



Este artigo está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações a criação de obras derivadas 4.0 Internacional.

Você tem direito de:

Compartilhar — copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato.

De acordo com os termos seguintes:

Atribuição — Você deve dar o **crédito apropriado**, prover um link para a licença e **indicar se mudanças foram feitas**. Você deve fazê-lo em qualquer circunstância razoável, mas de maneira alguma que sugira ao licenciante a apoiar você ou o seu uso.

Não Comercial — Você não pode usar o material para **fins comerciais**.

Sem Derivações — Se você **remixar, transformar ou criar a partir** do material, você não pode distribuir o material modificado.

Sem restrições adicionais — Você não pode aplicar termos jurídicos ou **medidas de caráter tecnológico** que restrinjam legalmente outros de fazerem algo que a licença permita.



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

You are free to:

Share — copy and redistribute the material in any medium or format

Under the following terms:

Attribution — You must give **appropriate credit**, provide a link to the license, and **indicate if changes were made**. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

NonCommercial — You may not use the material for **commercial purposes**.

NoDerivatives — If you **remix, transform, or build upon** the material, you may not distribute the modified material.

No additional restrictions — You may not apply legal terms or **technological measures** that legally restrict others from doing anything the license permits.

#6.ART

arte e tecnologia
interseções entre arte e
pesquisas tecno-científicas

Suzete Venturelli
organizadora

Brasília, 2007

Por uma arqueologia cênica da dança: estudos de representação mediada, dansintermediação

Soraia Maria Silva¹

Resumo

O presente trabalho pretende analisar algumas produções de dança nas quais as relações do conhecimento estético/cinético estabelecido por essa linguagem é resultado de diálogos com informações expressas em meios diversos. Desse modo, algumas manifestações da dança, da clássica à popular, criaram em suas coreografias uma mídia alternativa para a atualização, propagação e ampliação de certas informações originais, que dizem respeito há uma época passada, expressas pelo corpo em movimento ampliado e mediado cenicamente. Entre outros serão analisados os espetáculos *Profetas em Movimento* (2006), *Dança da Guerra do Povo Xavante* (2005) e os musicais *Cantando na Chuva* e *West Side Story*.

Palavras-chave: dança, estético, cinético, movimento

A geração da criação cênica na dança e suas informações semânticas e estéticas têm estimulado vários estudos teóricos ou propostas cênicas. E sempre se volta ao princípio, à ação primeira desse universo do “em movimento” para se pensar as novas possibilidades expressivas do corpo ou a mera reprodução ou análise pragmática de alguma configuração estética específica. A dança em si é um universo imenso e intenso, assim como são infinitos os corpos em existência. E de todas as artes de representação, ela é a que de maneira mais contundente denuncia a imponderabilidade da própria representação do humano, unindo as diferenças básicas entre a percepção intuitiva e a abstrata dessa experiência.² Ou seja, a capacidade de gerar conceitos e abstrações, característica própria do homem e sua racionalidade em sincronicidade com a sua irracionalidade, a sua intuição em plasmar as abstrações espaciais e temporais na conjugação do sentir, concretizar e realizar a experiência do real, do visível. O domínio do tempo/espço, para o dançarino é um exercício do absoluto, na medida em que na realização de seu ofício as formas em movimento, criadas a partir da conjugação de estímulos arqueológicos de informações variadas (imagens, sons, sensações, sentimentos etc.) só adquirem significação na sua própria ação do dançar (consciente ou inconscientemente)³.

Esse fato lhe favorece um *devoir divinatoire*, do seu corpo antena, instrumento mais ou menos preciso, capaz de prever ações e reações futuras. Todo dançarino domina, em maior ou menor grau, o onde e o quando estar na informação semântica e estética de sua ação. A cinética da dança está impregnada de vários níveis de motivações, ou seja, informações motivacionais, seja um sentimento, seja o movimento realizado por outro, sejam as formas plásticas produzidas pelo homem ou a natureza, seja uma história mais ou menos definida. Para Stéphane Mallarmé, a dança como arte emblemática é uma “escrita corporal” em que a mulher bailarina plasma em si a própria a “metáfora”, o “signo”.⁴ Assim, como “incorporação visual da idéia”, os movimentos da bailarina são “a representação plástica, no palco, da poesia”, que é, ao mesmo tempo, texto e cenário, ou seja, a forma humana em sua mais expressiva síntese poética da mobilidade. A ruptura entre as barreiras, não só físicas, mas também psíquicas, entre o consciente e o inconsciente, entre o mundo interior e o exterior, a fim de criar a super-realidade que se encontra e se mistura, dominando o conjunto da vida, o real e o irreal. A meditação e a ação é um caminho estabelecido naturalmente pela dança, como fonte humana primordial da materialidade estética, da vontade de expressão criativa, da necessidade de organizar formas sentidas, integradas em vários níveis de equalização do abstrato e do concreto na superação da realidade. Portanto, toda dança, em seu princípio, cria uma supra-realidade do movimento, na união do concreto ao abstrato na busca da unidade surrealista por excelência. A musa surrealista⁵ encarnada simbolicamente por Grádiva no romance de Wilhelm Jensen, com todo o seu misterioso andar, no qual era representada no baixo-relevo descrito no romance⁶, é uma espécie de projeção mimética. Nessa estória o protagonista Norbert Hanold transpõe para a heroína Zoé sua paixão, despertada pela imagem em movimento do baixo-relevo. Esse mesmo impulso de observação/transposição marca principalmente as danças de imagens de Isadora Duncan (1877-1927), ou Vaslav Nijinsky (1890-1950), impregnadas de sínteses motoras entre o abstrato e o concreto, as quais podem ser, também, observadas nas danças clássicas indianas⁷, Grádiva,

