questionamentos. Quanto mais esmero há na tentativa de compreensão do tema, mais interrogações surgem, tornando esta publicação uma confluência de abstrações e reflexões. Afinal, a questão formulada pelo filósofo Spinoza no século XVII permanece até hoje uma sombra a ser desvelada: “Ninguém, na verdade, até o presente, determinou o que pode o corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até o presente, o que, considerado apenas como corporal pelas leis da natureza, o corpo pode fazer e o que não pode fazer, a não ser que seja determinado pela alma.”

E o que pode o corpo *per se*? Diversos autores refletem sobre a pergunta em *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo?*, livro resenhado nesta edição. O professor e escritor Gustavo Bernardo cumpre tarefa igualmente complexa, ao tentar desvendar o enigma intrínseco (quem sabe, extrínseco) ao corpo feminino, pela forma como Machado de Assis, Clarice Lispector e outros autores traduziram, literariamente, a mulher. Em outro ensaio, Charles Feitosa utiliza a filosofia de Vilém Flusser para investigar o que há por trás dos gestos banais do cotidiano – e conclui que plantar, fazer a barba e dançar têm muito a dizer sobre a forma como o homem se relaciona com a existência.

Gesto entrevista com exclusividade a americana RoseLee Goldberg, autora da consagrada obra *Performance art*, falando, é claro, de *performance*. E o jornalista Gustavo de Oliveira escreve sobre um outro tipo de *performance*, esta afro-brasileira e da ordem da fé: o candomblé que, baseado em incorporações, exalta a primazia do corpo e inspira espetáculos de dança no Brasil. Entre outros assuntos, a revista traz ainda um artigo sobre centros coreográficos internacionais, que situa o Centro Coreográfico do Rio em seu diálogo com o mundo – neste mesmo espírito de conexão universal, *Gesto* passa a ser bilíngüe (português-inglês), ampliando seu espectro de leitores.

Luciana Hidalgo

Editora

'In corpore' santo

No diálogo entre as religiões e o corpo, nem todas o renegam. Pelo contrário, o candomblé traduz a fé em movimento e aos poucos surge como tema de espetáculos de dança pelos palcos do Brasil

por **Gustavo de Oliveira**

O homem moderno, apesar da tendência a uma a-religiosidade, encontra-se imerso em um mundo de mitologias camufladas e ritualismos degradados. Muito já foi escrito sobre o assunto: os mitos do homem moderno, as mitologias inscritas em seus espetáculos, nos livros que lê, no cinema que cultua. A dessacralização da existência – a crença em que só há um agente da história, o homem – não eliminou da vida moderna os vestígios de um comportamento religioso. É uma herança problemática. O próprio corpo é vítima disso. Certos gestos, modos e medos profundos têm origem nesse fato. Por paradoxal que isto pareça, um olhar sobre a religião pode dizer muito sobre o corpo, suas linguagens, sua razão e seus desvios.

Fala-se do pouco apreço do cristianismo pela dimensão física da existência. “A carne cobiça contra o espírito, e o espírito contra a carne”, ensina Paulo de Tarso, São Paulo, um fariseu ortodoxo convertido ao cristianismo no primeiro século. Com ele fazem coro Santo Agostinho, São Tomaz de Aquino e outros pensadores cristãos. O corpo, no cristianismo, é algo a ser transcendido, uma prisão da qual a alma anseia libertar-se. Carne e espírito, platonicamente separados e inconciliáveis. Sabemos disso até mais do que gostaríamos.

Mas há, por outro lado, religiões em que o físico e o espiritual dialogam em outras bases. No hinduísmo tântrico, por exemplo, a união sexual – um ato fisiológico, carnal – é revestida da mais alta transcendência. A cópula é ritualizada e, fora do rito, vista como disciplina religiosa. Os órgãos sexuais – o corpo,

portanto – são sacramentalizados. “Pelos mesmos atos que fazem arder no fogo do inferno certos homens durante milhões de anos, o *yogue* obtém sua salvação eterna”, constata o historiador das religiões Mircea Eliade, em seu clássico *O sagrado e o profano – A essência das religiões*.

Mas não seria preciso ir tão longe, até a Índia, para encontrarmos uma tradição onde a corporeidade está plenamente integrada à prática religiosa. Aqui mesmo, no Brasil, há um desses registros. Em nossos milhares (isso mesmo, milhares) de terreiros de candomblé, onde os deuses africanos são cultuados, vigora um sólido e antiquíssimo sistema de crenças em que o corpo – entendido em suas partes material e imaterial, indivisíveis – ocupa um lugar de absoluto destaque.

No candomblé, ao contrário da tradição judaico-cristã, não está presente o sentido de “ascese” espiritual, de ascensão – metafórica ou não – da alma rumo aos céus ou às alturas do êxtase divino. Não. Segundo o antropólogo José Flávio Pessoa de Barros, coordenador do Programa de Estudos e Pesquisas das Religiões (PROEPER-Uerj), no culto aos orixás ocorre justamente o contrário. “Há uma espécie de ‘descese’”, ele explica, “é a divindade que ‘baixa’ e se humaniza, habitando a carne humana, por meio da qual se expressa.”

Isso explica por que o corpo é tão importante no candomblé. Ele é o receptáculo do orixá, o local privilegiado onde as esferas do sagrado e do profano se entrelaçam. É uma casa, não uma prisão. E como tal é tratado – antes, durante e depois da cerimônia religiosa. São diversas as práticas propiciatórias do transe e da possessão, e a maioria delas exclusivamente dirigidas ao corpo – a esse corpo integral, não-platônico, a um só tempo profano, mítico e sagrado, como é concebido na religião africana.

Essa associação do físico humano a uma habitação está presente, segundo Mircea Eliade, em culturas do mundo inteiro: no hinduísmo tântrico, em

Detalhe das mãos de um ogã (fiel que serve ao orixá, mas não o incorpora) e seu instrumento. Na página ao lado, um filho-de-santo incorpora Oxossi.



Fotos de André Vilaron





Samuca, arquivo pessoal de Graziela Rodrigues



A pesquisadora e bailarina Graziela Rodrigues em um terreiro em Brasília, em 1981. À esquerda, uma filha-de-santo dança para Oxum.

crenças antigas da Europa, da Ásia e até mesmo das Américas. Em certos povos, gerou hábito no mínimo curioso: para abreviar a agonia de um moribundo, retiram-se algumas telhas de sua casa. O simbolismo é claro: a alma se desligará mais facilmente se a casa (duplo simbólico do corpo) for aberta na parte superior. Do mesmo modo, o homem se ligaria ao mundo transcendente pelo seu "telhado", ou seja: pela cabeça.

Pelo mesmo motivo, o ritual iniciático do candomblé é dirigido sobretudo à cabeça do noviço, sua parte mais sagrada, em íntimo e permanente contato com o orixá. Em *O candomblé da Bahia*, o antropólogo francês Roger Bastide descreveu minuciosamente uma destas cerimônias, que bem ilustra a importância do corpo nessa religião.

Anatomia e simbolismo

A iniciação é realizada secretamente e pode durar entre três e 12 meses. Compreende uma série de ações simbólicas: os cabelos do noviço são raspados, sua cabeça é banhada com sangue animal e, bem no alto do crânio, recebe uma pequena incisão, um corte – "o caminho por onde passará o orixá", diz Bastide. Mas não é só a cabeça, evidentemente, que está em jogo. O noviço é banhado com infusões e ingere as ervas que favorecem o transe. Paulatinamente, ao longo dos meses, é preparado para a nova vida. A própria anatomia ganha novos significados. O rosto, o peito, a barriga, tudo que está na frente do indivíduo é relacionado com o futuro. A parte posterior – as costas, a nuca – refere-se ao passado. As pernas associam-se aos ancestrais. O lado direito é masculino; o esquerdo, feminino. "No conjunto", como explica José Flávio Pessoa de Barros, "temos um grupo de forças opostas que precisam e devem estar unidas sob uma relação complementar de equilíbrio."

A iniciação também marca o começo, ao menos formalmente, da educação religiosa. O noviço aprende os termos litúrgicos em iorubá (a língua ritual), os mitos explicativos e os principais ritos daquela sociedade altamente hierarquizada. Há todo um gestual que precisa ser internalizado: prosternações, ajoelhamentos, beija-mãos, curvaturas, dife-

rentes inclinações de cabeça, movimentos sutis de bênção. Como numa escola de dança, são ensaiados os movimentos característicos dos deuses africanos. O aprendizado é longo, e há um detalhe: nas danças míticas não se admite improviso. Tudo é previamente coreografado, como num grande espetáculo. Mas, ao contrário do espetáculo laico, não-religioso, as funções rituais aqui são conhecidas.

Durante todo o período de iniciação, o noviço vive em um pequeno aposento, a camarinha, e observa silêncio quase absoluto. As provações sucessivas, a ação das folhas, a preparação para o transe, tudo pressupõe um renascimento. Assim, na hora adequada, quando os tambores tocarem o *leitmotiv* do seu orixá, o iniciado cairá em transe, e a divindade ganhará corpo.

O bailarino e coreógrafo Klauss Vianna presenciou uma etapa dessas iniciações no Ilê Opô Afonjá, um tradicional terreiro baiano, na década de 1960. O relato está em seu livro *A dança*: "É uma coisa impressionante, porque elas ficam em (...) pequenos quartos trancados durante seis meses, a cabeça raspada, sem conversar ou ver ninguém, sem ter relação sexual nenhuma, comendo só aquilo que deixam no quarto. Com isso essas meninas acabam conhecendo profundamente o próprio corpo, as reações do corpo (...). Era uma beleza quando abriam a porta e vinha aquela pessoa, era uma coisa iluminada, uma musa, linda. (...) o caminho, o movimento, o ritmo, tudo aquilo me impressionou demais."

Infelizmente, Klauss não se propôs a explorar, ele mesmo, aquele profundo sistema de conhecimento e expressão corporais. Deixou a tarefa a outros – e a verdade é que poucos, até hoje, a abraçaram. Em grande parte porque o candomblé é um sistema bastante fechado em si mesmo, guardado a sete chaves pela instituição do segredo e das sucessivas iniciações. Com o mesmo problema se depararam antropólogos como Pierre Verger e o próprio Bastide. Mas, cada um ao seu modo, souberam lidar com a questão. E uma coisa é certa: a antropologia não perdeu nada com isso. Pelo contrário, a partir deles, e desde a década de 1980, cresceu, e muito, o número de publicações sobre o tema. Elas não substituem uma iniciação, evidentemente, mas

No candomblé há todo um conhecimento, toda uma arqueologia do corpo que já poderia estar dentro dos departamentos de dança, nas universidades



André Vilaron

trazem informações valiosas para o estudioso, e até indiscrições quanto aos “segredos” da religião.

Pois foi a ajuda dos livros que encorajou a bailarina e coreógrafa Ana Vitória Freire a enveredar pelo tema do candomblé, em 1999. Baiana, ela complementou a observação direta nos terreiros com entrevistas e leituras como *Os nagô e a morte*, de Juana Elbein dos Santos, o próprio *O candomblé da Bahia*, de Roger Bastide, e *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*, de Pierre Verger.

os desafios impostos pelo próprio candomblé e a falta de estudos e referências anteriores, sobretudo no que diz respeito à decupagem dos movimentos. Diz que se sentiu sozinha e até insegura em certos momentos.

Pesquisa igualmente solitária foi desenvolvida pela professora e pesquisadora do Departamento de Artes Corporais da Unicamp Graziela Rodrigues. Na década de 1980, Graziela se debruçou sobre algumas manifestações religiosas e populares do Brasil, o que, claro, incluiu o candomblé. O resultado está no livro *Bailarino – Pesquisador – Intérprete*, onde ela expõe as bases metodológicas de seu processo de pesquisa e alguns resultados obtidos. A partir da cinesiologia (o estudo do movimento) e do conhecimento de várias técnicas da dança, Graziela buscou compreender a malha anatômica em jogo nas atividades e danças dos terreiros. E saiu com apontamentos valiosos.

Funções mecânicas e estruturais adequam-se a mecanismos simbólicos. Os joelhos “quebram”, anunciando a entrada de novos sentidos no corpo; as mãos de Iemanjá são espalmadas, “submersas no oceano”, como se nadassem; as de Ogum são cortantes como espadas, e assim por diante. Há muitas descrições. Graziela imergiu na realidade dos terreiros e, como num rito iniciático (não, ela não se integrou ao candomblé), teve uma espécie de renascimento. Em 1986 sua carreira tomou novos rumos e, ligada à universidade, passou a formar novos “bailarinos-pesquisadores-intérpretes”, estimulando esse tipo de pesquisa.

Assim como Ana Vitória, Graziela acha que a “dança oficial” e os orixás ainda não se encontraram realmente. “No candomblé”, ela afirma, “deparei com matrizes de movimento surpreendentes, toda uma arqueologia do corpo que já deveria estar dentro dos departamentos de dança, nas universidades, mas que hoje, de fato, só se encontra nos terreiros.” O que se vê, em geral, são espetáculos onde os mitos da religião são transpostos a partir de códigos de movimentos ora contemporâneos, ora clássicos. E o corpo, no candomblé, oferece bem mais do que isso.



Vera Miliotti – divulgação

Cena do espetáculo *Àse*, da Companhia Ana Vitória Dança Contemporânea. No alto da página, uma caracterização de Obaluaê.

O resultado está nos espetáculos *Orikis* (1999) e *Àse* (2002). Em *Àse*, sobretudo, Ana explorou uma característica marcante das danças do candomblé – uma certa oposição entre os movimentos das partes inferior e superior do corpo. “Trabalhei cadeias musculares que sequer imaginava existirem. Foi preciso me adaptar a essa linguagem mais dura e que exige mais tônus, sobretudo da bacia para baixo. No candomblé, toda a sutileza dos movimentos está na parte superior, no tronco”, explica a coreógrafa, bem de acordo com a anatomia “simbólica” da religião.

Radicada há oito anos no Rio, Ana Vitória resalta a dificuldade em levar adiante suas pesquisas,

Gustavo de Oliveira é jornalista.

O domínio da **'performance'**

Em entrevista exclusiva à *Gesto*, **RoseLee Goldberg**, autora do indispensável *Performance art*, traça um histórico das artes visuais de vanguarda ao longo do século XX e mostra como a *performance* tem hoje uma consistente história, que interage com as mais diversas linguagens artísticas

por **Daniela Name**



Marion Ettinger - divulgação

A ensaísta e pesquisadora
RoseLee Goldberg.

O nome de RoseLee Goldberg é quase um sinônimo para *performance*. A ensaísta e pesquisadora é autora de *Performance art*, publicado em 1979 e até hoje considerado uma bíblia sobre o assunto. RoseLee foi diretora do Royal College of Art Gallery, em Londres, e curadora do The Kitchen Center for Video, Music and Performance, em Nova York, onde testemunhou, nos anos 1970, o amadurecimento da *performance* como linguagem artística. Nesta entrevista, ela fala da relação entre *performance* e dança e das heranças deixadas pelo futurismo, pela Bauhaus, pelo cubismo e pela arte conceitual. Também comenta o trabalho de artistas como Cindy Sherman e de coreógrafos como Xavier le Roy, além de exaltar o papel fundamental dos artistas brasileiros Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica na integração entre espectador e obra de arte.

GESTO: Seu livro *Performance art* mostra como o futurismo marcou o início da *performance* como movimento artístico. Por que o movimento de Marinetti é o fundador deste tipo de arte?

ROSELEE GOLDBERG: Marinetti estava determinado a deixar para trás o século XIX, o naturalismo e o romantismo. Estava empolgado com a energia e o brilho das revoluções intelectuais e estéticas do início dos anos 1900 – a Teoria da Relatividade de Einstein, a Teoria Quântica de Planck, a *Interpretação dos sonhos* de Freud, a inovação de Picasso com as *Demoiselles d'Avignon*. Estava também obcecado pelas últimas invenções industriais (carros de corrida, trens, maquinário) e imaginou uma arte tão revigorante, tão radical, tão criativa quanto essas invenções. Por isso, ao publicar seu manifesto no jornal parisiense *Le Figaro*, em 1909, ele arregimentou artistas, escritores, músicos, arquitetos para que fossem às ruas, abandonassem a academia e virassem as costas para os museus. Ele e seu séquito, recrutado para espalhar o fervor futurista – pintores, escultores, fotógrafos, músicos –, utilizaram a *performance* para difundir essas idéias. Marinetti e os futuristas foram, sem dúvida, o ponto de partida da história da *performance* no século XX.

GESTO: O futurismo tratava o corpo como uma máquina, priorizando movimentos mecânicos. Ainda há influência desta visão nas *performances* e na dança de hoje?

ROSELEE GOLDBERG: Marinetti e outros inovadores no cinema, no teatro, na música e na dança dos primeiros anos do século XX eram fascinados pela idéia do corpo e da máquina. Bailarinos futuristas chegaram a ser conclamados a enfatizar a “qualidade metálica dos pistões”. Mas esse material é pouco conhecido, exceto por historiadores. Não creio que haja qualquer resíduo de influência nas *performances* ou danças de hoje.

GESTO: *Parade (1917)*, coreografia com figurinos de Picasso, pode ser considerada uma referência para a *performance*?

ROSELEE GOLDBERG: Diaghilev e os Ballets Russes foram extraordinariamente importantes ao encomendar a artistas cenários e figurinos para seus balés – Fernand Léger, Picasso, Jean Gris, Georges Braque, Henri Matisse, Sonia Delaunay e muitos outros participaram de um período de fervorosa colaboração entre compositores, coreógrafos e pintores. Estas produções maravilhosas, tão criativas e

Cena do espetáculo *The phantom project*, da Bill T. Jones/AZDC: herança das performances dos anos 1970.



© Lois Greenfield 2003

espetaculares, deram energia à dança e novos rumos à coreografia. Também trouxeram grande prazer às platéias, tenho certeza. Mas, para mim, *Relâche* (1924), encomendado pelo Ballet Suédois, foi o trabalho-chave na história da *performance*. Foi instigado por um artista plástico (Francis Picabia), em colaboração com um músico radicalmente criativo (Erik Satie), e envolveu Apollinaire, Duchamp, Man Ray e vários outros artistas em diversos aspectos da produção. O trabalho pretendia ser uma provocação em todos os aspectos estéticos e ganhou a disputa vanguardista daquele ano em Paris, ao desviar a atenção dos surrealistas. Notavelmente, a *performance* ainda incluía um filme de René Clair no intervalo! Foi um trabalho maravilhoso. Léger escreveu uma crítica, na época, dizendo que *Relâche* representava uma quebra, uma ruptura em relação ao balé tradicional. “Um monte de chutes em um monte de traseiros”, disse. Diferentemente dos grandes trabalhos artísticos dos Ballets Russes, não creio que *Relâche* tenha sido imaginado como uma obra estética para o público. Era mais um desafio, uma sedução de um tipo radicalmente diferente para aqueles que tiveram a sorte de ver aquelas poucas *performances*.

GESTO: Quais foram as contribuições de Oskar Schlemmer e da Bauhaus para a *performance*? De que maneira a pesquisa de Schlemmer transpôs para o corpo a apreensão “total” do espaço ambientada pela Bauhaus na arquitetura e no design? Como os figurinos geométricos do *Triadic ballet* se inserem nesta questão?

ROSELEE GOLDBERG: A Bauhaus foi uma escola inteiramente original, capaz de oferecer educação em todas as artes, para todos os alunos, em todas as disciplinas. Admiravelmente, isto também incluía oficinas de cena, onde os estudantes apreendiam a qualidade visceral do espaço, sob a direção de Oskar

Schlemmer. Ele combinava suas aulas de “desenho de figuras” com essas oficinas, para que os alunos lidassem com o espaço bidimensional, além do tridimensional, tanto na teoria quanto na prática. Muitos conceitos ensinados nos diversos departamentos, da teoria das cores de Itten às idéias sobre a relação entre geometria e emoção, das noções de alta e baixa cultura (teatro de revista, circo) à arquitetura do palco, faziam parte das discussões nas oficinas de teatro e de *performance*. A conexão entre artista visual e *performer* é mais facilmente ilustrada pelos interesses interdisciplinares de Schlemmer. O *Triadic ballet* foi um de seus mais conhecidos trabalhos (rodou a Europa), pois deu forma física à filosofia da Bauhaus.

GESTO: A senhora conhece os trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica? Na sua opinião, como estes artistas brasileiros contribuíram para a integração entre arte/vida, artista/espectador?

ROSELEE GOLDBERG: De Nova York ou de Londres, a visão de Clark, Pape e Oiticica era a de artistas ligados a seu público da maneira mais viva, mais direta. Havia grande prazer e sensualidade na maneira como seus objetos, roupas ou ações se conectavam a grandes grupos de pessoas. Mas só entendi realmente isso quando visitei o Brasil pela primeira vez. Foi ao ver pessoas dançando nas ruas tarde da noite, ao dançar com centenas de pessoas numa escola de samba, ou olhar pessoas simplesmente conversando e se movimentando nas esquinas, que entendi que a vibração desses artistas *performáticos* vinha da própria natureza de ser brasileiro. Não era uma instrução imposta de fora, de abrir a cidade a intervenções artísticas, como em tantos outros países. Sempre me pareceu um pouco falso, até mesmo constrangedor, estar em Londres ou em Paris e ver as pessoas se sentirem forçadas a participar de uma atividade coletiva na rua. Ao visitar o Brasil, isto se tornou claro para mim, de uma maneira que leitura ou explicação alguma tornaria.



Allain Buffard em *Good boy* (1997):
oposição à estética comercial dos
anos 1980-90.

GESTO: Por que a Nova York do pós-guerra foi um terreno fértil para a performance?

ROSELEE GOLDBERG: Foi uma mistura de geografia, política, economia e mercado imobiliário. Muitos artistas, incluindo Albers e Schawintzky, fugiram da Alemanha nazista e vieram diretamente da Bauhaus, onde há anos vinham criando *performances* interdisciplinares, para as escolas americanas. O Black Mountain College, na Carolina do Norte, tomou a Bauhaus como modelo. Novas idéias surgidas a partir de eventos nessa escola, em 1952 (com Cage, Cunningham, Rauschberg, David Tudor), impulsionaram o surgimento de manifestações em Nova York, que então viraram *happenings*, e por aí em diante. Os americanos do pós-guerra estavam suficientemente à vontade, emocional e financeiramente, para enxergar a nova arte com um espírito de renovação. O *downtown* de Manhattan, com suas áreas industriais abandonadas, tornou-se o quartel-general da vanguarda e ficou separado, bem distinto até, do *uptown* e seus “ameaçadores valores burgueses”. Em termos de mercado imobiliário, o *downtown* era território virgem, totalmente inexplorado. Artistas criavam eventos, *performances*, ações nos *lofts* uns dos outros, sem obrigação de agradar (ou desagradar) a qualquer um.

GESTO: A performance parece ter amadurecido como linguagem nos anos 1970. Por que isso aconteceu nessa época? Há alguma relação com a arte conceitual?

ROSELEE GOLDBERG: A arte *performática* daqueles anos representou a colocação em prática da teoria da arte conceitual, o outro lado da moeda. Foi a “materialização da idéia de arte”: a consequência da caracterização da arte conceitual “como desmaterialização da arte objeto”, segundo Lucy Lippard. Como havia muito pouco para realmente se “ver” nas galerias ou museus nos anos 1970, a *performance* era a única forma “tangível”, capaz de oferecer um ponto de convergência para que as pessoas se reunissem e vissem alguma coisa. Os anos 1970 foram um laboratório para todo tipo de experiência em arte, para cada aspecto da

percepção, da psicologia, do comportamento. A filosofia da arte estava sendo reescrita, e a *performance* foi a manifestação prática, visual, dessa experiência.

GESTO: De que forma movimentos como os dos direitos civis, da contracultura, do feminismo e do pacifismo se relacionaram com a performance?

ROSELEE GOLDBERG: Cada movimento é bastante distinto, mas, apesar disso, nos Estados Unidos pelo menos, todos eles aprenderam, uns com os outros, a criar movimentos populares, começando com pequenos grupos de conscientização, fazendo crescer a intensidade e gradualmente se infiltrando no *mainstream*. A diferença da *performance* na história das artes visuais é que não havia guardiões, nem era preciso se preocupar com críticos estabelecidos ou com museus. Era um campo aberto, o que representou uma grande plataforma para as mulheres ocuparem o palco – e elas o fizeram. Ao fazê-lo, introduziram novas sensibilidades, formas e materiais. O trabalho podia ser fortemente autobiográfico, e idéias poderosas sobre cultura, política e sociedade em geral podiam ser apresentadas em *performances* inesquecíveis. Mas temos de lembrar, sempre, que o público das artes *performáticas* sempre foi pequeno. A influência sempre se deu de forma lenta e gradual.

GESTO: Uma nova geração de coreógrafos na cena européia contemporânea (especialmente na França, com Xavier le Roy e Allain Buffard) tem posto o corpo sob os holofotes, muitas vezes nu e sem qualquer glamour. No caso de Buffard, autor de *Good boy* e *INtime/EXtime*, há uma clara referência às performances dos anos 1970 e aos trabalhos de Vito Acconci e Marina Abramovic. A senhora vê estes e outros trabalhos como uma comprovação das relações históricas entre dança e performance?

ROSELEE GOLDBERG: Certamente é o caso na Europa, e vejo isso como uma situação muito empolgante. É muito importante o fato de os artistas mais jovens estarem se voltando para o trabalho dos anos 1970, em oposição à estética comercial e mercan-

A 'live art' no Centro Coreográfico do Rio

Mistura de teatro, artes plásticas, vídeo, dança e outras formas expressivas, a live art ocupará um lugar privilegiado no Centro Coreográfico do Rio. Reforçando seu caráter pioneiro, o Centro abrigará uma galeria de arte exclusivamente voltada para esse tipo de manifestação, caracterizada por seu caráter efêmero, mas profundamente reflexivo e de grande impacto visual. O espaço terá uma programação permanente e, num primeiro momento, privilegiará a produção nacional – que, apesar de vasta, ainda é pouco conhecida. O segundo passo consiste em estreitar o diálogo com companhias internacionais.



Cesar Oiticica Filho - reprodução do livro *Corpo, Imagem, Poética* - Hélio Oiticica

Nildo da Mangueira com um Parangolé de Hélio Oiticica: integração entre espectador e obra de arte.

tilista dos opulentos anos 1980, e dos ainda mais opulentos anos 1990. De algumas maneiras, para os coreógrafos europeus que você cita, é a primeira vez que eles estão descobrindo esses artistas, a primeira vez que fazem a ligação entre Acconci e Abramovic, de um lado, e coreógrafos crucialmente importantes, como Yvonne Rainer e os do Judson Dance Theater, de outro. Eles estão lidando com este material de uma maneira inteiramente nova, como o manifesto para uma revolução. Nos EUA, este material foi absorvido pelos artistas dos anos 1980 (Bill T. Jones, Molissa Fenley, Stephen Petronio) diretamente, sem intermediários, por terem sido alunos dos artistas dos anos 1970. Para eles, esta absorção se deu há muito tempo, e é parte da sua memória muscular. Le Roy, Buffard e Bel estão criando um tipo de trabalho inteiramente novo, uma interpretação extraordinariamente sofisticada do trabalho radical dos anos 1970.

GESTO: Hoje parece haver cada vez menos divisões entre as várias manifestações artísticas que usam o corpo como suporte ou meio. Dança, teatro físico, live art, performance... Talvez por isso a última edição do Panorama RIOARTE de Dança, que aconteceu no Rio de Janeiro em novembro de 2003, contou com Robert Pacitti e Angie Hiesl entre os artistas selecionados. Estes artistas continuam olhando para o futuro? Como a senhora definiria hoje o que é dança e o que é performance? É possível?

ROSELEE GOLDBERG: Sem definições! Mas, efetivamente, a linha entre as disciplinas está sempre sendo ultrapassada. Vejo isto emergindo de cem anos de arte *performática*. Tudo começa com os futuristas e continua por todo o século XX, no qual os artistas trabalham interdisciplinarmente, criam obras vivas, fora das instituições. Os artistas têm hoje muita história – a história das artes *performáticas* – na qual se inspirar, e eles somente agora a descobrem (como no seu exemplo dos coreógrafos franceses). Com relação à dança que me interessa pessoalmente, é exatamente aquela que chega à fronteira das artes visuais, onde o coreógrafo mostra

uma clara compreensão das duas linguagens. Cito Pina Bausch, de Keersmaecker e Carlotta Sagna, entre muitos outros. No futuro, haverá a fusão de disciplinas e a retração para áreas especializadas, e assim por diante, devido às histórias separadas e às estratégias conceituais distintas.

