

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

MARISE REIS DE MAGALHÃES

Memória em Movimento:
remontagem de obras da dança moderna e contemporânea
brasileiras.

Rio de Janeiro
2013

MARISE REIS DE MAGALHÃES

Memória em Movimento:
remontagem de obras da dança moderna e contemporânea
brasileiras.

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Memória Social da Universidade
Federal do Estado do Rio de
Janeiro como requisito para o título
de mestre em Memória Social.

Linha: Memória e Patrimônio

Orientador: Prof. Dr. Amir Geiger

Rio de Janeiro

2013

Memória em Movimento:
remontagem de obras da dança moderna e contemporânea
brasileiras.

Marise Reis de Magalhães

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para o título de mestre em Memória Social.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Amir Geiger (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof^a. Dr^a. Anna Hartmann Cavalcanti
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof^a. Dr^a. Giselle de Carvalho Ruiz
EBA/UFRJ – pesquisadora CAPES/PRODOC

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2013

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a memória do meu grande amigo Roberto Pereira, que sempre me incentivou não só a buscar novas pesquisas, como me presenteou com a direção deste projeto especial e único, que é a Companhia de Dança da Cidade.

AGRADECIMENTOS

Considero que uma dissertação nunca é um trabalho individual e sim o resultado de muitas contribuições, parcerias e troca de experiências. Por esta razão quero expressar meus sinceros agradecimentos:

Em primeiro lugar ao Amir, pela sua orientação, confiança, apoio e interesse permanente neste processo.

A Vera Aragão, pela indicação do PPGMS, pela ajuda, interesse e incentivo desde o início e durante todo o decorrer desta pesquisa.

Aos meus bailarinos queridos, que passaram pela Companhia nestes nove anos e principalmente aos que ainda estão comigo nesta jornada repleta de grandes experiências, descobertas e trocas especiais.

Ao meu querido colega André Sena, que me acompanhou neste caminho e a todos os profissionais e colegas que contribuíram de diferentes formas para a realização desta pesquisa.

E principalmente à minha filha Camila, por seu amor, sua inteligência nos momentos de escuta e opinião, pelo estímulo e ao seu apoio incondicional.

Resumo

Este projeto pretende através do trabalho da *Companhia de Dança da Cidade*, companhia dedicada à remontagem de obras do repertório da dança moderna e contemporânea brasileiras, observar alguns aspectos inseridos no contexto do processo de remontagem, privilegiando a observação da relação estabelecida entre memória e dança, assim como suas interfaces. Dentro deste contexto, analisaremos as questões referentes ao processo de transmissão das obras para diferentes intérpretes, como também as distintas narrativas que estão subentendidas a partir desta escolha de uma narrativa cênica. Pretendemos relacionar questões como autenticidade, narrativa visual performática, reprodutibilidade, memória “do” e “no” corpo, para compreender os diferentes aspectos da memória em um trabalho de remontagem de dança moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Dança. Memória. Corpo. Repertório.

Abstract

This project pretends by conducting a review of the works performed by *The City Dance Company*, which is dedicated to restaging selections from the contemporary and modern Brazilian dance repertoire, is to analyze various aspects of its works in the context of the restaging process, with a focus on observing the relationship established between memory and dance, as well as their interfaces. Within this context, we will analyze questions pertaining to the selection transmission process involving different interpreters, as well as the diverse narratives implied in the choice of a scenic narrative. We will relate issues such as authenticity, performative visual narratives, reproducibility, and memory “of” and “within” the body in order to understand the various aspects of memory as it relates to restaging selections from modern and contemporary dance.

Key-words: Dance. Memory. Body. Repertoire.

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo 1 - Dança e memória.....	17
Capítulo 2 - A remontagem.....	30
2.1 - Construindo um repertório / seleção.....	30
2.2 - Entendendo um processo de remontagem / construção.....	35
2.3 - Reprodução e autenticidade / encenação.....	47
Capítulo 3 – Corpo.....	58
3.1 - Por que <i>performance</i> ?.....	59
3.2 - Experiência corporal.....	71
3.3 – Corporeidade.....	83
Considerações finais	90
Referências	95

Introdução

A *Companhia de Dança da Cidade*, companhia carioca que se ocupa da remontagem de obras da dança moderna e contemporânea brasileiras, foi criada em setembro de 2003 e fez sua estréia em maio de 2004, no Rio de Janeiro, com a remontagem de quatro obras de coreógrafos/criadores da cidade do Rio de Janeiro, dando ao seu primeiro espetáculo o nome de “Repertório Carioca nº1”.

As obras que então compuseram o espetáculo e os respectivos coreógrafos foram selecionados pelos diretores da Companhia, levando em conta seu reconhecimento no cenário da dança nacional. Desde então, com a remontagem de novas obras de coreógrafos de diferentes cidades e redimensionando o trabalho, todos os espetáculos da Companhia passaram a se chamar “Danças de Repertório”, diferenciando-se apenas quanto à seleção das obras a serem apresentadas.

Este projeto da *Companhia de Dança da Cidade* foi idéia do pesquisador de dança, crítico, professor e meu grande amigo, Roberto Pereira, falecido em 2009. Na época em que era coordenador do Curso de Licenciatura em Dança do Centro Universitário da Cidade - UniverCidade (RJ), e a partir de uma pesquisa que estava desenvolvendo naquele momento, Roberto tomou conhecimento da existência de uma companhia universitária de dança nos EUA, que trabalhava com repertório de dança moderna e contemporânea. Sabendo que esse modelo não existia no Brasil e acreditando que seria interessante trazer tal perfil para dentro do curso que coordenava, ele desenvolveu o projeto visando principalmente à possibilidade de unir duas linhas importantes e fundamentais dentro do curso de licenciatura em dança; a prática e a pesquisa.

A Companhia então nasceu como um projeto de extensão do curso, com o objetivo principal de reunir o universo artístico profissional e o acadêmico.

No início do projeto, a universidade disponibilizou seis bolsas de 35% para os alunos do curso de dança que comporiam a Companhia – que foram selecionados pela direção por uma audição, e desde 2007, passamos a contar com oito bolsas de 50%. Para completar o elenco e ter a possibilidade de remontar trabalhos com maior número de intérpretes, eventualmente trabalho com alguns ex-alunos do curso, que são ex-bailarinos da Companhia, que já se formaram, porém continuam interessados em participar do projeto.

Considero importante apontar que desde a criação da Companhia, o apoio financeiro da universidade está exclusivamente relacionado às bolsas dos alunos, à remuneração da professora/diretora como hora/aula e a disponibilidade da sala de ensaio, sendo qualquer outro tipo de despesa – figurinos e todos os gastos de produção necessários para uma apresentação, ficando a cargo dos diretores da Companhia ou dos cachês pagos em algumas apresentações remuneradas.

A partir da ideia inicial de Roberto, fui convidada para atuar como diretora e ensaiadora da Companhia, já que era professora do curso e possuía experiência como bailarina de algumas companhias profissionais de dança do Rio de Janeiro.

Acreditamos que a partir do levantamento de um conjunto de obras que não são mais encenadas por seus coreógrafos, criamos a possibilidade de dividir informações, despertar memórias importantes e principalmente colocar bailarinos e público em contato com a história da nossa dança - com aquilo que foi produzido anteriormente.

Entendo minha participação no projeto da Companhia como um fator facilitador para sugerir as questões que serão apontadas no decorrer desta pesquisa, já que tenho a possibilidade de propor um diálogo entre a prática e o embasamento teórico levantado, considerando a singularidade da proposta.

Consideramos que a partir deste tipo de projeto - que não é muito comum, porque tradicionalmente a ideia de repertório está ligada ao balé clássico – no qual temos a possibilidade de remontar trabalhos da dança moderna e contemporânea, a Companhia não só propicia para artistas/coreógrafos, estudantes, bailarinos e público em geral a transmissão de uma parte importante da história de nossa dança, como também potencializa

um patrimônio, mostrando hoje o que foi construído no passado, funcionando como uma espécie de representante da memória de uma parte importante da dança brasileira.

Levar essa memória da dança para um público que não teria outros meios de conhecer as obras reencenadas é também pensar na ideia de transmissão e de fortalecimento de uma “identidade cultural”, na perpetuação das formas de expressão - fazendo com que os grupos contemporâneos possam nutrir-se do passado e olhar as obras apresentadas como um intercâmbio de ideias e experiências.

Acreditamos que dificilmente poderíamos pensar na transmissão de novos saberes, sem entrarmos em contato com as tradições, com o que foi criado anteriormente. Entendemos que a partir deste conhecimento, temos a possibilidade de perceber como aconteceu o processo de evolução e transformação desta arte que se manifesta de forma tão específica – no próprio corpo.

Fazendo um pequeno retrocesso e retornando à ideia de Roberto Pereira, de criar uma companhia de remontagem, cabe apontar outro grande motivo que influenciou na escolha desse perfil específico para o projeto. Na época, além de coordenador do curso, Roberto era também professor da disciplina História da Dança e observava que muitos artistas/coreógrafos, importantes do cenário da dança brasileira, quando mencionados em suas aulas, eram totalmente desconhecidos de grande parte dos alunos. Tal constatação, além de inicialmente surpreendê-lo, sempre lhe causou grande desconforto; ao mesmo tempo, ele também percebia uma grande dificuldade dos alunos em acessar qualquer tipo de arquivo para obter informações sobre as obras e coreógrafos em questão - o material era sempre muito escasso.

Cabe neste momento um esclarecimento de que a facilidade com que os trabalhos são filmados e registrados hoje em dia, não era a realidade das décadas anteriores, e que esse também foi um aspecto que incidiu diretamente na escolha dos coreógrafos e suas obras, na medida em que muitas delas, consideradas pelos próprios como suas obras mais representativas, nunca foram registradas, o que conseqüentemente, impedia que entrassem em nosso processo de remontagem.

Notamos que a dança cênica, produzida no movimento e construída no seu próprio devir, pode nos trazer a ideia de uma arte sem memória, exatamente por seu caráter efêmero.

Este é um pensamento para ser amplamente observado e analisado, já que até a relativamente pouco tempo, não existiam formas práticas ou facilmente acessíveis (do ponto de vista técnico e econômico) de registrar em imagens os trabalhos, e poucas produções tinham efetivamente a possibilidade de fazê-lo. Provavelmente, esta é uma das razões de encontrarmos pouco material filmado do que aqui foi produzido em dança moderna e contemporânea nas décadas de 1960-70-80.

Ao mesmo tempo, é uma arte difícil de ser reproduzida através de outro tipo de narrativa que não seja a visual - performática ou não -, já que não existe um tipo de escrita, ou código que contemple todas as possibilidades de movimento e formas que constituem um trabalho coreográfico.

Observando estas dificuldades, certamente ainda maiores no passado, podemos sugerir que a dança, por muito tempo, foi uma arte com grande dificuldade de escrever e registrar sua própria história. Dada a dificuldade da escrita e a incompletude da documentação visual ao longo da história, acreditamos que a melhor possibilidade de registrarmos as obras para que sejam conhecidas e apreciadas no futuro, é através de filmagem ou da remontagem cênica das mesmas.

Por esse motivo e com a ideia de disponibilizar o acesso a algumas obras criadas anteriormente, foi criada a *Companhia de Dança da Cidade*. Desde então, a Companhia trabalha exclusivamente com a remontagem de obras da dança moderna e contemporânea brasileiras, não mais apresentadas por seus criadores.

A proposta é remontar os trabalhos de acordo com as versões originais, apresentadas pelos coreógrafos (segundo os registros disponíveis em imagens cedidas pelos próprios), sem nenhuma adaptação ou atualização.

Todo o processo de remontagem se dá através de uma espécie de etnografia da obra, realizada conjuntamente pela direção da Companhia e os bailarinos que a compõem no momento da remontagem. Buscamos reunir, às imagens em vídeo da versão original, todas as informações possíveis a

respeito do coreógrafo, bem como aquelas trazidas por ele, pelos bailarinos que as dançaram e outros possíveis colaboradores - a elas acrescentam-se aquelas sobre a época, o tipo de linguagem utilizada na coreografia, o contexto da obra, enfim, todas as informações necessárias para complementar o “ambiente da obra”.

Ressaltamos que esse critério adotado para o projeto da Companhia não é a única forma de trabalhar com remontagens. Apenas, foi o critério escolhido a partir de alguns aspectos e características desejadas para o perfil da mesma, tendo como objetivo principal, levantar um repertório significativo, buscando trabalhos de coreógrafos que marcaram de distintas formas, em diferentes épocas, o cenário da dança brasileira. Estes quebraram paradigmas e trouxeram novas possibilidades estéticas e técnicas - ou mesmo representam de alguma forma as distintas linguagens já trabalhadas, abrindo caminhos para novos criadores.

A partir deste critério, foi criado o repertório da *Companhia de Dança da Cidade*. Este atualmente conta com obras de quatorze importantes coreógrafos, que são: Ana Maria Mondini, Ana Vitória, Arnaldo Alvarenga, Carlota Portella, Graciela Figueroa, Jair Moraes, João Saldanha, Lia Rodrigues, Lourdes Bastos, Nina Verchinina, Paulo Caldas, Regina Sauer, Renata Melo e Sônia Mota.

Portanto, considerando esta especificidade, sugerimos que pesquisa e memória são palavras-chave do projeto de nossa Companhia.

Acreditamos que a partir da ideia principal de levantar um repertório que seja significativo, com obras importantes de grandes criadores, já se evidencia uma narrativa de memória, mas ao mesmo tempo, se apresentam distintas questões sobre autenticidade e reprodutibilidade, além de algumas formas de pensar na memória: memória do corpo, memória no corpo, memória das obras, memória do público, entre outros possíveis cruzamentos.

Desde as apresentações do primeiro repertório da Companhia, algumas questões sobre autenticidade e principalmente sobre a importância de lembrar obras compostas em épocas passadas, foram apontadas por profissionais da área, como críticos, pesquisadores e alguns coreógrafos.

Foram levantados principalmente alguns questionamentos sobre a razão e os motivos das remontagens – por que remontar obras que não eram mais encenadas por seus próprios criadores e principalmente por outra Companhia, já que este modelo não é habitual?

Tendo em vista que o balé clássico foi o sistema técnico-estético adotado no Brasil como profissional, e este sim, desde suas origens, tem a tradição de remontagens de obras que durante anos contam as mesmas histórias – por que remontar obras que foram criadas há tanto tempo? Quais são as implicações de se remontar obras da dança moderna e contemporânea e por que não existe esta tradição?

Como mencionado anteriormente, neste modelo de processo de remontagem, os trabalhos são dançados por bailarinos que não vivenciaram o processo de criação e conseqüentemente não tem a mesma experiência corporal, a mesma formação - estão atravessados por diferentes marcas e registros. Portanto, nesse processo específico de remontagem, a memória das obras não está associada à memória dos corpos que as interpretarão no momento. Neste caso, a memória não está vinculada à experiência dos intérpretes no momento da criação das obras, mas sim através de uma espécie de “memória da obra”, associada à visualidade desta, tentando trazer para os corpos que as interpretarão no momento, maior quantidade de informações e sensações, mas que certamente não representarão a obra na sua essência.

Considerando portanto este perfil de remontagem, podemos realmente questionar – por que, ou em função do quê, seria pertinente mostrar uma obra de outra época, dançada por outros bailarinos. Seria ainda o mesmo trabalho? Que tipo de experiência esta proposta proporciona aos intérpretes da obra e ao público que assiste ao espetáculo atualmente? Que valor de memória teria a partir desta remontagem do trabalho, se não é mais a obra autêntica?

Analisando este perfil de rememoração, podemos ressaltar diversas relações entre memória, dança, corpo e experiência. Que memória está sendo levantada e de qual memória estamos tratando?

Hoje, percebo que o trabalho da Companhia tanto por seu valor de memória – quase museal - quanto pela importância de seu repertório para um processo de conhecimento da História da Dança no Brasil, foi sendo reconhecido e redimensionado, na medida em que esta foi se apresentando nestes nove anos. Através dos espetáculos em diferentes cidades do Brasil e no exterior, para estudantes e artistas da dança e para o público de uma forma geral, participando de festivais, encontros sobre memória e debates, mostrando este processo tão específico de memória, o trabalho foi tomando dimensão e provocando discussões que certamente não foram imaginadas no início.

Compreendemos que o trabalho da Companhia não é somente “uma aula de história da dança ao vivo”, como já foi dito diversas vezes após os espetáculos, mas funciona certamente como um potencial de memória, sendo uma espécie de retomada daquilo que foi criado. Uma lembrança (ao vivo), mesmo sabendo que em uma remontagem jamais teremos a fidedignidade absoluta - a essência das obras e de seus significados.

Apesar destes fatos, ressaltamos a relevância do trabalho da *Companhia de Dança da Cidade*, propondo o levantamento de uma estética e uma corporeidade que se manifestam de forma bastante distinta dos dias de hoje.

Outro modo de conhecer os trabalhos que a Companhia reapresenta, seria através dos vídeos originais, mas somente um grupo bastante restrito teria acesso a este material, já que dificilmente os coreógrafos tinham uma produção grande de vídeos de suas obras. Podemos dizer que na maioria dos casos, era uma “produção caseira”, onde o coreógrafo tinha apenas a sua cópia e possivelmente os bailarinos envolvidos e conseqüentemente, só as pessoas próximas tinham a oportunidade de assisti-las. Vale ressaltar que a facilidade de encontrar e assistir trabalhos pela internet ou através de qualquer outro meio que não seja a cena, é bastante atual.

Compreendemos que a ideia de encenação das obras, além da já mencionada anteriormente - de pesquisa e memória - traz ainda para o público uma forma única de experimentar, apreciar e conhecer o que foi criado.

Consideramos importantíssimo olharmos para essas obras que foram criadas no passado, para buscarmos nossas referências e poder entender um pouco melhor os processos anteriores e a influência no que está sendo produzido hoje.

Sigrid Nora, professora e pesquisadora de dança, em um artigo que escreveu em 2008 para os *Seminários de Dança*, que têm lugar no Festival de Dança de Joinville - maior festival competitivo de dança do país -, descreve o trabalho da Companhia como uma espécie de “arqueologia coreográfica”, já que para as obras serem remontadas, é preciso “(...) dispor de um espírito desbravador, estar preparado para executar um verdadeiro trabalho de garimpagem, descobrindo sítios, vasculhando depósitos, localizando pessoas, gravando depoimentos, decifrando anotações, analisando vídeos e fotos (...)”. (NORA, 2008: 240).

Entendemos que trazer à tona este “trabalho arqueológico”, é necessário para que a trajetória de artistas e companhias que existiram no Brasil possa ser conhecida e devidamente reconhecida.

Observando estes aspectos específicos deste tipo de remontagem, podemos sugerir que este tipo de rememoração funciona como um signo, já que é apresentado algo que foi produzido no passado, mas que é reconhecido em outro momento histórico, através de outro tipo de experiência, funcionando como mencionado anteriormente, como um arquivo vivo.

Por ocasião de um debate informal com alguns artistas e pesquisadores da área depois de um espetáculo da Companhia, brincamos com a ideia de que este era um projeto que já nascia falido - já que é impossível numa arte como a dança, que é traduzida e produzida no seu próprio devir, pensarmos neste perfil de remontagem, ainda mais com intérpretes diferentes, de épocas diferentes. Este modo de reproduzir e fazer as obras perdurarem, propõe uma forma muito específica de memória, pois assistir estas mesmas obras em vídeo, e não no palco, com certeza provocaria no público outro tipo de experiência.

Para os bailarinos que estão inseridos neste processo de remontagem e mais especificamente no espetáculo da *Companhia de Dança da Cidade*, em que o repertório é composto por diversos trabalhos de diferentes épocas e coreógrafos, é um verdadeiro manancial de experiências. Se para o público é uma aula de história da dança ao vivo, para os intérpretes, é a possibilidade de ter seus corpos atravessados por todas estas histórias e experimentá-las de maneira única.

A dança atravessa hoje, um momento de reflexão bastante produtivo, onde vários setores da área estão preocupados com a preservação de sua memória, levando os artistas a pensar nas suas histórias. Ultimamente, diversos espetáculos, festivais, seminários, etc. vêm tratando do tema memória.

Por este motivo, acreditamos na importância não somente do projeto da *Companhia de Dança da Cidade*, mas de projetos que trabalhem com outras possíveis formas de rememoração, já que a dança é uma arte que se faz em pleno movimento e que carrega a visibilidade do presente.

