

APONTAMENTOS PARA UMA PRÁTICA DO OLHAR EM DANÇA: INSCREVENDO A OBRA NO CORPO DO ESPECTADOR

DANTAS, Mônica Fagundes¹

RESUMO

Nesta comunicação, o ato de olhar a dança é concebido como uma prática – entre outras – que permite inscrever a coreografia no corpo do espectador. Parte-se da Fenomenologia da Percepção, de Maurice Merleau-Ponty (1971), para se pensar a interdependência entre os sentidos. Assim, quando se assiste a uma obra ou evento de dança, tem-se, num primeiro momento, uma experiência visual, pois o movimento dançado apela diretamente à visão. No entanto, ela é, também, uma experiência auditiva e, principalmente, proprioceptiva, pois os movimentos e sonoridades de uma coreografia colocam em jogo a experiência de movimento do espectador. Seu olhar retoma, assim, os movimentos e sonoridades da coreografia e os reune numa intenção motora, num movimento esboçado em seu próprio corpo, numa possibilidade de inscrição da obra no corpo de quem a mira. Pode-se dizer que a relação que se estabelece entre o espectador e o evento coreográfico é uma relação de contigüidade, em que as gestualidades e sonoridades da dança se reúnem às sensações auditivas e cinestésicas de quem as presencia. Assim, há uma comunhão de sentidos que engloba, num só ato, a obra e o espectador. Como diria Merleau-Ponty, é uma relação que se realiza na carne do mundo, o que não impede o entendimento de que tal relação é também histórica e cultural, pois o espectador retoma, mesmo sem querer, uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente. A fim de ilustrar essa proposição, será narrada uma experiência como espectador do solo *O Cavalo*, de Michele Moura.

¹ Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montreal (Canadá) e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da UFRGS desde 1995, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado e no Curso de Graduação em Dança. Integra o Coletivo de Artistas da Sala 209/ Projeto Usina das Artes.

Palavras-chave: dança contemporânea – apreciação da dança – percepção

ABSTRACT

In this communication, the act of looking at dance is conceived as a practice – among others – that allows the choreography inscription in the spectator's body. It starts with the *Phenomenology of Perception*, by Maurice Merleau-Ponty (1971), to consider the interdependence of the senses. So, when watching a work or event of dance, the spectator has, at first, a visual experience, because the movement danced appeals directly to vision. However, it is also a listening and, especially, proprioceptive experience, because the movements and sonorities of a choreography put into play the spectator's movement experience. His/her gaze retakes, then, the movements and sonorities of the choreography and reunites them in a motor intention, in a movement outlined in his/her own body, in a possibility of inscribing the work in the body of the person who looks at it. It could be said that the relation established between the spectator and the choreographic event is a contiguity relation, in which dance gestuality and sonority meet the viewer's auditive and kinesthetic sensations. Thus, there is a commonality of senses that includes, in a single act, the work and the spectator. As Merleau-Ponty would said, it is a relation that takes place in the flesh of the world, which does not prevent understanding that such a relation is also historical and cultural, as the spectator recovers, even unintentionally, a perceptual tradition and is at odds with a present. To illustrate this proposition, an experience as a spectator of the Michele Moura's solo *O Cavalo* will be narrated.

Key-words: contemporary dance – dance appreciation – perception

INTRODUÇÃO

Nesse texto, o ato de olhar a dança é concebido como uma prática – entre outras – que permite inscrever a coreografia no corpo do espectador. A fim de

ilustrar essa proposição, será narrada uma experiência como espectadora do solo *O Cavalo*, de Michelle Moura. Criada em 2009, quando Michelle Moura fazia parte do Coletivo Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial, a obra é tem por premissa, segundo a artista, “a ambiguidade de quem move quem, o cavalo que move o cavaleiro, o cavalo que é movido pelo cavaleiro”².