GESTO: A senhora vê alguma relação entre a fotografia contemporânea (trabalhos como o de Cindy Sherman, por exemplo) e a performance?

ROSELEE GOLDBERG: Cindy veio diretamente da *performance*. Na verdade, exibiu seu primeiro *Untitled film stills* na Kitchen, em Nova York, em 1978, justamente porque para mim esse trabalho era uma *performance*. Encontrei Cindy pela primeira vez, de fato, em 1977, e depois em festas em *lofts*, sempre vestida como algum personagem. Ela é a primeira a admitir que começou em *performance*. O fato de ter fotografado e exibido seu trabalho num contexto artístico (sem qualquer preocupação com as questões tradicionais da fotografia, como luz, impressão, corte), e disso ter mudado a história das artes visuais nas últimas décadas do século XX, foi resultado da sua visão *performática* do mundo. Vejo a influência da *performance* – a natureza figurativa da *performance*, o corpo como suporte da narrativa – como elemento central no trabalho de Rinike Dijkstra, Wolfgang Tilmans, Thomas Struth, Jeff Wall e, é claro, Matthew Barney.

GESTO: Na sua opinião, há algum tipo de pesquisa comum, um fio que liga as performances feitas hoje em dia? Há diferenças quanto à nacionalidade ou ao gênero das performances?

ROSELEE GOLDBERG: Há tanta *performance* hoje, em todos os continentes, de tantas formas diferentes e com tantas mídias diferentes, que eu teria que escrever um outro livro para responder a sua pergunta! Mas, sim, isto explica por que passo a minha vida escrevendo sobre isto!

Daniela Name é jornalista.



A filosofia do gesto

No livro *Gesten*, o filósofo tcheco **Vilém Flusser**, que lecionou durante três décadas no Brasil, descreveu diferentes categorias gestuais, redescobrimdo o valor expressivo de atos comuns como plantar, fumar cachimbo e se barbear

por **Charles Feitosa**

xilogravuras de **Rubem Grilo**

Existem gestos majestosos – como os de escrever, pintar ou fotografar – que não tiveram e nunca terão sua riqueza e sua complexidade suficientemente esgotadas. Mas existe também um incontável número de gestos tão cotidianos, tão comuns, tão banais, que parecem agora totalmente destituídos de significação. O aperto de mão, por exemplo, é um procedimento tão costumeiro e mecânico que já perdeu quase toda sua força simbólica relacionada à “atmosfera” (do termo alemão *Stimmung*) da amizade. A dança, ao contrário, tem fascinado o homem durante milhares de anos sem perder seu poder de intrigar e surpreender. No livro *Gesten* (*Gestos*), Vilém Flusser (1920-1990) nos convida a reavaliar nossos movimentos corporais, majestosos ou cotidianos, para redescobrir seu potencial expressivo.

Surpreendentemente poucos no Brasil conhecem esse filósofo de origem tcheca, que morou e ensinou, entre 1940 e 1972, em São Paulo e tem uma vasta obra sobre literatura, fotografia, tecnologia, mídia, política e cultura. *Gesten* foi publicado pela primeira vez em 1991 (editora Fischer Verlag, Frankfurt), na Alemanha, e é uma reunião de ensaios e conferências realizados em Aix-en-Provence, na França, onde Flusser viveu, entre 1972 e 1990. Ele costumava pensar e escrever fluentemente em quatro línguas: português, inglês, francês e alemão. A edição alemã baseia-se nos manuscritos disponíveis em alemão ou em traduções do francês, revistas pelo próprio autor. Esse livro é um exemplo do que eu denomino “filosofia pop”, que tem como principal característica a recusa de qualquer delimitação absoluta entre o que é supostamente filosófico e o que não é. Uma “filosofia pop” sabe descobrir profundidade mesmo mantendo-se na

superfície, tal como um surfista ou um *skatista*. Explorando filosoficamente a superfície da vida cotidiana, chega-se à profundidade da existência, afinal o homem é o único ser que gesticula, ou, dito de outra maneira, a existência humana consiste em fazer gestos e ser continuamente “gestada” por eles.

Os ensaios reunidos na edição alemã abordam os gestos de escrever, falar, amar, destruir, pintar, fotografar, filmar, virar as máscaras (do avesso), plantar, fazer a barba, ouvir música, fumar cachimbo, telefo-

nar, filmar em vídeo e, finalmente, procurar. Flusser define seu objeto de reflexão de uma forma negativa: gesto é um movimento do corpo (ou do corpo e de um instrumento associado a ele) para o qual não há nenhuma explicação causal suficiente e satisfatória. Se alguém espeta meu braço e eu reajo, esse movimento do braço pode ser explicado como uma resposta muscular à dor. Mas nenhuma causa interna (fisiológica, neurológica etc.) ou externa (força da gravi-

dade, violência etc.) pode explicar o simples movimento de escrever uma carta à mão. Segundo a teoria de Flusser, há quatro categorias principais de gestos: os comunicativos (gestos dirigidos aos outros, como o aceno ou a continência); os de trabalho (dirigidos a algum material a ser modificado, como cozinhar ou consertar um relógio); os ritualísticos (uma submodalidade dos gestos de trabalho, só que voltados para uma alteração no próprio gesticulador, como o ato de ler ou de viajar); e, enfim, os desinteressados (gestos que não se dirigem a nada específico, a não ser a sua própria realização, tais como certas brincadeiras de criança – pular no mesmo lugar – ou ainda as artes em geral). A classificação permite a distinção entre três formas de vida, também esquemática: a vida comunicativa, a vida ativa (frente ao mundo ou frente a si mesmo) e a vida artística.

Apesar de ser esta uma classificação aparente-



Não se trata de examinar cientificamente as diferentes ações e sim de reaprender a olhar os gestos comuns e banais nelas implicados

mente bem estruturada, Flusser alerta para o fato de que nenhum gesto pertence perfeitamente a apenas um tipo. Um dos gestos examinados no livro é o de plantar. Plantar uma flor ou uma árvore é considerado hoje um ato ecológico, um protesto contra a crescente urbanização do mundo. Para Flusser, entretanto, trata-se do exemplo básico da relação violenta do homem com a natureza. Esta violência estaria oculta aos nossos olhos por conta de um costume que já dura cerca de 6.000 anos: cavam-se buracos no chão, colocam-se sementes, que são cobertas com terra; então, senta-se e espera-se. Esta espera atenta e cuidadosa pressupõe um projeto racional daquele que a pratica, um plano com uma finalidade bem estabelecida, segundo Flusser: “O gesto de plantar obriga a natureza a se submeter à intenção da existência humana, obedecendo às suas próprias regras. (...) Não há gesto menos pacífico e nem mais violento.” A perversão do gesto está no fato de que, quando plantamos, estamos forçando a natureza a trabalhar para nós e contra si própria. Trata-se da negação natural da natureza.

Por trás do barbear-se

Só é possível plantar onde não há selva nem floresta. Os buracos feitos no chão para colocar as sementes eram antes ocupados por árvores. Plantando, impõe-se a ordem humana à paisagem, pois as linhas ordenadas das ervas nos campos plantados transformam o acaso das florestas em necessidade. Mas, o que seria uma relação mais afirmativa com a natureza? Flusser acredita, na contramão da sensibilidade contemporânea, que caçar é menos perverso e violento do que plantar. Na caçada não se espera, espreita-se. Na caça colocam-se armadilhas ou redes e espera-se com medo ou esperança pela surpresa. Quem caça se expõe a riscos, se submete às leis e mistérios inerentes à natureza, podendo eventualmente se tornar uma presa também. É evidente que essa via de pensamento desconsidera a indústria contemporânea da caça, em que turistas munidos com rifles de longo alcance não se expõem a risco algum. Mas esta ressalva não invalida a interpretação, pois não se trata de examinar cientificamente o ato de plantar, e sim de reaprender a olhar um gesto tão comum e banal.

Outro gesto do dia-a-dia observado por Flusser é

o de fazer a barba. Sua hipótese central é a de que não se trata aí nem de um gesto desinteressado, nem de trabalho, ou muito menos de comunicação, mas sim de um gesto-limite, um gesto do limite, já que enfatiza a fronteira entre o homem e o mundo. Quem se barbeia não quer tornar o rosto atrás dos pêlos mais visível para os outros, nem tornar o mundo mais acessível para si, mas, ao contrário, cortar o cordão que o prende ao exterior. A barba não é uma máscara que esconde o rosto, mas uma via de passagem que permite que homem e coisas se misturem.

O ato de se barbear é, para Flusser, um gesto anti-revolucionário, pois envolve a recusa de se assumir como um ser-no-mundo. O aparelho de barbear é como um instrumento cartesiano, instaurando estruturas de distanciamento, separação e dicotomia. Você pode se achar progressista e esclarecido, mas, se você se barbeia, então todos os dias pratica um gesto conservador e reacionário: “Não se pode dizer que quem se barbeia é fascista, mas seria impossível para um fascista andar por aí com uma barba cheia”, diz Flusser, desafiadoramente, em *Gesten*. Esta afirmação pode soar infundada, mas pense em todos os nazistas e suas faces bem escanhoadas. A ordem e a disciplina no próprio corpo refletem uma ideologia que tenta impor ordem e disciplina no real. O bigode minuciosamente cultivado por Hitler não é uma exceção, mas uma confirmação dessa hipótese. Na próxima vez que estiver se barbeando, lembre-se dos filmes de Hollywood e de como os fora-da-lei geralmente têm a barba por fazer, enquanto os mocinhos exibem uma face “clara e distinta”. Ou lembre-se ainda de Karl Marx, de Che Guevara e de Fidel Castro, símbolos ubíquos da resistência ao capitalismo. Considere, por fim, a sutil diferença entre a barba do Lula sindicalista e a do Lula presidente.

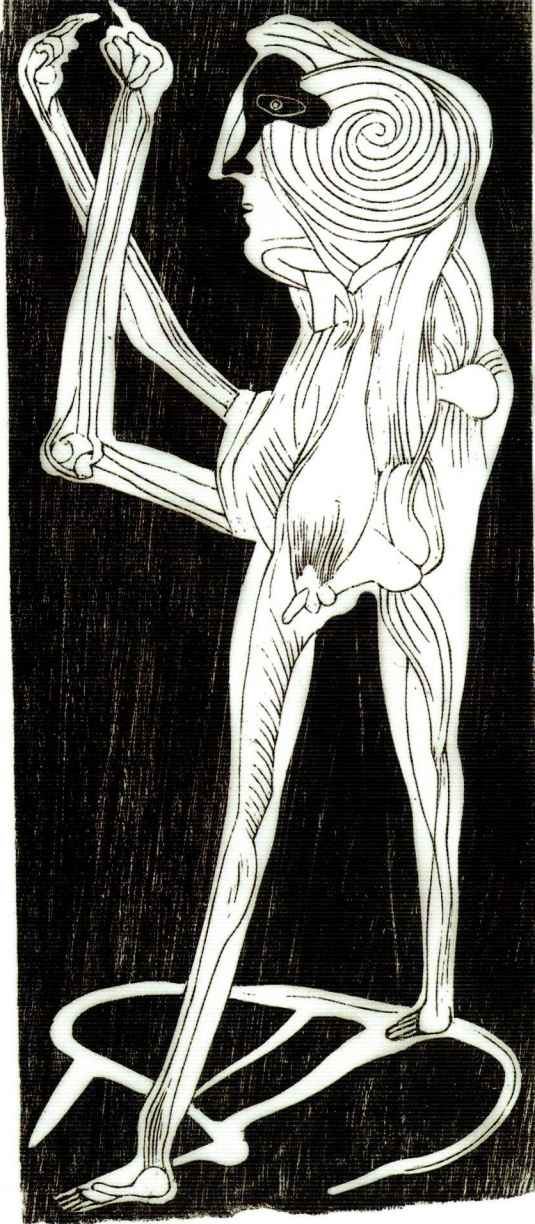
Pelas fotografias vê-se que o próprio Flusser tinha uma vistosa barba branca, mas seu interesse pelo ato de escanhoar o rosto parece ultrapassar o plano pessoal. A observação desse gesto serve de pretexto para um questionamento acerca de fenômenos emergentes da cultura contemporânea, como a ecologia ou o urbanismo. Será que a simples preservação das florestas promove a reintegração do homem com o mundo natural, ou apenas reforça o distanciamento entre um e



outro? Será que a estratégia política em relação aos bairros da periferia das grandes cidades contribui para sua integração urbana, ou apenas faz com que a fronteira entre as camadas populares e as elites fique ainda mais intransponível? Para o autor de *Gesten* uma das tarefas de uma filosofia no cotidiano é investigar se a ecologia e a engenharia social, como têm sido praticadas, não permanecem gestos tão cosméticos como o de fazer a barba, na medida em que insistem em trabalhar apenas na e para a pele, quer dizer, em construir e manter muros divisórios na existência.

Um gesto sem finalidade

Infelizmente, Flusser não analisa o gesto de dançar em seu livro. Uma maneira de contornar essa lacuna é buscar uma analogia com o gesto de fumar cachimbo, como o próprio Flusser nos autoriza: “Podemos trocar o enunciado ‘gesto de fumar cachimbo’ por outros enunciados, por exemplo, por ‘gesto de dançar’ ou ‘gesto de tocar violino’, sem contudo ter trocado o significado da questão.” O que há de comum entre dançar e inalar o fumo do tabaco é que ambos são gestos cuja única finalidade é não ter fim, gestos que não promovem diretamente uma transformação do mundo ou do gesticulador, que nada informam ou comunicam; enfim, que se esgotam na sua própria realização. Aquele que fuma cachimbo não o faz com a finalidade de inalar fumaça. Se fosse assim, ele ficaria satisfeito com qualquer inovação técnica que simplificasse toda a parafernália envolvida no seu ato, incluindo aí o cachimbo, o fumo, o isqueiro, o instrumento de limpeza do cachimbo, a respectiva coleção de bolsos e bolsas para abrigar todos os acessórios e as diferentes estratégias que cada um desses elementos exige. O fumante tem prazer nessa complexidade absurda e inútil, pois fumar cachimbo é um rito profano e portanto livre (os ritos religiosos estão submetidos a diferentes teleologias). O objetivo do rito não é mudar o mundo. Quanto mais um rito é um gesto cuja finalidade está em si, mais ele pertence à “vida estética”. O rito de fumar cachimbo é, para Flusser, um gesto artístico como o do pintor ou do dançarino. Fumamos cachimbo ou dançamos por prazer, ou melhor, pelo prazer específico de poder interromper os gestos úteis. Quando



fumamos cachimbo ou dançamos, estamos “vivendo a vida” em vez de apenas “sobre-viver”.

Uma interpretação que vê equivalência entre o gesto de fumar cachimbo e o de dançar exige um outro entendimento do que é arte. Cada vez mais a atividade artística é vista exclusivamente como um gesto de trabalho, com o qual se procura instaurar uma obra, realizar uma *performance*, transmitir uma mensagem, expressar uma emoção ou causar sensações. O aspecto mais essencial da arte é, segundo Flusser, a possibilidade da descoberta de si: “É somente no gesto de tocar um instrumento, de pintar, de dançar, que o músico, o pintor e o dançarino experimentam quem são e como são.” Então, dançar e fumar cachimbo são atos de resistência contra uma vida baseada apenas na utilidade racional e duas das muitas formas possíveis de experimentar a “dor e a delícia” de tornar-se o que se é.

Charles Feitosa é doutor em filosofia pela Universidade de Freiburg i.B./Alemanha, pesquisador da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e autor do ensaio-manifesto *Por uma filosofia pop, em Nietzsche e Deleuze – Pensamento nômade*, org. por Daniel Lins (editora Relume Dumará).

Pluralidade de idéias

Diferentes experiências, na Europa, nos Estados Unidos, e agora no Brasil, mostram a importância dos centros coreográficos, grandes núcleos de dança que aglutinam e criam o intercâmbio, inclusive com outras formas de arte

por **Ana Cecilia Martins**

Verdadeiras usinas criativas, os centros coreográficos atuam como catalisadores artísticos, abrindo espaço para o trânsito de pessoas, idéias, linguagens e movimentos. Elementos-chave na teia cultural de diversas cidades do mundo, eles têm a dança como foco principal, estimulam a produção local e promovem um fértil diálogo entre artistas, platéias e lugares, expandindo fronteiras. Mas não se trata de juntar um punhado de coreógrafos, outro de bailarinos e ainda outros de professores, estudantes e público. A gênese desses núcleos se faz com metas e conceitos bem definidos, não havendo receita fácil para a construção de um espaço bem-sucedido. Alemanha, França, Estados Unidos, Bélgica, Inglaterra e Brasil têm experiências a contar. Erros e acertos.

Personalismo e democratização

No sul da França se encontra um dos mais atuantes, o Centre Chorégraphique National de Montpellier, desde 1994 dirigido por Mathilde Monnier, cujo primeiro passo foi a elaboração de uma identidade para o lugar. "Um centro é necessariamente um espaço para o cruzamento de informações. Não pode ser o lugar de um só coreógrafo, porque é na pluralidade de ações e de visões que se encontra o motor da criação e da novidade. Mas, é claro, todas as vertentes passam de algum modo pelo crivo da direção. Essa identidade afirmada é fundamental", afirma Mathilde, frisando uma tendência dos centros franceses, que usualmente adquirem o perfil de quem os dirige.

Em Montpellier, Mathilde encontrou uma grande quantidade de pequenas companhias, o que ajudou a definir seus objetivos: "Partilhar práticas e abraçar a diversidade local constituem opções acertadas para que se encontrem novos caminhos e se crie um território produtivo. Essa inclusão é uma

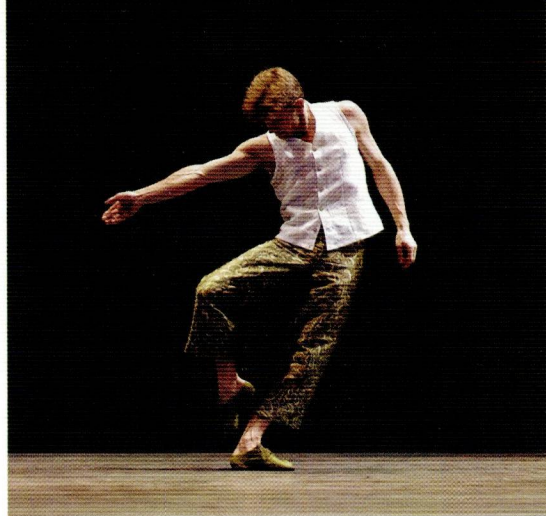
busca permanente no meu trabalho." O distanciamento da política foi outra escolha pessoal: "Era a maneira de preservar a liberdade artística. Não dá para pensar que podemos ter controle sobre tudo", diz, marcando oposição a Maguy Marin, diretora do Centro Coreográfico de Rillieux-la-Pape, que tem a política como elemento intrínseco à dança.

O contato com outros centros, franceses e estrangeiros, acrescentou-se à dinâmica implantada. Entre as experiências que Mathilde considera bem-sucedidas, estão núcleos de dança na Alemanha e a escola PARTS (Performing Arts Research and Training Studios), na Bélgica, sede da companhia Rosas, co-



e movimentos

O bailarino russo Mikhail Baryshnikov, mentor do centro coreográfico que leva o seu nome em Nova York. Na página ao lado, o londrino The Place, uma exceção no isolamento inglês.



Thomas Giorio © 2003/Baryshnikov Dance Foundation

mandada por Anne Teresa De Keersmaeker, conceituada coreógrafa da cena contemporânea.

Aulas de ioga, pilates, sociologia, filosofia e história, além de estudo dos repertórios de William Forsythe e Trisha Brown (entre outros coreógrafos), compõem o dia-a-dia do centro belga, criado na região industrial de Bruxelas em 1995. “Buscamos formar um artista completo. Daí a importância de reunir diversas manifestações artísticas e vertentes do pensamento”, diz Anne Teresa, que reconhece a PARTS como braço de formação do seu grupo: “Quase todos os bailarinos do grupo vêm da PARTS, o que torna a convivência bastante estimulante. É uma filosofia da dança compartilhada.”

Manter uma companhia de dança como exemplo/resultado criativo de um centro não é, no entanto, idéia unânime. “Acredito que a ausência de um grupo fixo ligado ao centro mantém o caminho mais livre para permutas artísticas. Fazemos isto aqui, abrindo espaço para intercâmbios internacionais permanentes, apresentações e residências estrangeiras, o que é feito por poucos na Europa”, acentua Bertram Müller, diretor do Tanzhaus NRW, centro de dança de Dusseldorf, Alemanha.

A criação desse centro, há 25 anos, ocorreu em ambiente adverso. “As pessoas nos viam como uma iniciativa menor, porque já existiam em Dusseldorf uma companhia de balé e várias escolas nesse estilo”, conta Bertram, que inclui, entre as aulas, o *hip hop*, a capoeira, o samba, a salsa, a *street dance* e a dança afro. O Tanzhaus reúne hoje cerca de 1.800 alunos que se dividem entre as 150 aulas semanais oferecidas. O centro – que dispõe de dois teatros, seis grandes estúdios, salas de estudo e restaurante, em quatro mil metros quadrados de área construída – oferece mais de 200 apresentações por ano, em estilos diversos. “Assimilação, diálogo e transformação formam uma tríade para a arte inserida nesse mundo que já é global”, acrescenta o diretor, sublinhando sua crença no que define como “estética da diversidade”.

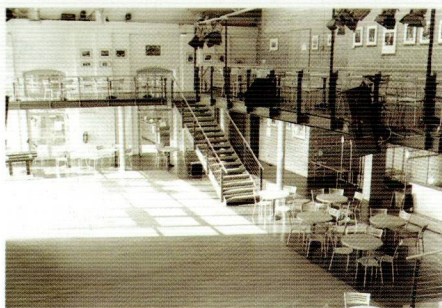
Um dos pilares do Tanzhaus é a programação voltada para a democratização da dança. “Acredito na idéia de Josef Beuys segundo a qual ‘todo mundo é artista’. Por isso, acho que um centro não se pode dirigir apenas a profissionais. Nossos números mostram que tal premissa funciona”, afirma Bertram, em sua luta para manter o Tanzhaus como um centro independente de arte.

Expandindo os limites da dança

Também na Alemanha funciona a Folkwang Tanzstudio, companhia embasada na conceituada escola de artes Folkwang-Hochschule, de Essen. Desde 1999, Henrietta Horn é, ao lado de Pina Bausch, sua diretora, mantendo uma agitada agenda de turnês internacionais. Nos períodos em que está em casa, a trupe desenvolve trabalhos contando com frequentes colaborações estrangeiras e abrindo espaço para diferentes técnicas e estilos. A diversidade começa na própria formação do elenco, que mescla bailarinos de países como Colômbia, Coreia e Taiwan. “A dança é essencialmente global. É claro que as experiências culturais distintas são ainda mais enriquecedoras, mas acredito que o contato da dança com outras expressões, como a música, o vídeo, o teatro e atividades multimídia, é fundamental para a criação. Por isso, estar em sinergia com a Folkwang-Hochschule é tão vital. Ano passado, uma co-produção Hochschule-Tanzstudio mostrou o quanto é produtivo se deixar contaminar por outras manifestações artísticas. E isso só é possível em centros plurais”, afirma Henrietta.

Para o provocador coreógrafo inglês Robert Pacitti, a idéia de criar espaços plurais para a dança nem sempre gera resultados práticos: “Alguns centros não se mantêm abertos a novas linguagens, ficando presos a uma única realidade. Vivem experiências internas, convidam as mesmas pessoas para residências e não propõem novidades.”

Seu conterrâneo Jonathan Burrows, expoente da



Juliete Cervantes - divulgação

Um registro do espetáculo *Black burlesque*, nos palcos do nova-iorquino *Dance Theater Workshop*. À esquerda, ao apostar na “estética da diversidade”, o *Tanzhaus NRW* atrai grupos estrangeiros para Dusseldorf, na Alemanha.

dança britânica, também não é entusiasta de iniciativas centralizadoras: “Parece-me às vezes um pouco formal e artificial reunir pessoas em um edifício para criar. Acredito que festivais de dança sirvam melhor para essa função de expandir os limites da dança.” Após morar três anos em Bruxelas, ele diz ter uma nova visão do cenário da dança em seu país: “Acho a Inglaterra um tanto desconectada do resto da Europa. Talvez seja uma mentalidade de ilha.”

Em território londrino, outros tantos centros mantêm a dança em movimento, com destaque para o Laban, criado em Manchester, em 1948, pelo pensador, coreógrafo e bailarino húngaro Rudolf Laban, com o nome de *Art of Movement Studio*. Fincado hoje na capital, o centro agrega um leque de atividades, tendo a dança como principal alicerce.

Em busca do público

O Laban também se fixou na cosmopolita Nova York, dividindo espaço com outros centros de dança, como o *Dance Theater Workshop (DTW)*, criado em 1965 por Jeff Duncan, Art Bauman e Jack Moore, que hoje se impõe como um dos mais atuantes dos Estados Unidos. “Ter uma programação atraente para o público é objetivo primordial. Não faz sentido deixar de incluir a comunidade no processo artístico. Em Nova York, essa meta se torna ainda mais desafiadora, pois convivemos com uma enorme gama de ofertas, e o público para a dança não é tão grande”, afirma Craig Peterson, diretor artístico da casa, há quatro anos sob a direção geral de Marion Dienstag.

Com perfil multifacetado, promovendo constantes apresentações de teatro, vídeo e exposições, o DTW já abrigou artistas como David Parsons, Bill T. Jones e Susan Marshall, e a direção credita o reconhecimento conquistado na cidade ao seu caráter diversificado. “Viajo muito pelo mundo, buscando trazer manifestações da dança moderna de lugares distantes, como a Ásia e o Leste Europeu. Mas não se trata de dança folclórica”, alerta Craig, frisando que a sobrevivência do DTW é um desafio permanente: “Nossa maior luta é nos mantermos independentes, o que é financeiramente desafiador. Contamos com a ajuda de mantenedores e fundações, alguma verba pública, mas não somos atrelados ao governo. Dinheiro é fundamental para viabilizar nossa agenda de atividades locais e o intercâmbio com grupos de outros países.”

Segundo Craig Peterson, existem tantos centros em Nova York que não há perigo de uma centralização soberana – uma clara referência à próxima inauguração, em Manhattan, do *Baryshnikov Center of Dance*, criado pelo mítico bailarino. “Certamente não precisamos de mais teatros. Mas, se o centro

© Agathe Poupeney - CND



Fachada da nova sede do *Centre National de la Danse*, no subúrbio parisiense: inauguração prevista para junho de 2004 num antigo prédio de dez mil metros quadrados.

O *The Place* tenta tirar a dança inglesa do isolamento apontado por Burrows. Em Londres, o centro conta com um grande teatro, uma escola e uma companhia, a *Richard Alston*, criada em 1994. Entre suas atividades destacam-se os projetos de formação e um setor de pesquisa. Há ainda uma pequena companhia independente, a *Protein*, programas para coreógrafos residentes, *site* para discussões sobre dança e pequenos festivais. Desde os anos 1980, John Ashford é o general desse quartel da dança inglesa. E confidencia: “Dá muito trabalho manter este centro plural.”



Vista do interior do Centro Coreográfico do Rio: espaço pioneiro no Brasil para reunir várias tendências e linguagens da dança.

Baryshnikov se propõe a ser um espaço para processos e pesquisas, mais do que para resultados, será muito bem-vindo na cidade”, diz Craig. E é na experimentação que se alicerça a proposta de Baryshnikov (com atividades ligadas ao cinema, ao teatro, à literatura e às artes visuais), contando com as colaborações ilustres do coreógrafo William Forsythe, do cineasta Pedro Almodóvar e da escritora Susan Sontag.

A França também inaugura em 2004 um endereço superlativo, situado em Paris: o Centre National de la Danse (CND). Desde 1998, o CND desempenha um importante papel, promovendo uma série de atividades geograficamente descentralizadas. A partir de 18 de junho de 2004, no entanto, tudo acontecerá num antigo prédio de dez mil metros quadrados em Pantin, subúrbio parisiense. “Será, enfim, um lugar único para todas as atividades”, comemora seu diretor, Michel Sala, no *site* da instituição.