Isso posto, consideramos ainda que a dança no Brasil esteve durante muitos anos em uma espécie de isolamento da dinâmica cultural, sobrevivendo quase sempre em um campo paralelo, simplesmente como uma manifestação artística e, portanto, longe dos debates culturais e institucionais, razão pela qual ainda está tentando alcançar um lugar significativo dentro do panorama cultural.

Parece-me inegável que a *Companhia de Dança da Cidade* trabalha com um importante patrimônio da dança brasileira que precisa ser lembrado, apresentado e preservado, mas este aspecto de patrimonialização não é o foco desta dissertação. Meu interesse está concentrado em pesquisar como se dá o cruzamento entre memória e dança em um processo de remontagem de dança moderna e contemporânea e em algumas questões específicas que este tipo de experiência proporciona.

Para dialogar com estas questões, iniciarei a exposição dos capítulos apontados no sumário, escolhidos para o desenvolvimento desta dissertação.

Capítulo 1. Dança e memória

Como vimos, o trabalho que caracteriza a *Companhia de Dança da Cidade* pode ser resumidamente definido como o de remontagem de obras. Considerando que o processo de remontagem está voltado para a apresentação no palco (e não em imagens numa tela), podemos dizer que esta se torna uma memória em cena, na medida em que é na própria forma de (re)produzir as obras que ela se faz presente – isto é, como um trabalho que percorre e unifica todos os aspectos da apresentação, considerada diacrônica e sincronicamente. Assim, cabe observar que vínculos existem entre a dança (especificamente a moderna e a contemporânea) e a memória social, antes de discutir os elementos e os principais aspectos do processo – que será realizado no segundo capítulo.

Falar sobre a especificidade da dança, não significa que terei condições de discorrer sobre diversos conceitos e pensamentos desta arte ainda pouco pesquisada, que se sustenta principalmente em sua própria experiência, e, portanto, pouco compreendida por quem nunca a vivenciou. Por este motivo, procurarei me deter nas relações entre a dança moderna e a dança contemporânea dentro deste processo específico de rememoração (da *Companhia de Dança da Cidade*).

O primeiro aspecto a ser abordado é sobre a opção por utilizar os termos *dança moderna* e *dança contemporânea* – em vez daquele, hoje mais recorrente, de *dança pós-moderna*.

A razão pela qual utilizarei estes termos nesta dissertação está relacionada, de certa forma, com a utilização destes de maneira muito freqüente dentro do “mundo da dança” e principalmente porque quando as referidas obras foram criadas, estes termos eram utilizados pelos coreógrafos (anos 1970/80/90), para conceituar suas próprias linguagens.

Portanto, identificamos que as discussões que se referem à substituição do termo *dança contemporânea* pelo termo *dança pós-moderna*, surgiram principalmente na última década.

Por outro lado, se o cerne do trabalho da Companhia é a rememoração e não a ruptura, ele poderia ser entendido como um projeto em si mesmo pós-moderno. Porém, se na medida em que a rememoração se volta para as obras em que a condição pós-moderna ainda não estava consolidada, tanto na percepção quanto nos projetos e noções dos criadores, a relação com a pós-modernidade se estabelece de forma ambígua - tem algo de “inatual”.

Há, portanto, dois significados básicos para a presença do “moderno” e do “contemporâneo” na designação assumida por esta pesquisa.

Em primeiro lugar, a manutenção dos *termos nativos*, por assim dizer: foi com essas noções/percepções de modernidade e contemporaneidade ainda em vigor que as obras remontadas e encenadas pela Companhia foram originalmente criadas. Ou seja, esta designação não tem por objetivo negar a caracterização do momento atual como compatível com a conceituação do que é pós-moderno em dança, mas sim marcar que as obras remontadas, “trazidas” para este momento, pertencem a outro – são “inatuais”.

Não se trata somente de afirmar a vigência do moderno e do contemporâneo (tais como definidos na dança), mas sim de observar a presença tensa deles. Em segundo lugar, é preciso levar em conta que o campo da memória social tem a ver com uma quantidade de questões e preocupações “fortemente modernas”, que vão além do aspecto de periodização.

Portanto, a coerência na nomenclatura, oferece-nos a possibilidade de enfatizar aquilo que é mais desafiador na proposta da Companhia. (Ela não “continua” a dançar o que se dançava nos anos 1970/80/90, mas, ao contrário, insere as obras neste outro momento, através da rememoração daquilo que não é mais dançado, porém afirmando que isso não é “ultrapassado”).

Para tanto, estabeleço que não foi pretendido que o termo dança contemporânea estivesse ligado à algo criado agora, que compartilhamos – algo do nosso tempo e acredito que as obras remontadas pela *Companhia de Dança da Cidade*, denominadas como de dança contemporânea, poderiam ser

classificadas como dança pós-moderna, mas manterei a designação conforme os termos propostos desde a criação da Companhia (em 2003), enfatizando seu aspecto memorial, exatamente naquilo que as obras tinham de modernas e contemporâneas: foram escolhidas por mim e por Roberto para serem lembradas – com o acordo dos coreógrafos -, exatamente porque propuseram (cada qual em sua época), outros paradigmas, trazendo para a cena diferentes linguagens e experimentações.

Assim, entendo que dança contemporânea não está referida a um viés histórico/temporal e sim, a uma busca de linguagens distintas, a que alguns coreógrafos se lançaram a partir da chamada dança moderna.

A dança moderna surgiu no início do séc. XX, em meio a inúmeras mudanças culturais e de mentalidade em que culminou o processo histórico, econômico e social de modernização (industrialização intensa, expansão dos mercados e dos nacionalismos, conflitos de classes, esgotamento do sistema colonial, emergência e proliferação de diversos discursos contestadores).

Este movimento também se dava em outros campos além das artes e do pensamento, na tentativa de buscar outras linguagens, desvinculadas das formas tradicionais ou excessivamente codificadas. Esta busca por novas formas de expressão proporcionavam grande esteio criativo a várias experimentações de indivíduos cada vez mais propensos a se definirem como singulares, propondo não só uma ruptura estética e expressiva, como também do significado social da arte.

Notamos que até o final do séc. XIX era facilmente observada a supremacia do balé clássico - sendo somente este, reconhecido como a única forma de dança profissional. Sabemos que o balé clássico está organizado sobre uma técnica constituída por uma metodologia milimetricamente elaborada, construída ao longo de alguns séculos, e notamos que este, por mais que proponha algumas ramificações, nunca sofreu nenhuma grande mudança e acredito que durante muito tempo ainda manterá sua estrutura genuína, exatamente por ser uma técnica constituída por uma linguagem pautada em uma metodologia muito bem sistematizada, que serve perfeitamente às demandas de suas criações.

Buscando modificar o sentido de expor as questões do homem da época e abrindo novos caminhos expressivos, criadores como Isadora Duncan, Mary Wigman, entre outros, passaram a utilizar a dança para expressar seus anseios e seus conflitos, utilizando diferentes técnicas (ou padrões de movimento não formais – anti-convencionais), modificando a forma de dançar que dominava até então.

Retornando para a relação da dança com a memória, observamos que a chamada “dança de remontagem” já traz consigo, como uma característica inerente, o vínculo entre ambas. Porém, esta dança que é proposta cenicamente se descortina aos olhos do espectador, no momento que está sendo produzida – no seu mover.

Mas não é “qualquer” movimento que pode ser executado, quando estamos fazendo uma remontagem. O movimento tem que seguir o “modelo da criação”. Quando “persequimos” em nosso trabalho de remontagem a busca da fidelidade e da exatidão no processo de construção das obras, estamos principalmente pretendendo que os movimentos não sejam modificados, apesar de termos o conhecimento de que sempre que estes são refeitos nunca são “os mesmos”. O movimento já existiu - está guardado na memória de quem o executou (e de quem assistiu) -, ou mesmo nas imagens como nos vídeos das obras que remontamos na Companhia.

Dança, memória, movimento e tempo, estão intrinsecamente relacionados. Marcia Tiburi em seu livro que foi lançado recentemente *Diálogo / Dança* (2012), em parceria com Thereza Rocha¹, cita o livro *Ninfe* (2007) de Giorgio Agamben, onde este discorre sobre as relações do tempo e da imagem.

“(…) o verdadeiro lugar do dançarino não está mais no corpo e no movimento, mas na imagem como “cabelo de medusa”, como pausa não imóvel, mas função, em conjunto, de memória e de energia dinâmica (...)”. (AGAMBEN, 2007 *apud* TIBURI, 2012).

¹ Pesquisadora da área de dança.

Para Agamben existe um momento – “fantasmata” (termo sugerido por Domenico Piacenza) – que é um instante entre dois movimentos. Uma imagem que surge entre o corpo e seu movimento, significando que a essência da dança é o tempo. Um ato - um mover no tempo.

Acompanhando este pensamento, podemos verificar a enorme ligação entre a memória e a dança - poderíamos até mesmo considerar que a memória é uma condição inerente à dança. Portanto não estamos nos referindo que esta esteja presente somente na “dança da remontagem”. É a memória que conduz a dança, não apenas o movimento, mas a memória feita de imagens.

Porém, quando citamos um trabalho de remontagem, percebemos que a primeira relação estabelecida é a noção de cronologia – de levantamento de um passado. Observando a ideia de passado, os estudos em memória social nos levam a entender que o homem não consegue viver sem memória. Esta é acionada exatamente para nos trazer uma nova possibilidade de ver o presente. Quer dizer que do ponto de vista da memória, só conseguimos reescrever o passado a partir da tônica do presente.

Sugiro que esta é a proposta do projeto de rememoração da *Companhia de Dança da Cidade*. Uma forma de ver o passado, a partir do presente – um processo de articulação das lembranças.

Os primeiros estudos sobre memória social, segundo alguns autores, foram primeiramente apontados por Friedrich Nietzsche (1844-1900) ainda no final do séc. XIX, mas somente um pouco mais tarde, Maurice Halbwachs criou o conceito de “memória coletiva”, trazendo de forma mais contundente a ideia de pertencimento.

Mencionar a obra e alguns conceitos criados por Halbwachs parece ser um exercício “quase natural”, já que este é um consenso entre inúmeras pesquisas que se referem a este assunto. Porém, meu interesse em trazer este, e outros conceitos dos chamados autores clássicos para esta pesquisa, consiste na possibilidade de perceber como (e se) estes dialogam com as questões levantadas. Pretendo então observar de que forma tenho a possibilidade de reconhecer e relacionar seus conceitos como parte de minha linha investigativa.

Em seu primeiro livro - *Lês cadres sociaux de La mémoire* (1925) que foi considerada uma obra inovadora para o período histórico em que foi criada, Halbwachs propôs um novo conceito para a memória social, estabelecendo um diálogo com autores de diferentes áreas, mas, sobretudo, construindo sua abordagem a partir da sociologia de seu mestre Émile Durkheim.

Já em sua obra *A memória coletiva*, publicada após sua morte em 1950, Halbwachs não só reforça suas ideias apontadas anteriormente - de que a memória é constituída por imagens do passado e que não temos acesso a elas se quisermos recordar sozinhos -, como sugere que as lembranças são frutos de esquemas e quadros socialmente adquiridos.

Através de seus conceitos de memória relacionados ao coletivo, Halbwachs aponta que é exatamente através de um determinado grupo a que pertencemos que temos a possibilidade de reconstruir as imagens, e estas por sua vez, que mantêm a memória. Partimos então do pressuposto de que sempre que existe um processo individual, ele já está associado ao social, porque o indivíduo já é social por excelência.

Toda lembrança, por mais pessoal que seja, até mesmo, a lembrança de fatos de que fomos as únicas testemunhas, até mesmo a lembrança de pensamentos e sentimentos não-expressos, se relaciona com todo um conjunto de noções que muitos outros além de nós possuem, com pessoas, grupos, lugares, datas e formas de linguagem, com raciocínios e idéias, isto é, com toda a vida material e moral das sociedades de que fazemos ou fizemos parte. (HALBWACHS, 1990.)

No processo de rememoração feito pela Companhia, o grupo trabalha com informações contextualizadas e criadas pela experiência de outros bailarinos, fazendo com que esta nova experiência cênica – em seus corpos -, não esteja carregada das próprias lembranças, trazendo, a meu ver, uma relação distinta da ideia de pertencimento apontada por Halbwachs.

Poderíamos questionar se este grupo “conta uma história que não lhe pertence”, já que as lembranças não são próprias. Por outro lado, já que a memória social é algo construído - é uma representação - entendemos que este diálogo entre o passado e o presente proposto pelo processo de rememoração aqui analisado, se constitui de maneira similar na reconstrução das imagens na cena, e conseqüentemente da memória das obras.

Retornando a nossa proposta de remontagem, no momento em que os novos intérpretes estão tentando relacionar todas as informações que lhes são dadas para compor a obra, esta questão de pertencimento surge e considero importante percebermos como estas aparecem e se relacionam neste processo de rememoração.

Atesto a partir de minha prática junto aos bailarinos, que esta é uma questão bastante discutida em nossos ensaios – a “não sensação de pertencimento” – e também sempre citada pelos próprios, quando estes se deparam com uma dificuldade inicial de compreensão da obra, na medida em que estas apresentam uma linguagem e uma estética distintas do que já foi experimentado por eles, em sua formação e prática.

Na busca por novas interlocuções, busco um pensamento do historiador francês Pierre Nora – conhecido por seus trabalhos em memória e principalmente por ter criado o conceito de “lugares de memória”.

Nora aponta-nos que a memória surge a partir da necessidade - da “vontade de memória” e da intenção de criarmos lugares - materiais e imateriais, onde está a memória de uma sociedade. Lugares onde grupos se reconhecem, formando um sentido de identidade e conseqüentemente de pertencimento. Nora acreditava que a memória não conseguia permanecer por si só. Portanto, estes “lugares” criados são “restos”, isto é, uma nova possibilidade para vivenciar os momentos. Uma espécie de estratégia de resistência do esquecimento.

Se observarmos a partir desta ótica, considero que o trabalho de remontagem na Companhia, também funcione como um lugar de “restos”, na medida em que propomos uma nova vivência das obras.

Ainda nestes termos, proponho que observemos o conceito de memória e identidade presente nas pesquisas de Michael Pollak (1988), onde este relaciona a memória e a identidade social através da história oral.

Para o autor, não há diferença entre a história escrita e a história oral, porque esta é constituída socialmente a partir das diferentes memórias e documentações, e estas, por sua vez, são subjetivas.

Pollak também propõe que a memória é construída socialmente, mas que os elementos que constituem a memória individual ou coletiva, estão relacionados em primeiro lugar aos acontecimentos vividos pessoalmente, depois aos acontecimentos que ele define como “vividos por tabela” - que são as memórias baseadas nos acontecimentos vividos pelo grupo ao qual o indivíduo pertence ou pertenceu, mas que nem sempre são vivenciados por ele. Esta memória, também é chamada pelo autor de “memória herdada”.

Fazendo meu exercício de reflexão sobre o trabalho de remontagem na Companhia - um trabalho que se desenvolve inicialmente a partir da “memória dos outros” -, este processo de pertencimento/experiência vivenciado pelos bailarinos das remontagens, onde o levantamento desta memória não se estabelece a partir das próprias memórias do grupo que participará da remontagem, e sim, das informações que lhes são passadas - oral e visualmente -, certamente modifica não só o produto da encenação, como propõe outra relação entre a memória e o próprio processo de remontagem.

Portanto, é necessário compreendermos que a memória neste processo atua de várias formas; tanto no momento dos ensaios – na construção – como no momento em que as obras estão “prontas” – na encenação. E em cada momento destes, também de maneiras distintas.

Como podemos pensar em uma memória que está sendo transmitida a partir da história e da memória de outros? Neste modelo de remontagem, as lembranças serão vivenciadas e transmitidas por um grupo distinto de pessoas. Será que poderíamos considerar que neste processo de remontagem reencenamos através de uma “memória herdada”?

Observando o significado deste pensamento, sugiro que a ideia de pertencimento no trabalho da Companhia, está diretamente relacionada com a memória das obras e não com a memória dos bailarinos, exatamente por estes, representarem no momento da remontagem a “memória dos outros”.

Assim como a memória social é uma construção - uma representação, um diálogo entre o presente e o passado -, verificamos que as apresentações da Companhia, trazem para a cena atual obras criadas em épocas passadas, propondo principalmente um diálogo entre o que foi e o que está sendo criado.

Sugerimos então que a seleção e a construção do repertório, ou melhor, o próprio trabalho da Companhia, funcione como um vestígio - lembranças de uma parte do que foi criado em dança moderna e dança contemporânea no Brasil. Esta forma de rememoração escolhida pela Companhia - este arquivo vivo como mencionado anteriormente -, se constitui como memória exatamente no momento em que está sendo encenado – no palco. Memória em movimento – o presente recriando o passado.

A partir desta relação entre memória, movimento, lembrança e pertencimento, que sugeri estar presentes em todas as etapas de nosso processo de remontagem, considero importante apresentar, mesmo que de forma breve, algumas propostas de Henri Bergson (1859-1941). Seus estudos oferecem-nos um suporte interessante para pensarmos nestes conceitos, apesar de termos ciência da complexidade destes.

Gostaria de destacar principalmente sua proposta de distinção entre memória e lembrança, para criarmos uma dialética com nosso processo de levantamento de memória. Porém, a principal condição para estabelecermos um diálogo com os estudos de Bergson, diz respeito à sua filosofia estar pautada na ação. Acreditamos que este pensamento estabelece outra forma de ver o corpo – onde viver é agir.

Em *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* – escrito em 1896 -, o autor aponta principalmente a relação entre estes, porém, afirma que esta relação se estabelece a partir do tempo. Este por sua vez, é o fator que explica seu conceito de *duração*. Portanto, a *duração* para Bergson, está diretamente relacionada com o tempo e o espaço.

Porém o tempo a que o autor se refere, não é o tempo mensurável – “experimentado pelo espírito” -, mas sim, um tempo que se refere a uma “faculdade espacial”, variável, que dificilmente consegue ser repetida. Este tempo, portanto, possui uma qualidade que o autor chama de “tempo vivido”.

Tempo vivido, ou consciente, onde o passado está vivo - no presente -, porém aberto ao futuro, “incorporando o real imediato” – propondo uma coexistência entre passado e presente. Exatamente neste progresso entre o passado e o presente, que se constitui a memória, na teoria de Bergson. Mais do que “memória”, o autor considera uma “memória pura”.

Esta memória pura por sua vez, se estabelece quando temos que nos colocar no passado – que é um estado virtual – e desencadeamos uma série de “planos de consciência”, para que este “estado virtual” então, se materialize em uma percepção atual. “(...) Perceber consiste em separar, do conjunto dos objetos, a ação possível de meu corpo sobre eles (...)”. (BERGSON, 1990: 12).

Por este motivo, Bergson considera que a memória é presente e atuante. Já a lembrança, é exatamente este “estado virtual”. No momento em que esta se atualiza e “passa a agir”, deixa de ser uma lembrança, para se tornar uma percepção. É um “estado virtual”, que acontece “entre” a memória pura e a ação do corpo. A partir deste pensamento, Bergson propõe que a memória pura é um princípio de conservação do passado e uma *duração*, que une o passado e o presente no corpo. Por este motivo, o presente é algo sensorial e motor, que nos faz agir e o passado, é algo “que não age mais, mas poderia agir” (BERGSON, 1990: 281).

Percebemos através deste conceito, que a *duração* apontada por Bergson, é uma potência de possibilidade do passado. Consideramos que por este motivo, a ação é tão importante para a construção de sua filosofia e questionamos se este conceito serve de base para pensarmos na relação da memória em nosso processo de remontagem, já que no momento em que as obras são reencenadas, potencializamos a memória das obras.

Analisando esta proposta de *duração* que está diretamente relacionada com a noção de tempo e espaço - e ação -, volto a refletir sobre a dança - por motivos óbvios - e como tudo isto se relaciona principalmente com a minha prática de trabalho de remontagem na Companhia.

Por este motivo, acredito que não poderia fazer qualquer abordagem sobre a dança, sem citar um dos grandes pensadores do movimento, que foi também considerado o precursor de diversas reflexões sobre esta - Rudolf Von Laban (1879-1958).

Laban viveu em um período onde a arte moderna estava sugerindo novas propostas, além de diversas discussões em torno dos corpos (assim como das consciências) industrializados e massificados: discussões que já aparecem desde os pensadores do modernismo, além de outros que propuseram diversas questões.