"aquela que avança⁸" motivava a imaginação surrealista, simbolizando o lugar de intercâmbio entre o sonho e a realidade⁹, a qual se manifesta fundamentalmente pelo movimento. O elo entre o consciente e o inconsciente apresenta-se na movimentação magnética de Gradiva, a qual é inundada por uma tonicidade mágica, ideal e magnética. Como o estado muitas vezes almejado nos espetáculos da dança experimental, a mãe da dança contemporânea, cujos procedimentos são heranças híbridas entre danças abstratas e de imagem, os dois tipos básicos de dança relacionados à vida espiritual do homem e suas formas culturais, conforme apontado por Sachs.

Esse processo de sobreposição entre o abstrato e o concreto, do qual resultam os poderes supremos da dança, desdobram-se em procedimentos atuais de composição em dança. Em seu manual para estudantes de dança, Linda Rickett-Young propaga que a bem conhecida "seja uma árvore", cujos princípios miméticos são evidentes, não é tão idiota como possa parecer à primeira vista, se o movimento é o ponto inicial, certamente combinações interessantes são selecionadas, então uma dança ou uma coreografia podem ser compostas de forma bem sucedida¹⁰. Ou seja, pode-se perceber nesse exercício básico, para iniciantes na arte do movimento, a presença do princípio mimético. O qual dá abertura para o desenvolvimento de estruturas tanto abstratas, quanto concretas na ação criativa do dançarino, que posteriormente podem ser organizadas em uma coreografia mais ou menos abstrata (conforme o grau de materialização da idéia, das qualidades da observação/transposição realizadas pelo coreógrafo/dançarino). Nas danças tradicionais afros brasileiras, por exemplo, existem ações quotidianas, tais como: lutar, desbravar, atirar, espanar, e outras as quais estão relacionadas com o universo mítico dos orixás expressas em suas danças específicas.

A partir da experiência de realização do espetáculo Dança da Guerra do Povo Xavante - *Tseretomodzatsé Xavante*¹¹ pode-se observar, conforme a singularidade de seus movimentos, que os esforços corporais e vocais apresentados refletem sobremaneira não só a expressão fundamental de alegria íntima e otimismo em relação à vida como também a configuração necessária à manutenção e sobrevivência da unidade coletiva. Essas práticas desenvolvem tanto os princípios de analogia e mimetismo quanto os abstratos no processo de criação cênica da dança. A princípio o que nos é relatado é que as criações coreográficas propriamente ditas, ou seja, toda a movimentação corporal, assim como a pintura ritual foi idealizada, ou "sonhada" pelos primeiros Xavantes. Entre os quais se encontra *Tseretomodztsé* (Xavante ancestral dos aldeados de Nossa Senhora da Guia), postos em fuga, afugentados pelos *Waradzu* (branco), provavelmente como estratégia de manutenção da identidade do grupo e como exercício de resistência guerreira. Em geral as letras dos cantos que acompanham os movimentos são sempre inspirados por Sonhos Silenciosos, em um processo bastante surrealista de composição, embora o ritmo permaneça o mesmo junto com o movimento, e são sempre novos a cada cerimônia, resultado das visões íntimas dos *Danohuy'wa* ou dos *Ritey'wa* (rapazes de orelhas furadas mas que não são padrinhos), como no caso da dança *Dadzarônô*.

