



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Marcelus Gonçalves Ferreira

**O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação**

Rio de Janeiro

2012

Marcelus Gonçalves Ferreira

**O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

F383 Ferreira, Marcelus Gonçalves.  
O grotesco na cena da dança contemporânea : corpo e comunicação /  
Marcelus Gonçalves Ferreira. – 2012.  
196 f.

Orientadora: Denise da Costa Oliveira Siqueira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social.

1. Dança moderna – Teses. 2. Corpo humano – Aspectos simbólicos –  
Teses. 3. Grotesco na arte – Teses. 4. Imagem corporal – Teses. I. Siqueira,  
Denise da Costa Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social. IV. Título.

es

CDU 793.3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Marcelus Gonçalves Ferreira

**O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Aprovada em 18 de junho de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira (Orientadora)  
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cíntia San Martin Fernandes  
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas  
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Eleonora Batista Fabião  
Escola de Comunicação - UFRJ

Rio de Janeiro

2012

## **DEDICATÓRIA**

Para Zélia Gonçalves Ferreira, minha mãe, exemplo de vida e amor.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Denise Siqueira, orientadora e amiga, pela dedicação, força e paciência neste percurso de descobertas.

Ao Professor Ricardo Freitas, por contribuir para minha formação.

Às Professoras Bibiana de Sá e Cíntia Fernandes pelos caminhos apontados no exame de qualificação.

À Lia Rodrigues e Alejandro Ahmed, pela inspiração e pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos e arte.

À minha família - razão de tudo - Zélia, Silvino (*in memoriam*), Sandro, Débora, Áurea, Isadora, Enzo, Corine e Ancelmo, por serem sempre meu eixo, referência e inspiração em qualquer trajetória.

Aos meus amigos - de coração e de toda a vida - Andréa e William, pelos encorajamentos e parceria.

Inequivocamente os estranhos são fornecedores de prazer.

Sua presença é uma interrupção do tédio.

Deve-se agradecer a Deus que eles estejam aqui.

*Zygmunt Bauman*

## RESUMO

FERREIRA, Marcelus Gonçalves. *O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação*. 2012. 196 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A presente dissertação se dedica a refletir sobre o corpo e o grotesco na arte e na comunicação contemporâneas. O objetivo do estudo foi investigar o grotesco na cena da dança contemporânea com o intuito de compreender como se dá a relação entre o modo de apreensão do grotesco na atualidade e o modo como ele se apresenta cenicamente. Assim, procurou-se investigar que representações da cultura contemporânea podem estar associadas às manifestações do fenômeno grotesco; como a mídia e o consumo de massa participam na disseminação desta estética; e como o corpo cênico na dança se aproxima/reflete estas representações presentes no cotidiano. O fenômeno grotesco, objeto de estudo desta pesquisa, foi investigado em duas companhias de dança: a Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ) e o Grupo Cena 11 de Dança (SC), onde foram observados o tratamento artístico e os dispositivos utilizados para construção do efeito corpo-grotesco nos espetáculos e o posicionamento dos artistas com o uso da estética grotesca nas obras. O embasamento teórico do estudo investiu na compreensão do fenômeno grotesco nos âmbitos histórico, estético/artístico e social e sua contextualização na contemporaneidade. Partiu-se do entendimento de que o corpo é mídia primária, "espaço" de comunicação e de linguagem e a dança cênica é um fenômeno urbano, que espelha as transformações representacionais do início deste século XXI. As abordagens teóricas de Mikhail Bakhtin sobre o realismo grotesco; de Wolfgang Kayser, sobre o grotesco romântico e os estudos de Muniz Sodré e Raquel Paiva, sobre o grotesco na comunicação contemporânea fundamentaram as discussões. Foi relevante refletir sobre as mudanças de paradigmas sociais que vêm se desenhando na atualidade, sobretudo com a influência do desenvolvimento tecnológico e midiático sobre as corporeidades e os processos de subjetivação. As qualidades fluidas e polifônicas associadas à contemporaneidade nortearam o entendimento desses novos paradigmas estéticos do corpo - atribuídos como corporeidades móveis contemporâneas - e, serviram para denominar/compreender como "grotesco líquido" a presença múltipla e volátil dos fenômenos grotescos na atualidade.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Grotesco. Corpo. Comunicação.