Diálogo com o mundo

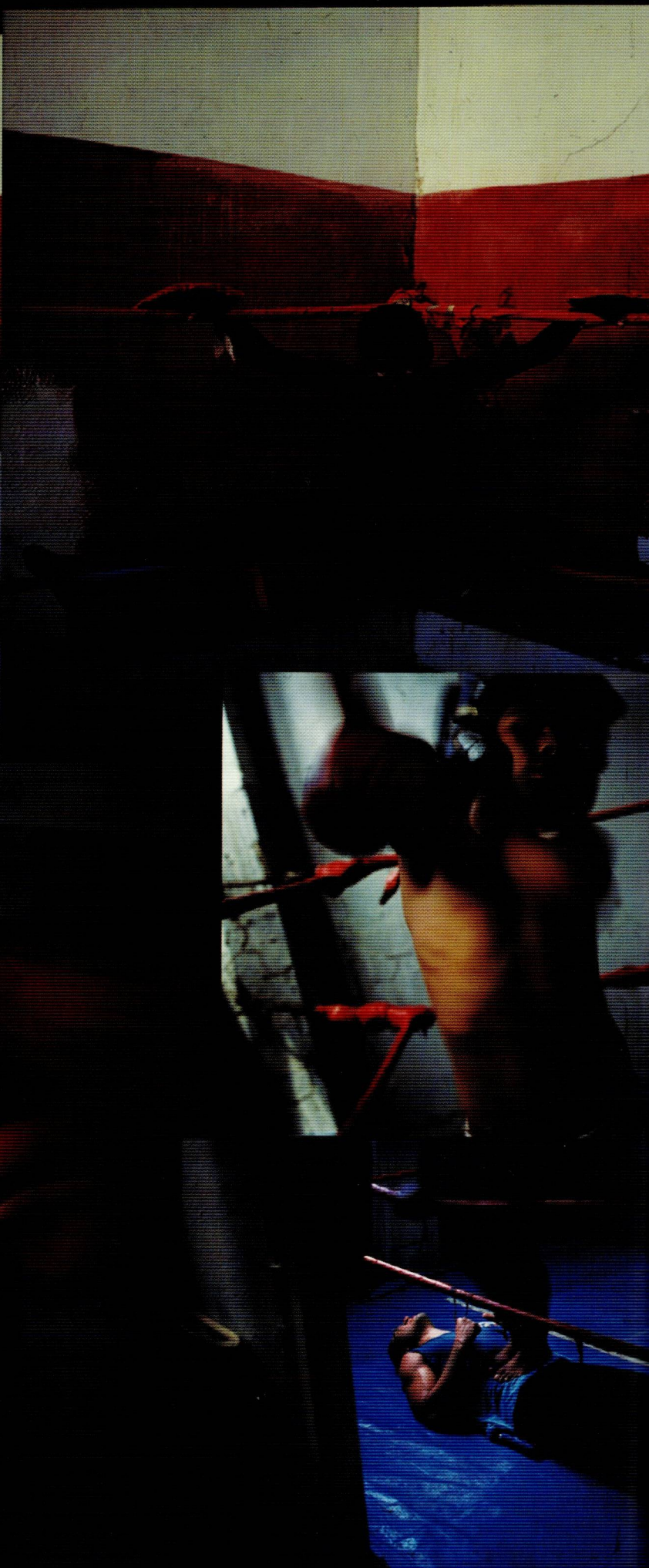
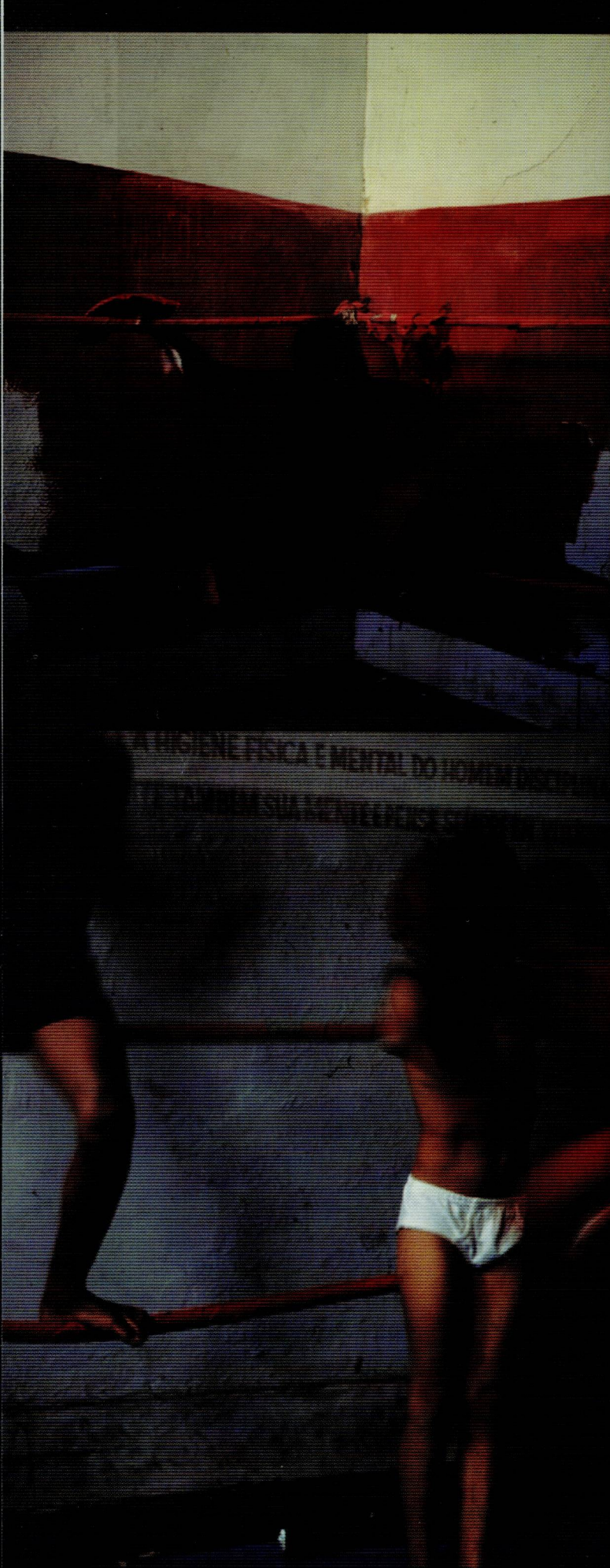
Em situação parecida se encontra o Centro Coreográfico do Rio, fruto de uma iniciativa da Prefeitura do Rio, que funcionará a partir de 2004 num prédio de quatro mil metros quadrados na Tijuca, Zona Norte da cidade. O centro carioca já se mantém ativo com iniciativas como a revista *Gesto* e o Ateliê Coreográfico, que oferece aperfeiçoamento profissional para um grupo de visível diversidade corporal, em que se incluem deficientes físicos. “A implantação de um centro desse porte não se faz da

noite para o dia. O primeiro passo é definir conceitos, e para isso tenho mantido estreito contato com diretores de centros em todo o mundo e estudado diversos programas. É fundamental, também, o conhecimento da demanda local”, afirma a diretora Regina Miranda, que vê concretizar-se um projeto acalentado pela classe artística há mais de 20 anos.

Formação de platéia e aperfeiçoamento para bailarinos e coreógrafos sempre foram, para Regina, funções matrizes do centro. Mas novas demandas se acrescentaram – e suprir a carência de espaços de ensaio para companhias locais é uma delas. A linha de atuação da diretora visa à abrangência de todas as linguagens da dança e à criação de um ambiente estimulante para a convivência artística. “O Centro Coreográfico vem reafirmar o Rio como pólo importante da dança para o Brasil, aberto ao mundo – o que é bom para a classe artística e também para a auto-estima do carioca”, ressalta a diretora.

Para cumprir os objetivos a que se propõe um centro coreográfico, o espaço físico se impõe como condição fundamental. O alemão Bertram Müller sublinha essa importância: “Cometi um grande erro quando aloquei, no início dos trabalhos, as atividades do Tanzhaus em um teatro pequeno. Espaço, para a dança, é primordial. Hoje sei que um prédio adequado é o primeiro passo. Em seguida, é preciso o comando de alguém com visão ampla e muita tolerância para frustrações.”

Ana Cecília Martins é jornalista.



A HIGIENE FÍSICA E MENTAL DO HOMEM DISCIPLINA
E TRANSFORMA SUA MENTE EM UM SUPER-HOMEM

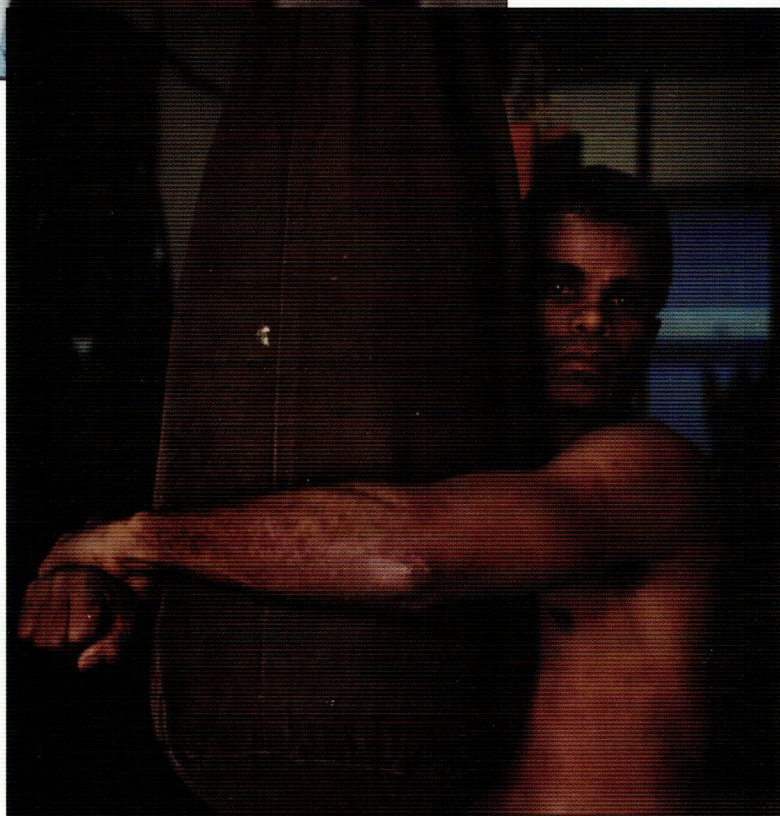
Rio Branco Miguel

Lembrando Santa Rosa



Neste ensaio fotográfico realizado na mítica academia de boxe Santa Rosa, na Lapa, o fotógrafo Miguel Rio Branco reencontrou algumas de suas obsessões: uma certa atração pela marginalidade, pelos ambientes e paisagens decadentes, e a utilização do corpo (ou de partes dele) como uma expressão concreta, mas nunca superficial, da existência. Miguel diz que faz pintura, não fotografia. A julgar pelas cores deste ensaio, será difícil contradizê-lo. Quanto ao boxe, não se trata de uma paixão pessoal. Para o fotógrafo, que realizou este projeto com o apoio da Bolsa Vitae, pouco interessam os temas; o que vale é o que projeta de si em cada corpo, em cada cenário clicado. Ou melhor, pintado.

Miguel Rio Branco





A mulher que só

Na literatura, autores como Machado de Assis, Clarice Lispector, Lya Luft e Adriana Lisboa juntam as peças do corpo feminino, tentando apreendê-lo em sua capacidade de suscitar paixões e paradoxos

por **Gustavo Bernardo**

O leitor e eu poderíamos estar entre os estranhos homens à volta da mulher que se comprazem em estudar, avaliar, julgar: esse corpo? Eles e ela se encontram no quadro *O júri*, de Di Cavalcanti, um dos melhores pintores do corpo feminino brasileiro – portanto, para a nossa cultura, um pintor do belo e do prazer. Entretanto, como bem apontou Murilo Mendes, em 1949, esse pintor sabia como o prazer também encerra conflitos, abismos, contradições – como o prazer, em outras palavras, acontece sob a sombra da dor. Para Murilo, como para Di, “o substrato da alegria brasileira é carregado de tristeza”.

Decorre dessa tristeza subterrânea o aspecto triste, às vezes sinistro, de certos personagens de seus quadros. Nesse, por exemplo. Roupas escuras, calvas maquiavélicas, chapéu coco e monóculo: todos os elementos contrastam com a luminosidade tranqüila do corpo da mulher. Ela se protege, mas não muito: as mãos sobre a pélvis, mas o colo descoberto. Longos cabelos e pescoço, a mulher sentada se deixa examinar com as pálpebras baixas. No espaço apertado, claustrofóbico, o julgamento e o desejo se confundem com o medo, concentrado no homem sentado no chão. Esse medo, eu o sinto, ao tentar escrever sobre a ficção do corpo feminino.

Por isso, desejaria não me encontrar entre os homens do quadro de Di. Percorrem-se nesse ensaio três séculos, e neles os fragmentos de ficção pelos quais se possam vislumbrar lampejos do corpo feminino. Tais lampejos podem iluminar, como

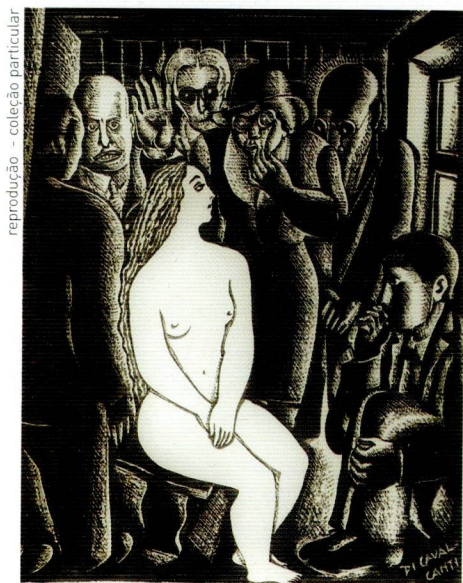
flashes, esse corpo que não se pode conhecer. Os *flashes* não esgotarão os textos escolhidos, assim como o olhar jamais esgota o corpo que o deixa esgotado.

A primeira mulher que vem à lembrança é a viúva Lúvia, justamente a primeira personagem feminina de Machado de Assis, no romance *Ressurreição* – todavia, não me ocorre a descrição do seu corpo, mas sim o espanto do seu pretendente, Félix (que não seria feliz, alerta o narrador), ao encontrá-la, de olhos baixos, num terraço: “A tarde estava realmente linda. Félix, entretanto, cuidava menos da tarde que da moça. Não queria perder o ensejo de lhe dizer, como se fora verdade, que a amava loucamente.”

O que dizem os olhos

A situação era propícia a “amar loucamente” – o que não implica amar “de verdade”. O homem queria amar “como se” amasse, isto é, como personagem de ficção que de fato era. Félix e Lúvia retornarão, rebatizados como Bento e Capitolina, em *Dom Casmurro*. A ironia com o nome do personagem masculino se aprofunda, transformando a felicidade que não se sentia em bênção que não havia: Bento Santiago é amaldiçoado desde a incorporação do traiçoeiro Iago em seu próprio nome, corroendo-se de ciúme por dentro. A luminosidade lívida de Lúvia, que lembra a figura de Di Cavalcanti, transforma-se na própria ficção, isto é, em Capitolina, vulgo Capitu, que nos fala justamente dos capítulos da paixão.

A paixão transformaria os olhos “de cigana oblíqua e dissimulada”, como dissera o intrigante José Dias, em “olhos de ressaca”, título do capítulo XXXII: “traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca.” Os olhos de Capitu são a parte do corpo que o representaria todo, impressionando Bentinho até quase a loucura. No entanto, as duas metáforas, da cigana e da ressaca, se são suficientes para atizar o desejo, não o



O júri, desenhado por Di Cavalcanti em 1927: contraste entre a luminosa beleza feminina e a soturna presença masculina.

a ficção vê

Ilustração do curitibano Poty para o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, na edição da Garnier, de 1988.



são para descrever, e portanto controlar, ao menos com palavras, aquele corpo de mulher. Os olhos bem representam tanto o bem quanto o mal. Mais adiante, o capítulo CXXIII terá o mesmo título, “Olhos de ressaca”, relacionando esses olhos com a ressaca “real” que matou afogado o amigo do casal, Escobar. O trecho acirra a suspeita do narrador: “Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.” A ressaca, nos olhos dela e no mar, confunde os afetos e suspende o juízo.

Não há controle possível, como mostrara antes outro capítulo, em que Capitu dava as costas ao namorado e sentava-se frente a um espelho. Ele pegou seus cabelos e dedicou-se a penteá-los, “vendo” com as mãos aqueles “fios grossos, que eram parte dela”, enquanto os dedos “roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite”. A cena é tão insinuante que dela decorre o primeiro beijo, que por sua vez levou aquele jovem a se tornar homem – mas um homem atordoado e emudecido: “não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua.” Aquele corpo querido se mostrava apenas em *flashes* lancinantes, bem aos poucos, como que por metonímias.

Mais adiante, se ressaltarão os braços de Capitu, que “merecem um período. Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor”. O período a que se refere o escritor não serviria, em uma gramática escolar, como exemplo de “bem-dizer”; ao contrário, truncado como o desejo e o ciúme que se misturam, parece que se vai referir a um acontecimento “mas” se perde nos desconhecidos braços da leitora desconhecida.

A nudez dos braços é destacada por Poty, na ilustração que fez para a edição da Garnier, ao cobrir o rosto e as mãos da personagem com um véu de traços quadriculados, ao mesmo tempo que deixa o vestido, preto, se confundir com todo o ambiente. Nos termos do desenho, os braços se encontram nus e assim brilham, brancos, porque só eles não foram desenhados: exibem o branco da página, isto é, do mundo, aqui entendido como mistério. As mãos de Capitu, como as da mulher de Di, também se encontram aparentemente relaxadas – na verdade, elas disfarçam o que protegem. Essa proteção, por sua vez, é igualmente ambígua, porque dirige o olhar do homem-espectador para o que deveria disfarçar.

A máscara perdida

Orientado por essas mãos (ou desorientado, como queiram), procuro esse corpo de ficção na pena da escritora que melhor caracterizou a indeterminação do século seguinte ao de Machado: Clarice Lispector. Em *Um sopro de vida*, o personagem Autor, masculino, fala da dificuldade de descrever sua personagem feminina: “Difícil de descrever Ângela: ela é apenas uma atmosfera, ela é apenas um jeito de ser, é um revelador trejeito de boca mas revelador de quê? de algo que eu não conhecia nela e que agora, sem descrição possível, passo a apenas conhecer, só isto.” A metonímia se dá menos por uma parte do corpo, como os olhos, do que por um gesto, um trejeito, que revela e vela ao mesmo tempo.

Na verdade, a dificuldade não é apenas a de descrever esse corpo, é principalmente de ver ou ter esse corpo, o que explica a insegurança inerente a quem escreve e, quiçá, a quem ama, como a agora narradora comenta em *A paixão segundo G.H.*: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh, pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus



Mulher e homem retratados na série
Sketchbook (1971), de Pablo Picasso.

olhos e tua boca.” Não se consegue entender ou de-
ter um todo, se a verdade, mesmo a do corpo, é sem-
pre não-toda: “Não estou à altura de imaginar uma
pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira.”

Por isso, os véus e as máscaras são necessários:
“Eu chamava máscara de mentira, e não era: era a es-
sencial máscara da solenidade. Teríamos de pôr
máscaras de ritual para nos amarmos. Os escarave-
lhos já nascem com a máscara com que se cumprirão.
Pelo pecado original, nós perdemos a nossa má-
scara.” A máscara pode ser a literatura. A melhor má-
scara da mulher pode ser o seu corpo nu se mostrando
à meia-luz (a luz plena, pornográfica, tira toda pro-
fundidade, quer dizer, mostra que debaixo da má-
scara há apenas um nada plano: um desespero).

A mão de Clarice

Nesse sentido, a catarse pela ficção é todo o con-
trário de um processo de identificação do leitor com
o/a personagem, indicando sim um processo de de-
sidentificação, despersonalização e deseroização:
“Quem se atinge pela despersonalização reconhe-
cerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo
em relação ao outro é achar em si mesmo o homem
de todos os homens. Toda mulher é a mulher de to-
das as mulheres, todo homem é o homem de todos
os homens, e cada um deles poderia se apresentar
onde quer que se julgue o homem.” Porque a vida
é uma missão secreta, “a gradual deseroização de si
mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o
aparente trabalho”.

Diferentemente do que “pensam” os sentidos, o
corpo, em particular o feminino (porque é dele que
se fala, é este que não se vê), não se mostra. Por is-
so mesmo a ficção que desde o princípio se assume
como tal pode melhor conduzir para dentro desse
mistério, desse labirinto de faltas e afetos, do que
qualquer discurso “lógico”, seja ele antropo, psico
ou sociológico. A ficção nada diz exatamente da
“via-crúcis de um corpo travado em seus prazeres,
imolado em sua vitalidade e reprimido em sua
alegria”, nem da “amarga docilidade imposta ao
corpo feminino através da história”, como se pode
ler em recente resenha de Márcia Wanderley, pu-
blicada no suplemento *Idéias do Jornal do Brasil*,

sobre o livro intitulado *O corpo feminino em debate*
(organizado por Maria Izilda Matos e Rachel Soihet).

Faz-se então necessária a mão de Clarice – “en-
quanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém
está segurando a minha mão” – para se poder andar
pelo labirinto. É a mesma mão a que se refere Lya
Luft, no seu primeiro romance, *As parceiras*. A pri-
meira parceira de Anelise, a narradora, é uma amiga
de infância que morreu prematuramente: “Ela foi o
primeiro amor da minha vida, numa idade em que as
almas interessam muito mais do que os corpos. (...)”
Então Adélia foi minha irmã, me dava a ternura que
os adultos se esqueciam de dar, e pela qual eu
ansiava tão intensamente. Tinha cabelos pretos e
lisos, mãozinha rechonchuda, quente na minha,
olhos escuros, riso fácil e uma alegria de viver que
me espantava.” A mão na mão representa bem um
corpo feminino conhecendo-se, na infância, através
de outro, mas porque lhes interessa antes a alma do
que o corpo – e à alma só se chega através de uma
metáfora, corporal que seja, e/ou de uma metonímia,
por exemplo, a mãozinha rechonchuda e quente.

Todavia, a alma, nome do melhor ou do pior de
nós, não existe, a não ser como nome. O que existe
é o corpo, imperioso. Anelise vive sob o signo do cor-
po da sua avó, Catarina, que se casou aos 14 anos
para ser violentada pelo marido até perder a razão e
viver reclusa no sótão. Tornou-se uma “doida bonita,
asseada, mansa, escrevendo e murmurando entre
rendas e alfazema”, sem fazer mal a ninguém. Até
que “um dia, o escândalo: Catarina von Sassen, 46
anos, louca e linda, foi encontrada na cama em ati-
tudes suspeitas com a enfermeira mocinha que dia-
riamente lhe aplicava injeções de vitamina e mas-
sagens para compensar a longa reclusão”.

Naturalmente, expulsaram a enfermeira. Natu-
ralmente, o médico receitou o calmante mais forte.
Naturalmente, a moradora do sótão ficou extraor-
dinariamente calma, tornando-se “uma ausência
parada atrás da porta de vidro da sacada”, que mor-
reria três meses depois. A neta-narradora chora “pe-
los acoissados, os desamados, os dúbios, que não
conseguem amar dentro do esquadro alheio”, pen-
sando muitas vezes “nos rótulos grosseiros que re-
cobrem os amores mais delicados, os intrincados,

Um rosto retórico para “no espelho ver que cara a gente tem quando sofre tanto (...)”

os subterrâneos mas não necessariamente sombrios. Deviam ter permitido que ela provasse algum calor humano em seu universo imaculado. Não permitiram”.

Essa menina que narra a história conta como perdeu sua amiga, Adélia, muito cedo, e como depois perdeu muitos filhos que nasceram mortos, até o último, que nasceu vegetal, com uma lesão cerebral irreversível. Ela vê seu marido, seu primo, sua tia, todos parecendo acuados, e supõe que seus próprios olhos deviam trazer a mesma expressão, mas não consegue ver a si mesma: “Bem que me mirava no espelho para ver que cara a gente tem quando sofre tanto, mas era sempre o meu rosto.” Apenas a ficção nos empresta a sugestão do seu rosto para que sirva, por um instante, como máscara (ritual) do nosso, uma vez que, como ela, não podemos nos ver vendo, não podemos nos ver sendo.

Os acidentes do corpo

Dessa impossibilidade fala Adriana Lisboa, cujo romance, *Sinfonia em branco*, publicado no primeiro ano do século XXI, mostra duas irmãs, Maria Inês e Clarice, tentando se ver. Ao se despir na frente do espelho, Maria Inês vê menos o seu corpo do que os seus acidentes – do que a história do seu corpo: “Para tirar a camisola bastou um gesto, e então ela reencontrou aquela íntima e corriqueira verdade, seu corpo, que em nada evocava Barbies e outras belezas padronizadas, curvas classificáveis em categorias, vendáveis, temporariamente definitivas. Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentado dois filhos continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis. Ela guardava a cicatriz de uma grave apendicite operada havia cinco anos. Tirando a calcinha ainda era possível divisar o vestígio da cesariana, aquela pequena cicatriz curva e rosada com talvez dez centímetros de extensão.”

As Barbies e outras belezas padronizadas equivalem, digamos, à direita, ao que os discursos antrop, psico ou sociológico configuram à esquerda. Em ambos os casos genéricos, há ficção que fala como se não o fosse, como se fosse descrição objetiva. No caso do corpo, que sabemos fictício, de Maria

Inês, importam antes as cicatrizes que têm data e dor, como aquelas que a sua irmã Clarice (que não é Lispector) tem nos pulsos, fruto da tentativa de suicídio com uma faca Olfa. Toda semelhança da Clarice de Adriana Lisboa, quelóide nos punhos nus, com a mão direita de Clarice Lispector, queimada até a cartilagem por um incêndio na sua cama, será mera coincidência – porque, afinal de contas, toda mera coincidência é uma metáfora involuntária.

A Clarice de Adriana, irmã de Maria Inês, é uma escultora que esculpe mulheres incompletas: “Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curvava-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos. Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? Sobre a pele irregular, propositalmente rude, estavam ainda as marcas do cinzel. Como se aquela pequena obra devesse ser incompleta. Ou ambivalente. Metade escultura, metade pedra disforme. Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível. Se tivesse olhos, talvez lágrimas escapassem deles. Como não os tinha, as lágrimas ficavam sugeridas em torno dela como um cheiro ou um espírito. A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um auto-retrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo.”

“Óbvio como o medo, mas arredia como a verdade”, a escultura de Clarice remete à pintura de René Magritte que se chama, bem a propósito, *La tentative de l'impossible* (*A tentativa do impossível*). Lembrando o mito de Pigmalião, o pintor representa um pintor tentando pintar no ar, como se fosse uma escultura, um corpo nu de mulher. Falta apenas um braço, é verdade – mas esse braço faltará para sempre.

Os senhores sinistros do quadro de Di Cavalcanti, entre os quais eu gostaria de não estar, para sempre tentarão interpretar e julgar o corpo feminino. No entanto, o corpo feminino lhes fugirá, tanto dos olhos quanto das mãos, pelas bordas da ficção. Toda alusão a ele não será mais do que isso: sugestão de uma vontade e tentativa fadada, felizmente, ao fracasso – como, aliás, o presente ensaio.

Gustavo Bernardo é professor de teoria da literatura na Uerj e autor dos romances *A alma do urso* (Formato Editorial) e *Lúcia* (Relume Dumaré).



La tentative de l'impossible (1928), de René Magritte: retrato de mulher eternamente incompleto.

© ADAGP, Paris 2003. Autvis, São Paulo, Brasil, 2003



Graciela Figueiroa

À margem de técnicas e escolas

Fundadora do grupo Coringa, a bailarina e coreógrafa uruguaia Graciela Figueiroa revolucionou a dança no Rio dos anos 1970 com um vibrante estilo pessoal e um pensamento coreográfico marcado pela liberdade e originalidade

por **Nani Rubin**

Em meados dos anos 1970, um fenômeno uruguaio em forma de bailarina sacudiu o meio da dança no Rio. Graciela Figueiroa

caminhava para os 30 anos, não era muito alta – “uns 1,67m”, segundo ela –, tinha a musculatura extremamente bem trabalhada por muitos anos de balé clássico e uma presença em cena que causava trepidações em quem assistia às suas evoluções pelo palco, explodindo em energia como um furacão. Ventania benfazeja, espalhou sementes pelo então restrito mundo da dança contemporânea (o termo começava a ser usado) e, com o Coringa, grupo criado e dirigido por ela, deixou uma marca que perdura até hoje no universo coreográfico do Rio. “Ela tinha uma força que vinha das entranhas e parecia fazê-la perfurar o espaço, projetar uma intenção que era quase como voar”, lembra Angel Vianna, uma das muitas pessoas fascinadas por ela e que lhe abriu as salas do seu centro de estudos em Botafogo.

