

ISSN 1679-4915

# FAP REVISTA CIENTÍFICA

VOLUME 11 JUL./DEZ. 2014

## DANÇA E SOCIEDADE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
REVISTA DE ARTES DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



UNESPAR



PARANÁ  
GOVERNO DO ESTADO

Governo do Estado do Paraná  
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

**Universidade Estadual do Paraná**  
**Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná**  
**Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação**

---

**Prof. Ms. Antonio Carlos Aleixo**  
Reitor

**Prof. Ms. Antonio Rodrigues Varela Neto**  
Vice-Reitor

**Profª Ms. Stela Maris da Silva**  
Diretora

**Prof. Ms. Ângelo José Sangiovanni**  
Vice-Diretor

**Profª Drª Zeloí A. Martins dos Santos**  
Coordenadora da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

## CONSELHO EDITORIAL

**Profª Drª Zeloí A. Martins dos Santos**  
Editora-Chefe

**Profª Drª Fabiana Dultra Britto**  
Editora Convidada

**Profª Drª Marila Velloso**  
Editora Convidada

**Wanderson Barbieri Mosco**  
Capa/Projeto Gráfico

**Mauro Cândido dos Santos**  
Bibliotecário Responsável

## CORPO CONSULTIVO

**Dr. Cássio da Silva Fernandes**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Dra. Cristina Capparelli Gerling**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Dra. Cristina Grossi**  
Universidade de Brasília

**Dr. Daniel Wolff**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Dra. Dulce Barros de Almeida**  
Universidade Federal de Goiás

**Dra. Fabiana Dultra Britto**  
Universidade Federal da Bahia

**Dra. Helena Katz**  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

**Dr. José Manuel Tedim**  
Universidade Portuguesa – Pt

**Dr. Key Imaguire Jr.**  
Universidade Federal do Paraná

**Dr. Luiz Fernando Ramos**  
Universidade de São Paulo

**Dr. Marco Antonio Carvalho Santos**  
Universidade Federal Fluminense

**Dr. Marcos Napolitano**  
Universidade de São Paulo

**Dra. Margarida Gandara Rauen**  
Universidade Estadual do Centro-Oeste

**Dr. Paulo Humberto Porto Borges**  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**Dra. Regina Melim**  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Dra. Selma Baptista**  
Universidade Federal do Paraná

**Dra. Rosemyriam Ribeiro dos Santos Cunha**  
Universidade Estadual do Paraná

**Dra. Sheila Diab Maluf**  
Universidade Federal de Alagoas

**Dr. Walter Lima Torres**  
Universidade Federal do Paraná

**Dra. Zélia Chueke**  
Universidade Federal do Paraná

## OBJETIVOS E POLÍTICA EDITORIAL

A **Revista Científica de Artes/FAP** é uma publicação periódica de Artes do Campus Curitiba II Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR.

A revista tem por objetivo publicar e divulgar artigos na área de Artes, incluídas as subáreas de Artes Visuais, Cinema, Dança, Música e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando assim o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições universitárias do país. Além da seção de artigos científicos, a partir de 2014 a publicação passou por alterações no seu perfil contando com a colaboração de editores convidados. O objetivo de tal mudança foi de redimensionar o formato da revista e oferecer aos interessados em publicar e leitores outras opções. Foram implementadas a seção “Destaques” que publica textos acadêmicos versando sobre Artes e suas Interfaces com obrigatório rigor acadêmico podendo ser uma visão independente do autor. Nesta seção serão considerados, inclusive em língua estrangeira, reflexões livres, relatos de experiência (não necessariamente resultante de trabalho científico), e a outra seção reservada para publicação de entrevistas, resenhas, traduções, depoimentos sobre processo criativo, memorial artístico-reflexivo, resultados de pesquisa prática.

A revista está indexada no sistema de dados Latindex (internacional) e na plataforma digital Sumários (nacional), a Revista Científica/FAP está disponível nas versões impressa (ISSN 1679-4915) até o ano de 2010 (número 5, de Jan. a Jun.) e on-line (ISSN 1980-5071).

Todos os artigos publicados na revista passam pela avaliação Ad-hoc de especialistas.

## NORMAS EDITORIAIS

A **Revista Científica de Artes/FAP** recebe artigos para dois volumes ao ano conforme temática estabelecida pelos editores convidados de cada número (verifique detalhes abaixo). A publicação tem por objetivo divulgar artigos universitários de Mestres e Doutores na área de Artes, ou seja, suas subáreas de Artes Visuais, Cinema, Dança, Música e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando assim o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino do país. Indexada nos sistemas de dados Qualis, Latindex e Sumários, a Revista Científica / FAP está disponível na versão on-line (ISSN 1980-5071).

1. Serão aceitos originais inéditos para serem submetidos à aprovação de avaliadores que sejam especialistas reconhecidos nos temas tratados. Os trabalhos serão enviados para avaliação sem a identificação de autoria.
2. Os originais serão publicados na língua portuguesa, na língua espanhola e na inglesa.

3. A redação se reserva o direito de introduzir alterações nos originais, visando a manter a homogeneidade e a qualidade da publicação, respeitando, porém, o estilo e as opiniões dos autores. As provas tipográficas não serão enviadas aos autores.
4. Os artigos publicados na Revista Científica de Artes/FAP podem ser impressos, total ou parcialmente, desde que seja obtida autorização expressa da direção da revista e do respectivo autor, e seja consignada a fonte de publicação original.
5. É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outros idiomas sem a autorização da Comissão Editorial.
6. As opiniões emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade.
7. A revista aceita colaborações de diversos formatos:
  - a. Artigos: compreende textos que contenham relatos completos de estudos ou pesquisas concluídas, matéria de caráter opinativo, revisões da literatura e colaborações assemelhadas.
  - b. Resenhas: compreende análises críticas de livros e de periódicos recentemente publicados, como também de dissertações e teses.
  - c. Memorial artístico-reflexivo: compreende um memorial de performance onde constam informações sobre o conceito da obra e uma descrição detalhada do trabalho de produção artística.
  - d. Tradução: compreende a tradução de textos de estudos artísticos em língua estrangeira moderna para seu correlato em língua vernácula brasileira.
  - e. Entrevista: compreende o relato de artistas ou pesquisadores de arte que tenham sido interrogados sobre um objeto de estudo específico.



## APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

**Formatos:** as contribuições devem ser enviadas exclusivamente para um dos e-mails disponibilizados pelos editores convidados da edição, Em arquivo anexo, formato Word com extensões "doc" e "docx". Só serão aceitos trabalhos enviados com a devida revisão ortográfica e sintática. Deverão ser enviadas duas versões do artigo, um sem qualquer identificação de autoria e outro contendo os seguintes dados: a identificação do trabalho e do autor; filiação e titulação acadêmica; funções que autor exerce; endereço postal e eletrônico, telefone(s) para eventual contato. Os artigos podem ser escritos na língua portuguesa, na inglesa e na espanhola. Não serão aceitos artigos de Mestrados, mesmo que tenham sido escritos em co-autoria com seus orientadores.

Obs.: Não deve haver nenhum tipo de identificação do autor no arquivo que contém o artigo para garantir a avaliação por pares cega.

**Formatação:** os textos podem ser digitados no arquivo disponibilizado, já configurado para a formatação da publicação.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e ter o seguinte formato: fonte Calibri em tamanho 11 e notas de rodapé em tamanho 09; espaço entrelinhas 1,5 e parágrafos sem recuo; espaço duplo entre partes do texto; páginas configuradas no formato 21,10x28,10 cm , com numeração. Os trabalhos, configurados no formato descrito, devem ter entre 12 e 15 páginas.

A organização interna dos trabalhos deve obedecer à seguinte sequência: TÍTULO (centralizado, em negrito); dois espaços abaixo nome do(s) autor(es) à direita da folha (no caso da versão em que constará informação de autoria) com o primeiro número para a nota de rodapé que aponte a titulação, a vinculação a uma instituição, informações breves e pertinentes aos interesses de pesquisa; RESUMO (com um máximo de 80 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 5 palavras), escritos no idioma do artigo; ABSTRACT (com um máximo de 80 palavras) e KEYWORDS (até 5 palavras); corpo do texto do Resumo e do Abstract em fonte Calibri, tamanho 09, com recuo de parágrafo de 3 cm; REFERÊNCIAS no final do artigo (apenas trabalhos citados no texto).

Para maiores detalhes e/ou sanar dúvidas quanto às normas para apresentação de documentos científicos a serem enviados para possível publicação na revista, o seguinte manual, cujo teor guia esta publicação, deve ser consultado: DO PARANÁ, UNIVERSIDADE FEDERAL. "Normas para apresentação de documentos científicos: periódicos e artigos de periódicos. n. 6." Curitiba: Editora UFPR (2000).

A coleção dos cadernos de normas para apresentação de documentos científicos está disponível na Biblioteca Octacilio de Souza Braga (BOSB) do campus de Curitiba 2 da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

**Notas de rodapé:** as notas devem ser reduzidas ao mínimo e o autor deve utilizar os recursos do Word: em corpo 09, notas automáticas, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

**Citações dentro do texto:** nas citações de até três linhas feitas dentro do texto, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data da publicação. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.” (SILVA, 2000, p. 100). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em tamanho 09, espaço simples e com recuo de parágrafo de 3 cm.

Link para exemplos:

<[http://www.portal.ufpr.br/tutoriais\\_normaliza/citacao\\_exemplo.pdf](http://www.portal.ufpr.br/tutoriais_normaliza/citacao_exemplo.pdf)>

**Referências:** as referências devem conter o mínimo de informação para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem ler o artigo no site de periódicos da UNESPAR. As informações a serem incluídas em cada referência variam de acordo com o tipo de documento/mídia no qual o material foi consultado.

**Ilustrações:** as imagens devem ser enviadas em formato JPEG diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como anexo do e-mail. Tabelas, gráficos, desenhos, quadros e demais imagens só serão impressos em P&B. Cada arquivo de imagem deve ter 300 dpi.

Obs.: Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas que tenham sido aprovadas por Comitê de Ética em Pesquisa, que esta informação seja indicada em nota de rodapé.

# FAP REVISTA CIENTÍFICA

## DANÇA E SOCIEDADE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Revista Científica/FAP é uma publicação semestral

ISSN 1679-4915

© 2014 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba II -  
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=117>

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

Revista Científica / FAP / UNESPAR - Campus de Curitiba II - FAP;  
Zeloi Aparecida Martins dos Santos, Fabiana Dultra Britto, Marila Velloso.  
(editores). – v. 11 (jul./dez., 2014). - Curitiba: FAP, 2014.  
000 p.: il. color.

Semestral

ISSN on-line 1980-5071

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica>

1. Arte – Periódicos. 2. Música eletroacústica. I.-UNESPAR - Campus de Curitiba  
II. - Faculdade de Artes do Paraná. III.- Santos, Zeloi Aparecida Martins dos.  
IV.- Britto, Fabiana Dultra. V.- Velloso, Marila.

CDD 705  
CDU 7(05)

**Indexadores:**

INDEX COPERNICUS  
INTERNATIONAL

latindex

Sumários.org

Universidade Estadual do Paraná  
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná  
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação  
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral  
80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil  
Telefone: +55 41 3250-7339  
[revistadeartes.fap@unespar.edu.br](mailto:revistadeartes.fap@unespar.edu.br)  
<http://www.fap.pr.gov.br>

## SUMÁRIO

### EDITORIAL

- 11 Editorial  
*Marila Velloso; Fabiana Dultra Britto*

### ARTIGOS

- 17 “YVONNERAINEANDO”: proposta artística acadêmica em co-autoria  
*Candice Didonet; Jussara Setenta*
- 29 Pelas epistemologias do desprendimento: a dança em coletividade  
como produtora de autonomia  
*Thiago Alixandre da Cunha*
- 43 Conjecturas e divagações sobre biografias  
*Paola Secchin Braga*
- 67 Escritas do corpo e da cidade  
*Andrea Maciel*
- 79 Usos da Cidade: Parkour e B.boying  
*Vanilto Freitas (Vanilton Lakka)*
- 97 Espaço coreográfico: ocupação, dispositivo e crítica  
*Ana Rizek Sheldon*
- 113 Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime dos editais  
para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea  
*Tiago Nogueira Ribeiro*
- 123 Dançando números, formas e padrões  
*Maíra Spanguero*
- 145 A Permanência na relação entre arte e ciência  
*Adriana Bittencourt*

## CONTENTS

### EDITORIAL

- 11 *Editorial*  
*Marila Velloso; Fabiana Dultra Britto*

### ARTICLES

- 17 *“YVONNERAINING”*: academic artistic proposal in coauthoring  
*Candice Didonet; Jussara Setenta*
- 29 *Through the epistemology of detachment: the dance in a collective group as a producer of autonomy*  
*Thiago Alixandre da Cunha*
- 43 *Conjectures and musings about biographies*  
*Paola Secchin Braga*
- 67 *City’s body writing*  
*Andrea Maciel*
- 79 *Usages of the city: Parkour and B-boying*  
*Vanilto Freitas (Vanilton Lakka)*
- 97 *Choreographic space: occupation, device and criticism*  
*Ana Rizek Sheldon*
- 113 *Dance and urban intervention: the contribution of the invitations to bid system to the spectacularization of the art and the contemporary city*  
*Tiago Nogueira Ribeiro*
- 123 *Dancing numbers, shapes and patterns*  
*Maíra Spanguero*
- 145 *Permanence in the relation between art and science*  
*Adriana Bittencourt*



## EDITORIAL

Esta **edição especial da Revista Científica da FAP** reúne artigos resultantes da produção de pesquisadores acadêmicos também artistas da Dança, e seu desenho editorial celebra uma sólida parceria entre o Grupo de Pesquisa de Dança, da UNESPAR Campus II, e Laboratório Coadaptativo LabZat, da UFBA.

Nossa editoria propõe refletir criticamente sobre os tipos e as dinâmicas dos vínculos instaurados entre **DANÇA E SOCIEDADE**, evidenciando tanto as disputas de força travadas nas relações estéticas, políticas, historiográficas e econômicas subjacentes ao problema da (im)popularidade da dança contemporânea, quanto a tessitura das suas condições de emergência e continuidade histórica, para, então, vislumbrar possíveis redesenhos das formas participativas da dança na esfera pública em que está implicada.

Nesse sentido, os artigos aqui reunidos sugerem diferentes leituras do tema proposto mas, também, se oferecem como pistas de abordagem, na medida em que, para além de seus conteúdos temáticos propriamente ditos, também os seus pressupostos, o vocabulário expressivo e as referências bibliográficas expressam certo repertório próprio aos seus contextos de formulação – seja como matéria constituída a partir deles ou referência sobrevivente neles, como resquício de outros. É desse modo que as ideias configuradas nesses artigos, expressam suas próprias condições de permanência e circunstancialidade, tanto nos contextos imediatos de atuação dos seus autores, quanto nos contextos mais remotos e gerais da cultura e da vida.

A temporalidade a que estão submetidos os sistemas vivos e culturais, transformando-os contínua e irreversivelmente, em escalas e ritmos variados, é percebida e concebida pelo corpo como um regime de historicidade engendrado pelas dinâmicas relacionais que se instauram em cada contexto. São processos de disputa pela continuidade das ressonâncias que a atividade interativa produz, em busca da estabilidade dos padrões emergidos

circunstancialmente. São processos biológicos, mas, também, culturais. São processos coevolutivos, mas, sobretudo, políticos.

É desse modo, que ideias de dança – sejam elas configuradas como discurso teórico, composição coreográfica ou senso estético – emergentes em dado contexto circulam por outros modificando-os ao mesmo tempo em que se modificam e, pouco a pouco – embora, não sem traumas – consolidam hábitos de pensar/fazer e cultuar/consumir dança. É desse modo, que as ideias apresentadas nos artigos publicados nesta edição mostram-se tributárias não apenas dos contextos de origem dos seus autores, mas, também, da intensa mobilidade que suas referências experimentam pelo trânsito frequente entre alguns importantes polos de formação e pesquisa acadêmica em dança, tais como, a UFBA, a PUC-SP, a UFRJ, a UniverCidade, FAP, Sorbone Paris VIII, Brunel University e Bristol University – onde os autores convidados obtiveram suas titulações ou desenvolveram pesquisas.

Contudo, vale lembrar que os deslizamentos da centralidade ocupada por esses polos acompanham *pari passu* os jogos de poder envolvidos na disputa pela hegemonia dos repertórios constituídos, pela preservação do *status quo* e pela ocupação de espaço midiático. Por isso, a ausência de autores egressos de outras instituições não constitui exclusão por insignificância, mas pode ser pensada como um contraponto lógico ao sentido político da presença. As ideias presentes nos artigos se expõem à crítica, também pelo que, nelas ou em torno delas, se mantém ausente.

Quanto ao foco temático escolhido, sem enveredar pela inesgotável e artilosa polêmica sobre o que seja “contemporâneo” em arte (nas palavras do filósofo Peter Osborne, uma “ficção operativa” que visa atribuir sentido de unidade ao presente), tomamos o senso comum sobre a impopularidade da dança contemporânea, amplamente ancorado na sua suposta incompreensibilidade, como ponto de ebulição que mescla, em fervura borbulhante, distintos argumentos explicativos confundindo causas com efeitos, preconceitos, fabulações e ficções.

Se acreditarmos que a popularidade de uma forma de dança advém da sua compreensão semântica, reduzimos toda experiência estética à mera ação comunicativa e toda fruição artística à mera satisfação de consumo.

Popularidade é estabilidade de nexos de sentido, sua instauração depende da coerência alcançada pelas conexões entre as coisas e seus contextos, e sua duração depende da continuidade das ressonâncias que as interações produzem, ao longo do tempo. Daí a inércia lógica do argumento da “pureza”, ainda fortemente cultuada como valor moral pelo legado moderno das nossas instituições, e ainda largamente difundida pelos discursos atuais, em que comparece renomeada de “especificidade”.

De outro modo, se reconhecemos a dança como ação cognitiva do corpo que tanto produz quanto é resultante de processos sócio-políticos, expandimos o escopo da sua participação nos agenciamentos que constituem o sistema das artes e a própria esfera pública, cuja dinâmica de complicação recusa leituras teóricas fundadas em determinismos e causalidades lineares.

Esta é, certamente, uma mudança de perspectiva invisível aos metodólogos de pesquisa em dança, que insistem caracterizar as danças pelos seus ditos “elementos constitutivos”, sem considerar que suas configurações são sínteses transitórias dos processos de que emergiram e, portanto, diferenciam-se pelas suas estruturas compositivas e não simplesmente pelos seus componentes isolados.

Entendidos como sintomas da própria condição que se dedicam a esclarecer, os artigos integrantes desta edição especial da **Revista Científica da FAP**, ao oferecerem pontos de vista particulares aos temas atuais de mobilização investigativa nas universidades brasileiras, também contribuem para situar certo “estado da arte” da geopolítica da dança no contexto cultural brasileiro – panorama fundamental para pensarmos o alcance das práticas artísticas de dança no rearranjo de forças necessário para promover desvios às narrativas dominantes em cultura. O que os artigos oferecem não são respostas ou soluções aos temas de que tratam, mas caminhos de abordagem que salientam lógicas associativas e dinâmicas derivativas envolvidas na configuração do panorama a que se referem.

Tomando por inspiração o princípio da “boa vizinhança” adotado por Aby Warburg (1866-1929) na organização da sua biblioteca, o que ordena a sequência dos artigos é menos uma afinidade temática e mais uma complementaridade do percurso lógico que as reflexões críticas dos autores

delineiam frente ao enfoque editorial pautado nas relações entre **DANÇA E SOCIEDADE**.

Jussara Setenta e Candice Didonet, no artigo *yvonneraineando: proposta artística acadêmica em co-autoria*, abrem os debates intencionados neste número especial da **Revista Científica da FAP**, situando a complicação entre arte e pesquisa na universidade, a partir de uma experiência colaborativa entre orientadora e orientanda numa prática compositiva relacionada com as investigações acadêmicas de cada uma, nos campos da performatividade e da relação entre dança e literatura/poesia, respectivamente.

Os processos colaborativos seguem abordados pela perspectiva de uma “autonomia da codependência” proposta por Tiago Alixandre em seu artigo *Pelas epistemologias do desprendimento - a dança em coletividade como produtora de autonomia*, em que o processo de formação do Coletivo O12 (de que é um dos fundadores juntamente com Preta Ribeiro e Tati Almeida), pensado à luz da concepção de sistema, esgarça o sentido particular da biografia.

Paola Secchin Braga densifica a polêmica do espaço autoral na narração histórica da dança, no artigo *Conjecturas e divagações sobre biografias* em que situa as biografias, autobiografias e heterobiografias em meio aos recentes exemplos em que a própria dança se apresenta como peça biográfica.

Das formas narrativas sobre a dança, passamos às formas de escritura pela dança, com o artigo *Escritas do corpo e da cidade*, em que Andrea Maciel compõe uma narrativa sobre sua prática de compor o que nomeia de cartocoreografias com o espaço urbano.

A relação entre dança e cidade é retomada no artigo *Usos da Cidade: O Parkour e B.boying*, em que Vanilton Lakka propõe algumas hipóteses de determinância sobre a dinâmica de constituição das técnicas corporais dessas formas de dança praticadas na cidade, como estratégias de uso dos espaços urbanos, fortemente pressionados pelo processo de espetacularização descrito por Guy Debord.

No contexto compositivo da dança, as relações entre corpo e ambiente ganham uma abordagem política no artigo *Espaço coreográfico: ocupação*,

*dispositivo e crítica* de Ana Rizek Sheldon, em que as propostas artísticas denominadas “instalação coreográfica” são reconhecidas como dispositivos críticos. Na mesma linha de abordagem política pela complicação dos processos artísticos e culturais, Tiago Nogueira Ribeiro situa seu artigo *Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea* na escala do sistema de financiamento dos trabalhos de dança chamados de “intervenção urbana”, cujo noivado com o regime hegemônico dos editais esvazia a sua potência crítica.

Aparentemente mais abstratos, os vínculos da dança com a ciência são explorados nos artigos que fecham essa coletânea, apontando nexos de cotidianidade contraditórios ao discurso da impopularidade da dança contemporânea. No artigo, *Dançando números, formas e padrões*, Maíra Spanguero trata da associação entre dança e matemática, para além da óbvia conexão entre musicalidade e número nas clássicas contagens coreográficas, citando operações mais complexas como processos tradutórios de conceitos matemáticos por meio da experiência sinestésica de padrões abstratos, não somente em composições artísticas de dança, mas, também, no próprio ensino da matemática. E Adriana Bittencourt, no artigo *A Permanência na relação entre arte e ciência*, aponta o parâmetro sistêmico da permanência como condição de criação e liberdade da matéria, na medida em que pressupõe a transformação constante como vetor evolutivo.

Todos os autores convidados partem de premissas avessas àquelas que resultam de um entendimento de dança como exibição de movimento ininterrupto, contínuo e sucessivo, única e exclusivamente. Compreende-se que criações que subvertem padrões de pensamento instituídos sobre o que é passível ou não de ser considerado dança, requerem, além de espaço para sua produção, também ambientes críticos de discussão e difusão, como este que o recorte editorial desta edição especial da **Revista Científica da FAP** pretende cumprir.

Salvador e Curitiba, Julho de 2015.

Marila Velloso  
Fabiana Dultra Britto  
**Editoras**



## “YVONNERAINEANDO”: proposta artística acadêmica em co-autoria

Candice Didonet<sup>I</sup>

Jussara Setenta<sup>II</sup>

**RESUMO** – Este texto busca discutir o engendramento da proposição yvonneraineando (Didonet & Setenta) organizada na atividade extensionista - ProjetoTrança: processos artísticos em co-autoria que articula ensino, pesquisa e extensão. A experiência artística permitiu a emergência de questionamentos acerca da possibilidade de ocorrer o compartilhamento de idéias de autoria, referência e citação considerando a organização de processos compositivos em dança, e a partir da indagação de como tratar e lidar com a compreensão de referência e citação na pesquisa acadêmico-artística em dança contemporânea. Tal experiência foi tratada enquanto campo de teste que, no exercício compositivo tentou transformar a citação em situação e a referência em vivência. Nesta oportunidade se dará o compartilhamento das tentativas organizativas que encontram-se rebatidas na pesquisa docente “Performatividade e escrituras: modos organizativos de enunciações do corpo” e na pesquisa discente “Escritas do Corpo: palavras ações”.

Palavras-chave: Dança. Co-autoria. Referência. Citação.

---

I Candice Didonet é artista do corpo, pesquisadora e, professora da Universidade Federal da Paraíba nos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro. Mestre em Dança, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia, bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/São Paulo. [candicedidonet@gmail.com](mailto:candicedidonet@gmail.com)

II Jussara Setenta, professora dos cursos de Graduação e Pós-Graduação na Escola de Dança da UFBA; pesquisadora do Grupo de Pesquisa Laboratório Co-Adaptativo (LabZat); Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA); Especialista em Coreografia (UFBA); Licenciada em Dança (UBFA). [setenta@ufba.br](mailto:setenta@ufba.br)

## “YVONNERAINERING”: academic artistic proposal in coauthoring

Candice Didonet<sup>I</sup>

Jussara Setenta<sup>II</sup>

**RESUMO** – Este texto busca discutir o engendramento da proposição yvonneraineando (Didonet & Setenta) organizada na atividade extensionista - ProjetoTrança: processos artísticos em co-autoria que articula ensino, pesquisa e extensão. A experiência artística permitiu a emergência de questionamentos acerca da possibilidade de ocorrer o compartilhamento de idéias de autoria, referência e citação considerando a organização de processos compositivos em dança, e a partir da indagação de como tratar e lidar com a compreensão de referência e citação na pesquisa acadêmico-artística em dança contemporânea. Tal experiência foi tratada enquanto campo de teste que, no exercício compositivo tentou transformar a citação em situação e a referência em vivência. Nesta oportunidade se dará o compartilhamento das tentativas organizativas que encontram-se rebatidas na pesquisa docente “Performatividade e escrituras: modos organizativos de enunciações do corpo” e na pesquisa discente “Escritas do Corpo: palavras ações”.

Palavras-chave: Dança. Co-autoria. Referência. Citação.

---

I Candice Didonet é artista do corpo, pesquisadora e, professora da Universidade Federal da Paraíba nos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro. Mestre em Dança, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia, bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/São Paulo. candicedidonet@gmail.com

II Jussara Setenta, professora dos cursos de Graduação e Pós-Graduação na Escola de Dança da UFBA; pesquisadora do Grupo de Pesquisa Laboratório Co-Adaptativo (LabZat); Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA); Especialista em Coreografia (UFBA); Licenciada em Dança (UFBA). setenta@ufba.br

O artigo que ora se inicia trata de compartilhar experiências artísticas acadêmicas desenvolvidas na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia a partir de atividades de ensino, extensão e pesquisa. Nesse sentido convém apresentar o projeto extensionista de pesquisa denominado TRANÇA: propostas artísticas em co-autoria que propõe-se a incentivar trabalhos compartilhados entre alunos e professores dos cursos de graduação e pós-graduação em dança. No atendimento ao projeto dá-se a proposta yvonneraineando que começa a ser experienciada e organizada considerando a articulação entre pesquisa acadêmica e pesquisa artística na universidade. Importa esclarecer que para que o projeto tenha contemplado seus objetivos há que respeitar-se a ênfase na relação aluno-professor, propositor-investigador numa corresponsabilidade quanto ao fazer artístico compositivo.

No caso de yvonneraineando trabalhou-se a partir da obra Trio A: The Mind is a Muscle, part I (1978), de Yvonne Rainer. Em um primeiro momento, foi sugerido o aprendizado conjunto da coreografia pelo youtube, o que foi determinante na qualidade de relação com a obra usada enquanto referência de pesquisa. A escolha desta referência partiu, principalmente, de uma aparente neutralidade que essa dança apresenta. De acordo com Rainer, mais do que pensar em neutralidade, é necessário compreender o investimento no esforço que faz um movimento sempre diferente do outro. Ela acredita que as mudanças no investimento de esforço em dança refletem mudanças nas ideias sobre o corpo e seu ambiente e, por isso, seria quase impossível apresentar uma neutralidade na coexistência entre eles. Numa reflexão acerca da maneira como Rainer pensa práticas compositivas, o trabalho compartilhado da dupla aluna-professora, ou seja Didonet & Setenta permitiu a constatação da relação corpo-ambiente na feitura de proposições artísticas compositivas em dança, no que tange às modificações provenientes do rebatimento da experiência que se realiza no ambiente em que é realizada. Num transformar-se contínuo produzindo singularidades.

A obra de dança intitulada Trio A: The Mind is a Muscle, part I (1978) discute a virtuosidade em dança, salientando a posição do dançarino que procura por contextos que permitem o engajamento de suas ações. Os movimentos organizados para essa composição demandam habilidades menos espetaculares e mais centrados em diferentes investimentos de energia e

esforço. Na experiência de aprender essa dança tornou-se importante perceber como encontrar soluções para investimentos que pudessem ser explorados na própria feitura da movimentação, em suas transições e conexões, nas suas durações e continuidades. Tornou-se importante destacar que a aproximação com a obra citada permitiu perceber que Rainer propõe a percepção da realização da sua dança como tarefa, sugerindo pausas que salientam não haver um movimento mais importante que o outro. As transferências de pesos e tempos do corpo atualizam-se constantemente como num controle despreocupado. A experiencição que envolveu reflexão teórica e prática permitiu perceber que são nas maneiras de ação que as qualidades de movimento revelam um corpo constantemente engajado em transições.



**FIGURA 1** – Imagem da performance “Trio A: The Mind is a Muscle, Part I” com Yvonne Rainer.

**FONTE** – Trio A: The Mind is a Muscle. Direção de Robert Alexander. Califórnia, E.U.A.: Getty Research Institute, 2014. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=aggv4jybdaY&feature=related>>. Acesso em: 12/05/2014.

Se o corpo está constantemente engajado em transições, esses movimentos juntamente com o referencial “Rainer”, provocam questionamentos acerca do que pode vir a ser o compartilhamento de autoria em dança, o que culminou na proposição de se pensar e tratar a citação em situação e a referência em vivência. Sobre tal proposição cabe aqui indicar o recorrente exercício articulatório dos modos de fazer pesquisa acadêmica artística e que tem a ver com a relação estreita entre teoria e prática; reflexão e experiência investigativa. Em dança, a ação de citação tem sido discutida por alguns

artistas, que buscam vivenciar os textos transitórios das referências que compõem. No entendimento compartilhado que aqui se organiza, a dança possibilita um acesso a textos de autores e obras artísticas de modo parcial e circunstanciado.

Esse é o caso dessa obra de Yvonne Rainer - uma série que envolve quatro seções, na qual ela trabalha com variações de uma mesma dança salientando diferentes esforços na repetição dos movimentos. Emerge da experiência uma primeira pergunta: pode-se pensar que uma citação de um autor em um texto de outro seja considerada como uma reescrita a partir das novas possibilidades que o acesso às informações contidas em tal obra suscitem a geração de outras escritas recontextualizadas? E em dança, como se dá o processo de citar? Vivenciar a referência - Yvonne Rainer - salientou a ação de trançar o processo artístico em seu compartilhamento, gerando situações para o acontecimento de seus movimentos. A compreensão de referência como aquilo que ressignifica e se organiza na experiência de relação com a obra aproxima diferentes situações que reinventam a possibilidade de acontecimento de ações.

A experiência yvonneraineando foi tratada enquanto campo de teste que, no exercício compositivo tentou transformar a citação em situação e a referência em vivência. Do fragmento da coreografia Trio A revisitada pelo espaço de pausa/leitura/carregamento do vídeo do youtube se deu o compartilhamento das tentativas organizativas no que dizia respeito ao corte do movimento do olhar entre uma foto e outra. Essa forma de “exposição” no processo de investigação artística proporcionou o exercício de percepção dos modos de lidar com os engendramentos referenciais na pesquisa acadêmico-artística em dança, que naquela oportunidade, ou seja, na mostra da primeira fase do processo organizou-se enquanto um fotograma.

A partir desse compartilhamento desta fase do processo, e considerando passos de uma caminhada em percurso, outras perguntas foram lançadas como tarefas:

- Passo 1: aprender a coreografia olhando no youtube. Pausa-pergunta: como transformar referência em vivência?

- Passo 2: escolher a fotografia como grafia de olhar que revela possibilidades de fluxo. Pausa-pergunta: como transformar citação em situação?

A ação de projetar perguntas buscou visibilizar exercícios de diferentes modos de realização estabelecidas em dança. Estas se instalaram como procedimentos de possíveis compartilhamentos dos modos de ações e experimentação do processo. As organizações de proposições envolveram a elaboração e exposição de exercícios que se articularam na e como pesquisa acadêmico-artística.

Dessa forma, dois procedimentos se tornaram determinantes na escolha do modo de expôr aquela fase do processo: o aprendizado da coreografia pelo youtube e a compreensão da fotografia como grafia do corpo que posicionava pausas na leitura e no olhar gerando um fluxo na percepção da sequência da movimentação. Pela observação do modo como esses dois procedimentos se relacionavam, a coerência organizativa buscou articular o movimento de carregamento do youtube com as pausas e o corte no olhar entre uma foto e outra. O fotograma buscou, então a cadência constante do olhar. Relacionou-se com o carregamento e as pausas provocadas pelo youtube criando a ilusão de movimento na sequência e, deixando para aquele que vê/assiste, a função de completar os possíveis direcionamentos do/no/pelo/como olhar.

Se em Trio A: TheMind is a Musclepart I pode-se observar um corpo engajado em transições, as fotografias expandiram essa relação proporcionando uma cadência constante que se construiu na pausa e no corte entre uma foto e outra. Em relação à espera do carregamento da coreografia pelo youtube se estabeleceu um modo de aprender em que foi necessário vivenciar, mais do que formalizar ou configurar a dança que estava sendo vista. Ou seja, foi preciso experimentar, pausar e retornar os movimentos numa cadeia de ações que se transformaram e se reorganizaram constantemente.



**FIGURA 2** – Fotografia da *performer* Jussara Sobreira Setenta executando yvonneraineando.  
**FONTE** – Extraída do acervo pessoal de Máira Spanghero, 2011.

Numa reflexão acerca da experiência torna-se possível apontar que a citação em dança colabora para suscitar a experimentação de ações que se processam em movimento. Assim sendo e considerando-se a possibilidade de se trabalhar com a hipótese de que a dança possa ser considerada como uma escrita artística, esta passa a ser lida como movimento de sua própria vivência. Além do fazer/ver a citação como referência em dança enquanto escrita do corpo, o diálogo com a ação de perceber sua reescrita torna-se possível

quando ocorre o encontro do um com o outro, ou seja, a possibilidade de comunicar a leitura de “outros” no processo de feitura artística.

A escrita do corpo estaria em constante correspondência com “outros” em tentativas de troca e compartilhamento. Nesse processo, ressignificar as experiências que visibilizaram outra formalização em e de dança, que não aquela comumente exposta provocou demasiado estranhamento tendo em vista a expectativa da apreciação do corpo “dançando”. A exposição em outro formato permitiu o compartilhamento expandido dos modos de relacionamento entre obra constituída e experiência em construção. Dessa forma a citação abordada em dança e tratada como escrita do corpo buscou estabelecer intercâmbios de relação entre pessoas, palavras, nomes, ideias, obras, coisas e etc. Tratou de expor a experiência relacional proporcionada pelo dispositivo tecnológico e a prática em tempo real. Ficou possível observar que o corpo que dança escreve a si transformando-se em realidade vivida. Os movimentos articulados como vivências determinam a qualidade de percepção das referências que engendram.