É nesse contexto, que surgem as conceituações e reflexões modernas da memória social. Ainda nesses termos, Laban começou a pensar sobre a relação entre corpo e movimento, possibilitando inicialmente não só uma nova forma de ver o corpo na dança - esta considerada até então como uma “arte de adereço” -, como também produziu diversas contribuições importantes para os estudos de outras ciências cognitivas e a crítica cultural aos esquemas dualistas do pensamento cartesiano (separação mente-corpo).

Laban é considerado o grande “Mestre do movimento” exatamente por ter proposto uma nova maneira de pensar no movimento – a partir de suas observações de todos os movimentos corporais (artísticos, gestuais, posturais, etc). Por este motivo, o próprio, criou a expressão “Arte do Movimento” – também chamada de “Análise de Movimento”.

Consideramos que a partir desta relação, seus conceitos proporcionaram outra forma de falar de um corpo mais expressivo, acarretando na sua importância para a arte da dança.

Suas pesquisas basearam-se principalmente na relação entre o corpo e a relação tempo-espço-peso-fluxo, nominado por ele em seu Sistema de Movimento, de “esforços”. A relação entre estes esforços produziram maior consciência e prazer para o movimento e conseqüentemente, maior expressividade.

Quando tomamos consciência de que o movimento é a essência da vida e que toda forma de expressão (seja falar, escrever, cantar, pintar ou dançar) utiliza o movimento como veículo, vemos quão importante é entender esta expressão externa da energia vital interior (coisa a que podemos chegar mediante o estudo do movimento). (LABAN, 1990: 100).

Além destas, outras propostas consistiram em definir uma “linguagem da dança”, principalmente porque este sugeria, que apesar de sempre associarmos a dança a uma ação, por outro lado, nem toda ação seria uma dança. Para Laban, o movimento só passa a ser dança, quando este se relaciona com um contexto onde o próprio movimento se apóia - produzindo uma infinidade de possibilidades para o corpo dançar. Portanto, o movimento só pode ser considerado como dança, quando este é expressivo – isto é, quando representa uma ideia ou um sentimento – consequentemente, podendo ser considerado como um fim em si mesmo.

Para tanto, a dança-teatro proposta por Laban baseia-se no que este chamava de “leis do movimento corporal”, onde o corpo era não somente um instrumento de comunicação dos conteúdos. Estes, já eram compreendidos como algo inerente ao movimento, portanto não eram vistos somente como um “veículo do sentimento”, mas sim o próprio sentimento.

Considero que este é o ponto principal que nos permite dialogar com uma pequena parte de suas teorias do movimento e apontarmos suas contribuições para observarmos as relações entre dança, movimento, modernidade e memória, tais como implicadas no trabalho de remontagem da Companhia. Compreender este trabalho de memória demanda uma atenção para o “enigma” da conceituação e problematização da memória na época de valorização das rupturas históricas, da inovação.

A breve menção que fizemos a Laban ajuda a entender que não se trata de valorizar a inovação como tal, ou de propor uma teoria ou codificação alternativa. O sentido cultural - o desafio da época - era encontrar o lugar criativo para um sujeito extremamente individualizado e singularizado: corpos

submetidos a uma rígida disciplina de manutenção de valores em relação aos quais os sujeitos estão alienados.

A dança (como a arte moderna em geral), não como conjunto de obras e técnicas e valores, mas como experiência que não cessa de propiciar reinvenções, poderia ser ela mesma, um guia para outras reinvenções e criações sociais.

Portanto, esta pesquisa não visa somente à aplicação de conceitos que permitam entender aquilo que há de memória na dança, mas inversamente, aquilo que há de dança na memória.

Capítulo 2. A remontagem

2.1 - Construindo um repertório / seleção

Na Introdução deste trabalho, sugeri que existem diversas formas de construção de um repertório de dança e especifiquei o tipo de escolha que opera na *Companhia de Dança da Cidade*. Ainda assim, gostaria de sublinhar que é pouco frequente que uma mesma Companhia apresente em um mesmo espetáculo, um repertório de obras de vários coreógrafos diferentes e de épocas distintas, cabendo ressaltar que essa é, ao mesmo tempo, a dificuldade e a especificidade do projeto da Companhia.

Para iniciar minha descrição da construção do repertório da *Companhia de Dança da Cidade* e propor um diálogo com os discursos de memória, decidi iniciar, buscando a definição e a origem da palavra “repertório”. Há mais de dez acepções diferentes em curso na língua, e cito algumas aqui, para iniciar uma reflexão sobre o significado da palavra em nosso trabalho.

Repertório: 1) coleção, conjunto; 2) lista de música que uma banda/cantor/orquestra vai tocar em tal lugar; 3) título de certas coleções; 4) todo conhecimento armazenado, que modifica e confirma as idéias do ser; 5) disposição de assuntos em ordem; 6) conjunto de conhecimentos; 7) busca de uma palavra; 8) o programa habitual de um artista.

Após esta lista diversificada encontrada em diversos dicionários da língua portuguesa, resolvi procurar o significado, de acordo com a etimologia da palavra: *repertório*: do latim *repertorium* – lista, inventário. De *reperire* – descobrir, obter, conseguir: formado por *re* – intensivo, e *parire* – forma arcaica de *paerere* – produzir, trazer à luz.

Vemos que o desenvolvimento semântico e cultural da noção de repertório preencheu, ao longo do tempo, um amplo espaço conceitual entre duas extremidades, que podem de algumas perspectivas modernas, aparecer como opostas: a da lista fechada de elementos já existentes e a do surgimento

ou produção de algo. É bem essa ‘distância’ entre o inventário do que já há e o trazer à luz, que parece rica para entender a presença da memória num trabalho de formação e difusão de um repertório. Sinteticamente, trata-se de um sentido de criação na transmissão, ou de transmissão criativa.

Quanto a isso, creio ser especialmente interessante considerar as indicações de Diana Taylor a respeito da distinção entre “arquivo” e “repertório”.

Taylor sugere que o arquivo resguarda os itens que são considerados tangíveis – como mapas, textos, documentos, objetos, etc. Já o repertório, em seu entendimento, se refere a atos que só podem ser transmitidos através dos corpos – ao que ela chama de “práticas vivas”. Essas práticas vivas permitem transmitir informações e a memória cultural de uma geração a outra, através do que ela chama de “atos de transferência”, que funcionam como uma espécie de resistência à efemeridade. Estes atos, por sua vez, são perfeitamente separáveis dos praticantes individuais (entendemos que Taylor está falando dos praticantes originais), podendo ser transmitidos por outras pessoas.

Isto nos leva a dizer que o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado por meio de práticas incorporadas de indivíduos, excede o limite do corpo individual. Ele pode ser transferido para outros. Embora os gestos não sejam performatizados exatamente da mesma forma duas vezes, não significa que as pessoas não os performatizem novamente, frequentemente expressando o que os espectadores imaginam ser um significado supostamente estável. (TAYLOR, 2008: 93)

A ideia de intangibilidade, do modo como é associada por Taylor à de repertório, nos levaria muito longe nas discussões sobre patrimônio e suas transformações atuais. Mas o foco, aqui, é outro: está nos elementos de transmissão e efemeridade que o trabalho de remontagem/reencenação supõe e reforça, e não no sentido patrimonial das obras do repertório.

Acredito, além disso, que não se trata de averiguar se o trabalho de remontagem de obras de dança moderna e contemporânea da *Companhia de Dança da Cidade* pode ser considerado (ou não) como um trabalho de repertório segundo esta ou aquela definição, mas de refletir sobre a especificidade deste repertório como conceito e prática, e buscar relacionar as etapas/aspectos de sua construção, apontadas anteriormente – escolha, construção, encenação – com os discursos de memória possíveis.

A partir dos argumentos de Taylor, sugiro que sua abordagem possa ser considerada como a “nossa fala” (da Companhia), na medida em que estamos de acordo, principalmente, com a ideia de repertório como algo que se redefine, que transpõe o conceito de efemeridade e traz a possibilidade de transferir informações.

No caso do repertório da Companhia, estas informações também são transferidas por outros, como mencionado no texto da autora, porém, sabemos que esta não é a ideia que normalmente é utilizada como concepção de repertório. À primeira vista, sabemos que é mais comum à noção de repertório estar associada a uma ideia de seleção, uma espécie de listagem ‘inerte’ ou de conjunto tangível de elementos; a referência à etimologia da palavra e à distinção proposta por Taylor nos ajuda a perceber dois aspectos cruciais: a rica ambiguidade inerente a uma repetição que é produção, e a produção viva e em ato das condições de repetibilidade, de transmissão do que nunca deixa de ser efêmero.

Portanto, tomando como referência minha experiência de quase 10 anos como diretora desta Companhia, observo que nosso processo de remontagem inicia com o que podemos chamar de seleção da obra, onde eu e Roberto, a partir de nossas memórias e referências daquilo que conhecíamos ou que tínhamos assistido, escolhíamos os coreógrafos que seriam convidados para o projeto; era a partir dessa espécie de seleção inicial que fazíamos contato e o convite formal. Normalmente, no momento do contato com o coreógrafo, já sabíamos qual obra de sua autoria gostaríamos de remontar, pois na maioria das vezes era ela, o motivo principal para que o convite fosse feito – por sua relevância dentro do contexto histórico ou como referência de um tipo específico de linguagem ou estética.

Porém, este processo não estava baseado somente a partir de nossas lembranças pessoais, mas eventualmente pesquisávamos em arquivos escritos, filmados, enfim, todas as fontes que nos permitissem o acesso ao máximo de nome de criadores, para que fizéssemos a primeira seleção.

Outro critério seria através da escolha direta de alguma obra específica. Para que a obra fosse selecionada, como mencionado anteriormente, era necessário que esta pudesse ser considerada como uma obra que tivesse apresentado uma linguagem ou uma estética nova, que funcionasse como uma espécie de “marca de uma época”. Ou mesmo, que fossem trabalhos considerados representativos pelos próprios coreógrafos, sintetizando a linguagem que estes utilizavam nas diferentes épocas, em suas criações.

Considerando este fato, mas principalmente por sermos profissionais bastante atuantes no cenário da dança nacional – eu como bailarina e professora a mais de 30 anos e Roberto era um importante pesquisador e crítico de dança – sabíamos da impossibilidade de representarmos todo o cenário da dança moderna e contemporânea brasileira (obviamente essa não era nossa pretensão), e exatamente por isso, solicitávamos em alguns momentos, a indicação de outros profissionais da área como; pesquisadores, críticos e coreógrafos, para que a composição do nosso repertório ficasse o mais abrangente possível.

Sabemos que a própria palavra já define o que é este trabalho de remontagem de nosso repertório – uma seleção. Portanto nossa seleção de obras, sempre foi tratada como um “processo interno”, representando o perfil que gostaríamos que a Companhia tivesse.

Isso posto, considero que uma discussão mais profunda sobre a lógica da seleção, não seja relevante para a compreensão das questões da memória que nos interessam que sejam observadas.

Portanto, a fase inicial - de seleção - não se constituiu sempre da mesma forma. Em alguns casos, iniciávamos pela escolha dos coreógrafos para depois chegarmos às obras, e em outros, as obras eram o próprio motivo para que estes fossem convidados.

Após as escolhas, fazíamos o contato para esclarecermos nosso projeto, fazer o convite formal e colocar os coreógrafos a par do perfil da Companhia e nossas condições de trabalho. Estas, desde a criação da mesma, se apóiam na condição dos coreógrafos abrirem mão dos direitos autorais de suas obras para a *Companhia de Dança da Cidade*, mesmo porque, a universidade jamais apoiou a Companhia com algum recurso financeiro (além das bolsas dos bailarinos), como esclarecido anteriormente.

Voltando ao contato com os coreógrafos, este aconteceu de forma bastante diversa - pessoalmente, por telefone e até por e-mail -, considerando que alguns coreógrafos pretendidos, no momento do nosso contato, não se encontravam mais residindo no Brasil – como Ana Maria Mondini, Graciela Figueroa e Sônia Mota.

Uma vez selecionados o coreógrafo e sua obra, em seguida, é importantíssimo para que a obra possa ser remontada, saber se existe registro em imagem do total da obra, em plano aberto, já que o processo dos ensaios, na *Companhia de Dança da Cidade*, é feito sem a presença do coreógrafo.

Mediante a escolha da obra que remontaríamos, iniciava todo o levantamento do material disponível - portador de informações relevantes sobre a montagem original – registro em vídeo, lembranças, fotografias etc.; ou seja, todo tipo de registro e testemunho do máximo de pessoas envolvidas no projeto original. Somente a partir deste material, iniciávamos os processos de ensaio, que considero como o processo de construção propriamente dito e que obviamente, é o mais longo e trabalhoso.

Portanto, sugiro que esta primeira fase – que nomeiei de seleção – está diretamente ligada e é representada pela ideia de repertório como uma forma de encenação artística e não como um levantamento arquivístico. Porém este levantamento documental/arquivístico também faz parte desta fase inicial, para que a partir daí, possamos passar para a próxima fase da remontagem – a construção propriamente dita do repertório.

2.2 - Entendendo um processo de remontagem / construção.

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. (Henri Bergson)

Já a segunda fase - que considero ser a construção -, acontece na realização dos ensaios; ver, treinar, experimentar, tentar, aprender, repetir, guardar, refazer, lembrar, decorar, apreender, incorporar, apropriar, fazer, pertencer, entender – enfim, trazer para a prática dos ensaios, tudo que será refeito depois, na cena.

Mas se essa é uma descrição do ponto de vista mais ‘técnico’ do processo de trabalho, do ponto de vista do repertório-memória poderíamos também dizer que a cena *re-parirá* (se for permitido o jogo de palavras com a etimologia) tudo que se deu como ato vivo na seleção e nos ensaios, e nos reforços e deslocamentos entre estes.

A partir desta lista sugestiva – repetida incansavelmente - de várias ações que compõe este processo, já se evidenciam inúmeros discursos de memória, e mais, devemos levar em conta que todas estas ações se referem somente aos ensaios – ou melhor, a um ensaio. A cada novo ensaio, esta lista de ações intermináveis se repete, porém, sabemos que estas mesmas ações nunca acontecerão da mesma forma em cada ensaio e na cena; para as obras serem apresentadas, tudo acontece de novo, “da mesma forma” - porém de outra maneira, em outro momento, configurando e constituindo uma experiência diferente em cada apresentação.

Além disso, todas as ações que apontamos até aqui se referem à remontagem de cada obra e um processo semelhante se repetirá (e se repertorizará?) para cada uma delas. Precisamos lembrar que cada uma delas é representativa de um coreógrafo, que se distingue de outros, tanto pelo tipo de linguagem utilizada no trabalho, quanto pela época em que a obra foi criada.

Por exemplo: dançar um trabalho criado no início da década de 70 por Nina Verchinina – que foi uma importante representante do que poderíamos chamar de “a mais pura dança moderna” – e logo em seguida dançar um trabalho de Carlota Portella – uma das maiores representantes do “mais puro *jazzdance*” do final dos anos 80 –, com certeza faz com que todas estas ações sejam reorganizadas e refeitas, a cada momento pelos bailarinos, tanto nos ensaios, como no que consideramos a última fase – a encenação.

Considero importante destacar – e ainda não foi mencionado -, que na maioria dos casos de remontagem de uma obra de dança, o trabalho é feito pelos próprios coreógrafos para as suas respectivas companhias, ou quando o próprio coreógrafo remonta alguma de suas obras para outra Companhia.

Portanto, a especificidade deste processo na *Companhia de Dança da Cidade*, onde o pressuposto é de que o coreógrafo ceda sua obra sem ter o compromisso da remontagem - esta ficando a cargo da direção da Companhia junto com os bailarinos -, supõe (ou propõe) uma forma bastante específica da relação da memória com o processo de remontagem, além de apontar um perfil totalmente atípico para uma companhia de dança.

Nesta fase então, prevalece o processo de ensaios junto aos bailarinos da Companhia, em paralelo a toda a fase de produção da obra - confecção de figurinos, cenário (se houver), contato com a iluminação, preparação do release e tudo que for necessário para que a obra seja apresentada.

Desde o início do projeto, cada trabalho remontado teve uma dinâmica distinta: em alguns casos, os coreógrafos estiveram presentes em um, dois ou mais ensaios; em outros, eles só disponibilizaram as imagens e algumas informações e só assistiram à remontagem no momento da encenação.

Tais variações se devem, em geral, ao fato de a *Companhia de Dança da Cidade* ensaiar no Rio de Janeiro, ao passo que diversos coreógrafos residem em diferentes cidades - como São Paulo, Belo Horizonte, Michigan, Berlim –, o que dificultava o contato mais continuado e a presença nos ensaios, por motivos de agenda e principalmente por indisponibilidade financeira. Outro motivo também se deu pela própria escolha do perfil da Companhia – não pretendíamos que as remontagens fossem feitas pelos coreógrafos.

Porém, considero valiosíssimos os ensaios com estes, principalmente dentro deste tipo de proposta de remontagem: além da contribuição substantiva (fornecendo o máximo de informações possíveis e servindo de interlocutores), os bailarinos da remontagem têm uma grande oportunidade de conhecê-los e experimentarem um contato direto com o criador da obra, recebendo ensinamentos, comentários, correções e todas as referências destes, sobre as ideias centrais de suas criações.

Vale ressaltar, que muitas vezes as memórias dos coreógrafos eram bastante distintas do que assistíamos no vídeo. Em vários trabalhos, tivemos que chegar a um consenso entre as imagens vistas, as memórias dos bailarinos que atuaram na versão original e as indicações ou orientações do próprio coreógrafo, porém após algumas dúvidas, resolvemos como uma opção mais “técnica”, dar preferência às imagens gravadas, já que estas, sim, estariam sempre nos nossos ensaios e seria a base de nosso trabalho, escolha que teve o consentimento dos coreógrafos.

Outro motivo para termos adotado o critério de, em caso de alguma dúvida sobre a movimentação dos bailarinos, darmos preferência às imagens gravadas, decorre do fato de que muitas vezes os coreógrafos ao se depararem com uma obra criada anteriormente, com movimentos e linguagens que estes não criariam mais nos dias de hoje, ou fariam de forma distinta, têm a tendência (e principalmente o impulso) de modificar a obra antiga, o que por sua vez constitui uma forma de remontagem que valoriza mais uma readaptação (ou atualização) da obra e, assim, se afasta das escolhas feitas para o projeto e perfil específicos da Companhia, como foi apontado anteriormente.

Ressalto mais uma vez que esta escolha de remontar as obras exatamente como estas foram interpretadas na sua primeira versão, ou mais especificamente na versão dos vídeos enviados pelos coreógrafos, não é a única maneira de remontar uma obra, mas como no nosso caso o processo de remontagem não é acompanhado diariamente pelos coreógrafos, acreditamos que precisávamos escolher algo que fosse supremo em caso de dúvidas.

Ainda assim, é preciso deixar marcado que essa opção tem um significado do ponto de vista da memória, que certamente iremos verificar mais adiante, pois não se trata nem de uma preservação “museificante” nem de uma continuidade “histórica” da obra, porém entendemos que a busca da fidelidade da reprodução (mesmo sabendo da impossibilidade desta), produz um “jogo de fidelidade” mais no sentido de uma recuperação da informação, que por sua vez, suscita outras discussões sobre a ideia de autenticidade, sobre o que é original e cópia, propondo diversas e produtivas interlocuções.

Voltando para os processos de remontagem na *Companhia de Dança da Cidade* e lembrando que cada obra seguiu um processo específico, com a presença ou não dos coreógrafos em alguns ensaios; algumas remontagens contaram com diversas referências de pessoas envolvidas na criação original, outras, só com as imagens dos vídeos, mas tendo sempre como pressuposto, por escolha nossa, que remontaríamos exatamente a versão que estava sendo mostrada nos vídeos enviados pelos próprios coreógrafos.

Para uma melhor compreensão de como funciona um processo de remontagem de uma obra – a construção propriamente dita e os aspectos inseridos nesta -, procurarei descrever com o máximo de detalhes, a partir de minhas próprias memórias, um dos processos ocorrido na minha prática com a *Companhia de Dança da Cidade*.

O caso que relatarei a seguir se refere à remontagem de uma das obras de Graciela Figueroa: “Três minutos com a realidade”, criada em 1980.

Esta obra foi escolhida para compor o segundo espetáculo da *Companhia de Dança da Cidade*, que estreou em 2005. Na verdade, o trabalho de Graciela Figueroa está representado na Companhia por um extrato com três pequenas peças coreográficas e esta que escolhi para descrever, é uma delas.