## ABSTRACT

This dissertation is dedicated to reflecting on the body and the grotesque in the contemporary art and communication. The aim of this study was to investigate the grotesque in contemporary dance scene in order to understand the relationship between the way of apprehension of the grotesque nowadays and how it is presented scenically. This way, we sought to investigate representations of contemporary culture that may be associated with manifestations of the grotesque phenomenon; how the media and mass consumption take part in the dissemination of this aesthetic; and how, in the dance, the scenic body approaches/reflects these representations present in everyday life. The grotesque phenomenon, object of this research, was investigated in two dance companies: Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ) and Grupo Cena11 de Dança (SC), where we observed the artistic treatment and equipment used for the construction effect on body-grotesque during the performances and the point of view of the artists using the grotesque aesthetic in their works. The theoretical grounds of this study invested in understanding the grotesque phenomenon in historical fields, aesthetic/artistic and social and its contextualization in contemporaneity. This started from the understanding that the body is primary media, "space" of communication and language, and the scenic dance is an urban phenomenon that mirrors the representational transformations from the beginning of the 21st century. The theoretical approaches of Mikhail Bakhtin on the grotesque realism; Wolfgang Kayser, on the romantic grotesque and the studies of Muniz Sodré and Raquel Paiva, on the grotesque in contemporary communication grounded the discussions. It was important to reflect on the changing of social paradigms that have been molding themselves nowadays, especially with the influence of technological development and media on corporeality and subjectivity processes. The fluid and polyphonic qualities associated with contemporaneity, guided the understanding of these new aesthetic paradigms of the body - assigned as contemporary mobile corporealities - and served to denominate/understand as "liquid grotesque" the multiple and volatile presence of the grotesque phenomena today.

Keywords: Contemporary dance. Grotesque. Body. Communication.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>O GROTESCO NA ARTE E NA MÍDIA: CULTURA E REPRESENTAÇÕES</b> .....	19
1.1	<b>O fenômeno e seus matizes históricos</b> .....	20
1.2	<b>Os princípios estéticos e as características</b> .....	27
1.3	<b>O grotesco no século XXI?</b> .....	32
1.3.1	<u>Grotesco, tecnologia e mídia de massa</u> .....	38
2	<b>CORPO, COMUNICAÇÃO E DANÇA CONTEMPORÂNEA</b> .....	45
2.1	<b>Discursos do contemporâneo: uma corporeidade móvel?</b> .....	46
2.2	<b>O corpo na cidade, a cidade na dança</b> .....	52
2.3	<b>Um corpo para a dança contemporânea</b> .....	60
2.3.1	<u>Polimorfia corporal e intenção artística</u> .....	64
2.3.2	<u>Tecnologia em cena - extensão do corpo</u> .....	68
3	<b>O GROTESCO NA CENA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA</b> .....	74
3.1	<b>Lia Rodrigues Companhia de Danças</b> .....	76
3.1.1	<u>Desdobramentos teóricos: alteridade, polifonia e encontro de culturas</u> .....	77
3.1.2	<u>A prática: preparação técnica, treinamento e procedimentos de criação da companhia</u> .....	85
3.1.3	<u>A busca estética da companhia e o grotesco em cena</u> .....	92
3.1.3.1	A fala da coreógrafa.....	92
3.1.3.2	A cena e os grotescos.....	99
3.2	<b>Grupo Cena 11 de Dança</b> .....	120
3.2.1	<u>Desdobramentos teóricos: o urbano, a performance, a tecnologia e o corpo híbrido</u> .....	122
3.2.2	<u>A prática: preparação técnica, treinamento e procedimentos de criação da companhia</u> .....	131
3.2.3	<u>A busca estética da companhia e o grotesco em cena</u> .....	142
3.2.3.1	A fala do coreógrafo.....	142
3.2.3.2	A cena e os grotescos.....	152
4	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	180
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	189

## INTRODUÇÃO

Na sociedade atual reconhecemos olhares singulares sobre as representações do corpo, olhares que provocam ambiguidades na sua apreensão. O que é feio, o que é risível, o que causa repugnância, o que causa estranhamento, são aspectos que se encontram disseminados no cotidiano, nas produções midiáticas, nas artes e na dança contemporânea. Aspectos degradantes, cômicos, aberrantes e muitas vezes abjetos se mostram em oposição às representações que prevalecem no imaginário social para um ideal de corpo, estetizado, saudável e espiritualizado, construído para um desejo de consumo. Este corpo-desejo, normatizado, opõe-se à experiência do corpo real. Estes modos “invertidos” de perceber o corpo podem estar associados à presença do grotesco. O fenômeno grotesco remete às normas e valores que ele excede, questiona e problematiza, sejam estéticos, éticos ou morais. De acordo com Sodré e Paiva (2002, p. 60), o surgimento do fenômeno grotesco está intimamente ligado ao conflito do corpo com a cultura, sua estrutura “caótica” sugere a perda de referências e a associação com o negativo e o feio. Quando se apresenta, ameaça as representações e comportamentos excessivamente idealizados. O grotesco, neste sentido, é uma estética que encontra seu lugar no modo de vida contemporâneo, que diante da fluidez e volatilidade dos referenciais morais, éticos e estéticos encontra terreno propício para se desenvolver.

