

MEMÓRIAS AFETIVAS: MAMOOTOT (2003)

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa¹

Resumo: Neste texto apresento elementos da biografia, alegorias e reflexões sobre a composição coreográfica *Mamootot* (2003) de Ohad Naharin, coreógrafo israelense que, desde 1990, vem trabalhando à frente da *Batsheva Dance Company* na elaboração da linguagem de movimento que chamou de *Gaga*. Destaco o contexto histórico com o objetivo de identificar como a linguagem de Naharin se desenvolveu e de destacar as principais correntes artísticas que moveram sua prática e sua linguagem até que ganhasse relevância internacional. Suscito questões sobre morte referente a análise da obra *Mamootot* através das quais articulo as noções de corpo, aspectos pedagógicos a fim de alcançar alguma relação com *Gaga*. Utilizo como fontes entrevistas, textos e documentários produzidos através da *imagem-fala* do coreógrafo. Vale reforçar que a maior parte das informações contextualizadas até aqui foram colhidas no documentário que conta com a fabulação de histórias sobre Naharin e seus feitos dentro da *Batsheva* dirigido por Tomer Heymann, *Mr. Gaga: A true story of Love and dance* (2015), traduzido para o português como *Gaga: o amor pela dança*.

Palavra-Chave: *Mamootot*; Processo criativo; Linguagem *Gaga*; Ohad Naharin.

AFFECTIONATE MEMORIES: MAMOOTOT (2003)

Abstract: In this text I present elements of the biography, allegories, and reflections on the choreographic composition *Mamootot* (2003) of Ohad Naharin, an Israeli choreographer, who since 1990 has been working at the head of the *Batsheva Dance Company* in the elaboration of the movement language he called *Gaga*. I highlight the historical context with the objective of identifying how Naharin's language developed and highlighting the main artistic currents that moved his practice and his language until it gained international relevance. I raise questions about death regarding the analysis of the choreographic work *Mamootot* through which I articulate the notions of body, pedagogical aspects to achieve some relationship with *Gaga*. I use as sources interviews, texts and documentaries produced through the image-speech of the choreographer. It is worth noting that most of the information contextualized so far was collected in the British documentary has the fabulation of stories about Naharin and his achievements inside *Batsheva* produced by Tomer Heymann, *Mr. Gaga: A true story of love and dance* (2015), translated into Portuguese as *Gaga: the love of dance*.

Keyword: *Mamootot*; Creative process; *Gaga* language; Ohad Naharin.

¹ Professora de Arte, Doutoranda em Artes-Cênicas, Mestra em Letras e Artes, Graduação plena em Dança, com experiência em processos criativos em dança-teatro. Atuo em montagens coreográficas, oficinas de dança contemporânea e performance desde 2012 até o presente momento. Tenho experiência em projetos de iniciação científica atuando na área do corpo, performance, processos criativos e dança contemporânea, em específico – o método de Dança-Teatro desenvolvido pela coreógrafa alemã Pina Bausch e, a linguagem de movimento *Gaga* do coreógrafo israelense Ohad Naharin.

Destaco neste artigo os primeiros estímulos criativos do coreógrafo israelense Ohad Naharin, que desde 1990 vem trabalhando à frente da *Bathsheva Dance Company* na elaboração da linguagem de movimento que chamou de *Gaga*. Também suscito questões sobre morte na obra coreográfica *Mamootot*(2003), através das quais articulo as noções de corpo e aspectos pedagógicos a fim de alcançar alguma relação com a trajetória do coreográfico.

Utilizo como fontes entrevistas, textos e documentários produzidos através da *imagem-fala* do coreógrafo. Vale reforçar que a maior parte das informações contextualizadas até aqui foram colhidas no documentário dirigido por Tomer Heymann, *Mr. Gaga: A true story of love and dance* (2015), traduzido para português como *Gaga: o amor pela dança*. O documentário conta com a fabulação de histórias sobre Naharin e seus feitos dentro da *Bathsheva*. Na minha perspectiva sobre a abordagem do documentário em questão, não as considero como uma biografia do artista – por mais que durante a narrativa sejam exibidas passagens da vida do coreógrafo. Contudo, a película traz a ideia de superpopularidade e a construção do mito – Ohad Naharin e a extraordinariedade de sua linguagem *Gaga*. Sutilmente, mostra-nos o trajeto de altos e baixos da carreira de um coreógrafo, que por fim ganhou notoriedade em seu próprio país.

Por considerar que Naharin deixa emergir a superfície de suas coreografias e prática corporal pulsações que evocam o conflito cultural, social, político, religioso e trazem resquícios de vivências que se confabulam durante a narrativa do processo. Nesse sentido, o que expressamos através do corpo considero como *território visual*, tudo o que absorvemos ao longo de nossas experiências de alguma forma refletem em nossas práticas. Criar uma obra coreográfica é uma forma de alcançar profundidades e é um ato constitutivo onde legitimamos em nós nossas pulsações, experiências e desejos latentes também como forma de visualizarmos o que já temos.