Um dos artistas contemporâneos que também tratou de discutir a citação na dança é o coreógrafo francês Jérôme Bel em seu trabalho intitulado *The last performance* (1998). Neste, ele cita a coreógrafa Susanne Linke, bem como, Hamlet e André Agassi. Em entrevista sobre o trabalho disponível no youtube ele salienta a relação ambivalente entre a citação e a cópia, e entre a citação e a paródia. Para este artista, a cópia estaria mais próxima da autoria de uma obra e a paródia, da possibilidade de recriar e ou adaptar a obra ou autoria a um novo contexto. A paródia na literatura estaria ligada a possibilidade de intertextualização, ou seja, da condição de desconstruir ou reconstruir um texto. Para compreender a relação entre a citação e a paródia em dança propõe-se, aqui pensar a possibilidade da citação como reescrita e como recriação de uma situação que permita novos modos organizativos das ideias que compõem e compõem outra configuração. O resultante desta experiência e que arriscamos nomear por recomposição não deixa de citar a sua referência, porém propõe uma forma de tradução buscando um determinado contexto que permita deslocar o que é imediato em sua existência.

A tradução, na experiência corporal apresenta-se como possibilidade que permite manter o corpo em movimento na percepção de diferentes textos,

além dos textos em dança. Para reforçar a ideia do texto em movimento propõe-se pensar a tradução como tridução (Pignatari, 1974) como exercício que reorganiza a composição de suas referências. Para melhor entendimento dessa proposição pode-se usar como exemplo a transformação da citação em situação da obra Trio A: TheMind is a Muscle, part I (1978) e a vivência da referência “Rainer” como tridução que permite atualizar as informações que o aprendizado dessa dança proporciona, desafia e expõe enquanto fotograma yvonneraineando.

No esforço de se conhecer o texto de dança em sua projeção vivida, a tridução permite recriar e reorganizar o texto/dança “original”, buscando citar e reescrever os movimentos que compõem o processo. É o que faz o coreógrafo Jérôme Bel quando propõe um novo contexto e modo de citar as referências que constituem The last performance (1998). A fim de exercitar e movimentar leituras perceptivas das danças citadas, o artista aproxima aspectos performativos que agregam novas possibilidades de acontecimento e situação das referências escolhidas por ele.

Nesse sentido, convém lembrar o trabalho do artista brasileiro Wagner Schwartz que exercita referências em dança agregando nomes como percepção das obras que compõem seu solo intitulado Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto (2003). Naquele trabalho, este artista experimenta nomear o que mantém a relação com os nomes e ideias autorais que chama para conversa artística compositiva. As referências são então trabalhadas pelo artista como deslocamento da percepção relacionando-as a um modo próprio de invocar os aspectos singulares que serão traduzidos como dança também singularizada.

Portanto, o que Schwartz sugere e que contribui para essa discussão é o fato de que a forma de escrever um nome recupera as possibilidades de configurar as referências que a compõem. De forma relacional, os nomes materializam as escritas do corpo como ações que permitem perceber vinculações com acontecimentos condizentes com os processos de feitura e exposição artísticas compositivas.

O projeto Trança buscou, então questionar a ideia de autoria problematizando pensamentos acerca da abordagem citacional pouco recorrente em dança. No caso de yvonneraineando inicialmente já se propôs uma co-autoria a partir de

uma obra referência, o que permitiu criar uma situação de deslocamento perceptivo dos autores buscando relacionar as experiências que compuseram o resultante do processo, ou seja, o fotograma.

A ação de organizar/comentar a inserção de uma obra artística de dança na realidade que compõe é atribuída ao autor. Porém se o autor pode ser entendido como “princípio de argumento” (FOUCAULT, 1996, p.26) pode-se deslocar a compreensão de autoria o que torna a ação algo a ser constantemente vivenciado. O próprio leitor/espectador/participante de uma obra de dança pode tornar-se processo de acontecimento deste deslocamento recriando/ressignificando as possibilidades de existência da obra.



**FIGURA 3** – Fotografia da mostra da primeira fase do processo do yvonnerainando.  
**FONTE** – Extraída do acervo do XVIII Painel Performático da Escola de Dança da UFBA, 2011.

No processo de yvonnerainando percebeu-se a necessidade de continuidade de experimentação do modos de abordagem de referenciais apresentando condutas, projetando realidades, inventando possibilidades de ação. São atos que retomam como situação as possibilidades de engendrar as vivências que compõem o processo. Dessa forma, entende-se que a reflexão acerca da citação e da referência em dança, pode ser considerada enquanto situação de deslocamento de conhecer/experimentar as ações que ressignificam os processos de pesquisa artística acadêmica desse e de tantos outros trabalhos compositivos em dança que invistam na aproximação com feitura prontas, entretanto passíveis de aproveitamento e reorganização

## REFERÊNCIAS

RAINER, Yvonne. A Quase Survey of Some “Minimalist” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A. In: COPELAND, R.; COHEN, M. **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 1983.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PHELAN, P.; LANE, J. **The Ends of the Performance**. New York: New York University Press, 1998.

RAINER, Y. Trio A: The Mind is a Muscle, Part I. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=TDHy\\_nh2Cno](https://www.youtube.com/watch?v=TDHy_nh2Cno)>. Acesso em: 12/04/2014.

SCHWARTZ, W. Dramaturgia da Migração. Disponível em: <<http://www.wagnerschwartz.com/casa.html>>. Acesso em: 12/04/2014.

SCHWARTZ, W. Xavier Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz: Transobjeto\_1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BnwxesUqLrk>>. Acesso em: 12/04/2014

BEL, J. Le Dernier Espectacle. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/film/videos?spectacle=Le%20dernier%20spectacle>>. Acesso em 12.04.2015.

BEL, J. About The Last performance (1998). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OGpsTArU82Y>>. Acesso em: 12/04/2014.

DIDONET, C.; SETENTA, J.; SPANGHERO, M. YVONNERAINEANDO: Trança propostas artísticas em Co-autoria. Disponível em: <<https://coautoria.wordpress.com/trancas/tranca-1/yvonneraineando/>>. Acesso em: 12/04/2014.

Recebido em: 20/09/2014

Aceito em: 30/10/2014



## Pelas epistemologias do desprendimento: a dança em coletividade como produtora de autonomia

Thiago Alixandre da Cunha<sup>1</sup>

**RESUMO** – Como quase tudo, o conceito de autonomia tem sido tratado por um viés mercadológico. A ideia de autonomia parece ter sido substituída pela noção de empreendedorismo, e ele, sob este entendimento, seria a chave de certo ideal de “sucesso”. No presente artigo, o fenômeno da autonomia será lido como um parâmetro básico sistêmico cuja filiação epistemológica finca suas raízes na Teoria Geral dos Sistemas. A experiência do grupo de dança Coletivo O<sup>12</sup> nutre o texto ao ser um caso do objeto que trata – a conquista e prática da autonomia nos sistemas vivos.

Palavras-chave: Autonomia. Votorantim. Coletividade. Dança. Desprendimento.

---

<sup>1</sup> Thiago Alixandre é co-fundador do Coletivo O<sup>12</sup>, bailarino profissional, produtor cultural, gestor cultural do Parque Ecológico do Matão, professor e coordenador do Projeto Parque da Autonomia, crítico de dança no jornal Gazeta de Votorantim, idealizador do encontro nacional Dança na Pedreira e graduando em filosofia pela UNIMES. Integra ainda o CED (Centro de Estudos em Dança da PUC-SP).

## *Through the epistemology of detachment: the dance in a collective group as a producer of autonomy*

Thiago Alixandre da Cunha<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *As almost everything, the concept of autonomy has been treated with marketing bias. The idea of autonomy seems to have been replaced by an entrepreneurship notion which, under this understanding, would be the key to a certain idea of “success”. In this article, the autonomy phenomenon will be perceived as a basic systemic parameter in which epistemological association sets down roots in the General Systems Theory. The experience of Coletivo O<sup>12</sup> dance group nurtures the following text as a case of the object it refers to – the achievement and practice of autonomy in living systems.*

*Keywords: Autonomy. Votorantim. Collectivity. Dance. Untying.*

---

<sup>1</sup> Thiago Alixandre is co-founder of the O<sup>12</sup> Collective, professional dancer, cultural producer, cultural manager of the Matão Ecological Park, professor and coordinator of the Autonomy Park Project, dance critic at Votorantim Gazette newspaper, creator of the Dancing in the Quarry national meeting and current a fellow in philosophy at the Santos Metropolitan University - UNIMES. Staff member at Dance Studies Center from the Sao Paulo Catholic University - CED/PUC-SP.

Todo desprendimento gera uma cicatriz <sup>1</sup>, é por isso que todo corpo tem seu umbigo. Mas nem sempre nos lembramos de que esta cicatriz, carregada por todos nós, é resultante de uma série de processos complexos que a antecederam e a produziram. Quando nos lembramos disso, se torna então, possível perguntar quais situações foram responsáveis para que houvesse tal desprendimento. Para que algo se desprenda, é preciso que antes este algo tenha sido nucleado, agrupado, agregado, junto ou atado a um outro. Este outro algo pode ser uma pessoa, um grupo, algum espaço, uma situação, um contexto, um ambiente, uma política, uma metodologia, um jeito de existir, uma lógica e etc. Se é preciso estar junto para, então, se desprender, talvez uma outra pergunta mereça ser enunciada primeiro: quais são as circunstâncias responsáveis pela nucleação de um sistema? E quais elementos seriam os seus nucleadores?

Este artigo se dedicará a desenvolver uma conversa sobre autonomia. Para isso, será necessário saber antes quais condições são necessárias para sua produção ou para sua falta.

Foi para responder artisticamente a essas perguntas, que nasceu em 2008 o Coletivo O<sup>12</sup> na cidade de Votorantim, interior de São Paulo. Gestados pelo mesmo acidente circunstancial e filhos do mesmo parto político, os elementos do grupo encontraram na *Autonomia* seu assunto de vida e de morte. De vida porque é na biofilia<sup>2</sup> onde a autonomia encontra acolhimento e crescimento, e de morte, porque por mais autônomo que seja um sistema e por mais duradoura que seja sua permanência, é sabido que a entropia sempre vence. Mas sobre isso, entenderemos mais adiante.

Autonomia é então, o objeto central na pesquisa artística do Coletivo O<sup>12</sup> e, por isso, este artigo se deterá a desenvolver o assunto não como tema, mas

---

1 Aqui se usa cicatriz num sentido físico e simbólico. Cicatriz como uma marca física ou psíquica. Consideram-se aqui corpos vivos de mamíferos, répteis e aves. Mesmo quando não aparecem, estes corpos têm umbigos. No caso de filhotes de aves e de répteis que nascem de ovos, mesmo eles ficam ligados à gema do ovo, de onde recebem nutrientes, por um cordão que sai de seu abdômen e que se rompe com o nascimento. Por isso, têm umbigo, embora ele não seja visível. Caberia ainda entender como umbigo a marca das frutas após o seu desprendimento, pelo amadurecimento ou por circunstâncias outras. Cabe também entender que simbolicamente as cicatrizes se transformam com o tempo.

2 O ecólogo americano Edward O. Wilson propôs sua hipótese da biofilia cuja a etimologia explica: do grego bios, vida e philia, amor, afeição. Literalmente “amor pela vida”. Já Erich Fromm usa o conceito de biofilia como sendo o inverso de necrofilia, enquanto que outros autores opõem biofobia à biofilia.

como pensamento cuja lógica ensaia o compartilhamento do que foi estudado nos últimos 7 anos pelos corpos artistas que compõem o grupo.

### **Uma história íntima que ganha caráter público**

Como a experiência é sempre no corpo que se dá, é possível que se desenvolva uma tendência a compreender que as experiências são de esfera íntima. Afinal, elas acontecem com e no corpo, mas quando se compreende o corpo como uma coleção de informações cuja atualização está em permanente estado de aprontamento e co-dependente da troca com o ambiente onde se encontra como propõe a teoria *Corpomídia*<sup>3</sup> (GREINER, KATZ; 2005 p. 126), fica possível compreender o corpo como um sistema complexo, cujo interior não está alienado ao espaço fora dele.

Sabendo disso, se torna sustentável pleitear que a história de nascimento do Coletivo O<sup>12</sup> está indissociavelmente vinculada a um rompimento profissional produzido pela dissidência política, negação de certos valores éticos-morais-afetivos e desprendimento estético do projeto do qual se emancipou; não se trata apenas de uma biografia íntima, mas de uma experiência na qual seus traços repetem padrões sistêmicos já descritos detalhadamente pela Teoria Geral dos Sistemas, que se referem não somente a história deste coletivo de dança, mas a de toda e qualquer história de um sistema psicossocial.

A percepção de que os processos de desprendimento que geraram o Coletivo O<sup>12</sup> não foram apenas um fenômeno isolado, um caso particular circunscrito aos acidentes circunstanciais da história grupo, mas sim, um traço ontológico dos padrões processuais nos sistemas vivos, foi o que tornou possível encontrar nesta biografia um traço que merecia ganhar o relevo público.

A percepção que alimenta este percurso artístico é o ato metafórico de olhar para o próprio umbigo, não para se ensimesmar, mas para se lembrar que ele é a cicatriz simbólica de um desprendimento, cuja condição primeira de

---

3 Corpomídia: conceito desenvolvido pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz.

existência tem suas raízes na co-depêndia de onde todo e qualquer sistema vivo é gerado.

### **Uma certa estrela-mestra**

Foi em meados de 2007 que encontramos respostas muito contundentes e reflexões muito avançadas às perguntas que circundavam os problemas que nos alvoroçavam e nos faziam inquietos a respeito de autonomia. Ao tomar contato com uma série<sup>4</sup> de três livros sobre arte e ciência escritos pelo Prof. Jorge de Albuquerque Vieira (astrofísico pela UFRJ e prof. do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP até meados de 2014), o desejo de compreender o fenômeno da autonomia no contexto da hipercomplexidade dos sistemas vivos foi nutrido por seus textos e, desde então, segue florescendo na forma de pesquisa artística.

Como o brilho de uma estrela guia, os textos do Prof. Jorge, ao mesmo tempo que indicavam os caminhos a seguir, os iluminavam. E assim, pouco a pouco, a luminosidade das ideias que habitam na mente brilhante deste mestre, foi incidindo seus fochos em nossos rostos e permitindo cada qual perceber o que antes se abrigava no escuro da nossa percepção. Com a hipertrofia gerada pelo exercício do olhar crítico que estas novas informações nos imputou, foi necessário buscar outro espaço para que essa nova “musculatura política” encontrasse abrigo confortável; e para tal foi necessário um desprendimento, cujo grito de liberdade tem ecos ainda audíveis na dança do Coletivo O<sup>12</sup>.

As ideias do Prof. Jorge colidiram de tal modo com nossas necessidades criativas, que ganharam em nossos corpos a potência e o brilho de um acidente cósmico que explode e constela no céu de nossas bocas a cada discurso enunciado sobre o nosso trabalho a todo instante.

---

4 Série - Formas de Conhecimento: Arte e Ciência Uma Visão A Partir Da Complexidade em *Teoria do Conhecimento e Arte* (2006), *Ciência* (2007), *Ontologia* (2008) de Jorge de Albuquerque Vieira - Edição: Expressão Gráfica (CE, Fortaleza).

## Quando se desprendem as partes. Quanto se dependem as partes

Com a coreografia *Quando se desprendem as partes* (2008), o Coletivo O<sup>12</sup> fez uma espécie de rito de passagem, dançando a sua biografia à luz da compreensão de que ela é assunto de interesse público por não se referir somente à sua história particular. Sua dramaturgia deu grifo, contorno e acentos na generalidade sistêmica à qual o assunto pertence. Assumindo um papel colaborativo para o avanço dos entendimentos sobre conquista de autonomia, este coletivo ambiciona pulverizar compreensões mais profundas e dar destaque a uma conversa que vem sendo substituída no senso comum pelo entendimento mercadológico de empreendedorismo.



**FIGURA 1** – Registro fotográfico do Coletivo O<sup>12</sup> - Quando se desprendem as partes - ação espetáculo, Votorantim/SP.

**FONTE:** Extraído do acervo pessoal do autor, 2008.

*Quando se desprendem as partes* tomou conta de investigar coreograficamente os processos de desprendimentos causados pelo amadurecimento de um elemento em um sistema. Na coreografia, os corpos buscavam situações de junção e separação, cada qual disparada por um mecanismo diferente, ora forçadas a se juntar por um único elemento, ora forçadas a se separar por uma situação comum, ora se juntando pela necessidade do apoio, ora se separando pela necessidade do reconhecimento como indivíduo.



**FIGURA 2** – Registro fotográfico do solo de Thiago Alixandre - Quando se desprendem as partes - ação espetáculo, Votorantim/SP.

**FONTE:** Extraído do acervo pessoal do autor, 2008.

Nesta experiência “coreopoliticoestética” apareceram situações em torno de conquista de autonomia em sistemas vivos; no entanto, não coube trabalhar, de fato, a sua prática. Neste sentido é que ganha nexos de coerência o novo projeto coreográfico do Coletivo O<sup>12</sup>, intitulado *Quando se desprendem as partes* (com estreia prevista para 2015), que tem se detido a continuar a pesquisa sobre autonomia, agora na compreensão de sua prática. Os projetos artísticos com títulos similares têm o propósito de explicitar uma continuidade na pesquisa, mas indicando mudanças no seu percurso. Foram 7 anos dedicados ao entendimento do que produz a **conquista** da autonomia. Agora, o interesse está no buscar pistas sobre como se dá a sua **prática**: como o corpo que dança pode conduzir uma conversa sobre o exercício desta autonomia em seu ambiente.

A natureza dessa pesquisa artística convocou análises atomistas e holísticas que, ao se misturarem, transformaram-se num pensamento sistêmico, que banha de complexidade o tecido criativo que a envolve. A noção de co-dependência surge como condição e vem norteando as criações do grupo, que agora testa explorar a circunstância poética da autonomia. A rica mistura entre arte e ciência produz conhecimento – essa hipótese tem maestrado o andamento dessa dança. *Quando se desprendem as partes*

(2008) e *Quanto se dependem as partes* (2014) desejam prenunciar o viés por onde o Coletivo O<sup>12</sup> olha para a sua questão.

Entendemos que se conversa pouco sobre autonomia e que ela constitui um tema central na sociedade em que vivemos, por isso assumimos esse papel colaborativo na promoção dessa conversa.

### **Por uma autonomia da co-dependência**

Para quem parte do ponto de vista evolutivo, autonomia se refere à capacidade de reunir uma certa coleção de informações que habilita o sistema a explorar de forma eficiente o ambiente no qual está. Quando o sistema consegue permanecer neste ambiente, conquistou autonomia. A autonomia, nessa compreensão, é uma estratégia adaptativa de sobrevivência, daí a sua relevância. Cabe lembrar que a autonomia é frequentemente confundida com independência, que é usada como sinônimo de conquista de liberdade ou de autossuficiência. Não é essa autonomia que estudamos.

A intenção do projeto artístico do Coletivo O<sup>12</sup> é explicitar que são as formas colaborativas de produção de conhecimento que possibilitam o estancamento dos processos de desvalor que prejudicam tanto a conquista da autonomia. Estes processos são identificados em piadas cotidianas, comentários maldosos, ou simplesmente quando não somos capazes de reconhecer e dar relevo às qualidades do outro. A desvalorização é altamente nociva à atividade autônoma e, além disso, não se pode esquecer que processos de desvalor geralmente incitam processos de dominação.

Toda forma de dominação envolve sempre desvalorização (Alves Jr, em conversa na Universidade Federal do Paraná, Curitiba, durante o Congresso da SBPC, 1986, em *CIÊNCIA - Formas de conhecimento: Ciência e arte uma visão a partir da complexidade* (VIEIRA, 2007, p. 111)).

A associação entre desvalor e dominação geralmente se vincula a procedimentos de manipulação da informação, o que torna ainda mais nociva a sua ação. Quando se tem clareza sobre o significado desse contexto, compreende-se que relações construídas com afeto e respeito, que valorizam as singularidades e o crescimento mútuo, fertilizam a vida e colaboram com a possibilidade da autonomia ser conquistada.

Um bom começo para o estancamento dos processos de desvalor e para a inibição de procedimentos de dominação depende, portanto, de cada um de nós, está em cada um dos gestos do nosso dia a dia. São as nossas escolhas e ações que podem estancar a perversa associação entre desvalor-dominação-manipulação da informação.

Por todos os motivos políticos, econômicos, estéticos, mercadológicos e de outras ordens que agora tecem o nosso viver, esta pode ser entendida como uma iniciativa piracema<sup>5</sup>.

Depois de sete anos dedicados a estudar esse tema, sua importância fica ainda mais clara. A autonomia, em sistemas vivos, é mesmo uma conquista relacionada a uma prática. Não se refere somente a uma reserva de informações, mas sim à capacidade de produzir e lidar com essa reserva, para assim permitir a permanência do sistema em seu ambiente.

Vale destacar que cada ambiente tem a sua taxa de complexidade e a produção de autonomia vai se dar em função desta taxa de complexidade, quando for possível desenvolver uma relação sustentável, que se retroalimenta para favorecer a permanência.

Uma ameba, por exemplo, extrai nutrientes da terra para garantir a sua sobrevivência. Ela coleta as informações de seu ambiente, elabora sua reserva para ali permanecer. Como todo sistema biológico, a ameba já tem uma taxa de complexidade. E quando se trata de sistemas psicossociais, a complexidade cresce de maneira exponencial, por isso eles são chamados de sistemas hiper-complexos. Além de físicos, químicos, vivos, psíquicos, são também, culturais, sociais, políticos, econômicos e etc. E como o processo de produzir autonomia parece estar presente em todos esses ambientes, tudo indica que a autonomia constitui um traço indispensável para a sobrevivência de todas as espécies.

No senso comum, costuma-se dizer que alguém ou algo pode “oferecer” autonomia a um indivíduo, ou que alguém “é” autônomo, ou ainda que algo “tem” autonomia. No entanto, nunca se “é” autônomo, apenas se “está” em

---

5 **Piracema** é o nome dado ao período de desova dos peixes, quando eles sobem os rios até suas nascentes para desovar. Os peixes que migram para reprodução precisam nadar contra a correnteza até as cabeceiras dos rios, para se reproduzirem. Durante este evento, os peixes gastam muita energia, o que contribui para queima de gordura acumulada no corpo. A glândula hipófise, existente na base do cérebro, é estimulada e desenvolve hormônios, incluindo os responsáveis pela reprodução. Poeticamente é um nadar contra a correnteza para “poluir” o rio com vida em sua cabeceira.

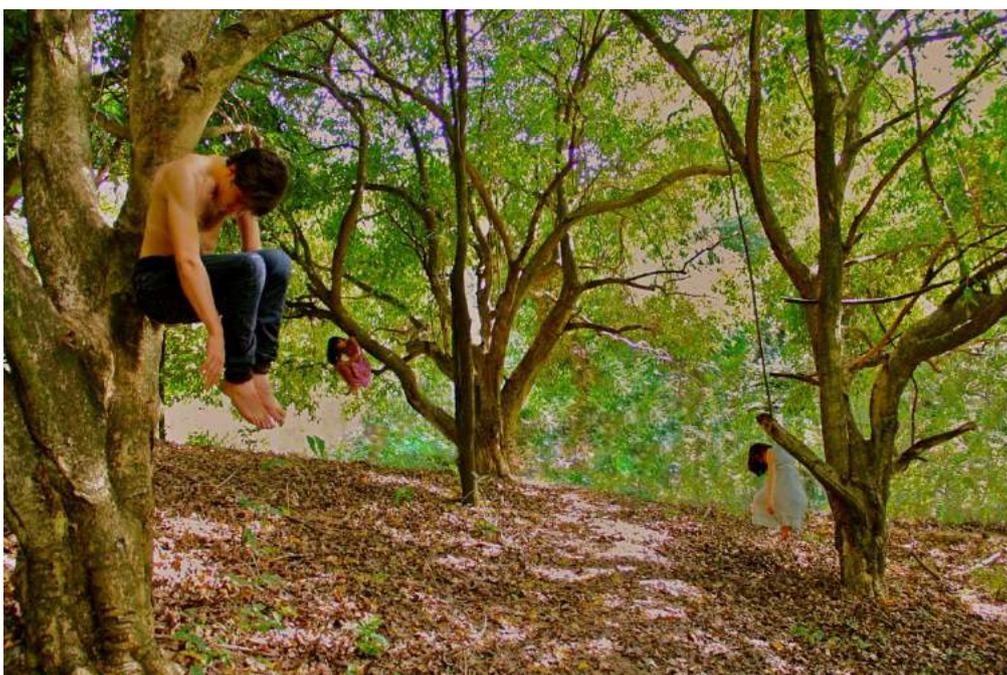
autonomia, ou no exercício de praticá-la, mas sempre a depender das condições de relações possíveis entre o corpo que busca essa prática em seu ambiente. Daí ser importante repetir que a autonomia não é exatamente a reserva das informações, mas sim a capacidade de elaborar e lidar com tal reserva.

Duas premissas importantes devem ser frisadas sobre a autonomia:

1. Autonomia não se dá, se conquista!
2. Autonomia não se possui, se pratica!

O desafio de gerar autonomia é ameaçador para qualquer sistema, pois quando há incapacidade de elaborá-la, isso coloca em risco a permanência do sistema, abrindo espaço para a entropia se instaurar.

Como se sabe, ambientes artísticos são altamente complexos, portanto conquistar e praticar a autonomia neles requer uma sofisticada capacidade de inventar táticas evolutivas.



**FIGURA 3** – Ensaio fotográfico realizado em fevereiro de 2012 no Parque Ecológico do Matão em Votorantim/SP, sede do Coletivo O<sup>12</sup>.

**FONTE:** Extraído do acervo pessoal do autor, 2012.

Sistemas podem tender a serem mais agônicos ou mais hedônicos. Nos agônicos, funciona a lógica da agonia e do desvalor, estratégias eficientes para atividades de controle e manipulação; e nos hedônicos, a lógica do prazer e do valor, estratégias que tecem melhores condições para a conquista e prática da

autonomia. Nenhum sistema é completamente hedônico e nem completamente agônico, o que incentiva a buscar uma dosagem equilibrada entre essas duas características, de modo a fazê-lo permanecer com bem estar e qualidade de vida.

### **O corpo como cidade a cidade como corpo, um corpo-sociedade**

Na moldura dos conceitos aqui apresentados (sistema, ambiente, autonomia e permanência), propomos o corpo como um sistema, a dança como um ambiente profissional e a sobrevivência nele (permanência) como produto da autonomia. Esta tríade de parâmetros (ambiente, autonomia e permanência) é a costura teórica que alinhava e ajusta o entendimento de mundo ao qual os projetos do Coletivo O<sup>12</sup> são filiados e que têm permitido a realização de iniciativas para além da carreira profissional particular dos artistas que o compõem.

Pensar no trabalho artístico como coisa pública permite catapultar suas dimensões de atuação. A partir dessa noção, pensar o corpo que dança numa cidade, é pensar todas as instâncias que fazem parte deste ambiente: seu mercado, seu público, a educação de suas plateias, sua programação, sua curadoria, sua produção cultural, sua crítica, sua demanda, sua necessidade de existir como sistema integrado e não como apêndice alienado.

O Coletivo O<sup>12</sup> vem criando conexões com espaços públicos, com o objetivo de estimular transformação na cidade de Votorantim. Seguem dois exemplos, ambos iniciativas de reconciliação “geoafetiva” dos corpos urbanos e dos corpos civis que compõem a cidade:

1. A gestão cultural de um espaço abandonado por oito anos na cidade, o Parque Ecológico do Matão, feita através do projeto Parque da Autonomia do Coletivo O<sup>12</sup>, que cuida de desenvolver um projeto de educação continuada em dança com eixos prático-teóricos, além de outros núcleos abertos a comunidade interessada;
2. O projeto Dança na Pedreira, um encontro anual de dança, que se iniciou em 2011 e já está em sua terceira edição, que teve como compromisso o “desabandono” de uma pedreira desativada há mais de 20 anos, no centro da cidade.



**FIGURA 4** – Registro fotográfico do espetáculo *Danças Passageiras* de Zélia Monteiro no projeto *Dança na Pedreira*, Votorantim/SP.  
**FONTE:** Extraído do acervo pessoal do autor, 2014.

Quando um espaço geográfico é despreendido dos hábitos de seu tecido social e vira apenas uma cicatriz urbana, é preciso redescobrir os vínculos no nosso mapa afetivo e atar de novo essa parte que se desprendeu. Para isso, é preciso investir em mecanismos que voltem a valorizar esses espaços. Voltados a combater o desvalor, os projetos do Coletivo O<sup>12</sup> encontraram abrigo fértil nestes espaços, porque assim como o grupo, os espaços carregam traços históricos de um tipo de despreendimento no qual se reconhece sintonias. Faz parte do compromisso político desses projetos a prática de uma mesma lógica (no caso, ligada ao despreendimento, seja do coletivo, seja dos espaços). Modo de conectar a história de algumas pessoas com a história da cidade. Conexão que permite continuarmos a dançar a cidade na cidade.

Desde 2008, o Coletivo O<sup>12</sup> vem desenvolvendo intervenções urbanas nas praças da cidade, nos terminais de ônibus e nas vitrines das lojas do centro comercial; apresentações no Teatro Municipal; cursos, workshops, mostras e eventos no Parque Ecológico do Matão; vídeos, ensaios abertos e mostras na Pedreira do Jd. Icatu, e aulas com metodologia própria para educação de plateias nas escolas da rede pública estadual de ensino médio através do projeto *Game Cênico* (2011).

Depois desse tempo de peleja, experimentação de conquistas e fracassos nas tentativas de organizar uma coletividade justaposta e complexa, se faz necessário tornar público o conhecimento extraído do que vem ocorrendo em Votorantim.

Sufrimento, decepção, dor, surpresa, desacordos, afetos e empatias formaram mecanismos de nucleação que possibilitaram a nossa existência. Descobrimos que o despreendimento se dá não só, mas principalmente através de processos de amadurecimento, e que a seleção natural expelle do sistema os menos adaptados. Tudo isso faz do atual<sup>6</sup> Coletivo O<sup>12</sup> um experimento “políticopoético” de plasticidade adaptativa.

Este artigo é dedicado a todos os que se perguntam sobre o nascimento do O<sup>12</sup>, aos que se interessam por pesquisas artísticas vinculadas ao entendimento de dança e sociedade, e a todos os artistas, pesquisadores e amigos que, com seus afetos e ideias, permitiram que esta história de conquista e prática de autonomia permanecesse até aqui. Mais adiante, continuamos nossa conversa. Seguimos caminhando, compartilhando, com partes trilhando...

## REFERÊNCIAS

COLETIVO O<sup>12</sup>. Tributo à autonomia, fevereiro de 2008. Conversa Sobre Autonomia 1. Março de 2008. Disponível em: <[http://www.odoze.blogspot.com.br/2008\\_03\\_01\\_archive.html](http://www.odoze.blogspot.com.br/2008_03_01_archive.html)>. Acesso em: 14/12/2014.

COLETIVO O<sup>12</sup>. Tributo à autonomia, fevereiro de 2008. Conversa sobre autonomia 2. Abril de 2009. Disponível em: <<http://www.odoze.blogspot.com.br/2009/04/conversa-sobre-autonomia-2.html>>. Acesso em: 14/12/2014.

COLETIVO O<sup>12</sup>. Tributo à autonomia, fevereiro de 2008. Conversa sobre autonomia 3. Fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://odoze.blogspot.com.br/2012/03/quer-conversar-sobre-autonomia.html>>. Acesso em: 14/12/2014.

---

6 O atual Coletivo O<sup>12</sup> é composto por Tati Almeida, Preta Ribeiro e Thiago Alixandre.

FROMM, E. **O coração do Homem**: seu gênio para o bem e para o mal. New York: Harper & Row Publishers, 1964.

KATZ, H.; GREINER, C. O corpo. Pistas para estudos indisciplinados. Dezembro de 2004. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61162410109.jpg>>. Acesso em: 14/12/2014.

VIEIRA, J. A. Referências extraídas de conversa ocorrida no Teatro Tucarena, São Paulo, SP, em 02 de agosto de 2011.

VIEIRA, J. A. **Teoria do Conhecimento e Arte**: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014

## Conjecturas e divagações sobre biografias

Paola Secchin Braga<sup>1</sup>

**RESUMO** – Os fatos e ações daqueles que outrora povoaram o mundo da dança, muitas vezes, nos chegam através dos relatos de suas histórias de vida. A necessidade do outro seria a fonte de nosso interesse nos detalhes dos fatos e gestos da vida do outro. Este artigo se propõe a examinar as primeiras autobiografias e biografias de bailarinos publicadas e, a partir delas, levantar algumas questões concernentes ao gênero biográfico no mundo da dança. Propõe-se também a refletir em como essas histórias de vida podem nos ajudar melhor a conhecer algumas das tensões subjacentes a todo relato que se pretende de cunho histórico.

Palavras-chave: Biografia. Autobiografia. Dança. Heterobiografia. Bailarino/bailarina. Heroína/herói.

---

<sup>1</sup> Paola Secchin Braga é doutora em dança pela Universidade Paris 8, onde desenvolveu uma pesquisa sobre a representação do corpo dançante em trabalhos biográficos. Atualmente, está em estágio de pós-doutorado (PNPD/CAPES – Programa Nacional de Pós-Doutorado/Capes) no PPGCA-UFF – Programa de pós-graduação em Estudos contemporâneos das artes, na Universidade Federal Fluminense, onde leciona e desenvolve pesquisa sobre a dramaturgia do movimento dançado. Bailarina formada por Eugenia Feodorova pelo método Vaganova, trabalhou em diversas companhias de dança no Rio de Janeiro e nos EUA e é professora de balé clássico; sua prática enquanto ensaiadora de companhias de dança contemporânea foram a base para sua monografia de pós-graduação e sua dissertação de mestrado.

## **Conjectures and musings about biographies**

Paola Secchin Braga<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *The facts and actions of those who once inhabited the dance milieu often reach us through the narrative of their life-stories. The necessity of others is supposed to be the source of our interest on the details of the facts and acts, of our peers' lives. This article intends to examine the first published autobiographies and biographies of dancers and therefore raise a few questions regarding the biographical genre in the dance domain. It also intends to reflect about how these lives' narratives can help us to enlighten some of the tensions underlying any narrative that declares itself as historical.*

*Keywords: Biography, autobiography, dance, heterobiography, dancer, hero*

---

<sup>1</sup> Paola Secchin Braga has a doctorate in dance from the Paris 8 University, where she developed a research on representation of the dancing body in biographical works. She is currently in post-doctoral stage (PNPD / CAPES - Postdoctoral National Program / Capes) at PPGCA-UFF - postgraduate program in contemporary art studies at the Fluminense Federal University, where she teaches and develops a research on dramaturgy of the danced movement. Ballerina formed by Eugenia Feodorova through the Vaganova method, she worked in several dance companies in Rio de Janeiro and the US and is a classical ballet teacher; her practical experience as Rehearsal contemporary dance companies were the basis for his graduate thesis and his dissertation.

## Conjecturas e divagações sobre biografias

Sobre essa coisa agora silenciosa que chamamos de passado, que outrora foi presente, e bastante ruidoso, que sabemos nós?

Sabina Loriga<sup>1</sup>

Considera-se a biografia à maneira de um palimpsesto: onde sob a realidade atestada do percurso entre nascimento e morte, uma outra história está para ser exumada, a dos sonhos e dos desejos, da verdadeira relação estabelecida com o mundo.

François Dosse<sup>2</sup>

Os fatos e ações daqueles que outrora povoaram o mundo da dança, muitas vezes, nos chegam através de relatos de histórias de vida. Ouvimos falar deles, lemos sobre a sua fama, seus sucessos e seus fracassos, temos conhecimento de alguns fatos sobre suas vidas. Mas o que fazemos com todos esses pequenos pedaços de história que conhecemos? De acordo com Wilhelm Dilthey todo ser humano sente a necessidade do outro, uma necessidade que está na origem do desejo biográfico. Em outras palavras, a necessidade do outro seria a fonte de nosso interesse nos detalhes dos fatos e gestos da vida dos outros – o desejo conhecer uma história de vida. Mas, então, o que chega a nós, por exemplo, do corpo de Vaslav Nijinsky, ou da dança de Josephine Baker ao lermos uma biografia? Ambos são figuras conhecidas por todo aquele que se interessa por dança, eles atraem autores e coreógrafos, e uma infinidade de histórias de vida, homenagens e obras coreográficas foi criada a partir de seus nomes. Suas histórias foram repetidamente contadas, escritas, desenhadas e dançadas. A cada vez, algo diferente emerge, um fato, uma perspectiva, uma descoberta; a cada vez, tudo recomeça e tudo é reescrito como em um palimpsesto: novas ocorrências de uma mesma vida surgem e suscitam um olhar renovado. Algumas dessas ocorrências nos revelam informações factuais, quando essas pessoas nos são apresentadas sob um novo ângulo, mas *todas* as ocorrências participam

---

1 (LORIGA, 2010, p. 81). Nossa tradução: “De la chose maintenant silencieuse, que l’on nomme le passé, qui fut jadis le présent, et assez bruyamment, que savons-nous?”