Em estudos sobre a dança contemporânea, Eliana Rodrigues (1998, p. 53) escreve que “podemos constatar, a partir de um simples e breve olhar, em direção à produção artística atual, que o universo de imagens grotescas tem encontrado hoje canais bastante permeáveis”. Nunes (2004-2005, p. 53) quando trata da estética dos “corpos especiais” para a dança, relata que “o corpo da dança na contemporaneidade permite a propagação da diferença, a possibilidade de existência de corpos diversos numa anatomia humana que tende a uma assimetria crescente”, fato que reforça o ambiente propício para o surgimento do grotesco na arte cênica da dança.

Nesta pesquisa, o objetivo é refletir sobre o corpo e o grotesco na arte e comunicação contemporâneas, com recorte específico na dança contemporânea. O objeto de estudo foi o grotesco como escolha estética nos espetáculos de companhias independentes de dança

contemporânea<sup>1</sup> no Brasil. Observaram-se o tratamento artístico e os dispositivos utilizados para construção do efeito corpo-grotesco nos espetáculos e o posicionamento dos artistas com o uso da estética grotesca na obra.

O embasamento teórico partiu da busca da compreensão do fenômeno grotesco nos âmbitos histórico, estético/artístico e social e sua contextualização na contemporaneidade. Em geral não há uma extensa bibliografia sobre o grotesco. Tanto no campo da comunicação quanto na área da dança contemporânea. Pensadores como Wolfgang Kayser (2003) e Mikhail Bakhtin (2008) investiram no entendimento do fenômeno através da história, de sua manifestação em estudos literários e nas artes plásticas. O escritor Victor Hugo (2007) analisou o grotesco na dramaturgia. Em estudos ligados à comunicação podemos citar Sodré e Paiva (2002), com a preocupação em perceber os caminhos que o grotesco tem tomado nas mídias de massa, sobretudo na televisão. Alguns pensadores contemporâneos sobre o tema corpo, como Villaça (1998, p. 100; 1999, p. 54) e Rodrigues (1998, p. 53), citam o aparecimento do grotesco nos espetáculos de dança, mas não têm como objetivo refletir sobre possíveis tratamentos técnico/formais ou instrumentalização para a análise e desenvolvimento desta estética em cena.

Entre muitas indagações relacionadas à nossa percepção estética do corpo, são recorrentes no cotidiano questões como: o que pode ser grotesco na atualidade? Que representações de nossa cultura contemporânea são reforçadas junto às manifestações grotescas? Que participação a mídia e o consumo de massa têm na proliferação desta estética e banalização da norma? De maneira que este estudo será importante para entender em que medida a massificação desta estética pelas mídias reflete nas escolhas e valores plásticos apropriados para o espaço cênico da dança.

Neste cenário, a questão que move o desenvolvimento desta pesquisa parte do interesse em refletir sobre como se dá a apresentação do grotesco na dança contemporânea no Brasil, onde o objetivo é estudar se sua presença é construída como posicionamento político/crítico ou se surge apenas como uma escolha plástica, resultado de um possível modismo, ou um reflexo do que já se torna banal nas mídias e no cotidiano. E, indo mais longe, se não se apresenta como uma nova configuração dos valores estéticos, éticos e morais da sociedade contemporânea.

---

<sup>1</sup> Entende-se por companhias independentes aquelas que possuem coreógrafo residente e se estruturam sem vínculos empregatícios com órgãos estatais subsistindo por meio de patrocínios de projetos ou apoios de iniciativas privadas.

A premissa para o desenvolvimento desta pesquisa é o entendimento do espetáculo de dança como um fenômeno de linguagem que tem por base a comunicação (SIQUEIRA, 2007, p. 72), onde o corpo funciona como mídia e suporte simbólico, lugar onde a cultura se manifesta e representações sociais são evidenciadas (KATZ; GREINER, [2001?], p. 80; GREINER, 2000, p. 354). Arte e cultura “contaminam” e são “contaminadas” pelo corpo. Estas instâncias funcionam em rede num trânsito de informação, ou seja, o corpo não é apenas um instrumento, mas um agente, sempre num processo de existência inacabado e por vir.

Siqueira (2006, p. 5), reportando à noção de fato social total de Marcel Mauss, analisa o espetáculo de dança como parte de um sistema cultural, onde o “espetáculo é representação cênica ao mesmo tempo que reflexão sobre o corpo, um conjunto de imagens em movimento respondendo a aspirações sociais, culturais e estéticas” e que não deve ser considerado apartado de uma realidade mais complexa. É fundamental a compreensão que o funcionamento desta arte do corpo como fato social se processa numa troca de informações em rede entre acordos provisórios e contínuos, onde “a ideia de corpo como mídia ocupa a posição central” (KATZ; GREINER, [2001?], p. 98).