Criando memórias afetivas

Não há uma data inicial que revele uma origem no desenvolvimento da linguagem de movimento *Gaga*, o que torna relevante o histórico de momentos que consideramos

significativos atrelados à história de Naharin. Sabe-se que o coreógrafo nasceu em 1952 a sudoeste de Haifa, em Israel. Cresceu nos kibutzim², que cultivava a ideia do espírito comunitário, incentivava a educação das crianças nas escolas, onde havia um programa humanístico que incentivava a estimulação a atividades criativas.

No documentário dirigido por Tomer Heymann, *Mr. Gaga: A true story o flove and dance* (2015), o coreógrafo destaca que aos 5 anos de idade sua família saiu do Kibutz, provavelmente por volta de 1957. Como destacam Restrepo e Dávila (2006), neste período os israelenses sofreram uma série de incursões armadas, ataques terroristas e atravessaram três guerras:

[...] a Campanha do Sinai (outubro de 1956), a Guerra dos Seis Dias (junho de 1967) e a Guerra do YomKippur (outubro de 1973) – e os dias após 1967. A ocupação dos territórios vizinhos teve um efeito profundo na sociedade israelense e na relação entre o estado e o mundo ao seu redor. Politicamente, esse período viu o eclipse dos pais fundadores do Estado e a batalha pela liderança entre os membros da geração mais jovem. Tensões culturais e sociais – entre judeus e árabes, e dentro da própria comunidade judaica – levaram a fenômenos de rivalidade ética, diferenciação econômica e polarização política. (Restrepo; Dávila, 2006, p. 139).

É impossível afirmar se estes foram os motivos decisivos ou se outros, oriundos de aspectos mais pessoais ou individuais, culminaram na tomada de decisão pela mudança da família de Naharin. Vale informar que os kibutzim estavam localizados nas fronteiras e sofriam recorrentes sabotagens, saques, não configurando territórios seguros.

Ohad Naharin é filho de Eliav Naharin e Tzofia Naharin. De acordo ainda no documentário *Mr. Gaga: A true story o flove and dance* (2015), ele comenta que habitualmente o seu pai lhe contava histórias antes de dormir e nunca leu um livro, a ideia de invenção e o poder da imaginação eram muito fortes. Acredito que o ambiente compartilhado com seu pai o incentivou a cultivar interesse pelo desenvolvimento criativo por meio da imaginação, alavanca fundamental na construção das imagens corporais que são desenvolvidas nas aulas de *Gaga*.

A convivência com sua mãe envolvia o prazer de dançar. Ambos passavam o tempo dançando e criavam músicas com os objetos da casa. Tzofia Naharin era uma dançarina, coreógrafa, professora de dança e como aponta Hogastad (2015, p. 18) ressalta que ela

²A palavra kibutzim corresponde ao plural hebraico de Kibutz.

estudou o método de educação somática com Moshe Feldenkrais (1904-1984), ele se mudou para Tel Aviv em 1954 e fundou métodos de terapia somática chamados *Movimento de Pensamento de Consciência* (ATM) e *Integração Funcional* (FI), ambos com intenção de criar movimentos mais diretos e eficientes, mas sempre focando na observação do corpo como um todo. Sobre a educação somática, Thomas Hanna esclarece que:

(...) a educação somática é o uso do aprendizado sensorio-motor para que o indivíduo ganhe maior controle sobre seus processos fisiológicos e seus padrões neuromusculares. É somático no sentido de que o aprendizado individual ocorre como um processo referenciado pela própria experiência. (HANNA, 1976 *apud* DUARTE; CAVALCANTE, 2016, p. 66).

A *Somática* é um campo amplo e compreende práticas que, a partir da compreensão do estudante e de suas sensações, atende a padrões de movimento, utilizando como chave a repetição de movimentos sutis. Aborda diferentes maneiras de trabalhar o movimento e oferece uma formulação analítica e psicomotora, partindo do que o corpo revela sobre si mesmo, pois conta com a ativação da experiência e autopercepção. A *Educação Somática* pretende revitalizar o corpo dispondo de uma variedade de movimentos e estratégias pedagógicas, como explica Débora Bolsanello (2012, p. 03):

A Educação Somática se coloca como uma via de descondicionamento: dispõem de uma vasta gama de estratégias pedagógicas para levar os alunos a ampliarem sua noção de corpo, refletindo sobre aquilo que chamam “meu corpo” como sendo muitas vezes uma entidade (de)formada por valores socioculturais. Os diferentes métodos de Educação Somática orientam a pessoa em um processo de empoderamento que passa pelo sentir seu próprio corpo, negociando tempos e espaços. (BOLSANELLO, 2012, p. 03).