2 (DOSSE, 2005, p. 325). Nossa tradução: “La biographie s’envisage à la manière d’un palimpseste : où sous la factualité attestée du parcours de la naissance à la mort, une autre histoire est à exhumer, celle des rêves et des désirs, du véritable rapport noué avec le monde.”

ativamente da imagem que construímos desses personagens. Nós buscamos a oportunidade de reviver a experiência histórica, e a revivemos sob diferentes formas.

Analisaremos aqui alguns relatos biográficos que contam a história de vida daqueles que povoaram o mundo da dança e, através desses textos, procuraremos levantar questões que nos ajudam a compreender como as biografias possibilitam um maior conhecimento do mundo e das pessoas pertencentes a um outro tempo.

Os relatos autobiográficos publicados no campo da dança parecem ter surgido no século XIX, em pequeno número. Identificamos, ao todo, seis relatos ditos autobiográficos. Da mesma forma, as biografias de bailarinos ou bailarinas começam a aparecer nesse século, mas em número muito limitado: apenas cinco durante o século XIX.

## **Autobiografias**

Inicialmente, nos deteremos um instante sobre as autobiografias, pois os primeiros relatos de vida identificados no campo da dança são autobiográficos. Pareceu-nos importante descrever esses primeiros relatos, publicadas no século XIX, já que representam os primórdios do gênero no campo da dança. Eles nos dão uma visão geral de quem escrevia com a ajuda de quem, e de algumas de suas características relacionadas às narrativas biográficas. Não nos alongaremos sobre as autobiografias, pois a partir desse período a produção biográfica – nosso objeto de interesse aqui – também já começava a florescer.

Aparentemente, a primeira evidência que temos de um relato autobiográfico é de um diário que data da década de 1820, escrito por Auguste Bournonville (1805-1879), bailarino e coreógrafo dinamarquês. Este diário faz parte de suas memórias, *Mit Theaterliv* (Minha vida no teatro), publicadas na Dinamarca em três volumes em 1847, 1865 e 1878, respectivamente<sup>3</sup>. No site dedicado a A. Bournonville está escrito que ele:

---

3 As memórias de Bournonville foram traduzidas para o inglês por Patricia N. McAndrew e publicadas na Inglaterra com o título *My theatre life*, em 1979. Ainda, uma série de 39 cartas que Bournonville escreveu para sua esposa foram publicadas em Londres, sob o nome de *My dearly beloved wife ! letters from France and Italy 1841*. Trata-se de cartas escritas por ocasião

[...] produziu três volumes de autobiografias num intervalo de cerca de três quartos de século onde menciona pessoas célebres, acontecimentos históricos e o mundo da arte em geral, assim como suas próprias lembranças e assuntos relativos à dança.<sup>4</sup> (BOURNONVILLE, 2012)

A obra *Galanteries d'une demoiselle du monde ou Souvenirs de Mlle Duthé de l'Opéra, 1748-1830* (Galanterias de uma dama do mundo ou lembranças da Srta Duthé da Ópera, 1748-1830) (LAMOTHE-LANGON; DUTHÉ, 1833), apareceu em 1833, três anos após a morte de sua heroína, Catherine Rosalie Gérard, conhecida como Rosalie Duthé (1748-1830). Bailarina figurante da Ópera de Paris, o nome de Mlle Duthé é mais frequentemente ligado à sua vida de cortesã rica e renomada. Anunciado como uma autobiografia, esse relato parece ter sido escrito pelo Barão Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786-1864), que conheceu a bailarina no final de sua vida. E.-L. de Lamothe-Langon foi um romancista francês que escreveu vários relatos biográficos, bem como alegadas autobiografias como as de Mlle Duthé e Madame du Barry, em 1829 (LAMOTHE-LANGON; DU BARRY, 1967). *Galanteries...* é uma obra composta por 318 páginas escritas na primeira pessoa do singular. Trata-se, na verdade, de uma falsa autobiografia, escrita na primeira pessoa por alguém que não é identificado como o autor do livro; ou seja, uma *heterobiografia* na primeira pessoa, onde narrador e sujeito da biografia são pessoas diferentes, mesmo que o texto tenha sido escrito como se fossem uma única pessoa, a saber, o sujeito da narrativa. Apresentada como uma autobiografia, ficticiamente assinada por Mlle Duthé, esta obra parece querer apagar o seu verdadeiro autor e levanta algumas questões. Teria o autor realmente a autorização da bailarina para escrever sua história de vida e assiná-la em seu nome? Isso parece pouco provável, o livro foi publicado depois de sua morte. Mas pode ser que este livro tenha sido encomendado por Mlle Duthé e que ela tenha falecido antes de sua publicação.

---

de uma viagem à França e à Itália, de março a setembro de 1841. Nessa viagem, Bournonville relata suas impressões e lembranças, essas lhe foram úteis mais tarde, quando criou balés como Festival das flores em Genzano.

4 Nossa tradução: "He produced three volumes of autobiography, spanning nearly three-quarters of a century and covering celebrated personalities, historic events and the broader artistic world as well as his own memoirs and the subject of dance."

Nós não temos a resposta para esta pergunta, apenas hipóteses. Por que o autor, um romancista e biógrafo, se proporia a ficar na sombra, como um *ghostwriter*? Seria um serviço que ele estaria prestando a uma conhecida? É possível que a bailarina fosse analfabeta, o que era comum na época. Podemos ver, já no início da produção biográfica no campo da dança, o peso da legitimidade atribuído ao discurso na primeira pessoa, a um discurso “autobiográfico”. Veremos os casos de heterobiografias na primeira pessoa aparecer esporadicamente, às vezes obscurecendo o nome do verdadeiro autor, algumas vezes expondo-o publicamente.

Na primavera de 1847, um trabalho anônimo chamado *Lola Montès. Aventures de la célèbre danseuse, racontées par elle-même, avec son portrait et un fac-simile de son écriture* (Lola Montez. Aventuras da célebre dançarina, contadas por ela mesma, com seu retrato e um fac-símile de sua caligrafia) (MONTÈS, 1847) foi publicado em Paris. Ele vem a ser a tentativa mais antiga de se contar a vida da dançarina exótica irlandesa Lola Montez (1821-1861), e uma tradução deste livro foi publicada na Alemanha no verão do mesmo ano. Como no caso da Mlle Duthé, trata-se de uma falsa autobiografia, a dançarina jamais afirmou como sendo de sua autoria e, de acordo com Bruce Seymour<sup>5</sup>, algumas informações contidas nesse livro, tal como a filiação e o local de nascimento da dançarina, são errôneas<sup>6</sup>. L. Montez publicará uma parte de suas memórias em 1851, na França, no jornal *Le Pays* (MONTEZ, 1851a). Da história publicada nesse jornal, apenas um fragmento foi salvo e está na Biblioteca da Baviera, em Munique<sup>7</sup>, mas as memórias completas da dançarina foram publicadas em Grimma e Dresden no final do mesmo ano (MONTEZ, 1851b), seguidas de outra edição publicada em Berlim.

Em 1854, em Paris, Céleste Mogador (1824-1909) publica suas memórias: *Adieux au monde, Mémoires de Céleste Mogador* (Adeus ao mundo, memórias de Celeste Mogador) (MOGADOR, 1854), que foram imediatamente apreendidas por causa do conteúdo “escandaloso”. Vendida ilegal e

---

5 Bruce Seymour é o autor da biografia de L. Montès: *Lola Montez, a Life*, Londres: Yale University Press, 1996. Ele também editou uma coleção da correspondência entre Lola Montez e o rei Ludwig I da Baviera (*Ludwig I. und Lola Montez: der Briefwechsel*, Munchen: Prestel, 1995).

6 Para maiores informações sobre as publicações sobre Lola Montez, recomendamos o artigo de Bruce Seymour "A Chronological Review of the Major Biographical Literature on Lola Montez". Disponível em: <<http://www.zpub.com/sf/history/lola/crit.biograph.doc>>.

7 Arquivo Ludwig I, na la Bayerische Staatsbibliothek, seção 39.

rapidamente, elas foram reimpressas em 1858, para serem novamente proibidas. Dançarina do Bal Mabille<sup>8</sup>, em Paris, Céleste Mogador imagina e cria uma *quadrilha*, uma dança conhecida sob o nome de *cancan* (ou ainda *coincoin*), uma dança de ritmo frenético, de equilíbrio e flexibilidade. Mais tarde, casada com o Conde Lionel de Chabrillan, vai viver na Austrália. De volta a Paris, e já sob o nome Céleste Chabrillan, ela escreverá a sequência de suas memórias e publicará um segundo volume, intitulado *Um deuil au bout du monde* (Luto no fim do mundo) (CHABRILLAN, 1877), onde ela conta a segunda parte de sua vida, na Austrália, com seu marido.

Amélie Marguerite Badel, dançarina francesa que era a glória do *french cancan* e que adotou o nome artístico de Rigolboche (1842-1920), publica suas memórias em 1860, aos 18 anos – de acordo com seu testemunho no livro. Este livro é, mais uma vez, uma falsa autobiografia. Em um artigo, Sophie Basch diz: “No ano do desembarque dos Mil em Marsala, aparecem dois pequenos e curiosos livros: as *Mémoires* apócrifas da dançarina Margueritte Badel, mais conhecida sob o nome Rigolboche, trabalho dos especialistas em Vaudeville Ernest Blum e Louis Huart, e as *Mémoires* do acróbata Léotard, inventor do trapézio voador.” (BASCH, 2002, p. 14). A referência é clara, Ernest Blum<sup>9</sup> e Louis Huart<sup>10</sup>, renomados vaudevillistas, assinam as memórias de Rigolboche. O livro de duzentas e duas páginas é, também, escrito na primeira pessoa. Ao fim, o seguinte trecho dá o toque final, e se dirige “ao público”:

---

8 Estabelecimento situado na Rua Montaigne, Paris, fundado em 1831. Após três reformas em 1844, ele se tornou o estabelecimento da moda na cidade, onde se produziam bailes e onde o cancan foi criado.

9 Ernest Blum (1836-1907) – autor e jornalista francês. Assinou numerosas peças e libretos de espetáculos de vaudeville.

10 Louis Huart (1813-1865) – jornalista, escritor e diretor de teatro francês.

## Último Capítulo

Ao público

I

Caro leitor, eu sou obrigada a parar minhas memórias aqui.

Não tenho mais nada a dizer.

Se você reclama da minha brevidade (o que será um louvor) coloque a culpa nos meus 18 anos.

II

Depois de ler, se você me ler, você dirá para si mesmo: Em suma, é um escândalo, este livro.

Você estará errado ao dizer isso.

Este livro não é nem um escândalo, nem uma obra ímpia.

É uma fantasia de mulher.

Uma faceirice de dançarina que quis provar a algumas pessoas que, precisando, ela sabia falar e escrever.

Você sabe por que eu fiz esse livro?

- Não.

- Eu vou te dizer com a sinceridade de minha alma.

Eu o fiz um pouco para repreender os escritores desmiolados que pensaram que eram muito espertos ao me sobrecarregar, em detrimento daqueles que realmente mereciam, com a celebridade.

Eu estava quieta em minha obscuridade; meus desejos eram aqueles, não de um bacharel, mas de uma bailarina - eles me forçaram a tornar minha vida pública.

- Eu a tornei pública.

Minha vida está em dia agora, e Rigolboche não tem mais nada a esconder de seus contemporâneos.

Repito, não me acuse demais, caro leitor; se eu os tivesse ouvido, teria escrito coisas horríveis.

O que eu vi, por exemplo.

Mas eu não quis explorar o escândalo.

III

Perdoe-me as minhas negligências de estilo, meus erros de retórica e de ortografia.

Desculpe, finalmente, os erros do autor – como se costumava dizer – em prol de sua humildade.

Paris, abril 1860. (BLUM; HUART, 1860, p. 186-188)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>Nossa tradução:

“Chapitre Dernier

Au Public

I

Ami lecteur, je suis forcée d’arrêter ici mes Mémoires.

Je n’ai plus rien à dire.

Si tu te plains de ma brièveté (ce qui sera un éloge) prends-t-en à mes dix-huit ans.

II

Après m’avoir lu, si tu me lis, tu te diras : En somme c’est un scandale que ce livre.

Tu auras tort de dire cela.

Ce livre n’est ni un scandale ni une œuvre impie.

C’est une fantaisie de femme.

Une coquetterie de danseuse qui a voulu prouver à de certaines personnes qu’au besoin elle savait parler et écrire.

Sais-tu bien pourquoi j’ai fait ce livre?

– Non.

– Je vais te le dire dans la sincérité de mon âme.

Je l’ai fait pour taper un peu sur les doigts de ces écrivains écervelés qui ont pensé être très-malins en m’accablant de célébrité au préjudice de ceux qui le méritaient réellement.

J’étais tranquille dans mon obscurité ; mes vœux étaient ceux, non pas d’un simple bachelier, mais d’une ballerine – ils m’ont forcée à rendre ma vie publique. – Je l’ai rendue publique.

A dançarina justifica o fato de escrever um livro de memórias dizendo que seria talvez “fantasia de mulher” ou “faceirice de dançarina”, mas, na realidade, ela o justifica como um ato de obstinação, prova de sua capacidade de escrever. E, tudo isso, através da mão de outro autor. Entre as seis autobiografias repertoriadas até essa data (1860), esta é a terceira falsa. O que nos diz essa proporção? Parece que ter sua autobiografia escrita por terceiros era uma prática comum na época, pelo menos para as dançarinas. Nós já levantamos alguns pontos com relação às heterobiografias na primeira pessoa: elas podem ser encomendas, como nos parece neste último caso; outra possibilidade poderia ser o analfabetismo das dançarinas, e portanto, Rigolboche afirma saber escrever. Não temos maiores detalhes no que diz respeito às razões para estes acordos, mas o que nos chama a atenção é que, no caso de Rigolboche e de Mlle Duthé, são as palavras de um homem que descrevem as dançarinas e os fatos de suas vidas, é a partir de um olhar de homem que se descreve a mulher. Michelle Perrot, em seu livro *Mon histoire des femmes* (Minha história das mulheres) (PERROT, 2006, P. 29), diz, referindo-se às representações pictóricas de mulheres, que elas falam sobretudo do imaginário dos homens que as pintou. Trata-se nesses casos de livros que descrevem as dançarinas e suas vidas - às vezes com o seu consentimento - por meio da imaginação e das palavras de *homens*. É somente através do véu desse imaginário e dessas palavras masculinas que conhecemos as suas vidas.

Em 1880, Léontine Beaugrand (1842-1925) publica *Mémoire pour mademoiselle Beaugrand* (Memória para a senhorita Beaugrand) (BEAUGRAND, 1880). Composto de apenas quinze páginas, este panfleto não

---

Mon existence est à jour à présent, et Rigolboche n'a plus rien de caché pour ses contemporains.

Je le répète, ne m'accuse pas trop, cher lecteur ; si je les avais écoutés j'aurais écrit des choses horribles.

Ce que j'ai vu, par exemple.

Mais je n'ai pas voulu exploiter le scandale.

III

Pardonne-moi mes négligences de style, mes erreurs de rhétorique et mes fautes d'orthographe.

Excuse enfin les fautes de l'auteur – comme on disait jadis – en faveur de son humilité.

Paris, avril 1860”

é, estritamente falando, um relato autobiográfico, mas sim uma tentativa por parte da bailarina de explicar o que aconteceu no momento da sua partida da Ópera de Paris. Sua finalidade é simplesmente apresentar sua versão dos fatos e obter justiça. L. Beugrand, aluna de Maria Taglioni (1804-1884), faz parte do corpo de baile da Ópera de Paris entre 1858 e 1880. Conhecida como uma das últimas representantes da escola francesa e com uma técnica impecável<sup>12</sup>, desde sua estreia, ela progride lentamente dentro da companhia e a maioria dos papéis que lhe são confiados são secundários. Ela é bem vista pela crítica e pelo público, mas é constantemente deixada de lado pela direção da Ópera, que contrata bailarinas estrangeiras em seu lugar para os papéis principais. Em 1880, seu contrato não é renovado. A direção do teatro declara ter que deixá-la ir, pois não tem meios de manter três primeiras bailarinas - duas italianas e L. Beugrand, a única francesa. Escrito em um tom choroso e indignado, o texto apresenta também trechos de testemunhos publicados em vários jornais da capital que “se levantam a favor de Mlle. Beugrand” (BEUGRAND, 1880, p.3)<sup>13</sup>, e ainda trechos de críticas para justificar a decepção e indignação da bailarina. Este é um exemplo claro de uma obra autobiográfica que visa fazer justiça à bailarina rejeitada, o texto é organizado e planejado com este fim. Assim como as biografias, o relato autobiográfico é também escrito com interesses específicos e raramente é inocente. Veremos que outro livro aparecerá um ano mais tarde, desta vez uma biografia, que o corroborará e complementarará. Essa dupla de biografia/autobiografia de L. Beugrand deixa para a posteridade uma imagem bastante consistente, mas tendenciosa da vida da bailarina.

Não temos nenhum vestígio de outras publicações autobiográficas no século XIX. Devido à pequena quantidade de relatos desse gênero, nós nos perguntamos por que os dançarinos não participavam do entusiasmo generalizado pelas autobiografias que percorria a Europa na época. O crescimento das taxas de alfabetização e o hábito, já difundido nesse período, de se manter um diário íntimo provocaram um aumento na produção de narrativas autobiográficas, seja na forma de prosa, seja em poesia. Por que os(as) dançarinos(as) não tiveram interesse em escrever suas próprias

---

12 Le Moal, P., *Dictionnaire de la danse*, [en ligne], Paris : Larousse, éd. 1999, p. 43.

13 Nossa tradução: “s’élèvent en faveur de Mlle. Beugrand ”

histórias? Analfabetismo? Ou talvez o confinamento em um mundo isolado, afastado do entusiasmo biográfico? Ou seria uma restrição do mercado editorial, que não tinha interesses em publicações escritas por dançarinos?

Sabemos que, desde o início do século XX, os alunos da Escola Imperial, em São. Petersburgo, eram incentivados a tomar notas sobre os espetáculos de que participavam. No prefácio do livro de memórias Bronislava Nijinska (1890-1972) (NIJINSKA, 1992), sua filha, Irina Nijinska, e John Rawlinson, editores do livro, declaram:

Da mesma maneira que ela [B. Nijinska] matinha um diário pessoal desde seus anos de escola, 1900-1908, tinha também, desde que se tornou uma artista dos Teatros Imperiais, rabiscado suas impressões e suas opiniões sobre diferentes balés, coreógrafos e bailarinos em um conjunto de cadernetas. O hábito foi provavelmente desenvolvido a partir do costume da Escola Imperial, onde cada aluno recebia um caderno para registrar os detalhes de seu próprio desempenho nos Teatros Imperiais. (NIJINSKA, 1992)<sup>14</sup>

A própria B. Nijinska diz: “Eu ainda era uma estudante de dia [aluna semi-interna], mas agora estava oficialmente matriculada como aluna da Escola dos Teatros Imperiais, e poderia ser escolhida para os espetáculos. [...] Cada uma de nós tinha recebido um pequeno caderno em que nós deveríamos registrar todas as nossas aparições no palco.” (NIJINSKA, 1992, p. 106)<sup>15</sup>. Esse livro deu origem a notas importantes que lhe serviram como guia ao escrever sua autobiografia. Nós não temos nenhuma informação sobre a época em que o costume do diário de bordo começou na Escola Imperial, mas sabemos a partir do relato de B. Nijinska que as observações sobre as aparições no palco serviam para calcular o salário dos alunos que participaram dos espetáculos dos Teatros Imperiais. Muitos bailarinos e bailarinas dessa prestigiosa instituição experimentaram esse costume e talvez tenham

---

14 Nossa tradução : « As well as keeping a personal diary since her school days, 1900-08, she [B. Nijinska] had also, since becoming an Artist of the Imperial Theatres, been jotting down her impressions and opinions of different ballets, choreographers, and dancers in a set of notebooks, the habit had probably grown out of a custom in the Imperial School whereby each student was given a notebook in which to record the details of each of their own performances in the Imperial Theatres. »

15 Nossa tradução: « I was still a day pupil, but now that I was officially enrolled as a pupil of the Imperial Theatrical School I was eligible to be used in the performances. [...] We were each given a little notebook in which we were to record all our appearances on the stage. »

desenvolvido o hábito do diário íntimo. Surpreendentemente, apenas poucos deles se transformaram em fonte para relato de suas vidas.

Nós não nos deteremos mais longamente em narrativas autobiográficas, pois elas não são o tema principal deste artigo. No entanto, decidimos incluí-las aqui para acompanhar o início da produção biográfica de dança no século XIX. Nós observamos algumas semelhanças entre biografias e autobiografias, como por exemplo a questão da identidade do autor. Outras questões são exclusivas de cada um dos subgêneros.

## Biografias

Em 1849, o livro *Lola Montès. Mémoires accompagnés de lettres intimes de SM le roi de Bavière et de Lola Montès* (Lola Montez. Memórias acompanhadas de cartas íntimas de Sua Majestade, o rei da Baviera, et de Lola Montez) (PAPON; MONTÈS, 1849), assinado por Auguste Papon, é publicado na Suíça. O autor escreve sobre a ambiguidade da origem da dançarina e as informações divulgadas sobre ela, mas não tem muita informação a dar além disso. O livro foi muito pouco divulgado. No entanto, foi traduzido para o alemão e complementado por outros autores, no mesmo ano (PAPON ET AL. 1849). Aparentemente, o editor alemão considerou que o livro Papon não atendia às expectativas de seu público e decidiu aumentá-lo. A partir do capítulo cinco – que é o final do texto Papon – o livro toma uma direção completamente diferente e insere uma tradução alemã da falsa autobiografia da dançarina que mencionamos anteriormente. Com uma narrativa que alterna a primeira e a terceira pessoas, o livro conta ainda com os poemas do rei Luís da Baviera e com vários textos enxertados, oriundos de panfletos. Várias histórias parecem ter sido reutilizadas em outros livros sobre a dançarina, mas, de acordo com B. Seymour, a autenticidade das histórias poderia ser questionada. Curiosamente, algumas histórias deste livro foram totalmente integradas na versão da autobiografia da bailarina de 1951.

Em 1881, *Léontine Beaugrand* (FOURCAUD, 1881), biografia da bailarina da Ópera, foi publicada em Paris, assinada por Louis de Fourcaud<sup>16</sup>:

---

16 Louis de Fourcaud (1851-1914) era crítico de arte, literatura e música. Homem cultivado do século XIX, era muito ligado à arte francesa. Ele contribuiu até o fim de sua vida com o jornal *Le Gaulois* enquanto crítico de arte e historiador. Escreveu as biografias de diversos artistas,

esta é a primeira biografia de bailarina deste teatro que encontramos, um pequeno livro de 72 páginas. O autor era conhecido por defender os artistas que apreciava e essa representante da escola francesa, admirada por Fourcaud (SCHNAPPER, 2012), teve direito a um relato onde ele toma a sua defesa, cobrindo-a de qualidades, ignorando sua falta carisma e encontrando explicações para o seu lento progresso na hierarquia do balé da Ópera. Essa biografia conta a infância da bailarina, sua iniciação na dança, e vai até o fim de sua carreira na Ópera. É um bom exemplo do tipo de biografia heroica, na qual a bailarina, tendo demonstrado seu valor através de suas ações e determinação, finalmente consegue o triunfo e o status de heroína. Vejamos como esse quadro emerge. No início da história, tudo está presente na descrição que Fourcaud faz de L. Beaugrand, o ideal de bailarina extraordinária, leve, graciosa, elegante, ritmada, os valores “que pertencem somente à França” (FOURCAUD, 1881, p. 2)<sup>17</sup>; ela é a encarnação suprema do grupo das bailarinas, o epítome da dança francesa. O autor continua: “Elevada e madura, mimada e acariciada por nossa Academia Nacional de Música e Dança, Léontine Beaugrand se furtou espontaneamente dos triunfos que lhe eram prometidos no exterior.” (FOURCAUD, 1881, p. 2)<sup>18</sup>. Podemos observar neste trecho a biografia enquadrada em uma narrativa nacionalista, onde pertencer à França traz valores considerados primordiais para a dança – leveza, graça e elegância. A própria existência de uma “dança francesa” emerge como expressão consumada das qualidades pertencentes aos representantes desse país. Em seguida, inicia-se o relato da adversidade na vida de Mlle Beaugrand. Criança de origem humilde, filha de pequenos comerciantes de La Villette, ela não é bela – “não ousamos declarar que ela é

---

dentre eles Fragonard e Watteau, pois se via com a missão de defender os artistas que apreciava.

17 Nossa tradução: « Si Léontine Beaugrand n'avait été qu'une ordinaire ballerine, experte seulement à se déhancher, à tourbillonner sur elle-même, à traverser une scène en quatre bonds, je n'aurais souci d'elle. Non plus qu'on n'a souci des vieilles lunes et des roses fanées ; mais son art était différent, et elle a représenté autre chose. Elle reste, à mes yeux, l'incarnation suprême de cette légèreté pudique, de cette grâce choisie, de cette élégance rythmée, qui n'appartiennent qu'à la France, et dont l'expression achevée s'appelle : la danse française. »

18 Nossa tradução: « Elevée, mûrie, choyée et caressée en notre Académie nationale de danse et de musique, Léontine Beaugrand s'est spontanément dérobée aux triomphes que lui promettait l'étranger. ».

bonita” (FOURCAUD, 1881, p. 7)<sup>19</sup>, diz o autor—, mas é o exemplo perfeito de honra, determinação e de adaptação dos valores do grupo a si mesma, uma verdadeira heroína. Sempre concentrada no que faz, a bailarina obstinada se esforça, até se esgota para chegar a um ideal distante: “à medida que avança, as durezas de sua vida, longe de diminuir, aumentam. Ela fica mais possuída e mais obcecada pelo seu objetivo. Miragens de perfeição fogem de diante dela; ela se esgota ao persegui-las; ela não se dá por vencida, nem por exausta. Só se sobe ao firmamento das estrelas com o custo de tamanha coragem.” (FOURCAUD, 1881, p. 14)<sup>20</sup> A dançarina faz progressos, mas levará tempo para que ganhe um bom lugar no palco da Ópera: “todavia, ela não sai do cargo de *última quadrilha* por três anos. Todo mundo se comove; ela se cala.” (FOURCAUD, 1881, p. 17)<sup>21</sup> A história se repete ao longo de sua vida: relegada a um papel menor, após algum incidente qualquer, ela substitui com sucesso triunfante as bailarinas que têm um papel mais importante. Mas as promoções não acontecem, mas ela continua sem dizer nada, apesar de todas as injustiças, de todos os incidentes. Ela vê seus papéis dados às bailarinas estrangeiras, que atraem mais a atenção da direção do teatro e do público. O sucesso virá sob a Comuna, momento em que, sem dinheiro para contratar estrelas estrangeiras, o diretor da Ópera conta somente com as bailarinas da casa. L. Beaugrand é escalada todas as noites e dança em todas as produções com sucesso. Ela brilha na remontagem de *Coppélia* (1870), balé de Arthur de Saint Léon (1821-1870) para o qual ela deveria ter criado o papel principal, mas se viu forçada a ceder o lugar a uma dançarina italiana<sup>22</sup>. Um crítico anônimo do jornal *L'Ordre* disse na ocasião: “Remontaram o charmoso balé *Coppélia*, criado pela pobre Bozacchi, colhida em sua primavera. Foi Mlle Beaugrand que a substituiu. É uma bailarina de primeira ordem. Ela tem graça, tem ritmo; ele tem panturrilhas de aço e pontas de diamante; ele tem tudo. Foi aplaudida e

---

19 Nossa tradução: « on n’oserait avancer qu’elle est jolie »

20 Nossa tradução: « À mesure qu’elle avance, les duretés de sa vie, loin de diminuer, s’accroissent. Elle n’est que mieux possédée et plus obsédée de son but. Des mirages de perfection furent devant elle ; elle s’épuise à les poursuivre ; elle ne se tient ni pour vaincue ni pour lasse. On ne monte qu’au prix d’un tel courage au firmament des étoiles. »

21 Nossa tradução : « Cependant, elle ne sort pas du dernier quadrille pendant trois ans. Tout le monde s’en émeut ; elle se tait. »

22 Trata-se de Giuseppina Bozzachi (1853-1870), falecida ainda jovem.

chamada de volta.” (FOURCAUD, 1881, p. 54)<sup>23</sup>. Como L. Beaugrand sempre foi uma vítima do azar, depois de *Coppélia*, não tem mais nenhum papel bem-sucedido, seja por causa de balés ruins criados para ela, seja porque o interesse geral se desloca novamente para as bailarinas estrangeiras. Na ocasião de sua aposentadoria, no auge de sua forma, ela não disse nada e se retirou do meio da dança sem outro grande sucesso. Com seu texto exaltador, o autor garante a reputação da bailarina e faz justiça a L. Beaugrand, transformando-a em heroína, uma figura de mulher virtuosa, um exemplo de sua arte.

Uma primeira e importante diferença entre a autobiografia de L. Beaugrand e biografia assinada por L. Fourcaud é o período da vida da bailarina que cobrem. Por um lado, o texto da bailarina refere-se ao tempo gasto no Ópera, dando-nos acesso aos detalhes de um período de sua vida profissional que ela decide revelar. Por outro, o texto biográfico é uma história de vida que começa na infância de L. Beaugrand, a segue durante toda a sua formação e sua vida profissional, terminando com o fim de sua carreira. Nós temos muito mais informações sobre a trajetória de vida da bailarina neste último livro. A segunda diferença é em relação ao objetivo das obras. Mesmo que os dois livros tenham por objetivo principal fazer justiça a Beaugrand, seu biógrafo também deseja nos informar, nos dar os detalhes de uma história de vida. Além disso, o biógrafo identifica a biografada como uma representante ideal da nação onde nasceu, cresceu, onde lhe ensinaram a dança, onde ela trabalhou como bailarina, representando para o autor de maneira idealizada a escola francesa de dança e seu país. Um terceiro ponto que diferencia as duas obras é que uma *biografia* pressupõe o olhar do biógrafo sobre o biografado – como mencionamos acima, o olhar de um homem sobre uma mulher, que revela o imaginário do homem que ele era, nesse momento histórico. Citamos como exemplo o compromisso do autor com a escola e a nação francesas, que é sentido quando ele identifica Beaugrand como sua representante ideal;

---

23 Nossa tradução : « On a repris le charmant ballet de *Coppélia*, que créa cette pauvre chère Bozacchi, enlevée dans son printemps. C'est Mlle Beaugrand qui l'a remplacée. C'est une danseuse de premier ordre. Elle a la grâce, elle a le rythme ; elle a des jarrets d'acier et des pointes de diamant ; elle a tout. On l'a applaudie et rappelée. »

enquanto que a própria dançarina não se atribui essa função. Ou, ainda, a construção de uma figura mulher que reflete os valores e a imaginação da época, compartilhados pelo autor.<sup>24</sup>

As biografias heroicas são o gênero biográfico mais comum nas publicações de dança. O modelo estereotipado do herói que supera as dificuldades, levado pelo desejo de dançar, que luta e se torna um exemplo para o grupo, e, finalmente, chega à fama e ao merecido sucesso, é prevalente nas biografias de dança até bem recentemente. Podemos citar, como exemplo, a biografia de V. Nijinsky, assinada por Anatole Bourman (BOURMAN, 1936), publicada em 1936, onde o autor expõe a pobreza da família do biografado, a sua formação na Escola Imperial com as grandes dificuldades que ele passou durante os anos de estudo e ao longo de sua carreira, e, finalmente, o seu sucesso inquestionável conseguido através de seu esforço pessoal. O autor percorre todos os passos necessários para uma biografia heroica. Podemos ainda citar *Noureev, l'insoumis* (Nureyev, o insubmisso) (DOLLFUS, 2007), onde no início do livro, a autora, A. Dollfus, narra o período de formação de Rudolf Nureyev e todas as dificuldades que teve de superar, para finalmente ser reconhecido como um dos maiores bailarinos do seu tempo. Seguindo normalmente a ordem cronológica, do nascimento até a morte, essas biografias retratam um quadro onde heróis e heroínas enfrentam muitas dificuldades, mas graças ao seu “talento” ou a sua “vocação” eles atingem seu objetivo. Esses dois termos – talento e vocação – ressurgirão recorrentemente nesse tipo de biografia e marcarão os personagens com uma aura muito particular.

Curiosamente, embora o termo herói tenha mudado de significado no século XVIII, difundindo-se no corpo social e perdendo seu status de exemplaridade, banalizando-se e passando a se referir a um simples personagem de uma história, nas biografias de bailarinos(as), o status do herói muda muito pouco. Na produção em dança, encontramos sempre relatos de vida que projetam o biografado como aquele que serve de referência e encarna os valores ideológicos positivos na obra, o herói ou a heroína padrão.

---

24 Nós indicamos a pesquisa de Hélène Marquié sobre a construção da imagem de mulher virtuosa pelos homens, as condições de trabalho e o estatuto das artistas nos séculos XIX e XX.

Em 1882, desta vez em Londres, aparece *The life and Works of the chevalier de Noverre* (Vida e obra do cavaleiro de Noverre) (NOVERRE, 1882), assinada por Charles Edwin Noverre, sobrinho do biografado. Bailarino, mestre de balé e coreógrafo de origem suíça, Jean-Georges Noverre (1727-1810) trabalhou em Paris, Londres, Lyon, Stuttgart e, finalmente, Viena, onde permanece sob a proteção da futura rainha da França, Maria Antonieta. Ele escreve suas *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Cartas sobre a dança e os balés) (NOVERRE, 1760), onde traça as principais linhas de suas propostas de concepção do *ballet d'action*. Podemos observar que, no prefácio de sua biografia, o sobrinho-autor dá uma atenção especial às fontes e tem uma grande preocupação com a “verdade”. O trabalho é apoiado por “provas” que reafirmam o que é dito no texto – cartas trocadas entre J.-G. Noverre e seus colaboradores, libretos e partituras dos balés, desenhos e programas (NOVERRE, 1882, p. 3)<sup>25</sup>. O autor demonstra as preocupações básicas da época: na Inglaterra, no final do século XIX, preservar a reputação do biografado, dar todos os detalhes possíveis sobre sua vida e chegar o mais próximo possível da verdade eram as regras que guiavam as biografias escritas.

Uma das grandes bailarinas dessa época é homenageada alguns anos mais tarde, em 1893. *La Guimard* (A Guimard) (GONCOURT, 1893), de Edmond de Goncourt<sup>26</sup>, foi publicado em Paris - um livro de 331 páginas. Com base nos registros de Menus-Plaisirs da Biblioteca da Ópera de Paris<sup>27</sup>, essa biografia conta a história de Marie-Madeleine Guimard (1743-1816), famosa bailarina do balé da Ópera e uma das mais célebres cortesãs de sua época, a quem muitos poemas e canções foram dedicados e de quem vários artistas

---

25 Nossa tradução: « The editor has endeavoured to gather into this work some reliable particulars of the distinguished career of his ancestor. He has therefore, at some sacrifice of interest, endeavoured to tell his story by means of as many extracts from books and papers as he could collect. He has also, in most instances, preserved the original translation of the scenarios of the Ballets introduced. Connaught House, Palace Plain, Norwich, June 1882. »

26 Edmond de Goncourt (1822-1896), escritor e crítico de arte e literatura francês. É o fundador da Académie Goncourt, que atribui o prestigioso prêmio Goncourt a uma obra em prosa escolhida a cada ano.