Devemos também atentar para a trajetória do corpo na história, em que o corpo reflete a evolução científica e tecnológica, sofre mutações, e vem se tornando cada vez mais o objeto nuclear das inquietações incorporadas no imaginário social. No campo das artes, o corpo “foi se tornando um foco de indagações e contestações para o qual converge grande parte dos discursos culturais” (SANTAELLA, 2004, p. 67). A dança, como a arte do corpo em movimento, absorve naturalmente estas problematizações. De acordo com Greiner (2000, p. 360), as informações culturais atuam como ações, num processo de contaminação, responsáveis pelo surgimento de “novos estados do corpo”. Desta maneira, para a dança, há uma necessidade de revisão das taxonomias referentes às análises de movimento na dinâmica da construção das “dramaturgias do corpo” para a cena. Analisar o percurso histórico do corpo nas artes e sua relação com o grotesco, será de extrema relevância para a contextualização do entendimento da presença desta estética nos espetáculos de dança contemporânea.

Nesta compreensão do corpo como mídia, local de fluxo de sentidos e representações sociais, é também condição *sine qua non* considerar a dança contemporânea como um fenômeno urbano, numa estreita relação com a cidade. O intérprete, ao mesmo tempo cidadão, é interpelado por uma rede de influências e interferências que se encontram presentes nas cidades, o que transparece nos resultados cênicos, pois “o corpo do dançarino contemporâneo reflete esses ‘contágios’ culturais...” (SIQUEIRA, 2006, p. 7). A expressão da dança

contemporânea abarca elementos de variadas construções estéticas de movimento e de origens distintas, ao tentar elaborar “uma nova linguagem e mostrar um novo corpo”, carrega conteúdos simbólicos rearticulados nas coreografias o que sugere uma “base para interação social e apreensão de papéis sociais” (SIQUEIRA, 2006, p. 7). A dança contemporânea espelha esse fluxo urbano de interação de contrastes e diferenças.

Para situar o grotesco no campo estético, no cotidiano e nas artes, foi preciso investir no entendimento das noções do belo e do feio na cultura ocidental. Umberto Eco escreve que “o feio é relativo aos tempos e às culturas, o inaceitável de ontem pode ser o bem aceito de amanhã e o que é percebido como feio pode contribuir, em um contexto adequado, para a beleza do conjunto” (ECO, 2007, p. 421). De acordo com Bodei (2005, p. 139), pela arte, o “feio real” se transfigura em “belo eficazmente representado”. Para Victor Hugo (2007, p. 27), “a divisão do belo e do feio nas artes não está em simetria com a natureza. Nada é belo ou feio nas artes, senão pela execução”. Mikhail Bakhtin, no seu estudo sobre a estética grotesca, de certo modo reforça este pensamento quando coloca que o grotesco possui uma “lógica original” e necessita uma maior compreensão a sua utilização no domínio artístico. Porém, afirma que no campo artístico o cânon clássico é que serve de guia e o cânon grotesco “já há muito deixou de ser compreensível ou do qual temos apenas uma compreensão distorcida” (BAKHTIN, 2008, p. 26).

No universo da dança cênica é possível detectar como um ranço histórico a preferência pelas “belas formas” - o que, muitas vezes, está associado como referencial estético o balé clássico, que preconiza como técnica de movimento a leveza, a suspensão e as formas retilíneas. Embora, nas últimas décadas observe-se a valorização de distintas técnicas de movimento para formação dos intérpretes de dança, em geral, o balé ainda está muito presente na formação básica desses artistas. Em razão da observação deste fator formal e estético com características hegemônicas, foi preciso questionar como são os procedimentos a que a dança vem recorrendo na prática, para a preparação dos corpos e para a composição coreográfica, se existe algum objetivo estético/técnico para se atingir um vocabulário de movimento coerente e ajustável para uma representação cênica da estética grotesca. Desta maneira, foi importante observar técnicas atualmente utilizadas na formação/preparação dos intérpretes que caminham no sentido a priorizar a fragmentação do movimento e “deformação da forma” que, deste modo, fazem uma aproximação nos corpos que dançam com uma das características principais do grotesco, o efeito teratológico, que reporta às anomalias e monstruosidades do corpo. Tal fato exige uma revisão nos conceitos do belo, ou das “belas formas”, nos cânones

clássicos de percepção do corpo em cena e da formação e treinamento tradicional do intérprete de dança.

Garcia (2005, p. 9) aponta a complexidade simbólica e o sincretismo cultural que cerca o corpo, que “como categoria discursiva deve ser considerado lugar ideal de intermitências midiáticas – suporte de imagem e som – para dilatar a percepção/cognição sensorial humana que incide na imagem”. Este pensamento reforça as discussões sobre a capacidade polimórfica que o corpo adquire associado à evolução tecnológica e científica, reconfigurando o modo de entender a expressão do sujeito contemporâneo, que passa a ser apoiada na fluidez da imagem e plasticidade móvel da matéria corporal.