Defendo que *Gaga* pode ser considerada como um sistema de princípio de *Educação Somática* pois essa abordagem propõe uma descoberta pessoal em relação aos próprios movimentos, sensações do corpo e o exercício da atenção direcionada. Considerar que, mais do que um treinamento para eficiência cênica-expressiva, ela opera, tal como define-se nos princípios somáticos, como estratégia para o conhecimento de si.

As possibilidades criativas que resultam deste estudo são consequência da ênfase na experiência do corpo como um todo. Acredito que o ambiente compartilhado nos kibutzim e o apoio criativo com seus pais o incentivaram a cultivar interesse pelo desenvolvimento criativo através do coletivo e a criação por meio da imaginação, que é um ponto fundamental nas aulas de *Gaga*.

Mesmo que Naharin tenha crescido com muitos estímulos criativos, ele nunca recebeu treinamento formal em dança. Seu primeiro trabalho formal com a dança ocorreu em 1973, quando se juntou à Tropa de Entretenimento do Exército, enquanto cumpria o seu tempo de serviço obrigatório por três anos. De acordo como coreógrafo, na época de seu ingresso, conseguiram ver que ele tinha alguma compreensão de movimento, ele atuava, mas também criava coreografias.

Durante o documentário, enquanto o coreógrafo relatava sua passagem no exército, em paralelo são exibidos registros deste episódio. No período de 1973 ocorria a guerra do *YomKippur*,³ um conflito entre os estados árabes liderados pelo Egito e Síria contra o estado de Israel e que durou 20 dias. Esse evento levou à redução do estabelecimento militar não preparado, e o exército sírio, sobre os Altos do Golão que ameaçava os assentamentos da Alta Galileia, levando as comunidades dos kibutzim à evacuação. A principal contribuição na defesa do país contou com sua juventude. O modelo educacional recebido durante a infância nos kibutzim, bem como os diversos estímulos e treinamentos ao longo da juventude contribuíram no desenvolvimento de habilidades físicas. Como explica Restrepo e Dávila (2006, p. 140):

A principal contribuição dos kibutzim para a defesa do país descansou nas ações de sua juventude talentosa e dedicada. Este fenômeno chegou a ser o objetivo de várias pesquisas, e muitas hipóteses se propuseram para explicá-lo, entre eles, a grande variedade de estímulo experimentado pelas crianças dos kibutzim em sua infância, dando-lhes reação rápidas excepcionais: seu forte e notável senso de responsabilidade desenvolvido pelo sistema educacional comunal, a pressão social por parte de seus próprios grupos. (Restrepo; Dávila, 2006, p. 140).

Ainda no filme documental, Naharin menciona a passagem pelas colinas de *Golã*⁴ onde o grupo teria presenciado veículos e tanques queimados e corpos em estado de decomposição. Acredito que tais contrastes podem ter influenciado o estilo de composição, bem como as sugestões de temas explorados em suas obras coreográficas, mesmo que elas apareçam de forma indireta.

³ A guerra do *YomKippur*, também conhecida como Guerra Árabe-Israelense, Guerra de Outubro, Guerra do *Ramadão* ou ainda Quarta Guerra Árabe-Israelense;

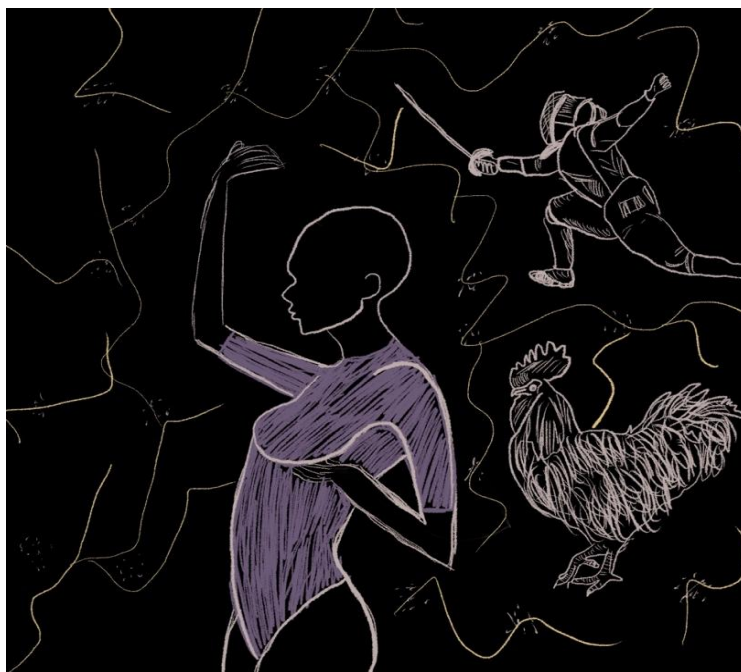
⁴ A colina do Golã é uma faixa de terra pouco povoada e montanhosa controlada por Israel, a qual permite a Israel uma forte posição de defesa e ataque, sendo também um ponto de observação para monitorar os movimentos militares do outro lado da fronteira.