Tais visões oníricas são sempre proporcionadas por uma cabeça bem penteada e pelos rowaparidzé (brincos de determinada madeira) postos nas orelhas furadas. A dança *Pahõri'wa* (adoradores do Sol) é uma dança ritual realizada por duas pessoas do clã *pò'redzaonò* (girino), cujos movimentos despertam as bênçãos do sol para a comunidade, trazendo o poder de luta. A coreografia é executada inicialmente de joelhos, sempre evoluindo com o olhar direcionado ao lugar do sol nascente e poente. Só os mais sensatos se tornam *Pahõri'wa*, os insensatos são afastados do cargo. Essa dança abre as cerimônias e é executada no centro da aldeia. Curt Sachs adverte sobre o culto ao corpo no século 20, o qual nunca desde a Antiguidade foi amado, sentido e honrado com tanta intensidade, e chega à seguinte conclusão, ao final de seu estudo sobre a História da Dança Universal. Que depois de um sonho de dois mil anos a dança de imitação, ou mimética, volta a ser um processo utilizado no desenvolvimento da dança. Ele descreve que os artistas de sua geração pediam em voz alta, como o já tinha feito antes Noverre, a natureza e a paixão, um movimento mais genuíno da alma¹².

Esse processo de desenvolvimento analógico atinge seu auge surrealista em Artaud, o qual propõe o engajamento de todas as artes em uma atitude e necessidades centrais, a de encontrar uma ligação entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão¹³. O teatrólogo surrealista sugere a utilização do espaço, dos objetos, das palavras e dos gestos como extensões orquestradas por correspondências segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas¹⁴. O procedimento surrealista para

a cena, de integração das linguagens, explicitado por Artaud, inaugura a Dansintermediação, que supera a Dansintersemiotização absoluta, como a de Isadora Duncan, no seu gesto tradutório. Ou seja, a mera tradução dos elementos de uma determinada linguagem para a dança (da escultura, da pintura, da música, da literatura) passam a ser processos incompletos nos novos paradigmas da cena¹⁵. O importante, como para Artaud, passa a ser uma espécie de tridimensionalidade multiespectral viva e atuante dos elementos da cena, os quais deveriam criar diferentes níveis, ritmos, perspectivas distinções de timbres e dissonâncias imbricadas entre as várias linguagens da encenação provocando assim um desligamento dialético da expressão¹⁶.

Mas essa tendência de evolução do processo de dansintersemiotização em direção à dansintermediação tem raízes anteriores, poderia ser lida como um desdobramento da utopia expressionista, em direção à arte total, como também uma continuidade da busca dadaísta. Ou seja, a união irrestrita das linguagens em direção à ação, ao movimento de transformação para o novo, em busca de uma nova linguagem mais atuante. Também Diaghilev, dansintermediou, como um diretor geral, os seus Balés Russos em um mais alto grau de conexão estética entre a dança e as outras artes, buscando, como disse Lifar, converter o balé em uma pintura em movimento¹⁷. Sobre essa capacidade do diretor/ produtor dos referidos Balés, Lifar comenta que ele buscou associar-se aos criadores em dança, "coreautores"¹⁸ capazes de realizar essa sua necessidade: a pintura – trajas e decoração – inspirou legítimos passos de dança durante vinte anos de existência dos balés russos, pois o que era Parade¹⁹ senão um quadro de Picasso em movimento²⁰? As produções dos balés russos buscaram realmente uma dansintermediação entre as outras artes e a linguagem da dança, embora alguns críticos, como Lifar, não reconheçam a eficiência dialógica dessas tentativas, na medida em que elas muitas vezes encobriam o movimento da dança relegando-o a um segundo plano, em detrimento das outras artes que chamavam mais a atenção²¹.

Também os balés suecos ampliaram o campo do bailado pondo ao seu serviço as mais avançadas tendências da época na pintura, na música, na literatura. Não permitindo a sobreposição de qualquer desses elementos sobre a arte da dança, a qual deveria ser a linguagem mais importante. A intensidade de criação e de renovação da linguagem do movimento, relacionado às outras artes, era primordial a cada espetáculo, o responsável pelas composições coreográficas dos balés suecos, Jean Börlin, era tão febril em suas atividades que não teve tempo de preparar o público para uma criação tão iconoclasta²². *Le Homme et son Désir* (o homem e seu desejo), de 1921, é considerado um poema plástico de Paul Claudel, e sua relação visceral com as outras artes pode ser observada na descrição da encenação desse balé²³. Em *Le Homme et son Désir* a inovação cenográfica, pela sua perspectiva vertical e de abstração total das formas naturais, é totalmente surrealista. Esse balé foi inspirado nas noites da mata brasileira, por ocasião da estada de Claudel na cidade do Rio de Janeiro, em 1917. O conteúdo filosófico da cena impera sobre os quatro planos desenvolvidos, sobre onde foi atirado um véu no qual o violeta, o verde e o azul se movem em torno de um ponto negro central²⁴. Em *El Greco*, de 1920, embora seja um drama dançado, percebe-se a presença da dansintersemiotização dos quadros daquele artista, um passo a mais em direção à dansintermediação do "estilo-atmosfera" surreal.