Graciela Figueroa é bailarina e coreógrafa e nasceu no Uruguai, onde reside atualmente. No final da década de 1970 se estabeleceu no Rio de Janeiro e aqui trabalhou durante muitos anos.

Na época, recém-chegada dos EUA, onde teve a oportunidade de trabalhar com diversos coreógrafos, inclusive com Twyla Tharp², trazendo

² Coreógrafa e bailarina norte-americana, Twyla Tharp nasceu em Portland em 1941. Trabalhou com grandes nomes da dança americana e em 1965 fundou sua própria companhia

desta experiência grande influência para o trabalho que aqui desenvolveu, Graciela encontrou um cenário em que a Dança Contemporânea ainda era pouco conhecida e explorada, seja nas aulas das academias de dança, seja nos processos artísticos.

Considero importante destacar, que, no momento de sua chegada à cidade, esta ainda era um forte núcleo do *jazzdance*, e portanto, a Dança Contemporânea era ainda muito pouco conhecida e praticada - tanto em aulas, quanto nos projetos artísticos.

Em suas aulas, Graciela desenvolvia uma linguagem muito própria, sem comprometer com uma técnica específica, estando mais interessada na expressão de cada indivíduo – uma prática bastante distinta do que prevalecia nas aulas de dança na época. Graciela recebia todos que estavam interessados em dançar – bailarinos profissionais, ou não. Seu objetivo não era necessariamente a formação profissional, mas sim, desenvolver a conexão do indivíduo com sua própria dança - buscar o prazer de dançar. Com o passar do tempo, Graciela foi formando e constituindo um grupo de pessoas interessadas em sua linguagem, criando encontros, performances e espetáculos para desenvolver e mostrar seu trabalho.

Desde que fixou residência na cidade, Graciela trabalhou com diversos artistas em suas aulas, fundando um pouco mais tarde o Grupo Coringa (1977), que teve sua primeira sede inaugurada em Botafogo em 1982, e foi um dos grupos pioneiros e importante referência da Dança Contemporânea do Rio de Janeiro daquela época.

Seu trabalho com o Grupo Coringa ajudou a formar e inspirar diversos artistas, que mais tarde se destacaram não só na dança, mas no teatro e no circo, tais como: Vanda Jacques e Beth Martins (fundadoras da Intrépida Trupe), Deborah Colker (coreógrafa), Michel Robin (terapeuta corporal), João Carlos Ramos (coreógrafo), Dani Lima (coreógrafa), entre outros.

“Três minutos com a realidade” fez parte do repertório do Grupo Coringa durante muito tempo, sendo dançada por diferentes bailarinos em diversas apresentações do Grupo. Foi criada para a 4ª edição da Oficina de Dança

de dança, a *Twyla Tharp Dance Company*. Entre diversos trabalhos, também coreografou para várias produções cinematográficas, dentre elas, o filme *Hair*.

Contemporânea de Salvador, em 1980, importante evento que lançou diversos nomes do cenário da dança nacional.

Por ter sido apresentada em vários espetáculos, com elencos diferentes, logo se tornou a marca do grupo, ficando conhecida como “a coreografia dos anjinhos”. Este foi um dos motivos para a remontagem da obra: tanto em nossas memórias (minhas e de Roberto), como na de outros profissionais consultados na época da seleção do repertório, a “coreografia dos anjinhos” era sempre mencionada como um trabalho representativo da originalidade da proposta artística do Grupo Coringa.

Outro motivo que reforçou nossa escolha foi a existência de diversos registros em vídeo, relativos a várias apresentações do grupo, e que estavam acessíveis à utilização para os ensaios, fazendo com que Graciela sugerisse a remontagem desta obra.

O contato com Graciela, que na época já retornara ao Uruguai, se deu através de sua assistente, Regina Neves, que estava passando férias no Rio de Janeiro e já havia feito aulas de dança junto à Companhia em que eu dançava nos anos 1990, propiciando um contato direto e bastante receptivo. Graciela e Regina consideraram a relevância do projeto e a pertinência da inclusão daquele trabalho, e manifestaram satisfação com o convite e principalmente com a perspectiva de remontagem do trabalho, já que esta se encontrava fora do país desde 1990 e o Grupo Coringa e seus trabalhos já não eram mais encenados por aqui.

Seguindo os contatos, a fita de vídeo chegou a nossas mãos pela própria Regina. Nosso contato com Graciela seguiu por e-mail, onde esta nos enviou um *release* da obra e algumas referências da criação da mesma e de suas próprias lembranças. De posse destas primeiras informações, iniciamos os ensaios - eu e os bailarinos.

Mais uma vez gostaria de chamar a atenção para o fato de que além das informações contidas nas imagens, para o nosso trabalho de remontagem e principalmente para que eu tenha a melhor possibilidade de entendimento da obra, todas as referências e as memórias dos bailarinos que participaram do processo criativo e principalmente dos coreógrafos, mesmo que estas lembranças não sejam exatamente iguais, são importantes.

Curioso nos certificarmos como cada um, guarda suas próprias memórias e sensações, distintas ou não, porém todas as informações são consideradas, para que a remontagem não seja somente uma “reprodução de passos”.

Seguindo a descrição da remontagem de “Três minutos com a realidade”, tentamos levantar todas as informações possíveis do contexto da obra: a ideia da coreógrafa e a linguagem por ela desenvolvida; o que esta queria transmitir com o trabalho (suas inspirações ou idéias que motivaram a criação), a técnica utilizada, que tipo de aula (técnica) os bailarinos faziam, etc.

Como foi mencionado anteriormente, em paralelo a todo o processo dos ensaios, também é necessário começarmos a levantar as questões técnicas e de produção como: mapa de luz (se havia ou não), cenário, os figurinos (modelo, material existente atualmente que permita o mesmo efeito visual que os figurinos originais) e principalmente achar a gravação exata da música.

No caso deste trabalho, a trilha é composta por uma música clássica (o 3º movimento do *Concerto para piano e orquestra em fá menor* de J.S.Bach) e, como em todas as remontagens, seria muito importante achar a gravação/versão/interpretação originalmente utilizadas, já que cada orquestra ou músico faz sua própria leitura/interpretação da partitura, o que conseqüentemente pode modificar um pouco o andamento da mesma.

Obviamente, em um trabalho coreográfico, qualquer mudança ou interpretação diferente na trilha sonora (envolvendo timbres, intensidades, expressividade, andamento, etc.), por menor que seja, faz toda diferença no resultado da obra, podendo alterá-la.

No caso específico de “Três minutos com a realidade”, tivemos um pouco de dificuldade de achar exatamente a mesma gravação, já que a coreógrafa não tinha a informação de quem executava o concerto na versão original da coreografia e também não encontrava o disco (LP) que tinha sido usado na época; isso me levou a ter de escutar diversas gravações, até encontrar uma que se assemelhasse satisfatoriamente à do registro dos vídeos.

Ao perceber que não tínhamos encontrado exatamente a mesma gravação, o critério principal de escolha da execução a ser utilizada como acompanhamento musical foi a proximidade ao andamento original da coreografia: no caso, o resultado ficou um pouco mais lento, sugerido e enviado pela própria Graciela.

Já em relação aos outros elementos da parte técnica, nesta obra não havia cenário, o palco era limpo - chamado *caixa preta* - e a parte relativa aos figurinos envolveu pouca dificuldade, porque os bailarinos utilizavam suas próprias roupas brancas, sem nenhuma exigência ou especificação quanto ao tecido, ou o modelo. Graciela então me indicou que cada intérprete poderia usar o que tinha ou preferia e achasse mais confortável, na cor branca, além de uma asa de anjo na mesma cor. A produção da Companhia (no caso eu e Roberto), então, se encarregou da compra dos figurinos e das asas brancas - o mais de acordo possível com os usados no vídeo.

Aponto que naquela época os grupos e companhias de dança, em sua maioria, funcionavam de modo autônomo, como uma espécie de “produção caseira”. Poucas produções tinham algum apoio financeiro ou patrocínio, principalmente os grupos de dança moderna e contemporânea. Tal situação levava quase sempre a uma forma de “produção dos espetáculos” onde todos os envolvidos - coreógrafos e bailarinos - participavam ativamente de tudo que precisava ser feito; desde a confecção de cenário e figurino, até a liberação dos espetáculos junto aos órgãos responsáveis e tudo que precisa ser comprado, confeccionado e resolvido, para que um espetáculo aconteça.

Esse tipo de “produção caseira”, onde o artista não tem apoio financeiro, faz com que seja bastante comum (ainda hoje), a utilização das próprias roupas e de cenários “minimalistas” (ou nenhum), para aumentar a viabilidade e a exeqüibilidade dos espetáculos.

Então, de posse das informações fornecidas pela coreógrafa e pelos bailarinos, e principalmente das imagens gravadas no vídeo, fomos para a sala de ensaio para começar a “tirar” a coreografia, que é a parte mais difícil, demorada e delicada do processo. Olhar no vídeo e passar para o próprio corpo, o movimento visto.

Para mim, como diretora da Companhia e responsável pelo que será encenado nas remontagens (levando em conta que os coreógrafos não participam), este trabalho requer bastante cuidado, um exercício sensível de percepção e muita responsabilidade, porque mesmo sabendo que não iremos apresentar exatamente a mesma obra, temos um compromisso com os coreógrafos, que liberaram os direitos de suas obras, e que certamente esperam que estas sejam apresentadas da melhor forma possível – o mais próximo da concepção original.

Como observado anteriormente, já que a proposta da Companhia é de remontar sem a presença dos autores das obras, não podemos alterá-las.

A Companhia, desde o início, ensaia três vezes por semana, depois das aulas da faculdade, e atualmente é composta por oito alunos bolsistas do curso de dança, como mencionado na introdução. Além disso, alguns alunos/bailarinos permaneceram na Companhia mesmo depois de formados, pelo interesse de continuar dançando no projeto, fazendo com que eu possa contar normalmente, com uma média de doze bailarinos para dançar todas as obras. Com este número total, escolho os bailarinos que melhor se adequam a cada obra, considerando as afinidades de cada um com a linguagem proposta pelos coreógrafos.

Os ensaios têm a duração de duas horas em dois dias da semana, e, no terceiro, três horas e meia. Afirmo que é um tempo bastante curto, se levarmos em conta que há para serem ensaiados, atualmente, vários trabalhos diferentes, e que os bailarinos têm que aprender e incorporar técnicas e estilos muito distintos em um mesmo ensaio, mas esta é a disponibilidade que temos de horário livre da sala de ensaio cedida pela faculdade.

No caso de “Três minutos com a realidade”, esta é dançada por oito bailarinos – um homem e sete mulheres –, e para iniciarmos o trabalho de aprender a coreografia a partir do vídeo - os chamados “passos da dança” – depois da escolha dos bailarinos, preciso designar qual bailarino da obra original cada um representará. Depois de resolvido “quem” cada bailarino será na remontagem, começa o difícil e árduo trabalho de “tirar” do vídeo e reproduzir no próprio corpo.

Este, com certeza, é o maior e mais delicado trabalho, até porque nem todos têm a facilidade de olhar a imagem e reproduzi-la em seu próprio corpo, com todos os detalhes. No momento em que olhamos a coreografia no vídeo, estamos de frente para a tela, vendo o que tem que ser feito numa imagem espelhada. Para que estas se tornem movimento no corpo dos bailarinos, tudo tem que ser “mudado de lado” e para alguns bailarinos este não é um trabalho muito simples, já que usualmente, tanto em aula quanto nos ensaios, os bailarinos dançam “junto”, isto é, no mesmo plano que o professor/coreógrafo.

Depois de um tempo trabalhando somente com os bailarinos da Companhia e com as referências que tínhamos conseguido, Graciela foi convidada a dar um *workshop* no Rio de Janeiro (na Unirio) - durante uma semana -, convidada pela professora e bailarina Giselle Ruiz, em virtude do seu trabalho de pesquisa de mestrado sobre a coreógrafa, o que proporcionou aos bailarinos da Companhia, a oportunidade de fazer suas aulas e experimentar sua técnica tão autoral e diferente de toda a formação que haviam tido até então.

Assim, além da maravilhosa oportunidade para esta “nova geração” de ter um contato com a coreógrafa, esse “mergulho” na sua linguagem foi muito precioso para os bailarinos que estavam trabalhando na remontagem naquele momento; depois das aulas, conseguíamos ensaiar durante algumas horas com a própria Graciela, o que fez toda diferença no processo de remontagem de suas obras.

Além desta experiência direta com Graciela, Vanda Jacques e Beth Martins - fundadoras da Intrépida Trupe³ e que dançaram durante muito tempo com a coreógrafa, além de participar do processo de criação deste trabalho - se dispuseram a nos ajudar em alguns ensaios, pois a coreografia exigia alguns “elementos circences”, com os quais os bailarinos não eram familiarizados, e que elas dominavam completamente, por serem professoras de circo.

³ Criada em 1986, a Intrépida Trupe trabalha com a linguagem do Circo Contemporâneo, unindo diversas linguagens.

Seguimos então por algum tempo o trabalho minucioso de olhar no vídeo, depois tentar reproduzir com o próprio corpo, voltar ao vídeo e olhar novamente, repetir, lembrar, memorizar e principalmente observar todos os detalhes para que pudéssemos reencenar da melhor forma possível. Esta é a dinâmica de todas as nossas remontagens.

Depois que cada um sabe uma pequena parte da coreografia, a sua própria parte, precisamos juntá-las para organizar espacialmente como esta se compõe com todos os intérpretes - como um quebra-cabeça.

Obviamente esta parte “mais corporal”, da “reconstituição” do movimento, - se podemos nos referir desta maneira -, está o tempo todo em conjunção com todos os elementos e referências conceituais da obra, dadas através das lembranças de todos os envolvidos, quando houve a possibilidade como mencionado anteriormente, para que a obra seja incorporada pelos atuais intérpretes com a ambientação, os conceitos e a intenção necessárias. Pelas minhas memórias, este processo aconteceu mais ou menos durante três meses.

No caso da iluminação, não só nesta, mas em todas as obras remontadas pela Companhia, sempre tentamos refazer o desenho de luz que foi desenvolvido na criação do trabalho. Este trabalho tem sido feito, desde a fundação da *Companhia de Dança da Cidade*, por uma única iluminadora, Deise Calaça, que também é professora do curso de dança da UniverCidade e experiente iluminadora, refazendo todos os desenhos de luz propostos pelos criadores das obras que serão apresentadas.

Depois de todo este trabalho feito, de ensaios e toda a produção necessária, considero que a obra está pronta para ser encenada.

No caso de “Três minutos com a realidade”, estreamos em 2005, junto com outras três obras de outros coreógrafos, compondo o segundo repertório da Companhia, totalmente distinto do primeiro, “Repertório Carioca nº1”, apresentado em 2004.

A partir deste espetáculo, todos os espetáculos da Companhia receberam o nome de “*Danças de Repertório*”, só diferindo pela escolha das obras que serão apresentadas.

Concluindo minhas memórias deste processo, aponto que essa obra, por ser não só muito representativa da linguagem de Graciela, mas também uma referência importante de uma estética que trouxe (e até hoje, por assim dizer, simboliza) uma ruptura com o que estava sendo produzido no momento na cidade do Rio de Janeiro, foi apresentada em diversos espetáculos da *Companhia de Dança da Cidade* e também em alguns espetáculos e festivais que convidaram a Companhia para se apresentar somente com esta obra, como uma espécie de “encomenda”.

Desde 2005, “Três minutos com a realidade” tem sido apresentada em diversas cidades, em importantes festivais e eventos do país e na Bienal de Dança de Berlim em 2009.

2.3 – Reprodutibilidade e Autenticidade / encenação.

O que sugerimos ser a terceira e última fase – a encenação – é quando e onde, exatamente todo o trabalho que foi exaustivamente testado e ensaiado vira memória em sua maior potência – no palco. Quando a partir da cena, o repertório acontece numa lógica ativa entre todas as etapas.

Esta etapa, ao mesmo tempo em que considero ser a terceira e última, se refere primeiramente ao aspecto que parece o mais óbvio – por se tratar de uma companhia de dança – e também o que percebo despertar diálogos mais polêmicos e complexos; as apresentações/encenação. Porém acredito que devemos encarar esta como a última etapa, se pensarmos a partir da lógica desta dissertação – do processo de uma remontagem –.

Do ponto de vista da obra de dança propriamente dita, por ser esta uma arte performática, podemos dizer que é exatamente na apresentação (independente da forma que é executada), que esta inicia seu processo de comunicação/experiência/articulação e se faz como obra. Portanto, somente a partir da execução da obra que esta potencializa e inicia seu “estado de obra de arte”.

A partir destes questionamentos, retorno para a ideia inicial da criação da Companhia e do perfil escolhido para esta, que por sua vez, vai de encontro a diversos questionamentos que surgiram exatamente a partir deste perfil escolhido: uma companhia que opta por remontar obras da dança moderna e contemporânea brasileira e encená-las no momento atual. Mais do que isso, uma companhia de dança formada por bailarinos/alunos - alguns deles sem registro profissional, ou mesmo sem nenhuma experiência prévia com trabalhos em companhias profissionais -, dentro de uma universidade particular, que não terá seu processo de remontagem executado e dirigido pelos criadores das obras, mas sim, por um profissional que não fez parte da criação das mesmas.

Porém, devo destacar que duas obras que fazem parte do repertório (de João Saldanha e Lia Rodrigues) foram dançadas por mim, no momento de sua criação, e este fato, modifica bastante o processo de ensaio junto aos bailarinos da Companhia – onde tenho a possibilidade de dar todas as referências do processo de criação, a partir de minhas próprias memórias.

Este perfil apresenta a princípio um viés tanto arquivístico como documentário, fortalecendo e sugerindo um caráter “não-profissional-universitário”, que parece estar mais ligado a um sentido de pesquisa e não deveria por este motivo, estar associado a obras de arte profissionais.

Portanto, acredito que a “estranheza” causada inicialmente em alguns críticos e profissionais da área sobre o perfil de remontagem escolhido, também poderia suscitar diversos questionamentos (ou outras estranhezas) para nós, se considerarmos que estamos propondo um trabalho de memória/repertório, porém de dança moderna e contemporânea, na cena da dança atual. Por que não encenar estas obras? Qual o sentido de considerarmos que só as obras de dança clássica podem ser remontadas? Ou mesmo em se tratando de obras da dança moderna e contemporânea, somente o próprio coreógrafo pode reencená-las? Só através das remontagens feitas pelo próprio criador podemos considerar um “caráter original” da obra e tratá-la como uma obra que estaria “devidamente representada” novamente na cena?

Sabemos como já foi apontado anteriormente, que não é nada comum companhias dançarem os repertórios de outras, e estas questões foram bastante levantadas na trajetória inicial da Companhia. Porém, observamos que estas questões não são comumente levantadas em todas as artes performáticas. Qual então o sentido de trazer estas para tratar de uma remontagem da dança moderna e contemporânea? Não seria somente um estranhamento de uma prática pouco utilizada?

Se compararmos os discursos de duas artes performáticas – a dança e o teatro – podemos perceber que ambas funcionam de forma bastante distinta em relação a este aspecto. Dificilmente vemos questionamentos sobre o sentido de remontar obras da cena teatral, que não sejam somente as consideradas “obras clássicas”. Diversos textos de autores modernos e

contemporâneos são constantemente remontados, sem que este fato seja considerado como algo incomum.

Portanto, sugiro que esta observação sirva para questionarmos o sentido destas perguntas em relação a uma remontagem de dança.

Podemos atestar, através deste fato, a dificuldade que temos, de uma maneira geral, de reconhecer aquilo que desconhecemos - exatamente por não ser uma prática conhecida e comum.

Mais ainda, poderíamos devolver a questão a partir de uma nova pergunta - que surge principalmente como fruto de minha observação como profissional de dança, que atua a trinta anos nesta área -. Por que a dança contemporânea dá a impressão de que não tem interesse em remontar suas obras a não ser pelos próprios coreógrafos, e mais, por que estes também não se interessam em remontar suas obras consideradas “muito antigas”? Aponto a seguir alguns prováveis motivos para que estas questões sejam consideradas e tentarei analisá-los.

Em primeiro lugar, se a dança é uma arte performática (assim como a música, o teatro, etc.), a opção por encenar é óbvia e própria de uma companhia de dança. O que acredito que cause um desconforto ou uma estranheza como apontado anteriormente é o fato de trazermos para o palco, para a cena atual da dança, uma ideia de dança de repertório – de reprodução de uma obra - porém sem ser de uma “dança clássica”. Já apontamos anteriormente, que a normalidade vigente de repertório na dança, está diretamente relacionada ao repertório dos grandes balés.