Proponho, primeiro, pensar o ato de olhar a dança também como um processo de criação que se realiza em cada espectador, e para isso proponho retomar o conceito de fruição. Fruir, do latim *fruere*, significa estar em posse de, possuir. Ou então, tirar de alguma coisa o máximo proveito, perceber os frutos e os rendimentos de determinada situação. Fruir também significa gozar, desfrutar. Os três casos, subentendem uma experiência, uma ação vivida e podem ser aplicados à dança: a fruição de uma coreografia pode ser uma experiência que me faz possuir, incorporar essa dança, principalmente a partir do momento em que projeto nela vivências pessoais. Através da fruição, posso aproveitar o máximo da coreografia, posso, enfim, gozar, desfrutar daquela obra ou evento. Um primeiro passo para inscrever o a obra no corpo do espectador.

Um segundo passo consiste em pensar na interdependência entre os sentidos. Quando assisto ao *Cavalo*, tenho, num primeiro momento, uma experiência visual do movimento da Michelle Moura, pois o movimento dançado apela diretamente à minha visão, dirige-se, em primeiro lugar, ao meu olhar. No entanto, a experiência auditiva, no *Cavalo*, é também muito forte. E contamina, inexoravelmente, minha experiência como espectadora. Os movimentos e as sonoridades do *Cavalo* colocam em jogo a experiência do meu próprio movimento, a minha própria experiência. A informação visual e auditiva gera uma experiência cinestésica, uma experiência de movimento imediata. Os movimentos e as sonoridades do *Cavalo* se deixam reconhecer por um tipo de comportamento da espectadora - alterações na minha postura, mudanças de atitude, movimentos que se insinuam no meu corpo. Assim, o olhar da espectadora, o meu olhar, retoma

² FID Conexão Internacional: Cavalo. *Funarte*: Portal das Artes, 2011. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/evento/fid-conexao-internacional-cavalo/>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

os movimentos do *Cavalo* – e de certo modo, os seus sons – e os reunifica numa intenção motora, num movimento esboçado em meu próprio corpo: os movimentos do Cavalo ressoam no meu corpo e a produção de sentido nesse evento visual e auditivo não deixará de proporcionar uma sensação do movimento no meu corpo do espectadora/leitora. O que eu vejo produz, muitas vezes, o que eu sinto, pois “os sentidos se traduzem um ao outro sem terem necessidade de um intérprete, se compreendem um ao outro sem terem de passar pela idéia”³. As experiências visual, auditiva, cinestésica, olfativas, gustativas, proprioceptivas são pregnantes uma da outra.

Posso dizer, assim, que a relação que se estabelece entre o *Cavalo* e eu é uma relação de contigüidade, em que os movimentos e as sonoridades do *Cavalo* se reúnem às minhas sensações de movimento enquanto o assisto. Que há uma comunhão de sentidos que engloba num só ato o *Cavalo* e eu. Como diria Merleau-Ponty⁴, essa é uma relação que se realiza na carne do mundo. Por isso, ousou dizer que o *Cavalo* se inscreve em mim, se infiltra, penetra, se difunde no meu corpo e alimenta incessantemente a leitura da obra.

Esta imersão do *Cavalo* em mim e de mim no *Cavalo* não impede de entender que tal relação é também histórica e cultural: “Aquele que percebe não está despojado diante de si mesmo como deve estar uma consciência, ele tem uma densidade histórica, ele retoma uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente”⁵. Eu, espectadora, retomo uma tradição de ver dança, de reconhecer gestos e movimentos de uma coreografia, pois a rede complexa de heranças, de aprendizagens e de reflexos que determina a particularidade do movimento de cada indivíduo define igualmente o modo de perceber o movimento dos outros. Contudo, o *Cavalo* está aí para também surpreender e esgarçar esta relação.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971, p. 241.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.*, p. 244.

Inscrevendo corpo dançante em corpo performativo e vice-versa

Eu trabalho – e vivo – há muito tempo a ideia do corpo dançante, que é concebido – e vivido – como corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante. Um corpo, entre outras coisas, que faz a experiência da dança a partir da intensificação da presença corporal. E que exprime também as relações de continuidade entre a dança e vida, revelando que os bailarinos integram à sua prática artística as experiências mais ordinárias e mais íntimas, convergindo-as ao projeto coreográfico do qual fazem parte.