Mamootot (2003)

No filme, o voice-over do coreógrafo mencionado acompanha uma imagem de uma sequência da obra coreográfica *Mamootot*, com data de estreia em 25 de março de 2003, em TelAviv. É uma obra composta por 9 dançarinos, com duração de 60 minutos, destaca um corpo com essência expressiva reduzida aos elementos essenciais, às estruturas, organização e tensão dos dançarinos, que são expostos aos olhos observadores do público em todos os quatro lados do palco.

Em *Mamootot*, Naharin desenvolve cenas emocionais que alcançam um ritmo, sexualidade e relacionamentos multifacetados que os dançarinos desenvolvem uns com os outros são traduzidas diretamente por seus movimentos e direcionados diretamente para o público. Naharin desenvolve uma pesquisa de novas possibilidades de movimento, estrutura e organização, brinca através dos corpos de seus dançarinos que explora regiões inexploradas em cena.

Na cena, os dançarinos estão deitados no chão e imóveis, seus corpos contorcidos, peito aberto, braços estendidos para trás e pernas flexionadas, diria ser uma imagem abstrata. Durante a experiência *que tive como estudante* de Shamel Pitts, em 2019 no *workshop Gaga* em São Paulo, foi-nos ensinado um fragmento desta peça, intitulada “Dança do galo”. É uma dança rápida, meticulosa e cuidadosa, como se duas forças contrárias brigassem por um território. A sequência inicia-se na diagonal com a caixa torácica aberta, cabeça elevada, braço e pulso direito flexionado próximo ao peito e o esquerdo estendido com o pulso flexionado (Figura 1).

Figura 1:Diagrama – *Dança do Galo*.

Arquivo pessoal, ilustração de Demmy Ribeiro, 2000 x 2000, desenho digital, 2020.

Através disso, a imagem do galo materializa-se no corpo. O desejo e precisão pela disputa é reforçada quando no meio da sequência através de um balanço é citada a imagem de um duelo de esgrima. Minha hipótese é que a imagem dançada se dobra como uma alegoria de tensão em alusão à experiência agrária do Kibutz na prática de um gesto tão difícil o mover da cabeça dos galos feita com precisão. Compreendo que essa dobra de temporalidades presente nesta composição poderia estar pontuando uma guerra que transcende a injustiça atual e nos leva a refletir sobre o quanto a dança contemporânea tem a capacidade de ecoar temáticas que pertencem ao agora e às especificidades de um lugar. Por outro lado, Naharin nos incita a repensar o contemporâneo e de como o passado pode refletir na criação.

Recorro ao filósofo Giorgio Agamben, no livro *O que é contemporâneo? E outros ensaios* (2009), em que reflete sobre a contemporaneidade, em argumentos relevantes para nossa análise sobre uma prática estética, corporal considerada como método de dança contemporânea. Dentre algumas das formulações relevantes, destaco sua segunda definição sobre a contemporaneidade, na qual Agamben afirma que o:

(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Nessa reflexão sobre a contemporaneidade em relação às obras de Naharin, percebo que ele recria no presente de suas composições possibilidades de iluminar o passado, o que reflete em temas e proposições coreográficas, em aspectos que provêm de suas experiências, para assim, revelar algo novo – uma nuance que definirá uma relação entre os tempos que emergem em suas obras coreográficas e nas proposições aplicadas a *Gaga*.

Penso em *Mamootot*(2003) que foi o primeiro trabalho coreográfico feito após a morte de sua esposa, Mari Kajiwara, em 2001. De acordo com Einav Katan, no texto *Move and Rest in Peace* (2012), esse trabalho trata de essências de vida e imagens de morte, além disso, em hebraico, “o nome *Mamootot* (ממותות) contém a palavra morte (מות) duas vezes. Uma morte abraça outra (מותות). Assim, evoca um sentido metafórico em que a perda do outro se incorpora à perda de si mesmo.” (2012, p. 243).