Em segundo lugar, percebemos que não se questiona o fato dos criadores das obras, ou suas próprias companhias - mesmo sem a presença física destes -, reencenarem suas criações em outro momento. Este sim parece um fato mais corriqueiro na dança moderna e contemporânea. Porém não consideramos que o caráter performático destas linguagens de dança exija uma exclusividade do bailarino/*performer*.

Por último, ainda existe o fato deste modelo de remontagem proposto pela Companhia - uma encenação de pequenas peças de coreógrafos diferentes, de épocas e estilos que jamais estariam juntos na mesma cena – ser visto como um conjunto de obras que não dialogariam de forma alguma num mesmo espetáculo. A única razão que parece dar um sentido para que

estas estejam lado a lado no mesmo espetáculo, seria exatamente pela razão que a Companhia foi criada – redimensionar o sentido de pesquisa, repertório e *performance* através de um distinto discurso de memória.

Atesto que estas questões poderiam até inviabilizar nosso trabalho, sendo um fator problematizador para que as obras fossem remontadas.

Sabemos que as produções artísticas e as linguagens estéticas dos coreógrafos estão sempre sofrendo um processo de evolução e modificação, o que por muitas vezes leva a um desinteresse do próprio coreógrafo em remontar trabalhos de épocas passadas. Pode parecer curioso, mas no caso de alguns contatos, notamos certo “desconforto” com o fato de ter sido sugerido por nós, a rememoração de algumas obras. Este foi inclusive – dito pelos próprios - um dos motivos de alguns coreógrafos que foram procurados pela direção da Companhia, terem recusado o convite para que suas obras fossem remontadas.

Sabíamos desde o início de nosso trabalho, que não poderíamos tratar de um “discurso de autenticidade”, principalmente em função de acreditarmos que a narrativa “mais pura” da dança, se podemos considerar desta forma, acontece no mesmo momento em que está sendo dançada. “(...) a dança diz-se a si mesma (...)” (TIBURI, 2012: 14).

Por estes motivos apontados até aqui, acredito que os aspectos de autenticidade/obra original e reprodutibilidade/cópia, ainda devem ser explorados, para obtermos um melhor entendimento das questões que estão inseridas no momento da encenação das obras - quando os bailarinos reapresentam (ou representam) as obras que foram previamente ensaiadas.

Costumo chamar bastante a atenção deste aspecto para os bailarinos durante os ensaios, para que eles não “sintam o peso” da “falta de originalidade das obras”. Em diversos momentos durante os ensaios, esta questão é levantada, e também percebida pelos bailarinos da remontagem, como um fator que poderia interferir no momento da encenação. Porém, acredito que quando as obras estão sendo rememoradas na cena – “repertorizadas” pelos novos bailarinos -, estas devem ser dançadas com a autenticidade de cada uma delas naquele momento.

Por este motivo, considero que não faz sentido os bailarinos questionarem, ou mesmo sentirem como se estivessem dançando uma dança que “não é deles” ou uma obra que não é a “mesma”. Esta é uma questão que já foi apontada anteriormente, quando analisamos a ideia de pertencimento.

Considero que este fato está diretamente relacionado com a ideia de autenticidade das obras e acredito que também dialoga com a busca de uma fidelidade destas – com a intenção de remontar da forma “mais perfeita possível”.

Porém, essa tão sugerida busca de uma exatidão na reprodução e a fidedignidade, não está em jogo para caracterizar uma autenticidade às obras, isto é, não devem ser observadas como “valor da obra”, mas sim como um método de constituição de nosso repertório; para que a nova encenação chegue o mais próximo possível da obra original, que nominamos anteriormente como o “ambiente da obra”.

Em um processo de remontagem e relacionando especialmente com o objetivo da Companhia de remontar “igual” a partir de diferentes informações, acredito que este aspecto está mais ligado à noção de reprodutibilidade.

Considerando desta forma, o trabalho na Companhia se relaciona com a ideia de reprodutibilidade técnica, apontado por Walter Benjamin, na medida em que “persequimos” - para usarmos o termo que já foi utilizado anteriormente nesta dissertação -, através de várias fontes (documentos, relatos, imagens, etc.), uma “reprodutibilidade perfeita” (obviamente na medida do possível – e do impossível!).

Buscamos em cada remontagem - de cada obra do repertório -, chegar o mais próximo possível do aqui-e-agora, segundo Benjamin, mesmo sabendo que nunca conseguiremos recriá-lo.

Portanto, acredito que o trabalho de encenação/repertório na *Companhia de Dança da Cidade*, parece (e considero que seja) reprodutibilidade técnica principalmente na sua forma de fazer - na etapa de construção -, porém na sua concretização como memória – na cena –, a nova apresentação traz algo da autenticidade anterior das obras, porém, mostradas atualmente.

Vimos que Benjamin distingue diferentes formas de uma reprodução de uma obra de arte ser executada. Porém, o autor sugere que mesmo no que este considera como uma “reprodução técnica”, esta, em sua “forma mais perfeita”, ainda propõe a falta de alguma coisa à obra. Benjamin atribui esta falta do “aqui-e-agora da obra de arte” exatamente a sua autenticidade – sua aura.

A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é justamente a autoridade da coisa. (BENJAMIN, 2012: 13)

Por outro lado, entendemos que na interpretação de Benjamin, a reprodutibilidade técnica traz a possibilidade de ressaltar detalhes de uma obra, ou de uma paisagem e de uma cena, que não seriam facilmente observados pelo olho humano. Para exemplificar este pensamento, Benjamin atesta que a fotografia e o cinema, por exemplo, podem utilizar vários ângulos e capturar imagens que não seriam percebidas se não fossem através destas reproduções. Esta possibilidade, por sua vez, coloca a obra que foi reproduzida em “situações impossíveis ao próprio original”. (BENJAMIN, 2012: 12).

Percebemos que este considera uma mudança de parâmetro a partir da reprodutibilidade (principalmente a partir do cinema), propondo novas formas de experienciar as obras e sugerindo que a reprodutibilidade técnica não é simplesmente um mero conjunto de técnicas de reprodução, mas sim, um conjunto de mudanças histórico-sociais.

Ou seja, a reprodutibilidade não necessariamente liquida qualquer autenticidade, mas pode valer como redispersão das energias criativas que a tradição mobilizava, emergindo em outras formas de imaginação e sociedade.

Considerando esta nova dinâmica, Benjamin mostrava que o cinema não era simplesmente um teatro filmado, ou melhor, o filme não era apenas o seu conteúdo em imagens, só aquilo que foi registrado, mas algo mais que acontece na tela, diante do espectador e que envolve a simultaneidade, nunca antes verificada (antes da projeção e da reflexão da luz pela tela), de performances variadas situadas em tempos e lugares diferentes (a atuação dos atores, a música, a edição, o tratamento das imagens, etc).

Portanto podemos compreender esta relação obra-construção-repertório a partir destas dinâmicas apontadas, dialogando com o que Diana Taylor chama de “atos de transferência vitais” ou como um conjunto de instâncias concretas de criação, que vão sendo retransmitidas e modificadas.

Através de uma nova experiência, temos uma nova possibilidade de construção simbólica do sensível, provocando certamente, distintas percepções da realidade da obra. Poderíamos compreender que a reprodutibilidade técnica então, permite novas possibilidades de autenticidade.

No caso da Companhia, esta nova maneira de experienciar as obras, não se detém somente em uma nova experiência do espectador, mas também (e principalmente), em uma nova experiência de quem está reproduzindo as obras – os novos bailarinos/intérpretes. A cada apresentação, estes produzirão novas experiências que se concretizam a partir do que foi ensaiado, e, em cada palco diferente, cada teatro, apresentar-se-á um espaço distinto, que certamente constituirá o repertório de maneira distinta, propondo incessantemente novas experiências.

Observando todas estas questões, acredito que também podemos relacionar as novas condições propostas a partir da reprodução de uma obra de arte, ao que consideramos como a condição de efemeridade da dança cênica. Ela só “acontece como obra” no momento em que é produzida.

No caso de uma obra de dança, mesmo quando estas são criadas e dançadas pelos próprios coreógrafos, a cada apresentação existiria um novo aqui-e-agora das obras. Então, questiono mais uma vez o sentido de discutir a questão da autenticidade de uma obra de remontagem, ou melhor, de qualquer obra de dança, já que cada apresentação é uma reencenação da mesma obra.

Sugiro que é exatamente neste aspecto da encenação, que o citado jogo de fidelidade opera de maneira mais contundente, propondo um olhar específico entre as ideias de criação e memória neste modelo de remontagem - como dança de repertório -, na medida em que propõe uma relação muito específica entre as memórias dos bailarinos, a memória das próprias obras, que por sua vez, incitam a memória do espectador.

No momento da encenação, podemos considerar que esta funcione como um “novo registro”, propondo um distinto “aqui-e-agora” da obra, que por sua vez, incidirá sobre a experiência do espectador. Porém, esta nova experiência é distinta de uma reprodução mecânica, principalmente pelo fato desta acontecer a partir de uma experiência viva – a partir dos corpos dos bailarinos. Obviamente esta “nova obra” não possui a aura da obra original, porém como já foi citado anteriormente, acredito que isto não exime, nem tampouco desconsidera a importância e a singularidade de uma lembrança.

Dialogando mais uma vez com a proposta de Diana Taylor, considero que não estamos operando no plano de uma relação memória/documento das obras, mas, sobretudo, em um sentido de repertório através de um tipo específico de *performance*. Não somente uma *performance* dos bailarinos, mas uma *performance* das obras dentro de um mesmo espetáculo.

A partir deste aspecto, acredito que neste caso específico de remontagem, podemos verificar um discurso benjaminiano não só relacionado direta ou indiretamente com as questões de reprodutibilidade e autenticidade das obras, mas principalmente para o entendimento dos significados culturais e de memória propostos pela Companhia.

Se a encenação é fruto de um trabalho que iniciou com uma seleção de obras que propõe uma representatividade artística e cultural, e todo este exercício de levantamento de informações, seleção de material, reflexão sobre seus significados, etc. propõe um forte entendimento de pesquisa e transmissão pedagógica, podemos pensar que exatamente esta especificidade, pode ter sido compreendida como um fator problematizador para a estranheza que apontamos anteriormente - a receptividade deste perfil de lembrança.

Neste sentido, parece que, por possuir estas características, o trabalho de memória proposto deveria relacionar a pesquisa como arquivo/documento e não como repertório - se compreendermos a partir da ótica apontada por Taylor.

Para exemplificarmos este discurso, podemos olhar sob a ótica apontada por alguns espectadores – descrita na introdução desta pesquisa -, a respeito de alguns destes terem atestado depois das apresentações da *Companhia de Dança da Cidade*, a sensação de terem assistido a uma aula de “história da dança ao vivo”. Parece que estes depoimentos reforçam o entendimento de um trabalho de remontagem ser visto como arquivo, por isso a surpresa de assistir todas as obras “misturadas” e performatizadas no mesmo espetáculo.

A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi produzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. (BENJAMIN, 2012: 13)

Podemos perceber que o significado de reprodução/reprodutibilidade a partir da ideia de apresentarmos uma dança no palco, vai de encontro a um sentimento de que, passado algum tempo, as obras deveriam virar arquivo/documento e não, serem reapresentadas como “atuais” – performatizadas -.

Acredito que este pensamento também dialogue de certa forma com as questões benjaminianas, no sentido que este sugeria que a reprodutibilidade técnica não só permitia o acesso da grande massa às obras – criando um sentimento de mercadoria -, e a partir deste aspecto poderia “matar” as pequenas *performances*, como também poderia trazer uma nova possibilidade de ter – a partir da reprodutibilidade do cinema, por exemplo, - uma nova proposta de *performance*.

Observando esta afirmação, entendemos que quando a obra deixa de ter um “caráter unitário” e passa a ter uma “existência serial”, exatamente esta repetibilidade, leva a obra de encontro às massas, transformando o valor de culto em valor de exposição.

Portanto, a partir deste conceito, podemos verificar uma mudança na maneira de considerar a “presença das obras”. Estas passam a ter a possibilidade de estar presente de outro modo.

Benjamin confere a unicidade da obra (sua aura), principalmente a três aspectos: a autenticidade, a inacessibilidade e a originalidade, e estas por sua vez, não podem ser reproduzidas. No caso de haver a reprodução, e como esta tem a possibilidade de acontecer a qualquer momento, produzindo diversas cópias e afastando a obra de seu caráter ritualístico, esta possibilidade, leva a uma “atrofia” ou “desintegração” da aura. “(...) o valor único da obra de arte “autêntica” tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve o seu valor de uso original e primeiro”. (BENJAMIN, 2012: 15).

Acredito que através deste conceito, temos a possibilidade de ao invés de fazermos uma crítica ou pensar em juízo de valor (se é bom ou ruim) sobre as questões que surgem a partir da reprodução de uma obra, ou mesmo das questões políticas e mercadológicas envolvidas, poderíamos pensar que exatamente a possibilidade da reprodutibilidade técnica, que exime a obra de uma existência ritualística, traz novas formas desta se relacionar com o público.

Apesar de termos conhecimento de que um espetáculo de dança, normalmente, não é um meio de levar as obras a uma grande massa, sabemos que cada vez que estas obras são rerepresentadas nos diversos lugares, o aspecto da transmissão de conhecimento será cada vez maior. A cada espetáculo, um maior número de pessoas conhecerá as obras, e este fato, por si só, já está de acordo com um dos objetivos da Companhia ter sido criada, ou melhor, com um objetivo que parece ser primordial em toda companhia de remontagem/repertório. Rerepresentar as obras com o aspecto de uma nova potência criativa - fazer com que um número maior de espectadores conheça as obras.

Theodor Adorno (1903-1969), que foi um grande pesquisador e referência nos estudos das artes, apontava que os tipos de arte que para serem interpretados necessitam de execução – como o teatro e a música -, para se “tornarem o que são”, estão fatalmente sujeitos a uma “repetição de seu próprio comportamento”.

A subjetividade é uma condição necessária de uma obra de arte, mas ela é ao mesmo tempo exterior a si mesma e oculta.
(ADORNO, 1970)

Para finalizarmos as questões desta etapa da encenação, gostaria de apontar a ideia de experiência estética, também sugerida por Adorno. Esta é justificada pelo autor como uma experiência viva, a partir do próprio objeto - no mesmo instante em que a obra sob o olhar do espectador se torna viva.

Considerando este fato, a contemplação da obra incita o caráter processual imanente da mesma, reforçando um pensamento de que as obras de arte são um devir e sua continuidade se dá a partir dos chamados “momentos individuais”. Portanto, acompanhando estas afirmações, entendemos que a experiência da obra de arte é uma experiência viva, que reforça a relação entre contemplador e contemplada.

Relacionando o trabalho de rememoração da Companhia no palco – a fase da encenação – conferimos que esta é indiscutivelmente uma nova experiência estética. Preciso reiterar que esta ideia não se atém somente ao trabalho de rememoração pesquisado. Todo trabalho de dança apresentado no palco, é uma experiência viva, portanto uma nova experiência estética, que se renova a cada espetáculo.

Podemos verificar que esta experiência viva, que está sendo executada no momento exato da contemplação, tem a possibilidade de incitar o caráter processual da obra, também chamado de “espírito da obra” por Adorno, e mesmo que não traga a autenticidade da mesma, carrega inevitavelmente o que o autor define como o “ter-estado-em-devir” da obra.

Considero que este é, possivelmente, um estado das obras remontadas pela *Companhia de Dança da Cidade* no exato momento da encenação.

Capítulo 3. Corpo

Na tentativa de nos aprofundarmos cada vez mais nas particularidades de todo o processo experienciado pelo corpo no trabalho de rememoração pesquisado, entendemos a necessidade de optar por este capítulo, para tentar extrair uma melhor análise sobre este que consideramos ser nosso “personagem principal”.

Acreditamos que nesta arte, o corpo precisa ser analisado em toda sua complexidade, já que este é o veículo e a própria obra de arte.

No momento em que as obras estão sendo apresentadas, no caso do trabalho de remontagem, como observado anteriormente, é que a memória destas se constitui através da experiência dos bailarinos. Portanto estes corpos se entregam sem reservas, interpretando uma dramaturgia pré-determinada, que não foi criada para os mesmos.

Porém a cada espetáculo, os bailarinos executam uma “repetição diferente”, experienciando um novo momento - um mesmo movimento que se repete de maneira distinta, a cada apresentação, em cima da mesma dramaturgia - sem alterar o seu conteúdo original.

Consideramos a possibilidade de que estes corpos estão inevitavelmente carregados de um passado, que está retornando como uma experiência presente, porém a partir de uma nova realidade.

Para uma melhor compreensão da importância do “corpo” nesta pesquisa, apresentarei a seguir algumas formas que este foi estudado, mas tratarei principalmente da ideia de corpo a partir da especificidade que a arte da dança cênica – de remontagem -, nos propõe.

3.1 - Por que *performance*?

A partir da ideia de *performance*⁴ que adotamos em nossa pesquisa, procuramos analisar as consequências desta forma de rememoração. Porém consideramos importante apontar que a ideia de *performance* está frequentemente associada a manifestações artísticas experimentais - aos também chamados *happenings* - que exploram a interação entre o artista/criador e o meio.

Como este não é o significado adotado, pretendo analisar o que é específico desta forma de transmissão das obras, considerando que se estas fossem conhecidas através de imagens fílmicas, outras formas de memória e experiências seriam estabelecidas, como foi apontado anteriormente.

Diana Taylor (2013) questiona a possibilidade de a *performance* ser considerada como algo que pode ser resguardado, já que esta tem um caráter intangível e efêmero. Seu interesse em salvaguardar as chamadas práticas intangíveis, vem principalmente de todas as suas ações e estudos a respeito das performances que tem função social, estética e epistêmica, não se detendo somente nas consideradas, performances artísticas. Taylor se refere à *performance*, adotando o seu sentido mais amplo, considerando esta, como toda “manifestação incorporada” para produzir conhecimento e comunicar, nominada por ela de “comportamentos incorporados”.

Sua ideia central, considera a *performance* como todos os atos que transmitem a memória, o conhecimento e a identidade social, também chamados de “atos de transferência vitais”. Apesar de sugerir uma distinção entre as performances consideradas como “sociais” – ações de um grupo social qualquer - e as performances artísticas, ambas são vistas como algo que para ser preservado, precisam exatamente da própria prática.

⁴ Consideramos nesta pesquisa a ideia de *performance* de acordo com o significado da palavra – execução; exibição em público.

Através desta afirmação, Taylor defende que já que estas necessitam dos corpos humanos para serem produzidas e, por este motivo, não se separam de uma intencionalidade, de sua própria energia e virtuosismo – utilizando o exemplo da dança -, é impossível compreendê-las como um objeto e trancá-las. Seus significados vêm do contexto na qual as ações acontecem.

Portanto, a autora sugere que as práticas performatizadas tratam de uma “história alternativa”, fundamentada na própria memória, muito mais do que em um documento.

Compreendemos que esta sua abordagem se identifique de alguma forma com o que aqui chamamos de *performance*, na medida em que também consideramos esta, como algo incorporado e efêmero. Porém, percebemos a abrangência do termo utilizado pela autora - considerando toda e qualquer exibição ou transmissão em público como *performance* – mas estamos examinando nesta pesquisa, uma *performance* artística.

As práticas incorporadas excedem os limites do conhecimento escrito, exatamente por não terem a possibilidade de serem armazenadas em arquivos e documentos. (TAYLOR, 2008: 102).

Seguindo esta ideia de *performance*, podemos verificar o pressuposto apontado por Lakoff & Johnson (1999), de que somos seres visuais e sabemos que as imagens são importantes para a formação de nosso sistema conceitual.

A partir desta ideia, tentaremos relacionar como estas se constituem na cena e mais especificamente na *performance* dançada.

Como foi apontado anteriormente, sabemos que o corpo na dança é, não só o meio de interpretação das obras – o corpo biológico - mas também o instrumento e a própria representação, ou uma metáfora dela - o corpo é a própria obra -, encarna-a. Partindo desta noção, pretendemos nos aprofundar e verificar como se dá a experiência do corpo neste processo de remontagem – uma *performance* cênica.