Agora deslizo para o corpo performático, que não deixa de ser um corpo dançante. Nesse sentido, comentando o papel das imagens corporais no teatro pós-dramático, Lehman ressalta:

Não por acaso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático (e eu diria à cena contemporânea) em geral: ela não formula sentido, mas articula energia, não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto⁶.

Para pensar o corpo performático, inspiro-me em Céline Roux⁷, pesquisadora francesa, que utiliza a expressão danças performativas. A autora se propõe a pensar a performance – e a performatividade – como uma atitude. A atitude é, antes de tudo, uma maneira de portar seu corpo, de se colocar no espaço, de se colocar frente ao outro, a qual se relaciona com a ideia de “tomar uma atitude”. A atitude é entendida também como uma maneira de apreender um evento, como uma reação que temos face a uma dada situação, em um lugar e momento preciso. Como mencionado acima, o espectador não é passivo em relação à fruição da coreografia, ele é elemento ativo e construtivo da leitura da obra; assim, ele toma uma atitude em relação ao que vê, sente e percebe.

Roux propõe pensar a performance – e a performatividade – como uma atitude evolutiva, que muda e se hibridiza a fim de abrir novos espaços críticos

⁶ LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, s.d., p. 339.

⁷ ROUX, Céline. (2007). *Danse(s) performative (s). Enjeux et développements dans le champ choréographique français. (1993-2003)*. Paris : L'Harmattan.

para as práticas existentes, entre elas, a prática da dança. Ela sugere o uso do termo atitude performativa para caracterizar uma tomada de posição do artista, seu engajamento na ação e a inter-relação entre projeto artístico e projeto de vida. A partir disso, sugere quatro enunciados que aproximam campo coreográfico e atitude performativa: entre presentificação e representação; a necessidade de conceitualização e experimentação; risco e permissividade; o espectador ou a recepção em questão. Nessa comunicação, não sigo exatamente essa proposição de análise, mas vou acentuar três aspectos no *Cavalo* que favorecem a inscrição da coreografia no corpo do espectador. São eles: o corpo como presentificação/manifestação, a sonoridade e a voz como presença e a problematização de certos parâmetros da tradição coreográfica ocidental.

O primeiro aspecto se refere ao corpo como presentificação ou como manifestação, em oposição à noção de representação. Michelle Moura não representa o *Cavalo*, ela o torna presente. E então, encontra um dos princípios da performance, da atitude performativa, do corpo performativo: realizar a ação. Fazer. Mostrar o Fazer. Ser

O corpo como manifestação, como presentificação, se opõe à ideia de representação enquanto imitação ou simulacro. Um dos princípios do corpo como manifestação é integração, incorporação, personificação da energia da ação. Assim, a busca da justa energia para realizar as ações, aliada às transformações vividas pelo corpo durante a realização das ações, permite a Michelle Moura incorporar a matéria coreográfica e de presentificar o *Cavalo*. Michelle, quando presentifica o *Cavalo*, integra, incorpora, personifica a energia das ações do *Cavalo*. Ela não imita ou simula um *Cavalo*. Ela é/está *Cavalo*. Ela é/está cavaleiro, pois há, no trabalho, essa ambiguidade, essa passagem de um estado/condição a outro. Ela incorpora a matéria coreográfica, (que eu chamo de matéria equina e humana), ela integra algumas possibilidades de corporeidades equina e humana, segundo sua experiência e sua concepção de *Cavalo* e de Cavaleiro e não segundo um modelo, uma convenção do que seria a matéria, energia, corporeidade de *Cavalo/Cavaleiro*.