A importância primordial da linguagem da dança para as vanguardas do século 20, é justamente a sua característica intrínseca de totalização primitiva. Ou seja, ela representa o meio pelo qual se pode realizar todas as artes, pelo seu simulacro, no auge do desprendimento físico, no domínio absoluto do corpo, a primeira extensão material do espírito. Para Ana Mae Barbosa, exercitar o todo da arte pela dança se deve ao fato de ela se servir de uma característica básica da estrutura corporal: a reunião do aparelho sensorial na síntese perceptiva em que espaço e tempo se combinam em uma unidade²⁵. Barbosa fala da influência dessa perspectiva nas produções do Balé do 4º Centenário, o qual em vários aspectos se inspirou nas produções dos balés russos e balés suecos. Desse último parece ter vindo a influência de Léger para as produções de Di Cavalcanti e Lasar Segall na cenografia e figurino da companhia brasileira²⁶. Em *A Lenda do Amor Impossível*²⁷, de 1954, a música era atonal, dodecafônica ou concreta e os figurinos de Di Cavalcanti surrealistas. Em sua totalidade o balé operava em linguagem internacional, iniciando o Brasil na linguagem cênica total, do internacionalismo e das formas moventes magnificamente exuberantes, mesmo na caracterização do popular em linguagem estilizada internacional²⁸. O movimento, de retorno a um momento mítico, aparece em vários balés modernistas, mas sempre com uma abstração dos eventos naturais. Pode-se citar como exemplo *L'Homme et Son Désir* (1921)²⁹ e *La Création du Monde* (1923)³⁰, ambas coreografias dos balés suecos, na

composição de Jean Borlin, e sua total recriação geométrica, presente nos gestos, no figurino e cenários; Ode³¹ (1928), de Massine e *Le Sacre Du Printemps*³² (1913) de Nijinsky, ambas composições dos balés russos, remetem à ritos da natureza apresentados de forma totalmente abstrata na arquitetura dos movimentos. Sobre *Le Sacre Du Printemps* diz-se ter sido a negação do gosto e do estilo romântico, foi a pré-história que emergia para espantar o conformismo do público³³. Com esse aspecto do retorno a uma temática primitiva encaixa-se também a peça o bailado do deus morto (1933) de Flávio de Carvalho, a qual será estudada em item posterior. Essa peça, abstrata em sua representação, desenvolve um tema sobre as emoções do homem para com o seu deus, é um exemplo perfeito de reencontro com as energias primitivas da criação para entender os novos paradigmas de produção das artes cênicas.

Em seu primeiro ato, retrata a origem animal de deus, no segundo, há o início do processo de controle racional do destino e do pensamento pelos homens, os quais marcam e especificam o fim do deus e o modo de usar os seus resíduos no novo mundo. Alwin Nikolais, defensor imediato da dansintermediação em suas composições, afirma que para ele é impossível ser um purista, sua busca vai desde coisas que são muito velhas à coisas muito novas. Como coreógrafo, ele se envolve com o som, a cor, a forma e a moção, invadindo os campos do compositor e do pintor, escolhendo todas as artes, não somente a dança. Essa poligamia da moção, da forma, da cor e do som, forma a arte básica do movimento para ele, o qual também acredita na arte do drama distinta da do teatro, onde ocorrem eventos de cores, sons, formas e luzes distendidas diante dos olhos e dos ouvidos³⁴. Ao ler uma entrevista de um recital de dança teatro, Nikolais ficou abismado de ver como o crítico havia escolhido a peça, mais fraca esteticamente, como a única merecedora da noite. Tal crítica aparentava ter sido feita no julgamento da peça mais reconhecível como uma coreografia. O coreógrafo afirmou: o critério de avaliação nessa crítica é miserável para a dança da arte, acrescentando ainda que a tão chamada desumanização possa ser vitalmente comunicativa, o ritmo e o artista é que decidem a forma da obra³⁵. *Imago* (1963), *Somniloquy* (1967) e *Triptych* (1967) podem ser consideradas criações exemplares dessa "dança das artes" desenvolvida por Nikolais. A primeira e a última são uma realização perfeita de fusão entre dança, música, iluminação, cor, cenário, figurinos; já *Somniloquy*, foi apresentada no Museu *Guggenheim* de New York, e segundo Jacques Baril é uma espécie de poema surrealista de tonalidades, de movimentos, de cores e luzes³⁶.

A dança dos meios

Essas coisas dizem o amém, a testemunha fiel e verdadeira, o princípio da criação de deus: conheço as tuas obras, que nem é frio nem quente. Quem dera fosses frio ou quente! Assim, porque és morno e nem é quente nem frio, estou a ponto de vomitar-te da minha boca. (ap. 3: 14-16). A Dansintermediação surrealista derivada das forças expressivas, miméticas ou abstratas, organizadas na cena, por analogias do movimento natural, em esforços contínuos de alternância entre simetrias e assimetrias de linguagens é fato convergente nas obras de vários artistas como Artaud, Nikolais e companhias nos moldes dos balés russos, e outras. Mas esse impulso, muitas vezes, pode se manifestar na busca do ultra-humano, na busca abstrata ou concreta, do êxtase da fusão, da unidade que impele o devir do movimento e configura a energia poética da dansintermediação surreal. Essa energia poética liberada no êxtase da unidade na fragmentação, da unidade rítmica primordial na multiplicidade de linguagens, pretende não a sedação, mas a revelação do espírito criativo. Aos auspícios da dança de Shiva³⁷, o processo de composição surrealista não é hipnótico para o entorpecimento dos sentidos na passividade de realização.