O sentido de morte está incorporado na dualidade entre a grafia e o significado. *Mamootot* em hebraico faz relação aos mamutes, uma espécie já extinta. Aqui Naharin cria dinâmicas metafóricas que geram muitas tensões estéticas. São combinados movimentos pessoais que se fundem ao coletivo; nenhum dançarino permanece sozinho em cena e o movimento sempre é absorvido por todos. A seguir, como Katan (2012, p. 250) descreve a cena:

(...) no meio da dança, outra dançarina se move sozinha. O grupo o apoia pela observação e imitação de vários gestos de seu solo. Ele se move, posa e os outros oito dançarinos se juntam ao centro algumas vezes para emular uma única postura de seu movimento. No final do solo, ele repousa no chão, como um cadáver. Os outros dançarinos levantam-se de seus assentos na plateia e olham para ele. Então, eles interpretam sua posição apresentando diversas posturas de cadáveres. O palco se assemelha a um campo de batalha. A experiência é compartilhada e o páthos⁵ é aumentado. No entanto, devido às diferentes posições, cada pessoa ao mesmo tempo expressa também uma morte singular, pela qual podemos sentir empatia (...)” (KATAN, 2012, p. 250).

⁵No texto, Katan (2012, p. 242) cita o termo *Pathosformel* de Aby Warburg, onde associa a experiência em cena dos dançarinos e a ambiguidade emocional entre empatia e alienação durante a coreografia de *Mamootot* como – expressões que são incorporadas em gestos evocam excitação emocional que está contida dentro da fórmula artística. O *pathos* é a reação física momentaneamente intensificada de uma alma abalada contra o *ethos* como um elemento de caráter constante, que é responsável pelo controle da Fórmula. Pois, essa relação de conflitos e instabilidade emocional sempre gera novas combinações e, portanto, exige reflexão;

Outro momento em destaque, acontece na relação dançarino–público. Quando os dançarinos caminham até o público, eles estendem a suas mãos a um membro da plateia e olham em seus olhos. Culturalmente, o gesto carrega um significado simbólico, pois “é um sinal de consolo e simpatia no judaísmo depois que uma pessoa perdeu seu parente próximo.” (KATAN, 2012, p. 251).

Compreendo esses exemplos em *Mamootot* (Figura 2) como “pedaços de experiências” que sucedem a outros “pedaços de experiência”, no sentido de que uma experiência é composta por uma multiplicidade de experiências particulares. Lapoujade (2022), sob a luz do pensamento de William James, cita que esses “pedaços de experiências” são compreendidos como campos de consciência, o homem em si, é composto por elas. Mas, como esses “pedaços de experiências” se refletiram em *Mamootot*?

Figura 2:Diagrama - Imagens refletidas de *Mamootot* (2003)



Arquivo pessoal, ilustração de Demmy Ribeiro, 2000 x 2000, desenho digital, 2022.

A morte da esposa de Naharin pode ter resgatado a experiência do cenário de guerra e morte vivenciados pelo coreógrafo enquanto cumpria o seu tempo de serviço no exército. Refletiu e sobrepôs uma nova experiência que gerou um acréscimo, como comenta Lapoujade (2022, p. 30) “Aquilo que se acrescenta a uma experiência é sempre apenas uma outra experiência que a conhece.” Nesse sentido, a interpretação de Katan sobre a grafia e o

significado de *Mamootot*, onde uma morte abraça outra, poderia substituí-las por – um “pedaço de experiência” reconhece outro “pedaço de experiência”.

Esses pedaços de experiência são, ao mesmo tempo, o reflexo ou o *eco* que desencadeia outras coisas. Em suas composições, Naharin constrói um mundo refletido nele mesmo, mostrando como as “coisas” viram vislumbres do passado e, nos contrastes, nos pontos de tensão, os “fantasmas esquecidos” são percebidos.

Quando capturada, essa potência passa a ser uma condução na sua prática capaz de responder a uma urgência, dá condição para o nascimento de certa forma e funcionamento, faz combinações de forças criando um conjunto gerador de sentidos. No caso de Naharin, sua condução surge como desejo pulsante e é potencializador de uma vontade, que possibilita a forma e construção de algo: dar vida a novos modos de existência.

Também penso nos possíveis dispositivos gerados a partir das proposições de Gaga e nas obras do coreógrafo, que se movem através da experiência em formação. Em ambos o caso a experiência não se projeta apenas para o passado, mas para o futuro em formação do que já foi e do que ainda pode ser. Agem como forças invisíveis dando pistas que arrebatam, colidem e revelam camadas escondidas do indivíduo, da cultura, da sociedade e dos níveis simbólicos da composição e prática. Ou seja, o significado estará sempre em atualização.

Com isso, o coreógrafo cria um corpo que se faz no gesto elementar com a ideia de controle separa a consciência da inclinação e ação dá possibilidade para novos movimentos e legitima um corpo, sendo elemento central do seu discurso em cena; por um lado, elas indicam relações de poder, por outro, podem ser compreendidas como estratégias resultantes que nascem da relação ao processo criativo ou durante a investigação corporal.