A Angel e Klaus Vianna atribui-se a “descoberta” de Graciela, mas é a própria Angel que se encarrega de fazer a correção histórica: “Foi Marilena Martins, diretora do grupo Transforma, de Belo Horizonte, quem ouviu falar da ‘fantástica’ bailarina uruguaia.” Marilena confirma: foi ao Uruguai só para conhecê-la, ficou entusiasmada pelo trabalho forte e emotivo – “sua presença preenchia o palco”, recorda-se – e convidou-a para dar aulas no Transforma Centro de Dança Contemporânea, apresentando-a depois a Angel e Klaus, que a trouxeram para o Rio.

Essa força vital, que impressionou Marilena, Klaus, Angel e todos os que a viam dançar, a acompanhava havia muito tempo. “Minha mãe dizia que eu dançava o tempo todo, desde pequenina”, conta Graciela, que começou a ter aulas de balé em Montevideu (onde mora atualmente) muito cedo, com Madame Hintz, uma russa um tanto “particular”, na lembrança da ex-aluna. A mestra era muito criativa e

dava balas à inquieta pequena bailarina nos espetáculos de fim de ano, para fazê-la parar de dançar quando saía do palco. Aos dez anos foi levada para aquela que considera sua grande mestra: Elsa Vallarino, uma das criadoras da dança moderna no Uruguai, fundadora do grupo Dalica (Danza Libre de Cámara). Elsa, seu grupo e suas idéias constituíram a estufa onde cresceu a futura criadora. Foi com o Dalica que Graciela estreou, aos 18 anos, sua primeira coreografia, com ótima recepção nos jornais: “Fui saudada como uma coreógrafa nata.”

Dança com emoções genuínas

Mas na época ela ainda não tinha certeza de nada. Seus interesses eram amplos, o que viria a se refletir em sua dança. Estudava direito, mas gostava de arquitetura, de psicologia e de filosofia, além de nutrir uma atração por questões espirituais. Uma bolsa da fundação americana Fullbright, para estudar dança em Nova York, acabaria por definir o seu caminho. Com 21 anos, Graciela teve aulas nas escolas de Martha Graham e de Merce Cunningham, e na Juilliard School. A temporada na grande meca da dança contemporânea se estenderia com o convite para fazer parte das companhias de Lucas Hoving e, depois, de Twyla Tharp. “Foi quando percebi como a dança era necessária para mim; acho que morreria se não dançasse”, diz Graciela, imbuída então da certeza de que a advocacia não era o território onde iria defender suas causas – já o amor pela construção de espaços, pela alma humana e pelas coisas do espírito, tudo isso entraria para sempre em sua vida e se manifestaria em sua arte.

O que ela queria parecia bastante simples: uma dança que falasse das emoções genuínas, que partisse do próprio corpo, e não de determinadas técnicas ou escolas. Que servisse ao crescimento emocional de cada pessoa – fosse um matemático, um engenheiro ou um estudante de belas-artes. Que respeitasse os limites do corpo, mas que também rom-



Graciela Figueiroa: idealizadora de uma dança vigorosa, “de transformação, de vida e morte”.



arquivo do grupo Dalica de Montevideu

Graciela abriu sua companhia a quem quisesse estar lá: dançarinos experientes ou iniciantes, gordinhos, altos e baixos; todos dançavam

pesse fronteiras interiores. Foi esse pensamento que ela trouxe ao Brasil, ao estrear no Festival de Inverno de Ouro Preto, em 1975. De lá, veio se apresentar no MAM, do Rio, na época um efervescente pólo aglutinador de novas tendências em todas as áreas artísticas.

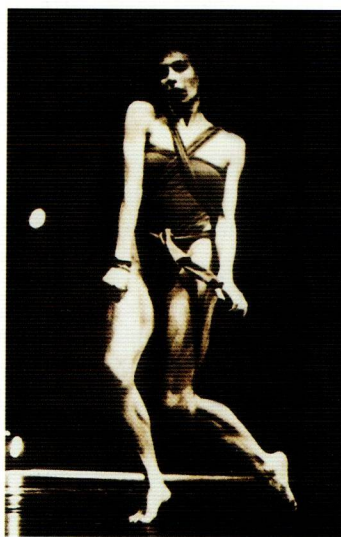
Graciela lembra com prazer daquela época. Primeiro Nova York, em seguida Santiago, depois Rio: “Sempre fui assim, mais universal do que de um país. Sempre foi mais difícil aprender a estar numa família do que estar no mundo.” E foi no Rio, a partir das aulas que dava na escola de Angel Vianna, que surgiu o Coringa, algo excitantemente novo no panorama local. Integrante do núcleo inicial do grupo e até hoje, com Michel Andrade, professora de um curso de formação no Instituto Rio Abierto Rio baseado nos ensinamentos de Graciela, Ana Andrade lembra que a única exigência era o comprometimento com o trabalho. Até aí, tudo bem. Mas um grupo de pessoas comprometidas, cumprindo horários e afazeres, não resulta, necessariamente, num bom trabalho de dança.

Como repetir, com os bailarinos, a vitalidade e a energia espontâneas em Graciela? “Assim como as pessoas se fascinavam por mim, eu também me fascinava por elas. Procurava o que cada um tinha de mais essencial, de mais precioso. E trabalhava no sentido de fazer com que essa força individual se projetasse, reunindo as individualidades numa grande força coletiva”, explica Graciela. Os espetáculos do Coringa eram um prolongamento das aulas. Num momento em que mesmo os cursos de dança moderna obedeciam a um certo padrão e a técnica contava muito, as lições da uruguaia tímida e de sorriso largo tinham o frescor da novidade. “Graciela fazia as pessoas saltarem no escuro para serem amparadas, dava séries de movimentos nas diagonais em que os alunos cruzavam a sala com o prazer estampado no rosto”, recorda Marilena Martins. No início, as sessões

eram acompanhadas apenas pelo próprio ritmo impresso por ela, com a voz, ou percussão. Nos espetáculos, aos poucos, introduziu-se música. A energia era a mesma em aula e no palco. “Eles eram muito potentes”, afirma a coreógrafa.

“Eles” eram seus bailarinos, um grupo que chamava atenção pela variedade. Muito antes de a dança contemporânea européia incluir, em nome do estranhamento, barrigudos, carecas e baixinhos em seus espetáculos, Graciela, sem que isto fosse uma “bandeira”, abriu sua companhia a quem quisesse estar lá,

quebrando modelos: dançarinos preparados, iniciantes, gordinhos e gente muito alta e comprida – todos dançavam, inclusive, às vezes, os músicos. “Tudo servia”, diz Graciela, certa de que a dança independe da compleição física. “Ela fazia seu *grand jeté*, piruetas, e nós íamos atrás, do jeito que dava, do jeito que cada um podia”, lembra Ana Andrade. Um jeito que fez uma crítica de dança da época descrever o conjunto como “um bando de morcegos atrás de uma égua selvagem”, segundo Ana. A comparação mordaz nunca assustou a coreógrafa. A imagem, ainda hoje, é sempre lembrada, mas à guisa de elogio.

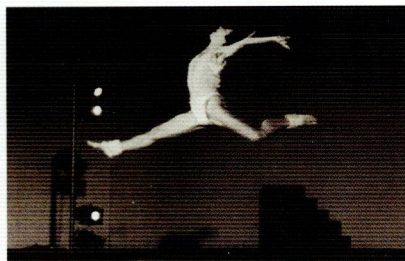
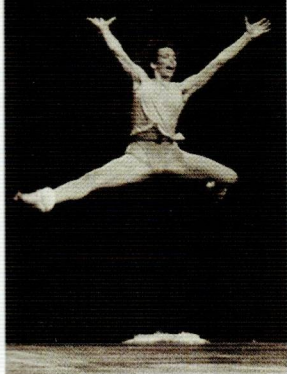


Graciela nos anos 1980, em *Visões fugitivas*, com coreografia de Debby Growald. No alto, um registro da infância.

Eliane Heeren - arquivo pessoal de Marília Felipe

Foi com esse grupo que ela começou a experimentar. Havia coreografias que surgiam dos movimentos desenvolvidos em aula e outras que vinham de idéias trocadas pelo grupo, a partir de histórias pessoais, de textos prediletos etc. O Coringa, para Graciela, foi uma comunidade espiritual e artística, em que cada integrante tinha uma contribuição a dar: “Havia a criação de um mundo, de uma forma de vida, de solidariedade. Isso tudo aparecia na nossa dança, que também tinha teatro, plástica, música.”

O núcleo inicial, formado por Ana, Carlos Affonso, Michel Robim e Regina Vaz, entre outros, ganhou depois as participações de Deborah Colker, Lena Britto, Fernanda Abreu e Debby Growald – esta última, ex-aluna de Cunningham e de Sarah Rudner em



Com assombrosa presença cênica, a bailarina parece transpor o espaço, numa evolução que se assemelha a um voo. Abaixo, Graciela em uma aula aberta do grupo Coringa, na Quinta da Boa Vista.

Nova York, uma das integrantes que tendiam a um maior apuro técnico. Para cuidar da parte visual, profissionais como Gringo Cardia e Luiz Stein, que na época apenas começavam, se associaram à coreógrafa.

Atitude de vanguarda

O resultado, para quem assistia, nem sempre era palatável. Não que o grupo agredisse o público com algum tipo de *performance*. Graciela garante que não fazia nada “*pour épater les bourgeois*”, que tudo era muito simples, mas acabava por produzir reações, por sua atitude de vanguarda. “Eu estava muito, quase insanamente, para frente”, assume. Lembra que a crítica costumava poupá-la como bailarina – “Graciela, por si, é um espetáculo digno de ser visto”, comentou Suzana Braga num artigo do *Jornal do Brasil*, em 1978 – mas nem sempre era gentil com a companhia, por essa “raiva” que costuma reservar ao muito novo, segundo Graciela. E, no entanto, mesmo novo, tudo ali tinha bases sólidas: o que, aos olhos do público, parecia improvisação era fruto de horas diárias de ensaios e de rígidas marcações.

No Brasil, Graciela encontrou aquele que seria um divisor de águas na sua vida e cujo pensamento hoje norteia o seu trabalho: o chileno Claudio Naranjo, psiquiatra, filósofo e músico, fundador da SAT (Seekers After the Truth), escola onde promove um estudo de aperfeiçoamento do ser interior, integrando psicoterapia e espiritualidade. Logo depois conheceria, também no Brasil, outra pessoa fundamental em sua atividade atual: Maria Adela Palcos, psicóloga argentina, diretora do Instituto Rio Abierto Buenos Aires, que desenvolveu uma psicoterapia por meio da dança e da música, para expansão e fluência do ser humano.

Tanto Naranjo como Maria Adela foram determinantes para Graciela aprimorar uma dança harmoniosamente integrada à busca de autoconhecimento. Ela já travara contato com a SAT em Santiago, antes de vir para o Brasil, mas foi só aqui que conheceu Naranjo, com quem teve uma história de amor profissional à primeira conversa. No mesmo dia ele a convidou para dar aulas na escola que estava abrindo na Espanha. Ela passou a viajar com frequência a Madri, onde até hoje faz parte da equipe de pro-

fessores da SAT e onde também dirige o Espacio-Movimiento Rio Abierto.

Hoje, às vésperas de completar 58 anos (em 15 de janeiro de 2004), Graciela vê como linear a sua trajetória: “Acho que estou mais segura; a força que todos sempre viram em mim, eu sinto agora.” Ela se refere especialmente à divisão entre as pessoas ao seu redor – as que queriam fazer espetáculos e as que buscavam se desenvolver interiormente: “Nem sempre esses dois blocos se uniam. O espetáculo negava



o trabalho interior e vice-versa. Agora está cada vez mais fácil juntar tudo – para mim e para as pessoas que trabalham comigo.”

Trabalhando com ela, agora, estão os bailarinos do grupo de dança Espacio, criado em 1996, em Montevideu, seis anos depois de deixar o Brasil. A saída do Rio deveu-se a um fato: o pai da coreógrafa morreu, e ela sentiu que devia voltar ao Uruguai para cuidar do filho, que morava com os avós.

Atualmente Graciela dirige o Espacio de Desarrollo Armónico, cuja sede fica em sua antiga casa familiar e onde aplica o que aprendeu: basicamente, que é preciso ter um grande conhecimento de si para ser uma pessoa melhor. E dançar melhor, inclusive: “Parte da minha dança é conexão, energia. Quando danço, sinto uma entrega quase de transformação, de vida e morte.”

Nani Rubin é jornalista.

O avesso do visível

Para além do que dizem as palavras e vêem os olhos, o corpo cênico se instaura como um “duplo” (segundo Antonin Artaud), capaz de traduzir o sofrimento existencial do homem como um eterno espectro, carregado de símbolos

por **Marina Martins**

Amente é capaz de apreender a realidade na sua totalidade, mas é no corpo que a idéia de existência se concretiza. Pensando não só com a cabeça e amando não só com o coração, mas com todo o sistema psicossomático, o sujeito cria na imaginação as formas simbólicas de suas necessidades físicas e afetivas, materializando-as nas ações cotidianas. No teatro e na dança, o espaço cênico funciona como meio e suporte para a circulação de afetos, percepções extracotidianas e informações sensíveis por onde transitam os símbolos, não para que se compreenda alguma coisa, mas para que se compartilhem experiências em diversos estágios. Cabe ao intérprete explorar os sentidos, encarnar signos e expressar emoções, produzindo movimento e mediando as trocas espaciais. A estética da carne e do símbolo demanda uma corporeidade dilatada e polivalente, integrada ao espaço como uma massa encharcada de subjetividades.

Na dança, a mais efêmera e universal das artes, a imagem não permanece nem se fixa, mas se desenvolve como um rizoma que avança sem fronteiras – espécie de vegetal caracterizado pela ausência de uma raiz primária e definitiva como a das grandes árvores, espalha-se pela superfície ao modo dos capins e da grama. Assim, enquanto se expande e se retrai, no fluxo entre proximidade e distanciamento, liberdade e confinamento, ultrapassando os limites dos territórios individual e coletivo, o corpo cênico reorganiza o espaço como um prisma cristalino a partir de seus eixos, em torno de um pivô que muda de posição conforme a ação. Nesse espaço unificado, promove uma relação interpessoal e participativa em prol da produção de um sentido, interagindo com a presença viva do espectador, que afeta e é afetado pelos efeitos do cruzamento entre palco e platéia.

O discurso corporal estrutura-se como linguagem simbólica pelo traçado interno das conexões psicofísicas no fundo sensível do corpo, revelando-as subjetivamente na superfície da forma, tornando visível o invisível. Este corpo configurado a partir da sua própria ontologia contém *a priori* conceitos estéticos, filosóficos, históricos e culturais, e por sua natureza humana incompleta é passível de transformação. Há nele qualidades de uma estrutura viva que respira, pensa, deseja e manipula o que está além de si como sua extensão material, cortando, perfurando, esculpindo, alisando o espaço. O corpo então transgride e transfigura, além da própria carne e forma, a carne e a forma do espaço.

Linguagem de signos

Jerzi Grotowski, na procura do “ato total” artaudiano, une pensamento e atividade física, intenção e realização, idéia e ilustração, afirmando que o gesto é, em si, objeto de investigação, de uma produção de ideogramas que “deverão ser constantemente buscados, enquanto sua composição parecerá imediata e espontânea”. O centro motor desses ideogramas é acionado pela descoberta de reações humanas primitivas, o que resulta numa forma viva, detentora de uma lógica própria. O gesto teatral é a força e também a finalidade do trabalho do ator, enquanto a imagem do hieróglifo é um signo icônico intraduzível, que é tanto o objeto simbolizado quanto o símbolo. O ator, diz Grotowski, “não deve mais utilizar seu organismo para ilustrar um movimento de alma, deve realizar o movimento com o seu organismo”. Tudo é significativo no trabalho gestual. Nada pode ser esquecido ou ficar ao acaso. Tudo ganha valor de signo, e o gesto, seja qual for sua espécie, entra na categoria estética. Entretanto, o corpo do ator não é totalmente redutível a um conjunto de signos, pois resiste à semiotização, como se o gesto guardasse sempre a marca de quem o produz.

Lori Belilove (diretora artística da Isadora Duncan Dance Foundation) em *The spirit of Isadora: atitudes subjetivas estimulam o transe do espectador*.



Devem-se buscar técnicas renovadas de interpretação e de domínio corporal que quebrem a imposição da palavra escrita e os impulsos da vaidade



Artaud em *Les Cenci* (1935): contra um teatro induzido pela psicologia e pelo texto dramático.

A idéia de Antonin Artaud sobre “uma nova linguagem física à base de signos e não mais de palavras” atribui ao corpo cênico as qualidades de um “atleta do coração”, privilegiando a ação corporal como veículo expressivo de uma realidade metafísica, como um duplo à sombra de uma cisão histórica. A face misteriosa e revolucionária da cena emerge do silêncio, como um grito contra a linguagem já estabelecida e a acomodação dos costumes, impulsionado pela contradição do próprio grito, que destitui a palavra (mola-mestra do fazer teatral) de sua função ordenadora. Mas, o que seria esse

outro lado da ação cênica, senão o oculto refletido no espectador por um espelho, capaz de revelar o que não se vê a olho nu? Cortes, fraturas, rompimentos, transe: tudo isto para revelar o avesso do que é visível? Um grito de dor imenso, tão necessário à vida quanto o primeiro grito do recém-nascido? Na qualidade de energia sonora, não seria a voz apenas o veículo de um discurso que, após séculos de tradição literária, perdeu sua “vibração emocional” e a faculdade de renovação?

As palavras de Artaud ultrapassam os limites do signo e transbordam de paixão, doem como bofetadas e provocam violentas reações, ao mesmo tempo que as metáforas da peste e da crueldade alimentam a idéia de destruição e renovação, demandam do artista uma atitude ritualística de sacrifício e êxtase, como recusa ao teatro induzido pela psicologia e pelo texto dramático. O ponto de partida para a transformação estaria no despertar das potências e no domínio corporal que, baseado nas técnicas de interpretação realista e dirigido pela imposição da palavra escrita, encontra-se acomodado na fórmula do bem-fazer, acima do bem e do mal. Para modificar esta postura engessada, seria preciso destruir a vaidade e os conhecidos caminhos de acesso à cena, para então reconstruir, por meio de rigorosa disciplina, uma nova linguagem em seu próprio corpo, avançando conscientemente na escuridão do porvir.

Em sua técnica de interpretação ritualística, Artaud exalta a mecânica de controle como método que elimina qualquer recurso de improvisação espontânea e de alienação: “um ator-dançarino comparável àqueles sacerdotes do teatro balinês, onde tudo é calculado com uma adorável e matemática mímica.” Sua postura é claramente avessa ao transe do “ator-mago”, capaz de atuar sob inspiração divina, alheio à técnica, em mágica simbiose com o personagem. Este ator que se entrega aos impulsos da vaidade torna-se suscetível à falta de inspiração e, sem a certeza de manter a cena até o fim da representação, não pode ser confiável em um espetáculo que visa, exatamente, à perfeição formal e à coerência cênica. Um teatro renovado não daria mais lugar ao exibicionismo e ao individualismo, mas con-

Teóricos debatem 'o corpo em cena'

Parte da programação de abertura do Centro Coreográfico do Rio em 2004, o seminário *O corpo na cena contemporânea* reunirá grandes teóricos da dança, do teatro e da filosofia para discutir as diversas implicações do "corpo em cena". Entre os convidados estão o *performer* e professor da New York University André Lepecki (que também coordenará o evento); a coreógrafa Meg Stuart; a *performer* Eleonora Fabião; a pesquisadora e teórica da dança RoseLee Goldberg e o filósofo português José Gil. Além do seminário, o evento contará com *performances* dos três primeiros palestrantes e, posteriormente, será documentado em livro.

taria com atores despojados, dispostos a disciplinar seus recursos técnicos, a voz e a "musculatura afetiva" correspondente às localizações físicas do sentimento. Por meio da respiração, pode-se penetrar no sentimento sob a condição de se discriminar, entre as respirações, aquela que convém a cada emoção. Assim, o ator-dançarino que domina, condensa e exterioriza a energia difusa dos estados afetivos elementares e corporifica idéias e atitudes subjetivas acaba por estimular o transe no espectador por meio da representação consciente de uma emoção, do movimento orgânico da alma, e não das palavras.

No início do século XX, o gesto foi explorado como símbolo emergente do artista, cuja densidade teria origem na própria natureza humana, marcada pela paixão e pela revolta. O gesto expressivo, reforçado pela subjetividade freudiana e pelas experiências no campo da arte abstrata, trouxe à tona arquétipos de uma necessidade comum. Nesse contexto, Rudolf Laban qualificou a dança como uma arte independente, baseada nas correspondências harmônicas das dinâmicas espaciais do movimento e de suas qualidades, propondo ao dançarino um esforço de integração entre corpo, mente e forma, na ação de pensar-sentir-fazer: "Pensar em movimento desenvolve uma consciência que não deve ser confundida com um enfoque cognitivo ou intelectual, pois tal ato demanda que a dança seja experimentada e entendida, sentida e percebida pelo indivíduo como um ser completo."

Desfazer-se de si

Corpo e espaço são ferramentas e meios de transporte através dos quais – como se fossem prismas cristalinos e multifacetados – cruzam elementos da mecânica, da ótica, da acústica, da eletricidade, da biofísica, da bioquímica. São sólidos cuja densidade sustenta o tempo das conexões dos sistemas orgânicos e geométricos, que relacionam o ser consigo mesmo, com o outro e com o universo. Na qualidade de fenômeno artístico, o corpo é, simultaneamente, objeto pelo qual o artista produz seu discurso simbólico, veículo sensível que traz à superfície inúmeras intenções e vozes ocultas, e sujeito que elabora poeticamente as informações e experiências vividas.

Assim, transmuta palavras, sensações e intenções em imagens que integram posturas, atitudes e gestos, fundindo a massa corporal com a fluidez da alma.

Essas conexões incomensuráveis – que Baudelaire chamou de "correspondências", "universo de afinidades singulares e secretas" entre sujeito pensante, sensações físicas e formas emocionais – acontecem devido ao esquecimento do estado presente do corpo, a fim de acolher os estímulos plurais da memória involuntária. Para viver tal experiência, que só pode ser medida pela sua eficácia sobre os sentidos, o dançarino desfaz o esquema de sua aparência cotidiana, expulsando as imagens habituais do mundo e tornando-se tábula rasa, capaz de reconhecer a vida e a morte nesse êxtase do nada, nesse não-saber, no grau zero da ação. No cristal e na carne de suas percepções, atinge o estágio do movimento previamente codificado, percebendo uma nova realidade que nasce no instante em que o corpo se transforma em dança – poema construído no coração do poeta, rumo ao infinito. Desse modo, pode-se vislumbrar na ação do dançarino transfigurado a brecha aberta pelo rito que permite a fruição da arte, o imponderável, o inatingível, o sobrenatural, estímulo à esperança e ao poder capaz de modificar padrões culturais paralisados pelo sonambulismo televisivo.

A experiência silenciosa da destruição e da renovação tem como objetivo, por meio de um profundo domínio corporal e mental, fazer do momento cênico algo além da imaginação corriqueira, para alcançar o espectador num nível bem mais elevado. Nessa via de mão dupla, vale então retornar à idéia nietzschiana de um novo homem bailarino, atrevido e visionário, engolfado por seu *pathos* na destruição daquilo que é velho e moribundo: "Desenvolvam cada um de seus poderes, desenvolvam a anarquia! Morram! Onde está o relâmpago que vai lambê-los com sua língua? Onde está a loucura que deveria inundá-los? Meus irmãos, destruam, destruam as tábuas antigas!"

Marina Martins é professora do Departamento de Arte Corporal da EEFD/UFRJ, mestre e doutora em Teatro pelo CLA/UNIRIO e dançarina co-fundadora da Cia. Atores Bailarinos do Rio de Janeiro.

Particularidades corporais

Denise Siqueira, professora da Uerj, e Daniele Calichio, integrante do Grupo Profissional do Ateliê Coreográfico, expressam suas opiniões sobre este projeto precursor do Centro Coreográfico do Rio, aberto aos mais diversos corpos e movimentos

por **Denise da Costa Oliveira Siqueira**

fotos de **Adriana Bonfatti**

Dança é arte de caráter efêmero, torna-se lembrança logo após sua execução. Diferentemente de obras “irreversíveis”, como esculturas e pinturas, uma coreografia precisa contar com a memória para ser remontada, modificando-se sempre e revelando aspectos culturais de quem dança.

O filósofo David Hume refletiu sobre a memória, afirmando que os pensamentos têm origem e ganham significado se vinculados à experiência, às percepções. Ao dançar e, portanto, recorrer à memória, um intérprete também retorna, por extensão, suas experiências. Memória faz parte, então, de um processo cognitivo, do saber e do comunicar.

A noção de memória se aproxima da idéia de identidade, que é, segundo o sociólogo Renato Ortiz, construída social e culturalmente a partir de diferenças. A memória, porém, é constantemente reconstruída no ambiente social e cultural, enquanto a identidade também é aprendida.

O projeto Ateliê Coreográfico é um bom espaço para reflexão sobre identidade e memória na dança. Iniciativa do Centro Coreográfico do Rio, reúne bailarinos, profissionais das artes cênicas e interessados no movimento para aulas de/sobre dança. Ao agrupar pessoas de “particularidades corporais” variadas, o projeto resulta em um encontro interdisciplinar no qual as diversas memórias corporais dos participantes se apresentam a cada movimento. Em uma aula de balé de Paulo Marques, por

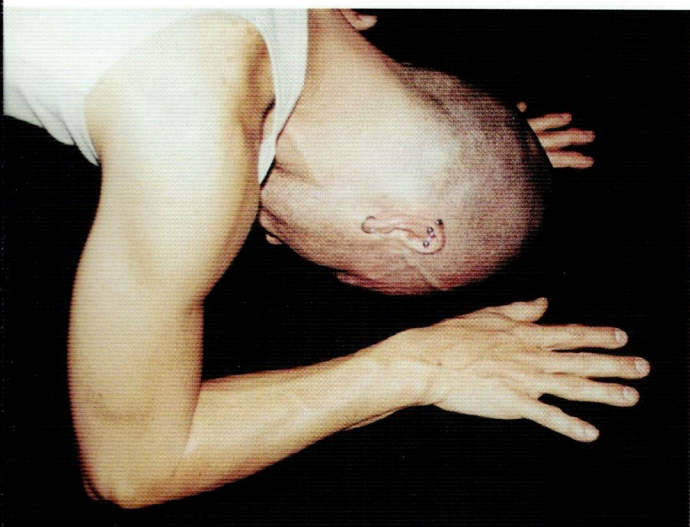
exemplo, um aluno com formação em flamenco compõe uma seqüência inspirada em elementos do vocabulário clássico. O que se destaca é a movimentação elegante das mãos, de onde flui a energia do movimento para o espaço – característica das danças orientais e do flamenco, que foi por elas historicamente influenciado. A memória de seus movimentos mescla-se com o vocabulário proposto para a aula.

Uma aluna em cadeiras de rodas, ao mover-se na aula de Esther Weitzman, faz refletir sobre o uso de equipamento mecânico para dançar. Isto também foi observado no trabalho de composição que Giselda Fernandes e Hilton Berredo conduziram com seu grupo no Espaço Cultural Sérgio Porto: a aluna entrou em cena carregando, em sua cadeira, outro atuante. Inverteu-se o olhar sobre a questão: recorrendo ao aparato, o que sua movimentação ganha que as demais não têm?

Ainda no sentido de encontro de corpos distintamente construídos para o movimento, a professora de danças árabes Patrícia Passos provocou reações ao explicar que é preciso relaxar o abdome para executar a dança do ventre. Alguns se abrem a essa valorização culturalmente diferenciada do corpo; outros reclamam do resultado estético: um abdome descontraído.

Ao formar/informar pessoas com particularidades corporais e culturais diversas para o universo da dança, o Ateliê Coreográfico revela-se um projeto aberto à confluência de memórias e registros corporais, de elementos de identidades culturais variadas. Assim, ao mesmo tempo que reúne corpos distintos, valoriza-os em sua distinção.