A partir das mudanças ocorridas no século XIX em relação aos modelos de visão vigente, surgiram novos pressupostos para a visualidade, onde esta tinha um fator subjetivo, passando então a ser vista como um fator discutível, não podendo mais traduzir uma certeza, sendo dependente de fatores fisiológicos e culturais do observador.

Jonathan Crary (2001) aponta-nos a ideia de uma visão subjetiva, onde a partir de uma nova noção histórica, as sensações do aparelho sensorial de cada indivíduo são determinantes para uma nova proposta de uma “visão autônoma”. As imagens passam a estabelecer uma nova relação entre sujeito/sociedade/experiência. Crary aborda que na segunda metade do séc. XIX surgiram diferentes técnicas para estabelecer variadas sínteses perceptivas, resultando numa enorme mudança da relação do sujeito com o campo visual. Diversos estudos científicos e filosóficos começaram a modificar a relação das imagens em nossa vida mental.

Ainda neste texto, Crary cita Bergson (2006), quando este propõe uma ligação das percepções sensoriais imediatas com as forças criativas da memória. Essas e outras questões foram ajudando a modificar a relação do sujeito com o campo da visualidade. Também nesta mesma época, as ciências humanas foram ampliando seu campo de estudo, agregando questões da psicologia científica, trazendo uma nova e fundamental questão: o problema da “atenção”.

Continuando nosso diálogo com as idéias de Crary, este cruza um novo conceito da atenção com a história da visualidade - onde a atenção é o resultado produtivo do corpo de quem vê -, trazendo uma nova epistemologia da atenção e traduzindo este novo foco em uma mudança do sujeito perceptivo. A atenção passa a ser descrita como algo que impede a percepção do indivíduo ser um “fluxo caótico de sensações” (CRARY, 2001).

Compreendemos que no momento da produção do movimento na cena, a imagem revelada pelo corpo do bailarino produz diferentes significados a partir dos elementos perceptivos de cada espectador.

Quanto a sua posição histórica, então, a atenção é muito mais do que uma questão de contemplação, de olhar, de opticidade. Na modernidade, mais ainda, a visão era meramente uma camada de um corpo que podia ser capturado, moldado, dirigido por uma gama de técnicas externas, um corpo que era também um sistema sensorial-motor em desenvolvimento capaz de criar e dissolver formas. (CRARY, 2001)

Acreditamos que esta relação apontada por Jonathan Crary, entre as percepções sensoriais e as forças criativas da memória, está profundamente relacionada com a escolha de encenar as obras e não de outra forma de rememoração. Assistir a um espetáculo, ao vivo, propõe um tipo de fruição muito distinto de qualquer outra forma de conhecer uma obra coreográfica. Essa experiência visual performática possibilita ao espectador um modo distinto de observar – ou melhor, de participar pela atenção, de toda uma série de movimentos, formas, emoções e significados, em suma, todos os elementos intimamente entrelaçados, que fazem parte de um espetáculo de dança.

Ainda dialogando com as observações de Crary sobre o tipo de visualidade proposta no que consideramos aqui como *performance*, podemos perceber uma relação direta e profunda entre o corpo de quem vê (assiste ao vivo) - o espectador - e o que está sendo proposto na cena, através do corpo do intérprete. Na medida em que se assiste a um espetáculo, todos os sentidos são acionados, potencializando uma experiência sensorial única e a partir destas sensações, a memória do indivíduo é acionada, relacionando o que está sendo visto, com toda sua experiência e conhecimento anterior - trata-se de uma experiência visual/sensorial imediata.

A imagem faz corpo e o corpo faz imagem. Essa refração especular, própria do registro imaginário, se presentifica no ato de criar, dar corpo ao que não tinha imagem, da mesma forma que pela imagem se constrói um corpo. (BARBOSA, 2011: 39)

Verificamos que nem sempre uma obra coreográfica propõe uma narrativa/dramaturgia linear, onde o espectador entenda exatamente – no sentido de uma decodificação perfeita de um conteúdo de mensagem ou de uma intenção verbalizável do emissor - o que está vendo. Uma proposta coreográfica performática tenta produzir um sentido – uma poética – a partir do fluxo constante entre a “forma” e o sentido desta, que nem sempre é compreendido pelo público e muito menos pretendido pelo criador da obra.

Analisando a relação da visualidade da dança, esta se assemelha a outras artes visuais, se estivermos analisando sob o aspecto de que a dança não representa necessariamente uma realidade.

Assim como a fotografia, a dança representa algo mais, não revelado pelo olhar. Podemos sempre perceber algo que está sendo mostrado e que está sujeito à percepção de cada indivíduo que olha, percebe e relaciona o que está sendo visto com suas informações, sensações e memórias - estas acontecem no momento exato em que o espectador está assistindo -. As imagens são produzidas e se desfazem ao mesmo tempo e este é o pressuposto da encenação coreográfica.

Observamos, portanto, que no momento da apresentação da obra, a dramaturgia do movimento proposta pelo coreógrafo, está representada e é traduzida pelo próprio corpo do bailarino no momento da cena. Exatamente por isso, consideramos nesta pesquisa, a ideia de *performance*. *Performance* aqui, vista como desempenho, como algo que está sendo produzido no momento que está sendo visto, da mesma forma que o texto vai sendo descoberto pelo leitor no momento em que está sendo lido.

Consideramos que neste campo da *performance* que apontamos, não temos a possibilidade de pensar em um suporte material para as imagens que estão sendo produzidas, porque a dança na sua performatividade, se projeta sempre como uma imagem traduzida e produzida no seu próprio devir.

Do mesmo modo, a *performance* do bailarino, o que está sendo dançado na cena, sua interpretação, não traduz totalmente o conteúdo pretendido pelo coreógrafo ao espectador. Neste caminho há sempre ruídos, transformações e perdas, que interferem diretamente no resultado do ato de comunicação.

Ao passar do visível ao visual, já começamos a considerar o sujeito que olha. Vamos agora prosseguir em duas direções: em primeiro lugar, estabelecer que o olho não é o olhar: falar da informação visual ou de algoritmos é interessante, mas deixa em suspenso a questão de saber quem constrói esses algoritmos, quem aproveita essa informação e por quê; em seguida, retomar o essencial do que acaba de ser dito, aplicando-o ao caso específico que nos interessa, o da percepção das imagens. (AUMONT, 1993)

Destacamos que a dança aqui considerada como *performance*, então, propõe uma visualidade (uma transmissão), que se projeta para o grupo que a assiste, porém seus significados serão individualizados de acordo com a percepção e compreensão de cada olhar. A obra encenada incita a imaginação do espectador, fazendo-o pensar sobre seus “dados materiais”, dialogando com diferentes sensações e suas próprias experiências. No primeiro momento, esta capta o olhar do público, fazendo com que se abra em seguida uma rede de percepções, que levarão o espectador a interpretar de forma muito particular o que está sendo apresentado.

Porém, o público de uma maneira geral, ainda hoje, cria a expectativa de uma narrativa linear, onde o caminho entre o que está sendo mostrado e o que ele reconhece na cena, têm um fluxo direto de compreensão, onde o espectador “entende” exatamente todo o projeto (técnico, estético e narrativo), proposto pelo criador da obra.

Observamos que com exceção da dança clássica, que já está pautada em uma dramaturgia que oferece um entendimento claro ao espectador, há quase sempre por parte deste, uma exigência para que se crie uma narrativa verbal que complemente a narrativa visual. Por este motivo, acreditamos que a dança moderna e contemporânea, que propõem o que chamamos aqui de uma narrativa visual performática – um acontecimento simbólico -, causa por diversas vezes um desconforto no espectador - por trazer a sensação de que este não entende todo o significado do conteúdo da obra.

Considero, porém, que a arte não precisa ser explicada e que este também não é um pressuposto da dança moderna e contemporânea – estas sugerem outra forma de ligação entre a obra, o mundo e o espectador.

Observamos constantemente, que a abordagem linear, não é necessariamente o que se propõe na cena. O coreógrafo, na maioria das obras, não está preocupado em propor um só tipo de experiência. O que lhe interessa, é passar suas idéias através de uma linguagem visual de transmissão direta, não explicativa e subjetiva. Trata-se de imagens produzidas por corpos em movimento, que acionam mecanismos perceptivos e cognitivos individuais, que levam a diferentes interpretações e sensações. Cada indivíduo que assiste à obra terá suas próprias percepções, relacionando-as com sua vivência e experiência anterior, fazendo uma leitura individualizada do que foi assistido.

Portanto, no momento da realização da obra, os intérpretes carregam em seus corpos a única possibilidade de algo a ser feito naquele momento em potencial e o espectador observa e percebe este momento único produzindo seus próprios significados. No exato momento em que o movimento é produzido, há uma troca entre o intérprete e o espectador, incitando distintas experiências.

Consideraremos a seguir um novo olhar sobre esta relação, para propormos uma nova dialética.

Anna Hartmann Cavalcanti no texto *Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche* (2006) analisa o papel fundamental do elemento musical dos antigos cultos e rituais dionisíacos, na interpretação nietzschiana da arte trágica.

Entendemos que este viés nos oferece elementos para pensarmos na relação da visualidade a partir de outra perspectiva, que verificaremos a seguir.

Hartmann aponta que a arte da escuta e o prazer, eram muito importantes na cultura grega, por serem considerados como um meio de instigar a imaginação e acompanhar os relatos das narrativas épicas, constituindo uma imagem do que era narrado.

Em 1869 a partir de alguns de seus textos, Nietzsche destaca que os elementos poéticos da epopéia, são distintos dos elementos poéticos da poesia dramática. O primeiro relaciona diretamente a imaginação de quem escuta, com o relato do narrador. Este, através de sua “vivacidade”, possibilitava uma grande fonte de imaginação ao ouvinte, já que a arte da escuta estava muito associada à cultura grega.

Já a poesia dramática, partia inicialmente das imagens, e estas, para Nietzsche, em consequência do acúmulo de imagens sucessivas em um processo ininterrupto, detinham a imaginação do espectador, impedindo-o de formular novas criações imagéticas.

Hartmann sugere que em *O nascimento da Tragédia*, Nietzsche aponta que por ocasião do nascimento do fenômeno da arte dramática – também chamada tragédia grega -, surgiram outros elementos além do diálogo e do jogo cênico - como o canto e a dança -, possibilitando que as imagens e as visões ganhassem novos estados. Através desta nova união entre imagem e música, a obra de arte trágica, trouxe a possibilidade de transpor para a cena, todas as emoções e intensidades da experiência vivida. A cena passa então, a ser um “acontecimento simbólico”.

A música é um elemento essencial na reflexão sobre a arte trágica, pois torna possível a passagem do estado dionisíaco, sem forma ou conceito, ao mundo apolíneo das imagens. (HARTMANN, 2006: 54)

Portanto, através da união destes dois elementos, Nietzsche afirma que somente através da arte trágica, houve a possibilidade e a capacidade de transformação do ator, chamada por ele de “metamorfose”, e a partir desta nova dinâmica, este consegue “sair de si” para entrar em um personagem, e mais do que nunca, torna possível uma transformação da experiência artística.

Portanto, essa nova experiência artística, que possibilita uma nova experiência também para o ouvinte.

A partir dos elementos sugeridos por Nietzsche analisados no texto de Hartmann, percebemos que as condições prévias da experiência trágica - representadas nos atores e no coro como uma grande transformação e metamorfose – produzem efeitos estéticos, que compreendemos que se desencadeiam da seguinte forma: a imagem produz o efeito da beleza e estimula a contemplação, porém nem sempre ela revela tudo – esta pode esconder algo, provocando a necessidade de “ver além”. Este querer ver além, por sua vez, só foi possível ser despertado, pela arte dramática - exatamente pelo elemento musical - que transformou a condição da experiência cênica.

Percebe-se através desta breve análise, que Nietzsche já falava de uma experiência singular para o ouvinte, como o próprio denominava, que pôde ser alcançada através da associação entre as experiências pessoais e uma experiência do “mundo dionisíaco da música”.

Se voltarmos à questão da visualidade da dança cênica, que apontávamos antes desta pequena inflexão, devemos observar que, para Nietzsche, a visualidade por si só, não causava uma mobilização de afetos que fosse suficiente para criar uma nova e única relação sensorial com o espetáculo. Foi preciso que o elemento musical fizesse parte da cena através da arte dramática, para que se constituísse esta nova experiência.

Podemos perceber através deste pensamento, que para Nietzsche, mais do que a “simples” visualidade da cena, o elemento determinante para a nova experiência é o elemento tonal – mais do que o visual, como considerado anteriormente em nossa pesquisa.

Porém, acreditamos que devemos levar em conta todo o contexto de quando este, e outros pensamentos e conceitos foram criados; sua época, as condições sociais, culturais e principalmente como se manifestavam as linguagens artísticas existentes. Sabemos que a arte foi se transformando e evoluindo, e conseqüentemente, passou a ser representada e analisada de forma bastante distinta. A dança moderna e contemporânea hoje, também propõe novas formas de se expressar.

Sabemos, porém, que ainda hoje é incontestável a importância, e principalmente, o efeito da música na cena. Porém consideramos que o elemento musical (tonal), também quando presente em outras manifestações contribui de forma contundente, provocando experiências únicas. Concordamos, portanto, que a música não é simplesmente um “elemento complementar”. De fato, esta, tem a capacidade de modificar de forma determinante a experiência do ouvinte.

Gostaríamos de chamar a atenção de que a importância da visualidade das obras na cena, que propomos anteriormente como um processo sensorial único para o espectador, não se detém somente a “uma simples captação do olhar” - somente à ideia de “opticidade” -, como sugerido por Crary (2001).

Através da visão *in loco*, o espectador tem a possibilidade de ter a sua percepção atingida de maneira mais completa, principalmente, porque este estará se relacionando por inteiro com a obra – todo o seu corpo (uma experiência sensorial absoluta).

Todas as imagens produzirão novas imagens no cérebro, a partir do que é visto. Portanto, os sistemas biológico, conceitual e subjetivo, se conectarão com toda a energia proposta na cena; o ritmo dos movimentos, as pausas, as respirações e a emoção dos bailarinos. Todos estes afetamentos produzirão uma ligação entre as percepções sensoriais dos espectadores e as forças criativas da memória, produzindo um acontecimento simbólico individualizado.

As imagens da mente tendem a se relacionar entre si de modo lógico, com certeza quando correspondem a fenômenos no mundo externo ou dentro do corpo. (DAMÁSIO, 2011)

Acredito que este fator, principalmente na dança moderna e contemporânea, é primordial e preponderante na experiência do espectador, onde as imagens e as propostas cênicas, cada vez mais tentam transpor a

ideia de uma “quarta parede”⁵, provocando de maneira mais intensa e provocativa a experiência deste ao assistir uma obra.

Ainda nestes termos, devemos considerar o fato de que em diversas obras da dança moderna e contemporânea, o elemento musical nem sempre é utilizado – ou mesmo utilizado de forma bastante “aleatória” - e em alguns casos, até mesmo obras inteiras foram criadas absolutamente sem a referência de qualquer música.

Obviamente, não estou considerando que os movimentos dos bailarinos, mesmo sem a presença da música, não proponham um tipo de musicalidade que também afetará a percepção do espectador. Sabemos que mesmo “no silêncio”, o espectador se relacionará com todas as sonoridades vindas da cena e dos próprios bailarinos; através dos ruídos dos passos, de suas respirações, dos contatos entre estes próprios, etc.

No próprio repertório da *Companhia de Dança da Cidade*, apresentamos o trabalho do coreógrafo João Saldanha - *Dança de III* -, dançado originalmente por mim em 1996, onde os primeiros dez minutos da obra foram criados totalmente no silêncio, e sempre, para a surpresa do espectador, considerado surpreendentemente “muito dançado” e emocionalmente envolvente.

Sabemos que é bastante contundente e definitiva a presença da música em qualquer obra, e que esta provoca diferentes sensações e enriquece muito a experiência estética, mas acredito que não podemos considerá-la - principalmente na dança moderna e contemporânea -, como um elemento tão determinante como sugerido por Nietzsche, no caso da tragédia grega.

Portanto, não estou considerando somente a questão da opticidade da experiência. Refiro-me principalmente a todo o contexto visual da apresentação – toda a experiência estética: o lugar onde a obra é apresentada, como ele se constitui - o tamanho do palco, suas proporções - as condições estéticas e principalmente as circunstâncias sonoras, táteis, olfativas, enfim, tudo que a obra oferece para provocar as novas experiências em cada espectador.

⁵ Termo utilizado para se referir a um elemento imaginário entre o palco italiano e a platéia.

Existe um corpo sensível tanto no fazer, como no ver - onde o espectador reorganiza o que está sendo visto, com todos os seus sentidos – uma espécie de “olhar tátil”.

Sabemos que a dança hoje, com o seu fazer dentro da arte contemporânea, nos propõe novos espaços de articulação e diálogo. Podemos arriscar a dizer que na dança performática, a técnica está lado a lado com a criação, propondo um novo jogo entre forma, visualidade e narrativa, na medida em que através de uma mesma imagem-corpo, da mesma proposta visual-performática, são acionadas diferentes reações perceptivas.

Considerando estas ideias, apontamos a especificidade da experiência corporal no trabalho de remontagem no palco. Outra forma de conhecer estas obras, certamente traria outro tipo de fruição e apreciação das mesmas, e conseqüentemente, provocariam distintos discursos de memória, que acarretariam em experiências absolutamente distintas.

3.2 - Experiência corporal.

Partindo desta escolha de uma representação cênica – uma *performance* – abordarei algumas questões que se apresentam na experiência corporal dos intérpretes das obras tanto no processo, como no momento da remontagem/repertório e conseqüentemente na experiência corporal do espectador, considerando que a encenação de uma obra se reflete numa experiência corporal única para ambos.

Compreendo que a ideia da experiência corporal e toda a discussão que pretendo verificar adiante - principalmente sobre a noção de corpo-soma - nos contemplarão com novas formas de compreendermos os distintos modos de ressignificação do corpo do bailarino e do espectador.

A partir de alguns estudos de pesquisadores da dança como Christine Greiner e Helena Katz e outros que também se debruçaram sobre o tema “corpo”, utilizarei este suporte teórico para compreender mais a fundo como se dá a experiência corporal performática na cena da dança moderna e contemporânea e perceber as implicações (ou complicações) que a remontagem, do modo como é efetuada pela *Companhia de Dança da Cidade*, traz para as perspectivas do corpo neste tipo de *performance*.

Observando esta hipótese, podemos dizer que quando o bailarino dança/interpreta, ele utiliza toda sua técnica, fazendo do seu corpo um agente e não somente um instrumento da criação. A técnica utilizada pelo bailarino para compor a movimentação/narrativa proposta pelo coreógrafo reforça a individualização do corpo e de um gesto sem modelo, que expressa a identidade do corpo dentro da criação de um projeto específico. Porém, para cada corpo, há diversas técnicas que servirão para “dar corpo” a cada ideia ou novo projeto.

Relacionando com a prática na Companhia, durante o processo de ensaio, é importante que o bailarino experimente diversas maneiras de traduzir o movimento proposto, já que a cada dia, a cada espetáculo, uma infinidade de imagens e sensações surgirá internamente e estas precisam ser elaboradas de

forma que cheguem ao corpo, produzindo o movimento e a proposta pretendidos.

Portanto, entendemos que a corporalidade e a gestualidade presentes no momento da interpretação da obra, não têm a mesma relação que a corporalidade e a gestualidade presente no indivíduo em sua relação com o mundo.

O corpo na cena – ou em qualquer *performance* artística -, não é mais só um produto do social, tornando-se também uma representação da narrativa de movimentos e da dramaturgia proposta pelo autor da obra. Torna-se um verdadeiro manancial de diversidades e combinações de sua identidade biológica e cultural, com sua formação e todas as técnicas necessárias para a interpretação da obra.

Consideramos então, que o corpo na *performance* dançada, funciona como uma espécie de signo - uma metáfora dentro da idealização narrativa e estética do coreógrafo, trazendo um caráter diferente a este corpo.

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinado por um Objeto e, de outro, assim determina uma idéia na mente da pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do signo, é, desse modo, imediatamente determinada por aquele *Objeto*. Um Signo, assim, tem relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante. (PEIRCE, 1931).

Utilizando a proposta de Charles Peirce em sua *Teoria dos Signos*, temos a possibilidade de dialogar com sua abordagem sógnica. Esta ideia permite-nos compreender que é possível reconstruir em um momento histórico distinto, algo que aconteceu no passado. Peirce propõe que passado, presente e futuro são momentos móveis, que estão sobrepostos devido às propriedades de regressão e progressão do signo.