Gaga – dispositivo de criação por meio da imaginação

Não há uma data inicial que revele uma origem no desenvolvimento da linguagem de movimento, o que torna relevante o histórico de momentos que consideramos significativos atrelados à história de Naharin. Penso que o surgimento do nome *Gaga* marca um momento poético de Naharin, quando a ideia se torna coisa, dispositivo para provocar o movimento.

Levando isso em consideração, torna-se necessário refletir sobre a noção de dispositivo, elaborada por Agamben (2009) a partir de Foucault (1977), e descrita como “tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se

estabelece entre estes elementos [...]” (Ditsetécrits, v. III, p. 299-300 apud 2009, p. 28). Em outras palavras, um dispositivo tem como função essencial responder a uma urgência. Mas, *qual urgência tinha Naharin a pretensão de responder?*

O que sabemos é que a formulação de *Gaga* é marcada a partir de uma lesão nas costas, que ocorreu durante uma apresentação em Nova York com seus dançarinos em 1987. Ele sentiu sua perna entorpecida e ficou por um tempo impossibilitado de dançar. Naharin acredita que tal acontecimento teria ocorrido através das informações erradas recebidas ao longo dos anos sobre como mover o corpo, que o teriam levado lentamente danificar a coluna.

Após uma cirurgia emergencial não sabia se ainda seria capaz de caminhar ou dançar. Ele passou a reeducar-se e aprendeu a lidar com suas próprias limitações que foi uma experiência de aprendizagem significativa no estudo do seu corpo. E foi também quando o coreógrafo começou a desenvolver sua linguagem de movimento, *Gaga*. Como a lesão causou um dano irreversível, ele teve que lidar com a dor e prosseguir com sua pesquisa a partir daquela condição corporal.

A palavra *Gaga* é a resposta à urgência de Naharin, como estratégia para manifestar algo e que pudesse seguir investigando na dança. Ele se inscreve numa relação, mas *que relação é essa?* É a partir daqui que procuramos compreender a sistematização de sua prática, que cruza forças difíceis de descrever para ativar potencialidades corpóreas.

Em entrevista a Zachary Whittenburg, feita em 13 de fevereiro de 2011 e publicada em 26 de maio de 2012 no site Movement Research⁶ ele explica como sua lesão nas costas impactou seu pensamento sobre o treinamento formal em dança:

Minha lesão nas costas foi uma etapa muito importante no desenvolvimento da minha linguagem de movimento porque, primeiro, ainda tenho muitos danos irreversíveis da lesão. Então, eu tive que me tornar muito... é uma questão de eficiência. É sobre descobrir o prazer enquanto você está com dor. É muito sobre encontrar locais de atrofia e fraqueza no corpo. Então a lesão, lidar com a lesão, realmente me empurrou para muitas descobertas. Não sei como isso afeta meu movimento, em termos do que faço para coreografia. Não sei se tem, na verdade. Acho que é mais porque me ajudou a melhorar essa caixa de ferramentas que tenho para mim e para meus dançarinos. (Naharin, 2012).

⁶Disponível em: <<https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/ohad-naconversation-with-zachary-whittenburg>>. Acesso em: 26 maio 2022.

Sugiro que existe uma relação que produz um isto, seus dispositivos, sem distanciar-se da disponibilidade de pesquisar o movimento a partir dos sentidos de seu criador. É a partir de sua experiência que ele cria algo capaz, no intuito de liberar uma sensação capturada no acontecimento.

Gaga surgiu como um processo de aprendizagem, onde o coreógrafo buscava formas de lidar com a condição do seu corpo. Ele passou a investigar formas de como poderia conduzir estados análogos em seus dançarinos e em sua prática, a fim de construir uma linguagem em palavras e movimentos. Luiza Saab (2015) compartilha sobre o aprendizado em dança através do vocabulário de Naharin:

Gaga é considerado um processo de trabalho diferente da maioria dos treinamentos de dança já existentes. Os bailarinos não dançam combinações pré-estabelecidas de movimento, mas respondem aos estímulos verbais que chamam a atenção para partes específicas do corpo, qualidades e ações. Essa exploração “sem regras” dos movimentos fornece aos bailarinos uma gama imensa de movimentos que vão além dos métodos tradicionais de treinamento. Metaforicamente, podemos comparar os estímulos verbais a uma caixa de ferramentas cheia de “texturas” (como suave, forte, apertado, afiado, conectado, tenso, entre outros) que os bailarinos podem utilizar para aplicar em seus corpos. (SAAB, 2015, p. 33).