Denise da Costa Oliveira Siqueira é professora do programa de pós-graduação em Comunicação da Uerj. Doutora pela Escola de Comunicações e Artes da USP, defendeu a tese *Corpo, comunicação e cultura: desconstrução e síntese na estética da dança contemporânea*. Escreve sobre dança para o jornal *Tribuna da Imprensa*.



Registros das aulas do Ateliê Coreográfico, que valorizam a criação e a experimentação nas mais diversas abordagens de movimento e estilos de dança. Na página ao lado (foto abaixo), Daniele Calichio e João Paulo Coelho em uma cena.



O Ateliê Coreográfico, que funcionará na futura sede do Centro

Coreográfico do Rio, iniciou suas atividades em junho de 2003, com aulas diárias para cerca de 100 bailarinos, atores e demais profissionais ou estudantes das artes cênicas, de todas as idades e características corporais. As aulas de segunda-feira, das 18h às 21h, no Espaço Cultural Sérgio Porto, são abertas ao público. Informações podem ser obtidas no Centro Laban: (21) 2558-2657.

por **Daniele Calichio**

Uma intensa história de suor e desejo envolveu muitas pessoas até que o Ateliê Coreográfico viesse a existir, trazendo uma proposta que foge às convenções. Tendo em vista a urgente necessidade de renovação da estrutura e da mentalidade dos espaços de produção e pesquisa em dança, o Ateliê criou um lugar até então inexistente, capaz de acolher encontros transformadores entre diversos profissionais das artes.

Em particular, a minha participação no Grupo Profissional do Ateliê Coreográfico envolve responsabilidade e sutileza. Responsabilidade, porque trabalhar com criação artística não é somente prazeroso, mas implica escolhas, visões de mundo, princípios filosóficos e políticos, entre outras questões não menos relevantes. Sutileza, porque exige uma sensibilidade refinada para que se identifiquem as novidades ocorridas diariamente num espaço não guiado por padrões estéticos ou de comportamento, mas invisivelmente costurado por valores dignos e consistentes.

A contribuição de alguns profissionais, a exemplo de Eduardo Wotzik, Ivan Sugahara, Giselda Fernandes, Hilton Berredo e João Wlamir, entre outros, tem possibilitado a investigação das fases de desenvolvimento de um processo de criação e a busca de coerência, clareza e significação, iniciada no artista e concluída na interação com o espectador. E a influência destas diferentes contribuições leva a um outro processo: o de introspecção. Neste mergulho investigativo, que provoca um precioso senso de desordem interna e é por vezes marcado por uma completa aridez – afinal, restam apenas o bailarino e o seu corpo – encontra-se o vazio por trás de um mundo de movimentos. Encontram-se as incoerências entre a lógica racional e a sábia lógica do corpo, as inconsciências do acervo emocional que se camufla nos movimentos.

Certa ocasião, uma inspiradora professora do De-

partamento de Artes Corporais da Unicamp, Graziela Rodrigues, me disse: “O processo criativo é um processo político.” Percebi que neste processo o bailarino pode ser levado a tomar consciência de importantes questões que o cercam, ou mesmo a permanecer em estado de cegueira, objeto e não sujeito, dependente do diretor, do professor ou da instituição. A sensação é a de que o Ateliê pretende alargar o universo do bailarino até torná-lo um intérprete, uma vez que lhe oferece não somente a possibilidade de obtenção de novas habilidades corporais, mas também interpretativas. Contudo, o intérprete tem o compromisso da comunicação, utilizando a técnica como utensílio na construção de sua expressão artística e na geração de um corpo disponível, não como simples produto. “É preciso ter algo para comungar com o outro, ter necessidade de comunicar. Ou não seja artista”, disse, em aula, o provocador diretor Eduardo Wotzik.



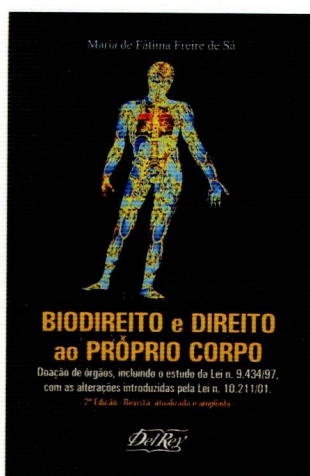
Neste grande percurso, muitos desistem. É preciso cultivar um “querer estar” neste processo de maturação artística, embora nem sempre existam condições favoráveis para tal. Além disso, é necessário perseverança para assumir as descobertas e, acima de tudo, transformá-las em arte.

Daniele Calichio é integrante do Grupo Profissional do Ateliê Coreográfico e bacharel pela Faculdade de Dança da Unicamp, onde integrou o corpo docente como professora de Técnica de Dança.

Para além da tradição filosófica

Reunidos em livro, diversos autores, com múltiplas abordagens, buscam o que os filósofos Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze ainda têm a dizer sobre o corpo humano

por **Luciano Trigo**



Biodireito e direito ao próprio corpo, de Maria de Fátima Freire de Sá – Editora Del Rey. 128 páginas. R\$ 30.

O livro tem um enfoque específico – o jurídico – mas certamente desperta o interesse do leitor não especialista pela universalidade de seu tema principal e pelas discussões éticas que o tema suscita. Trata, sobretudo, da doação, para transplante, de órgãos humanos. A autora perfaz o curso histórico da “pessoa”, passando pelos conceitos de personalidade e de capacidade civil; traça o histórico do Direito Civil, com relação ao corpo do homem, seguindo a evolução da execução pessoal para a execução patrimonial, em que “pelo débito responde o patrimônio do devedor, não o seu corpo”; e, finalmente, o histórico dos transplantes de órgãos, desde os tempos mitológicos aos atuais, para chegar ao Brasil e à atual legislação, com a lei específica de 1997, segundo a qual toda pessoa teria de ser doadora em potencial. Abusiva ou não, a lei instigou intenso debate sobre o direito ao próprio corpo e foi alterada em 2001, tornando a doação dependente da autorização do cônjuge ou de parente imediato.

Nietzsche e Deleuze: *Que pode o corpo* (editora Relume Dumará, 292 páginas, R\$ 32), organizado por Daniel Lins e Sylvio Gadelha, reúne as conferências apresentadas no III Simpósio Internacional de Filosofia, realizado em Fortaleza no final de 2001, ainda sob o impacto dos atentados de 11 de setembro. Mas as abordagens dos participantes não se limitam a uma inspiração nietzschiana ou deleuziana – na verdade foi Spinoza quem formulou a indagação que dá título ao livro. E o próprio objeto corpo é tratado de forma muito abrangente: corpo biológico, corpo social, corpo tecnológico, corpo torturado, corpo como máquina de fazer sonhos e pesadelos, corpo como máquina sedentária e máquina de guerra.

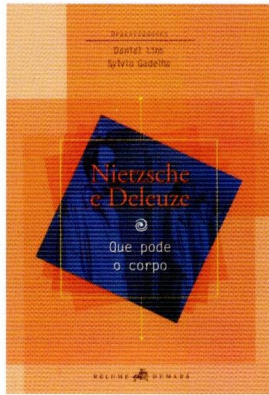
Como costuma acontecer nesse tipo de evento, a qualidade das intervenções é bastante desigual. Tanto a obra de Nietzsche quanto a de Deleuze se prestam às leituras mais diversas e delirantes – a primeira pela complexidade, a segunda pela ambigüidade de seus conceitos. Curiosamente, no primeiro texto interessante do livro, Charles Feitosa defende o que chama de “filosofia pop”, um pensamento sensorial ou estético, distante dos grilhões e das convenções da academia. Em “Labirintos: Corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche”, Feitosa parte de uma leitura original do mito do Minotauro e envereda pela análise das confissões de Santo Agostinho e Rousseau para refletir sobre a relação entre vida, obra e memória – relação peculiar no caso dos filósofos, e mais ainda no caso de Nietzsche, para quem a memória é sempre uma vingança contra a História.

Sem tempo para reflexão

No texto “O corpo que não agüenta mais”, o filósofo francês David Lapoujade toma alguns textos de Beckett como pretexto para pensar o sofrimento como “a condição primeira do corpo” e para concluir que “não agüentar mais”, cair ou rastejar são atos de resistência, exprimindo a “potência de resistir” do corpo, e não sua fraqueza. Já em “Ecopolítica: o que pode um corpo?”, Edson Passeti faz uma revisão dos conceitos de sociedade disciplinar (na qual se agia sobre os músculos) e sociedade de controle (que age sobre os nervos, produzindo sua estimulação perpétua), de Michel Foucault, relacionando-os com a globalização, cujo efeito de desterritorialização exige uma nova forma de administração dos corpos. Esta se dá por meio da comunicação instantânea e permanente, através das novas interfaces da mídia.

Relativamente pouco explorada no livro, aliás, é a temática do *cybercorpo* – a conexão da carne e do sistema nervoso com *chips* de computador. As promessas embutidas nas novas perspectivas da vida digital são ao mesmo tempo sedutoras e pavorosas: rejuvenescer os velhos, embelezar os feios, proporcionar a todos a juventude eterna. Engendra-se até mesmo uma *cybersexualidade*, que afasta o “outro” real em proveito dos signos virtuais de sua presença. O Eros informático promove a abolição da alteridade: no lugar do parceiro, um *site*, um programa, um disquete. A este sexo sem corpo e contra o corpo vale contrapor uma filosofia que acuse e combata a domesticação das mentes e a tiranização dos corpos pelos biopoderes.

Num dos melhores textos do livro, Maria Cristina Franco Ferraz começa demonstrando como os atentados de 11 de setembro, transmitidos ao vivo, subverteram o papel da televisão como potente arma de captura da temporalidade, dos afetos e dos corpos da população. A irrupção



“Cavalcando a linha-limite do intolerável, Nietzsche trabalha com intensidades; estas, por sua vez, assustam carolas, moralistas e toda sorte de conservadorismo e apego ao *status quo*!”

do inesperado e implausível provocou uma espécie de suspensão dos sentidos, que implodiu o rolo compressor e domesticador da informação-espetáculo. É claro que o poder reagiu em seguida, com um novo bombardeamento de imagens que, através do entorpecimento ou estímulo de determinados afetos, inviabilizou o gesto reflexivo e promoveu uma forte adesão popular a respostas bélicas aos atentados. Como escreveu Paul Virilio: “Não há política possível na escala da velocidade da luz. A política é o tempo da reflexão. Hoje não temos mais tempo para refletir, as coisas que vemos já aconteceram. E é necessário reagir imediatamente.”

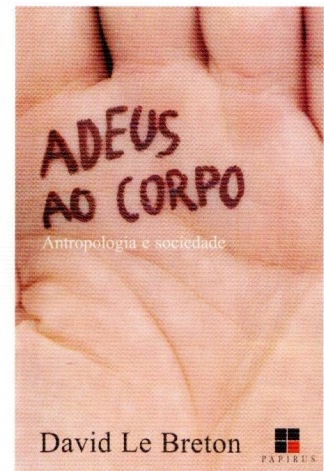
Em “Ecce Homo” e outros textos, Nietzsche apontou a ação de forças inconscientes no corpo do homem. Ele trouxe para o primeiro plano tudo o que era considerado secundário para a filosofia: o corpo, sua saúde, seus afetos, suas necessidades, sua relação com o ambiente, o clima e a alimentação. E denunciou as abstrações dos pensadores de seu tempo como “mentiras dos instintos ruins de naturezas doentes”. Maria Cristina mostra que Nietzsche foi além, ao denunciar os efeitos desastrosos sobre o homem da criação da “câmara de tortura” interior chamada alma – etapa fundamental da domesticação do homem, separando-o de seu passado animal e interiorizando a sua violência.

O riso e a dança de Zaratustra

Outra leitura valiosa do filósofo alemão, numa linha que segue os passos de Deleuze em seu livro *Nietzsche e a filosofia*, é feita por Miguel Angel de Barrenechea em “Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo”, que analisa como a perspectiva nietzschiana promove a valorização do corpo, ao entendê-lo como fio condutor para desvendar todas as questões filosóficas. Isso porque, por trás das idéias puras da tradição, encontramos sempre estados de saúde e sintomas corporais: até a criação do utópico além, da suposta alma ideal, nasceu de estados corporais, de sintomas de saúde. Desde que Platão afirmou que o corpo é uma prisão da alma, a doutrina idealista do “corpo inimigo” tem como correlato uma ética da tristeza e da culpa, à qual se contrapõe o pensamento afirmativo de Nietzsche, que redescobre a beleza da vida. No lugar da culpa, a plenitude dos instintos, a alegria e o prazer: ética da celebração que supera séculos de repressão corporal e de autopunição.

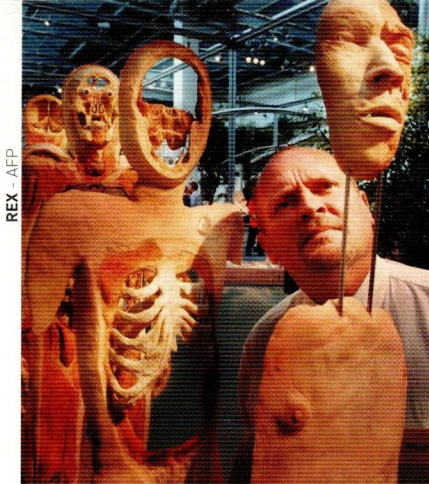
A crítica da tradição filosófica que se construiu sobre a base da negação e aviltamento do corpo também inspira o texto “Resposta a uma questão: o que pode um corpo?”, de Oswaldo Giacoia Jr. No lugar da ficção de identidade e da ilusão de estabilidade, ele sugere a visão do corpo como uma conjunção de forças, um campo de batalha de inúmeros impulsos em confronto: o homem é corpo, justamente, como movimento e transformação – pelo menos desde que Nietzsche pulverizou duas crenças fundamentais da metafísica: a unidade do mundo e a permanência da alma imortal. Como escreve Barrenechea: “O corpo pesado do idealismo deixa o lugar ao corpo leve e dançarino de Zaratustra (...). Ele não tem uma cabeça piedosa mas uma cabeça que voa, no compasso de um corpo que ri, que canta, que dança. Eis a dança dionisíaca que diz sim ao mundo e a tudo que existe.”

Luciano Trigo é jornalista e escritor.



Adeus ao corpo, de David Le Breton – Editora Papirus. 240 páginas. R\$ 38.

A ciência vê o corpo como simples suporte, um rascunho que deve ser aprimorado. Partindo disso, o antropólogo francês David Le Breton chama atenção para a manipulação empreendida pelo que chama “o extremo contemporâneo”, uma visão do mundo com o enfoque exclusivo do progresso técnico. O corpo torna-se o suporte ocasional para o *body building*, as cirurgias estéticas, o transexualismo... A psicofarmacologia, por sua vez, cumpre o papel regulador da relação afetiva com o mundo. Uma nova assistência à procriação possibilita a eliminação da mulher do processo de gestação, com a concepção fora do corpo, fora da sexualidade. Paralelamente, a *web* promete a felicidade fora do sexual, com a veiculação de um erotismo limpo, que é o do corpo virtual, superior ao carnal: lento, frágil e sem memória, como um modelo ultrapassado de HD. O livro aponta o risco de o corpo vir a não passar de uma ficção de *nerds* ou de médicos e demais pesquisadores.



REX - AFP

A 'verdade' do corpo

Cena da exposição *Body worlds*, na londrina Atlantis Gallery.

por **Luciana Hidalgo**

REPERCUSSÃO

42

Ao realizar dissecações de cadáveres em público ao redor do mundo, o médico alemão Gunther von Hagen faz da anatomia um espetáculo e causa polêmica internacional pela exibição da crua materialidade humana

Um eterno mal-estar angustia o ser humano diante do contato íntimo com vísceras, órgãos internos, ossos, nervos, sangue – sejam seus ou de estranhos. Sob um olhar frio, no entanto, o corpo dissecado pela anatomia, desnudado de sua imagem externa e revelado em entranhas, pode representar uma estética particular, uma plasticidade natural. Sem maquiagem, apresenta-se em toda a sua rudeza. Retalhado, desvela a sua “verdade” – aquela da qual não se escapa e que escandaliza por denunciar, justamente, a aflitiva condição humana. Desde 1997, o anatomista alemão Gunther von Hagen é o mestre de cerimônias de um polêmico espetáculo, *Body worlds*, que vai fundo nesta idéia da certeza do corpo, isto é, da carne, daquilo que é só concreitude, sem alusão a qualquer noção de alma. A cena é controversa: o médico faz do morto uma obra de arte e, em vez de causar repulsa, já atraiu 11 milhões de espectadores em países como Alemanha, Áustria, Inglaterra e Japão. Morbidez?

A questão parece mais complexa do que uma mera curiosidade doentia. O médico, sem dúvida, toca no tabu. Ao lidar com defuntos e exibi-los em sua individualidade interior (assim como as impressões digitais, os órgãos, em seu conjunto, teriam uma identidade anatômica interna, independente da idéia de espírito), Hagen sublinha a materialidade humana, utilizando-se de uma técnica inventada e patenteada por ele há mais de dez anos. Chamada de *plastination*, possibilita uma espantosa conservação do corpo, ao substituir os fluidos naturais por material plástico. O processo longo (1.500 horas) e caro (em torno de R\$ 150 mil) fabrica cadáveres de aparência quase transparente, sem odor, secos e não pútridos. Reside no perfeccionismo científico a possibilidade do espetáculo; do contrário, não se suportaria acompanhar o *tour* por sistemas circulatório, digestivo e nervoso, muito menos admirar, como a uma escultura, a exibição da mulher morta aos oito meses de gravidez, que acolhe no útero um feto técnica e impecavelmente conservado.

Pode-se pensar que em *Body worlds* o corpo é apresentado e não representado, como nas artes, mas todo

este preparo técnico anterior desmonta um pouco da “verdade” corporal: em realidade, sem a intervenção da ciência, as “obras” ali exibidas já estariam em avançado estado de decomposição. A exposição gera formas ambíguas de recepção e provavelmente choca mais do que boa parte das experimentações empreendidas pelas vanguardas históricas e neovanguardas. Daí o enigma, esclarecido por Hagen numa entrevista concedida ao jornal *The Guardian*, em 2002, durante sua turnê em Londres: “Ver um corpo dissecado é difícil porque isto nos provoca o medo diante da nossa própria integridade.”

O anatomista, alvo de ataques irritados dos conservadores britânicos e de suspeitas de contrabando de corpos, assegura que seu trabalho é crucial no processo de conscientização da naturalidade corporal. Deslocado da emoção, ele enxerga o defunto com os olhos da ciência e investe contra a sociedade ocidental em sua renitente negação da morte. Além disso, diz se inspirar na dissecação pública de cadáveres realizada na Renascença – aliás, aqui cabe lembrar que artistas como Rembrandt, Dürer, Michelangelo e Raphael retrataram corpos anatomizados, assim como Leonardo da Vinci cortou, ele próprio, 30 cadáveres, usando-os como modelos em 750 desenhos.

A reação dos espectadores diante de *Body worlds* tem muito a revelar sobre a postura do homem contemporâneo em relação ao corpo e, em última análise, face à morte. Em *A história da morte no Ocidente*, Philippe Ariès, após extensa pesquisa sobre a atitude humana diante do ato de morrer nos mais diversos períodos históricos, defende uma boa tese sobre o assunto na atualidade: “A morte recuou e deixou a casa pelo hospital; está ausente do mundo familiar de cada dia. O homem de hoje, por não vê-la com mais frequência e muito de perto, a esqueceu (...)” O século XXI é este estranho tempo marcado por tentativas de ludibriar a mortalidade com mágicas soluções cirúrgicas, em prol da produção de um ser cada vez mais *fake*. Infelizmente, não há negociação definitiva. Se “verdade” há sobre o corpo, é a certeza do seu fim. E exposições como esta, apesar de certo tom sensacionalista, talvez demonstrem uma tentativa menos idealizada de compreensão deste limite.

Luciana Hidalgo é editora da revista *Gesto*.

Holy body

The religion of corporality, candomblé hides an old and fascinating vision of movement, which is gradually inspiring performances in the Brazilian dance scene

44-46

Ode to the avant-garde

In an exclusive interview to *Gesto*, American essayist and researcher RoseLee Goldberg evaluates the 100 years of performance art, from the Futurists of the early 20th century to the present day, and praises the performative nature of Brazilians

47-51

Banal and philosophical

Essayist Charles Feitosa, defender of a "pop philosophy", remembers Czech thinker Vilém Flusser and his theory about hidden ideologies in gestures as ordinary as smoking a pipe and shaving

51-54

Plural languages

Centered on diversity and on the dialog with other arts, the experiences of the main choreographic centers of the world demonstrate that there is no exclusive formula for success when the theme is movement

54-57

Photographic Essay

The noble art of boxing is the theme for photographer Miguel Rio Branco's essay, which reveals what takes place in the gyms, far from the glamour of the million-dollar prize fights

57

Undefined article

Professor and writer Gustavo Bernardo analyses works by writers like Machado de Assis and Clarice Lispector and their attempts to understand not only the female body, but the enigmatic 'feminine eternal'

58-61

The lady of Coringa

In the hectic 1970s, Uruguayan dancer Graciela Figueiroa left her mark in the Rio scene by creating the Coringa group, influencing an entire generation with a vibrant dance, free from established techniques

62-64

The scenic body

Inspired on the theory by Antonin Artaud, corporal art professor Marina Martins demonstrates how the relationship between the body and scenic space acquires several meanings in a fabric where the artist is a mass loaded with symbols

65-68

Critical Essay

The Ateliê Coreográfico, Rio Choreographic Center's precursor project, receives critical analyses from Denise Siqueira, professor at Uerj, and Daniele Calichio, a member of the Ateliê's professional group

68-70

Literary Body

A collection of essays by several authors, the book *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo* is not limited to readings of both philosophers, dealing in a comprehensive manner with the object body, as well as with the schools of thought that reject it

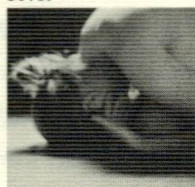
70-72

Repercussion

Inspired by the public dissections of bodies held during the Renaissance, German anatomist Gunther von Hagen turns an autopsy into a spectacle and provokes controversy by bringing spectators close to dead bodies

73-74

Cover



© Matthew Alan CORBIS

Body and power

Gesto reaches its third issue, affirming once more the theme of the "body" as a great source of concepts, meanings, and questionings. The more we apply ourselves to understanding this theme, the more questions arise, turning this publication into a reunion of abstractions and reflections. After all, the question posed by philosopher Spinoza in the 17th century remains to this day a shadow to be revealed: "In truth, no one has, until now, determined what a body can do, that is, experience has not taught anyone until the present moment, what, considered just as corporal by the laws of nature, the body can do and what it cannot do, unless this is determined by the soul."

And what can the body *per se* do? Several authors reflect on the question in *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo?*, a book reviewed in this issue. Professor and writer Gustavo Bernardo takes on an equally complex task in an attempt to solve the intrinsic (or perhaps extrinsic) enigma of the female body, in the way Machado de Assis, Clarice Lispector, and other authors have translated women in literature. In another essay, Charles Feitosa uses the philosophy of Vilém Flusser to investigate what lies behind the ordinary gestures of daily life – and concludes that planting, shaving, and dancing have a lot to say about how humankind relates to existence.

Gesto also features an exclusive interview with American RoseLee Goldberg, author of the respected book *Performance art*, speaking, of course about performances. And journalist Gustavo de Oliveira writes about another kind of "performance", this one Afro-Brazilian and in the realm of faith: *candomblé*, which is based on the divine entity entering the body, exalts the primacy of the body and inspires dance shows in Brazil. Among other subjects, the magazine also features an article about international choreographic centers, defining the place of the Rio Choreographic Center in its dialog with the world – in this same spirit of universal bonding, *Gesto* is now bilingual (Portuguese-English), widening its scope of readers.

Luciana Hidalgo

Editor

The holy **body**

In the dialog between religions and the body, not all religions reject it. On the contrary, *candomblé* translates faith into movement and is slowly emerging as a theme for dance performances on Brazil's stages

Gustavo de Oliveira

Modern man, despite a tendency to an a-religiosity, finds himself immersed in a world of camouflaged mythologies and degraded rituals. Much has been written about the subject: the myths of modern man, the mythologies inscribed in their spectacles, in the books he reads, in the movies he cherishes. The deconsecration of existence – the belief that there is only one agent of history, man – did not eliminate from modern life the vestiges of a religious behavior. It is a troublesome legacy. Our own body is a victim of this. Certain gestures, manners and deep fears have their origins in this fact. As paradoxical as it may seem, an examination of religion can tell us much about the body, its languages, reasons, and deviations.

It is said that christianity has little appreciation for the physical dimension of existence. "Flesh covets against the spirit and the spirit against the flesh", teaches Paul of Tarsus, Saint Paul, an orthodox pharisee converted to Christianity during the first century of the Christian era. Saint Augustine, Saint Thomas Aquinas, and other Christian philosophers accompany him. The body, in Christianity, is something to be transcended, a prison from which the soul yearns to free itself. Flesh and spirit, platonically separated and irreconcilable. We know this even more than we'd like to.

On the other hand, there are religions in which the physical and the spiritual dialog on other bases. In Tantric Hinduism, for example, the sexual union – a physiological, carnal act – is surrounded by the highest transcendence. The

copulation is ritualized and, outside the ritual, it is seen as a religious discipline. The sexual organs – therefore, the body – are made sacred. "Through the same acts that will cause certain men to burn in the fires of hell for millions of years, the *yogi* obtains his eternal salvation", concludes the historian of religions Mircea Eliade, in his classic book *O sagrado e o profano – A essência das religiões*.

But it would not be necessary to go so far away, to India, to find a tradition where a corporal aspect is totally integrated with the religious practice. Right here in Brazil there is one of these records. In our thousands (that's right, thousands) of *candomblé* temples, where African gods are worshipped, a solid and very old belief system is in force in which the body – understood in its material and immaterial parts, indivisible – occupies a highly honored place.

In *candomblé*, unlike the Jewish-Christian tradition, there is no sense of spiritual "asceticism", of ascension – metaphoric or not – of the soul towards the heavens or to the heights of a divine ecstasy. No. According to anthropologist José Flávio Pessoa de Barros, coordinator of the Studies and Research on Religions Program (PROEPER-Uerj), the opposite occurs in the worship of the *orixás*. "There is a kind of 'desceticism'", he explains, "it is the deity that 'comes to earth' and humanizes itself, inhabiting human flesh, through which it expresses itself."

This explains why the body is so important in *candomblé*. It is the receptacle for the *orixá*, the privileged place where the spheres of the sacred and the profane come together. It is a house, not

a prison. And it is treated as such – before, during, and after the religious ceremony. There are many propitiating practices for the trance and possession, and most of them are directed solely at the body – at this whole, non-platonic body, at the same time profane, mythical, and sacred, as it is conceived in the African religion.

This association of the human physical body with a dwelling is present, according to Mircea Eliade, in cultures the world over: in Tantric Hinduism, in the ancient beliefs of Europe, Asia, and even the Americas. In certain peoples, it created a habit that is at least curious: to abbreviate the agony of a dying person, roofing tiles are removed from the house. The symbolism is clear: the soul will detach itself more easily if the upper part of the house (a symbolic double for the body) is opened. In the same manner, man will connect himself to the transcendent world through his “roof”, that is: his head.

For the same reason, the initiation ritual in *candomblé* is directed especially at the head of the novice, his or her most sacred part, in intimate and permanent contact with the *orixá*. In *O candomblé da Bahia*, French anthropologist Roger Bastide described in detail one of these ceremonies, illustrating the importance of the body in this religion.

The initiation is held secretly and can last from three to twelve months. It comprises a series of symbolic actions: the hair of the novice is shaved off, his or her head is bathed with animal blood and, at the very top of the cranium, receives a small incision, a cut – “the path the *orixá* will use to pass”, writes Bastide. But it is not only the head, evidently that is at stake. The novice is bathed with infusions and drinks the herbs that favor the trance. Bit by bit, during a period of months, the novice is prepared for a new life. The anatomy itself acquires new meanings. The face, chest, stomach, everything that is in front of the individual is related to the future. The posterior part – the back, the nape of the neck – refers to the past. The legs are associated with the ancestors. The right side is male; the left, female. “On the whole”, as José Flávio Pessoa de Barros explains, “we have a group of

opposing forces that need and must be united under a complementary, balanced relationship.”

The initiation also marks the beginning, at least formally, of the religious education. The novice learns the liturgical themes in Yoruba (the ritual language), the explanatory myths, and the main rituals of that highly hierarchical society. There are all these gestures to be internalized: prostrations, kneelings, hand kissings, bows, different inclinations of the head, subtle blessing movements. As in a dance school, the characteristic movements of the African gods are rehearsed. The learning is long and there is one particularity: improvisation is not allowed in the mythical dances. Everything is choreographed in advance, as in a great performance. But, unlike the lay, non-religious spectacle, the ritual functions here are well known.