Esse processo comunga com *Shiva*³⁸ o sentido de liberação da expressão para a intensificação da consciência profunda da realidade plasmada na natureza revelada pelo espírito poético criativo. Pode-se encontrar na obra literária de Artaud uma busca primordial de contato mais intenso com o gesto da dança, ou seja, todo o seu empenho de uma encenação mais visceral, dos elementos do teatro. Impondo-se verticalmente sobre o espectador, busca o envolvimento deste no transe do "movimento" despertado por palavras, gestos, luzes, objetos, músicas e todos os elementos da cena em conluio. Essa anatomia completa da encenação, conforme postulava Artaud viria da linguagem viva, articulada e no esforço físico de integração daqueles elementos. Dessa forma, o duplo do teatro para Artaud encontra o seu eco em uma realidade espiritual, misteriosa e pouco clara cujos princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas³⁹. Mas em várias passagens de seu texto o teatrólogo surrealista fala do gesto como a tradução

metafísica da palavra, indicando os princípios metodológicos desse teatro vivo. Para ele o domínio do teatro, não é psicológico, mas plástico e físico⁴⁰. O teatrólogo defende uma encenação, voltada para a fisicalidade, mais ampla que a teatral, uma dança de formas plásticas compoendo um espetáculo além do domínio da arte, conforme os postulados surrealistas, no domínio da vida (e da ultra vida), assumindo a sua função social de simbolização das pulsões primitivas e estéticas do homem⁴¹. A analogia do teatro da crueldade, com a vida, com a necessidade, com o devir mágico e com o próprio movimento⁴² realizada por Artaud, como proposta para o desenvolvimento da arte cênica, amplia o mergulho no gesto surrealista.

A finalidade de Artaud era criar uma metafísica da palavra vinculada ao movimento visando o resgate do teatro de sua estagnação psicológica e humana. Essa substituição da poesia da linguagem escrita por uma poesia no espaço, tridimensional, articulada como a da dança, e além desta para uma linguagem concreta e destinada aos sentidos, independente da palavra, proposta pelo teatrólogo, é a ponte para uma anatomia do movimento na pós-modernidade da dança. Na produção recente do espetáculo Profetas em Movimento 2006⁴³ pode-se encontrar elementos de uma outra poesia tridimensional articulada com a dança. A experiência cênica desse trabalho é a atualização de diversas informações, em um resgate arqueológico cênico desde os profetas do Aleijadinho, de Congonhas do Campo, Minas Gerais, a paisagem urbana brasileira integrando o movimento expressivo teatral ao texto bíblico, à música, à literatura e à arte em realidade virtual. Originalmente concebido como espetáculo tese, defendido em 1994 na Unicamp (do qual resultou o livro Profetas em Movimento, publicado pela Editora da Universidade de São Paulo em 2001 e o CD homônimo lançado em 1999 com a participação de, entre outros, Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Mindlin e Arnaldo Antunes). Vêm passando por evoluções cênicas no decorrer de suas apresentações abertas ao público realizadas em vários espaços, como teatros, adros, praças públicas, sem perder a sua vocação inicial de reunião de falas corporais, eruditas e populares. As categorias de análise do movimento expressivo do ponto de vista labaniano são abstrações científicas muito úteis na sua aplicação cênica.

Nesse espetáculo tais teorias foram praticadas pedagogicamente, com seus integrantes, na construção de uma festa intersemiótica⁴⁴ (o encontro de várias linguagens, da dança, do teatro, da escultura, da pintura, da arte em realidade virtual) marcada por linhas barrocas e modernas na arte do movimento, o desejo de unidade na multiplicidade dos vários corpos estéticos no seu exercício cênico interativo. Desse modo, partiu-se de conceitos abstratos para torná-los concretudes e singularidades. O Espaço passou a ser o hiperespaço, o ambiente multidimensional da expressão, do encontro dos múltiplos. Também a fluência passou a ser as fluências integradas, as várias motivações pessoais e coletivas para a realização desse trabalho. O peso tornou-se pesos e matérias complementares da expressão cênica, de corpos, monumentos, obras, objetos, tecidos, luzes, imagens, sons e cores em movimento.