Gaga explora o processo de formação e elaboração do movimento sem predeterminar o resultado. Na prática, é possível reconhecer os limites e explorar as potencialidades corporais, em uma busca por atingir profundidade e acesso ao que ele denomina camadas invisíveis, qualidades corporais geradas quando atravessadas pelos estímulos sugeridos. É como se permitíssemos que as coisas viajassem através de nós.

A pesquisa de Naharin foca no desenvolvimento de uma atenção sobre o corpo em relação com o ambiente, partilhada a partir de um sentir comunitário e com prazer pela fisicalidade expressada na dança. A criação por meio da imaginação se torna mais evidente durante o processo, pois com as muitas proposições criativas desenvolvidas pelos professores de *Gaga* o participante é desafiado e se vê imerso a imaginar novas imagens corporais.

A partir de nosso levantamento bibliográfico podemos afirmar que o avanço da pesquisa de *Gaga* se dá quando o coreógrafo retorna para Israel e assume a direção artística da *Batsheva Dance Company*, em 1990, conforme apresentamos anteriormente. Por conseguinte, foi implementada a “aula de Ohad” como parte do treinamento, além da

necessidade de se comunicar com os dançarinos e ajudá-los com a interpretação de seu repertório.

Gaga tornou-se um dialeto compartilhado entre Naharin e a companhia *Batsheva*, e a aula diária é uma conversa contínua entre muitas partes interconectadas: Naharin e seu corpo, Naharin e os dançarinos, os dançarinos e seus corpos, os dançarinos e seus colegas. Todos estão envolvidos em um contínuo dar e receber que enriquece imensamente tanto sua habilidade individual quanto sua capacidade de funcionar como uma unidade artística.

Intriga-nos no sistema especialmente a operação simultânea entre partes do corpo, conduzida de modo integral e menor simultaneamente. *Gaga* formula-se na gradação entre operações de tamanho, velocidade, textura e intensidade, aspectos que discutiremos com mais precisão ao apresentar os elementos disponíveis na caixa de ferramentas de *Gaga*. O que podemos perceber e que *Gaga* provoca no participante o exercício a imaginação que resulta na pesquisa pessoal e no desenvolvimento ativo do participante.

Em *Gaga*, inicialmente a criação em dança ocorre através do professor. Levando em consideração que numa aula de *Gaga* o professor fica no centro e os participantes no entorno e existe a ausência de espelhos, o que facilita o desenvolvimento de uma pesquisa mais individual. Lembro-me, que durante a participação no workshop o professor trouxe a proposição de dançarmos conforme um “macarrão que cozinhou demais” e imediatamente foi resgatada a memória para a última vez que havia comido ou preparado um macarrão.

À vista da imagem sugerida no corpo do professor, as expressividades dos demais alunos e a junção das minhas lembranças do “macarrão que cozinhou demais” criam muitos modos de existência, que se fundem e geram uma variedade de outros ecos de movimento. Comparo essa relação com um universo onde gravitam muitos planetas, em perpétua ressonância e numa relação de “intermundos”⁷. No contexto *Gaga*, o professor é a fonte dessa ligação, onde juntos criamos por intermédio da imaginação compartilhada uma comunidade de movimentos.

Quando uma conexão é estabelecida em sala de aula, uma coisa puxa outra, depois outra, de maneira ilimitada. Como Lapoujade comenta no livro *Ficções do pragmatismo* (2022, p. 09), “Qualquer ‘ponta’ de experiência pode ser ligada a uma outra ‘ponta’, prolongar-se ou bifurcar-se em algum lugar, de acordo com relações móveis e provisórias.” O que percebo é

⁷ De acordo com Lapoujade (2017, p. 15), “os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de facto, o lugar de vários “intermundos”, de um emaranhado de planos.”

que a própria disposição dos elementos em sala de aula é iminente a existência de um fluxo contínuo, cruzamentos e enredos para novas direções.

Podem ser entendidas como linhas de contágio que se ligam, revelam, tornam fusões possíveis. Cada impulso participa simultaneamente de vários sistemas. Além deles, Lapoujade destaca a existência dos *seres de ficção*, inseridos nesta sopa relacional e que pertencem aos quase-mundos. Eles não obedecem a nenhuma lógica de aparição. A forma de sua existência depende das crenças e são determinantes para o trânsito entre potência e gesto.

Quando durante a prática algo surge como novidade na experiência, acredito que através das proposições de *Gaga* cria-se condição e, no entanto, reconhecemos nelas uma espécie de clarão, onde todas as possibilidades de uma dança ganhavam vida. A nuvem dos virtuais desencadeia um desejo criador, uma vontade e uma pulsação. À espera de algo que desperte uma qualidade, como um vulcão que permanecia em repouso e que sem aviso prévio entra em erupção.