Michele Fèbvre destaca que o corpo dançante não trabalha com dados literários ou psicológicos exteriores a seu texto motor. O que o alimenta para criar sua partitura, são as ações, que ele integra, assimila, torna suas, pouco a pouco, e que o afetam, permitindo-lhe progressivamente encontrar o sentido dessas ações, de organizá-las interiormente, intimamente, para enfim reconhecê-las como um caminho já percorrido. Nesse sentido, é importante ressaltar um detalhe que pode fazer toda a diferença. O corpo da Michelle Moura, como *Cavalo*, está lá não para reproduzir os estereótipos técnicos e de representação de uma certa dança, de um certo modelo coreográfico, mas para corporificar/presentificar o cavalo, como já foi dito. Assim, sua atitude, que pode ser considerada performativa, ultrapassa a encenação para atingir a vivificação, buscando “ativar o espaço de si e ativar o espaço de cada um”⁸. Por isso, o *Cavalo* opera na intensificação de certas experiências corporais, na elaboração de uma corporeidade densa, intensa, dilatada. E que adensa, intensifica e dilata o meu corpo de espectadora.

Trago um outro dado para pensar o corpo performático, a partir do *Cavalo*, que é a sonoridade – e a voz da Michelle/Cavalo – como presença. Trabalhada em colaboração com o músico Rodrigo Lemos, a voz participa da elaboração desse corpo energético, vital, denso, que é o corpo de Michelle/*Cavalo* e permite ao espectador experimentar a sensação de estar embebido nessa densidade sonora.

Em colaboração com o músico Rodrigo Lemos, é a partir da ampliação da respiração, da gestão dos ruídos e sons provenientes do ato de respirar, intensificados pelo esforço para realizar os movimentos que o corpo vai-se organizando. É como se o corpo do *Cavalo* se deixasse transbordar por suas funções orgânicas ou por suas pulsões. Os sons parecem emergir das suas profundezas. Em seguida, há uma transformação, sutil, e as vocalizações vão se configurando quase como melodia. Muitas vezes a voz sustenta ou pontua o movimento, compartilha de seu trajeto espacial e energético por meio de suas variações de altura e timbre. A palavra surge nesse jogo, mas o ritmo e a melodia é que são protagonistas. A palavra é explorada como materialidade sonora,

⁸ ROUX, Céline. (2007). *Danse(s) performative (s). Enjeux et développements dans le champ choréographique français. (1993-2003). op. cit., p. 85.*

expressiva e simbólica, escapando à função de transmissão de conteúdo, mas agindo como simulacro de uma permuta comunicacional. Os sentidos são muitas vezes percebidos mais pela modulação e singularidade fonética do que pelo uso de códigos sintáticos e semânticos.

O terceiro ponto que quero explorar está ligado à problematização de certos parâmetros da tradição coreográfica ocidental. O que, precisamente, o *Cavalo* problematiza? O retorno ao palco, à cena italiana, e, em consequência, uma certa relação com o público. Exploro, também, sua referência ao expressionismo.

O *Cavalo* investe no espaço, reinveste esse espaço da cena italiana, não mais como espaço de representação, de totalidade, de síntese, de reprodução de modelos coreográficos. Michelle Moura reinveste essa cena para fazer dela o lugar do *Cavalo*, seu habitat. O espaço se torna íntimo. O *Cavalo* secreta seu espaço, oferecendo-o em contigüidade ao espaço do espectador/leitor. É preciso salientar que são os sons, as vozes, os ruídos que emanam, moldam e envolvem o corpo da Michelle/*Cavalo* que preenchem o espaço, envolvem nossos corpos e tornam esse espaço viscoso.

Assim, o *Cavalo* não projeta espaço, permanece numa kinesfera medial e não aumenta a distância entre ele e o espectador: “Surge um espaço de intensa dinâmica centrípeta em que a cena se torna um momento de convivência de energias⁹”. Dessa forma, sem sair do palco, ou talvez, retornando ao palco, o *Cavalo* não me distancia enquanto espectador. Como escrevi no início do texto, desejei inscrever o *Cavalo* em mim. Desejei incorporá-lo, para conhecê-lo, para apreendê-lo, para dele extrair alguns sentidos. Mas, ao mesmo tempo, ele se deixa apreender, ele se oferece ao deleite dos nossos sentidos.