E o tempo, medidas de possibilidades e impossibilidades nos vários tempos conjugados para o tempo cênico dos grupos envolvidos na construção da cena em movimento. Para esse exercício de renovação da informação no encontro das singularidades moventes, da interação, da possibilidade, do vir a ser no sendo, vários foram os diálogos, desde as primeiras construções sonoras de Gustavo Finkler, ligadas ao movimento da dança, o qual se preocupou com o caráter orgânico na aplicação de instrumentos acústicos; também na sua reedição e masterização apurada por Glauco Maciel e a musicalização das falas por Cid Campos, na luz barroca de Caco Tomazzoli, na participação ativos dos atores dançarinos mirins, amadores e profissionais, dos músicos nas cenas, as preocupações didáticas dos monitores e professores envolvidos. Também a animação cenográfica de Suzete Venturelli inaugurou na cena videográfica, dessa experiência, registros arqueológicos de todo o processo de mais de dez anos de ensaios e registros de performances e espetáculos do tema, conectando o passado ao futuro sempre próximo das artes tecnológicas. E tudo isso foi registrado graficamente por Mario Maciel, em mais uma tentativa de expressão e manutenção da informação estática e estética da dança. Que no depoimento de algumas das crianças envolvidas no trabalho “é mais um modo de expressar histórias, músicas, artes e outras coisas também” ou “uma cultura brasileira que nos une, e também nos ensina várias coisas que crescem dentro da gente e nos estimula a fazer algo, um comunismo que todo mundo conhece”. Esse conhecimento estruturado especificamente na unidade do em movimento das linguagens da cena criam vidas independentes, criaturas pensantes que pensam o público e os atores desta. Nos moldes do paradigma da modelagem computacional para a criação da vida artificial, que implica, conforme apontado por Suzete

Venturelli, a manipulação de símbolos cuja significação é exterior ao próprio sistema⁴⁵, também a vida da cena vem exercitar projeções artificiais da identidade emocional e muitas vezes espiritual do ser humano, ampliando desse modo através de um exercício estético as suas concepções racionais quotidianas. Do mesmo modo o cinema e a dança, artes da figura em movimento, da mutação e do devir, se reuniram em sua essência, em algumas experiências clássicas como nos musicais *Cantando na Chuva*⁴⁶, *West Side Story*⁴⁷ ou *Dançando no Escuro*⁴⁸, para um outro resgate e acréscimo na vida da informação semântica e estética de ambas as linguagens.

Quando esse encontro se dá, a partir de um conjunto de determinismos históricos e ideológicos das épocas de suas produções, alguns filmes de dança conseguiram aquecer seus meios, quebrando a narcose cool natural no desenvolvimento e aperfeiçoamento de suas linguagens específicas em meios isolados. Nesse encontro da arte da dança com a arte do cinema o exercício da dansintermediação no caso de *Cantando na Chuva* e *Dançando no Escuro* revelam a metalinguagem da história dos musicais em coreografias apuradas e brilhantes. Sob o olhar da câmera que do primeiro com ares de chanchada technicolor faz dançar o espectador em marotas poças de água, e do segundo, com seu drama digital, esfria até os ossos dos mais desavisados. Já *West Side Story* atualiza o eterno Romeu e Julieta no confronto de gangues nova-iorquinas com movimentos modernos, cuja paráfrase coreográfica mais recente no *Enter Achilles* do grupo de dança *DVB Physical Theatre*⁴⁹, mostra uma Julieta desumanizada, boneca inflável, a exclusão do feminino na dança dos confrontos e jogos sexuais pueris masculinos. Mais um exemplo de que “a intensidade, ou alta definição, produz a fragmentação ou especialização, tanto na vida como no entretenimento”⁵⁰. Mas, o encontro das linguagens, nessa dança dos meios busca aquecer as informações originais, para que se rompendo a narcose dos sentidos apareça as novas epifanias do ser estético.

¹ Bailarina, formada pela Unicamp; mestre em Artes na área de Dança/Unicamp; doutora em Teoria Literária/UnB; autora de *Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou Metáfora Cênica dos Profetas de Aleijadino* (Edusp, 2001), colaborou para O Expressionismo (Perspectiva, 2002) e O Pós-Modernismo (Perspectiva 2005). Professora no Departamento de Artes Cênicas da UnB e coordenadora do CDPDan.

² Par a Schopenhauer em *O Mundo Como Vontade de Representação*, a principal diferença entre todas as nossas representações é que são ou intuitivas ou abstratas.

³ Helena Katz desenvolve toda uma teoria, em sua tese de doutorado, sobre o pensamento do corpo, sob uma perspectiva fenomênica e *Peirceana do corpo formado pela experiência como resultado cognitivo da percepção*. (KATZ, Helena. Um, Dois, Três, a Dança é o Pensamento do Corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005)

⁴ MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p304.

⁵ Uma contribuição freudiana para a concepção surrealista de mulher como musa com dotes de revelação (BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p48).

⁶ JENSEN, Wilhelm. *Grádiva – uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1997, p12.