A progressão é a busca incessante da verdade (inatingível) do que significa o signo, que dará origem a outro signo que o representará, mas que também terá a qualidade de signo e assim *ad infinitum*.

Já a regressão, é o passado que se atualiza a partir do presente - só no momento presente, temos a possibilidade de entender o passado.

Para Peirce, como o signo não pode existir isoladamente, este está sujeito ao princípio da continuidade, no qual se faz presente sua natureza triádica; objeto-signo-interpretante. O signo tem uma condição de mobilidade. Assim que é colocado no mundo, se transforma em outros signos. Este processo incessante de criação de signos é denominado *semiose*. Portanto todo signo é interpretante e todo interpretante é um signo, formando uma cadeia ininterrupta.

Assim, visto sob esta perspectiva, podemos considerar que o trabalho performático de obras remontadas da dança moderna e contemporânea feito pela *Companhia de Dança da Cidade*, é nada mais que um signo, onde passado e presente se sobrepõe, propondo sempre novos significados.

Já que o processo de configuração estética da dança ocorre no corpo, fazendo dela uma arte corporal por excelência, parece necessário buscarmos um suporte teórico que dê conta da complexidade desta experiência corporal, que é fruto de uma experiência artística de quem interpreta a obra e de quem assiste a esta.

Como foi sugerido anteriormente, esta experiência artística *in(loco)*, leva a uma experiência corporal que não é a mesma do corpo que se relaciona funcionalmente-instrumentalmente na sociedade.

O corpo-artista é atravessado por toda sua experiência no mundo e ainda precisa trazer todas as referências estéticas e potencializar as singularidades de cada obra que será apresentada. Por outro lado, o corpo-espectador absorverá a obra de acordo com seus signos individuais.

Observamos que o corpo foi estudado por diversos teóricos, compondo diferentes pensamentos e abordagens para este ao longo do tempo. Porém pretendo dialogar com conceitos que ofereçam o suporte necessário para o entendimento desta experiência corpórea específica.

Iniciarei pela palavra *corpo* e algumas de suas descrições.

A palavra *corpo* (substantivo) vem do latim *corpus* que quer dizer incorporar. Inicialmente *corpus* designava o corpo morto; o corpo do cadáver em oposição à alma (DAGOGNET, 1992).

Já na nomeação grega, indicavam *soma* para o corpo morto e *demas* para o corpo vivo. Porém, algumas pesquisas indicam que possivelmente a partir da origem da palavra, deu-se a divisão entre corpo e mente.

Sugerimos que provavelmente esta divisão entre corpo e mente contribuiu não só para uma visão de corpo somente como estrutura física durante muito tempo, mas também pode ter influenciado diretamente na maneira como a dança, uma arte do corpo, foi vista e estudada durante muitos anos.

Considerando esta ideia, lembramos que somente a partir do período iluminista, diversas pesquisas se dedicaram a evidenciar o “dentro do corpo”, produzindo uma nova compreensão para as relações entre o “corpo como todo” e o mundo. Portanto, entendemos que a partir destes fatos e de um novo recorte epistemológico, surge a possibilidade de entender o corpo como processo, influenciando diretamente na dança - esta, uma arte do corpo.

Evidentemente, a noção de corpo não está sujeita somente à origem da palavra, mas também está diretamente relacionada à linha de estudo de seus pesquisadores e de onde nasceram as teorias.

Pretendo estreitar o diálogo com alguns destes conceitos que compõe o discurso contemporâneo do corpo, já que é este corpo contemporâneo que experimenta e é o meio de expressão das obras a que se refere esta pesquisa.

Entendo, porém, a necessidade de compreender alguns dos primeiros discursos sobre o corpo, passando pelo dualismo cartesiano (do corpo-máquina), para nos determos mais especificamente na visão do corpo-sensível - o que compreendemos que seja a experiência tanto do intérprete quanto de quem assiste a uma obra em cena.

Dentro da área artística, o teórico francês François Delsarte (1811-1871), foi um importante pesquisador que teorizou o corpo em relação ao movimento, levantando um maior interesse na singularidade do corpo em relação aos gestos e aos distintos estados corporais, sendo apontado mais

tarde como o precursor da Dança Moderna. Delsarte observou a linguagem gestual do homem e os significados emocionais, procurando se aproximar do que para ele significava ser “humano”.

Através de sua discussão sobre a teoria de “imagens internas corporais”, Delsarte estruturou outras duas, consideradas mais tarde suas principais teorias: O Princípio da Trindade e o Princípio da Correspondência. (GREINER, 2005).

No Princípio da Trindade, o homem aparece como imagem e semelhança de Deus, formando uma unidade singular composta pelo espírito, pela vida e pela alma. Já no Princípio da Correspondência, Delsarte aponta que toda função do corpo diz respeito a uma função espiritual.

Apesar da grande importância deste teórico para a arte e principalmente para a História da Dança, não pretendo me deter em seus conceitos, porém devemos reconhecer a importância de seus estudos para a análise dos movimentos, influenciando outros pesquisadores e diversos artistas da dança.

Sabe-se hoje que o corpo porta certas habilidades motoras que são inseparáveis de outras competências suas, tais como as de raciocinar, emocionar-se, desenvolver linguagem, etc. (KATZ e GREINER, 2002: 79).

Buscando o entendimento de distintas narrativas sobre o corpo – na medida em que pretendemos fazer uma abordagem sobre a experiência corporal neste processo específico de remontagem -, encontramos em diversas pesquisas inúmeras referências a Marcel Mauss.

Mauss foi um importante antropólogo francês, que influenciou de forma determinante os estudos sobre o corpo. Em 1934 escreveu *As técnicas do Corpo*, propondo um diálogo de como o homem, em diferentes sociedades, sabe “servir-se de seu corpo”. De acordo com os conceitos de Mauss, todos os corpos são técnicos, incluindo nesta categoria, diversas técnicas que ultrapassam a ideia somente do que é próprio, mas principalmente do que é transmitido pelo conjunto de vivências - da educação, da imitação de posturas,

das atitudes cotidianas, dos padrões culturais e também de atitudes e gestos não programados.

(...) devemos lidar com técnicas corporais. O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo. (...) Antes das técnicas como instrumentos, há o conjunto de técnicas corporais. (MAUSS, 1974: 217)

Alguns discursos, porém, consideram que os estudos de Mauss reforçam a divisão entre o sujeito e o corpo, já que este sugere que o corpo seria o primeiro meio técnico do homem. Portanto, entendemos a necessidade de uma visão cuidadosa, para percebermos o que Mauss sugeria como “técnica”.

Este acreditava que o corpo deveria ser pensado como um produto entre seu pertencimento cultural e a sua natureza de ferramenta, matéria e agente, já que estas categorias estão sempre presentes na construção do corpo (ROCHA, 2009). Sugerimos que é a esta relação que Mauss se refere como técnica.

Trazendo estas referências para o corpo do bailarino, atravessado pelas técnicas de dança aprendidas em sua formação, este vai elaborando um conjunto de novos procedimentos que serão somados à suas atitudes corporais, que resultarão em diferentes formas de agir e se movimentar, não só no momento de dançar, mas também na sua vida cotidiana - em toda sua afetividade.

Friedrich Nietzsche (1844-1900), também aponta em seus estudos a relação entre o corpo e a vida cotidiana, quando este se refere a uma forma de pensar o corpo atravessado pelo ambiente e suas possíveis representações.

Precisamos observar de que forma (e se) estas representações que Nietzsche estabelece, nos fornecem parâmetros para entender a representação cênica, já que o bailarino traz em seu corpo, todas as

representações que estão atravessadas pelo ambiente em que ele vive, somando-se estas a todas as representações necessárias ao entendimento e à interpretação das obras que serão encenadas.

Sabemos que no processo específico de remontagem da obra e também na rememoração na cena, o corpo do bailarino/intérprete é a própria obra. Para que este processo aconteça principalmente em uma remontagem de obras que foram criadas para outros corpos, atravessados por outras representações, o bailarino tenta “neutralizar” as suas representações específicas, para conseguir representar as relações da obra com o corpo do bailarino para quem esta foi criada.

Porém, notamos que nunca conseguiremos nos distanciar totalmente de nossas próprias representações, mesmo que o bailarino se utilize de todos os recursos técnicos e interpretativos que dispõe a partir da sua formação.

Arrisco-me a dizer que no corpo-artista que estamos pesquisando, as imagens, as representações, as percepções e as sensações se processam de modo bastante específico. Isto porque, quando o bailarino dança/interpreta a obra, não é somente a própria que está sendo processada. Todos os cruzamentos entre o corpo do bailarino, a rede de movimentos que precisa ser interpretada, e neste caso específico, as referências do corpo do outro, se processam, resultando na nova experiência corporal da obra remontada.

Podemos concluir que corpo é uma representação, no sentido de que é lugar de projeção e inscrição de significações e valores à cultura. Cada época construirá sua representação de corpo em virtude de questões que atravessam a existência do humano. (BARBOSA, 2011: 57)

O importante para esta experiência, que caracteriza esta forma de arte – que consideramos aqui como *performance* - é o modo como o bailarino/artista desestabiliza seus próprios pensamentos e sensações, para reorganizar e promover as metáforas necessárias para este novo trânsito entre seu corpo, a obra e o ambiente.

O ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. (GREINER, 2005).

Ao confrontar estes discursos, compreendemos as diferentes representações deste corpo que é ao mesmo tempo sujeito, objeto, símbolo, veículo, e acima de tudo, o canal de rememoração de uma obra que foi criada em uma época diferente, para corpos distintos, que foram atravessados por diferentes representações – diferentes experiências.

Sugiro então a hipótese de que não se trata somente de pesquisar as diferentes teorias do corpo, suas representações, ou mesmo como o corpo foi estudado e discutido com o passar do tempo. Neste caso específico de rememoração, de uma obra com bailarinos que não participaram do seu processo de criação, acreditamos que precisamos observar atentamente a noção de corporeidade, porque esta sim parece nos oferecer uma relação mais direta com nosso objeto, e nos permitirá discutir os diferentes estados de um corpo na cena, com suas características específicas.

A ideia de “corporeidade”, diferente da ideia de “corpo”, propõe uma visão de um corpo vivo, em seus diferentes estados e as diversas formas de relação deste com o mundo e, estas sim, oferecem-nos um campo epistemológico que parece dar conta de nosso objeto. Tanto em relação ao corpo de quem faz – o bailarino – como do corpo de quem vê – o espectador.

Christine Greiner evidencia o sentido de que “(...) a corporeidade seria como uma rede de anticorpos para romper com a noção de corpo monolítico.” (GREINER, 2005: 22).

A autora aponta que no Ocidente, somente a partir do pensamento fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty, o corpo passou a ser visto como uma estrutura física e vivida ao mesmo tempo – introduzindo a noção de “corpo-carne” - ressaltando a importância da percepção para a ação e o comportamento corporal.

A partir desta mudança da relação existente entre o interior e o exterior do corpo - sua estrutura sensorial e cognitiva -, surge a possibilidade de pensar no conceito de corporeidade.

Por considerarmos este conceito importantíssimo para nossa pesquisa – para o entendimento da experiência corporal que sugerimos -, trataremos especificamente deste mais adiante.

Questionando algumas teorias do sujeito e do objeto em vigência, Merleau-Ponty propôs outra forma de relacionar linguagem e arte. Para Merleau-Ponty (1992), pensar em um novo significado do corpo não se refere somente a vê-lo como um objeto físico, mas também a compará-lo com a própria obra de arte. Seu olhar sobre o corpo busca analisá-lo através de uma linguagem poética e sensível, impressa nos movimentos. Esta linguagem, considerada por ele efetiva, aparece como o simbolismo da própria práxis. Portanto, a partir de seu olhar sobre o corpo, Merleau-Ponty (1994) sugere que este é o veículo da percepção.

Portanto, a percepção, para ele, não está relacionada com uma representação puramente mental, mas está essencialmente ligada aos movimentos. Para refletir sobre este conceito, Merleau-Ponty se apoiou inicialmente na teoria da Gestalt, confrontando com estudos das ciências como a Fisiologia, a Neurobiologia e a Psicologia.

Consideramos que através de sua filosofia crítica do Humanismo, Merleau-Ponty enfatizou outra maneira de ver o homem, estabelecendo uma nova relação do corpo sobre si mesmo, sobre o outro e as coisas.

Se perceber é sentir - é tomar consciência de algo, na dança, e principalmente no trabalho de remontagem de obras, não basta simplesmente entender o “movimento em si”, isto é, a coreografia que precisa ser aprendida, ou melhor, a sequência de movimentos. A percepção de tudo que é necessário para compor o movimento e seus significados, a sensação do intérprete-criador, o “ambiente da obra” e todos os outros detalhes que não estão somente ligados ao fazer-motor da dança, precisam ser entendidos, experimentados e principalmente incorporados ao movimento do intérprete atual das obras, para que estas sejam reencenadas e possam produzir os afetamentos em cada espectador.

Considero importante reforçar que a percepção é essencial no corpo que dança. Questionamos então, a relação desta, no corpo que interpreta obras criadas para outros bailarinos.

O corpo que dança as obras remontadas, portanto, não está reduzido somente ao que ele produz; aos movimentos que ele apreende da obra que está representando. Não é simplesmente um acúmulo de ações motoras do próprio corpo. É o resultado do que é produzido pelo sistema sensório-motor do bailarino - é a soma dos movimentos pretendidos, com todas as percepções e sensações que o próprio fazer do movimento produz. Além disso, não é a função da representação de uma obra preexistente, mas a presentificação da corporalidade da obra na corporeidade do bailarino – a própria experiência perceptiva.

Se a dança acontece como informação que se fisicaliza no corpo, provavelmente precisaremos investigar qual o acordo que permite que um corpo aprenda a realizar movimentos que são instruções/informações que vêm de fora dele, mas que ele, através do aprendizado, se torna capaz de replicar. (KATZ, 2002: 239).

Relacionando estes pensamentos com a dança a que estamos nos referindo nesta pesquisa – uma remontagem - estes movimentos/gestos são certamente reproduzidos/experenciados de formas distintas, mesmo que o intérprete esteja executando a sequência de movimentos imposta pela coreografia, porque a cada época, os gestos e os movimentos são produzidos e percebidos de maneiras distintas (GODARD, 2002).

Por outro lado, a percepção também está operando na compreensão do movimento pelo espectador, quando este relaciona o que está sendo visto, com a própria experiência de movimento. Portanto, toda a experiência perceptiva no trabalho de dança/encenação, se relaciona tanto aos corpos dos bailarinos, como aos corpos dos espectadores.

O que vejo, produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo. (GODARD, 2002: 23).

Como sugerido anteriormente, durante o processo de remontagem, os intérpretes precisam estar atentos ao “ambiente da obra”, todo o contexto inserido na produção dos movimentos – estilo, técnica, estética. Já que estes têm seus corpos marcados e desenvolvidos numa co-dependência com o ambiente que habitam, no momento que a obra é interpretada, para que o movimento seja refeito com o máximo de fidelidade e propriedade – obviamente precisamos compreender aqui o sentido mais amplo destas palavras - novas relações e adaptações precisam se estabelecer, já que os movimentos se referem na maioria das vezes a estilos/técnicas ou estéticas não mais dançadas ou até mesmo nunca experimentadas pelos bailarinos no decorrer de suas formações.

Podemos verificar que esta relação de co-dependência entre corpo e ambiente já foi apontada por Walter Benjamin, quando este observava que “quando o corpo muda, tudo já havia sido transformado” (BENJAMIN, 2012).

Este processo de transformação a que Benjamin se refere, provavelmente é um ponto interessante para nossa questão corporal, na medida em que estamos analisamos corpos de distintas gerações, dançando as mesmas obras, mas que são atravessados por inúmeras mudanças culturais e sociais.

Para entender melhor estes aspectos da percepção, sugiro uma abordagem de Christine Greiner, onde esta cita Gerald Edelman – prêmio Nobel de Medicina em 1972, que desenvolveu uma teoria que denominou de neurodarwinismo.

De acordo com a teoria de Edelman, a memória tem uma “capacidade de categorização pré-estabelecida, mas ao mesmo tempo passível de modificações dinâmicas” (GREINER, 2005: 41).

Ainda segundo Greiner, Edelman explica sua teoria baseado em estudos neuronais e aponta que as categorias perceptivas se modificam de acordo com o comportamento do homem. Conseqüentemente, a memória é uma recategorização e o cérebro classifica e conceitua as suas atividades, de acordo com a relação com o ambiente.

Outro importante pesquisador, o neurobiologista português Antonio Damásio, também se refere a este assunto, afirmando que os estados do corpo são construídos a partir da relação entre o cérebro e a própria ação. O movimento para ele é “um estado do corpo, que tem a finalidade de materializar e adaptar a própria percepção” (DAMÁSIO, 1996).

Com isso, as nossas experiências perceptivas são fruto de correlações entre a memória conceitual e as categorizações perceptivas que estão acontecendo no momento.

Relacionando esta ideia de percepção com o trabalho de remontagem, os movimentos que deverão ser aprendidos e incorporados, são sugeridos pelos criadores das obras, não representando necessariamente a atitude corporal de cada um dos intérpretes. Outras vezes, dependendo do processo de criação do coreógrafo, este utiliza os movimentos dos bailarinos, cabendo ao coreógrafo a concepção da idéia e a organização do que foi produzido pelos próprios bailarinos.

Porém, na remontagem de obras de épocas tão distintas, o que deverá ser apreendido – e percebido – não condiz necessariamente com as percepções e atitudes dos intérpretes atuais. Nesta experiência corporal, entendemos que cada movimento do intérprete atual, é uma recategorização da sua própria percepção.

Se por um lado, a ideia de movimento a que se referem às pesquisas está relacionada ao corpo biológico e cultural, na dança, e principalmente neste caso pesquisado – uma *performance* de obras de outras épocas, criadas para intérpretes distintos - entendemos o movimento como algo que se especializa a partir de metodologias e linguagens extrínsecas ao corpo dos intérpretes, porém este se “torna real” – como obra, no corpo do intérprete, provocando um fluxo constante de experiências com o corpo do espectador.

3.3 - Corporeidade.

O que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturados pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (KATZ e GREINER, 2005: 130).

Na citação acima, acreditamos que se evidenciam questões inerentes ao conceito de corporeidade e também outras, importantíssimas para compreendermos efetivamente, a relação entre corpo, ambiente e percepção em um processo de rememoração de dança na cena.

A ideia de corporeidade durante muito tempo manteve-se sem uma definição clara, porém diversos estudos apontam que o surgimento do conceito se estabeleceu a partir da fenomenologia moderna. Apesar de alguns textos produzidos entre as décadas de 1970 e 1980 mencionarem a ideia de corporeidade, somente a partir dos anos 1990, tornou-se possível encontrarmos um maior número de trabalhos científicos abordando o conceito.

A corporeidade (ou *embodiment*), diz respeito à forma como o cérebro reconhece e reafirma as interações entre o corpo e o mundo, em toda sua complexidade. Traduz a total capacidade do indivíduo de perceber e utilizar o seu corpo, inter-relacionando-o com a dimensão fisiológica, psicológica e espiritual.

Acreditamos que a partir deste conceito, temos a possibilidade de compreender o corpo como uma fonte inesgotável de experiências, sensações, articulações e criações. Sugerimos este conceito, para compreendermos melhor a experiência corporal pesquisada, já que consideramos esta, a melhor forma de chegarmos o mais próximo possível de uma análise sobre o corpo que dança e o corpo que assiste.

Porém, entendemos que este é um conceito que permite um diálogo com diferentes áreas de conhecimento. Nas diversas abordagens deste, percebemos a necessidade de romper com as questões dicotômicas entre corpo-mente e indivíduo-ambiente, para que se possa reconhecê-los a partir de uma visão realmente integrada - a chamada relação pessoa-contexto -, compreendida a partir de uma profunda e estreita relação entre pessoa, ação e cultura.

Considera-se, como já foi apontado anteriormente, que principalmente a partir da *fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty, onde este trouxe a ideia de “corpo vivido”, houve a possibilidade de compreendermos o homem realmente como um “ser-no-mundo”.

(...) não tenho um corpo, mas sim, eu sou corpo: corpo que percebe e é simultaneamente percebido (...) é a partir do próprio corpo, do corpo vivido, que posso estar no mundo em relação com os outros e com as coisas. (MERLEAU-PONTY, 1994)

Através desta afirmação, podemos entender o corpo como algo real e potencialmente ativo, deixando de ser somente um receptáculo - um depósito - onde se inserem todas as forças externas. A partir desta visão, o corpo passa a ser visto de fato, como um meio de comunicação com o mundo – ele é não mais só a expressão, mas também a realização de sua própria experiência.