Villaça (1998, p. 97) nos conduz para uma reflexão problemática na atualidade, quando alerta que nas associações do corpo com as tecnologias, modificam-se a capacidade funcional e expressiva do corpo, reportando à deformação, à teratologia, assim como aponta para o hibridismo homem/máquina. No panorama da dança atual observamos que há uma apropriação dos desenvolvimentos tecnológicos para a cena, com experimentações de jogos de interface com elementos materiais/maquiniais e imagéticos que funcionam como próteses prolongando e alterando/deformando a plasticidade dos movimentos dos corpos dos dançarinos.

Outra característica que observamos surgir com frequência em espetáculos contemporâneos é o rebaixamento de padrões estéticos, que Sodré e Paiva (2002, p. 69) categorizam como uma modalidade expressiva crítica do grotesco. O uso da escatologia e da paródia nos espetáculos é um recurso estético bastante utilizado como rebaixamento de padrões e representações do corpo, no caso da dança serve muitas vezes de ridicularização das próprias convenções de movimento ou, ainda de forma mais ampla, de valores éticos, morais e políticos da sociedade atual.

Com os resultados desta investigação a partir da compreensão de um panorama estético/artístico, histórico e social do grotesco, em confronto com os resultados das análises da pesquisa de campo, espera-se colaborar com um olhar sobre as questões que envolvem esta estética na criação em dança contemporânea. E, assim, proporcionar um instrumental tanto para o exercício do fazer e compreender a dança na atualidade, como para refletir sobre a função desta arte como fenômeno de comunicação e linguagem.

Como coreógrafo e bailarino, profissional atuante desde 1985 no exercício da Dança e do Teatro, no ambiente acadêmico e mercado artístico, tenho interesse em refletir sobre o caminho destas artes cênicas no contemporâneo. Optei por desenvolver este estudo sobre o grotesco na perspectiva da comunicação porque interessa desenvolver aprofundamentos

teóricos na área do movimento que possibilitem uma reflexão estética, ética e simbólica do uso do corpo nos espetáculos de dança contemporânea. Assim como, compreender melhor os processos representacionais e comunicacionais do corpo na sociedade atual. O grotesco sempre foi estímulo para criação e composição do movimento corporal nas artes de todos os tempos. A temática sobre a deformação, da qual trata o universo da estética grotesca, sempre me estimulou inquietações. A forma grotesca justamente pelo seu caráter perturbador, de transgressão estética e até mesmo de contestação política, sempre encontrou um lugar na minha produção como artista, instigando-me a uma revisão de padrões estéticos, hábitos e modismos que vão se cristalizando no fazer artístico, abrindo um campo para a experimentação de qualidades de movimento diversificadas.

Desde 1999, vem se delineando uma trajetória de pesquisa com a temática da deformação do movimento, desenvolvida por mim na qualidade de Diretor artístico, Coreógrafo e Intérprete do Núcleo DUO FACTO de Dança - e agora pesquisador acadêmico. Acredito que o investimento pessoal na busca de esclarecimentos teóricos e conceituais sobre estas inquietações, pode contribuir para o enriquecimento da linguagem da Dança contemporânea e uma maior compreensão do corpo e da estética grotesca na sua função comunicacional.

## **Metodologia**

Para Minayo (2008, p. 21), nas Ciências Sociais, a pesquisa qualitativa deve responder a questões muito particulares, ela deve se ocupar “com o nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes”. Neste sentido, a pesquisa qualitativa se apresenta como uma escolha adequada para refletir sobre o grotesco e suas representações na atualidade, uma categoria estética tão carente de fundamentações teóricas e de caráter representacional tão variável na história da humanidade.

Na pesquisa empírica qualitativa, Gaskell (2010, p. 65) recomenda que antes de ir à campo, o pesquisador deve desenvolver o referencial teórico e conceitual que guiará a investigação. É importante combinar a leitura crítica da literatura apropriada junto ao reconhecimento do campo do estudo empírico, para escolher os procedimentos metodológicos adequados para uma compreensão mais aprofundada e detalhada do universo tratado na



pesquisa. A finalidade da pesquisa é explorar as diferentes gamas de opiniões e representações sobre o assunto em questão. De acordo com o autor “a compreensão dos mundos da vida dos entrevistados e de grupos sociais específicos é condição *sine qua non* da entrevista qualitativa” (GASKELL, 2010, p. 65). Ela nos fornece os dados básicos para o entendimento das relações e situação dos atores sociais, onde “o objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos” (GASKELL, 2010, p. 65).