27 Os registros de Menus-Plaisirs du Roi (e depois dito da Biblioteca da Ópera de Paris) são uma série de informações registradas sobre os “prazeres do rei”, ou seja, sobre a preparação de cerimônias, eventos e festividades, até seus últimos detalhes. Ele inclui os espetáculos de dança e o funcionamento administrativo do corpo de baile da Ópera, entre outros.

pintaram o retrato – não há necessidade de se defender a bailarina ou de que justiça seja feita ao seu nome, como no caso de L. Beaugrand. Nesse livro, a heroína é descrita por Goncourt como “a diretora oculta da Ópera”, uma figura poderosa e ativa profissionalmente, que dita os padrões da moda, “a deusa do gosto”; ela é a cortesã que vive no luxo e, ao mesmo tempo, ajuda os pobres, a “irmã da misericórdia”; ela é ainda “a graça do século XVIII”, deusa da dança, a “Terpsícore do tempo”. O autor exalta a bailarina, é certo, mas, sem se contradizer, também descreve todo um outro lado de sua personalidade e de suas relações: a “líder de cabala” fazia justiça por si mesma e atingia seus objetivos a todo custo. Com as informações dos Registros Menus-Plaisir, Goncourt construiu um relato rico em detalhes e referências, onde ele tenta mostrar a biografada a partir dos fatos registrados. Uma vez que se trata de uma biografia escrita em 1893, de forma levemente irônica, abundando em metáforas, encontraremos aqui também o relato dos tormentos enfrentados no início da vida da bailarina. No entanto, esses tormentos serão compensados pela entrada e pelo sucesso da jovem no corpo de baile ligado à Comédie Française, graças a seus dois “protetores”, “conhecidos por serem educadores de *jeunes talents* são, ambos, daqueles velhos debochados, preparando, com cuidados paternos, suas amantes nessas meninas, e que um dos autores do século XVIII comparou a jardineiros *preparando ansiosamente seus legumes em estufas.*” (GONCOURT, 1892, p. 8)<sup>28</sup>. O livro é uma tentativa de criar um relato digno de confiança, a partir de datas específicas, documentos, cartas, poemas e outras obras. Para isso, o autor mostra a infância da biografada, o ingresso na dança, a glória, as intrigas e seu declínio. Vemos o cuidado de um relato fidedigno também presente no trabalho deste autor.

Por fim, encontramos vestígios de uma última biografia publicada no século XIX: *Souvenirs de Jean-Étienne Desprésaux, danseur de l'opéra et poète-chansonnier, 1748-1820* (Lembranças de Jean-Étienne Desprésaux, bailarino da ópera e poeta-cancioneiro, 1748-1820) (FIRMIN-DIDOT, 1894), de Albert Firmin-Didot, publicado em Issoudun, França, em 1894. J.–E. Desprésaux (1748-1820), marido de Marie-Madeleine Guimard, foi bailarino e mestre de

---

28 Nossa tradução: « connus pour être des éducateurs des *jeunesses à talent*, tous deux, de ces vieux débauchés, se préparant, avec des soins paternels, des maîtresses dans de petites filles, et qu'un auteur du dix-huitième siècle compare aux jardiniers *hâtant en serre chaude le céleri.* »

dança na Ópera sob os reinados de Luís XV e Luís XVI. Sob o Império, ele atuou como inspetor da Académie Royale de Musique, inspetor-geral da Corte e professor de dança e de graça do Conservatório de música. Ele foi também o autor de algumas canções e poemas. No fim de sua vida, Despréaux concebeu um sistema de notação coreográfica, que batizou de “Terpsi-choro-grafia”, em honra de M.-M. Guimard, a Terpsícore do tempo. Mas, infelizmente, ele morreu antes de terminar o livro em que descrevia seu sistema de notação. Na biografia de Despréaux, o autor faz justiça a este artista inteligente e espirituoso, e a seus talentos.

O nosso interesse ao mencionar o relato acima é pontuar o cruzamento de biografias de bailarinos contemporâneos, onde podemos observar diferentes visões de um mesmo evento. Na biografia de J.-G. Noverre assinada por seu sobrinho, encontramos o subtítulo de um capítulo “Rebelião na Ópera”, onde o autor narra um problema entre a direção de M. de Vismes na Ópera de Paris, e todo o “corpo dramático”. Esta mesma situação é descrita no livro de E. de Goncourt sobre a Guimard, assim como na biografia assinada por Serge Lifar (1905-1986) sobre Auguste Vestris (LIFAR, 1950), e ainda na de A. Firmin-Didot sobre J.-E.Despréaux. Como no caso dessa “rebelião”, encontramos outras interseções ao longo das biografias de bailarinos contemporâneos, que podem nos fornecer maiores informações e nos dar uma imagem mais clara dos acontecimentos e da dinâmica dos relacionamentos profissionais e pessoais de uma determinada época. Ou seja, diferentes fontes que são passíveis de serem cruzadas possibilitam um melhor entendimento dos eventos e das relações estabelecidas entre as várias pessoas envolvidas.

O que podemos ainda dizer sobre este período e todos esses livros?

O caso das heterobiografias escritas na primeira pessoa chama a nossa atenção e voltaremos mais uma vez a elas. O autor se mantém na sombra do nome da dançarina em questão e parece que a intenção é de fazer essas biografias passarem por autobiografias. Vemos três situações diferentes que suscitam perguntas. No primeiro caso, o livro sobre Mlle Duthé foi publicado três anos depois de sua morte. O autor teria permissão da dançarina para escrever sua história de vida, na forma de autobiografia? Ela teria participado do processo de escrita? Trata-se de uma ideia do biógrafo ou da biografada?

Qual deles tinha o desejo de contar essa história? Infelizmente, continuamos sem respostas para estas perguntas.

No segundo caso, L. Montez estava viva quando a sua falsa autobiografia foi publicada, mas não a reconheceu como sendo sua, apesar de ter usado trechos dela em seu próprio texto. Por que, aparentemente, não levou a público o fato de que alguém havia assumido seu nome e tinha escrito sua autobiografia sem o seu consentimento? Nos perguntamos ainda, no caso de Rigolboche, se ela estava realmente de acordo com sua falsa autobiografia. É possível e nos parece até provável que ela tenha procurado a ajuda de um escritor para escrever seu relato de vida. Quando se trata de uma biografia, o autor não fala em nome do biografado, mas em seu próprio nome; ele não se apropria do nome do biografado. Mesmo no caso de biografias escritas na primeira pessoa, o autor, suas razões e intenções são tornados públicos *a priori*<sup>29</sup>. No entanto, nos três casos acima, não foi o que aconteceu.

Se fizermos um salto no tempo e uma mudança qualitativa, e olharmos na direção de biografias sob forma de espetáculos coreográficos, imaginaríamos a princípio que tal situação não seria possível. Por outro lado, diante das obras onomásticas de Jérôme Bel (*Véronique Doisneau*, 2004; *Pichet Klunchun and myself*, 2004; *Isabel Torres*, 2005; *Lutz Forster*, 2009; e *Cédric Andrieux*, 2009), percebemos que, em alguns casos, mesmo que o público saiba que se trata de um espetáculo assinado por um coreógrafo específico, ele pode não reconhecer uma heterobiografia na primeira pessoa, e pode cometer o engano de imaginar que está diante de uma peça autobiográfica. Uma questão que se coloca de imediato: seria intenção do coreógrafo se fazer passar pela pessoa sobre a qual ele construiu seu espetáculo? No caso de J. Bel, sim e não.

Sim, porque o formato do dispositivo coloca em evidência a apropriação por parte do coreógrafo das palavras do(a) biografado(a). Muito mais do que isso, estamos diante de biografias escritas na primeira pessoa, mas também dançadas na primeira pessoa. Trata-se de um espetáculo biográfico onde o(a) biografado(a) está presente em cena e ele(a) mesmo(a) conta sua própria

---

29 Damos como exemplo a biografia de Rodrigo Pederneiras, escrita por Sérgio Rodrigo Reis (REIS, 2008), onde o nome do autor está na capa do livro, e os motivos da biografia ter sido escrita na primeira pessoa são esclarecidos na apresentação da *Coleção Aplauso*, da qual a obra faz parte.

história de vida através de texto e de dança. Contudo, o texto, a postura dos(as) biografados(as), suas reações, tudo é dirigido pela mão firme de J. Bel. Ele se utiliza das palavras, dos gestos e do corpo de cada um desses artistas para contar a história de vida deles, mas na forma concebida e idealizada unicamente pelo coreógrafo/*metteur en scène*.

Por outro lado, não, o coreógrafo não tem a intenção de se fazer passar pelos biografados porque é evidente que *ele* é o autor dos espetáculos. Se o coreógrafo assina publicamente um espetáculo em que ele fala em nome do(a) biografado(a), imagina-se que o público esteja ciente dessa situação.

Terminamos aqui com ainda algumas perguntas. Tomaremos o exemplo de *Véronique Doisneau*, mas poderíamos indagar o leitor com relação a qualquer um dos outros quatro trabalhos. Será que o corpo de V. Doisneau, interpretado por ela, contando sua própria história, com suas próprias palavras, na peça que leva o seu nome, ainda é o corpo de V. Doisneau? O que nos resta do corpo de V. Doisneau ao assistirmos a *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel? Retornando à frase de François Dosse do início do nosso texto, depois de tantas re-escrituras, a quem pertencem à história exumada, os sonhos, os desejos, e a relação estabelecida com o mundo?

## REFERÊNCIAS

BASCH, S. Le cirque en 1879: les Hanlon-Lees dans la littérature, in GUYAUX, A. & MARCHAL, S. **La vie romantique: Hommage à Loïc Chotard**. Paris: PUPS, coll. Colloque de la Sorbonne, 2002.

BEAUGRAND, L. **Mémoire pour mademoiselle Beaugrand**. Paris: F. Debons, 1880.

BOURMAN, A. **The tragedy of Nijinsky**. Londres: Wittlesey House, 1936.

BOURNONVILLE, August – The Man and the Artist: Biography by Knud Arne Jürgensen. Disponível em: <<http://www.bournonville.com/bournonville13.html>>. Acesso em: 01/06/2012.

\_\_\_\_\_. **Mit Theaterliv**. Copenhagen: C. A. Reitzelsforlag, vol.1-1847, vol.2-1865, vol.3-1878.

CHABRILLAN, C. de, **Un deuil au bout du monde: suite des mémoires de Céleste Mogador**. Paris: Librairie Nouvelle, 1877.

DOLLFUS, A. **Noureev : l'insoumis**. Paris: Flammarion, 2007.

DOSSE, F. **Le pari biographique – écrire une vie**. p. 325. Paris: La découverte, 2005.

FIRMIN-DIDOT, A. **Souvenirs de Jean-Étienne Despréaux, danseur de l'opéra et poète-chansonnier**. Issoudun: A. Gaignault, 1748-1820, 1894.

FOURCAUD, L. de. **Léontine Beaugrand**. Paris: P. Ollendorf, 1881.

GONCOURT, E. de. **La Guimard**. Paris: Ernest Flammarion, 1892.

LAMOTHE-LANGON, E.-L.; DUTHÉ, R. **Galanteries d'une demoiselle du monde ou Souvenirs de Mlle Duthé de l'Opéra**. Paris: Louis-Michaud, 1833.

LAMOTHE-LANGON, E.-L.; DU BARRY, J. **Mémoires de la comtesse Du Barri sur les événements qui se sont passés pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI et sous la Révolution.** Paris: Jean de Bonnot, 1967.

LIFAR, S. **Auguste Vestris, le Dieu de la danse.** Paris: Nagel, 1950.

LORIGA, S. **Le petit x – de la biographie à l'histoire.** p. 81. Paris: Seuil, 2010.

MOGADOR, C. **Adieux au monde: mémoires de Céleste Mogador.** Paris: Locard-Davi et De Vresse, 1854.

MONTÈS, L. **Aventures de la célèbre danseuse, racontées par elle-même, avec son portrait et un facsimile de son écriture.** Paris: Bauruche, 1847.

MONTEZ, L. Mes Mémoires, **Le Pays.** Paris, 1851a.

\_\_\_\_\_. **Memoiren von Lola Montez, Gräfin von Landsfeld, aus dem Französischen übertragen von Ludwig Fort.** Grimma et Leipzig: Druckund Verlag des Verlags-Comptoirs, 1851b.

NIJINSKA, B. **Bronislava Nijinska: early memoirs.** Durham e Londres: Duke University Press, 1992.

NOVERRE, C. E. **The life and works of the chevalier de Noverre.** Londres: Jarrold and sons, 1882.

NOVERRE, J.-G. **Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.** Lyon : Aimé Delaroche, 1760.

PAPON, A. **Lola Montès. Memoires, accompagnés de lettres intimes de SM le roi de Bavière et de Lola Montès.** Nyon: J. Desoche, 1849.

PAPON, A. ET AL. **Lola Montez, Memoiren in Begleitung vertrauter Briefe des Königs von Bayern und Lola Montez.** Stuttgart: J.Scheible, 1849.

PERROT, M. **Mon histoire des femmes.** Paris: Seuil, 2006.

REIS, S.R. **Rodrigo Pederneiras e o grupo Corpo-dança universal**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SCHNAPPER L. Fourcaud, Louis (de)-l'Institut national d'histoire de l'art-INHA. Disponível em: <<http://www.inha.fr/spip.php?article2323>>. Acesso em: 01/07/2012.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014

## Escritas do corpo e da cidade

Andrea Maciel<sup>1</sup>

**RESUMO** – “Escritas do corpo e da cidade” discute os devires da relação corpo e cidade, que podem ser entendidos como ferramentas e processos de criação de carto-coreografias com o espaço urbano. As carto-coreografias são resultantes de um processo híbrido, em que a fisionomia arquitetônica da cidade, os pertencimentos sociais do corpo urbano, e a linguagem da dança se fazem visíveis através da ação coreográfica e cartográfica por dentro do tecido urbano. A morfologia de linhas e planos do espaço público evidencia marcas e resíduos das tensões políticas e sociais de uma cidade uma vez que são absorvidas por um corpo em criação, ou por um corpo que decide dançar *com* a cidade ao invés de simplesmente dançar na cidade. Tomando como ponto de partida um exercício investigativo de “dançar com a cidade”, compartilho a condição imanente deste processo, e problematizo aspectos intrínsecos desta ação urbana a partir dos conceitos de escritura, marca e multiconectividade.

Palavras-chave: Corpo e cidade. Performance. Marca. Escritura. Coreografia. Cartografia.

---

<sup>1</sup> Andrea Maciel é coreógrafa, bailarina e professora de Artes Cênicas PUC-Rio. Doutora em corpo e performance pela UNIRIO, com bolsa de pesquisadora visitante na NYU. Seu trabalho tem como foco a investigação do corpo em movimento em paisagens urbanas. Atualmente conduz pesquisa de pós-doutorado Escritas do Corpo e da Cidade na Universidade de Bristol.

## **City's body writing**

Andrea Maciel<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *City's Body Writing* discusses the relationship between body and city, which can be understood as a creative process of choreographies and cartographies with the urban space. Carto-choreographies are a result of a hybrid process, in which city architecture, the urban body and its social belongings come to visibility through a choreographic language. The city morphology reveals lines and planes of its public spaces that are intrinsic to its social conflicts. Those principles are embodied by a creative body that makes the decision of dancing with the city instead of just dancing in the city. Taking as a starting point the investigative exercise "dance with the city," I share the immanent condition of this process, discussing its intrinsic urban aspects correlated with the concepts of *écriture*, trace and multi connectivity.

**Keywords:** *Body and city. Performance. Trace, écriture. Choreography. Cartography.*

---

<sup>1</sup> Andrea Maciel is a choreographer, a dancer and a teacher of Performing Arts at the Rio Pontifical Catholic University (PUC-Rio). Doctor of body and performance art, Federal University of Rio de Janeiro State (UNIRIO), complemented with a visiting researcher fellowship at NYU. Her work focuses on investigating the movement of the body among urban landscapes. Currently conducting a post-doctoral research named *City's body writing* at the University of Bristol.

## **Dançar com a cidade: um manifesto das marcas, multiconectividade e escritura.**

Estou prestes a colocar meus pés descalços na calçada da Rua 42 com a 5ª Avenida. Agora, não passo de mais um corpo ordinário na multidão, mas em alguns minutos estarei vestida com uma enorme saia de papel, dançando com a cidade. O inesperado está por acontecer. Não há coreografia prévia, sou um corpo aberto para uma escrita com a cidade, a partir de dois inputs: marca e multiconectividade.

Parto de memórias afetivas de corpos femininos brasileiros, de suas sinuosidades e remelexos. Algo que resiste em mim e se espalha pelo imaginário das baianas do samba e tabuleiros, personagens distantes que vem à tona como fruto de minha inteiração com este contexto urbano. Sou igualmente movida pelo impulso de estabelecer múltiplas conexões com um espaço da cidade muito presente em minha pele, graças aos repetitivos trajetos diários e derivas. Um espaço, entretanto, estranho estrangeiro e por isso mesmo, catalisador de novos devires e apropriações corporais.

A performance tem início dentro da New York Public Library. Todos os meus sentidos estão conectados com as texturas e odores que emanam deste lugar. Posso sentir o mármore frio sob a sola dos pés, enquanto um robusto e mal-humorado segurança me observa com atenção detida. Em frente ao corpo há um grande volume de papel amassado encobrindo meus pés descalços. Visto *short* e camiseta branca e permaneço de pé olhando fixa e atentamente para o papel que encobre meus pés.

Abro meu corpo para a caótica e intensa atmosfera da Rua 42. São 11 horas da manhã do dia 17 de junho de 2011, um dia quente de verão, e diferentes grupos de turistas disputam com pedestres os espaços da calçada. Várias tensões começam a penetrar minha pele. Eu encontro a sensação de velocidade, explosões fragmentadas, suspensão e densidade do meu campo de percepção. Abro a saia de papel enquanto caminho. Desdobrando o volume da saia, forço os passantes a desviarem para não se chocarem contra o papel. Com esse gesto eu interrompo a rotina cotidiana.

Sou movida pela conexão com o espaço e os acontecimentos no momento presente. A atitude dos pedestres se transforma. Um casal de origem

asiática pára, e passa a me seguir, um homem de terno desacelera e quase tropeça em alguém, muitos simplesmente me ignoram e outros ficam surpresos pelo fato de que tantas pessoas ignoram.

A ruptura cotidiana causada pela condição extra ordinária do meu corpo e ações leva os passantes a detectar tensões e contornos geralmente pouco evidentes nos seus percursos diários. No final do meu trajeto, ouvi de uma senhora coreana que me acompanhou por quase todo tempo: “Seus movimentos me levaram a olhar a cidade como uma nova paisagem. Você me obrigou a ver o varredor de rua, a largura da 5ª Avenida, a quantidade de lixo na calçada, uma porção de detalhes que nunca tinha prestado atenção”. Os detalhes do cotidiano banalizados por sua repetição diária se transformam e ganham nova dimensão, não só para o meu corpo, mas para os olhos de quem se deixa capturar pela dança.

Enquanto eu danço, “vazio é forma e forma é vazio”. Não há dualidade entre acontecimento e pausa, entre ação e contemplação, e isso não significa um vagar sem rumo pelas ruas da cidade, mas uma escuta precisa do espaço com todos os meus sentidos antenados.

Para Cheng, o vazio não visa uma explicação, mas um entendimento, ou uma sabedoria em diapasão com a vida. “O vazio deve permanecer um conceito aberto e flexível. Defini-lo é uma maneira de torná-lo sólido, em oposição a sua natureza maleável”. Dançar com a cidade exige um estado de corpo em sintonia com esse vazio, um estado em que as forças de precisão e flexibilidade agem simultaneamente. Ao abrir-se para o vazio o corpo está diante de muitos possíveis e paralelamente atento às conexões precisas com os elementos de afinidade do espaço.

Nesse sentido, me aproximo do que Merleau-Ponty descreve como constituição mútua do espaço. Os limites entre sujeito e objeto de percepção se esmaecem e se misturam dentro do mesmo campo vibratório.

The body-subject is the “percevant-perçu” (perceiving – perceived – seer-seen). We no longer know which sees and which is seen. Perception is relation. The perceiving body is world’s flesh. (Ponty: 1986)

Percepção é relação quando o sujeito não está preso na armadilha claustrofóbica da ideia de individualidade. Esta qualidade de presença no

espaço público não quer ser protagonista de uma ideia ou personagem pré-delineado, ao contrário ela age em co-autoria e cooperação com a comunidade de transeuntes.

Oscilando entre os estados de forma e vazio, sou malha fina por entre as multiconectividades e devires do espaço. Sinto o cheiro e a brisa agradável do final da manhã e os semblantes abertos e receptivos dos que se deixam capturar pela performance urbana. Ao olhar um vendedor de cachorro-quente capturo um impulso para um movimento de braço. Deixo então o meu próprio gesto contaminado de intensidades me conduzir. Sigo o impulso do braço, tomada pelos ritmos e vibrações da cidade. Vou até onde ele me leva. O gesto termina numa esquina da cidade, e ali – nada, só um esvaziamento e uma nova potência da cidade que está para me fazer mover.

Meus olhos param na quina de um prédio e a verticalidade da cidade com seus irresistíveis arranha-céus me suspende em gestos angulosos. Sou atraída pela dimensão do plano vertical e por dentro dela desdobro movimentos que me levam para longe dos densos volumes entre os corpos e olhares. Rapidamente o espaço da cidade se torna a poética de uma plasticidade, esgarçando e excitando sensações por entre linhas e dimensões e planos que se articulam entre si.

Ser movida por uma escuta sensorial do espaço, neste contexto, é permitir que estímulos da arquitetura se desdobrem por eixos *cinestésicos*, (propriocepções de movimentos musculares, peso, posição, distância entre membros), e por vetores *sinestésicos*, ou seja, do campo das relações entre percepções, como os cheiros das formas, as texturas física das cores, as gestualidades de uma ambiência.

Percebo que há uma linha tênue entre dançar com a cidade e dançar na cidade. Começo a explorar um princípio de movimento decorrente, por exemplo, do estímulo da verticalidade dos prédios, e quando percebo estou desdobrando uma coreografia dentro desta linguagem. São vetores que se abrem e se fecham. Ora as linhas de composição de movimento estão mais borradas, ora elas ganham um contorno definitivo e se individualizam. Talvez seja essa uma das dinâmicas constitutivas do dançar com a cidade: oscilações entre o diálogo do corpo com a cidade, e gestos que se desdobram em si mesmos.

A cidade também é esse plano de linhas de fuga que derivam vetores poéticos das “intensidades flexíveis” de uma topologia. Mas, um som de sirene, um latido de cachorro, um choque entre corpos me arrastam novamente para o espaço palpável e relacional entre transeuntes em convivência cotidiana.

Quando me deixo novamente afetar pela horizontalidade das relações urbanas, meu corpo se ancora no volume da saia. A saia tem a função de expandir o feminino, de ancorar meu centro com a gravidade. Meus quadris ganham volume e reforço a conexão com os pés que dançam no chão e a memória afetiva das danças de terreiro e samba no pé. Bato com o pé no chão e vou encontrando um ritmo miúdo que se repete. A partir dessa vibração cíclica, minhas mãos se elevam e entram em pequenas espirais, vou esculpindo gestos no ar. Alguém passa por mim e acha que eu o estou chamando com a mão – quando percebe que não, volta à sua marcha.

O volume da saia de papel esculpe pêndulos e círculos no espaço, o que me leva a conectar com movimentos circulares de quadril e cintura, e a reverenciar coreograficamente as mulheres andejas ancestrais. Os resíduos afro-americanos do meu corpo se justapõem a minha ambiência em Manhattan.

Por dentro do território afetivo das danças de pé no chão e saia e rodada revivo seus princípios e impulsos. Articulo gestos pequenos e destacados e me entrego à experiência de viver esses micromovimentos com prazer e deleite, enquanto isso, sou ao mesmo tempo atravessada por gestos duros, secos, cortantes da marcha urgente das pessoas na rua.

Deixo-me ser guiada por um longo tempo pelo volume da saia e pela relação entre os passantes. Estou exausta. Minha pele parece adquirir dez camadas a mais. Nesse momento, tenho dificuldade em perceber exatamente as diferenças entre os impulsos que me movem e o meu próprio movimento. As reverências e gestos de saudação tomam conta do meu corpo. Um grupo (provavelmente de turistas brasileiros) comenta em português: “Meu Deus! Dança de terreiro em Nova York! Vê se pode.” Percebo a aceleração e turbulência do meu campo vibracional. Me deixo levar. Em movimentos circulares, vou arrancando a saia pela cabeça, rodando e acelerando até envolver meu corpo dentro do seu papel. Viro uma enorme bola de papel da calçada. Por alguns minutos, vou gradativamente desacelerando. Volto para

um aparente contorno de proteção. Me desconecto parcialmente da rede rica de excitações e atravessamentos e respiro, sentindo minha pele suada contra o papel. Silêncio. Todos os impulsos, turbilhões de forças vão cessando enquanto escuto os passos dos transeuntes ao largo. Depois de um minuto de imobilidade, já me torno praticamente invisível na multidão. Lentamente vou saindo de dentro do papel e com todo cuidado o amasso até que se torne uma bola em minhas mãos. Caminho muito lentamente para a lata de lixo mais próxima de mim. A minha lentidão captura alguns olhares novamente, mas já não vejo no entorno alguns passantes que me acompanhavam. Jogo a saia de papel no lixo e muito lentamente retorno à biblioteca.

Na performance, a saia rodada de papel é alegoria de sonhos despedaçados. Uma rebelião discreta contra circunferências cada vez mais estreitas, limitando as saias, corpos, transpirações, expansões. É um protesto à ideia falsa de que espaços subjetivos estariam circunscritos a uma esfera separada dos espaços públicos. A larga e indiscreta esfera de papel da saia esbarra, provoca, incita os atritos mais inusitados, e sofre como qualquer folha de papel o impacto da escrita dos que podem, de alguma forma, tocá-la.

Entre corpos e espaços públicos há mais intimidade do que o toque da caneta no papel. O movimento orgânico das multidões tem moldado e esculpido ruas e espaços mais do que os planejadores urbanos e seus equipamentos de construção, abrindo assim veias vivas no concreto calcificado. Por outro lado, o ciclo obsessivo de expansão do capitalismo e produção tecnológica manipuladas por políticas globalizantes tem transformado pessoas em mercadorias, praças em *cyber-spaces*. A incessante sensação de insegurança tem construído barreiras físicas e culturais, erguido torres, muros e vias blindadas, que obstruem a visão de um horizonte coletivo e de uma experiência sensorial do espaço como um processo de uma comunidade humana.

Escrevo com o meu corpo. Escrevo para fora do corpo. Escrevo entre o corpo e a cidade; por dentro do tecido conjuntivo das falas cotidianas e vias de trânsito. A alegria da escrita do meu corpo é uma função do desejo de abrir olhos e veias para a realidade sensorial do mundo. Escrevo com o meu corpo porque ele também é a escrita das coisas que têm sido feitas e refeitas todos

os dias. Escrevo entre espaços para marcar e por que fui marcada por corpos preexistentes.

Escrevo para fora do meu corpo como um ato diário de improvisação, com todo o prazer, lazer e ritmo que constituem a minha pele. Eu escrevo para fora do meu corpo para ultrapassar toda falta de prazer, ritmo e lazer do nosso cotidiano mecânico.

A imagem para a contemplação final de todos é um corpo em forma de uma enorme bola de papel amassado, pronta para ser jogada no lixo, ou simplesmente ser reciclada em alguma imagem afetiva, capaz de gerar uma nova conexão com o espaço da cidade.

Esse corpo performático que observo mergulha nas intersecções dessa letra do mundo impressa na carne. Quando escrevo para fora do meu corpo, ou deixo que o corpo escreva quando eu danço, ou arranco palavras para fora da minha percepção, eu invento novos espaços por entre os espaços que ocupo.

### **Sobre a escritura do dançar *com*: campo imanente de afetos.**

A experiência de criação dessa carto-coreografia ou escrita de corpo e cidade foi fruto de um laboratório desenvolvido em parceria com o Dance Theatre Workshop (atual Live Arts de NYC) e a New York University dentro do estágio de doutoramento promovido pela bolsa sanduíche CAPES/UNIRIO em 2011.

Estavam em foco nesta pesquisa as seguintes questões: diálogos entre arquitetura e movimento, e as intersecções entre os cenários urbanos e os devires de criação. O processo final deste laboratório reuniu sete criadores de diferentes centros sob a coordenação da coreógrafa e pesquisadora Gwen Welliver. Durante 21 dias de residência, Welliver propôs alguns eixos de investigação baseados em sua pesquisa sobre as perspectivas da geometria e criação de movimento na obra de Oskar Schlemmer.

Cada pesquisador/coreógrafo foi provocado pelo convite de olhar para a morfologia de planos e linhas entre o seu corpo e o espaço nos seus próprios trabalhos. Em meio a diversas abordagens que exploravam a questão das geometrias do espaço na criação de movimento, optei por pensar sobre tais

metamorfoses de planos, linhas e formas no momento do encontro entre corpo e cidade, o que me levou a problematizar a questão da escrita ou escritura.

Derivar uma escuta sensorial da cidade em coreografia é, no entanto, algo que transcende o significado da palavra coreografia, ou literalmente escrita de movimento. Assim como a escrita está inevitavelmente presente na relação corpo e cidade, há igualmente uma contigüidade entre dança e texto onde Lepecki observa, “dança não pode ser imaginada sem uma escrita, não existe fora do espaço da escrita” ou do lugar onde as coisas se inscrevem. Nesse sentido, um corpo engajado na tarefa de coreografar com a cidade se aproxima da ambiência poética de Derrida acerca da noção de escritura.

Para Derrida a *écriture* se opõe ao logocentrismo e está presente na necessidade de inscrever sentido. A *écriture* não possui procedência sobre a palavra enunciada. Até mesmo a enunciação é um modo de *écriture*. Fala, portanto, das inscrições encontradas na experiência, e por essa razão poderíamos dizer que contém o aspecto arcaico da noção de marca, ou do que deixa inscrição de rastros, pegadas, sinais.

Dançar com a cidade incorpora esse sentido de escritura, já que observa as inscrições do espaço na experiência do corpo, e paralelamente amplia esse sentido ao resgatar os aspectos da marca e da multiconectividade. Abrir o corpo para a cidade é abrir-se para a sensação de multiconectividade, qualidade inerente do Rizoma. Para Paola Jacques, “fazer rizoma é precisamente aumentar seu território por meio de múltiplas e sucessivas desterritorializações”.

O corpo que se abre para a cidade movido pelo desejo de multiconectividade entra num estado de permanentes territorializações e desterritorializações, entregas, fluxos, instabilidades, deslizos e devires intempestivos. É então o corpo da criação segundo Espinoza, de partículas aceleradas, sensorialidades e leituras expandidas.

Paradoxalmente a multiconectividade surge também da atitude de viver a cidade com o corpo inteiro no momento presente. Um inteiro que se sabe fragmentado, pois como estar inteiro e ao mesmo tempo conectado com múltiplas interações contraditórias? O *inteiro* a que me refiro vem da inteiração com o presente e seus espaços comuns. Tomo emprestadas as palavras de Clarice Lispector para iluminar essa questão:

Meu tema é o instante. Meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem [...] É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. (LISPECTOR, 1993)

Estar com o corpo todo é estar em milhares de pedaços, num mesmo instante, o que define, portanto um corpo conectado com os impulsos internos que o levam à ação. Dessa forma, ele engendra uma performance que se estrutura *com* e *no* espaço da cidade. Essa escrita de corpo e cidade se dá como uma rede de contatos sígnicos-cinésicos (movimentos corporais), hápticos (contato consigo mesmo e com os outros) e proxêmicos (distância relativa entre os corpos e manipulações do espaço tempo).

No ato de dançar com a cidade foram produzidos dois tipos de mapeamento sensóriomotores. O primeiro foi resultado das derivas de reconhecimento do espaço, e o segundo se deteve sobre o que foi colhido dos atritos entre corpo cidade, ou seja, as resistências, devires poéticos e invenções. As marcas da sinuosidade, saia rodada e pé no chão surgiram como resistências do meu corpo diante da inteiração com o centro da cidade de Nova York. Algo que resiste em ficar na pele, resiste em achar espaço para se expandir, em outras palavras uma falta que faz mover.

A marca em questão não é resultante dos rastros da cidade deixados no corpo, mas do que resiste no corpo e se atualiza no encontro com a cidade. Um encontro de um desejo de criação poética com o campo imanente da cidade, portanto um encontro de incessantes atritos e fricções. A memória das danças de terreiro e das baianas de tabuleiro é algo que reside e resiste no meu corpo graças à minha família baiana, a convivência com terreiros de umbanda, e as danças de roda na rua. Cresci brincando na rua com pés descalços, algo que formou minha motricidade e apreensão sensorial do espaço. Recortei esta marca por ser constitutiva da minha relação com a dança, e também por se manifestar como um produtivo atrito entre meu corpo e o contexto urbano da cidade de Nova York.

A marca é nesse sentido uma ferramenta criativa, pois rivaliza com os mecanismos de segregação e mortificação da subjetividade fronteira. A marca “não se deixa capturar pela origem, mas delimita um imperativo para a experiência: inscrição no corpo”. Não é possível dizer, portanto que a marca

das danças de roda e saia rodada se inscrevem diretamente nos passos, numa cantiga específica ou até mesmo na lembrança de um traçado de movimentos. Sua presença no corpo se dá como impulso e ponto de partida, mas de uma maneira porosa e aberta às movimentações fronteiriças. Nesse sentido a escolha dos objetos para a ação de dançar com a cidade vem da necessidade de estabelecer ressonâncias com este estado entre fronteiras.

O primeiro objeto que se evidencia no início da performance é o grande volume de papel amassado da saia. A saia nada mais é do que um tecido de colagens de papel-manteiga, medindo sete metros quadrados, com um buraco no meio. A ação de desdobrar lentamente o papel até estendê-lo pela rua e calçada, e o movimento de entrar na saia pelo seu buraco, ou vesti-la, se constitui como um elemento catalisador do território de afetos da marca.

Mas, o papel manteiga é ainda elemento maleável, e extremamente vulnerável às marcas e deformações, sua qualidade volúvel e flexível excita o corpo por dentro das múltiplas conexões com a cidade, adicionando sonoridades e inesperados formatos às derivas da dança. A saia de papel também dança com a cidade ao agir como elemento de atrito entre os transeuntes, e ao assumir formas inesperadas graças aos estímulos concretos do tempo e do espaço.

Tal maleabilidade é, por fim, elemento essencial do dançar *com* a cidade, que inevitavelmente se transforma e assume novos devires. Não há como dançar *com* a cidade sem transitar para o dançar *na* cidade e *a* cidade. A condição fronteiriça e imanente do *com* necessita territorializar-se *no* espaço, para então tornar o espaço objeto, e novamente fluir em novas desterritorializações. Talvez esteja exatamente nestes trânsitos a qualidade definitiva desta dança em parceria.

## REFERÊNCIAS

CHENG, F. **Vide et Plein**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

DELEUZE, G. S. **Philosophie Pratique**. Paris: Minuit, 1981.

KIRALY, C. L. Crudelis Meditatio: marcas, perversão e trauma. **Revista Ciências Humanas**, Taubaté – SP, v. 1, n. 10, 2008.

JACQUES, P. B. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LABAN, R. In: BARTENIEFF, I. **Body Movement**. Nova Iorque: Gordon and Breas Science Publishers, 1980.

LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LEPECKI, A. **Inscribing Dance in “Of the Presence of the Body”**. Middleton – CT/E.U.A.: Wesleyan University Press, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014

## Usos da cidade: Parkour e B.boying

Vanilto Freitas (Vanilton Lakka)<sup>1</sup>

**RESUMO** – Esse texto explora o binômio Cidade e Corpo, tendo como ponto de apoio para tal, as manifestações urbanas Dança *B.boying* e Parkour. É relevante perceber como a cidade e o corpo organizam-se em um processo constante de co-determinação, pressupondo uma contaminação mútua entre estas duas dimensões, em um processo cotidiano de habitar a cidade. Busca-se detectar e apontar que tipo de interação entre corpo e cidade foi privilegiado no desenvolvimento dos centros urbanos.

Palavras-chave: *B.Boying*. Parkour. Dança Contemporânea. Corpo/cidade.

---

<sup>1</sup> Coreógrafo e intérprete com trabalhos apresentados em países da América Latina, Europa e África. Atualmente, como professor na graduação em dança da UFBA, desenvolve pesquisas nos seguintes temas: danças urbanas/hip hop e suas conexões com a dança contemporânea, técnicas corporais, formatação de trabalhos de dança em diferentes suportes/mídias e a exploração da relação arte-cidade no ambiente urbano com foco na criação e na formação.

## **Usages of the city: Parkour and B-boying**

Vanilto Freitas (Vanilton Lakka)<sup>1</sup>

**Abstract:** *This paper explores the binomio City and Body, taking as support point, the analysis of urban manifestations B. boying Dance and Parkour. Therefore, is relevant to notice how city and body organize themselves in a continuous process of co-determination, assuming a mutual contamination between this two dimensions in a daily process of inhabit the city. The aim is to detect and point which type of interaction between body and city has had more benefit from the development of urban centers.*

**Keywords:** *B-boying. Parkour. Contemporary Dance. Body/city.*

---

<sup>1</sup> *Choreographer and performer with works presented in Latin American, European and African countries. Currently, as a professor in undergraduate dancing at the Federal University of Bahia (UFBA), conducts researches on the following subjects: urban dance/hip hop and their connections to contemporary dance, body techniques, dancing works within different mediums/medias and on exploring the relationship of art-city among the urban environment, focusing on creating and training.*

## Indo para o chão



**FIGURA 1** – Fotografia da performance "O corpo é a mídia da dança" de Vanilton Lakka na programação do festival "In Transit" em Berlim, Alemanha.  
**FONTE:** Extraída do acervo pessoal de Vanilton Lakka, (2006).

As manifestações culturais *B.boying*, uma das danças que compõe a cultura Hip-Hop, e o Parkour, apresentam uma relativa proximidade no que se refere a aspectos históricos, estruturais e sociais. O Hip-Hop surgiu no final da década de 1960 e início de 1970 nos EUA, mais especificamente, na periferia de Nova York, enquanto o Parkour surgiu na década de 1980, no subúrbio de Lisses, ao sul de Paris, na França. Ambos constituem-se em culturas resultantes de movimentos de imigração de periferias de grandes centros, com predominância juvenil, forte presença masculina e interação direta entre corpo e espaço, sem mediação de objetos como o skate, patins ou bicicleta - como acontece em esportes radicais de cunho urbano.

Dentre as várias causas possíveis para o surgimento dessa cultura, destaco três intervenções na região do Bronx realizadas na gestão de Robert Moses. Primeiro, a construção em 1959 de uma via expressa exatamente no meio do Bronx, tendo como consequências: o deslocamento das fábricas da região, a mudança da classe média de origem italiana, alemã, irlandesa e judia

e a chegada de uma população negra e hispânica, acompanhada do aumento do desemprego e da criminalidade. Segundo, a criação em 1968 de um conjunto habitacional ao norte do Bronx que deslocou a classe média para essa localidade, transformando esta área em um conjunto de prédios desocupados e desvalorizados. Como consequência das intervenções anteriores, a criação e explosão do fenômeno das gangues em Nova York nesse período ancorada no intenso processo de imigração latina ocorridas nas décadas de 1960 e 1970.

O fenômeno das gangues merece uma especial atenção na gênese da cultura Hip-Hop, já que o modelo de organização coletivo-social resultante destas e o conflito entre as mesmas, sobretudo com vistas à disputa por territórios, dão origem aos confrontos através da dança, conhecidas como batalhas. Estas têm um papel central na cultura Hip-Hop como um todo, não só nas Danças ou no *B.boying*, mas também no Grafite e no MC, elementos em que também existem batalhas.

O confronto via dança Breakdance surge como alternativa/consequência aos constantes confrontos entre gangues pela disputa de território. Estas disputas logo começaram a acontecer em festas públicas na forma de dança, as “Big Party’s”, realizadas no Bronx na década de 1970. A estrutura da batalha ainda se mantém similar à configuração original e é comum encontrar nos nomes de eventos de Breakdance este conceito de forma explícita, exemplo de: Battle of the Year realizada na Alemanha, uma das mais importantes na atualidade, mas é possível encontrar a mesma lógica em encontros no Brasil como, por exemplo, a Master Crew realizada em São Paulo.

Os grupos de dança Break são o desdobramento da organização coletiva das gangues de rua e em sua gênese, ainda se encontra a questão do confronto como uma mola, um estímulo, apesar de não existir o incentivo à luta corporal.

## **A cultura Hip-Hop**

A cultura Hip-Hop inicialmente é composta por 4 (quatro) elementos: o Grafite (a expressão artístico-visual do Hip-Hop), o DJ (o som a música da

cultura), o MC (Mestre de Cerimônia: um pré-Rapper) e o Breakdance (a dança). Alguns indivíduos pertencentes à própria cultura defendem que o Hip-Hop expandiu-se, e que a Moda ou o estilo Hip-Hop de vestimenta, por exemplo, seria mais um elemento da cultura tão importante como os outros. O *B.boying* faz parte de um painel de danças da cultura Hip-Hop e é considerado uma das danças fundadoras da cultura, juntamente com o Popping e o Locking, além delas encontrasse também nesse painel formas mais recentes como o Freestyle e o Krump também tidas como danças da cultura Hip-Hop.

Breakdance foi um termo lançado pela mídia na década de 1980 em que a dança teve um momento de grande exposição midiática. Na ocasião, Breakdance foi utilizado para reunir todos os estilos de dança que compõem o Hip-Hop. Ainda hoje, em muitos fóruns na internet trava-se uma discussão acalorada sobre esta nomenclatura, pois para alguns, esse nome não é legítimo e só provoca confusão, na medida em que não consegue informar sobre a existência de varias danças dentro do movimento, e sim apenas uma. No entanto, esse nome continua sendo o mais utilizado para reconhecer o conjunto das danças da cultura.

O *B.boying* é um estilo de dança elaborado por jovens negros e hispânicos de Nova York (EUA). Composto pelo Up Rock ou Brooklyn Rock, estilo criado no bairro do Brooklyn, assim como os demais estilos provindos de Nova York. O Up Rock apresenta forte influência das artes marciais chinesas, populares no cinema no período, das danças nativas da África e dos EUA e da capoeira brasileira. O próprio *Up Rock* ou *Brooklyn Rock* consiste em movimentos de ataque e defesa, “representando” (não há contato físico) socos, machadadas, marteladas dentro de uma estrutura de 5 (cinco) tempos. Outros componentes da dança *B.boying* são: o *Toop Rock* (a preparação, similar a ginga na Capoeira), o *Foot Work* (trabalho dos pés) trançando as pernas em volta do corpo com o apoio das mãos continuamente, o *Freeze* (congelamento) a finalização da dança do solo do *B.Boy* e o *Power Move* (é uma denominação dada a elementos acrobáticos como giros e saltos que foram adicionados depois de 1980).

Interessa enfatizar a relação do corpo com a arquitetura física das cidades e o tipo de movimento corporal que surge dela. Nesse sentido, ressaltar o *Foot Work*, o *Freeze* e o *Power Move* dentro da dança *B.boying*, por serem

compostos por padrões corporais nos quais o dançarino está em contato direto com o chão, e conseqüentemente, obrigado a elaborar estratégias (técnicas) de relacionamento com texturas, volumes e obstáculos presentes na topografia urbana.

Nos movimentos que compõe o *Foot Work*, o *Freeze* e o *Power Move* o dançarino fica na maior parte do tempo executando movimentos com uma serie de apoios corporais que variam entre quatro, três, dois e um apoio tocando o solo. Por vezes, passa pelo chão usando variações de rolamento, mas a ênfase está em apoios que usam pontos do corpo como mãos, cotovelos, ombros, joelhos e várias partes do pé, de forma que o corpo do dançarino está quase sempre muito próximo ao chão, mas não entregue a ele.

O tipo de piso escolhido pelos *B.boys* para executar seus movimentos são geralmente espaços lisos, compostos por cerâmicas ou pisos queimados que possuem a mesma textura. É comum a utilização de papelões em pisos que não possuem esta característica como asfalto e pisos de praças. A exigência por espaços desta natureza está no fato de os *B.boys* usarem esta característica do espaço para realizar recuperação de movimento, ou seja, movimentos nos quais o corpo fica quase o tempo todo na horizontal e com uma pequena distância do chão, sustentado por múltiplos apoios.

Chamo a atenção para o fato de os *B.boys* usarem o chão liso e não buscarem espaços flexíveis, que teriam a função de amortecer a queda e o contato do corpo com o solo, algo comum em salas de aula de outras técnicas como, por exemplo, a Dança Clássica. Ao contrário destes, eles criaram técnicas, estratégias de uso do chão na relação com seus corpos para produzir esse amortecimento, a eficácia de uma técnica a serviço de uma estética e um estado de segurança sustentado por este conjunto de técnicas.

É comum encontrar *B.boys* procurando espaços pela cidade que possuam piso com esta característica para praticarem seus movimentos, mas algumas técnicas podem ser utilizadas em espaços que não apresentem essa configuração. Um exemplo é o *Power Move Windwill*, conhecido no Brasil como Moinho de Vento. Inicialmente ele foi criado com grande dependência do deslizamento das costas em um piso liso, mas outras técnicas mais eficientes foram desenvolvidas, nas quais ao invés de deslizar pelo chão o dançarino

rola, possibilitando a sua execução em outros tipos de piso com mais aderência como o asfalto ou cimento.

Há, portanto, uma espécie de modulação entre técnica, corpo e espaço, ou seja, uma negociação na qual o *B.boy*, a fim de executar o movimento originalmente criado para um tipo de topografia, modifica características como tensão muscular e pontos de contato do corpo no espaço para viabilizar a execução do movimento.

### Saindo do chão



**FIGURA 1** – Fotografia da ação de Bruno Peixoto em espaço público de Belo Horizonte.  
**FONTE:** Extraída do acervo pessoal de Bruno Peixoto, 2010.

O Parkour também surge da fricção entre cidade e seus habitantes. A periferia de Paris foi ocupada por uma imigração advinda, sobretudo, do norte da África, de países como Argélia e Marrocos. Os filhos destes imigrantes foram obrigados a viver em um ambiente desfavorecido de políticas públicas de lazer, ou seja, sem parques, praças ou qualquer outro equipamento público que possuísse uma proposta de ajudar no desenvolvimento motor destas crianças e adolescentes. Entendo que esse pode ser considerado um dos motivos que os

levou a começar a interagir com muros, prédios, cercas e outros obstáculos presentes na periferia de uma grande metrópole.

Segundo depoimento dos fundadores do Parkour, David Belle e Sebastian Focan, no documentário de Duncan Germain, tudo começou como uma brincadeira, eles ficavam pulando na cidade e foi esta prática que deu início à elaboração do Le Parkour, ou seja, o Parkour pode ser entendido como resultante desta interação entre corpo e espaço nessa configuração de cidade periférica e ocupada em grande medida por imigrantes.

No entanto o Parkour não é fruto de pura experimentação, falamos em usos da cidade, mas também em usos das manifestações corporais que orbitavam em torno dos fundadores desta prática como o alpinismo, artes marciais e a ginástica. No entanto, a maior influência (de forma indireta) foi o método natural de Georges Hébert. Os fundadores do Parkour não estudaram o método natural, mas foram intensamente influenciados pelo *Parcours du Combattant*, uma disciplina militar de ultrapassagem de obstáculos que brotou do herbetismo e que era conhecida pelos fundadores através dos seus pais, que foram militares e treinavam essa disciplina. É possível reconhecer usos da cidade, mas também a existência de experiências corporais anteriores ao ambiente no qual surgiu o Parkour.

Técnicas criadas originalmente para práticas indoor como a ginástica ou para espaços naturais como a escalada, foram sendo colocadas em diálogo com a arquitetura de cidades, gerando outro padrão de movimento, no qual ressaltasse habilidades para: equilibrar-se, correr, escalar e saltar com o objetivo de ultrapassar obstáculos urbanos e manter a liberdade de ação através do desenvolvimento da capacidade de mover-se em várias direções.

No Parkour destacam-se técnicas de ultrapassagem de obstáculos cuja prática implica no aumento da impulsão e dependem do desenvolvimento do controle da unidade corporal durante os saltos, pois em movimentos sem contato com uma estrutura física a dependência do controle da cintura abdominal e da escapular é crucial para a manutenção do corpo nessa condição de movimento aéreo pelo maior tempo possível<sup>1</sup>.

---

1 Eu tenho denominado em minha aula um similar a esse como movimento circular de defesa.

Para a superação de obstáculos como carros, lixeiras e pequenos muros é comum a utilização de técnicas de *Vaults*<sup>2</sup>, que são mergulhos ou saltos que incluem o uso de uma ou duas mãos tocando o obstáculo, de modo a interferir na velocidade e na direção do movimento. Estes movimentos exigem grande habilidade do *traceur*<sup>3</sup> para produzir e manter a unidade corporal através do controle do centro por meio da aproximação da periferia do corpo.

Dessa forma, os *Traceurs* em seus treinamentos agregam uma grande quantidade de exercícios de força, os quais teriam a função de auxiliar na criação e manutenção desse tipo de habilidade. A prática de deslocar-se pela arquitetura apoiando mãos e pés e escalar muros e árvores, assemelha-se a flexões de braços e exercício de barra, e tem a função de ampliar a capacidade de aproximação da periferia do corpo para o centro.

Para sair do chão é preciso saber chegar ao chão, por isso, as técnicas de aterrissagem usadas no Parkour são de grande relevância, pois o meio urbano, com suas superfícies duras e inflexíveis faz com que a gravidade adquira outra proporção.

As formas de quedas são variadas, porém métodos para lidar com elas são muito limitados. A fim de diminuir o impacto os *Traceurs* desenvolveram técnicas de aterrissagem. As duas principais são o rolamento, que absorve o impacto transformando em força de rotação, e o tapa no chão, que age dissipando o choque.

Em um sistema técnico corporal surgido de um contexto multicultural como Parkour, o histórico de rolamentos dos candidatos a *traceurs* são bem-vindos. Nesse sentido é comum perceber a utilização de técnicas de

---

2 Não existe uma tradução para vault. O termo é mais usado na Ginástica Olímpica, significa passar (ou saltar) sobre um obstáculo usando as mãos como apoio. Na GO eles usam o vault sobre o cavalo. Um significado bem grande para uma palavra tão curta. No Le Parkour existe lazy vault, monkey vault, speed vault, dash vault, entre outros, todos são variações de saltos sobre o obstáculo com apoio das mãos.

3 Traceur ou traceur, não traucer. Esta denominação que ganhou popularidade depois que David Belle criou um grupo já nos anos 2000 chamado Original Traceurs. E então, se popularizou! No nome do grupo a palavra era "trator" sem o "u". Mas, em francês "eur" é utilizado como sufixo em algumas palavras. E é assim que eles utilizam o sufixo no verbo "trace", que significa traçar, trilhar. E a palavra começou a ser divulgada com o "u": "traceur". Portanto, os dois usos são aceitos: traceur ou traceur. Para a praticante feminina adota-se o termo "traceuse".

Entrevista com Bruno Peixoto concebida em 10/03/2011. Bruno é Traceur e pesquisador, atualmente vivendo em Londres, é um dos responsáveis pelos conteúdos audiovisuais do PKMAX <http://www.pkmaxparkour.com/samba/index.php>. Em 2010 recebeu a Bolsa Funarte de Residência em Artes Cênicas no qual seu projeto é o estudo da relação Artes Cênicas e Le Parkour. Entrevista concebida em 10/03/2011.

rolamentos que os praticantes já possuem provindos das artes marciais, artes circenses, danças ou ginásticas.

Outra tática comum no processo de transmissão de conhecimento do Parkour é o estímulo constante à capacidade de executar os movimentos sem ruído, principalmente nas aterrissagens. O processo de aprendizagem com constante atenção a esse fator cumpre a função de desenvolver a técnica de modo a diminuir o impacto, sobretudo em articulações como o joelho e o tornozelo, articulações mais comprometidas na absorção do impacto, e conseqüentemente, as que correm maior risco de lesão principalmente se considerarmos as características do espaço no qual são utilizadas.

Ambas as manifestações, *B. boying* e Parkour se construíram enquanto movimentos culturais de forte relevância na contemporaneidade, e resultaram também em respostas técnico-corporais para a interação entre corpo e cidade. O *B. boying* produziu um tipo de prática adaptada a pequenos e quaisquer espaços onde a Roda de *B. boy* se configurava, enquanto o Parkour formatou mecanismos técnicos capazes de possibilitar a transposição dos obstáculos eleitos por eles na paisagem da cidade.

As duas manifestações surgem como uma possível resposta/consequência da falta de alternativas de lazer, esporte e cultura em grandes centros, ou seja, ausência do Estado e de políticas públicas. O *B. boying* resulta (da proximidade entre etnias e o confronto entre elas) da socialização dos jovens participantes de gangues em grandes festas de rua realizadas no Bronx, enquanto o Parkour surge da interação de jovens com características arquitetônicas do seu entorno.

As técnicas corporais surgidas da interação entre cidade e corpo resultantes de estratégias de uso dos espaços das cidades presentes no *B. boying* e no Parkour expõem possíveis soluções para questões fundamentais presentes nas relações corpo e técnica e corpo e cidade, tais como: a absorção de impactos, quedas e recuperação, além de outras que emergem destas como: lesões e ocupação de espaços públicos, as quais implicam em variáveis como volumes e texturas onde se executa movimentos.

No entanto, mais do que realizar uma tentativa de apropriação das soluções e técnicas corporais desenvolvidas por estas manifestações, a

hipótese do texto examina as formas de sobrevivência e interação com a cidade que forneceram as bases das corporeidades estudadas, sobretudo os usos da cidade; e menos na mecânica do movimento em si, o que implicaria uma tentativa de ensinar movimentos de Parkour ou passos de dança *B.boying*. Portanto, o que interessa são as formas de sobrevivência e os modos de interação.

### **Contra o espetáculo, a favor da participação**

A partir da percepção de uma condição histórica na qual o desenvolvimento urbano produziu cidades com uma baixa taxa de experiência corporal, Guy Debord na celebre obra “A Sociedade do Espetáculo”, cunhou expressões como “cidade cenário”, entendendo que a sociedade contemporânea vive um processo de espetacularização, ou seja, passamos pela cidade, mas não a vivenciamos, perdemos a dimensão da experiência do corpo na cidade em prol da experiência física da velocidade.

O termo espetáculo diz respeito à não-participação, uma cidade cenário é uma cidade com pequena taxa de experiência corporal enquanto prática cotidiana. A Internacional Situacionista, movimento criado por Guy Debord, teceu ferozes críticas aos urbanistas e sua perspectiva de planejamento racional. O movimento critica o monopólio dos urbanistas e planejadores e propõe uma criação coletiva das cidades, pois interessava aos situacionistas a participação dos cidadãos.

Não caberia ao Situacionista projetar cidades, mas criar situações nas quais as pessoas tivessem a oportunidade de praticar a cidade, vivenciar o urbano e reelaborar constantemente o cotidiano. Uma situação, portanto, seria um momento da vida construído e proposto por uma coletividade.

Fica clara nos escritos situacionistas a crença na necessidade de uma reconciliação entre a cidade, o corpo e a participação social, e nesse sentido, ela se estabelece como uma anti-arquitetura ou uma arquitetura feita por não-arquitetos. Compreendo que a interferência entre as duas instâncias se estabelece em uma via de mão dupla, ou melhor, não se separam. Sendo assim, uma reflexão acerca da natureza do espaço físico e do espaço social se faz necessária.

## Lugar e espaço, físico e social

A distinção entre as categorias de espaço e lugar é central na discussão entre cidade e corpo. Nela se percebe as conexões entre uma arquitetura física e uma social e também se encontram algumas pistas do diálogo entre ambiente e corpo. Vários autores escreveram sobre esta diferença, utilizando terminologias diferentes, mas com um mesmo teor. É o caso de Merleau-Ponty, apontado por DE CERTEAU.

“... já distinguia de um espaço ‘geométrico’ (“espacialidade homogênea e isotrópa”, análoga do nosso “lugar”) uma outra ‘espacialidade’ que denominava ‘espaço antropológico’. Essa distinção tinha a ver com uma problemática diferente, que visava separar da univocidade “geométrica” a experiência de um “fora” dado sob a forma de espaço e para o qual “o espaço é existencial” e “a experiência é espacial”. Essa experiência é relação com o mundo; no sonho e na percepção, e por assim dizer anterior à sua diferenciação, ela exprime “a mesma estrutura essencial do nosso ser como situado em relação com um meio” – um ser situado por um desejo, indissociável de uma “direção de existência” e plantado no espaço de uma paisagem. Deste ponto de vista, “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas”. A perspectiva é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo.  
(DE CERTEAU, 1998, p. 199)

Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (...) Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidades e a variação do tempo. O espaço é um cruzamento de móveis.  
(DE CERTEAU, 1998, p. 201)

A diferença, portanto está fundada na experiência, é o que constrói o espaço “[...] O espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1998, p. 202). Essa afirmação parte da compreensão de que sem o homem, sem a prática social, sem a história, o espaço não tem razão de ser, e se torna uma palavra vazia, uma associação de letras sem significado e, por isso, o espaço é existencial e a experiência é espacial, porque é o uso que qualifica o espaço.

O uso do lugar que qualifica o espaço se dá, sobretudo na superação da visão como principal sentido de captação do espaço, pois a relação logotipo característica das cidades contemporâneas está sustentada nesta relação de dependência entre visão e cidade. A ampliação da percepção do espaço aos

outros sentidos pressiona na direção de uma incorporação da cidade, resultando em uma cidade incorporada. “A redução da ação urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados”. (JACQUES, 2006, p. 127)

A conversão ou resgate de uma conduta social cotidiana na qual o indivíduo abra mão de uma postura de espectador e assuma o papel de praticante da cidade, é o caminho apontado por alguns autores para uma transformação que não ocorrerá apenas na cidade ou no corpo, mas em ambos.

A fim de compreender a relação entre uma cidade projetada/ cenográfica e uma cidade praticada, assim como a relação entre corpo e cidade, é possível se apropriar do termo Corpografias Urbanas, no qual “A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana”. (JACQUES, 2008, p. 02)

Para a autora a experiência da cidade fica gravada no corpo dos praticantes, mesmo que de forma involuntária, formando uma corporeidade a qual denomina Corpografia Urbana.

Através do estudo dos movimentos e gestos do corpo (padrões corporais de ação) poderíamos decifrar suas corpografias e, a partir destas, a própria experiência urbana que as resultou. [...] O estudo corpográfico pode ser interessante para se compreender as pré-existências corporais resultantes da experiência do espaço, para se apreender as pré-existências espaciais registradas no próprio corpo através das experiências urbanas. (JACQUES, 2008, p. 03)

É relevante avaliar as corpografias urbanas involuntárias, a fim de estimular as corpografias voluntárias, ou seja, acreditar na possibilidade de apreensão de corpografias urbanas presentes nos corpos dos indivíduos, denunciando usos e modos de interação entre corpo e cidade. Pretende-se através delas, propiciar a outros indivíduos formas de conhecer a cidade, através do estudo da corporeidade dos cidadãos, pressupondo uma assimilação da mesma, gerando uma cidade incorporada.

## Uma cidade desencarnada

O desenvolvimento das cidades contemporâneas, associado ao avanço do capitalismo e incremento do Estado-nação influenciou no surgimento e hegemonia de um modo de vida urbano no qual se constata o empobrecimento da experiência corporal. A experiência aqui é entendida acima de tudo como uma experiência sensório-motora, a relação direta do corpo com a cidade de uma forma distinta da preconizada pela cidade contemporânea caracterizada por uma grande dependência visual e de distanciamento corporal.

A cidade tem sido um locus de poder, cujos espaços tornaram-se coerentes e complexos á imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens se estilhaçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes – fator de intensificação da complexidade social – e que se apresentam umas às outras como estranhas. Todos esses aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência a dominação. (SENNET, 2001, p. 17)

Existe uma relação íntima e biunívoca entre a vivência corporal e o planejamento urbano, a cidade molda o aparato sensorial do corpo interferindo diretamente em nossa forma de percepção do meio e como conseqüência, a forma de interação entre os indivíduos, “[...] as relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se vêem e se ouvem, como se tocam ou distanciam.” (SENNET, 2001, p. 17)

Sennet chama a atenção para o que ele denomina como uma carência do sensorial na cidade moderna. Para ele, a arquitetura e o urbanismo perderam a conexão com o corpo. A cidade moderna se organiza com a intenção de eliminar os estímulos produzindo sempre um caminho seguro, sem riscos e por conseqüência geram uma apatia sensorial, isso fica evidente na forma como são projetadas as vias de transporte, sempre com uma grande preocupação com anúncios e outros estímulos que possam retirar a atenção das vias urbanas.

Se considerarmos a dinâmica de que a todo o momento estamos sendo expostos, estamos em uma construção constante, e se existem estímulos visuais tenderemos a nos transformar em uma sociedade visual. Por outro lado, se os estímulos auditivos forem mais intensos teremos uma sociabilidade organizada a partir do som. Para SENNET (2001, p. 377) “[...] em geral, a

forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas a cada povo [...] O cidadão ateniense foi escravo da voz, assim como o romano foi escravo dos olhos”.

A sociedade contemporânea é marcada pela velocidade, esta qualidade espaço/temporal está fundada no desenvolvimento dos meios de comunicação e transportes, no entanto está assentada em uma passividade sensorial e corporal, fomos transformados em passageiros, estamos constantemente em trânsito, e com uma apreensão sensorial da cidade limitada. Percebemos a saída e a chegada, estamos sem o meio, perdemos a qualidade da paisagem e contraditoriamente nos tornamos corpos velozes e sedentários.

### **Praticantes ordinários**

O Parkour e o *B.boying* resultam de modos de ocupação da cidade que escaparam ao projeto dos urbanistas e dos usos não convencionais da arquitetura das cidades pelos seus Praticantes, indivíduos estabelecidos à margem de políticas públicas e residentes em setores de suas cidades desprovidos de equipamentos públicos como praças, parques e ações sociais, e que seriam responsáveis juntamente com outros equipamentos públicos pelo desenvolvimento sensório-motor dos seus cidadãos.

Os Praticantes ordinários das cidades atualizam os projetos urbanos e o próprio urbanismo, através da prática, vivência ou experiência dos espaços urbanos. Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam [...] Ou seja, para eles a cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida. E mais do que isso, no momento em que a cidade - o corpo urbano - é experimentada, esta também se inscreve como ação perceptiva e, dessa forma, sobrevive e resiste no corpo de quem a pratica. (JACQUES, 2008, p. 03)

Os praticantes ordinários experimentam a cidade por baixo, nos guetos, nas entranhas da urbs, no cotidiano onde cessa a visibilidade, ao contrário do homem espectador que estabelece uma relação aérea com a cidade. As práticas ordinárias se localizam nos espaços de jogo, onde se encontram táticas silenciosas. É na invisibilidade da cidade organizada, nas brechas da

cidade projetada, no cotidiano, que se encontram as possibilidades de reinvenção.

A cidade contemporânea, atravessada pela lógica do capital e pela crescente burocracia do Estado, caracteriza-se por uma configuração espacial na qual não lhe interessa impedir o movimento, mas controlá-lo, seja ele o movimento dos corpos, mercadorias ou capitais. Em oposição a esta forma de ocupação, o Parkour, caracterizado pela ideia de fluxo, gera uma qualidade de deslocamento estimulada pela vivência de um espaço livre, liso e constante. O *B.boying*, transgredindo a ordenação oficial de usos do urbano, se apropria de espaços para a dança. Ambos subvertem a lógica de controle hegemônico na cidade contemporânea, inaugurando outras temporalidades e percepções no/do urbano.

Os Praticantes ordinários da cidade, como os *Traceurs* e *B.boys* são indivíduos provindos de uma situação de exclusão (imigrantes moradores nas periferias das grandes metrópoles) que, através da apropriação do espaço cotidiano urbano, elaboraram padrões corporais estáveis, compondo universos de práticas culturais complexas como o Parkour e o *B.boying*.

Os *Traceurs* e os *B.boys* atuais não são mais necessariamente habitantes das periferias dos grandes centros, pois a estabilidade e estruturação que estas manifestações alcançaram enquanto linguagem, associada a sua propagação nos meios de comunicação de massa e, sobretudo, nos novos meios de comunicação como a internet, lhes garantem a inserção em outros circuitos econômicos e culturais. Dessa forma, é perceptível que a corpografia *Traceur* e *B.boy* resultante do modo de usar/ habitar a cidade esteja presente hoje em vários setores da sociedade, de modo que se evidencia que a corporeidade provinda dessas manifestações culturais não depende mais da situação social na qual elas emergiram originalmente.

## REFERÊNCIAS

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. 3.ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1998.

JACQUES, P. B. Elogio aos Errantes. In: JEUDY, H. P.; \_\_\_\_\_. **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA /PPGAU-UFBA, 2006.

JACQUES, P. B. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

SENNET, R. **Carne e Pedra**: O Corpo é a Cidade na Civilização Ocidental. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CARVALHO, P. C. O espaço é um lugar praticado. Território Geográfico Online, ano 01, n. 02, 2006. Disponível em: <<http://www.territoriogeograficoonline.com.br/site/?modulo=mat&chave=42&mod=Artigos>>. Acesso em: 15/12/2010.

JACQUES, P. B. Corpografias Urbanas. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>> Acesso em: 20/09/2014.

JACQUES, P. B. Arquitextos: Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1). Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>. Acesso em: 20/09/2014.

ORTUZAR, J. Parkour or l'art du Déplacement. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v053/53.3.ortuzar.html>>. Acesso em: 20/09/2014.

GERMAIN, D. Projeto Pilgrimage - Documentário sobre Parkour (Parte 3). Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=fMNdJwaaT\\_c](http://www.youtube.com/watch?v=fMNdJwaaT_c)>. Acesso em: 15/12/2009.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014



## **Espaço coreográfico: ocupação, dispositivo e crítica<sup>I</sup>**

Ana Rizek Sheldon<sup>II</sup>

**RESUMO** – Este artigo se propõe a discutir um modo compositivo nomeado de instalação coreográfica na primeira década desse século por artistas e críticos engajados na cena da dança contemporânea paulistana. A discussão parte da ideia de que a instalação se diferencia de outros modos configurativos e que nela pode operar um dispositivo crítico particular entre uma obra coreográfica e seu contexto de existência. O trabalho seguiu alguns desdobramentos da pesquisa de mestrado em andamento no PPGDança - UFBA e da instalação coreográfica *Sob o meu, o nosso peso* (2014) de Zélia Monteiro.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Instalação coreográfica. Crítica.

---

<sup>I</sup> Este artigo resulta da dissertação de Mestrado em Dança intitulada *Instalação coreográfica: limiar e crítica*, defendida em 09/dezembro/2014, junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, sob orientação de Fabiana Dultra Britto.

<sup>II</sup> Bacharel em Comunicação e Artes do Corpo (com habilitação em dança e performance) pela PUC-SP, concluiu o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (bolsista CAPES) em 2014. Atuou como pesquisadora no grupo de pesquisa LABZAT. Atualmente é professora do curso técnico em dança da ETEC de Artes. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes do corpo, atuando principalmente em dança contemporânea e performance.

## **Choreographic space: occupation, device and criticism<sup>1</sup>**

Ana Rizek Sheldon<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – *The discussion presented on this article is about a form of scene composition named "choreographic installation", in the first decade of this century, by artists and critics engaged with contemporary dance in São Paulo. The central idea of this paper identifies the choreographic installation as a device which operates a critical relationship between the work of art and his context of existence. This work unfolds of the master research in development on the Post-graduation Program in Dance of Federal University of Bahia – UFBA.*

*Keywords: Contemporary dance. Choreographic installation. Critical.*

---

<sup>I</sup> *This article is the result of the Master's dissertation entitled "Choreographic installation: threshold and criticism", defended on 12/09/2014 as part of the Graduate Program in Dance by the Federal University of Bahia (UFBA), under the mentorship of Fabiana Dultra Britto.*

<sup>II</sup> *Bachelor of Body Communication and Arts (major in dance and performance) from the Catholic University of Sao Paulo (PUC-SP), Ana Rizek Sheldon then completed her master's degree at the post-graduation program in Dance by the Federal University of Bahia (UFBA - Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior - CAPES scholarship) in 2014. She worked as a researcher in LABZAT research group and is currently a dance professor at ETEC Arts. She's an expert in the Arts field, with emphasis on body arts, mainly in contemporary dance and performance.*

Este artigo se presta a discutir a ocorrência do modo compositivo, chamado na cena da dança contemporânea paulistana de instalação coreográfica como possível disparador crítico em relação ao contexto em que é elaborado. Para discutir um modo de dançar<sup>1</sup> é necessário olhar para as relações que ele estabelece com as circunstâncias em que surge. No ano de 2008 uma nova categoria de premiação aparece nos registros da Associação Paulista de Críticos de Arte. Ao tomar como ponto de partida essa data e retroceder aproximadamente uma década, encontramos o mercado da dança contemporânea no Brasil caracterizado por poucos festivais que tinham um papel importante no fomento e na circulação da dança no país. Em São Paulo, alguns grupos independentes haviam conquistado espaço de apresentação em instituições como o Sesc e o Centro Cultural São Paulo, além de organizarem mostras em seus próprios estúdios de ensaio.<sup>2</sup>

A prática docente, fora da escola/universidade, tinha um importante papel no subsídio da produção artística das companhias consideradas alternativas no início da década de noventa. Os encontros sediados no Estúdio Nova Dança - as Terças de Dança, por exemplo, atraíam alunos e espectadores, por instigar a troca entre artistas em formação. A essa altura, as políticas culturais voltadas para dança ainda se resumiam a mecanismos de financiamento público gerido pela iniciativa privada, via patrocínio ou isenção fiscal. A seleção desse financiamento era feita pelas empresas e seus critérios estavam ligados, sobretudo, ao seu marketing cultural ou social.

Nessa época o ainda jovem núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural criou<sup>3</sup> o projeto Rumos<sup>4</sup> que tinha o objetivo de realizar um mapeamento da produção de dança no país através de uma equipe de pesquisa. Esse mapeamento visava promover a autonomia do campo, fortalecendo redes de

---

1 Modo de dançar não é entendido através de uma correspondência a um estilo, nem pode ser resumido a uma técnica, conforme será explicitado pelas páginas que se seguem.

2 Os dois primeiros parágrafos do balanço do ano de 1997, escrito pela Profa. Dra. Helena Katz e crítica do jornal O Estado de São Paulo, trazem descrições precisas desse contexto. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61142432432.jpg>>. Acesso em: 20/09/2014.

3 O projeto inicial de mapeamento de dança contemporânea através de pesquisas histórico-contextuais e recortes curatoriais elaborados a partir de apresentações locais e de realização de seminários em cada estado do país, foi elaborado por Fabiana Dultra Britto em 2000 e alterado depois do segundo ano de realização do Rumos.

4 A obra Vestígios de Marta Soares, uma das principais referências para a pesquisa de mestrado que precedeu esse artigo foi financiada por esse mesmo projeto, no ano de 2010.

produtores, coreógrafos e pesquisadores, além de produzir mostras de dança, seminários e publicações.

Duas universidades particulares - a PUC-SP (1999) e a Anhembi Morumbi (1998) - fundaram seus cursos de graduação voltados para dança, cada qual com suas especificidades<sup>5</sup>, sinalizando a entrada da dança no mercado educacional de ensino superior em São Paulo. Esses cursos empregaram alguns artistas<sup>6</sup> como docentes.