⁷ Muitas danças clássicas indianas foram inspiradas em monumentos. Odissi, por exemplo, um dos sete estilos dessa dança, foi desenvolvido a partir dos movimentos extraídos de dançarinas esculpidas nos templos de Orissa (norte da Índia).

⁸ *Ibid.*, p13.

⁹ Segundo Fiona Bradley, Breton inaugurou a galeria Grádiva com um folheto dedicado ao ideal surrealista da *feminilidade infantil*, em que se lia: *Do livro de imagens infantis para o livro de imagens poéticas GRADIVA/Na ponte que liga sonho à realidade... GRADIVA/ Na fronteira entre a utopia e a verdade – realmente viva GRADIVA/Gisèle, Rosine, Alice, Dora, Inês, Violette, Alice.* (*Ibid.*, p49.)

¹⁰ *Ibid.*, p65.

¹¹ Esse espetáculo foi realizado com a participação de 30 índios Xavantes da aldeia Nossa Senhora da Guia de Barra do Garça (MT), e também com a minha participação em uma performance intitulada “espelhamento especular”, na qual eu me apresentava como tela viva de projeção de um vídeo realizado na aldeia, poucas semanas antes do evento em Brasília, onde mostrava as imagens do ritual das danças Xavante e do contato e da interação entre a minha dança e a deles. O espetáculo foi apresentado na semana de 18 a 22/04/2005, no teatro Elena Barcelos, no Teatro da Caixa, no Memorial dos Povos Indígenas, na Floresta Nacional do Ibama, Escola Classe de Planalina, entre outros. O evento teve um público de mais de 3.500 pessoas.

¹² Curt Sachs destaca o nome de Isadora como a dançarina de novas idéias que buscou no passado a inspiração para a liberação da dança helênica de sua rigidez de escultura e seu sono de museu, despertando o ritmo e o movimento congelado pelos antigos escultores (*Ibid.*, p447).

¹³ ARTAUD, Antonim. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p90.

¹⁴ Para Artaud essas analogias são leis eternas característica de toda poesia e de toda linguagem viável, como, entre outras coisas, as dos ideogramas da china e dos velhos hieróglifos egípcios (*Ibid.*, p130).

¹⁵ No caso de Isadora Duncan, por exemplo, como aponta Lifar, tem-se uma dança primordial, sem virtuosismo acadêmico, assim como uma espécie de ilustração da música (LIFAR, Sergio. *La Dança*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Viente, 1947, p160). A crítica de Lifar pode ser pertinente na medida em que faltou em Isadora a preocupação do movimento relacionado à encenação como um todo, no domínio e integração das artes do teatro.

¹⁶ *Ibid.*, p132.

¹⁷ LIFAR, Sergio. *La Dança*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Viente, 1947, p178.

¹⁸ Esse termo foi criado por Lifar para designar o criador de danças cujo perfil é dansintermediador, ou seja, o sujeito capaz de ser ao mesmo tempo um pensador, um músico, um diretor completo, além de um técnico do movimento e de um inventor de formas corporais (BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p240).

¹⁹ Sobre esse aspecto, preocupado com a preponderância do “coreautor” Lifar declara que Parade não é um balé, e que seus coreautores são, antes de Massine, Picasso e Jean Cocteau. Picasso teve algumas experiências consideradas mais surrealistas, além das artes visuais, na literatura com seus poemas automáticos de 1935 e no universo das artes cênicas com a peça O Desejo Pego Pelo Rabo, de 1943.

²⁰ LIFAR, Sergio. *La Dança*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Viente, 1947, p178.

²¹ *Ibid.*, p190.

²² *Ibid.*, p147.

²³ A cena é vertical, perpendicular aos olhos como um quadro ou um livro que se estveja lendo; parece uma folha de música na qual cada ação é inscrita numa pauta diferente (*Ibid.*, p754).

²⁴ BEAUMONT, Cyril W. *O Livro do Ballet – um guia dos principais bailados dos séculos 19 e 20*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, s.d., p 755.

²⁵ *Ibid.*, p54.

²⁶ *Ibid.*, p56.

²⁷ Balé mítico em um ato. Argumento, cenários e trajes de Di Cavalcanti, coreografia e ambiente sonoro de Aurélio Milloss.

²⁸ Segundo Ana Mae Barbosa, essa característica da linguagem cênica internacional estava presente na cenografia e no figurino: nas cores ordenadas como numa tela invadida por simpáticos seres orgânicos de outro planeta, distinta da fragmentação do colorido que é comum na representação da natureza, do popular e da brasilidade (*Ibid.*, p75).

²⁹ Esse balé procura traduzir plasticamente a poesia de uma noite tropical.

³⁰ Esse balé conta a história da Criação e do nascimento do homem conforme um aborigine poderia concebê-lo.