Compreender o grotesco na atualidade implica considerá-lo um fenômeno representacional de amplos e complexos extratos da sociedade. Dada sua amplitude, neste estudo, não podemos abarcar todo o espectro de suas representações. Para tanto far-se-ia necessário o uso com aprofundamento dos métodos de pesquisa em representações sociais. Neste estudo, estaremos recorrendo à uma análise representacional, mas com o objetivo de auxiliar nos esclarecimentos sobre os modos de apresentação do fenômeno grotesco e tentar elucidar um campo restrito de suas representações.

Celso Pereira de Sá (1998) escreve que, quando da realização de um “estudo em representações sociais”, de fato o que se pretende é compreender algum fenômeno de representação social que despertou nossa atenção, seja por interesse acadêmico ou relevância social. Retomando o pensamento de Moscovici, explica que os fenômenos de representação social são construções de “universos consensuais de pensamento”. Para o autor, “os fenômenos de representação social são mais complexos do que os objetos de pesquisa que construímos a partir deles” (SÁ, 1998, p. 22). Neste sentido, o que ocorre é uma simplificação do fenômeno ao ser tratado como objeto para a pesquisa, processo que funciona como uma “teoria do senso comum”, que simplifica a realidade. No encaminhamento da pesquisa devemos portanto, delimitar o objeto da representação, definindo quais os sujeitos serão foco do estudo e “quanto de ‘contexto sócio-cultural’ e de que natureza” será considerado para compreender como se dá e mantém a representação de interesse na investigação. Assim, o objeto de pesquisa será construído a partir de decisões, “pelo qual transformamos conceitualmente um fenômeno do universo consensual em um problema do universo reificado e, em seguida, selecionamos os recursos teóricos e metodológicos a serem usados para a solução do problema” (SÁ, 1998, p. 26). Segundo o autor, a viabilidade da pesquisa só se efetiva quando, a partir desta trajetória, especificamos os métodos e técnicas de pesquisa que vamos utilizar.

Nesta investigação a metodologia empregada baseou-se na pesquisa teórica com levantamento bibliográfico sobre o Grotesco, com abordagens nas áreas de Comunicação,

História e Estética, e enfoque nas temáticas de Corpo, Representações sociais e Artes cênicas/Dança. Para melhor compreensão do objeto tratado - o fenômeno grotesco - e orientar para o universo do qual trata este estudo - a Dança contemporânea - também decidiu-se ir a campo.

Deste modo, nesta investigação optou-se por combinar dois instrumentos de observação: a entrevista e a análise de registro de imagem. Foram feitas entrevistas com coreógrafos de duas companhias independentes de dança contemporânea com representatividade nacional e internacional, com trabalho continuado entre 2000 e 2010, e análise de três trabalhos coreográficos de cada companhia de dança. As companhias selecionadas são o Grupo Cena 11 de Dança (SC), com Direção artística e coreografia de Alejandro Ahmed e a Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ), com Direção artística e coreografia de Lia Rodrigues. Dentre os seis espetáculos escolhidos para a análise dos registros de imagem no estudo, cinco deles também foram assistidos nos teatros da cidade do Rio de Janeiro.

O critério de escolha das companhias se definiu pela observação prévia da existência de uma linguagem própria de pesquisa de movimento, além da identificação de companhias independentes, com coreógrafo residente e trabalho continuado na última década. No caso da linguagem própria em cada uma delas, foram identificadas nos espetáculos características com proximidades às manifestações grotescas. Assim, num primeiro momento, associou-se ao Grupo Cena 11 de Dança a utilização de tecnologia em cena com extensão do corpo em próteses caracterizando antropomorfia e hibridismo corporal, além da projeção de imagens com distorção do corpo. À Lia Rodrigues Companhia de Danças associou-se a exposição do corpo nu e suas visceralidades, aspectos ligados à característica escatológica, com enfoque em reflexões éticas, morais e políticas. No trabalho das duas companhias de dança observaram-se aspectos relacionados à teratologia, com a utilização da deformação do corpo através do uso de adereços cênicos e próteses, assim como, pela fragmentação do movimento e desconstrução das formas lineares, aspectos que também reportam à intenção de rebaixamento de padrões e valores estéticos corporais e sociais.

Os procedimentos de coleta e análise de dados foram feitos de dois modos. No primeiro modo investimos na entrevista individual do tipo semi-estruturada, para análise do discurso dos coreógrafos. De acordo com Minayo (2008, p. 64), este formato de entrevista, através da combinação de perguntas abertas e fechadas o entrevistado pode “discorrer sobre o tema em questão sem se prender à indagação formulada”. Para Gaskell (2010, p. 73), o pesquisador não orienta a investigação a partir de perguntas pré-determinadas como num

questionário, ao contrário, as perguntas devem funcionar como um “convite ao entrevistado para falar longamente, com suas próprias palavras e com tempo para refletir”. Esta escolha metodológica se constitui num empreendimento cooperativo e de interação, uma partilha, uma negociação de realidades, e com isto possibilita um maior aprofundamento no universo pessoal do entrevistado.