Palavras finais

Pensar o corpo a partir de *Gaga* desafia e estimula o participante a criar por meio da imaginação. As multitarefas que surgem durante as aulas são aberturas para novas imagens que possibilita utilizarmos nossas experiências e imaginar outras realidades. Um dos pontos centrais da linguagem é o revisitar nossas experiências, ao mesmo tempo, em que criamos outras perspectivas a partir do que já estava lá. Como ocorre em *Mamootot* (2003), onde suponho que o artista teria utilizado suas experiências de vida no kibutizim para a criação da obra em questão, compreendo como uma forma de imaginar e criar uma perspectiva usufruindo do que já se tem armazenado na memória.

Além disso, *Mamootot* encena uma relação de poder e uma característica dupla reflexiva sobre o outro e sobre si, eventualmente, os dançarinos não ficam sozinhos em cena e sempre são absorvidos pelo coletivo. Esse movimento é uma força ativadora que pulsa e empurra para frente uma ressonância que permite nos movermos juntamente com ela, criando aberturas, relações, intervalos, que se arriscam a algo que está sempre em estado de movência.

Com isso, o múltiplo se constrói por meio da espontaneidade e acessamos memórias importantes que se atualizam ao longo do processo. Mesmo que Naharin tenha vivenciado

momentos que oscilavam na sua trajetória, percebo que ele recria no presente de suas composições possibilidades de iluminar o passado, o que reflete em temas e proposições coreográficas, em aspectos que provêm de suas experiências, para assim, revelar algo novo – uma nuance que definirá uma relação entre os tempos que emergem em suas obras coreográficas e em *Gaga*. Além disso, penso que o surgimento do nome *Gaga* marca um momento poético de Naharin, quando a ideia se torna coisa, dispositivo de provocação e reflexão de códigos corporal.

Também penso nos possíveis dispositivos gerados a partir das proposições de Gaga e nas obras do coreógrafo, que se movem através da experiência em formação. Em ambos o caso a experiência não se projeta apenas para o passado, mas para o futuro em formação do que já foi e do que ainda pode ser. Agem como forças invisíveis dando pistas que arrebatam, colidem e revelam camadas escondidas do indivíduo, da cultura, da sociedade e dos níveis simbólicos da composição e prática. Ou seja, o significado estará sempre em atualização.

Com isso, o coreógrafo cria um corpo que se faz no gesto elementar com a ideia de controle separa a consciência da inclinação e ação dá possibilidade para novos movimentos e legitima um corpo, sendo elemento central do seu discurso em cena; por um lado, elas indicam relações de poder, por outro, podem ser compreendidas como estratégias resultantes que nascem da relação ao processo criativo ou durante a investigação corporal.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius NicastroHonesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **A educação somática e o contemporâneo profissional da dança**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 001-017, 2012.

DUARTE, Nicole Blach; CAVALCANTI, Raquel Pires. **A influência de princípios somáticos em processos de composição coreográfica: Ensaio a partir de uma experiência**. Cadernos do GRIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Nº 36, setembro, 2016, P. 64 -85.

GALLILI, Deborah Friends. **Going Gaga: My Intro to Dance Classes.** Israel: 2008. Disponível em: <<https://www.danceinIsrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gaga-dance/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

GALLILI, Deborah Friends. **Gaga: Ohad Naharin's Movement Language, in His Own Words.** Dance in Israel: 2008. Disponível em: <<https://www.danceinIsrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharins-movement-language-in-his-own-words/>>. Acesso em: 28 dez. 2008.

HOGSTAD, Ine Terese. **Finding Layers in the Gaga Movement Language: A study of Lived Experience of the Gaga Movement Language in the Dancing Community Gaga/people at the Suzanne Dellal Center, Tel Aviv.** Norway, 2015. 71f. Master thesis dance studies. Department of Music, Dance Studies, Norwegian University of Science and Technology Faculty of Humanities, Norway, 2015.

KATAN, Einav. **Move and Rest in peace: "Pathosformel" in Mamootot, A Dance Work by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company.** Berlin": Akademie Verlag, 2012.

KATAN, Einav. **Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's movement research.** London: Palgrave Macmillan, 2016.

LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência.** Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. **Ficções do Pragmatismo.** Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2022.

MOVEMENT RESEARCH. **Ohad Naharin in conversation with Zachary Whittenburg.** Disponível em: <<https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/ohad-naharin-in-conversation-with-zachary-whittenburg>>. Publicado em: 26 maio 2012.

RESTREPO, Iván A. Montoya; DÁVILA, Celia Dávila. **El kibutz desde el período pre-estatal (1945-1948) hasta finales del siglo XX.** ver. Innovar. Vol. 16, No. 28, julio a diciembre de 2006.

SAABI, Luiza Beloti Abi. **As coisas que viajam dentro de você: Um registro do processo de trabalho de Gaga.** Brasília, 2015. 110f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 17/06/2024