Outros pontos como a inauguração da Galeria Olido (2004)<sup>7</sup> que mantém, até hoje, uma programação constante de dança no centro histórico da cidade e a continuidade de mostras já consolidadas - como as sediadas no CCSP: Masculino e Feminino na Dança (1992-2008), Solos, Duos e Trios (1996-2009), Semanas de Dança (desde 1993)<sup>8</sup> ou a mostra do projeto Rumos Itaú Cultural - também contribuíram para fortalecer o circuito da dança contemporânea paulistana.

Eventos como o “Teorema”<sup>9</sup> (que uniu artistas e pesquisadores para o exercício de um debate teórico-prático inspirado na formulação de um teorema, entre 2001 e 2010) ou a “Verbo”<sup>10</sup> (mostra anual sediada na Galeria Vermelho, a partir de 2005, que trazia trabalhos que transitavam entre linguagens) são indícios das mudanças que aconteciam nesse contexto. As propostas desses dois eventos se diferenciavam de mostras restritas a apenas uma linguagem. No primeiro caso, a particularidade está no eixo curatorial que apresentava uma preocupação conceitual inédita em dança até então e no segundo caso o

---

5 No caso da PUC o curso de Comunicação das Artes do Corpo tem um foco interdisciplinar entre dança, teatro e performance e o da Anhembi Morumbi tem o caráter mais específico e técnico de formação de profissionais de dança.

6 Especificamente em São Paulo temos como exemplo as artistas Marta Soares e Vera Sala, ambas atuaram como professoras no curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC/SP, a segunda ainda leciona no curso.

7 Informações disponíveis no mesmo balanço do ano de 1997. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61142432432.jpg>>. Acesso em: 20/09/2014.

8 Os dados sobre as mostras do Centro Cultural São Paulo foram retirados de duas fontes diferentes que divergem entre si. O texto que pode ser lido no link a seguir é da atual curadora de dança da instituição, que assumiu o cargo recentemente <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP+danca+textos+curatoriais+nirvana+marinho.html>> o outro texto é veiculado pela página da mesma instituição, mas é da prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Christine Greiner <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/feminino.asp?pag=1>>.

9 Projeto idealizado por Adriana Grechi e Fabiana Dultra Britto, suas primeiras edições aconteceram no estúdio Move: um espaço de formação artística coordenado por Grechi entre 2004 e 2007. De acordo com Setenta (2008, p.96), o Teorema foi um exemplo de criação de uma zona de articulação capaz de deslocar modos habituais de tratar teoria e prática.

10 O projeto criado por Marcos Gallon (diretor artístico da mostra).

destaque estaria na programação abrangente que apresentava artistas independentes e emergentes junto a outros já consagrados, de diversas áreas. Havia desse modo, uma abertura de instituições públicas e espaços privados para renovarem os formatos de mostras e eventos, assimilando ações interdisciplinares.

O aumento relativo do mercado da dança contemporânea entre os anos 1990 e 2000 dentro de um sistema político-econômico capitalista que transforma produtos culturais em mercadoria, ainda que sejam frequentemente diferenciadas de outras mercadorias como roupas e sapatos (HARVEY, 2005, p.221), talvez possa ser discutido à luz da:

hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes [...] promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades da experiência na cidade contemporânea (JACQUES, 2012, p.14).

A mudança na cena da dança contemporânea paulistana incluiu a criação de editais de premiações ou financiamento direto como a Lei de Fomento à Dança do Estado de São Paulo que permitem repasse de verba pública sem mediação da iniciativa privada. Diante da necessidade perene de interlocução, alguns profissionais de dança contemporânea passaram a se movimentar enquanto categoria e se organizaram<sup>11</sup> com finalidade de requisitar o diálogo entre artistas e poder público, para garantir mais participação na elaboração de políticas públicas para a área junto às secretarias de cultura.

De certa maneira, projetos são modelos que formatam propostas artísticas e nivelam um conjunto diverso de trabalhos através de regras gerais similares. Ele é útil para igualar as condições de seleção e tornar aparentemente imparciais os critérios de escolha do que pode vir a ser um produto comercializável custeado por dinheiro público. Por outro lado, é possível pensar nesse modelo como um recurso homogeneizante, que facilita uma distribuição quantitativa proporcional entre tempo e capital (investimento e

---

11 Dois movimentos que se destacam são “A dança se move” e “Mobilização Dança”; a Cooperativa Paulista de Dança também se transformou sob o argumento de angariar mais participantes. Disponível em: <<http://dancasemove.blogspot.com.br/>>; <<http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/2008/05/organizo-e-historico.html>>; <<http://blogcpdanca.blogspot.com.br/search/label/INFORMATIVOS>>; e <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71165084195.jpg>>.

retorno financeiro), fragmentando os processos que envolvem a criação e apresentação de uma dança em estruturas temporais de uma cadeia produtiva como pesquisa, montagem e circulação.

A ligação entre política cultural e o mecanismo do edital trouxe implicações significativas na valoração do tempo de profissionais de dança: o número de projetos aprovados em editais pode ser visto como um critério de medida de sucesso do currículo de um profissional ou companhia. O problema desse mecanismo é que ele soterra a temporalidade inerente desses processos sob a lógica liberal que estabelece prazos e valores administrativos. Na perspectiva daquilo que pode ser mais facilmente comercializável, o modelo de sistematização temporal do projeto, se inscreve numa realidade<sup>12</sup> que trata cada período recortado como objetos estáveis. Esse aspecto se choca com o pressuposto de que a dança é uma ação humana, o que significa que ela se transforma ao longo do tempo de maneira não-linear.

Além da sua própria configuração, também aquilo que um corpo configura (uma dança, por exemplo) expressa sínteses circunstanciais da negociação adaptativa entre as restrições impostas por cada estrutura envolvida no seu processo interativo com o mundo” (BRITTO, 2008, p.29a).

Como tais sínteses circunstanciais de um processo adaptativo com o mundo podem condizer com os prazos previstos pela normatização da criação em dança de acordo com os critérios administrativos concernentes ao modelo de um projeto? Ainda que se elaborem sínteses representativas do “resultado” momentâneo de um processo criativo para cumprir o cronograma, talvez não seja possível que o sentido irreversível do tempo permita congelar um processo e retomá-lo adiante. Pode haver consequências do enquadramento da dança em tal sistema de produtividade?

Embora a proliferação de formas de financiamento indique a necessidade de discutir políticas culturais específicas e os profissionais da dança contemporânea tenham se mobilizado enquanto categoria artística pra

---

12 Para Olafur Eliasson, a sociedade ocidental ainda está pautada no modelo de espaço estático não negociável cujo caráter temporal é esquecido ou posto de lado. Essa noção é alimentada por interesses comerciais que preconizam objetos estáticos e espaços objetivos aos seus correspondentes instáveis e relativos. Para o artista, modelos são co-produtores de realidade e é nessa perspectiva que se quer compreender a relação entre o que é descrito em um projeto de dança e a dinâmica estabelecida a partir dele. Texto disponível em [http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=391&Itemid=45](http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=391&Itemid=45)

isso, o dispositivo de seleção e gestão disponibilizado pelos editais de financiamento parece não ser maleável a temporalidade das transições e mudanças necessárias à criação. Mas, ainda que exista alguma maleabilidade, essa temporalidade das transições é normatizada pelas etapas do projeto, solapando a duração necessária da passagem entre um estado e outro do processo.

De todo modo, em meados dos anos noventa os artistas de dança contemporânea que representavam uma camada muito restrita dentro do mundo das artes, conquistaram mais lugares e modos de atuação mais estáveis, no começo dos anos dois mil. Com isso, as funções de escrever, justificar, argumentar, vender, produzir e realizar os próprios projetos ficaram imprescindíveis no cotidiano desses profissionais.

Além disso, as ideias de que dança é pensamento, produz conhecimento e se realiza através de pesquisa se consolidaram como argumentos instituídos, mesmo entre artistas que atuam fora da universidade. Essas noções que são muito pertinentes em um processo de afirmação da importância do papel crítico que cabe ao ambiente universitário na formação de profissionais especializados no campo da dança (sobretudo com a inauguração do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA em 2006), têm outro papel se dissociadas desse contexto. A universidade é vista a partir do seu esperado comprometimento com o saber enquanto fruto de trabalho – com o trabalho que acontece “quando a reflexão aceita o risco da indeterminação que a faz nascer, quando aceita o risco de não contar com garantias prévias e exteriores à própria experiência e à própria reflexão que a trabalha” (CHAUÍ, 2011, p.17). Destacadas desse comprometimento, tais ideias generalizam uma imagem particular, ou universalizam um modo possível de ver a dança. Essa generalização se insere numa lógica de identificação que ajuda a estabelecer a separação entre trabalho prático e trabalho intelectual, ao invés de promover o diálogo enriquecedor entre esses dois registros de trabalho. Essa separação está no cerne de um discurso ideológico que diferencia quem pode dizer algo, onde, por quem e para quem – tal qual um discurso competente (CHAUÍ, 2011, p.19). Dessa maneira, essas ideias acabam servindo para justificar um mecanismo cuja eficácia depende de duas coisas: da separação entre aqueles que são responsáveis por deliberar, analisar, selecionar e aqueles que não são

e do desarmamento do disparador crítico da dúvida (que põe em xeque essa divisão).

Esse é o contexto de existência do modo compositivo denominado instalação coreográfica. A particularidade desse modo está em como ele se organiza e no que ele pode promover, ainda que sutilmente – a iminência de uma situação crítica que se configura como uma zona de transitividade (BRITTO, 2012, p.14) circunstância que engaja a co-operação das condições relacionais envolvidas e que convergem numa experiência reorganizativa de seus respectivos regimes de funcionamento e/ou estados de equilíbrio.

### **A Vila Maria Zélia como contexto**

A instalação coreográfica “Sob o meu, o nosso peso” (2014) de Zélia Monteiro é fruto do projeto “Sob o meu, o nosso peso: Memória na Vila Maria Zélia” de residência artística com duração de oito meses, realizada pela coreógrafa no local que é considerado um modelo de vila operária do início do século XX, em São Paulo. O conjunto de edificações foi inaugurado em 1917, na vizinhança da fábrica da Companhia Nacional de Tecidos de Juta, para disponibilizar moradia, creche, escola, consultório médico, salão de baile aos operários. A vila foi idealizada pelo médico e industrial Jorge Street (1836-1939) e por sua esposa Zélia Frias Street, bisavós da artista. A história da vila Maria Zélia remete diretamente a gestão urbana entre o poder público e a iniciativa privada, como a delimitação de zonas residenciais e a perímetros de proibição de estabelecimento de cortiços e outras formas de habitação popular<sup>13</sup>. Apesar de estarem diretamente relacionadas à memória familiar da artista, que levantou arquivos particulares para a criação do trabalho<sup>14</sup>, as questões expostas na formulação da obra tocam em como o espaço urbano é gerido, tombado em 1992 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT.

A instalação ocupou as ruínas da construção que abrigava a escola das meninas. De acordo com Zélia Monteiro, durante o processo ela se confrontou

---

13 Para mais informações sobre as vilas operárias e o caso da vila Maria Zélia, ver referências.

14 Conforme relatado por ela em entrevista realizada no dia 27/11/2014 na sala Crisantempo, em São Paulo.

com os atuais moradores da vila e com jovens e adultos que diversos usos do terreno. Ela conseguiu estabelecer acordos de convívio com as pessoas que habitam o espaço para usar drogas, fazer festas, pixar etc. Uma delimitação entre os escombros de prédios e seus diferentes usos se instaurou durante o processo, o espaço de ensaio da artista foi reservado a ponto de ser criada uma fronteira recortando as diferenças de ocupação dos três diferentes blocos da antiga construção. Na configuração da instalação isso foi determinante para as escolhas de composição da cena: na edificação do lado esquerdo do terreno, rastros de fiações elétricas e projeções referenciam a ação cotidiana dos que se apropriam do lugar.

Se a instalação coreográfica pode ser considerada como um modo compositivo particular que se diferencia de outras configurações em dança pela co-implicação de suas instancias compositivas na formulação dos acontecimentos que modulam a temporalidade da cena, através da ênfase dada no encontro entre corpos, nesse caso, o transcurso do trabalho evidenciou a complexidade de diversas escalas de temporalidade (que aparecem nos recortes das fotos e vídeos) que demonstram um movimento de aproximação e afastamento.

Na tentativa de estabelecer diálogos entre aqueles que frequentam o lugar e a memória do que foi uma mudança de parâmetros de relação entre iniciativa privada e classe operária no século passado, evidenciaram-se distancias e contrastes. Há certa ironia na justaposição de presenças tão distintas e isso salta aos sentidos quando se ouve o depoimento de um morador que conta a transformação radical no dia-a-dia de quem passou a ter banheiro e tanque de lavar roupas dentro onde mora. Contrastes sociais se tornam evidentes na espacialidade do trabalho e enfatizados pelo confronto entre a movimentação da coreógrafa e as múltiplas pixações nos muros das ruínas.

Apesar de se inscrever em um mercado cujo principal meio de avaliação é a escrita projetiva (que estabelece delimitações temporais e causais de produção, o que determina a falta de continuidade das interlocuções estabelecidas durante a residência) a gestão do que se passa em cena é uma questão coletiva e depende de um conjunto singular de fatores contingenciais, como por exemplo, a habilidade em redefinir antigas ideias a respeito de uma

memória particular (de família) a partir do convívio e confronto cotidiano. Na condução do público pelos nichos de ruínas também haviam fronteiras demarcadas. A advertência antes do início do trabalho justificava os bloqueios (que impediam a circulação do público em determinadas passagens) pelo risco de desabamento, mas a separação espacial entre dentro e fora da cena parece ter sido uma estratégia de coexistência durante o processo, resolvendo ou limitando conflitos implicados no contexto em questão.

Outro aspecto que decorre da caracterização do modo compositivo da instalação é o estabelecimento de condutas interativas e campos de coerência para ação. A co-implicação entre fatores da composição pode colocar em dúvida a circunscrição de habilidades e inabilidades convencionalmente estabelecidas diante de uma situação extra-cotidianas na quais as ações remetem-se mutuamente na duração da cena. A aproximação entre diferentes classes sociais e instâncias culturais agencia os limites de convivência em um espaço público, caracterizado por usos privados. Os conflitos entre as instituições que detém a responsabilidade sobre este território e quem de fato o frequenta ficam livres de maquiagens e dissimulações e pode ser lido na estratégia de desenhar fronteiras, segregar uma ação pontual dos processos que acontecem ali.

De acordo com Raquel Rolnik (1999), durante a virada dos séculos XIX para o XX, a política de urbanização na cidade de São Paulo sofreu transformações que repercutiam questões nevrálgicas da relação entre o Estado, elite cafeeira e industrial (em desenvolvimento) e a crescente população de trabalhadores urbanos que alimentava o crescimento econômico. A autora afirma que até meados de 1930 os operários que ocupavam as margens dos zoneamentos dos bairros centrais, eram ignorados pela gestão do território urbano. Por sua vez, esse território era loteado e regulamentado na confluência de necessidades administrativas pautadas no investimento de empresas de capital estrangeiro em obras de incrementos estruturais tais como luz elétrica, linhas de bonde e saneamento. As leis de normatização de construção da cidade operavam um mecanismo de invisibilidade/ilegalidade no qual as moradias populares – como cortiços – espalhadas fora do perímetro esquadrinhado pelas elites não existiam. Depois da década de 1930, a política urbana agregou medidas que tomavam essas edificações como exceções as

regras concedidas pelo Estado aos moradores, que se viam seus devedores. O modelo de moradia unifamiliar, separada da vizinhança por alguns metros de distancia era a norma de habitação, embora outros modos de divisão e partilha do espaço se estabelecessem entre os comerciantes, donos de cortiços e a classe trabalhadora.

### **Dispositivo crítico como questão**

Para Giorgio Agamben a noção de dispositivo tem especial importância na obra de Foucault, no que concerne o desenvolvimento das suas ideias sobre “governo dos homens” ou “governabilidade” (AGAMBEN, 2009, p.28) ainda que sem uma definição precisa para o termo. Segundo o filósofo italiano, “O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (AGAMBEN, 2009, p.38) desencadeando processos de dessubjetivação<sup>15</sup>.

O autor adverte quanto ao sentido amplo empregado à palavra, na medida em que não se limita à determinada tecnologia de poder. O sentido se estende como uma rede de práticas discursivas ou não, instituições, leis e outros mecanismos que se inserem entre relações de saber/poder com finalidade estratégica. Essa finalidade é atrelada a um conjunto de práxis “cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, p.39) ao mobilizar tais relações.

Esse conjunto de práticas de governo é mencionado numa conferência proferida em maio de 1978, intitulada “O que é a crítica?”<sup>16</sup>, em que Foucault propõe um caminho possível para olhar a história da atitude crítica pelo seu relacionamento com a escritura, o dogmatismo e a pastoral cristã que, durante séculos, se ocuparam da questão “como governar?” (FOUCAULT, 1990, p.3). Para ele, a explosão dessa pergunta para a sociedade civil ocorreu nos séculos XV e XVI, ao multiplicar-se em práticas pedagógicas, econômicas, políticas em diversas instâncias, enfim teorizadas e batizadas como: “artes de governar”. A

---

15 Segundo o autor, processos de subjetivação e dessubjetivação se tornaram indistintos e não correspondem a nenhuma subjetivação real (AGAMBEN, 2009, p.47-48).

16 Cuja tradução está disponível em: <<http://michel-foucault.weebly.com/textos.html>>.

partir dessas teorias, (FOUCAULT, 2002, p.289) define governo como: “uma maneira correta de dispor as coisas para conduzi-las não ao bem comum [...] mas a um objetivo adequado a cada uma das coisas a governar”, sendo as “coisas” a imbricação dos homens com conjuntos de processos, recursos, fronteiras etc.

Foucault afirma que, no decorrer do século XVIII, a Europa testemunhou a transformação das “artes de governar” para uma “ciência política” (que não abandona totalmente o triângulo soberania, gestão de governo e disciplina). Tal ciência toma a população como um dado e a massa como objeto de suas técnicas de governo, constituindo saberes sobre todos os processos que a envolvem. A consequência dessa transformação é a governamentalização do estado e uma sociedade controlada por dispositivos de segurança (FOUCAULT, 2002, p.293). Ele descreve a primeira dessas noções como o movimento de uma “prática social de sujeitar os indivíduos por mecanismos de poder que reclamam de uma verdade” (FOUCAULT, 2002, p.5) e desenvolve a ideia de crítica a partir da tríade: poder, sujeito, verdade.

É possível pensar em conexões entre o governo dos homens através das populações e as consequências do processo de industrialização do início do século XX, na gestão territorial e na geografia social da cidade de São Paulo. Acontece que a condição precária de vida em bairros inteiros consentida pelo Estado e a emergência de organizações sindicais inspiradas no anarquismo espanhol e italiano agitavam os ânimos e movimentavam as relações. É preciso ter tudo isso em vista ao olhar para o caso específico da Vila Maria Zélia, pois a incontestável qualidade de vida ofertada aos operários da Companhia Nacional de Tecidos de Juta estava inscrita nesse contexto histórico-social específico em que a segregação entre classes sociais e práticas de ocupação do espaço era fortemente subsidiada pela gestão do território urbano. Se a criação de fronteiras espaciais com o respaldo da lei era de praxe no começo do século passado, essas fronteiras ainda se fazem presentes quando, por exemplo, um projeto de residência artística se defronta com pessoas em situação de “transgressão social” – palavras da artista.

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidencia. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo ao mesmo tempo, a evidencia do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum (RANCIÈRE, 2012, p.48-49).

Ao acomodar as divisões estabelecidas durante o processo se evidenciam duas coisas: um modo de lidar com informações que se apresentam como condição de realização do trabalho, (pela distancia necessária para estabelecer o diálogo) e a assimilação compositiva no trabalho de uma lógica que há tempos opera as relações de disputa e distribuição espacial numa cidade como São Paulo. Ao que se quer discutir, a coleção de situações associada por essa instalação coreográfica aciona a reorganização de capacidades e incapacidade, na perspectiva de uma habilidade crítica exposta através da escolha de um posicionamento relativo a uma obra-contexto, ainda que esse posicionamento evidencie questões que dizem respeito diretamente ao manejo hegemônico do espaço público. O dispositivo crítico dar-se-ia em forma de ação e pensamento atrelado a uma situação singular relativa às condições que tornam possíveis sua existência e as conexões que dela surgem. E o que esse dispositivo colocaria em questão? O estabelecimento de premissas que adornam como universais as coerências estabelecidas entre a apreensão de determinada circunstância e as possibilidades de ação em relação a ela e que podem impedir a instauração de uma zona liminar<sup>17</sup> em que cada acontecimento se desenrole numa instância coletiva, na qual o dissenso é bem vindo.

O ponto acional de uma instalação coreográfica parte do pensamento ou experiência privada de quem formula a proposição inicial (como um projeto de residência ou memórias de família), mas escapa a esse domínio na medida de sua realização. O deslocamento entre âmbito individual e coletivo dispõe tudo que está presente em cena em diferentes camadas de complexidade ao longo

---

17 A convergência entre os conceitos de “Zona de Transitividade” (BRITTO, 2008, p.14) e “Limiar” (BENJAMIN, 2007, p.535) foram discutidos na pesquisa de mestrado realizada por mim no PPGDança da UFBA entre 2012 e 2014, sob orientação de Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto.

da obra, de forma que não há uma perspectiva ideal para apreensão do se desenrola nesse intervalo de tempo, mas a confluência de diferentes ângulos pode descortinar maneiras heterogêneas de percepção e ação. Com isso, se dificulta a formulação de qualquer conclusão moral, interpretação ou narrativa hegemônica a respeito do trabalho apresentado, já que o que cada qual vivencia depende de um conjunto particular de inter-relações. Assim, a elaboração desse dispositivo crítico não depende da colocação de um indivíduo, ou da contraposição a um campo ideológico particular, mas de posicionamentos diferenciais e parciais em relação a um contexto coletivo que coloca em questão a acomodação entre passado, presente e futuro ou, nesse caso, entre possibilidade e ruína.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é o dispositivo? In: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2012.

AGAMBEN, G. **O aberto**: o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BRITTO, F. D. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: Edições do Autor, 2008.

CHAUÍ, M. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2011.

ELIASSON, O. Los modelos son reales. Disponível em: <[http://lucina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=391&Itemid=45](http://lucina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=391&Itemid=45)>. Acesso em: 01/07/2014.

FOUCAUL, M. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. O que é a crítica? Disponível em: <<http://michel-foucault.weebly.com/textos.html>>. Acesso em: 19/02/2014.

HARVEY, D. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. **Scientiae Studia Revista Latino-americana de Filosofia e História da Ciência**, São Paulo, v.3, n.5, 2007.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, R. Para além da lei: legislação urbanística e cidadania (São Paulo 1886-1936). In: SOUZA, Maria Adélia A.; LINS, Sonia C.; SANTOS, Maria do Pilar C.; SANTOS, Murilo da Costa (Org.). **Metrópole e globalização-conhecendo a cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora CEDESP, 1999.

TEIXEIRA, Palmira Pretratti. A Vila Maria Zélia: A fascinante história de um memorial ideológico das relações de trabalho na cidade de São Paulo. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL EM HISTÓRIA ANPUH, 25., 2009. Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0155.pdf>>. Acesso em: 29/11/2014.

UEXKÜLL, Jakob Von. **Dos animais e dos homens**: digressões pelos seus próprios mundos. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em: <[http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP\\_editais.html](http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_editais.html)> e <<http://vimeo.com/32243948>>. Acesso em: 22/10/2013. Acesso em: 20/09/2014.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014



## Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea<sup>I</sup>

Tiago Nogueira Ribeiro<sup>II</sup>

**RESUMO** – A pesquisa visa analisar o encontro da dança com a Intervenção Urbana dentro do regime dos editais apontando para duas implicações que este sistema provoca: o anestesiamiento crítico na esfera da arte e o anestesiamiento da experiência no espaço urbano. Ambos os fatores colaboram com o atual processo de espetacularização das cidades e com os jogos de visibilidade e de invisibilidade que existem nos sistemas de dominação. No âmbito das relações políticas dos modos de fazer-se ver, a dança é abordada sob a perspectiva de um dispositivo; este, por sua vez, não tem forma, mas é formador de. Um dispositivo opera na esfera do poder - que é inseparável da produção de saber - e é composto de enunciados, espaços e práticas. Uma intervenção é propositiva e radicaliza a relação do corpo com o ambiente, do corpo com o próprio corpo e do corpo com demais corpos, simultaneamente - seja a intervenção judicial, clínica, urbana ou artística. Nestas condições, quais as implicações políticas da relação entre dança, intervenção, cidade e o sistema dos editais como condição para criar? Esta é uma questão que se desenvolve durante toda a dissertação com o intuito de problematizar a institucionalização das relações entre corpo, dança e cidade e perceber como isto implica na produção de subjetividades e na formação de “corpografias”. Estando anestesiadas tanto a potência crítica da arte dentro do sistema dos editais quanto à experiência dos espaços urbanos nos processos de espetacularização da cidade, resta-nos criar novas condições para a emergência de novos pensamentos e de novas situações que provoquem possíveis experiências críticas na relação da dança com a cidade.

Palavras-chave: Dança. Intervenção Urbana. Cidade. Política. Edital.

---

I Este artigo deriva da pesquisa de Mestrado em Dança, intitulada Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea, defendida em 17/janeiro/2014, sob orientação de Fabiana Dultra Britto, junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança-UFBA

II Tiago Nogueira Ribeiro, mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Realiza trabalhos acadêmicos e artísticos no campo da Dança, da Performance e da Intervenção Urbana. Membro dos grupos de pesquisa LabZat (Laboratório Coadaptativo) do programa de Pós-graduação em Dança e Laboratório Urbano, na pesquisa PRONEM do programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, ambos na UFBA.

## ***Dance and urban intervention: the contribution of the invitations to bid system to the spectacularization of the art and the contemporary city<sup>I</sup>***

Tiago Nogueira Ribeiro<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – *The research aims to analyze the encounter between dance and Urban Intervention within the open calls' scheme pointing to two implications that this system causes: the critical anaestheticization the sphere of art and anaestheticization experience in urban space. Both factors contribute to the current process of spectacularization of the cities with the play of visibility and invisibility that exist in systems of domination. Within the political relations of the ways of to be seen, dancing is addressed from the perspective of a device and this, in turn, has no form, but is former of. A device operates in the sphere of power - which is inseparable from the production of knowledge - and consists of statements, spaces and practices. An intervention is purposeful and radicalized the body's relationship with the environment, from the body with his own body and from the body with other bodies, simultaneously - whether legal, medical, or artistic urban intervention. Accordingly, what the political implications of the relationship between dance, intervention, and the city system and the open calls as a condition to create? This is an issue that develops throughout this work in order to discuss the institutionalization of the relations between body, dance and city and understand how this implies in the production of subjectivities and the formation of "corpografias". Being anesthetized both the critical power of art within the system of open calls and the experience of urban spaces in processes of spectacularization of the city, it remains to us create new conditions for the emergence of new thoughts and new situations that could cause possible critical experiences in the relation of dancing with the city.*

**Keywords:** *Dance. Urban Intervention. City. Policy. Open calls.*

---

<sup>I</sup> *This article comes from the Master's research in dance entitled "Dance and urban intervention: the contribution of the invitations to bid system to the spectacularization of the art and the contemporary city", held on Jan/17/2014 under the mentorship of Fabiana Dultra Britto, as part of the Graduate Program in Dance by the Federal University of Bahia (UFBA).*

<sup>II</sup> *Tiago Ribeiro Nogueira, Master Degree in Dance, Bahia Federal University (UFBA). Conducts scholarly and artistic work in the fields of Dance, Performance Art and Urban Intervention. Member at the LabZat (Coadaptive Lab) of the Dance and Urban Laboratory Post-Graduate Program and research group, also a member of the PRONEM research from the Architecture and Urbanism Post-Graduate Program, both at UFBA.*

O despontamento das Intervenções Urbanas (IUs) em um âmbito artístico, assim como o aparecimento de qualquer coisa nova, decorreu de fatores históricos que provocaram alguns desvios de pensamentos então vigentes a respeito da arte e da cidade. Esta prática não surgiria do nada, não está suspensa no tempo e, em determinado contexto – de uma nova institucionalização/mercantilização da arte e intensa espetacularização e privatização das cidades - os artistas visuais investiram nesta forma específica de expressão que acontece no limbo da arte com a não-arte, aproximando-se e até confundindo-se com a vida, cujo lugar de realização é o espaço público.

*Uma experiência interior, por mais 'subjéctiva', por mais 'obscura' que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão (DIDI-HUBERMAN, 2001).*

O que se tem contato de algo estético é a configuração com que se apresenta, como uma espécie de síntese/seleção de todo o processo de construção até o momento e na duração do compartilhamento público. Por sua vez, a configuração, que pode ser a resultante entre os modos de organização e de emissão, indica do que se trata, comunica. É pela configuração que é possível identificar determinados padrões compositivos e técnicas de dança, diferenciar cinema de vídeo, perceber o estilo de um poeta, diferenciar arte urbana, arte pública e intervenção urbana. Configuração é o modo de expressão. Quanto mais “justa” for a configuração, maior será sua potência de expressão, expansão e ressonância, ainda que em forma de um pequeno “lampejo”.

É bastante comum na atualidade a existência de uma confusão entre IU, arte urbana e arte pública. Tanto a arte urbana quanto a arte pública têm a cidade como “ponto precursor”, como linha de tangência de suas realizações, embora não necessariamente embutida em sua poética; o que, por sua vez, é pressuposto básico das IUs, aqui compreendidas em seu sentido etimológico: quando se intervém, pretende-se modificar ou perturbar algo que, neste caso, são os espaços urbanos e o conjunto de medidas técnicas, sociais, políticas, culturais, econômicas, entre outros, utilizados para o desenvolvimento das cidades.

O encontro entre Dança e IU decorre de um processo histórico de

modificações ocorridas nos modos de composição artística da dança, seus modos de produção e inserção no mercado. As vias de experimentações abertas pelo movimento nova-iorquino *Judson Church*, durante a década de sessenta, levaram a mudanças radicais das noções de corpo, de coreografia, de espetáculo, de espectador, de ambiente. Não por acaso, isso ocorreu ao mesmo tempo em que a dança foi reconhecida como modo de produção de conhecimento, inserindo-se no meio acadêmico e expandindo-se no mercado cultural como mercadoria de crescente valor simbólico e material.

A partir de então, alguns artistas da dança começaram a pensar sobre o ato de dançar como forma de intervir no espaço urbano, diferente de apresentar-se no espaço público, o que exige novas formas de olhar para a relação entre corpo e espaço. Com isso, ocorre um deslocamento muito radical para a dança: o corpo no espaço urbano desprovido das garantias de uma técnica, de uma sala de ensaio e de um teatro. Isto implica necessariamente em a dança abrir-se a outros tipos de percepções e experimentações.

Os assuntos das cidades estão nos bueiros, nas rachaduras dos prédios, nos buracos do asfalto, nas plantas que crescem nas construções barrocas, nas narrativas das travestis, naquele senhor que todas as manhãs perambula pelo mesmo centro, na lata de refrigerante amassada que denuncia os restos de uso de *crack*, na forma como a polícia trata os civis e na maneira como, supostamente, ela nos traz segurança; na largura ou na (in)existência das calçadas, nas roupas que secam nos chafarizes ou nas grades que hoje cercam as praças públicas.

Uma IU emite sua mensagem como tal se, e somente se, ela for elaborada de acordo com os assuntos que se pretende intervir, sejam quais forem os fins. Uma IU é elaborada para ser compartilhada e este compartilhamento, em forma de enunciado, é aqui apresentado como “performativo”. A performatividade é algo que se diz ao mesmo tempo em que se faz.

A performatividade então, não opera em contextos prontos *a priori*. Ela os apronta e, é nesse sentido, no da instauração do dizer que precisa inventar o modo de ser dito que sua ação pode ser pensada como sendo política (SETENTA, 2008).

O interesse da dança pelos espaços públicos da vida mundana não necessariamente significa estar coimplicado com a des-institucionalização, desmercadorização ou des-espetacularização das artes. No sistema produtivo atual da dança, estão em maior evidência aqueles artistas que fazem parte de alguma grande companhia, o que equivale a ter um “bom patrocínio” ou ser contratado pelo Estado (como é o caso dos membros dos balés municipais, cuja lógica de sustentação é praticamente a mesma desde o governo de Getúlio Vargas); e aqueles que produzem dentro do sistema de editais. Estes últimos correspondem à quase totalidade dos profissionais da dança contemporânea no Brasil, salvo raras exceções.

As noções de “corpo que dança” sofreram experimentações fundamentais para as configurações que podemos acompanhar atualmente na cena da dança contemporânea. No entanto, há um traço de dependência da dança com o poder vigente difícil de ser rompido e que afeta a experiência da criação. Ao longo da história, desde que a dança se institucionalizou e determinou uma área que se desenvolvesse sob a perspectiva da profissão - o que teve início com o balé clássico - a herança de representação do poder político pela dança apenas atualiza-se na forma de novas configurações. Dentre as categorias de dança beneficiadas pelo regime dos editais, a dança contemporânea é a que usufrui das principais regalias na ocupação de espaços de apresentação e de acesso à produção do pensamento contemporâneo sobre dança.

É como se o profissional de dança contemporânea fizesse parte de uma elite da dança, tendo uma participação efetiva no sistema de produção do pensamento institucionalizado. É também este tipo de profissional que tem presença incisiva na produção de intervenções urbanas na esfera da dança, tendendo a utilizar uma produção de saber e exercer um poder de ocupação privilegiada na distribuição da arte na cidade: locais de exposição partilhada que engloba as imediações dos aparelhos culturais do Estado, espaços públicos alvos dos processos de “revitalização” e zonas de investimento turístico internacional.

Trata-se de fazer com que as pessoas se conscientizem de que o trabalho que se faz em nome da cultura e da arte é destinado somente a uma elite. De que o esquema por meio do qual essa produção entra em contato com as pessoas é o mesmo sobre o qual se apóia o sistema de dominação (LE PARC, 2009).

A mais séria implicação disto é o comprometimento da capacidade criativa e da potência crítica provocado pelo regime dos editais e a colaboração para a espetacularização das cidades e da arte, o que ocorre sob a perspectiva da competitividade, da exclusão e da segregação. Viver junto é um pré-requisito para qualquer tipo de criação implicada politicamente que se intitule de intervenção urbana. Porém, é exatamente a potência que existe em viver junto que é abalada quando o criador depende do Estado como **condição para criar**.

Consideremos, então, que a institucionalização da produção sensível e criativa dos artistas da dança com interesse em intervir no espaço urbano causa tanto o anestesiamiento da experiência criativa da relação do corpo com a cidade, quanto colabora com o atual sistema de espetacularização da cidade. A situação atual do controle da produção criativa por meio das demandas dos editais para dança é algo que atravessa a história da dança e se faz permanente sob diferentes modos de relação da dança com o poder vigente. Percebemos a lógica dos editais como uma atualização de controle da arte cujo interesse não é o de proporcionar uma emancipação criativa, mas controlar a criação.

Curiosa e assustadoramente, a dominação do Estado por meio dos editais parece não sofrer resistência alguma, e sim uma aderência quase total. É como se vivêssemos no sistema da arte contemporânea uma situação sem controle e sem controlados, o que é um enorme equívoco expresso em forma de pacificação alienada e desapossada de qualquer reflexão crítica. Um sintoma disto é a disposição desenfreada para se encarar o sistema dos editais, ainda que os criticando, mas com o discurso de utilizá-los da melhor forma possível, sem nenhum tipo de distanciamento.