Para o segundo modo investimos na coleta e análise de registros de imagem em movimento de três espetáculos coreográficos selecionados de cada companhia de dança, produzidos durante a década de 2000/2010, para efetuarmos aproximações/distanciamentos comparativos nas produções de cada companhia de dança e estabelecer um paralelo neste período. O quadro abaixo organiza cronologicamente os espetáculos estudados:

<b>LIA RODRIGUES CIA DE DANÇAS</b>	<b>GRUPO CENA 11 DE DANÇA</b>
- <i>AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS</i> (2000)	- <i>VIOLÊNCIA</i> (2000)
- <i>ENCARNADO</i> (2005)	- <i>SKINNERBOX</i> (2005)
- <i>POROROCA</i> (2009)	- <i>EMBODIED VOODOO GAME</i> (2009)

Quadro 1 – Obras coreográficas selecionadas – 2000-2010  
Fonte: O autor, 2012

Através das entrevistas foram colhidas informações dos coreógrafos quanto às técnicas de movimento empregadas na formação do coreógrafo e dos intérpretes e quanto à escolha estética nos processos de criação e na produção coreográfica da companhia. Através do registro de imagem coletado foi feito estudo e análise das imagens em movimento para observar que modalidades expressivas do grotesco foram encontradas. Foi feito o confronto dos resultados do estudo da fala dos coreógrafos com os resultados da análise das imagens encontradas nos registros dos espetáculos. Deste modo, pudemos analisar a presença e trajetória da estética grotesca nas obras selecionadas durante o período, e averiguar em que se basearam as escolhas relacionadas ao objetivo do coreógrafo e ao resultado plástico observado nos espetáculos.

A análise e o tratamento do material empírico, escreve Minayo (2008, p. 26), são o “conjunto de procedimentos para valorizar, compreender, interpretar os dados empíricos, articulá-los com a teoria que fundamentou o projeto ou com outras leituras teóricas e interpretativas”, que por ventura surgiram no trabalho de campo. Deste modo, o tratamento do

material coletado tem como finalidade buscar para o grupo analisado uma “lógica peculiar e interna”, para tentar detectar/traduzir “códigos sociais a partir das falas, símbolos e observações”, o que fundamenta uma análise classificatória, ao mesmo tempo qualitativa para a pesquisa.

Com a intenção de compreender e traduzir as manifestações do grotesco no material coletado, foram levantadas as características principais do grotesco para analisar e detectar os padrões de linguagem presentes nas obras coreográficas. Foram trabalhadas como base as modalidades expressivas da estética grotesca propostas por Sodré e Paiva (2002, p. 66), que estabelecem uma divisão classificatória para o modo como o fenômeno se apresenta. Com o intuito de esclarecer a natureza diversa do grotesco, os autores escrevem que, “por mais precárias que sejam as classificações, vale correr o risco de uma taxonomia das manifestações da categoria estética” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 66).

A taxonomia proposta por Sodré e Paiva serviu como guia para estabelecer as características de análise das imagens em movimento neste estudo. Mas, foi necessário reestruturá-la para adequar à pesquisa. Houve a necessidade de compreender mais profundamente quais eram as características recorrentes apontadas pela revisão bibliográfica para traduzir os efeitos do fenômeno grotesco, para que facilitasse a aplicabilidade aos registros de imagens. Assim, para a análise do corpo grotesco nos espetáculos de dança, consideramos quatro características básicas que foram aplicadas como referências de análise para identificar os padrões de ocorrência do grotesco em cena. As características são: o “rebaixamento”, a “teratologia”, a “escatologia” e o “hibridismo”.

O rebaixamento é a transferência de tudo que é elevado, ideal, espiritual e abstrato para o plano material e corporal, o da terra e do corpo (BAKHTIN, 2008, p. 17) e que produz um desvelamento de padrões excessivamente idealizados. A teratologia trata da deformação, das aberrações e monstruosidades (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 68). A escatologia se refere às situações coprológicas, com referências a dejetos, secreções e partes baixas do corpo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 68). O hibridismo caracteriza a diluição de fronteiras, a mistura de domínios animal/humano, natural/artificial, que mesmo podendo estar relacionado à teratologia, foi considerado para analisar as modificações ocorridas nos corpos na cena junto ao uso de tecnologias, que funcionam como extensão, assim como, quando refere-se às associações híbridas do animalesco ao humano.

O caráter crítico e de choque, assim como outras características associadas ao fenômeno grotesco, como o onírico, o fantástico, a sátira e a paródia, foram observadas vinculadas às quatro características básicas propostas pelo estudo.