Por fim, trago a referência ao expressionismo. Ela está explícita no texto que anuncia a obra: “Cavalo é sombrio, expressionista, noise e hipnótico”¹⁰. No entanto, vou explorar essa relação com o expressionismo a partir da minha autonomia como espectadora. Uma das coisas que mais me tocou, no *Cavalo*, foi a contenção do gesto, o fluxo controlado, a reversibilidade do movimento, aliado

⁹ LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. op.cit., p. 166

¹⁰ FID Conexão Internacional: *Cavalo*. *Funarte*: Portal das Artes, 2011, op. cit.

ao trabalho do tronco e à mobilidade sofisticada da coluna vertebral. Ele ativou algumas das minhas referências corporais, dialogando com uma tradição inscrita no meu corpo, que me é cara e que tem retornado, com insistência, na minha maneira de dança: as torções, contrações, retenções, expansões, escavações do tronco, tão características da dança moderna e, em particular, da técnica de Martha Graham.

Contudo, é preciso atentar para o fato de que não estou afirmando que o *Cavalo* tem influência da técnica de Graham, nem que o corpo equino/humano da Michelle/*Cavalo* foram inspirados em Graham ou em qualquer outra técnica de dança moderna. Estou afirmando que esse corpo criado pela Michelle/*Cavalo* fez reverberar em mim uma memória cinestésica que me é cara, que eu prezo e reverencio para além das formas, padrões e modelos que a técnica de Graham já gerou. Eu a prezo, dentre outros motivos, porque ela me reenvia a esse corpo condensador de energia, a esse corpo vibrátil, nervoso e vital, que se manifesta apesar e através dessa minha memória cinestésica. Essa memória possibilita que eu me reconheça no *Cavalo*/Michelle.

Outro ponto para pensar a relação do *Cavalo* com o expressionismo é a ausência de neutralidade: o corpo não assume nunca a posição anatômica neutra, mais ou menos relaxada, postura de base tão frequente na dança contemporânea; os gestos não são cotidianos, nem objetivos, nem funcionais. Ressaltando essa ausência de neutralidade, o rosto de Michelle/*Cavalo*. Um rosto que condensa as características do *Cavalo*. Assim como o fluxo do movimento é contido – fluxo controlado, como diriam os labanianos - o rosto é tenso, denso. A boca aberta, aberta por tanto tempo, torna esse gesto facial uma atitude, no sentido de que falei antes – um modo de se portar, uma tomada de posição frente ao mundo, ao outro. A boca se abre, mas o resto do rosto parece permanecer mais ou menos sereno. E daquela boca, aberta por tanto tempo, escorre saliva... o Cavalo baba.

Para tentar concluir, quero também utilizar um argumento que Josette Féral¹¹ usou para buscar uma distinção entre a performatividade e a teatralidade.

¹¹ FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In MOSTAÇO, Edécio *et al* (orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 49-86.

Faço tal uso num outro sentido, para aproximar o corpo dançante – um corpo que tece a promiscuidade entre a dança e a vida – do corpo performático. A autora sugere que um dos pontos que poderia diferenciar a performatividade da teatralidade seja o reportar-se a si e à identidade, algo muito presente na performatividade. Como escreve Féral,

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer [bailarino], questionando, destruindo, reconstruindo seu eu, sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai pra cena, que se produz, que executa. Se o ator performa [e se o bailarino dança] ele realmente age com seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, dispêndio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca verdadeiro nem falso, sempre fluido, instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo esta no coração do funcionamento humano¹².

E da boca aberta do *Cavalo*/Michelle, escorre saliva. O *Cavalo* /Michelle baba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FÈBVRE, Michelle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron, 1985.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In MOSTAÇO, Edélcio *et al* (orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 49-86.

FID Conexão Internacional: Cavalo. *Funarte: Portal das Artes*, 2011. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/evento/fid-conexao-internacional-cavalo/>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, s.d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹² FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? op.cit., p. 83.

ROUX, Céline. *Danse(s) performative (s). Enjeux et développements dans le champ choréographique français. (1993-2003)*. Paris : L'Harmattan, 2007.