Este é o principal motivo de retornarmos a este autor, porque observamos que suas teorias não só iniciaram uma nova discussão sobre o corpo, como também apontaram novos rumos em direção ao conceito de corporeidade, uma vez que propõe uma relação tão estreita entre corpo, subjetividade e discurso.

Acreditamos que estes conceitos nos fornecem parâmetros importantes, que servem de base para a estruturação de nosso discurso, a partir da relação entre o corpo que dança e a cena.

Sabemos que a palavra *corporeidade* não aparece nas teorias de Merleau-Ponty, porém conforme apontado anteriormente consideramos que principalmente a partir de suas análises e teorias do corpo, foi possível uma nova visão – de um corpo uno, totalmente aberto a novas percepções -, além de ter sido um fator desencadeador das novas propostas que surgiram mais tarde.

Outros autores também propuseram discursos que vão de encontro à noção de corporeidade - como Michel Foucault (1926-1984) -, porém, este aponta sua noção de corpo principalmente através da compreensão de uma realidade bio-político-histórica, onde o corpo possui, através de uma perspectiva, uma ação um pouco passiva.

Através destas “resistências” do corpo, que Foucault propõe que este, consegue ser um produtor de discursos, transpondo a noção biológica - sendo então interpenetrado pela cultura, as políticas e as práticas sociais. Para Foucault, a “sensorialidade corporal” é determinada a partir das alterações políticas, que vivemos a cada momento, e nestes, que os saberes e os poderes se articulam. Para ele, além do corpo do indivíduo, existe o “novo corpo”, onde a bio-política atua diretamente, que é múltiplo e formado pelo coletivo - as massas – que proporcionam fenômenos “em série”.

Complementando esta visão de corpo e principalmente dialogando com a filosofia contemporânea, Gilles Deleuze (1925-1995) foi outro importante filósofo que trouxe inúmeras reflexões sobre o corpo, aprofundando principalmente – em parceria com o filósofo Félix Guattari (1930-1992) -, a noção de “corpo sem órgãos”, sugerido e incansavelmente abordado pelo dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948).

Acredito que esta visão também dialoga com nossa ideia principal neste momento da dissertação, a fim de compreendermos o corpo através de um plano de forças e energias distintas – a corporeidade - e não somente através de uma concepção do funcionamento orgânico deste.

Buscando relacionar todos os conceitos apontados até o momento com o universo desta pesquisa, e mais especificamente, com o que considerei como o “personagem principal” – o corpo -, já que este é o elemento não só da obra – da contemplação - mas também do contemplador, considero importante

pensarmos como todas as características deste tipo de trabalho e estes conceitos teóricos incidem sobre nossa prática.

A partir de todos os aspectos apontados, que temos de lidar com uma série de articulações entre corpo e experiência, sugerindo que através desta proposta de “articulação”, podemos pensar mais objetivamente no corpo que dança.

Para tal, utilizarei uma análise de Bruno Latour, (sociólogo e filósofo francês), apresentada em 1999 em um simpósio em Paris, publicada em seu texto *Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência* (2008). Sugiro que neste texto, suas análises convergem para a noção de articulação apontada anteriormente, e acredito que esta, por sua vez, também dialoga com nosso trabalho de rememoração e a noção de corporeidade que adotamos.

Neste texto, Latour propõe que o corpo é só o corpo. Não existe distinção entre corpo-subjetivo e corpo-objetivo. Para o autor, as questões sobre o corpo estão diretamente ligadas à ciência e conseqüentemente à definição do que é ciência, na medida em que nesta, todos os discursos do corpo convergem para a fisiologia e para a medicina.

Porém, Latour sugere que se a ciência se detiver apenas em uma única proposta, sem se expandir para outras possíveis indagações, nunca conseguiremos chegar a novas visões do que é um corpo, sempre nos atendo às questões da espiritualidade, ou da fenomenologia como este sempre foi visto. Em sua opinião, estes conceitos “fecham” e impedem uma visão mais articuladora das coisas.

O reducionismo não é um pecado de que os cientistas tenham que se redimir, mas um sonho tão inatingível como estar vivo e “não ter corpo”. (LATOURE, 2008: 59)

O autor afirma que “a grande questão do século”, definida por ele como o biopoder – amplamente discutido por Michel Foucault -, necessitaria de um complemento – sugerido por ele como o “biocontrapoder”. Se considerássemos este novo conceito, Latour acredita que conseguiríamos propor um diálogo realmente eficaz com as “conversas sobre o corpo”.

Para Latour, ter um corpo significa ser afetado por quaisquer elementos do mundo e, por este motivo, o corpo é (...) “uma interface que vai ficando mais descritível, quando aprende a ser afetado por muito mais elementos” (2008: 39).

Sua proposta aponta que não faz sentido, definirmos o corpo como o sujeito, porque este só se define como tal, na medida em que se sensibiliza com outros elementos, através de sua trajetória – o que o autor chama de “conversas do corpo”.

Aprender a ser afetado, parece ser a chave para entendermos sua proposta. Não se trata somente de uma relação entre corpo-sujeito e mundo-objeto, mas principalmente de uma dinâmica de aprendizagem, que tem a ver com algum treino, com a contrapartida do mundo e como registramos novas percepções ao nosso corpo – relacionando as coisas. Quanto mais aprendemos, ganhamos a possibilidade de perceber mais diferenças, conquistando uma maior capacidade de articulação.

Sabemos que o corpo está vivo, porém “adquirir um corpo”, acontece conforme as maneiras e as possibilidades de sermos afetados. A partir desta articulação, produzimos o chamado mundo sensível. No texto mencionado, o autor chama esta dinâmica de “proposições articuladas” e sugere que quanto mais tivermos destas “proposições articuladas”, mais sensível, mais realidade e mais afetos serão registrados em nosso corpo.

Concentrando nossa atenção nestas propostas, podemos constatar que o autor também não se refere à corporeidade propriamente dita, mas acreditamos que suas análises estão bem próximas deste conceito. Porém, o que consideramos mais importante, é percebermos a possibilidade de estabelecer um diálogo bastante produtivo com nossa forma de lembrança/encenação e como o corpo se relaciona nesta.

O que me fez apresentar a proposta de Latour para esse diálogo com a corporeidade - que considero precioso para o trabalho de remontagem da Companhia e falo diariamente nos ensaios com os bailarinos -, está relacionado à visão de que o corpo nunca será simplesmente um “mero objeto”, e que quanto mais ele for atravessado por diferentes mediações e principalmente, quanto mais ele se deixar ser afetado e “aprender a ser afetado”, mais articulações ele conseguirá.

Pode parecer um tanto óbvia e simplista esta ideia, porém do contrário, acredito que pensar de forma mais meticulosa nesta proposta de articulações/afetamentos, nos permite compreender em toda sua complexidade, tanto a relação do corpo do intérprete como a do espectador em relação à obra.

Portanto estes “afetamentos” que o autor sugere, no trabalho de remontagem da Companhia, poderiam ser considerados como todas as possibilidades que os bailarinos têm de aprender a obra – através dos vídeos, do que foi narrado pelos coreógrafos e pelos “bailarinos originais” e por todo o contexto e informações possíveis para compô-la. Dependendo da forma que os bailarinos farão ou permitirão estes “afetamentos”, estarão certamente possibilitando articulações mais complexas, que resultarão numa apresentação mais completa (ou convincente) das obras.

Finalizando este diálogo com o texto de Latour, gostaria de apresentar outra proposta presente neste, que considero bastante interessante e acredito que possa nos oferecer uma visão bastante ampla, para analisarmos não só na noção de corporeidade, como também pensar em todas as relações estabelecidas a partir de nossa proposta de rememoração: esta, diz respeito ao que o autor define como *multiverso*.

Latour nos apresenta uma interessante proposta a partir do termo *multiverso*, usado pelo filósofo William James. Para ele, o *multiverso* é distinto do universo, principalmente porque neste, existe um sentido de unidade – unificado. Já no *multiverso*, teríamos a possibilidade de registrar inúmeras “articulações”. Porém, adotarmos a ideia de *multiverso* não significa a falta de uma unidade, mas sim, a falta de uma “unificação”, que para o autor, seria o motivo de não conseguirmos articular tudo que vivenciamos.

Verificamos que Latour propõe esta ideia como uma conclusão bastante sugestiva no referido texto, para tratar principalmente das diversas possibilidades que se apresentam a cada segundo, de fazermos inúmeras e constantes articulações. “(...) dar conta do multiverso de proposições articuladas (...)”. (LATOURE, 2008: 47).

Consideramos que esta frase propõe uma visão tão ampla destas articulações que o autor sugere, e que, à primeira vista, poderia resumir e de certa forma concluir de maneira bastante contundente, o que pensamos e sugerimos ser a experiência corporal na *performance* dançada – tanto do bailarino como do espectador – um multiverso de articulações -.

Considerações finais

“O ser da dança é o dançado, não o dito” (Márcia Tiburi)

Depois de estabelecer algumas óticas possíveis para a análise dos aspectos que fazem parte do objetivo desta dissertação - explorar os significados e os pressupostos inseridos em um trabalho de rememoração a partir de minha experiência dirigindo a *Companhia de Dança da Cidade* -, volto a pensar no título desta: *Memória em Movimento: remontagem de obras da dança moderna e contemporânea brasileiras*, que foi modificado no início desta trajetória.

Porém, afirmo que ao final desta pesquisa e de maneira mais contundente do que quando este foi alterado, continuo com uma sensação de desconforto em relação ao título, mas não considero que justificaria uma mudança (nem pretendi fazê-la), mas me coloco neste momento em uma situação de “auto-provocação” – pensar novamente nestas questões.

Este pequeno desconforto não se refere somente a pensar no título desta dissertação (que poderia modificar todo o processo desta, se alterado), mas principalmente porque depois de todas as informações e questões levantadas ao longo desta pesquisa, percebo a dificuldade de fazer minhas considerações finais, sem voltar aos assuntos desta dissertação de forma redundante, ou mesmo, cair na tentação de provocar outros, que certamente levariam a outra(s) pesquisa(s).

Portanto, minhas considerações serão permeadas pelo teor destas palavras; examinar, observar, contemplar, ponderar, supor, mas principalmente assumindo que ao final desta pesquisa, tenho ainda muitas perguntas, algumas desconfiças e poucas certezas, o que certamente me deixa ao mesmo tempo inquieta, e livre, para terminar esta dissertação ainda com tantas perguntas.

Pois bem, não seria “memória em movimento” uma redundância?

Depois de tantos textos e discussões em sala e nos encontros de orientação em torno do tema “memória”, tenho agora a ideia de que esta palavra já tem algo a ver com movimento. Por outro lado, poderia responder – se tivesse sido questionada -, que a palavra movimento neste caso sugeriria a relação com a dança. Acredito que sim, talvez tenha sido esta a minha intenção, porém hoje essa resposta me parece um tanto ingênuo e simplório. Por este motivo, volto às minhas considerações a partir de outros questionamentos.

Sei da dificuldade de se terminar uma pesquisa e sob alguns aspectos, esta nunca termina. Está sempre suscitando novas questões que poderiam iniciar outras pesquisas. Também tenho conhecimento de que este fato não é nenhuma novidade – durante toda a trajetória desta pesquisa, nas aulas, com os professores e colegas, enfim, escutamos diversas vezes que todo pesquisador em algum momento de sua pesquisa, teve, ou ainda terá, a sensação de que esta nunca terminará -. Pois bem, sempre que retornamos a ela e nos aprofundamos nas questões, verificaremos a possibilidade desta ter tomado outros rumos e a partir desta observação, escolher este ou aquele caminho.

Porém, chegando ao final desta pesquisa proposta, tenho a sensação de que os pontos principais foram explorados de forma que contemplaram, ainda que inicialmente, os principais aspectos de um processo de remontagem de dança moderna e contemporânea. Refleti sobre estes aspectos a partir de minha prática diária com a *Companhia de Dança da Cidade*, acreditando que esta poderia auxiliar na compreensão de um processo de remontagem e por este motivo, facilitaria a análise das questões e conceitos que se apresentariam para dialogar com a prática.

Voltando para minha “auto-provocação”, quando aponto a relação “*Memória em Movimento*”, acredito que não estou tratando a palavra “movimento”, considerando que esta ilustra o entendimento do que é dança – principalmente porque hoje, a dança não é mais considerada apenas como movimento.

Após cada texto, cada consideração, conversa com profissionais da área ou não, e no dia-a-dia da Companhia sobre o teor desta pesquisa, foi aumentando a certeza e ficando cada vez mais claro que neste título, a palavra se refere ao movimento que a Companhia sugere – um “movimento de memória”, que se concretiza exatamente com a rememoração das obras na cena.

Por este motivo reconsiderarei minha intenção de modificar o título e acredito que posso afirmar que este – pelo menos em função do objetivo desta pesquisa - ao contrário do que sugeri anteriormente, se encaixa perfeitamente no trabalho de remontagem analisado.

Neste perfil, trabalhamos com uma memória moderna da dança, *na dança*, por este motivo, acredito que propomos um discurso de um movimento pós-moderno de dança.

A *Companhia de Dança da Cidade* faz um trabalho de rememoração – de evocação da memória, como uma experiência que está baseada em um processo constante de afetações entre o corpo e a dança.

Vimos que a memória é primordial para a dança e esta por sua vez, desencadeia uma série de formas distintas de se perceber o corpo. Já o corpo, como sabemos, é o elemento fundamental para que a dança se constitua. Neste processo de rememoração de uma obra ao vivo – como *performance* -, o corpo está procurando uma constante atualização entre tempo e movimento.

Compreendo portanto o trabalho de rememoração feito na Companhia em sintonia com a ideia de repertório e *performance* de Diana Taylor, analisada anteriormente. Este se torna repertório exatamente na cena. E ainda mais, já que remontamos diferentes obras (como pequenas peças de um quebra-cabeça), proponho que “repertorizamos diferentes repertórios”.

Este tipo de remontagem, com todas estas características mencionadas exaustivamente na pesquisa, acredito que funcione, de certo modo, em cima da mesma lógica da reprodutibilidade técnica benjaminiana - iniciando a partir do levantamento de diversos arquivos, de uma coleção de memórias – passando então por um minucioso trabalho de reprodução, para que então se concretize como memória/obra – no palco.

Esta por sua vez, possui a especificidade de ser uma obra a partir de uma prática incorporada (novamente citando Taylor), que lhe confere um aspecto experimental único – considerando o intérprete e o espectador.

Portanto, podemos perceber neste processo de rememoração, uma dualidade provocativa com a apresentação das obras no palco. Ao mesmo tempo em que existe uma autenticidade repertorial consumada criticamente, também existe uma reprodutibilidade *fake*, que pode se transfigurar em novos ciclos criativos.

Neste projeto; dança, corpo e memória, são territórios que convergem a serviço de uma nova experiência, para culminar numa rememoração produtiva composta de diversas articulações – um novo discurso.

Gostaria de terminar estas considerações com duas questões, que poderiam explicar ou até mesmo problematizar ainda mais, a ideia de criarmos uma companhia de dança de remontagem de dança moderna e contemporânea. Mais ainda, acredito que estas questões podem servir para gerar novas perguntas.

A primeira surge a partir de uma provocação feita por Diana Taylor na introdução de seu livro *O arquivo e o repertório* - citado nesta pesquisa -, que me instigou e considerei bastante espirituosa e gostaria de passar adiante esta provocação.

Ela conta que em um encontro anual do Instituto Hemisférico de Performance e Política (que esta dirige), na cidade do México, surgiu uma grande questão (e confusão) em cima da compreensão da palavra *performance*. Por este motivo, um *performer* fez sua apresentação satirizando uma personalidade mexicana, como se esta não entendesse bem sobre o que se tratava o congresso, e mais, qual o significado de ter um congresso para falar de *performance*? Porém, apesar deste fato, “ela” estava ali para dar as boas-vindas ao grupo. Por este motivo, ela fazia a pergunta de forma confusa: “PerFORwhat?”. A partir deste trocadilho, que está traduzido no livro como “PERparaQUÊ?”, surge a minha primeira pergunta provocativa, que já foi feita no decorrer da pesquisa e acredito que ainda não tenha se esgotado: então, performatizar novamente estas obras para quê?

A segunda, e última, espero que sirva para que esta dissertação não feche nenhuma possibilidade, e sim, sirva para dar início a novas perguntas e distintas pesquisas.

O que seria então próprio da dança e principalmente da dança de remontagem?

Ao final desta pesquisa, acredito que memória, movimento, corpo, *performance*, repertório, experiência, transmissão, autenticidade, corporeidade, diversos afetamentos e uma certa “danseidade”.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, LDA, 1970.

_____ e HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringuieri, 2007.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BARBOSA, Cristina Monteiro. *Corpo, arte e memória: desígnios do tempo*. In: FARIAS, Francisco Ramos de. (Org.) *Apontamentos em Memória Social*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

BARTHES, Roland. *A morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. 1939. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____ *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol.1* São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ *Illuminations*. New York: Schocken, 1958.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____ *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOURCIER, Paul. *A história da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALDAS, Paulo. *O movimento qualquer*. In: WOSNIACK, C. MEYER, S. e NORA, S. (Orgs.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?*. Joinville: Letradágua, 2009.

CERBINO, Beatriz. *História da dança: considerações sobre uma questão sensível*. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs.) *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DAGOGNET, F. *Le corps multiple et un*. Paris: Delaguange, 1992.

DAMASIO, António. *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____ *E o Cérebro Criou o Homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

FARO, Antonio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

FERNANDES, Ciane. *Corpos co-moventes*. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs.) *Lições de Dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

GEERZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_____ *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

GREINER, Christine e AMORIM, Claudia. (Orgs.) *Leituras do Corpo*. São Paulo: AnnaBlume, 2003.

GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs.) *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.

GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera. *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARTMANN, Anna C. *Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche*. In: *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio: Brasília, DF: Capes, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

KATZ, Helena. *A dança como ferramenta da evolução*. In: LEÃO, Lucia. (Org.) *Interlab – Labirintos do Pensamento Contemporâneo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda. 2002.

KATZ, H. e GREINER, C. *A natureza cultural do corpo*. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.

_____. *Por uma teoria do corpomídia*. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh, the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Zone Books, 1999.

LATOUR, Bruno. *Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência*. In: *Objects Impuros: Experiência em Estudos sobre a Ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

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

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

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 1974.

MARINHO, Nirvana. *O gesto na dança contemporânea: que papel cumpre?*. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs.) *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005.

_____ *Binômio técnica-criação: uma acepção estética e também ética*. In: WOSNIACK, C. MEYER, S. e NORA, S. (Orgs.) *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?*. Joinville: Letradágua, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. (A. Gianotti & A. Mora, Trad.). São Paulo: Perspectiva. (texto original publicado em 1964). 1992.

_____ *Fenomenologia da percepção*. (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (texto original publicado em 1945). 1994.

MONTEIRO, Mariana. *Balé, tradição e ruptura*. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs.) *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

MOMMENSHN, M. & PETRELLA, P. *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. (Orgs.). São Paulo: Summus, 2006.

NORA, Sigrid. *Arqueologias coreográficas ou histórias incorporadas: memória num corpo que dança*. In: MEYER, S; NORA, S e PEREIRA, Roberto. (Org.) *História em Movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: *Estudo Históricos*. Vol.3 Rio de Janeiro: FGV, 1988.

ROCHA, Thereza. *Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer*. In: WOSNIACK, C. MEYER, S. e NORA, S. (Orgs.) *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?*. Joinville: Letradágua, 2009.

SANTANA, Ivani. *Corpo e(m) imagens nas “novas” configurações de dança*. In: WOSNIACK, C. MEYER, S. e NORA, S. (Orgs.) *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?*. Joinville: Letradágua, 2009.

SCÖTTKER, Detlev. *Comentários sobre Benjamin e “A obra de arte”*. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Eliana R. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: UFBA Editora, 2005.

SOTER, Silvia. *Sobre técnicas e métodos*. In: WOSNIACK, C. MEYER, S. e NORA, S. (Orgs.) *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?* Joinville: Letradágua, 2009.

TAYLOR, Diana. *Performance e Patrimônio Cultural Intangível*. Tradução: Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

_____ *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIBURI, M. e ROCHA, T. *Diálogo / Dança*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2012.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento ente os gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.