During the entire initiation period, the novice lives in a small room, the *camarinha*, and observes an almost absolute silence. The successive trials, the action of the leaves, the preparation for the trance, all this presupposes a rebirth. So, at the proper time, when the drums play the *leitmotiv* of his *orixá*, the initiate will fall into a trance and the deity will enter the body.

Dancer and choreographer Klauss Vianna witnessed one step of these initiations at the Ilê Opô Afonjá, a traditional temple in Bahia, during the 1960s. The account can be found in his book *A dança*: “It is an amazing thing, because they stay in (...) small locked rooms for six months, their heads shaved, not talking to or seeing anyone, not engaging in any sexual intercourse, eating only that which is left at their room. With that, the girls come to know their own bodies in depth, their reactions (...). It was beautiful when they opened the door and that person came out, an illuminated person, a muse, beautiful. (...) the path, the movement, the rhythm, all that greatly impressed me.”

Unfortunately, Klauss did not propose to explore that deep system of knowledge and corporal expressions himself. He left that task to others – and the truth is that few, to this day, have embraced it. In great part because *candomblé* is a system

mostly closed in on itself, jealously guarded by the institutional secrecy and successive initiations. Anthropologists like Pierre Verger and Bastide himself faced the same problem. But each, in his own way, knew how to deal with the issue. And one thing is certain: anthropology has lost nothing with it. On the contrary, starting with them, and since the 1980s, there has been a great growth in the number of publications on the theme. They do not substitute an initiation, obviously, but bring important information to the scholar, and even indiscretions as to the "secrets" of the religion.

For it was the help of these books that encouraged dancer and choreographer Ana Vitória Freire to delve into the theme of *candomblé* in 1999. A native of Bahia, she complemented direct observation at the temples with interviews and readings like *Os nagô e a morte*, by Juana Elbein dos Santos, *O candomblé da Bahia*, by Roger Bastide, and *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*, by Pierre Verger.

The result is in the shows *Orikis* (1999) and *Àse* (2002). In *Àse*, especially, Ana explored a marked characteristic of the *candomblé* dances – a certain opposition between the movements of the lower and upper parts of the body. "I worked with muscle chains I didn't even know existed. I had to adapt to this harder language which demands greater muscle tone, especially from the pelvis down. In *candomblé*, all the subtlety of movement is in the upper part, the torso", explains the choreographer, in accordance with the "symbolic" anatomy of religion.

Living in Rio for the last eight years, Ana Vitória highlights the difficulty in carrying on with her research, the challenges imposed by *candomblé* itself, and the lack of studies and previous references, especially in respect to the decoupage of movements. She says she felt alone and even insecure at certain moments.

An equally lonely research project was devel-

oped by professor and researcher of the Department of Corporal Arts at Unicamp, Graziela Rodrigues. During the 1980s, Graziela studied some religious and popular manifestations of Brazil, which, of course, included *candomblé*. The result is in the book *Bailarino – Pesquisador – Intérprete*, where she exposes the methodological bases for her research process and some of her findings. Based on kinesiology (the study of movement) and the knowledge of several dance techniques, Graziela tried to understand the anatomic fabric in play in the activities and dances at the temples. And she came out of this with valuable notes.

Mechanical and structural functions adapt themselves to symbolic mechanisms. The knees "break", announcing the entrance of new senses of the body, Iemanjá's hands are spread out, "submerged in the ocean", as though swimming; those of Ogum are cutting like swords, and so forth. There are many descriptions. Graziela immersed herself in the reality of the temples and, like in the initiation rite (no, she did not integrate herself to *candomblé*), had a kind of rebirth. In 1986, her career turned to new directions and, in the university, she began to shape new "dancers-researchers-performers", stimulating this kind of research.

Just like Ana Vitória, Graziela believes that "official dance" and the *orixás* still haven't really met. "In *candomblé*", she states, "I found the matrix of surprising movements, an entire archeology of the body that should already be in the universities' dance departments, but that today, in fact, is found only in the temples". What is seen, in general, are performances where the religious myths are transposed based on codes of movement, be they contemporary, be they classical. And the body, in *candomblé*, offers much more than that.

Gustavo de Oliveira is a journalist.

The realm of performance

In an exclusive interview to *Gesto*, RoseLee Goldberg, author of the indispensable *Performance art*, traces a history of avant-garde visual arts during the 20th century and shows how the art of performance now has a consistent past in which it can, creatively, seek inspiration

Daniela Name

RoseLee Goldberg's name is almost synonymous with performance. The essayist and researcher is the author of *Performance art*, published in 1979, and, to this day, it is considered the bible on the subject. RoseLee was director of the Royal College of Art Gallery, in London and curator of The Kitchen Center for Video, Music and Performance, in New York, where, in the 1970s, she witnessed the maturing of performance as an artistic language. In this interview, she speaks of the relationship between performance and dance and the heritage left by Futurism, by Bauhaus, by Cubism, and by Conceptual Art. She also comments on the work of artists like Cindy Sherman and choreographers like Xavier le Roy, as well as exalts the fundamental role of Brazilian artists Lygia Clark, Lygia Pape, and Hélio Oiticica in the integration between the spectator and the work of art.

GESTO: Your book *Performance art* shows how Futurism marked the beginning of performance art as an artistic manifestation. Why is Marinetti's movement seen as the founder of this type of art?

ROSELEE GOLDBERG: Marinetti was determined to turn his back on the 19th century, on Naturalism and on Romanticism. He was excited by the energy and brilliant intellectual and aesthetic revolutions of the early 1900s – Einstein's Relativity Theory, Plank's Quantum Theory, Freud's *Interpretation of Dreams*, Picasso's breakthrough with the *Demoiselles d'Avignon*. He was obsessed with the latest machines (racing cars, trains, industrial machinery), and he envisioned an art that would be as invigorating, as radical, as inventive as they were. So when he published his manifesto in Paris' *Le Figaro* in Paris in 1909, he called on artists, writ-

ers, musicians, architects, to take to the streets, to abandon the academy, to turn their backs on the museum. He and his cohorts whom he had recruited to spread Futurist fervour – painters, sculptors, photographers, musicians – used performance to spread these ideas. Marinetti and the Futurists were indeed the best place to begin the history of performance art in the 20th century.

GESTO: Futurism treated the body as a machine, giving priority to mechanical motions. Has this left any influence in today's dance and performances?

ROSELEE GOLDBERG: Marinetti and other innovators in film, theater, music and dance, in the early years of the 20th century, were fascinated by the idea of the body and the machine. Futurist dancers were called upon to emphasize the

"metallic quality of pumping pistons". But this material is little known, except to historians. I don't think there is any residue of influence in today's performance or dance.

GESTO: Can *Parade* (1917), a ballet that had sets and costumes by Picasso, be considered a reference in performance? Why?

ROSELEE GOLDBERG: Diaghilev and the Ballet Russe were extraordinarily important for commissioning artists to provide costumes and sets for their ballets – Fernand Leger, Picasso, Jean Gris, George Braque, Henri Matisse, Sonia Delaunay, and many others participated in a period of exhilarating collaboration between composers, choreographers, and painters. These wonderful productions, which were so inventive and spectacular, energized dance and provided new choreographic direction. They also brought great pleasure to audiences, I am sure. But for me *Relache* (1924), commissioned by Ballet Suedois is the pivotal work in the history of performance art. It was instigated by a visual artist (Francis Picabia), in collaboration with a radically inventive musician (Eric Satie), and involved Apollinaire, Duchamp, Man Ray, and a host of other artists in various aspects of the production. It was intended as a provocation on every aesthetic front, and it won the avant-garde battle that year in Paris for wresting attention away from the Surrealists. Remarkably it also included a film by René Clair in the intermission. It was a marvelous work. Leger wrote a review at the time that *Relache* was a break, a rupture with traditional ballet. "A lot of kicks in a lot of backsides," he said. Unlike the great art works of the Ballet Russe, I don't think *Relache* was intended as a work of beauty for the audience; rather it was a challenge, an enticement of a radically different sort for those lucky enough to see the few performances.

GESTO: What were the contributions of Oskar Schlemmer and Bauhaus to performance? In your opinion, in what way did Schlemmer's research transpose to the body the "total" apprehension of space intended by Bauhaus

architecture and design? What role did geometric costumes such as those of the *Triadic ballet* play in fulfilling Schlemmer's goals?

ROSELEE GOLDBERG: The Bauhaus was an entirely original art school that combined education in all the arts for all students, no matter their discipline. Remarkably, this included a stage workshop, where students learned the visceral quality of space under the guidance of Oskar Schlemmer. Schlemmer combined his 'figure drawing' class with the stage workshop, so students were dealing with space two dimensionally as well as three, in both theory and practice. Many concepts being taught in the various departments, from Itten's color theory to ideas about the relationship of geometry to emotions, notions of high culture and low (variety theater, circus), even stage architecture, were part of the performance and theater workshop conversation. The connection between visual artist and performer can most easily be illustrated by Schlemmer's interdisciplinary interests. The *Triadic ballet* was one of his best known (it toured Europe) because it gave physical form to the Bauhaus philosophy.

GESTO: Do you know the works of Lygia Clark, Lygia Pape, and Hélio Oiticica? In your opinion, how did these Brazilian artists contribute to further the research on the crossover between art and life and between artist and spectator?

ROSELEE GOLDBERG: From New York or London, the view of Clark, Pape and Oiticica was that of artists who connected to audiences in the most lively, most directly engaging ways. There was great pleasure and sensuality in the way their objects, clothing or actions connected to large groups of people. It was not until I visited Brazil for the first time though, that I really understood this. To witness dancers in the streets late at night, to dance along with hundreds of people at a samba school, to watch people simply talking and moving in conversation on a street corner; this was when I understood that the vibrancy of these Brazilian performance artists came from the very

'Live art' at the Rio Choreographic Center

A combination of theater, visual arts, video, dance, and other expressive forms, *live art* will occupy a privileged space at the Rio Choreographic Center. Reinforcing its pioneering character, the Center will house an art gallery dedicated solely to this kind of manifestation characterized by its ephemeral nature, but deeply reflective and of great visual impact. The space will have a permanent program and, at first, will privilege Brazilian works – which, despite being vast, are still little known. The second step consists of increasing the dialog with international companies.

nature of being Brazilian. It was not an instruction imposed from the outside, to open the city to art interventions, to engage people on the street, to create material that involved a community, which so often seemed to be the case in other countries. It always seemed a little fake to me, somewhat embarrassing even, to be in London or Paris watching people feeling obliged to join a communal street action. Being in Brazil revealed this to me in a way that no amount of reading or explanation could make clear.

GESTO: Why did post-war New York become the ideal scenario for happenings and for art that tries to blend into life?

ROSELEE GOLDBERG: A mix of geography, politics, economics, and real estate. Many artists, including Albers and Schawintzky fled Hitler's Germany and came directly from the Bauhaus, where they had been creating interdisciplinary performances for years, to schools in the United States. Black Mountain College in North Carolina took the Bauhaus as its model. From events at that school in 1952 (with Cage, Cunningham, Rauschberg, David Tudor) new performance ideas triggered developments in New York, which became "happenings" and so on. Post-war Americans were comfortable enough, emotionally and financially, to look on new art with a sense of "renewal". Downtown Manhattan, with its abandoned industrial quarters became the headquarters for the avant-garde and it was separated from, quite distinct from, "uptown", from "challenging bourgeois values". As real estate, downtown reality was completely uncharted territory, a new land.

Artists created events, performances, actions, in each other's lofts, for each another. They had no reason to please (or displease) anyone else.

GESTO: Performance seems to have matured as a language in the 1970s. Why is that? Is this in any way related to that period's conceptual art?

ROSELEE GOLDBERG: Performance art in the seventies was the practice to conceptual art theory. The other side of the coin. It was the "materialization of the art idea," the corollary to Lucy Lip-pard's characterization of conceptual art as "the dematerialization of the art object". Because there was so little to actually "see" in galleries or museums during the seventies, performance was the only "tangible" form in that it provided a focal point for people to gather and watch something. The seventies were a laboratory for all kinds of experiments in art – every single aspect of perception, psychology, behavior – the philosophy of art was rewritten and performance was the practical, visual manifestation of this experiment.

GESTO: How do movements such as the civil rights movement, counterculture, pacifism and feminism relate to performance?

ROSELEE GOLDBERG: Each movement is quite different, although in the States at least, they all learnt from each other about how to create a grass roots movement, starting with small consciousness raising groups, building public momentum, and gradually infiltrating the mainstream. The point about performance in the history of visual arts is that there were no gatekeepers, no estab-

lished critics or museums to worry about. It was an open playing field which was a great platform for women to take center stage. And they did. And in doing so they introduced entirely new sensibilities, forms, materials. The work could be highly autobiographical, and powerful ideas about culture, politics, and society in general could be presented in unforgettable performances. Remember always though, that the performance art audience has always been a small one. Influence has been in very small increments.

GESTO: A new generation of choreographers in the contemporary European dance scene (especially in France, with Xavier le Roy and Alain Buffard) is putting the body back under the spotlight, sometimes denuding and de-glamourising it. In the case of Buffard, author of *Good Boy* and *INtime/EXtime*, there is a clear and unhidden reference to performances of the 1970s, as well as tributes to Vito Acconci and Marina Abramovic. Do you see these and other recent works as proof of a renewed breath in the historical relationship between dance and performance art?

ROSELEE GOLDBERG: Certainly in Europe this is the case and I think it is a very exciting situation. The fact that younger artists are turning to work of the seventies, as a reaction against the commercialization and commodity aesthetic of the affluent 1980s and the even more affluent 1990s, is important. In some ways, for the European choreographers whom you mention, it is the first time that they are discovering these artists and the first time that they are making the connections between Acconci, Abramovic, and critically important choreographers like Yvonne Rainer and those of the Judson Dance Theater. So they are approaching this material in a completely fresh way, as though it is the manifesto for a revolution. In the States, this material was absorbed by the artists of the 1980s (Bill T. Jones, Molissa Fenley, Stephen Petronio) who were in direct line as it were, as students of the 1970s artists. For them, it was absorbed a long time ago and is part of their muscle memory. Le Roy, Buffard and Bel

are creating an entirely new kind of work that is an extraordinarily sophisticated interpretation of the radical work of the 1970s.

GESTO: Today there seem to be fewer and fewer divisions between the various arts that use the body as a support or a medium. Dance, physical theatre, live art, and performance art all mix with each other. Not surprisingly, the latest edition of Rio de Janeiro's *Panorama RIOARTE de Dança*, in November 2003, had Robert Pacitti and Angie Hiesl among its artists. Will these types of art continue to merge in the future? How can you define today, for example, what is dance and what is performing art?

ROSELEE GOLDBERG: No definitions! But indeed, the line between disciplines is constantly being crossed. From my vantage point, I see this development as emerging from one hundred years of performance art. It all begins with the Futurists and is followed by an entire 20th century when artists worked between disciplines, created live material, outside of the institutions. Artists today have a huge history to draw on – performance art history – which they are only now discovering (as your example with the French choreographers). As far as the dance that interests me personally, it is exactly that edge where the work touches the visual arts, where there is clearly an understanding on the part of the choreographer of two languages. From Pina Bausch, to de Keersmaecker, to Carlotta Sagna and many, many more. In the future, there will be a merging of disciplines and retreating to specialized corners, over and over again because of the separate histories and distinct conceptual strategies.

GESTO: Do you see any relationship between contemporary photography (especially in the works of Cindy Sherman) and performance art? Why?

ROSELEE GOLDBERG: Cindy came directly from performance. In fact I showed her first *Untitled Film Stills* exhibition at the Kitchen in New York in 1978 precisely because the work to me was

about performance. I first met her in 1977, in real life, and then at loft parties, dressed up as one character or another. She is the first to admit that she began in performance. The fact that she then photographed the work and exhibited it in an art context (with no concern at all for traditional "photographic" issues of lighting, printing, cropping) and that this changed the history of visual arts in the last decades of the 20th century, is the result of her performance view of the world. I see the influence of performance – the figurative nature of performance, the body as carrier of the narrative – as critical to the work of Rineke Dijkstra, Wolfgang Tillmans, Thomas Struth, Jeff Wall and, of course, Matthew Barney.

GESTO: In your opinion, is there a common thread to the performance works seen today? Are there different types of performance today according to their nationality or to the category they fall into?

ROSELEE GOLDBERG: There is so much performance, on every continent, of so many different forms, using so many different media. I will have to write another book to answer your question. But, yes, this explains why I spend my life writing about it!

Daniela Name is a journalist.

The philosophy of **gestures**

In the book *Gesten*, Czech philosopher Vilém Flusser, who taught for three decades in Brazil, describes different gestural categories, rediscovering the expressive value of ordinary acts like planting, smoking a pipe, and shaving

Charles Feitosa

There are majestic gestures – like those of writing, painting or photographing – that never had and never will have their richness and complexity sufficiently explored. But there is also an innumerable amount of gestures so common, so banal, that they now seem totally devoid of meaning. The handshake, for example, is a procedure so mechanical and ordinary that it has lost nearly all of its symbolic strength as related to the "atmosphere" (of the German word *Stimmung*) of friendship. Dance, on the contrary, has fascinated humankind for thousands of years

without losing its power to captivate and surprise. In the book *Gesten* (*Gestures*), Vilém Flusser (1920-1990) invites us to reevaluate our bodily movements, majestic or common, to rediscover their expressive potential.

Surprisingly few in Brazil know this philosopher of Czech extraction, who lived and taught between 1940 and 1972 in São Paulo and has a vast body of work on literature, photography, technology, media, politics, and culture. *Gesten* was published for the first time in 1991 (Fischer Verlag, Frankfurt), in Germany, and is a collection of essays and conferences held at Aix-en-Provence, France, where Flusser lived between

1972 and 1990. He thought and wrote fluently in four languages: Portuguese, English, French, and German. The German edition is based on the available manuscripts in German or in translations from the French reviewed by the author himself. This book is an example of what I call "pop philosophy", whose main characteristic is the refusal of any absolute limitation between what is supposedly philosophical and what is not. A "pop philosophy" can discover depth even maintaining itself on the surface, just like a surfer or a skateboarder. Philosophically exploring the surface of daily life, one can reach the depths of existence. After all, humans are the only beings that make gestures, or, if said in another manner, human existence consists of making gestures and being continually "created" by them.

The essays collected in the German edition deal with the gestures of writing, talking, loving, destroying, painting, photographing, filming, turning masks (to the other side), planting, shaving, listening to music, smoking a pipe, making a telephone call, video taping, and, finally, searching. Flusser defines his object of reflection in a negative manner: a gesture is a movement of the body (or of the body and an instrument associated with it) for which there is no sufficient and satisfactory causal explanation. If somebody pricks my arm and I react, this movement of the arm can be explained as a muscle response to pain. But no internal (physiological, neurological, etc.) or external (force of gravity, violence, etc.) cause can explain the simple movement of writing a letter by hand. According to Flusser's theory, there are four main categories of gestures: the communicative (gestures directed at others, like a wave or a salute); those of work (directed at some material to be changed, like cooking or fixing a watch); ritualistic gestures (a submodality of work gestures, but aimed at an alteration of the gesticulator himself, like the act of reading or traveling); and, at last, the uninterested (gestures that are not directed at anything specific, except their own realization, such as certain children's games – jumping in the same place – or even arts in gen-

eral). The classification allows the distinction between three forms of life, also schematic: communicative life, active life (in face of the world or in face of one's self), and artistic life.

Although this appears to be a well-structured classification, Flusser warns that no gesture fits perfectly only one type. One of the gestures examined in the book is planting. Planting a flower or tree is now considered an ecological act, a protest against the growing urbanization of the world. For Flusser, however, this is a basic example of humankind's violent reaction against nature. This violence would be hidden to our eyes because of a custom that has already lasted 6,000 years: holes are dug into the ground, seeds are placed, are covered with earth; and then you sit and wait. This alert and careful waiting presupposes a rational project of the person that practices it, a plan with a well-established purpose, according to Flusser: "The gesture of planting forces nature to submit to the intention of human existence, obeying its own rules. (...) There is no gesture least peaceful and more violent." The perversion of the gesture is in the fact that, when we plant, we are forcing nature to work for us and against itself. It's about the natural negation of nature.

It is only possible to plant where there is no jungle or forest. The holes made in the ground to place the seeds were once occupied by trees. By planting, human order is imposed on the landscape, because the ordered lines of herbs in the fields transform the randomness of forests into necessity. But what would be a more affirmative relationship with nature? Flusser believes, going against the trend of contemporary sensibilities, that hunting is less perverse and violent than planting. During the hunt, the hunter doesn't wait, he watches for his prey. In the hunt, traps or nets are placed and one waits in hope or fear for the surprise. The person who hunts is exposed to risks, submits to the laws and mysteries inherent to nature, and eventually can become a prey as well. It is evident that this line of thinking does not take in account the contemporary industry of hunting, in which tourists

armed with high-powered rifles do not expose themselves to any risks. Though this reservation does not invalidate the interpretation, it is not about examining scientifically the act of planting, and yes, it is about learning to look again at a gesture so ordinary and common.

Another daily gesture observed by Flusser is that of shaving. His central hypothesis is that it is not a disinterested gesture, or a gesture of work, much less of communication, but a limit gesture, a gesture on the limit, since it emphasizes the frontier between humans and the world. The person who shaves does not want to make his face behind the beard more visible to others, nor make the world more accessible to himself, but, on the contrary, he is cutting the chord that attaches him to the outer world. The beard isn't a mask that hides the face, but a passage that allows humans and things to combine.

The act of shaving is, for Flusser, an anti-revolutionary gesture, because it involves a refusal to accept one's self as a being in the world. The razor is like a Cartesian instrument, installing structures of distancing, separation, and dichotomy. You may believe yourself to be progressive and enlightened, but if you shave, then every day you perform a conservative and reactionary gesture: "It cannot be said that whoever shaves is a fascist, but it would be impossible for a fascist to walk around with a full beard", said Flusser, defiantly, in *Gesten*. This declaration may seem unfounded, but think of all the Nazis and their perfectly shaved faces. The order and discipline in their own bodies reflect an ideology that tries to impose order and discipline on reality. Hitler's carefully cultivated mustache is not an exception, but a confirmation of this hypothesis. The next time you shave, remember the Hollywood films and how the outlaws usually are unshaven, while the good guys show a "clear and distinct" face. Or remember yet Karl Marx, Che Guevara, and Fidel Castro, ubiquitous symbols of the resistance to Capitalism. And consider, at last, the subtle difference between the beard of Lula the union leader and of Lula the president.

Through photographs we can see that Flusser himself had a great white beard, but his interest in the act of shaving the face seems to go beyond the purely personal. The observation of this gesture serves as a pretext to question emerging phenomena in contemporary culture, like ecology or urbanism. Can it be that the simple preservation of forests promotes the integration of humankind with the natural world or just reinforces the distance between one and the other? Can it be that the political strategy towards the suburbs of great cities contributes to their urban integration or just makes the divisions between the poor and the elite become even more insurmountable? For the author of *Gesten*, one of the tasks of a philosophy of daily life is to investigate if ecology and social engineering, in the manner in which they have been practiced, do not remain gestures so cosmetic like shaving since they insist in working only on and for the skin, that is, in building and maintaining dividing walls in existence.

Unfortunately, Flusser does not analyze the gesture of dancing in his book. One way to get around this gap is to seek an analogy with the gesture of smoking a pipe, as Flusser himself allows us: "We can exchange the term 'gesture of smoking a pipe' for other terms, for example, for 'gesture of dancing' or 'gesture of playing the violin', without however having exchanged the meaning of the question." What dancing and inhaling tobacco smoke have in common is that both are gestures whose only objective is to not to have an end, gestures that do not promote a transformation of the world or of the person making the gesture, that nothing inform or communicate; that is, they exhaust themselves in their own achievement. The person who smokes a pipe doesn't do so with the objective of inhaling smoke. If that were so, he would be satisfied with any technical innovation that would simplify all the paraphernalia involved in this act, including the pipe, the tobacco, the lighter, the pipe cleaner, the respective collection of pockets and pouches to hold all these accessories and the different strategies that each of these elements demand. The smoker takes pleasure in this

absurd and useless complexity, because smoking a pipe is a profane ritual and therefore free (the religious rites are submitted to different teleologies). The objective of the rite is not to change the world. The more the rite is a gesture whose objective is in itself, the more it belongs to "aesthetic life". The ritual of smoking a pipe is, for Flusser, as an artistic gesture like that of the painter or dancer. We smoke a pipe or dance for pleasure, or better yet, for the specific pleasure of being able to interrupt the useful gestures. When we smoke a pipe or we dance, we are "living life" instead of just "surviving".

An interpretation that sees equivalence between the gesture of smoking a pipe and that of dancing demands another understanding of what is art. More and more, artistic activities are seen exclusively as a gesture of work, with which one tries to establish a work, make a perform-

ance, transmit a message, express an emotion or provoke sensations. The most essential aspect of art is, according to Flusser, the possibility of discovery of one's self: "It is only in the gesture of playing an instrument, painting, dancing, that the musician, the painter, and the dancer experience who they are and how they are." So dancing and smoking a pipe are acts of resistance against a life based only on rational utility and two of the many ways possible of experiencing the "pain and delight" of becoming what one is.

Charles Feitosa is a doctor in philosophy from the University of Freiburg i.B./ Germany, a researcher of the Graduate program in Dramatic Arts at UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) and author of the essay-manifesto *Por uma filosofia pop*, in *Nietzsche e Deleuze – Pensamento nômade*, org. by Daniel Lins (editora Relume Dumará).

A plurality of **ideas** and **movements**

Different experiences in Europe, in the USA, and now in Brazil, demonstrate the importance of choreographic centers, great dance centers that bring together and create an exchange, including with other forms of art

Ana Cecilia Martins

Veritable creative centers, choreographic centers act like artistic catalysts, opening spaces for the traffic of people, ideas, languages, and movements. Key elements in the cultural web of several cities in the world, they have dance as a main focus, stimulate local production and promote a fertile dialog between artists, audiences, and places, expanding frontiers. But its not about bringing together a handful of choreographers,

another handful of dancers and yet another of teachers, students and public. The genesis of these centers takes place with well-defined objectives and concepts, without an easy recipe for the building of a successful space. Germany, France, United States, Belgium, England, and Brazil have experiences to tell. Hits and misses.

One of the most active centers can be found in southern France, the Centre Chorégraphique National of Montpellier, directed since 1994 by Mathilde Monnier, whose first step was to create

an identity for the place. "A center is necessarily a space for the exchange of information. It can't be a place for a single choreographer, because it is in the plurality of actions and visions that one finds the engine of creation and new things. But, of course, all sources pass in some way through the critique of the directors. This affirmed identity is essential", states Mathilde, highlighting a trend in French centers that usually acquire the profile of whoever is the administrator.

In Montpellier, Mathilde found a great number of small companies, something that helped her define her objectives: "To share practices and embrace the local diversity is the right choice for finding new paths and creating a productive territory. This inclusion is a permanent part in my work." A distancing from politics was another personal choice: "It was a means of preserving our artistic freedom. We can't think that we'll have control over everything", she says, in an opposing view to Maguy Marin, director of the Choreographic Center of Rillieux-la-Pape, which has politics as an intrinsic element of dance.

Contact with other centers, French and foreign centers, has added to the installed dynamics. Among the experiences Mathilde considers successful, are the dance centers in Germany and the PARTS school (Performing Arts Research and Training Studios), in Belgium, headquarters of the Rosas company, led by Anne Teresa De Keersmaecker, a respected choreographer of the contemporary scene.

Classes in yoga, pilates, sociology, philosophy, and history, as well as the study of the repertoires of William Forsythe and Trisha Brown (among other choreographers), are part of the daily routine of the Belgian center, created in the industrial region of Brussels in 1995. "We seek to create a complete artist. Therefore the importance of bringing together several artistic manifestations and schools of thought", says Anne Teresa, who recognizes PARTS as the formative branch of the group: "Most of the dancers in the group come from PARTS, which makes working together very stimulating. It is a shared dance philosophy."

To maintain a dance company as an example/

creative result of a center is not, however, an unanimous idea. "I believe the absence of a fixed group connected to the center keeps a path free for artistic exchanges. This is what we do here, opening spaces for permanent international exchanges, presentations and foreign residences, which is done by very few in Europe", points out Bertram Müller, director of Tanzhaus NRW, a dance center in Dusseldorf, Germany.