³¹ Com libreto de Boris Kochno, Ode é uma grande abstração da “meditação noturna sobre a majestade de Deus por ocasião da aurora”.

³² Esse balé representa um ritual de adoração à terra.

³³ PASI, Mário (org.). *El Ballet: enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid: Aguilar, 1979, p175.

³⁴ TURNER, Margery J. *New Dance*. London: Henry m. Snyder & Co., p 63.

³⁵ COHEN, Selma Jeanne (org.). *The Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1966, p65.

³⁶ BARRIL, Jacques. *La Danza Moderna*. Barcelona: Paidós, 1987, p303.

³⁷ Segundo Ananda Coomaraswamy, em sua característica essencial essa dança tem três aspectos: a imagem do seu jogo rítmico é a fonte de todo o movimento no cosmo e vem representado pelo arco; o propósito de sua dança é oferecer a libertação das artimanhas da ilusão da realidade às inumeráveis almas dos homens; e o lugar dessa dança, Cidambaram, o centro do universo, está dentro do coração (COOMARASWAMY, Ananda K. *La Danza de Ceiva*. Madrid: Ediciones Siruela, 1996, p97).

³⁸ *Shiva* no panteão indiano é o deus da libertação, o *Yogui* dos *Yoguis*, o destruidor da ilusão ou da ignorância. É a terceira pessoa da *Trimurti*, ou trindade: *Brahma*, *Vishnu*, *Shiva* (SCHURÉ, Édouard. *Os Grandes Iniciados*. São Paulo: Martin Claret Ed., 1986, p124).

³⁹ *Ibid.*, p50.

⁴⁰ *Ibid.*, p78.

⁴¹ Para Artaud é necessário voltar à idéia superior da poesia através dos meios atuais, um retorno ao mito, à uma idéia religiosa do teatro sem mediação, sem contemplação, para se chegar a uma tomada de consciência das energias vitais da ordem e da criação (*Ibid.*, p90).

⁴² Artaud diz “crueldade” no sentido de “vida” ou ainda “necessidade”, porque queria indicar, sobretudo a emanação perpétua e mágica do fazer teatral, não no sentido do artifício, mas sim da imagem mágica processada na coexistência do ser, no seu dizer, na sua expressão corporal e nos instrumentos da cena em constante devir dialógico.

⁴³ O espetáculo *Profetas em Movimento 2006* foi realizado na sala Martins Pena do Teatro Nacional, no mês de agosto, às 18 horas, é uma realização do Centro de Documentação e Pesquisa em Dança do Departamento de Artes Cênicas da UnB com o patrocínio da Caixa Econômica Federal e do FAC da Secretaria de Estado de Cultura do GDF. Esse é um trabalho cênico interdisciplinar, um encontro da dança com a escultura, com a literatura, com a pintura, a música e a arte tecnológica. Originalmente, como espetáculo tese ele foi desenvolvido na aproximação do conhecimento adquirido sobre os textos bíblicos e os 12 Profetas do Aleijadinho e a teoria de análise do movimento expressivo de Rudolf Laban, culminando com a tradução para a linguagem da dança desses elementos literários e escultóricos. Nesta nova edição ele pretendeu também a leitura cênica da paisagem urbana brasileira, com citações visuais aos apóstolos da catedral e obras de Athos Bulcão. Profetas em Movimento é uma inserção didática e artística das linguagens desenvolvidas na cena, a qual resultou da interação dos processos e estudos realizados com alunos e professores do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, artistas convidados do Distrito Federal, de Congonhas e estudantes da Escola Classe 403 Norte, ao quais participaram de oficinas cênicas realizadas nessa escola no primeiro semestre de 2006.

⁴⁴ Para Haroldo de Campos os novos tempos são marcados pela festa “intersemiótica” e é essa uma indicação para o futuro, para as novas possibilidades da conjunção “arte” e “tecnologia”. (DOMINGUES, Diana (org.). *A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 215).

⁴⁵ VENTURELLI, Suzete. *Arte, Espaço, Tempo, Imagem*. Brasília: Editora da UnB, 2004, p126.

⁴⁶ Filme de 1952, com direção de Gene Kelly e Stanley Doney. Conforme Ruy Castro em uma enquête de 1988, com a participação de críticos de 22 países Cantando na Chuva ficou em quinto lugar no computo final dos 100 maiores filmes de todos os gêneros. (CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.223)

⁴⁷ Filme de 1961, com direção de Jerome Robbins.

⁴⁸ Filme de 2000, com direção de Lars Von Trier.

⁴⁹ Vídeo dança de 1986, direção de Lloyd Newson.

⁵⁰ Interessante é notar que Marshall McLuhan ao discutir a propriedade dos meios quentes e frios, o faz em muitos momentos citando a dança como exemplo do processo de estriamento da experiência intensa, ou seja, o processo de codificação da informação intensa. (MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, sd, 39).