Esse distanciamento é exatamente o que faz com que haja a possibilidade de “desofuscar” a percepção com relação ao espetáculo produtivo e competitivo que se está imerso no contexto dos editais que, por sua vez, modulam as criações daqueles que a eles se submetem; funcionando mais

como um cabresto institucional do que como uma mediação criativa. Deve-se duvidar de que o atual meio hegemônico e espetacular dos editais seja a única maneira de dar visibilidade às obras, de realizá-las. O modelo de editais é hoje no Brasil a forma hegemônica de produção da arte, de maneira tal que se transformou em um axioma – o que Marilena Chauí chama de “discurso competente” (CHAUÍ, 2011) – embora suas falhas e artimanhas estejam cada vez mais evidentes diante dos recorrentes descuidos com os artistas.

A questão da espetacularização das cidades é um assunto imprescindível para a formulação de um pensamento crítico tanto sobre o urbanismo quanto sobre a arte, especialmente quando esta se destina diretamente ao assunto cidade, como é o caso das IUs. Este tipo de pensamento problematiza a prática urbana e artística dominante, que buscam sua própria eficiência como promotora de consensos em torno do *status quo*, a partir de práticas desagregadoras, com o intuito de aumentar a eficácia do uso do poder hegemônico para controlar e distribuir a complexidade da cidade e da arte. Entre as consequências que este tipo de poder hegemônico produz, destacamos a quase impossibilidade de experienciar a cidade como campo de relacionamento coadaptativo com a alteridade, pois os espaços públicos estão cada vez mais segregados, homogeneizados, rendidos ao processo de privatização pelos interesses do capital e construídos para serem consumidos e contemplados ao invés de serem experienciados e praticados. Uma espécie de estratégia de diferenciação pelas aparências ou condições socioeconômicas que favorecem a estigmatização e consequente segregação espacial-cultural nas cidades.

O anestesiamiento da potência crítica das IUs por meio da lógica dos editais é talvez o efeito mais grave sobre a IU, que corre o risco de ver suprimido exatamente o que de mais caro está embutido nela: as relações de alteridade na cidade, haja vista que a espetacularização das cidades e da arte ocorrem sob a perspectiva da competitividade, da exclusão (ou da inclusão pela exclusão) e da segregação ou gentrificação. No atual contexto de espetacularização das cidades e da especulação artística por meio de editais, a aliança entre arte, cidade e Estado **como condição para criar** compromete o “viver junto”, pressuposto básico para qualquer tipo de criação ou pensamento crítico a respeito da prática da intervenção urbana.

Nesse sentido, novos agenciamentos devem ser produzidos, novas frentes de aderência e, ao mesmo tempo, de resistência devem ser projetadas e materializadas a partir das relações micro-políticas emergentes em cada contexto ou situação. O ato de criação não surge no seio das instituições, ele é anterior e independente delas. Já a existência dos editais não ultrapassa sequer a metade de um século. Para a invenção de novos percursos de realização artística é necessária uma atitude de radicalização no sistema da arte, abrir mão de certas regalias para que seja possível o usufruto de possibilidades que enalteçam a potência crítica, sensível e política na relação da arte com a cidade.

## REFERÊNCIAS

BANNES, S. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo eferescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARTHES, R. **Como viver juntos: simulações romanescas de alguns cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1967-1977** / Roland Barthes; texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRITTO, F. D. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: fid Editorial, 2008.

CHAUI, M. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2011.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Antígona, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ESPOSITO, R. **Bios: biopolítica e filosofia**. Lisboa: Edições 70, 2010.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

JEUDY, H-P. **Espelhos da cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EdUFBA, 2012.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**. Salvador, resistência em espaços opacos, p. 93-104, 2007.

KARINA, L.; KANT, M. **Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich**. New York: Berghahn Books, 2003.

LEPECKI, A. O corpo colonizado. **GESTO** – revista do centro coreográfico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, n.2, 2003.

LINS, D. (org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SENETT, R. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

ZIZEK, S. **Elogio da intolerância**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014



## Dançando números, formas e padrões<sup>I</sup>

Maíra Spanghero<sup>II</sup>

**RESUMO** – Ao mapear as práticas surgidas das relações entre dança e matemática, identificamos três dimensões: das composições coreográficas cuja relação com a matemática seja intencional ou estruturante; dos sistemas analógicos e digitais para notação coreográfica; e dos processos de ensino e aprendizagem da matemática com o emprego de movimentos e dança. O objetivo é apresentar estas dimensões, ressaltando as abrangências que lhes são próprias, bem como suas redes mútuas de coimplicação, inerentes à natureza das coisas complexas, como a dança.

Palavras-chave: Dança. Educação matemática. Notação coreográfica. Tradução. Comunicação.

---

I Esse artigo é um dos resultados do estágio pós-doutoral financiado pela CAPES e realizado no período compreendido entre março de 2009 e fevereiro de 2010, na Brunel West London University, no Reino Unido. Intitulado “*Choreographic figures and patterns: embodied practices of dance and mathematics*”, a pesquisa foi desenvolvida na School of Arts e no Centre for Contemporary Performance and Digital Performance, sob supervisão de Gretchen Schiller. Uma versão preliminar deste artigo foi publicada em 2012 nos Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores de Dança (ANDA). Sugerimos que a presente versão, ampliada e atualizada, seja a utilizada para fins acadêmicos.

II Pesquisa as relações entre dança, comunicação e tecnologia. Docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (1994), Mestrado (2000) e Doutorado (2005) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Pós-doutorado em Dança, na Brunel University, em Londres (2009/10). E-mail: maira.spanghero@gmail.com

## ***Dancing numbers, shapes and patterns<sup>I</sup>***

Máira Spanghero<sup>II</sup>

**ABSTRACT** – *By mapping the practices arising in relations between dance and mathematics, we identified three dimensions: the choreographic works whose relationship with mathematics is intentional or structuring, the learning processes and analog and digital systems for choreographic notation and the processes of mathematical teaching with the use of movements and dance. The objective is to present these dimensions, highlighting the scopes of their own and their inherent connection of networks to the nature of complex things, like dancing.*

**Keywords:** *Dance. Mathematics education. Dance notation. Translation. Communication.*

---

<sup>I</sup> *This article is one of the results from the post-doctoral research, supported by CAPES, performed in the period of March 2009 to February 2010 at Brunel University, West London, UK. Entitled "Choreographic Figures and Patterns: Embodied Practices of Dance and Mathematics", the research was developed at the School of Arts and the Centre for Contemporary Performance and Digital Performance, under the guidance of Gretchen Schiller. A preliminary version of this article was published in 2012 by the Annals of the 2nd National Dance Researchers Congress. We suggest that this version, expanded and updated, be the one to be used for academic purposes.*

<sup>II</sup> *Máira Spanghero researches the interlinks among dance, communication and technology. Also acts as lecturer at the Dance School of the Bahia Federal University (UFBA). Graduated in Psychology from Santa Catarina Federal University (1994), Master (2000) and PhD (2005) in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of Sao Paulo and post-doctoral degree in Dance from Brunel University in London (2009 / 10). E-mail: <maira.spanghero@gmail.com>.*

## Apresentação

A matemática e a arte, e os matemáticos e os artistas, vêm se misturando nas mais diversificadas experiências ao longo da história da humanidade. Seus territórios se penetram mais do que geralmente costumamos supor e palavras como topologia, caos, proporção, simetria, espaço, fração, número, geometria, algoritmo, fluxo, continuidade, entre tantas outras, produzem descobertas, unem horizontes de afinidade e abrem novas possibilidades de criação, tanto para a arte quanto para a ciência. Em 1967, por exemplo, o matemático Thomas Banchoff, professor da Brown University (EUA), tornou-se um fiel escudeiro do pintor catalão Salvador Dalí (1904-1989) para desenvolver a possibilidade de vermos objetos em quarta dimensão. Também na história da pintura, a construção da perspectiva está entre as invenções mais importantes. Difícil imaginar aonde começa a arte e termina a matemática, tamanha implicação entre elas, na plenitude e inteireza de cada acontecimento. Além disso, uma das principais habilidades da matemática consiste justamente em capturar, separar e mostrar as relações existentes nos mais diversos fenômenos da natureza e da cultura, revelando sua indissociável relação.

Ao procurar, observar e reunir trabalhos de dança que mostram sua relação com a matemática, podemos encontrar dezenas de exemplos. Se começarmos com o balé clássico, mesmo sem especificar nenhuma peça em particular, é possível reconhecer suas relações lineares, o uso de ângulos, linhas, curvas e toda “simetrização” do corpo, dos movimentos e do uso do espaço. Numa representação de mundo tomada da perspectiva tridimensional, as peças enquadradas na caixa preta do teatro estavam de acordo com uma utilização do espaço cênico do palco italiano, o qual destacava algumas figuras centralmente, os primeiros bailarinos, atribuindo-lhes maior importância. A partir deles, os outros componentes vão perdendo o valor à medida que a posição que ocupam se afasta do centro. Ao redor da cena, uma série de bailarinas, com a mesma altura e vestidas com o mesmo figurino, organiza-se como uma moldura: iguais e em sincronia dão a ideia de um corpo coletivo, sem individualidade e, nesse caso, ainda menos importante. Todo o conjunto compõe uma situação hierárquica composta a partir da percepção do

espectador, correspondente às pinturas renascentistas. As poltronas do teatro seguem uma regra parecida: as pessoas mais importantes se sentam em lugares privilegiados, ou seja, no alto, no centro e com a melhor visão do espetáculo e do público. O espaço em que ocorre o balé é estático, de acordo com a concepção do físico Isaac Newton. Um espaço absoluto, rígido, fixo e independente do tempo e da matéria. Quer dizer, não muda nem com o passar das horas, nem com as diferentes composições que possa vir a ter. Por isso as relações que ali se dão não o modificam.

Já na concepção moderna, é a teoria da relatividade de Einstein que ocupa um lugar de destaque. Nesta concepção, o espaço é inseparável do tempo, que é a coleção de todos os instantes. O espaçotempo seria igual a lugares e instantes possíveis. No paralelo com a dança, na década de 40, o coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009) e seu parceiro, John Cage (1912-1992), começaram a pensar, respectivamente, numa dança e numa música diferentes e em como ambas poderiam coabitar o mesmo espaço, sem hierarquias fixas. Juntos, criaram dezenas de coreografias baseadas no acaso através da utilização do i-ching, sorteios, jogo de moedas e dados. Nessa proposta, o palco não teria mais centro, não teria lugar ou bailarino mais importante que outro, e a quarta parede não seria mais referência para a frente. Qualquer direção poderia ser considerada a frente, que agora se relaciona diretamente ao corpo do bailarino, construtor do espaço a partir dele e da dança que realiza. Obras como “*Beach Birds*” (1991), “*CRWDSPCR*” (1993), “*Biped*” (1999), entre dezenas de outras, revelam esse tipo de organização e esse modo de entender a relação entre corpo, movimento, tempo e espaço. No caso de “*Biped*”, os bailarinos dançam com a projeção de holografias gigantes, resultado de processos baseados em *motion capture* e tratamentos computacionais. A partir da recente evolução científica e do desenvolvimento e implementação de dispositivos digitais e tecnológicos, a dança vem construindo novas experiências artísticas que chamam a atenção para outras dimensões do espaço.

O mapeamento das práticas e os modos como a dança e a matemática vêm se coimplicando mostrou, também, que além de um repertório coreográfico riquíssimo, as duas áreas estão comprometidas com a memória do movimento e com a educação matemática. O mapeamento possibilitou o

reconhecimento de padrões de recorrência que, por sua vez, permitiu o agrupamento dos dados em três dimensões<sup>1</sup>, a saber: as composições coreográficas cuja relação com a matemática seja intencional ou estruturante; os sistemas analógicos e digitais para notação coreográfica; e os processos de ensino e aprendizagem da matemática com o emprego da dança e de movimentos corporais. O objetivo deste artigo é apresentar estas dimensões, ressaltando tanto as abrangências que lhe são próprias, bem como suas redes mútuas de coimplicação, inerentes à natureza das coisas complexas, como a dança.

### **Criação: dança, espaço, tempo, tradução**

Esta dimensão do mapeamento envolve os projetos e processos de criação, composições e coreografias que estejam relacionados com algum aspecto da matemática, mesmo que qualquer de seus conceitos não seja o tema da obra e nem que seu uso fique claro para o público, como acontece em danças de Anne Teresa De Keersmaeker, que utiliza Razão Áurea, as Séries de Fibonacci e a geometria sagrada para criar sequências de movimentos e estruturar lógicas compositivas. A bailarina Cynthia Loemij (2009) concorda que, na maior parte das vezes, os espectadores não percebem a presença da matemática quando assistem à apresentação, porém reconhecem a beleza que ali tem. Nesta dimensão, estão inclusos os projetos baseados na “matematização” do corpo, através de dispositivos digitais de mapeamento, reconhecimento de padrões e manipulação computacional do movimento, como encontramos no espetáculo “Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente” (2007), do grupo catarinense Cena 11. Também fazem parte os processos baseados em sistemas de improvisação (analógicos, digitais e híbridos), em sistemas de *motion tracking*, *motion capture*, incluindo *softwares* para interação com vídeos, sensores, robôs, imagens remotas (telemática), entre outros.

Desse modo, da mesma forma que a história da arte, a evolução da dança também pode ser pensada pelo ângulo da matemática. Coreógrafos a

---

1 Estas dimensões reúnem familiaridades e estão coimplicadas. A separação em dimensões foi uma estratégia para organizar e compartilhar os dados da pesquisa. As dimensões são ênfases em determinado aspecto do acontecimento.

utilizam para criar composições e lógicas compositivas que, por sua vez, produzem desenhos espaciais, implementando nas coreografias e na estrutura de gestos dos bailarinos os conceitos de harmonia e simetria, por exemplo, tão presentes no balé clássico. Mas, existem inúmeras outras maneiras como essa associação vem se dando. O alemão Oskar Schlemmer (1888-1943), da Escola Bauhaus, dedicou os anos de 1916 a 1922 ao desenvolvimento do “Balé Triádico”, que foi uma das mais importantes expressões artísticas do século passado pela inovação e geometrização do espaço, do movimento e da figura humana, determinados por fórmulas matemáticas. Nos seus *workshops*, os participantes faziam máscaras e figurinos, e os estudos do movimento, da mecânica, da óptica e da acústica eram requisitos para o trabalho cênico.

Nos Estados Unidos, Trisha Brown (1936) construiu um expressivo repertório de danças e desenhos ao longo de sua trajetória. Interessada nas relações entre corpo e espaço, seus trabalhos iniciais (chamados *Early Works*) ocupavam paredes, árvores, ruas, telhados de prédios em performances como “Planes” (1968), “Man Walking Down the Side of a Building” (1970), “Walking on the wall” (1971), “Roof Piece” (1971) e “Spiral” (1974). Seu hoje legendário solo, “Accumulation” (1971), consiste num dispositivo métrico simples de acumular um movimento após o outro, um de cada vez, sempre repetindo a frase desde o começo, a cada novo movimento adicionado. Já o suíço Gilles Jobin (1964) criou o espetáculo “The Moebius Strip” (2001) no qual discute a noção de orientabilidade e traduz para a dança a representação desse objeto topológico (a Banda ou Fita de Möbius), cujo caminho não tem início nem fim e onde se percorre continuamente toda a sua superfície, que aparenta ter dois lados, mas que, na verdade, tem apenas um.

No Brasil, dirigida por Adriana Banana, podemos citar a companhia mineira Clube Uh-hor (lê-se ‘U’ de ‘r’ é igual à ‘H’ ‘zero’ de ‘r’), cujo nome significa a fórmula de expansão das galáxias, com as coreografias “Prop. Posição #1, necessário a posteriori” (2007), em que testa a atemporalidade do espaço, e “Desenquadrando Euclides” (2010). Em São Paulo, obras como “Vetores” (2002), “Continuum” (2005) e “Superfícies” (2010) dos irmãos paulistas Roberto e Gustavo Ramos com Catalina Cappeletti são outros exemplos. “Continuum” explora as possibilidades dinâmicas surgidas da

observação da natureza cinética de um objeto cuja trajetória circular define a movimentação, a construção do espaço e o conceito da obra.

Nesse sentido, valeria a pena perguntar: qual o papel que um determinado conceito matemático pode ter na composição de uma coreografia? Que modos diferenciados de organização coreográfica se configuram a partir da presença de conceitos abstratos?

Quando Anne Teresa De Keersmaeker (ATDK) escolheu o nome Rosas para sua companhia de dança ela não sabia que as pétalas da flor cresciam e se organizavam na proporção de um número bastante famoso, o “número de ouro” (1,618...), também conhecido, entre outros, por divina proporção ou razão áurea. Apaixonada pela geometria sagrada e por quadrados, a criadora belga vem construindo uma história de amor entre matemática e dança que tem constituído seu modo de criar desde seus primeiros trabalhos, “Asch” (1980), “Fase: *Four Movements to the Music of Steve Reich*” (1982) e “Rosas *danst Rosas*” (1983). São dezenas de coreografias ao longo de mais de três décadas e mais de uma centena de cadernos de (a)notações.

Dividido em quatro partes, “Fase” anuncia um entendimento da dança como transcrição da estrutura musical. O terceiro movimento é chamado *Violin Phase* e foi criado quando ATDK ainda morava em Nova Iorque. Entre o controle e a soltura, ela começa o solo em um ponto. Dali constrói seu deslocamento repetindo, e depois variando, o gesto de torcer (espirais) de um lado e de outro (por vezes, girar) seu corpo. Uma imagem vai aparecendo pouco a pouco, na medida em que sua trajetória desenha um círculo no chão de areia. Agora ela atravessa de um lado para o outro, rabiscando uma linha e dividindo o círculo em quatro e, depois, em oito partes. Ao final, a dança vai desaparecendo e “apenas fragmentos da rosa permanecem” (JANSEN, 2002, p. 284). O desenho que se forma lembra uma flor, uma mandala, um esquema onde estrutura e variação reportam à dança que passara por ali. Há um poderoso laço entre a dança, a escrita (seu fazer) e a notação (sua memória). Para Jansen (2002, p.284), essa imagem “revela a coreografia como um ato de escrita”, que denota efemeridade e transformação.



**FIGURA 1** – Capturas de tela do vídeo Fase (2002), com ATDK e direção de Thierry De Mey. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i36Qhn7NhoA>>. Acesso em: 04/10/2014.

Ao conhecermos o repertório de obras desta coreógrafa podemos considerá-lo um extenso tratado sobre as relações de criação entre dança, música e matemática. A dramaturga Marianne Van Kerkhoven (2002, p.33), que acompanha a produção da artista, sintetiza sua singularidade, ao dizer que:

Espirais, Razão Áurea, Números de Fibonacci... estas são as formas, estruturas e princípios predominantes na natureza que fascinam Anne Teresa De Keersmaeker e os quais, outra vez, integrará em sua coreografia. Talvez ela descubra o que é 'crescimento', o que significa 'tornar-se' – em outras palavras, o segredo da vida. Como um embrião cresce? Como uma concha marinha toma sua forma? Como crescem os ramos de uma árvore? Como um recife de corais vem a ser o que é? Como um cristal é feito? É como se ela desejasse descobrir a incompreensível estrutura do fogo e das chamas. A consciência da repetição e da contínua mudança presente na vida domina todas as suas produções.

Jean-Luc Plouvier (2002) conta que no início, em 1983, ela e Thierry De Mey inventaram um jeito novo de relacionar música e dança. O quarteto de bailarinas de “Rosas *danst* Rosas” tem a coreografia associada à música que, por sua vez, foi derivada de um “*number game*” e se traduz como um exemplar “exercício” de composição coreográfica, um clássico da dança contemporânea, mantendo seu vigor 20 anos depois de sua criação. Para a criação de “*Achterland*”, de 1990, a coreógrafa utilizou a série de Fibonacci para compor as frases de movimento. A Sequência de Fibonacci foi traçada por Leonardo de Pisa para descrever o crescimento de uma população de coelhos: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987... Relacionado a essa série, o número de ouro ou proporção áurea também representa uma constante de crescimento. “E assim, é natural que alguém tão interessada em existência e

crescimento tenha fundado uma escola, P.A.R.T.S., e, portanto, se preocupe com a formação daqueles que virão depois dela” (Van Kerkhoven, 2002, p. 33).

Além dos estudos teóricos e historiográficos, a dimensão da “criação” prevê outras análises críticas, pesquisas e aprofundamentos de estudos de caso relacionados a esta área de investigação artística específica. A presença de conceitos matemáticos na lógica compositiva coreográfica tem consequências estético-espaciais. É a presença dos conceitos matemáticos que produz o pensamento de dança dos artistas acima citados. Nesse sentido, caberia perguntar: como se opera o transporte de um conceito de um domínio para outro? Que operações e transformações estão implicadas nessa transferência? De que modo essa operação tradutória se relaciona com a produção estética coreográfica?

### **Memória: escrita, comunicação, mídia**

Matemáticos são apenas pessoas  
inventando notação para alguma coisa.  
(WATSON, 2010)

Outro modo que a dança e a matemática encontraram de se relacionar vem gerando uma série de escritas, objetos e documentos, acompanhados de questões, reflexões, entendimentos, que puderam ser reunidos sob o nome de notação coreográfica<sup>2</sup>. Uma notação ou partitura consegue, ao inscrever, traduzir, simbolizando uma coreografia em alguma superfície outra, como o papel ou a tela do computador. Pinturas de parede com poses de dança podem ser encontradas em dinastias egípcias antigas. Descrições verbais de danças foram encontradas na Índia num livro que data aproximadamente o século II a.C. Figuras humanas bidimensionais presentes nos vasos gregos do século IV a.C. inspiraram, em 1912, os 12 minutos da dança “*L’Après-midi d’un faune*”, marcando a estreia como coreógrafo do grande bailarino Vaslav Nijinsky (1890-1950).

Na Europa muitos tratados sobre a arte foram escritos e publicados, muitas vezes acompanhados de ilustrações. Entre os mais conhecidos, vale

---

2 Para aprofundar o assunto, consultar o artigo “Tecnologia para compreender dança: as notações coreográficas” (2011).

mencionar “*L’Orchésographie*” (França, 1588), obra do matemático, clérigo francês e mestre de dança Thoinot Arbeau (1520-1595), pseudônimo de Jehan Tabourot, *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse*” (França, 1700) do mestre de dança Raoul-Auger Feuillet (1675-1710) e Schrifftanz (Alemanha, 1928), mais conhecido como *Labanotation*, de Rudolf Laban. Mais recentemente, mídias interativas vêm sendo desenvolvidas para o mesmo fim.

Segundo Laurence Louppe (1994), são consideradas notações coreográficas as seguintes formas de transmissão do conhecimento: verbal, escrita, símbolo matemático, codificação abstrata, pictograma ou estatueta, esquema gráfico, representação musical, traçado, planta arquitetônica, maquete, desenho, *storyboard*, as mídias interativas computacionais, e quantas outras forem as formas possíveis de ser criadas. A mídia (nesse caso entendida como “suporte”) – onde a informação-dança é inscrita – acompanha as evoluções de seu tempo e junto com o que é escrito (a escrita, ela mesma uma outra mídia, agora tomada em outro sentido) remete, não somente a um contexto artístico, mas também estético, histórico, social, econômico e científico. Por isso, as notações são espécies de pistas arqueológicas, repletas de índices sobre aquela dada realidade, capazes de lançar luz no presente e abrir frestas no futuro.

Entre o orgânico e o imaginário, entre obra de arte, ferramenta e documento, os sistemas de notação, e todos os seus variantes, têm feito valer a função de:

- 1) registrar e imortalizar<sup>3</sup> danças e movimentos, deixando rastros para novos processos artísticos;
- 2) revelar procedimentos e processos coreográficos ao proporcionar pistas sobre a evolução de um dado pensamento/autor de dança e;
- 3) possibilitar processos educativos corporais, como o ensino da matemática para estudantes do ensino fundamental.

Além disso, as notações são consideradas codificações sofisticadas e, muitas vezes, conseguem condensar uma coreografia em uma imagem. Esse é

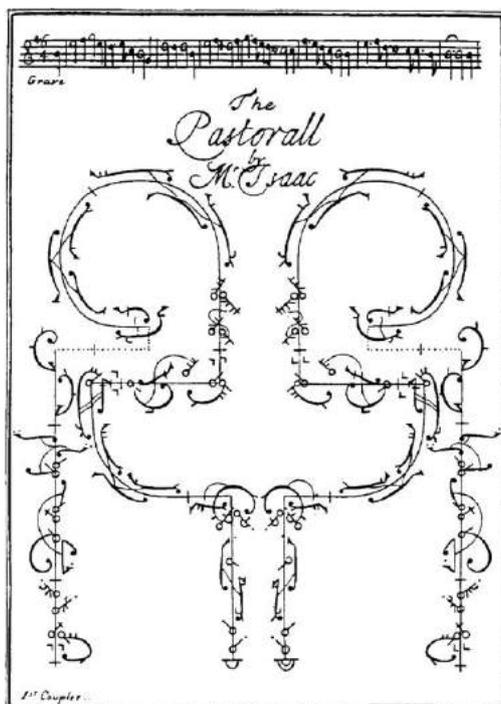
---

3 Curiosamente, nenhum sistema de registro coreográfico é capaz de imortalizar uma dança, pois seus movimentos duram o tempo de sua ocorrência. E toda reconstrução ou remontagem nunca se configura como uma cópia fiel por melhor que seja seu sistema de notação. A bibliografia e estudos relacionados à Teoria Coevolutiva são ferramentas bibliográficas para esta discussão, que será realizada em outro momento.

o caso daquelas feitas a partir das danças do mestre Mr. Isaac, figura-chave na cena londrina, que viveu entre o final do século XVII e o início do XVIII e teve 22 de suas obras impressas. Para a arquivista e historiadora de dança da *New College da Oxford University*, Jennifer Thorp (2007, p. 435),

[...] o sucesso desse artista não se deve somente ao fato dele ter sido um grande mestre de dança e ter relações com a elite britânica da época, mas também porque ele teve vontade de que suas coreografias fossem registradas nesse novo sistema de notação, disponível a partir de 1700.

Escrita com o padrão de representação criado por Feuillet, “*The Pastorall*” (Figura 2) tem a partitura da música no topo da página, o título e a autoria logo embaixo. O restante do papel é ocupado com um desenho bonito, feito de trajetórias ora curvilíneas, ora retas, e simetricamente perfeito em relação ao seu par, porém em relação espelhada. O desenho parece um mapa dessa dança, que indica movimentos, gestos, posições, trajetórias e formas a serem executadas no espaço (e que foram criadas e executadas anteriormente) num dado tempo da música. Isso termina por sugerir, também, uma espécie de normatização de comportamentos corporais baseados nas ideias de ordem, simetria, harmonia, controle, centralização, imitação. Ou seja, tudo o que a monarquia gostaria de “inspirar”.



**FIGURA 2** – Ilustração da partitura coreográfica de “The Pastorall” de Mr. Isaac, representada pelo padrão criado por Feuillet. Disponível em: <<http://web.mit.edu/kpierce/www/Isaac-pastoral20percent.gif>>. Acesso em: 04/10/2014.

Os traçados menores são as “palavras” desse código que é secreto para quem não detém o conhecimento de seu significado. Do desenho, temos uma visão de olho de pássaro, como se estivéssemos sobrevoando o condensamento do espaço-tempo de uma dança congelado num pedaço de papel. A imagem consegue reunir e sintetizar acontecimentos que têm duração no tempo e existência no espaço. Essa fundamental relação do tempo (pegar algo que dura e muda no tempo) com o espaço (uma página, uma imagem em que caiba tudo o que aconteceu naquele tempo) é uma das principais discussões a serem feitas.

Sobre as notações de Mr. Isaac, Thorp (2007) afirma que

[...] elas não apenas refletem um estilo coreográfico único, mas também sugerem que ele estava trabalhando numa época de transição onde a dança começava a ser levada ao circuito comercial dos teatros por profissionais ou cortesãos, após terem sido apresentadas nas festividades da realeza.

O sistema de notação criado por Feuillet é dos 81 que a renomada pesquisadora Ann Hutchinson-Guest (1918) cartografou em 1984. Desses 81 sistemas inventados para registro do movimento, 62 deles surgiram na modernidade, considerada a partir do trabalho do russo Vladimir Ivanovich Stepanov (1866-1896), que publicou, em 1892, o repertório do Teatro Maryinsk, por meio de uma partitura associada a uma tabela de sinais, criada por ele especialmente para este fim. No Brasil, existe a experiência pontual de Analívia Cordeiro (1954), o Nota-Anna (1998), um sistema de notação desenvolvido para a escrita eletrônica do movimento, baseado no método *Laban*, e que teve um uso muito restrito.

Atualmente, a tradição oral, as redes sociais e os vídeos imperam ao lado dos softwares e das mídias interativas como as práticas mais utilizadas para registrar e propagar (e recriar) danças. O vídeo, ao lado dessas tecnologias digitais, vem expandindo criativamente o campo e tornando relativamente fácil o simples registro de uma apresentação, além de oportunizar todo um campo de experimentação associado às práticas de pesquisa de movimento e composição. As primeiras conhecidas no uso do computador como assistente coreográfico<sup>4</sup> foram realizadas por Paul Le

---

4 Entre os sistemas de notação computacionais, encontramos: *Bell Telephone Laboratories*, Michael Noll (Nova Jérsei, 1964), *Computer Art Society*, John Landsown (Londres, 1974),

Vasseur, em 1964, na França, e Jeanne Beaman, em 1969, nos Estados Unidos. Desde então, softwares vêm sendo desenvolvidos para várias funções como: notação e composição coreográfica, pesquisa, análise, criação e captura de movimentos, ferramenta educacional, construção de ambientes para interferência em tempo real e assim por diante.

Vale citar o já clássico CD-ROM “*Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye*”, produzido em 1999 pelo coreógrafo norte-americano radicado na Alemanha William Forsythe, em parceria com o *Center for Art and Media Karlsruhe* (ZKM). Consiste em uma importante ferramenta, como o próprio nome diz, para sensibilizar o olhar e a cognição para a lógica de organização de movimentos deste pensador da dança, que está entre os grandes da atualidade. Eis aqui um exemplo onde memória e criação se confundem, na medida em que o CD registra facetas deste pensamento de dança e favorece o aprendizado do repertório e, para além disso, colabora com o entendimento de um modo operacional que pode ser utilizado em futuras improvisações que, por sua vez, podem gerar novos trabalhos. O CD contém explicações e demonstrações em vídeo sobre alguns métodos de improvisação que Forsythe utiliza para compor, descritos por ele com suportes gráficos e animações, entre outros modos de visualização.

Filho legítimo desse CD-Rom é o *website* interativo “*Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*” (2009), fruto da colaboração de três anos entre o artista e o *Advanced Computing Center for the Arts and Design* (ACCAD) e o Departamento de Dança da Universidade de Ohio, que disponibiliza visualizações computacionais incríveis da obra “*One Flat Thing, reproduced*” (2000). O site apresenta a investigação que eles fizeram junto com uma equipe interdisciplinar para explorar as conexões entre os movimentos da coreografia e compor visualizações altamente criativas e esclarecedoras. O projeto torna a dança acessível através de técnicas de comunicação visual. As visualizações aparecem em forma de gráficos, animações 2D e 3D, roteiros (*scores*) e são capazes de capturar, analisar e apresentar os componentes e

---

*Biological Computer Lab, Heinz von Foerster* (Universidade de Illinois, 1970), *Department of Systems Design, Gordon J. Savage e Jillian M. Officer* (Universidade de Waterloo, Canadá, 1977), *Macbenesh Program* (Universidade de Waterloo & Benesh Institute, 1988), Zella Wolosky, Tom W. Calvert, John Chapman, Afta Pathla, Thecla Shiphorst, *Simon Frazer University* (Vancouver, Canadá, 1990), *Department of Dance, (University of Ohio, 1991).*

estruturas desta dança, baseada num complexo jogo de “deixas” (*cues*). Para tornar esta dança compreensível, foram usadas técnicas de visualização (são 20 objetos visuais e 40 vídeos), cinco ferramentas generativas, anotações e algoritmos para este propósito.

Depois de ter trabalhado com o *Joffrey Ballett* e o *Nederlands Dans Theater*, Forsythe foi diretor do Ballett Frankfurt entre os anos de 1994 a 2004, período em que coreografou peças como “Limb’s Theorem” (1991), “Alie/naction” (1992), “Eidos:Telos” (1995) e “Kammer/Kammer” (2000). Seu modo de criar é baseado em “operações”, na qual os conceitos de caos e algoritmo estão presentes, engendrando o que a crítica de dança Judith Mackrell chamou de

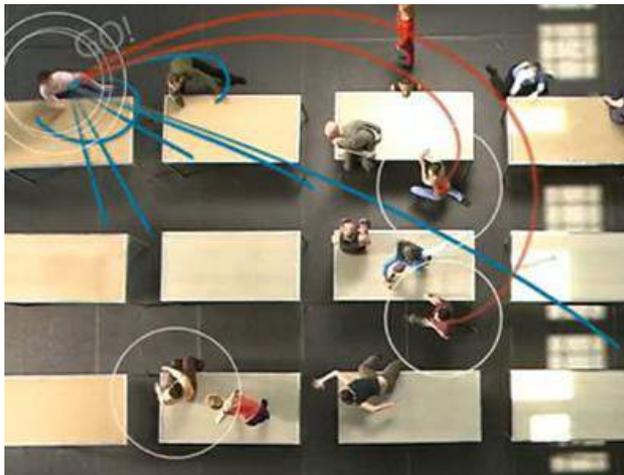
[...] uma estética de perfeita desordem, que rompe radicalmente com as normas do balé, desorganiza os eixos de equilíbrio e estraçalha o espaço, encorajando os bailarinos a violar todos os códigos do gênero, cortesia e romance.

A partir de 2004, o coreógrafo passa a trabalhar com seu próprio grupo, *The Forsythe Company*. Sobre as relações entre dança e matemática presentes no espetáculo “Eidos:Telos”, a crítica de dança Helena Katz (1996, p. D3) escreveu que Forsythe

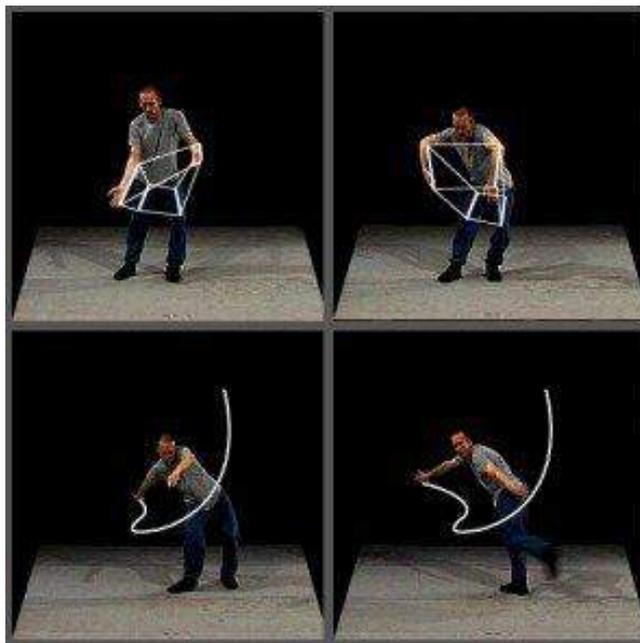
[...] pensa a dança por algoritmo (tradução matemática da informação) – por isso, ele é único. Não organiza movimentos em espaços, constrói o espaço com ou sem movimentos. Uma empreitada dura. Para ele, seus bailarinos e seu público. Todos precisamos aprender que Forsythe coreografa como quem programa bits e não como quem toma como modelo esses nossos corpos à base de carbono. [...] A cabeça de Forsythe lê o mundo por algoritmos. Ele pára, aponta uma árvore que o outono começa a desfolhar e comenta: ‘veja como é claro, isso é puro algoritmo’. Para ele, o mundo que se mexe evolui porque são essas estruturas algorítmicas que se reproduzem evolutivamente. E, como quase tudo que tem mobilidade pode ser ‘algoritmável’, isto é, pode ser traduzido matematicamente, o mistério, para ele, está em desvendar esse modo de agir da matemática.