The creation of this center 25 years ago took place in an unfriendly environment. "People saw us as a minor initiative, because there were already a ballet company and several schools in that style in Dusseldorf", tells Bertram, who includes among his classes hip hop, *capoeira*, samba, salsa, street dance, and Afro dance. Tanzhaus houses now some 1,800 students divided among 150 weekly classes offered. The center – featuring two theaters, six great studios, study rooms, and a restaurant, in 4,000 square meters of constructed area – offers more than 200 performances every year in different styles. "Assimilation, dialog, and transformation constitute a triad for art inserted in this world that is already global", adds the director, underlining his belief in what he defines as the "aesthetics of diversity".

One of the pillars of Tanzhaus is a program aimed at the democratization of dance. "I believe in the idea of Josef Beuys, according to which 'everyone is an artist'. That is why I believe the center cannot be aimed only at professionals. Our figures show that such a premise works", declares Bertram, in his fight to keep an independent art center.

Also in Germany we find Folkwang Tanzstudio, a company based on the respected art school Folkwang-Hochschule, in Essen. Since 1999, Henrietta Horn is, along with Pina Bausch, its director, maintaining a busy schedule of international tours. During the periods when it is at home, the troupe develops works featuring frequent foreign collaborations and opening space for different techniques and styles. The diversity starts with the selection of the cast itself, combining dancers from countries like Colombia, Korea, and Taiwan. "Dance is essentially global. Of course, varied cul-

tural differences are even more enriching, but I believe that the contact of dance with other expressions, such as music, video, theater, and multimedia activities, is essential for creation. That's why being in synergy with Folkwang Hochschule is so vital. Last year, a Hochschule-Tanzstudio co-production showed how productive it can be to allow one's self to be contaminated by other artistic manifestations. And that is only possible in plural centers", says Henrietta.

To provocative English choreographer Robert Pacitti, the idea of creating plural spaces for dance doesn't always generate practical results: "Some centers do not keep themselves open to new languages, becoming trapped in a single reality. They live inner experiences, invite the same people for residences and never propose anything new."

His fellow Englishman Jonathan Burrows, a prominent figure of British dance, is not an enthusiast of centralizing initiatives either: "Sometimes it seems to me a little formal and artificial to bring people together in a building to create. I believe that dance festivals are better suited for that function of expanding the limits of dance." After living for three years in Brussels, he says he has a new vision of the dance scene in his country: "I find England is a bit disconnected from the rest of Europe. Perhaps it is an insular mentality."

The Place tries to take English dance out of the isolation pointed out by Burrows. In London, the center features a large theater, a school, and a company, the Richard Alston Company, created in 1994. Among its activities, the education projects and the research sector stand out. There is also a small independent company, called Protein, programs for resident choreographers, a web site for discussions on dance and small festivals. Since the 1980s, John Ashford is the general at this headquarters of British dance. And he confesses: "It takes a lot of work to keep this center plural."

In London territory, many other centers maintain dance in motion, with special attention to the Laban Center, created in Manchester in 1948, by Hungarian thinker, choreographer, and dancer Rudolf Laban, under the name Art of Movement Studio. Now established in the capital, the center

houses a wide variety of activities, having dance as its main foundation.

Laban also set roots in cosmopolitan New York, sharing space with other dance centers like the Dance Theater Workshop (DTW), created in 1965 by Jeff Duncan, Art Bauman, and Jack Moore, which today imposes itself as one of the most active in the USA. "Having an attractive program for the audience is an essential objective. It makes no sense to exclude the community from the artistic process. In New York, this goal becomes even more challenging, for we live with a wide variety of offerings, and the dance audience isn't that large", declares Craig Peterson, the house's artistic director, under the general direction of Marion Dienstag for the last four years.

With a multifaceted profile, promoting constant theater performances, video, and exhibitions, the DTW has already housed artists like David Parsons, Bill T. Jones, and Susan Marshall, and the management credits the recognition conquered in the city to its diversified character. "I travel through the world a lot, trying to bring manifestations of modern dance from distant places like Asia and Eastern Europe. But we're not talking about folk dances", cautions Craig, pointing out that the survival of DTW is a permanent challenge: "Our greatest struggle is to keep ourselves independent, which is financially challenging. We count on the help of sponsors and foundations, some public money, but we are not linked to the government. Money is essential to make possible our schedule of local activities and the exchange with groups from other countries."

According to Craig Peterson, there are so many centers in New York that there is no danger of a sovereign centralization – a clear reference to the upcoming opening in Manhattan of the Baryshnikov Center of Dance, created by the mythical dancer. "We certainly don't need any more theaters. But if the Baryshnikov Center proposes to be a space for processes and research, more than for results, it will be quite welcome in the city", says Craig. And it is in experimentation that Baryshnikov's proposal is based (with activities connected to movies, theater, literature and visual arts),

featuring the illustrious collaborations of choreographer William Forsythe, filmmaker Pedro Almodóvar, and writer Susan Sontag.

France will also open a superlative address in 2004 located in Paris: the Centre National de La Danse (CND). Since 1998, the CND has carried out an important role, promoting a series of geographically decentralized activities. Starting in June 18, 2004, however, everything will take place in an old building with an area of 10,000 square meters in Pantin, a Paris suburb. "It will be, at last, a single location for all our activities", celebrates its director, Michel Sala, in the institution's web site.

In a similar situation is the Rio Choreographic Center, the result of an initiative of the Rio City Hall, which will open, starting in 2004, in a 4,000 square meters building located at Tijuca, in the North Zone of the city. The center is already active with initiatives like *Gesto* magazine and the Ateliê Coreográfico, offering professional enhancement for a group of visible corporal diversity, in which physically handicapped dancers are included. "The creation of a center of this scope does not happen overnight. The first step is to define the concepts and for that I have kept close contact with directors of centers from all over the world and studied several programs. It is also essential to

know the local demand", says director Regina Miranda, who is witnessing a project desired by the artistic class for over 20 years come into being.

Forming an audience and perfecting dancers and choreographers always were, for Regina, the center's main functions. But new demands have been added to these – and providing rehearsal spaces for dance companies is one of them. The director's actions aim at giving attention to all dance languages and creating a stimulating environment for artistic exchange. "The Choreographic Center comes to reaffirm Rio as an important dance center for Brazil, open to the world – which is good for the artistic class and also for the self-esteem of *cariocas*", the director points out.

To achieve the goals to which the choreographic center proposes itself, the physical space is an essential condition. German Bertram Müller underlines this importance: "I made a big mistake when, at the beginning of our work, I allocated the Tanzhaus activities to a small theater. Space is essential for dance. Now I know that an adequate building is a first step. Then you need the command of someone with an ample vision and a great tolerance for frustrations."

Ana Cecilia Martins is a journalist.

Miguel **Rio Branco**

Remembering Santa Rosa

In this photographic essay made at the mythical Santa Rosa boxing gym, at Lapa, photographer Miguel Rio Branco once again found some of his obsessions: a certain attraction for the outlaw, for the decadent environments and landscapes, and the use of the body (or parts of it) as a concrete expression, albeit never superficial, of existence. Miguel says he does paintings, not photographs. Judging by the colors of the essay, it will be hard to contradict him. As for boxing, it is not a personal passion. For the photographer, who was able to make this project come true with the support of a Vitae scholarship, the themes are of little interest; what is of interest is what he projects of himself in each body, in each photographed scene. Or better yet, painted scene. (See the photos on pages 22-25)

The woman that only fiction can see

In literature, authors like Machado de Assis, Clarice Lispector, Lya Luft, and Adriana Lisboa bring together the pieces of the female body, trying to understand it in its capacity to awaken passions and paradoxes

Gustavo Bernardo

The reader and I could be among the strange men surrounding the woman they take pleasure in studying, evaluating, judging: this body? They and her meet in the painting *O júri*, by Di Cavalcanti (see the image on page 26), one of the best painters of the Brazilian female body – and therefore, for our culture, a painter of beauty and pleasure. However, as Murilo Mendes correctly pointed out in 1949, this painter knew how pleasure can also contain conflicts, abysses, contradictions – how pleasure, in other words, lives under the shadow of pain. For Murilo, as for Di, “the essence of Brazilian happiness is filled with sadness”.

From this subterranean sadness comes the gloomy, sometimes sinister, expression of certain characters in his paintings. In this one, for example. Dark clothes, Machiavellian bald heads, bowler hat, and a monocle: all the elements contrast with the tranquil luminosity of the woman's body. She protects her modesty, but not very much: her hands are over the pelvis, but the bosom is revealed. Long hair and neck, the seated woman, her eyes lowered, allows them to examine her. In the narrow, claustrophobic space, judgment and desire become mixed up with fear, which comes from the man sitting on the floor. I feel this fear while trying to write about the fiction of the female body.

That is why I would not wish to find myself among the men in Di Cavalcanti's painting. Three

centuries are traversed in this essay and, in them, the fragments of the fiction through which we can see glimpses of the female body. Such glimpses can illuminate, like flashes, this body that we cannot know. The flashes will not exhaust the chosen texts, just as the look can never exhaust the body that leaves the look exhausted.

The first woman who comes to mind is the widow Lívia, precisely the first female character of Machado de Assis in the novel *Ressurreição* – however, it's not the description of her body that occurs to me first, but the surprise of her suitor, Félix (who was not “feliz” – happy in English – warns the narrator), when he meets her, eyes looking down, at a terrace: “The afternoon was truly beautiful. Félix, however, cared less for the afternoon than for the girl. He didn't want to lose the desire to tell her, as though it were true, that he loved her madly.”

The situation was propitious for “loving madly” – which doesn't imply loving “truly”. The man wanted to love “as though” he loved, that is, as the fictional character he truly was. Félix and Lívia will return, renamed as Bento and Capitolina, in *Dom Casmurro*. The irony with the name of the male character deepens, transforming the happiness that wasn't felt into a benediction that did not exist: Bento Santiago is cursed since the incorporation of treacherous Yago in his own name, being devoured from the inside by jealousy. The livid luminosity of Lívia, who reminds us of the figure by Di Cavalcanti, becomes fiction itself, that

is, Capitolina, also known as Capitu, who speaks to us precisely about the chapters of passion.

Passion would transform the eyes “of an oblique and cunning gypsy woman”, as said the plotting José Dias, into “eyes like a stormy sea”, title of chapter XXXII: [her eyes] “would bring some mysterious and energetic fluid, a force that dragged one inside, like the wave that recedes from the beach on days of rough seas.” The eyes of Capitu are the part of the body that would represent the whole, impressing Bentinho almost to the point of madness. However, the two metaphors, of the gypsy and of the rough seas, if they are sufficient to provoke desire, they are not enough to describe, and therefore control, that woman’s body, at least with words. The eyes stand for both good and evil. A little further on, chapter CXXIII will have the same title, “Eyes like a Stormy Sea”, relating these eyes with the “real” rough seas that drowned a friend of the couple, Escobar. The passage stirs up the suspicions of the narrator: “There was a moment in which Capitu’s eyes stared at the deceased, like those of the widow, without her crying or words, but large and open, like the wave in the sea outside, as though it too wanted to swallow the morning swimmer.” The rough seas, in her eyes and in the ocean, confuse the affections and suspend judgment.

There is no possible control, as had been shown in another chapter, in which Capitu turned her back on her boyfriend and sat in front of a mirror. He took her hair and dedicated himself to combing it, “seeing” with his hands those “thick strands, that were part of her”, while the fingers “brushed against the back of her neck or the shoulders dressed in calico, and the sensation was a delight”. The scene is so insinuating that it leads to their first kiss, which in turn makes that young man become a man – but a stunned and silent man: “I didn’t dare say anything; even if I wanted to, I had no tongue.” That darling body showed itself only in painful flashes, very slowly, as though through metonymies.

A little further ahead, Capitu’s arms will stand out, and they “deserve a phrase. They were beautiful and on the first night when she took them bare to a ball, I do not believe there were any like them

in town, not even yours, reader, which were then those of a girl, if they had already been born, but would probably still be in marble, from where they came, or in the hands of the divine sculptor”. The phrase to which the writer refers would not serve, in a school grammar book, as an example of *bem-dizer* (good speech); on the contrary, truncated like the desire and the jealousy that come together, it seems it will refer to a happening “but” gets lost in the unknown arms of the unknown reader.

The nudity of the arms is highlighted by Poty, in the illustration prepared for the Garnier edition (see the image on page 27), by covering the face and hands of the character with a checkered veil, at the same time that it allows the black dress to blend in with the environment. As they appear in the drawing, the arms are bare and therefore shine, white, because only they have not been drawn: they show the white of the page, that is, of the world, here understood as a mystery. Capitu’s hands, as the hands of the woman in Di Cavalcanti’s painting, also seem to be relaxed – in fact, they disguise what they protect. This protection, in turn, is equally ambiguous, because it directs the eye of the man-spectator towards what they should disguise.

Guided by these hands (or misguided, if you wish), I seek this fictional body in the pen of the writer that best characterized the uncertainty of the century that followed that of Machado: Clarice Lispector. In *Um sopro de vida*, the character Autor (Author), a man, speaks of the difficulty he finds in describing his female character: “It is difficult to describe Ângela: she is just an atmosphere, a way of being, a revealing twist of the mouth, but what is this revealing of? Of something I didn’t know in her and that now, with no description possible, I came to know, just that.” Metonymy occurs not so much in a body part, such as the eyes, but in a gesture, a twist that both reveals and veils at the same time.

Actually, the difficulty lies not just in describing this body, but mainly in seeing or having this body, explaining the inherent insecurity of the one who writes and, perhaps, of the one who loves, as the now female narrator comments in *A paixão segundo G. H.*: “While I write or speak, I must pretend someone is holding my hand. Oh, at least in

the beginning, just in the beginning. As soon as I can do without it, I can go on alone. For now I must hold your hand – even though I cannot imagine your face and eyes and mouth.” The whole cannot be fully understood or grasped, if truth, even that of the body, is always not-whole: “I’m not up to imagining a whole person because I’m not a whole person.”

That is why the veils and masks are necessary: “I used to call a mask a lie and that was not: the mask was the essential ceremonial mask. We’d have to put on ritual masks to love each other. Scarabs are born with the mask they will wear forever. Through the original sin, we lose our mask.” The mask can be literature. A woman’s best mask can be her naked body shown in dim light (the full, pornographic light removes all depth, that is, shows that beneath the mask there is a flat nothing: only despair).

In this sense, catharsis through fiction is the opposite of a process through which the reader identifies with the character, indicating a process of de-identification, de-personalization and de-heroification: “Whoever is affected by de-personalization will recognize the other under any disguise: the first step towards the other is to find in one’s self the man of all men. Every woman is the woman of all women, every man is the man of all men, and each one of them can present his or her self wherever man is judged.” Because life is a secret mission, “the gradual de-heroification of oneself is the true work which labors under the apparent work”.

Differently from what the senses “think”, the body, especially the female body (this is the one we speak of, this is the one we do not see), does not show itself. Precisely for this reason, fiction that recognizes itself as such from the beginning can best lead us into this mystery, into this maze of absences and affections than any “logical” discourse, be it anthropological, psychological or sociological. Fiction says nothing of the “via crucis of a body repressed in its pleasures, sacrificed in its vitality, and repressed in its joy”, nor of the “bitter docility imposed on the female body throughout history”, as can be read in Márcia Wanderley’s recent review, published in the *Idéias*

literary supplement of *Jornal do Brasil*, about the book entitled *O corpo feminino em debate* (organized by Maria Izilda Matos and Rachel Soihet).

Clarice’s hand is then made necessary – “while I write and speak I must pretend someone is holding my hand” – to find one’s way through the labyrinth. It is the same hand Lya Luft refers to in her first novel, *As parceiras* (in English, *The partners*). The first partner of Anelise, the narrator, is a childhood friend who died prematurely: “She was the first love of my life at an age when souls interest us much more than the bodies. (...) Then Adélia was my sister, gave me the tenderness adults forgot about and which I desired so intensely. She has smooth black hair, chubby hands, so warm in mine, dark eyes, an easy laugh and a *joie de vivre* that astounded me.” The hand holding the other represents a female body getting to know itself during childhood through another, but because they are more interested in the soul than in the body – and one can only reach the soul through a metaphor, a metaphor of the body, and/or through a metonymy, for example, a small, chubby, warm hand.

However the soul, a name for the best or worst in us, doesn’t exist except as a name. What exists is the body, imperious. Anelise lives under the sign of her grandmother Catarina’s body, who married at the age of 14 to be raped by her husband until she lost her wits and lived like a recluse in the attic. She became a “beautiful, clean, tame lunatic, writing and murmuring among lace and lavender”, not harming a soul. Until “one day, the scandal: Catarina von Sassen, 46 years old, mad and beautiful, was found in bed in a suspicious attitude with the young nurse who daily applied vitamin injections and massages to compensate for the long seclusion”.

Naturally, they got rid of the nurse. Naturally, the doctor prescribed the strongest sedative. Naturally, the resident of the attic became extraordinarily calm, becoming “an absence standing behind the glass door of the terrace”, who would die three months later. The granddaughter-narrator cries “for the persecuted, the unarmed, the dubious, those who cannot love within the limits imposed by others”, thinking many times “on the coarse

labels that are applied to the most delicate, intricate, subterranean loves, but not necessarily the most somber. They should have allowed her to know some human warmth in her immaculate universe. They didn't allow her that".

This girl who narrates the story tells how she lost her friend, Adélia, very early, and of how she later lost many children, all stillborn babies, except the last, who was born a vegetable, with irreversible brain damage. She sees her husband, her cousin, her aunt, all cornered, and supposes she must have the same look in her eyes, but she cannot see herself: "I did try to look at myself in the mirror to see what look you have when you suffer so much, but it was always my face." Only fiction can suggest that her face can serve, for an instant, as our (ritual) mask, since, like her, we can't see ourselves seeing, we can't see ourselves being.

It is about this impossibility that Adriana Lisboa speaks. Her novel, *Sinfonia em branco*, published in the first year of the 21st century, shows two sisters, Maria Inês and Clarice, trying to see themselves. When taking off her clothes in front of the mirror, Maria Inês sees less her body than its accidents – than the history of her body: "A gesture was enough to remove the nightgown, and then she found out again that intimate and banal truth, her body, which in no way evoked Barbies and other standardized beauties, curves classifiable in categories, saleable, temporarily definitive. Her hips were a little wide and her stomach was far from being smooth and flat. The girlish breasts that had nursed two sons were still a girl's breasts, small and fragile. She kept the scar from an acute appendicitis operated on five years ago. Taking off her panties, it was still possible to make out the vestiges of the c-section, that small, curving, pinkish scar, perhaps ten centimeters long."

The Barbies and other standardized beauties are equivalent, say, to the Right, just as the anthropological, psychological or sociological discourses are equivalent to the Left. In both cases, fiction speaks as though it weren't so, as though it were an objective description. In the case of Maria Inês' body, which we know is fictitious, the scars that matter the most have a date and pain, like those that her sister Clarice (who is not Lispector)

has on her wrists, the result of a suicide attempt with a box cutter. Any similarity between Adriana Lisboa's Clarice, keloid on the naked wrists, and Clarice Lispector's right hand, burned to the cartilage by a fire in her bed, will be just sheer coincidence – because, after all, every sheer coincidence is an involuntary metaphor.

Adriana's Clarice, Maria Inês' sister, is a sculptor who sculpts incomplete women: "There were no legs, no arms, no head. The torso curved to the side, slightly backwards and the shoulders were spread out. That incomplete woman stretched her nonexistent arms to receive what? What gift? What punishment? On the irregular skin, purposefully rough, the marks of the chisel remain. As though that small work of art should be incomplete. Or ambivalent. Half sculpture, half misshapen stone. Half woman, half suggestion. Half real, half impossible. If it had eyes, maybe it would cry. Since it didn't, the tears were suggested around them like an odor or a spirit. The entire sculpture almost cried. Perhaps it was a self-portrait which, bordering on the impossible, remembered a danger."

"Obvious like fear, but aloof like the truth", Clarice's sculpture reminds us of René Magritte's painting entitled, quite appropriately, *Tentando o impossível* (*Attempting the impossible*) – see the image on page 29. By referring to the myth of Pygmalion, the painter represents a painter trying to paint in the air, as though it were a sculpture, a woman's naked body. Only an arm is missing, that is true – but this arm will be missing forever.

The sinister men in Di Cavalcanti's painting, among which I would like not to be, will forever try to interpret and judge the female body. However, the female body will escape them, from their eyes as well as from their hands, through the edges of fiction. Every allusion to it will be no more than this – a suggestion of a will and an attempt destined, fortunately, to fail – just as, by the way, the present essay.

Gustavo Bernardo is a professor of literary theory at Uerj and is the author of the novels *A alma do urso* (Formato Editorial) and *Lúcia* (Relume Dumará).

Graciela Figueiroa

On the edge of techniques and schools

Founder of the Coringa group, Uruguayan dancer and choreographer Graciela Figueiroa revolutionized dance in Rio in the 1970s with a vibrant personal style and a choreographic way of thinking marked by freedom and originality

Nani Rubin

In the mid-1970s, a Uruguayan phenomenon in the shape of a dancer shook up the dance scene in Rio. Graciela Figueiroa was approaching her thirties, was not very tall – “about 1,67m”, according to her –, had a very well developed musculature due to many years of classical ballet, and a stage presence that caused trepidation in those who watched her movements, exploding with energy like a hurricane. A welcome wind, she spread seeds throughout the then-restricted world of contemporary dance (the term was beginning to be used) and with Coringa, the group she created and directed, she left a mark that endures to this day in the choreographic universe of Rio. “She had a strength that came from inside and made her seem to drill through space, projecting an intention that was almost like flying”, remembers Angel Vianna, one of the many people fascinated by her and who opened to her the rooms of her studies center in Botafogo.

To Angel and Klauss is attributed the “discovery” of Graciela, but it is Angel herself who corrects the official record: “It was Marilena Martins, director of the Transforma group, of Belo Horizonte, who heard about the ‘fantastic’ Uruguayan dancer.” Marilena confirms: she went to Uruguay just to meet her, became excited with her strong and emotional work – “her presence filled the stage”, she remembers – and invited

her to teach at the Transforma Centro de Dança Contemporânea, later introducing her to Angel and Klauss, who brought her to Rio.

This vital force that impressed Marilena, Klauss, Angel, and all who saw her dance had already accompanied her for a long time. “My mother used to say that I danced all the time, since I was a girl”, tells Graciela, who began to attend ballet classes in Montevideo (where she now lives) very early, with Madame Hintz, a Russian a bit “particular” in the memory of the former student. The master was very creative and gave candy to the restless little ballerina at the end of term performances to make her stop dancing when she came off stage. At the age of ten, she was taken to the person she considers her great teacher: Elsa Vallarino, one of the creators of modern dance in Uruguay, founder of the Dalica (Danza Libre de Cámara) group. Elsa, her group, and her ideas constituted the greenhouse where the future creator grew. It was with Dalica that Graciela debuted, at 18, her first choreography, to a great acceptance in the newspapers: “I was hailed as a born choreographer.”

But at the time she wasn’t sure of anything. Her interests were diverse, something that would come to be reflected in her dance. She studied law, but liked architecture, psychology and philosophy, as well as having an attraction for spiritual issues. A grant from the Fullbright Foundation to study dance in New York would define her path. At 21, Graciela had classes in the

schools of Martha Graham and Merce Cunningham, and at the Juilliard School. Her stay at the great Mecca of contemporary dance would be extended by an invitation to join the companies of Lucas Hoving and, later on, Twyla Tharp. "It was then I realized how dance was necessary to me; I think I would die if I didn't dance", says Graciela, already certain that law was not the territory where she would defend her causes – since the love for the building of spaces, for the human soul, for the things of the spirit, all this would come into her life forever and manifest themselves in her art.

What she wanted seemed very simple: a dance that spoke of genuine emotions, that came from the body itself, and not from certain techniques or schools. A dance that would serve the emotional growth of each person – be one a mathematician, an engineer or a student of fine arts. A dance that would respect the limits of the body, but that would also break through inner boundaries. This was the thought that brought her to Brazil, to debut at the *Festival de Inverno de Ouro Preto*, in 1975. From there she came to perform at the MAM (Museum of Modern Art), in Rio, at the time an effervescent center that attracted the new tendencies in all areas of the arts.

Graciela remembers that period with pleasure. First New York, then Santiago, then Rio: "I've always been like that, more universal than just one country. It was always more difficult to learn to be in a family than to be in the world." And it was in Rio, starting with the classes she taught at Angel Vianna's school, that Coringa came about, something exciting and new in the local panorama. A member of the initial core of the group and to this day, with Michel Andrade, professor of a formative course at the Instituto Rio Abierto Rio based on Graciela's teachings, Ana Andrade remembers that the only demand made was a commitment to the work. So far, so good. But a group of committed people, coming in on time, carrying out their jobs, doesn't necessarily result in a good dance work.

How to repeat with dancers the vitality and energy that are spontaneous in Graciela? "Just as

people became fascinated with me, I also became fascinated with them. I sought out what each of them had that was most essential, most precious. And I worked towards making that individual energy project itself, bringing together the individualities in a great collective force", explains Graciela. Coringa's performances were an extension of the classes. At a moment when even modern dance courses followed a certain pattern, and technique counted for a lot, the lessons of the shy Uruguayan with the large smile had the freshness of something new. "Graciela made people jump in the dark to be lifted, gave a series of movements in diagonals in which the students crossed the room with their pleasure stamped on their faces", remembers Marilena Martins. In the beginning, the sessions were accompanied just by the rhythm she determined, with her voice or with percussion. In the shows, gradually, music was introduced. The energy was the same in the classes and on stage. "They were very powerful", states the choreographer.

"They" were her dancers, a group that drew attention for its variety. Long before European contemporary dance began to include, in the name of being strange, bald, chubby men and short people in their shows, Graciela, without this being a "banner", opened her company to whoever wanted to be there, breaking the molds: prepared dancers, beginners, fat people and very tall, thin people – they all danced, including, sometimes, the musicians. "It was 'anything goes'", said Graciela, certain that dance does not depend on physical build. "She would do her *grand jeté*, pirouettes and we followed her, however we could, in any way we could", remembers Ana Andrade. A way that made one dance critic at the time describe the group as "a band of bats following a wild mare", according to Ana. The caustic comparison never scared the choreographer. The image is remembered to this day, but as a compliment.

It was with this group that she began to experiment. There were choreographies that came from the movements developed in class and others that came from ideas exchanged by

the group, based on personal stories, favorite texts, etc. Coringa, for Graciela, was a spiritual and artistic community in which every member had a contribution to make: "There was the creation of a world, of a way of life, of solidarity. All this could be seen in our dance, which also had theater, beauty, music."

The initial core, formed by Ana, Carlos Affonso, Michel Robim, and Regina Vaz, among others, later gained the participations of Deborah Colker, Lena Britto, Fernanda Abreu, and Debby Growald – the latter a former student of Cunningham and Sarah Rudner in New York, one of the members who sought a greater technical perfection. To take care of the visual side, professionals like Gringo Cardia and Luiz Stein, who were just starting at the time, became associated with the choreographer.

The result, to those who watched, wasn't always palatable. Not that the group was attacking the audience with some kind of performance. Graciela assures us she didn't do anything "*pour épater les bourgeois*", that everything was very simple, but she evoked reactions, for her avant-garde attitude. "I was very, almost insanely ahead", she admits. She remembers the critics used to spare her as a dancer – "Graciela, in herself, is a show that is worth seeing", commented Suzana Braga in an article in *Jornal do Brasil*, in 1978 – but weren't always kind with the company, for this "anger" that is reserved for the very new, according to Graciela. And, yet, even being new, everything there had solid bases: what in the eyes of the audience looked like an improvisation, was the result of hours of daily rehearsals and rigid stage marks.

In Brazil, Graciela met the one who would be a watershed in her life and whose ideas today guide her work: Chilean Claudio Naranjo, psychiatrist, philosopher and musician, a founder of SAT (Seekers After the Truth), a school where a study of the betterment of the inner self is promoted, integrating psychotherapy and spirituality. Soon after, in Brazil, she would also meet another essential person in her current activities: Maria Adela Palcos, an Argentinean psychologist,

director of the Instituto Rio Abierto Buenos Aires, who developed a psychotherapy through dance and music for the expansion and fluency of the human being.

Naranjo as well as Maria Adela were determining factors for Graciela to perfect a dance harmoniously integrated with the search for self-knowledge. She had already contacted the SAT in Santiago, before coming to Brazil, but it was only here that she met Naranjo, with whom she had a history of professional love from the first conversation. On the same day he invited her to teach at the school he was opening in Spain. She began to make frequent trips to Madrid, where she to this day is part of the faculty of SAT and also directs the Espacio-Movimiento Rio Abierto.

Today, on the eve of her 58th birthday (on January 15, 2004), Graciela sees how her path was linear: "I feel more secure; the strength that everyone saw in me, I feel it now." She refers specifically to the division among the people around her – those who wanted to make shows and those who tried to develop their inner selves: "Those two groups didn't always come together. The show denied the inner work and vice-versa. Now it's becoming easier to bring it all together – for me and for the people who work with me."

Dancers from Espacio dance group, created in 1996, in Montevideo, six years after she left Brazil, are still working with her now. Her departure from Rio was due to one fact: the choreographer's father died, and she felt she should return to Uruguay to take care of her son, who lived with his grandparents.

Graciela currently directs the Espacio de Desarrollo Armónico, whose headquarters are at her old family home and where she applies what she learned: basically, that it is necessary to have a great knowledge of one's self to be a better person. And to dance better also: "Part of my dance is connection, energy. When I dance, I feel a giving almost of transformation, of life and death."

The other side of the **visible**

Beyond what words say and the eyes can see, the scenic body asserts itself as a "double" (according to Antonin Artaud), capable of translating the existential suffering of humankind as an eternal wraith, covered in with symbols

Marina Martins

The mind is capable of comprehending reality in its totality, but it is in the body that the idea of existence takes concrete form. Thinking not only with the mind and loving not only with the heart, but with the entire psychosomatic system, the subject creates in his/her imagination the symbolic shapes of his/her physical and emotional needs, materializing them in daily actions. In theater and in dance, the space of the scene functions as a medium and as a support for the circulation of affections, extra-quotidian perceptions, and sensitive information through which symbols move, not so that something may be understood, but to exchange experiences in several stages. It is up to the performer to explore the senses, embody signs, and express emotions, producing movement and mediating spatial exchanges. The aesthetics of flesh and of the symbol demands a dilated and flexible corporality, integrated in space like a mass overflowing with subjectivities.

In dance, the most ephemeral of arts, the image does not remain, nor is it fixed, but develops as a rhizome that advances without frontiers – a kind of vegetable characterized by an absence of a primary and definitive root like that of the great trees, spreading through the surface like different kinds of grasses. And so, while it expands and retracts, in the flow between prox-

imity and distance, freedom and confinement, going beyond the limits of individual and collective territories, the scenic body reorganizes space as a crystalline prism starting from its axes, around a pivot that changes position according to the action. In this unified space, it promotes an interpersonal and co-participative relationship in benefit of the production of meaning, interacting with the living presence of the spectator, who affects and is affected by the effects of the crossing over between stage and audience.

The corporal discourse is structured like a symbolic language through the internal tracing of psychophysical connections in the sensitive depth of the body, revealing them subjectively in the surface of form, making the invisible visible. This body that is configured based on its own ontology contains *a priori* aesthetic, philosophical, historical, and cultural concepts, and by its incomplete human nature is able to suffer transformations. There are in it the qualities of a living structure that breathes, thinks, desires, and manipulates what is beyond itself as its material extension, cutting, perforating, sculpting, smoothing out space. The body then transgresses and transfigures not only its own flesh and shape, but the flesh and shape of space.

Jerzi Grotowski, in his search for an Artaudi-an "total act", joins thought and physical activity, intent and achievement, idea and illustration, affirming that the gesture is, in itself, an object of

Theoreticians debate 'the body in the scene'

Part of the opening program of the Rio Choreographic Center in 2004, the seminar *The body in the contemporary scene* will bring together great theoreticians of dance, theater, and philosophy to discuss the several implications of "the body in the scene". Among the guests are performer and New York University professor André Lepecki (who will also coordinate the event); choreographer Meg Stuart; performer Eleonora Fabião; researcher and dance theoretician RoseLee Goldberg, and Portuguese philosopher José Gil. The event will also feature performances from the first three speakers and will later be documented in a book.

investigation, of a production of ideograms which "will have to be constantly sought, while their composition will seem immediate and spontaneous". The central engine of these ideograms is put into action by the discovery of primitive human reactions, resulting in a live form, possessing its own logic. The theatrical gesture is the strength and also the goal of the actor's work, while the image of the hieroglyph is an untranslatable iconic sign, being the symbolized object as well as the symbol. The actor, says Grotowski, "should no longer use his/her organism to illustrate a movement of the soul, he/she must carry out this movement with his/her organism". Everything is meaningful in gestural work. Nothing must be forgotten or left to chance. Everything must achieve the value of a sign, and the gesture, be it of whatever kind, must enter into the aesthetics category. However, the body of the actor cannot be totally reduced to a set of signs, for it resists being interpreted by semiotics, as though the gesture always kept the mark of whoever produced it.

Antonin Artaud's idea about "a new physical language based on signs and no longer on words" attributes to the scenic body the qualities of an "athlete of the heart", privileging corporal action as an expressive vehicle of a metaphysical reality, like a double in the shadow of a historic divide. The mysterious and revolutionary face of the scene emerges from silence like a scream against an already established language and the accommodation of customs, moved by the contradiction of the scream itself, deposing the spoken

word (main drive of theatrical activity) from its ordering function. But what would this other side of scenic action be if not the hidden reflected in the spectator by a mirror, capable of revealing what can't be seen by the naked eye? Cuts, fractures, breaks, trances: all this to reveal the other side of what is visible? A scream of pain so piercing, so necessary to life as the first scream of the newborn baby? In its role as sound energy, wouldn't the voice be just a vehicle for a discourse that, after centuries of literary tradition, has lost its "emotional vibration" and the capacity for renewal?

Artaud's words go beyond the limits of the sign and overflow with passion, hurt like blows and provoke violent reactions, at the same time that the metaphors of plague and cruelty feed the idea of destruction and renovation, demanding from the artist a ritualistic attitude of sacrifice and ecstasy, as a refusal to a theater induced by psychology and by the dramatic text. The starting point for the transformation would be on the awakening of the powers and the domain of the body which, based on the techniques of realistic performance and directed by the imposition of the written word, finds itself lodged in the formula of doing things well, beyond good and evil. To change this hardened position, it would be necessary to destroy the vanity and the known paths of access to the scene to then reconstruct, by means of a rigorous discipline, a new language in its own body, advancing consciously in the darkness that is to come.

In his technique of ritualistic interpretation,

Artaud exalts the mechanism of control as a method that eliminates any resource of spontaneous improvisation and alienation: "an actor-dancer comparable to those priests of Balinese theater, where everything is calculated like an adorable and mathematical mimicry." His posture is clearly contrary to the trance of the "actor-wizard", capable of acting under divine inspiration, devoid of technique, in a magical symbiosis with the character. This actor who gives himself up to the impulses of vanity becomes susceptible to a lack of inspiration and, without the certainty of being able to maintain the scene until the end of the performance, cannot be reliable in a show that aims to achieve formal perfection and scenic coherence. A renewed theater would no longer provide a place for exhibitionism and individualism, but it would feature divested actors, willing to discipline their technical resources, the voice and the "musculature of affection" corresponding to the physical locations of feeling. By means of breathing, one can penetrate in the feeling under the condition of discriminating, among the respirations, that which is convenient for each emotion. And so, the actor-dancer who controls, condenses, and puts forth the diffuse energy of elementary emotional states and embodies subjective ideas and attitudes will come to stimulate a trance in the spectator by means of the conscious representation of an emotion, of the organic movement of the soul, and not by words.

At the beginning of the 20th century, gesture was exploited as an emerging symbol of the artist, whose density would find an origin in human nature itself, which was marked by passion and revolt. The expressive gesture, reinforced by Freudian subjectivity and by experiences in the field of abstract art, brings to the surface archetypes of a common need. In this context, Rudolf Laban qualified dance as an independent art, based on harmonic correspondences of spatial dynamics of movement and their qualities, proposing to the dancer an effort of integration between body, mind, and shape, in the action of thinking-feeling-doing: "Thinking about move-

ment develops a conscience that must not be mistaken with a cognitive or intellectual focus, because such an act demands that dance be experienced and understood, felt and perceived by the individual as a complete being."

Body and space are tools and means of transportation through which – as though they were crystalline, multifaceted prisms – elements of mechanics, optics, acoustics, electricity, biophysics, and biochemistry come together. They are solids whose density sustains the connection time of organic and geometric systems, that relate the being with itself, with the other, and the universe. As an artistic phenomenon, the body is, simultaneously, an object through which the artist produces his/her symbolic discourse, a sensitive vehicle bringing to the surface numerous intentions and hidden voices, and a subject that poetically elaborates the information and life experiences. And so, transmutes words, sensations, and intentions in images that integrate postures, attitudes, and gestures, merging the mass of the body with the fluidity of the soul.

These immeasurable connections – what Baudelaire called "correspondences", a "universe of singular and secret affinities" between a thinking subject, physical sensations, and emotional forms – occur due to the forgetfulness of the present state of the body, in order to receive the plural stimuli of involuntary memory. To live such an experience, which can only be measured by its effectiveness over the senses, the dancer undoes the scheme of his/her daily appearance, expelling the usual images of the world and becoming a blank slate, capable of recognizing life and death in this ecstasy of nothingness, in this not knowing, in the zero degree of action. In the crystal and in the flesh of his perceptions, he reaches the stage of previously codified movements, perceiving a new reality that is born at the moment when the body is transformed into dance – a poem built in the heart of the poet, heading towards eternity. In this manner, one can glimpse in the actions of the transfigured dancer the breach opened by the ritual that allows the fruition of

art, the inconceivable, the unreachable, the supernatural, a stimulus to hope and the power capable of modifying cultural patterns paralyzed by television-related sleepwalking.

The silent experience of destruction and renovation has the objective, by means of a profound bodily and mental control, of turning the scenic moment into something beyond ordinary imagination, to reach the spectator on a more elevated level. On this two-way street, it is worth going back to the Nietzschean idea of a new dancer, daring and visionary, engulfed by his/her

pathos in the destruction of what is old and dying: "Develop each of your powers, develop anarchy! Die! Where is this lightning that will lick them with its tongue? Where is the madness that should overpower them? My brothers, destroy, destroy the old tablets!"

Marina Martins is a professor of the Department of Corporal Art at EEFD/UFRJ, has a master's degree and a doctorate in theater from CLA/UNI-RIO and a dancer and co-founder of the Cia. Atores Bailarinos of Rio de Janeiro.

Corporal particularities

Denise Siqueira, professor at UERJ, and Daniele Calichio, member of the Grupo Profissional of the Ateliê Coreográfico, express their opinions about this groundbreaking project of the Rio Choreographic Center, which brings together the most varied bodies and movements

Denise da Costa Oliveira Siqueira

Dance is an art that has an ephemeral character, it becomes a memory soon after it is performed. Unlike "irreversible" works, like sculptures and paintings, a choreography depends on memory to be reconstructed, constantly being modified and revealing cultural aspects of the person who dances.

Philosopher David Hume reflected on memory, stating that thoughts have an origin and acquire meaning if connected to experience, to perceptions. By dancing, and therefore, counting on his or her memory, a performer also relives, vicariously, his or her experiences. Therefore, memory is a part of a cognitive process of knowledge and communicating.

The concept of memory comes close to the idea of identity, which is, according to sociologist Renato Ortiz, built socially and culturally upon differences. Memory, however, is constantly reconstructed in the social and cultural environment, while identity is also learned.

The Ateliê Coreográfico project is a good place to reflect on identity and memory in dance. An initiative of the Rio Choreographic Center, it brings together dancers, performing arts professionals and those interested in movement for classes on/about dance. By bringing together people of varied "corporal particularities", the project results in an interdisciplinary meeting in which the diverse corporal memories of the participants come forth at each movement. During a ballet class taught by Paulo Marques, for example,

a student with a background in flamenco composes a sequence inspired on elements of the classical vocabulary. What stands out is the elegant hand movements, from which flows the energy of movement into space – a characteristic of Oriental dances and Flamenco, which they historically influenced. The memory of his movements combines with the vocabulary proposed for the class.

A student in a wheelchair, while moving in Esther Weitzman's class, makes us reflect on the use of mechanical equipment to dance. This too was observed in the composition work which Giselda Fernandes and Hilton Berredo conducted with their group at the Espaço Cultural Sérgio Porto: the student came on stage carrying another performer on her chair. The perspective on the issue was inverted: by making use of the apparatus, what did her movement gain that the others lacked?

Still in the sense of the meeting of bodies differently built for movement, teacher of Arab dances Patrícia Passos provoked reactions when she explained that it is necessary to relax the abdomen to perform the belly dance. Some are open to this culturally differentiated valuation of a body; others complain about the aesthetic result: a relaxed abdomen.

By educating and informing people with diverse corporal and cultural peculiarities for the universe of dance, the Ateliê Coreográfico proves to be a project open to the confluence of memories and corporal records, of elements of varied cultural identities. So at the same time, it brings together different bodies, it values them in their distinction.

Denise da Costa Oliveira Siqueira is a professor of the graduate program in Communication at UERJ. A doctor from the *Escola de Comunicações e Artes* at USP, she defended the thesis *Corpo, comunicação e cultura: desconstrução e síntese na estética da dança contemporânea (Body, communications, and culture: deconstruction and synthesis in the aesthetics of contemporary dance)*. She writes about dance for the *Tribuna da Imprensa* newspaper.

Daniele Calichio

An intense story of sweat and desire involved many people until the Ateliê Coreográfico came to be, featuring a proposal that defies conventions. Having in mind the urgent need for a renewal of the structure and mentality of the spaces for production and research in dance, the Ateliê created a place which was nonexistent until now, capable of housing transforming meetings between several professionals of the arts.

In particular, my role in the Grupo Profissional of Ateliê Coreográfico involves responsibility and subtlety. Responsibility because working with artistic creation isn't just a pleasure, but implies choices, world views, philosophical and political principles, among other equally relevant issues. Subtlety because it demands a refined sensibility to identify new things that occur daily in a place not guided by aesthetic or behavior standards, but which is invisibly sewn together by dignified and consistent values.

The contribution of some professionals, for example Eduardo Wotzik, Ivan Sugahara, Giselda Fernandes, Hilton Berredo and João Wlamir, among others, has awakened possibilities of investigation on the development phases of a creation process and the search for coherence, clarity and meaning begun in the artist and concluded in the interaction with the spectator. And the influence of these different contributions leads to another process: introspection. In this investigation, which provokes a precious feeling of internal disarray and is sometimes marked by a total barrenness – after all, all that is left is the dancer and his or her body – one finds the emptiness that lies behind a world of movement, one finds the inconsistencies between rational logic and the wise logic of the body, the unconsciousness of the emotional baggage that hides in movement.

On one occasion, an inspiring teacher from the Department of Corporal Arts at Unicamp, Graziela Rodrigues, told me: "The creative process is a political process." I realized that in

The Ateliê Coreográfico, which will open at the future headquarters of the Rio Choreographic Center, began its activities in July of 2003, with daily classes for about 100 dancers, actors and other professionals or performing arts students, of all ages and physical characteristics. Monday classes, from 6 p.m. to 9 p.m., at Espaço Cultural Sérgio Porto, are open to the public. Information can be obtained at Centro Laban: (21) 2558-2657.

this process, the dancer can be led to become aware of the important issues that surround him or even remain in a state of blindness, an object and not a subject, dependent on the director, the teacher or the institution. The feeling is that the Ateliê wishes to expand the boundaries of the dancer's universe until he or she becomes a performer, since he or she is offered not only the possibility of obtaining new corporal abilities, but also performing abilities. However, the performer has to commit to communication, using technique as a tool in the construction of his or her artistic expression and in the creation of an available body, and not as a simple product. "It is necessary to have something to commune with the other, to

have a need to communicate. Or else don't be an artist", said provocative director Eduardo Wotzik during a class.

Many give up on this great journey. It is necessary to cultivate an attitude of "wanting to be" in this process of artistic development, although the conditions for it aren't always favorable. And perseverance is necessary to accept the discoveries and, above all, to transform them into art.

Daniele Calichio is a member of the Grupo Profissional of the Ateliê Coreográfico and has a bachelor's degree from the Faculdade de Dança of Unicamp, where she was part of the faculty as a teacher of Dance Technique.

Beyond philosophical tradition

Collected in a book, several authors with multiple approaches, seek what philosophers Friedrich Nietzsche and Gilles Deleuze can still say about the human body

Luciano Trigo

Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo (editora Relume Dumará, 292 pages, R\$ 32), organized by Daniel Lins and Sylvio Gadelha, brings together the conferences presented during the III International Symposium on Philosophy, held in Fortaleza at the end of 2001, still under the impact of the September 11 attacks. But the approaches of the participants are not limited to a Nietzschean or Deleuzian inspiration – in truth, it was Spinoza who formulated the question that gives the book its title. And the very object body is treated in a very comprehensive manner: biological body,

Biodireito e direito ao próprio corpo,

by Maria de Fátima Freire de Sá – Editora Del Rey.

128 pages. R\$ 30.

The book has a specific focus – the judicial – but it certainly attracts the interest of the unspecialized reader through the universality of its main theme and the ethical discussions it provokes. It deals mostly with the donation for transplant of human organs. The author retraces the history of the concept of “person”, also examining the concepts of personality and of civil capacity; examines the history of Civil Rights, as it relates to the body of man, following the evolution of personal execution to that of foreclosure, in which “the inheritance of the debtor answers for the debt, not his body”; and finally, the history of organ transplants, since mythological times to the present day, to reach Brazil and the current legislation, like the specific law of 1997, according to which every person is a potential donor. Abusive or not, the law instigated an intense debate about the right to one’s own body and was altered in 2001, making donation dependent on the authorization of the spouse or the next of kin.

Adeus ao corpo,

by David Le Breton – Editora Papirus.

240 pages. R\$ 38.

Science regards the body as a mere support, a draft that must be improved. Based on this, French anthropologist David Le Breton exposes the manipulation employed by what he calls “the contemporary extreme”, a world view with an exclusive focus on technical progress. The body becomes the occasional support for body building, aesthetic surgeries, transsexualism... Psychopharmacology, by its turn, fulfills the role of regulator of the emotional relationship with the world. A new assistance to procreation makes it possible to eliminate women from the gestation process, with out of body conception, outside of sexuality. At the same time, the World Wide Web promises happiness outside of the sexual, with the broadcasting of a clean eroticism, which is that of the virtual body, superior to the carnal body: slow, fragile and without memory, like an outdated HD model. The book points to the risk of the body becoming nothing but a fiction of nerds or doctors and other researchers.

social body, technological body, tortured body, the body as a machine to create dreams and nightmares, the body as a sedentary machine and as a machine of war.

As usually happens in this kind of event, the quality of the offerings is very uneven. Nietzsche’s work as well as Deleuze’s lend themselves to the most diverse and delirious readings – the first for its complexity, the second for the ambiguity of its concepts. Curiously, in the first interesting text in the book, Charles Feitosa defends what he calls “pop philosophy”, a sensory or aesthetic thought, far from the chains and conventions of academia. In “Labirintos: Corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche”, Feitosa begins with an original reading of the myth of the Minotaur and delves into the analysis of the confessions of Saint Augustine and Rousseau to reflect on the relationship between life, work, and memory – a peculiar relationship in the case of philosophers, and even

more in the case of Nietzsche, for whom memory is always a vengeance against history.

In the essay “O corpo que não agüenta mais”, French philosopher David Lapoujade takes some of Beckett’s texts as a pretext to think of suffering as “the first condition of the body” and to conclude that “not taking it anymore”, falling or crawling are acts of resistance, expressing the “power to resist” of the body, and not its weakness. Now in “Ecopolítica: o que pode um corpo?”, Edson Passeti reviews Michel Foucault’s concepts of a disciplinary society (in which one acts over the muscles) and of a society of control (which acts on the nerves, producing a perpetual stimulation), relating them with globalization, whose deterritorialization effect demands a new way of administrating bodies. This takes place through means of instantaneous and permanent communication, through the new media interfaces.

Relatively unexplored in the book, by the way, is the theme of the cyber body – the connec-

tion of the flesh and nervous system with computer chips. The promises incorporated in the new perspectives of digital life are, at the same time, seductive and fearful: rejuvenate the old, make beautiful the ugly, make available eternal youth to all. Even a cyber sexuality is created, which distances the real "other" in favor of the virtual signs of its presence. The computerized Eros promotes the abolition of otherness: in place of a partner, a web site, a program, a floppy disk. To this sex without a body and against the body is opposed a philosophy that accuses and combats the domestication of minds and the tyrannization of bodies by the bio-powers.

In one of the best essays in the book, Maria Cristina Franco Ferraz begins demonstrating how the attacks of September 11, transmitted live, subverted the role of television as a powerful weapon for capturing temporality, of the affections and the bodies of the population. The invasion of the unexpected and implausible provoked a kind of suspension of the senses, which imploded the steamroller and domesticator of information-spectacle. Of course, power reacted immediately with a new bombardment of images that, through the numbing or stimulation of certain emotions, made the reflective gesture impossible and promoted a strong popular agreement to the warlike responses to the attacks. As Paul Virilio wrote: "There is no possible politics on the scale of the speed of light. Politics is the time for reflection. Today we have no time to reflect, the things we see have already happened. And it is necessary to react immediately."

In "Ecce Homo" and other works, Nietzsche pointed to the action of unconscious forces on the body of man. He brought to the forefront everything that was considered secondary to philosophy: the body, its health, its affections, its needs, its relationship with the environment, the climate and nutrition. And denounced the abstractions of thinkers of his time as "lies of the bad instincts of sick natures". Maria Cristina demonstrates that Nietzsche went beyond, by denouncing the disastrous effects on man of the creation of the inner "torture chamber" called

the soul – a fundamental step in the domestication of man, separating him from his animal past and incorporating his violence.

Another valuable reading of the German philosopher, on a line that follows in the footsteps of Deleuze in his book *Nietzsche e a filosofia*, is made by Miguel Angel de Barrenechea in "Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo", which analyzes how the Nietzschean perspective promotes the valuation of the body, by understanding it as a guide to reveal all the philosophical questions. This because, behind the pure ideas of tradition, we always find states of health and bodily symptoms: even the creation of the utopian beyond, of the supposed ideal soul, was born of bodily states, of symptoms of health. Since Plato declared that the body is the prison of the soul, the idealistic doctrine of the "enemy body" has been accompanied by an ethic of sadness and of guilt, to which is opposed the affirmative thought of Nietzsche, which rediscovers the beauty of life. In place of guilt, the fullness of instincts, the joy and pleasure: the ethics of celebration which overcomes centuries of bodily repression and self-punishment.

The critique of philosophical tradition which was constructed upon the foundation of the negation and humiliation of the body also inspires the essay "Resposta a uma questão: o que pode um corpo?", by Oswaldo Giacoia Jr. In the place of the fiction of identity and the illusion of stability, he suggests the vision of the body as a grouping of forces, a battlefield of several impulses warring against each other: man is body, precisely, as movement and transformation – at least since Nietzsche pulverized two fundamental beliefs of metaphysics: the unity of the world and the permanence of the immortal soul. As Barrenechea writes: "The heavy body of idealism gives place to the light and dancing body of Zarathustra (...). He doesn't have a merciful head, but a head that flies with the rhythm of a body that laughs, sings, dances. This is a Dionysian dance that says yes to the world and all that exists."

Luciano Trigo is a journalist and writer.

The 'truth' of the **body**

By dissecting bodies in public around the world, German doctor Gunther von Hagen turned anatomy into a spectacle and caused international controversy through the exhibition of crude human materiality

Luciana Hidalgo

An eternal discomfort anguishes the human being in the contact with entrails, internal organs, bones, nerves, blood – be they one's own or those of strangers. Under a cold eye, however, the body dissected by anatomy, divested of its external image and revealed in entrails can represent a particular aesthetics, a natural beauty. Without any makeup, it is presented in all its coarseness. Cut up, it reveals its "truth" – from which there is no escape and scandalizes because it properly denounces the grievous human condition. Since 1997, German anatomist Gunther von Hagen is the master of ceremonies of a controversial show, *Body worlds*, which goes deeper into this idea of the certainty of the body, that is, of the flesh, that which is concrete, without any allusions to any idea of the soul. The scene is controversial: the doctor turns the dead body into a work of art and, instead of causing repulse, it has already attracted 11 million spectators in countries like Germany, Austria, England, and Japan. Is it morbidity?

The issue seems more complex than mere morbid curiosity. The doctor, without a doubt, touches on what is taboo. By dealing with corpses and exhibiting them in their interior individuality (just like fingerprints, the organs, on the whole, would have an internal anatomic identity, independent of the idea of spirit), Hagen underlines the human materiality, making use of a technique

he discovered over ten years ago. Called *plastination*, it makes possible an astounding conservation of the body, by substituting natural fluids with plastic material. The long (1,500 hours) and expensive (somewhere around US\$ 50 thousand) process creates almost transparent, odorless, dried bodies not in decomposition. The possibility of a spectacle is in the scientific perfectionism; or it would be unbearable to accompany the tour through the circulatory, digestive and nervous systems, much less admire, like a sculpture, the exhibition of a woman who died in the eighth month of her pregnancy, who holds in her womb a fetus technically and impeccably preserved.

One might think that in *Body worlds* the body is presented and not represented, as in the arts, but all this previous technical preparation deconstructs some of the corporal "truth": in reality, without the intervention of science, the "works" there exhibited would be in an advanced state of decomposition. The exhibition generates ambiguous means of reception and probably shocks more than most experiments made by the historic avant-gardes and the neo avant-gardes. And so the enigma, clarified by Hagen in an interview to *The Guardian* newspaper, in 2002, during his tour in London: "Seeing a dissected body is difficult because it provokes fear in the face of our own integrity."

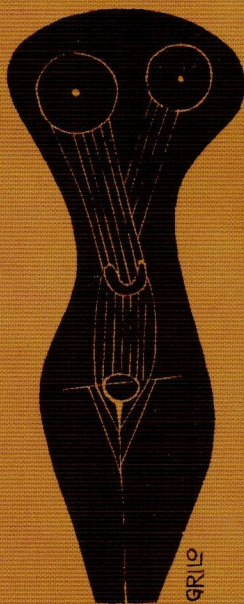
The anatomist, a target of angry attacks from English conservatives and suspected of body

smuggling, assures us that his work is crucial in the process of awareness of corporal naturalness. Removed from emotion, he sees the body with the eyes of science and attacks Western society in its persistent denial of death. Besides, he says he gets his inspiration from the public dissection of bodies held during the Renaissance – by the way, it is appropriate to remember that artists like Rembrandt, Dürer, Michelangelo, and Raphael portrayed anatomized bodies, just as Leonardo da Vinci himself cut 30 bodies, using them as models in 750 drawings.

The reaction of the spectators to *Body worlds* reveals much about the attitude of contemporary humankind towards the body and, ultimately, towards death. In *A história da morte no Ocidente*, Philippe Ariès, after extensive research into the human attitude towards the act of dying dur-

ing several historical periods, defends a good thesis about the subject in the present day: "Death has retreated and left the house for the hospital; it is absent from the familiar world of every day. The present day person, because he or she does not see it with such great frequency and so closely, has forgotten death (...)." The 21st century is this strange time marked by attempts to cheat mortality with magical surgical solutions towards the production of an ever more fake creature. Unfortunately, there is no definitive negotiation. If there is any "truth" in a body, it is in the certainty of its end. And exhibitions like these, despite a certain sensational tone, perhaps demonstrate a less idealized attempt of understanding this limit.

Luciana Hidalgo is the editor of *Gesto* magazine.



A revista *Gesto* pode ser encontrada nos seguintes endereços:
Gesto magazine can be found at the following addresses:

Centro Cultural Banco do Brasil (Livraria da Travessa)

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

Centro Laban Rio

Rua Alice 75, Laranjeiras (2558-2657)

Livraria Argumento

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

Livraria Contracapa

Rua Dias Ferreira 214, Leblon (2511-4082)

Livraria Dantes

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

Livraria Fnac Brasil

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

Livraria Folha Seca/Centro Cultural Hélio Oiticica

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

Livraria Kec/Uerj

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

Livraria Leonardo Da Vinci

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

Livraria Letras e Expressões

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

Livraria Luzes da Cidade/Espaço Unibanco

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

Livraria Hartmann/Ponte de Tábuas

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

Livraria Timbre

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

Livraria Universo Psi/UFRJ

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

Museu de Arte Moderna (Livraria da Travessa)

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



R\$ 5

ISSN 1677-9207