**FIGURA 3** – Captura de tela das visualizações computacionais de CueAnnotations. Disponível em: <<http://synchronousojects.osu.edu/content.html#/CueAnnotations>>. Acesso em: 04/10/2014.



**FIGURA 4** – Captura de tela das visualizações computacionais de CueAnnotations. Disponível em: <<http://synchronousojects.osu.edu/content.html#/CueAnnotations>>. Acesso em: 04/10/2014.



**FIGURA 5** – Captura de tela de vídeos da performance Improvisation Technologies. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/GrandpaSafari>>. Acesso em: 04/10/2014.

Outra macro finalidade de qualquer iniciativa na direção de traduzir a dança para outras formas midiáticas é pensá-la e colaborar em sua compreensão, imediata e futura. É aqui que a Matemática entra em cena: inventando representações para as coisas da natureza, da cultura e da imaginação. Como ferramenta ela possibilita representar, simbolizar, significar, abstrair, sintetizar, codificar e registrar fenômenos naturais e culturais através de fórmulas, funções, figuras, números e tantos outros modos já conhecidos. Segundo Watson (2010), essas representações são configurações, fruto de processos tradutórios que permitem construir clareza sobre o que estamos pensando ou conhecendo. Não só os índices de dança, como todas as outras pinturas, deixadas pelos povos primevos na Serra da Capivara, no Piauí, e presentes nas pedras, por exemplo, estão entre as primeiras representações simbólicas matemáticas do corpo e da cultura humanas.

ATDK coleciona mais de 100 cadernos com anotações, estruturas de composição, partituras do movimento, desenhos, pequenos textos e outros rabiscos - o que tanto colabora com o registro de uma dada obra coreográfica (passado), quanto com a compreensão e organização da criação (presente) e ainda, com sua transmissão, seja através do ensino, estudo ou remontagem/recriação (futuro), demonstrando a orgânica inseparabilidade entre ensino, memória e criação. É no próprio ato de escrever que o pensamento vai se organizando, oportunizando descobertas e escolhas. Impossível não mencionar aqui um dos projetos recentes da artista, o Re-Rosas “*The Fabuleus Rosas Remix Project*”<sup>5</sup>. A iniciativa consistiu em disponibilizar algumas sequências de movimentos presentes na coreografia “Rosas *danst* Rosas” (1983) através de vídeos onde a própria ATDK e a dançarina Samantha van Wissen explicam e ensinam esses trechos. Parte da trilha sonora igualmente está disponível para *download* e, junto com os vídeos, servem de estímulo para quem quiser fazer o *remix* da coreografia, do jeito que lhe convier. A página na internet reúne, do mesmo modo, centenas de vídeos feitos por amadores e profissionais da dança do mundo inteiro, mostrando as mais diversas traduções da mesma partitura coreográfica.

---

5 Este projeto surgiu após o polêmico caso de plágio que envolveu ATDK e a cantora Beyoncé, que copiou movimentos, figurinos e enquadramentos, tanto da coreografia, quanto do filme de Thierry De Mey, da coreografia “Rosas *danst* Rosas”, sem o conhecimento e a cessão de direitos da coreógrafa.

As notações também se apresentam como uma preciosa fonte de pesquisa para numerosos campos de conhecimento, incluindo antropologia, etiologia, ergonomia, entre outros. Essa dimensão do mapeamento, designada por memória, engloba a criação, a feitura e o desenvolvimento de métodos, suportes físicos, processos de codificação e representação, documentos analógicos e digitais para a apreensão da dança. Desse modo, os projetos e iniciativas - pedagógicas e/ou artísticas - relacionadas às práticas da remontagem, recriação, releitura, cópia<sup>6</sup>, entre outras, bem como a constituição e organização de acervos físicos e digitais, estão aqui incluídos. Também tomam parte os processos tradutórios inerentes e derivados, que fazem da transformação a regra básica para a sobrevivência das danças.

### **Ensino: dança, educação, matemática**

A área da Educação Matemática tem se beneficiado significativamente com as parcerias com a Dança através de projetos institucionalizados e iniciativas particulares de professores e pesquisadores. De forma correlata, o campo de pesquisa e atuação da dança também se amplia e os resultados mostram que aprender matemática pode ser lúdico, divertido e eficiente. Isto porque ao combinar dança e matemática é possível experimentar sensações físicas de conceitos abstratos. De acordo com o educador, coreógrafo e matemático Karl Schaffer (2008), “para muitas pessoas ter uma experiência sinestésica de uma ideia abstrata é extremamente útil para o entendimento do que ela significa<sup>7</sup>”. O aprendizado sinestésico (pelo movimento) atua através da memória contextual acessada por um gancho linguístico ou simbólico, que traz à tona toda a situação vivenciada no passado onde se aprendeu alguma coisa. Se há várias formas de aprender e diferentes pessoas aprendem de diferentes formas, métodos de ensino/aprendizagem baseados em práticas físicas

---

6 Para dar continuidade a esta pesquisa, além de investigar e discutir os processos de transmissão de conhecimento na dança foi criado em 2012 o projeto “DANÇA COVER, articulando memória, ensino e criação”, no âmbito da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Consiste na cópia de coreografias e vídeodanças referenciais para a história, realizada através de seus registros escritos e visuais. A pesquisa está vinculada ao Grupo de Pesquisa Laboratório Coadaptativo (LABZAT) e propõe a articulação entre a pesquisa acadêmica e as práticas artísticas e pedagógicas.

7 Consultar: <<http://www.ivanhoe.com/science/story/2008/05/431a.html>>.

oferecem uma forma inovadora<sup>8</sup>, prazerosa e eficaz de aprender. Vale ressaltar que, não apenas estão envolvidas a dança, a matemática e a música, mas também, os processos de sociabilização, de memorização e de exposição de ideias.

Karl Schaffer e Erik Stern são os criadores das *maths dances*, espécie de problemas matemáticos para serem resolvidos com o movimento do corpo. Parece uma aula de dança (e é!), mas trata-se, também, de uma nova maneira de aprender a matéria. Esses educadores observaram que muitos adultos e crianças com “receio” de matemática compreendiam e interagem melhor com um conceito abstrato ao se movimentar e se envolver com dada experiência física concreta e num contexto social. Atividades, como as propostas por eles, ajudam no ensino da matemática, da dança e da experiência que as coloca em conexão. “Nós traduzimos padrão em coreografia e traduzimos padrão em matemática (2008)”, explica Stern, que é educador com Schaffer na *John F. Kennedy Center for the Performing Arts*, nos Estados Unidos.

Em 2012, a dupla participou do programa “*TEDx Talk*”, cujas palestras estão disponíveis *online*, para compartilhar a larga experiência que tem na área de educação matemática e na produção coreográfica. Fascinados com as conexões entre ideias e movimentos, atuam no campo artístico (palco) e educacional (sala de aula) há mais de duas décadas. Para eles, a questão não é necessariamente chegar à resposta certa, mas procurá-la. Os educadores coreógrafos não acreditam que todas as classes de matemática devam ser baseadas no movimento, mas sim que nem todas elas sejam exclusivamente sentadas em cadeiras e mesas. Essa experiência levou-os a descobrir algumas questões chave a respeito de como nós aprendemos. Segundo eles,

- 1) corporificar um problema é torná-lo inesquecível,
- 2) atividade física na sala de aula, longe de ser uma distração, pode ser uma oportunidade de aprendizagem para todas as idades e disciplinas,

---

8 Instituições, projetos e pessoas têm desenvolvido iniciativas em âmbitos diversos tendo como objetivo facilitar a aproximação e a aprendizagem de assuntos matemáticos. Não é só no Brasil que os professores têm dificuldades para atrair o interesse dos alunos que, geralmente, têm “medo” da disciplina. Inúmeras outras experiências realizadas estão disponíveis na internet, tais como o registro de uma dança feita com os alunos da professora Peterson cantada em ritmo de rap, o vídeo de uma aluna demonstrando no corpo ideias matemáticas e a reportagem *Moving through math*, na CBS News, programa que integra música, movimento, contação de história e o uso da imaginação com matemática elementar.

- 3) coreografar o pensamento matemático e aprender o pensamento matemático é composto de similaridades: perceber mudanças, decorar sequências, perguntar se as coisas são pequenas ou grandes, checar o trabalho para ver se está consistente e assim por diante.

Já o artigo “*Dance and mathematics: power of novelty in the teaching of mathematics*” (2007) da professora emérita Anne Watson, do Departamento de Educação da *Oxford University*, mostra como a parceria entre as duas áreas pode ser poderosa para o processo de ensino-aprendizagem da matemática para crianças e jovens. Segundo ela, há pelo menos quatro aspectos da matemática os quais podem ser relacionados à dança: exploração espacial (colabora com a aprendizagem da geometria, simetria, simetria refletida, translações, reflexões, rotações de forma, entre outros conteúdos), ritmo (promove sensibilização sinestésica e musical para explorar o uso dos números e frações utilizando palmas e pés), estrutura (contribui com o entendimento de permutações, combinações, teoria dos grafos, teoria dos grupos) e simbolização (englobam processos relacionados à síntese e sistematização, como as partituras coreográficas). A sala de aula pode se transformar num salão de baile e a matemática pode atuar como um estímulo para atividades com movimento voltadas, por exemplo, para a compreensão dos números e da geometria poliedral.

No Brasil, é possível encontrar inúmeros projetos de ensino da matemática com o uso da arte, como no LEMA (Laboratório de Ensino da Matemática), na UFBA, entretanto propostas específicas de ensino da matemática com a dança não foram localizadas até o momento. A continuidade desta investigação vem se dando através do projeto “Dançando números, formas e padrões”, iniciado em 2012.

## REFERÊNCIAS

CORDEIRO, A. **NOTA-ANNA**: a escrita eletrônica baseada no método Laban. São Paulo: Annablume, 1998.

LOEMIJ, C. Entrevista. Bruxelas, nov. 2009. Mediada pela autora, Maíra Spanghero.

GYPENS, G; JANSEN, S; ROMPAY, T. Van (ed.). In: Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker. **Tournai**: La Renaissance du Livre. Bruxelas: Rosas, 2002. Bélgica: Renaissance Du Livre, 2002.

HUTCHINSON-GUEST, A. **Dance Notation, the process of recording movement on paper**. Londres: Dance Books, 1984.

KATZ, H. Dança usa matemática para estrangular corações. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22. jul. 1996, D3.

\_\_\_\_\_. William Forsythe raciocina com precisão de matemático. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1995, D2.

JANSEN, S. The trajectory of a hand. In: Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker. **Tournai**: La Renaissance du Livre. Bruxelas: Rosas, 2002. p. 284-292.

LABAN, R. **Choreutics**. Londres: Macdonald and Evans, 1966.

LOUPPE, L. **Traces of Dance, Drawings and Notations of Choreographers**. Paris: Editions Dis Voir, 1994.

PLOUVIER, J.-L. Fibonacci fragments, Anne Teresa de Keersmaeker and music. In: Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker. **Tournai**: La Renaissance du Livre. Bruxelas: Rosas, 2002.

SAHM, E. (org.). **Desenhos de Dança**. São Paulo: Editora Marca D'Água Ltda, 1996.

SPANGHERO, M. Tecnologia para entender dança: as notações coreográficas. MORINGA – Artes do Espetáculo. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 71-80, jan./jun., 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9987/546776>>. Acesso em: 19/02/2014.

THORP, J. 'So Great a Master as Mr Isaac': an exemplary dancing-master of late Stuart London. Londres: Oxford Journals, Early Music, Volume 35, Issue 3, pp. 435-446. 2007. Disponível em: <<http://em.oxfordjournals.org/content/35/3/435.full.pdf+html>> Acesso em: 19/02/2014.

VAN KERKHOVEN, M. I/Trying to Capture the Structure of Fire, 20 Years of Rosas. In: **Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker**. Bélgica, Renaissance Du Livre, 2002, p. 31-39.

WATSON, A. Entrevista concedida pela pesquisadora do Departamento de Educação da Universidade de Oxford (Inglaterra). Oxford, fev. de 2010. Mediada pela autora, Maíra Spanghero.

\_\_\_\_\_. Dance and mathematics: power of novelty in the teaching of mathematics. Disponível em: <<http://www.icme-organisers.dk/tsg14/TSG14-11.pdf>> Acesso em: 19/02/2014.

ATDK. Rosas. Disponível em: <<http://www.rosas.be>>. Acesso em: 20/08/2014.

\_\_\_\_\_. The Fabuleus Rosas Remix Project. Disponível em: <<http://www.rosasdanstrosas.be/home/>>. Acesso em: 20/08/2014.

CBS NEWS. Moving through math. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fLPIKKnyZtY&feature=related>>. Acesso em: 20/08/2014.

DR. SCHAFFER AND MR. STERN DANCE ENSEMBLE. Disponível em: <<http://www.schafferstern.org/>>. Acesso em: 20/08/2014.

FORSYTHE, W. Synchronous Objects. Disponível em: <<http://synchronousobjects.osu.edu/>>. Acesso em: 20/08/2014.

FORSYTHE, W; HAFFER, N; KUCHELMEISTER, V. **Improvisation technologies**: a tool for analytical dance eye. ZKM, 1999. 1 CD-ROM Multimídia.

JOBIN, Gilles. The Möebius Strip. Disponível em: <<https://vimeo.com/43804875>>. Acesso em: 20/08/2014.

MATH DANCES. Disponível em: <<http://www.mathdance.org/>>. Acesso em: 20/08/2014.

MATH DANCES Mrs. Peterson's Class 2011. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=5\\_u\\_0J\\_btCc](http://www.youtube.com/watch?v=5_u_0J_btCc)>. Acesso em: 20/08/2014.

TEDxManhattanBeach. Erik Stern e Karl Schaffer. Disponível em: <<http://tedxmanhattanbeach.com/past-events/october-2012-conference-journey-to-purpose/presenters/karl-schaffer-and-erik-stern/>>. Acesso em: 20/08/2014.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ws2y-cGoWqQ>>. Acesso em: 20/08/2014.

TRISHA BROWN DANCE COMPANY. Disponível em: <<http://www.trishabrowncompany.org/>>. Acesso em: 20/08/2014.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014

## A Permanência na relação entre arte e ciência

Adriana Bittencourt<sup>1</sup>

**RESUMO** – As proposições apresentadas nesse artigo servem para problematizar possíveis relações entre arte e ciência. Para tal, elege-se a permanência como uma condição indispensável para que sistemas e ambientes consigam se comunicar. A permanência se apresenta como necessidade de todos os fenômenos da natureza. Sendo assim, não está obrigada a implementar fórmulas para que sistemas venham a continuar. Na perspectiva de um jogo entre o que se mantém e o que se descarta, e na percepção de que a permanência exige transformação ao longo do tempo, é que se entende que as relações entre arte e ciência produzem novas emergências que se auto-organizam no processo como novas estruturas de conhecimento.

Palavras-chave: Permanência. Relação. Arte. Ciência. Dança. Sistemas.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica, Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Especializada em Coreografia, Licenciada em Dança (UFBA). Membro permanente do Colegiado de Pós-Graduação em Dança. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

## ***Permanence in the relation between art and Science***

Adriana Bittencourt<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *The propositions presented on this article explore possible relations between art and science. Permanence is elected as an indispensable condition to allow systems and environments communicate between each other. Permanence does present itself as necessary to all phenomena in nature, thus is not subject to implement formulas to make systems continue. Considering the perspective of a game between what is kept and what is discarded, and under the perception that permanence requires transformation over time, is that raises the understanding that the relations between art and science produce new possibilities that auto-organize themselves in the process as new knowledge structures.*

*Keywords: Permanence, Relations, Art, Science, Dance, Systems.*

---

<sup>1</sup> *Communication and Semiotics Doctor, Master in Communication and Semiotics from the Catholic Pontifical University of Sao Paulo (PUC/SP). Specialized in choreography, teaching license in Dance from Bahia Federal University (UFBA). Permanent member of the Dance Post-Graduation Faculty. Coordinator of the Dance Graduate Program at UFBA.*

Pensar na relação entre arte e ciência sugere indagar o porquê de campos de produção de conhecimento tão específicos, em suas naturezas sistêmicas, se entrelaçam e efetuam continuamente coerências ao longo do tempo. Então, eis que se elege a Permanência, um dos fenômenos mais complexos da vida, como possibilidade de investigar as condições que fazem com que suas relações sejam não apenas possíveis, mas, sobretudo, eficientes. E assim a permanência<sup>1</sup> surge como uma condição indispensável para que sistemas<sup>2</sup> tenham a chance de emergirem e se comunicarem.

Nessa perspectiva, é imprescindível esclarecer que para permanecer é necessário evoluir, o que significa que não há estratégias determinísticas ou um único tipo de procedimento ao se tratar de sistemas dinâmicos afastados do equilíbrio<sup>3</sup>, uma vez que possuem modos particulares de permanência, o que não impede que sob a concepção da Teoria Geral dos sistemas, haja características gerais, ontológicas, já que o parâmetro permanência é básico, fundamental para que sistemas emergjam. Mas a permanência, em sua extrema generalidade, ao ser observada como uma tendência de todo o Universo, como uma condição de necessidade de todos os existentes, apresenta-se com o atributo de lei que promove a continuidade<sup>4</sup>.

O conceito aqui apresentado de permanência não se aproxima do sentido de conservação, nem mesmo como antagonismo à impermanência. Sistemas estão submetidos ao processo e aos acontecimentos que emergem no processo, sem previsões. É assim que a permanência se declara, pois entra no jogo da evolução como uma tendência de toda a Natureza: permanecer é se transformar ao longo do tempo.

Esse é o caráter da Permanência aqui proposto. Exposta pelo sentido que caminha subsidiada nos processos, a permanência segue na possibilidade

---

1 As proposições sobre a Permanência partem de seleções de alguns dos seus aspectos já apresentados pela autora em 2001.

2 Na definição de sistema Avenir Uyemov (1975), sob a interpretação de Vieira (2000, p. 04): um agregado (m) de coisas (qualquer que seja sua natureza) será um sistema S quando por definição existir um conjunto de relações R entre os elementos do agregado de tal forma que venham a partilhar propriedades.

3 Longe do equilíbrio, porém, temos correlações de longo alcance que são essenciais à construção de novas estruturas. A vida seria impossível sem esses processos em estados de não equilíbrio (PRIGOGINE, 2009, p. 69).

4 Só uma teoria lógica em nível de generalidade máxima, tal como Peirce a concebeu, poderia dar suporte à doutrina do Sinequismo ou postulação radical do continuum do universo (SANTAELLA, 1992, p. 47).

da geração contínua de signos, pois o signo gera outro que é signo dele mesmo, mas que também é ele modificado. Nas relações sógnicas novas emergências ocorrem.

Ora, o Signo e a explicação, em conjunto, formam um outro signo e como a explicação é um signo, provavelmente exigirá uma explicação adicional que, tomada em conjunto com o Signo já ampliado, comporá um Signo ainda mais amplo; e procedendo dessa forma, chegaremos ou deveríamos chegar a um Signo de si mesmo, contendo sua própria explicação e as explicações de todas as suas partes significantes, sendo que, de acordo com essa explicação, cada uma de tais partes tem alguma da outra parte como seu objeto (PEIRCE, 1994, p. 96).

Então, um sistema sógnico ao efetuar correlações com outro sistema sógnico produz outras estruturas, outras composições, pela integralidade<sup>5</sup> dos seus agregados. Sistemas produzem subsistemas, novos sistemas, e não há como controlar o caráter de autogeração no processo.

Não podes continuar a ser permanente num mundo que se transforma a tua volta. Eu posso sem ti tocar, agir sobre ti. Quer tu queiras ou não, é o teu próprio sentido que eu transformo e não o podes suportar. Tu eras detentor de um segredo, deixa de haver segredo, o teu sentido mudou. Vejo-te um dia dançar e declamar sozinho. Deixa estar. Rodeio-te de ouvintes maliciosos e depois levanto a cortina. Acabou a dança. Se continuares a dançar, é porque és doido (EXUPERRY, 1962, p. 363).

A permanência, em sua natureza, requer a conduta dos particulares, dos sistemas, quando permite a construção de uma lógica que segue o caminho da evolução. Sob o ponto de vista dos sistemas, dos particulares, a continuidade aparece como necessidade, como manutenção de padrões regulares e esforços de atualização, de novos arranjos por relações de semelhanças e diferenças, o que imprime como necessidade efetuar correlações como condição de construção contínua de organizações.

Tais organizações ocorrem, também, por crises, que são fundamentais para a realização de novos arranjos e novas emergências. Crises são essenciais para a permanência, pois exigem transformações. Sistemas longe do equilíbrio constroem outras condições de sobrevivência, porque “escolhem” outras possibilidades e, assim, novas emergências ocorrem. Por isso, a previsibilidade se torna uma fragilidade e o que se aposta é na possibilidade,

---

5 Parâmetro evolutivo sistêmico, Teoria Geral dos Sistemas.

ou seja, em o que pode acontecer, o que difere apostar em o que deve acontecer. É na probabilidade que se dimensiona algum evento, pois depende das circunstâncias, já que o acontecimento é incerto. Essa é a condição de permanência que, aqui, se promove.

Na relação entre arte e ciência a permanência se apresenta como requisito de transformação e de sinalização de mudanças, pois incide como possibilidade que alimenta seus próprios modos de existência e contribui, assim, para a evolução. Sob o viés aqui levantado, a comunicação entre ambas não ocorre como uma conjuntura arranjada, uma espécie de imperativo primordial de suas aparências, seus aspectos, mas como liberdade e criação presentes nas relações. Estas ocorrem conectadas ao tempo, alimentando a investigação pela descoberta.

A ciência e a arte sempre foram atividades consideradas, até relativamente pouco tempo, como estanques e nada tendo em comum. Na verdade são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum: aquele que envolve os atos de criação. Tanto artistas quanto cientistas só conseguem ser efetivamente produtivos quando o ato de criação libera-se em meio a todas as dificuldades, que podem ser externas, provocadas por perturbações no meio ambiente, ou internas, associadas ao perfil e história psicológicos dos criadores. Essas formas de conhecimento diferem basicamente na hipótese filosófica gnosiológica adotada, consciente, ou inconscientemente, pelos seus participantes (VIEIRA, 2006, p.47).

A relação entre arte e ciência pode ser vista como um tipo de manifestação quando se olha para a obra de Leonardo da Vinci (1452-1519). Sua contribuição na anatomia humana se deu através de desenhos do organismo humano. Sem contar com sua contribuição na engenharia civil e na tecnologia. Arte e ciência traçam elos ao longo do tempo, se conectam porque nenhum existente evolui sozinho, mas emaranhado num processo que é evolutivo. Resultam de coerências que produzem uma nova estrutura.

A criação é o mote de suas existências, ao mesmo tempo em que promove suas diferenças, sustentando não só suas possibilidades de emergências, enquanto fenômenos, mas como feitiço de suas formulações e de suas aparências. E a liberdade é a propriedade de mudança, de autonomia, distanciada da ausência de condições, mas vinculada ao que não se pode medir nas relações que se efetuam. Não se associa a causalidade, mas a

emergência de novas estruturas. A criação e a liberdade, sob essa perspectiva, traçam relações de codependência. “Sim, há uma liberdade da matéria. Passamos de um universo harmonioso, mas repetitivo, a um universo turbulento, flutuante” (PRIGOGINE, 2003, p.84).

Crises são fundamentais para a permanência, já que promovem a mudança de antigas soluções e de arranjos anteriores que não subsidiam as novas ocorrências. Dessa maneira, o particular, o indivíduo, não é o preponderante, mas sim o conjunto de diversos particulares, de sistemas. O que está em jogo é a manutenção das relações, a continuidade pela transformação, o que implica que permanecer é da natureza dos estados criativos de processos evolutivos. Arte e ciência, como sistemas dinâmicos e adaptativos, são vistos em suas operações de gerar propriedades singulares. A permanência torna-se uma condição indispensável para que consigam se comunicar, pois ao instituir a transformação como sua condição, promove uma lógica operacional subsidiada em novas possibilidades, em novas organizações.

Assim, sistemas complexos como a arte e a ciência se constroem ao longo do tempo gerando acontecimentos. E o tempo é quem singulariza suas relações. “O fenômeno estético está estreitamente ligado à história da ciência, mesmo que seja só pelo mero fato de que ambas se dão pela escolha experimental [...]” (DALI, 1986, p. 9).

Arte e ciência, em suas diferentes naturezas, tecem relações de longo alcance, que se apresentam na construção de coerências em determinado espaço/tempo, pois há de se pensar em algum nível de conexão, já que promovem simultaneamente novos sentidos, e, portanto, novas estruturas de conhecimento.

Para se pensar em tal ideia de evolução autêntica, Ilya Prigogine aponta três exigências mínimas necessárias: a irreversibilidade, o acontecimento e a coerência. O fluxo de relações irreversíveis decorrente da instabilidade tem a propriedade de produzir acontecimentos que, sob certas condições, são suscetíveis de engendrar uma diferença ao sentido da circunstância de um dado sistema; a partir de onde, então, podem ser geradas novas coerências (BRITTO, 2088, p.44).

Considerando a arte e a ciência como sistemas dinâmicos, longe do equilíbrio, a criação e a liberdade tornam-se propriedades efetivas de suas

existências. Vale ressaltar que, não há um comparativo entre os níveis de criação ou de liberdade em cada um desses sistemas. Faz-se necessário pontuar que a criação é da natureza das relações e a liberdade é da natureza das conexões das relações efetuadas. Ambas são condições de permanência, de transformação. A proposição levantada é a possibilidade de novas emergências por auto-organizações, não é comparar seus níveis diferenciados de criação e de liberdade.

A série “Os Jetsons” (1962) exibiu uma diversidade de invenções tecnológicas engraçadas. Algumas delas se materializaram enquanto tecnologias hoje existentes: videoconferência, robôs que faziam tarefas domésticas, controle por voz, etc. Em 1920/1921 o escritor tcheco Karel Čapek cunhou pela primeira vez em uma peça de teatro intitulada R.U.R. (Rossum’s Universal Robots) o termo robô derivado da palavra tcheca que significa trabalho forçado. Na peça, um cientista descobre o segredo de criar máquinas semelhantes a humanos, porém mais confiáveis e precisas, que, posteriormente, o dominam, criando a possibilidade de extinção da humanidade. Posteriormente, o escritor americano de ficção científica Isaac Asimov, (1920-1992), estabeleceu quatro leis para a robótica que até hoje servem de parâmetros para os desenvolvimentos nessa área.

Sistemas dinâmicos não estão sujeitos a uma mesma conduta e nem a trajetórias, não possuem uma periodicidade, mas sujeitos a bifurcações e auto-organizações. São sistemas longe do equilíbrio e submetidos à irreversibilidade do tempo. Daí a impossibilidade de controlar a emergência de novas estruturas.

[...] A flecha do tempo me parece a propriedade mais universal que existe. Envelhecemos todos na mesma direção, assim como os rochedos e as estrelas. A flecha do tempo não corresponde, porém, apenas ao envelhecimento. Implica também o aparecimento de acontecimentos, de novas manifestações que atestam a criatividade da natureza, (PRIGOGINE, 2009,p. 111)

Nesse fluxo de comunicação entre sistemas é que a dança se expõe, como um sistema dinâmico que atesta na materialidade do corpo a veracidade das investigações. A dança sempre foi índice de um determinado espaço/tempo. Suas ramificações são representações das comunicações estabelecidas pelos corpos.

A dança, com a propriedade de constatar no corpo diversas proposições, provoca, em sua natureza, a subversão de conceitos já estáveis e a contínua inversão de uma lógica regida pela ordenação. Há muito tempo se apresenta como índice evolutivo: seus signos representam suas relações efetuadas no processo.

Como expressões do conhecimento, da dança e da ciência se diferenciam, mas se complementam, quando uma ou a outra sinalizam mudanças de estados de um “pensamento” que se encontra estabilizado. Ambas geram tensões, mas têm como elo de suas existências a produção de novas emergências. Ao se pensar nas correlações entre esses sistemas, há de se atentar, também, para suas particularidades.

Dança e ciência são propositoras em suas formas particulares. Suas diferenças se configuram como contextos particularizados, sem uma necessidade prévia de dependência. Contudo, é possível pensar que se bifurcam gerando ramificações, oferecendo a percepção de uma diversidade de acontecimentos.

Longe do equilíbrio se produzem bifurcações e novas estruturas espaço-temporais aparecem. Nos vários pontos de bifurcação, ou mesmo numa infinidade deles, novas soluções tornam-se possíveis. Podemos falar apenas de possibilidades e probabilidades. O futuro deixa de ser, previsível, nos sentidos laplaciano ou leibniziano (PRIGOGINE, 2003. p.74).

Através da dança se investiga o desenvolvimento sensório-motor, as pulsações rítmicas corporais, a observação de zonas cerebrais que são ativadas, investigações relacionadas à percepção, mapeamentos corporais, novas possibilidades de reabilitação, e tantas outras possibilidades que alimentam a relação entre arte e ciência. Afinal, roga o estatuto de testar as hipóteses no corpo.

Assim, é possível observar que a dança e a ciência também se enunciam conectadas ao tempo, produzindo novas estruturas, pois tanto a dança quanto a ciência pronunciam um estado contínuo de novas coerências e auto-organizações. Há, então, um movimento de transformação que as alimenta, já que se aliam sempre a novos sentidos e desalinham velhas organizações. Esse movimento de transformação é condição de permanência.

Dança e ciência, sob essa perspectiva, se nutrem na descoberta e se retroalimentam num fluxo contínuo ao gerar sempre novas contradições que geram a emergência de novos acontecimentos. Então, a questão não é perceber a evolução de um sistema ou de outro, pois se diferem em suas funções e nos modos como se apresentam em um determinado momento, mas pensar como suas relações se distribuem ao longo do tempo e produzem transformações.

A evolução é um vetor que aponta a irreversibilidade dos fenômenos da Natureza. É nesta condição que a permanência se instala, ou seja, permanecer é manter-se em elos evolutivos, estender-se no tempo com a eficiência de lidar com transformações. Não há existência esquecida sob o olhar da permanência. No jogo da permanência, que se faz entre a necessidade e a possibilidade, entra a incerteza e a regularidade, entre a estabilidade e a instabilidade, entre a informação e a entropia<sup>6</sup>, nada mais substancial que a dança, para testar hipóteses e refutar incongruências.

Refletir sobre possíveis relações entre a dança e ciência, propicia investigar o que as diferencia, pois os modos como se estruturam estão articulados aos modos como se formalizam, o que implica que suas proposições se constroem em bases lógicas distintas. Por outro lado, permite também pensar que o mote de suas existências se encontra na criação e no anseio de provocar mudanças.

No conjunto dos seus eventos, dança e ciência, promovem construções no tempo. Suas particularidades não podem ser descartadas; não se pode ignorar suas diferentes atuações. Afinal, suas funções estão vinculadas aos seus propósitos. Suas conexões, suas ações autogeradoras de novidades não devem estar associadas à igualdade. Correlacionar não é homogeneizar. Tratam-se de novas organizações que ocorrem como probabilidades.

O modo como a dança existe tem uma grande colaboração a prestar nessa direção. Fruto de ajustes permanentemente refeitos entre estabilidade-instabilidade, teoria-prática e corpo-ambiente, a dança pode irrigar o discurso sobre epistemologia que normatiza a produção de conhecimento. Porque a dança,

---

6 Sob a perspectiva da Permanência aqui apresentada, a informação como organização e a entropia como desorganização, desordem, são grandezas necessária para a emergência de novas estruturas.

ela mesma, pode ser tratada como “imaneente”, como os simbolistas propunham, por não produzir um objeto externo ao seu fazer, e também pode ser lida, em uma associação entre epistemologia e pragmatismo, como o que existe somente enquanto está sendo feita - o que desestabiliza a exigência de um conjunto de conhecimentos ser identificado pelos objetos que o formam (KATZ, 2010, p. 211).

Vale a provocação que recai na discussão da relação entre dança e ciência nos contextos de produção de conhecimento, nos contextos acadêmicos, onde as análises sobre a dança são submetidas a uma lógica contrária à sua, a exemplo das formalizações das hipóteses e construções dos argumentos que são embasadas na chancela do conhecimento científico.

Então, como observar um fenômeno cuja existência é própria, de ser arte, sem o empréstimo das “lentes” do conhecimento científico? O fato de se alimentarem pela investigação não as coloca como equivalentes. Não é necessário que a dança adquira o estatuto de ser uma ciência, o que difere de uma construção epistemológica da dança no ambiente de produção de conhecimento.

A dança em sua produção sígnica, é livre para enunciar seus significados, produzir a instabilidade nos velhos anunciados e retirar o desejo da certeza na percepção dos eventos. A dança em sua natureza se diz, não precisa de um interlocutor para se comunicar por ela.

Por outro lado, a pesquisa em dança requer um interlocutor, uma conduta que implica em falar sobre ela, construindo coerências embasadas em uma determinada lógica de pensamento. No contexto de produção de conhecimento, institucionalizado, as regras são as condições que abalizam sua construção. Torna-se objeto de interpretações e formulações de argumentos e se submete, na condição de objeto que se observa, a trajetórias. Estas se demonstram contrárias a sua natureza.

Talvez, essa contradição, seja um dos problemas mais significativos na relação entre a arte e a ciência, nesses contextos, pois se cria um embate pela imposição de regras subsidiadas numa ordenação, como condição de formulação de enunciados. O problema que se instaura não parte de suas relações, mas da utilização dos mesmos procedimentos para a observação de sistemas diferenciados.

Nesse viés, é possível pensar na construção de epistemologias específicas para se olhar os diversos aspectos da dança. Mas descolar métodos que estão em um contexto, e transferir para outro, não produz subsídios capazes de permitir a análise de sua singularidade. Há incômodos traçados nesse tipo de conexão, impulsionando questões e problematizações.

Independente das diferenças existentes entre a ciência e a dança, existe um processo de retroalimentação capaz de potencializar suas permanências. Suas relações se desdobram em vários eventos, pois se caracterizam como necessidade contínua de novas estruturas na produção de conhecimento.

## REFERÊNCIAS

BRITTO, F. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2008.

DALI, S. **Porcesso de azar**: uma convocatória de Jorge Wagensberg. 2.ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1996.

KATZ, H. A dança e suas epistemologias. Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, 1., 2010, Salvador, (org) Jussara Setenta. Salvador: UFBA, 2010.

MACHADO, B. A. **A Natureza da Permanência**: processos evolutivos complexos e a dança. 110 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

PEIRCE, S. C. **Semiótica e filosofia**: textos escolhidos de C.S. Peirce. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

PRIGOGINE, I. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, UNESP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ciência, Razão e Paixão**. (Org.) Edgar de Assis Carvalho e Maria da Conceição de Almeida. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. **A nova aliança**: metamorfose da ciência. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Semiótica**. São Paulo: Experimento, 1999.

SANTAELLA, L. **A assinatura das coisas**: Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1992.

SAINT- EXUPÉRY, A. **Terra dos homens**, 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed, 1962.

\_\_\_\_\_. **Cidadela**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

VEIRA, J. A. Organização e Sistemas. **Informática na educação**: teoria e prática, Porto Alegre, PGIE-UFRGS, v. 3, n. 1, p. 11-24, setembro, 2000.

\_\_\_\_\_. O universo complexo. **Perspicillum**, Rio de Janeiro, Museu de Astronomia, v. 7, n. 1, p. 25-40, novembro, 1993.

\_\_\_\_\_. Teoria do Conhecimento e arte. Formas de Conhecimento: uma visão a partir da complexidade. **Música Hodie**, Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, v. 9, n. 2, p. 11-24, 2006.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014

## ÍNDICE DE AUTORES

JUL. / DEZ. - 2014

### B

- 43 BRAGA, P.S.
- 145 BITTENCOURT, A.

### C

- 29 CUNHA, T.A. da

### D

- 17 DIDONET, C.

### F

- 79 FREITAS, V.

### M

- 67 MACIEL, A.

### R

- 113 RIBEIRO, T.N.

### S

- 17 SETENTA, J.
- 97 SHELDON, A.R.
- 123 SPANGUERO, M.