## 1 O GROTESCO NA ARTE E NA MÍDIA: CULTURA E REPRESENTAÇÕES

Neste capítulo faremos algumas reflexões sobre cultura e representações sociais para discutir sobre o fenômeno grotesco e sua manifestação nas artes e na mídia. Para melhor compreendermos as características e princípios que fundamentam a estruturação e percepção do grotesco, ao longo do capítulo analisaremos sua trajetória na história e sua constituição como estética na visão dos pensadores Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser; a relação com a comunicação e a mídia de massa no pensamento de Muniz Sodré e Raquel Paiva; e, na dramaturgia, traremos o olhar do escritor francês Victor Hugo. Em sequência faremos algumas reflexões sobre o modo como podemos compreender a estética grotesca na atualidade. É fundamental refletir sobre as mudanças de paradigmas sociais e, consequentemente corporais, que vem se desenhando no século XXI, sob a influência do desenvolvimento tecnológico e midiático.

O grotesco sempre esteve presente na vida e na arte. Mas ao longo da história, sob a influência dos diferentes contextos sociais e de valores éticos, estéticos e morais dos períodos, passa por distintos modos de percepção. Encarado como uma expressão do popular e do carnaval por Mikhail Bakhtin, em estruturações mais elaboradas nas artes em todos os tempos como explica Wolfgang Kayser, como princípio fundante do drama moderno para Victor Hugo ou como presença estruturadora de um jogo midiático massivo nos tempos atuais por Muniz Sodré e Raquel Paiva, o grotesco perdura pela história com sua característica básica de desestabilizar estruturas representacionais enrijecidas e tidas em alto valor.

A sociedade atual passa por determinantes transformações promovidas pelo desenvolvimento tecnológico, que interfere nos processos de subjetivação, nas noções de identidade e nacionalidade, nas políticas de relacionamento que passam para uma escala global, na diluição das noções de fronteiras de espaço e de tempo e, em consequência, influenciam nos modos de apreensão estética na vida. A arte, como representação da vida, reflete este panorama em transformação.

Com o objetivo de compreender como o grotesco se manifesta na arte da dança cênica contemporânea, procuramos investigar as transformações/influências a que os corpos estão sujeitos no cotidiano. Nos capítulos seguintes, procuramos pensar sobre qual o corpo se pretende hoje para a dança e qual a relação com a estética grotesca como poética cênica. Para compreender como o grotesco surge, como se dá a estruturação do corpo enquanto forma e

representação e como é trabalhado poeticamente em cena, analisamos duas companhias de dança, a Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ) e o Grupo Cena 11 de Dança (SC).

### 1.1 O fenômeno e seus matizes históricos

O fenômeno grotesco “é mais antigo que seu nome”, afirma Wolfgang Kayser (2003, p. 17). E para seu entendimento histórico deveríamos abarcar distintas manifestações poéticas como as artes chinesa, etrusca, asteca e germânica e a literatura grega. Mikhail Bakhtin (2008, p. 27) escreve que as imagens grotescas e seu método de construção remontam não somente à arte pré-clássica grega e romana, mas à mitologia e arte desenvolvida por distintos povos e culturas. O grotesco não deixa de existir na época clássica, porém, excluído da arte oficial, ocorre em certos domínios ditos “inferiores” e não-canônicos como nas artes plásticas cômicas, nas pinturas cômicas de vasos, na literatura cômica, no drama satírico e nas festas carnavalescas. Na Antiguidade não foi atribuída uma denominação e um sentido específico para a imagem grotesca, uma vez que “o pensamento estético e artístico deste período se desenvolvera no sentido da tradição clássica” (BAKHTIN, 2008, p. 28), que possui um sistema de valoração estética que não assimila como positiva a referência da imagem grotesca. Ao final deste período antigo, ocorre “uma fase de eclosão e renovação” destas imagens que acabam se apresentando em quase todas as formas artísticas.

A criação do vocábulo “grotesco” ocorre nos fins do século XV. O termo provém do italiano, derivado de *grotta* (gruta), e se deve ao descobrimento em escavações em Roma, nos subterrâneos das Termas de Tito (as ruínas da *Domus Aurea*, o palácio do Imperador Romano Nero, 58-64 a. C.), de um tipo de pintura ornamental chamada de *grotesca*. Na ornamentica grotesca se misturam os reinos vegetal e animal, ocorre uma transmutação de formas e superação de fronteiras, onde partes humanas e animais brotam em flores e folhas que são entrelaçadas por gavinhas e ramos, oferecendo um jogo insólito de movimento e liberdade de formas. Este estímulo estético foi apropriado como moda por pintores da época, como Lucca Signorelli, Agostino Veneziano e Rafael. Inicialmente o sentido dado ao termo foi restrito a esses motivos ornamentais que refletiam apenas um “caco” do universo do grotesco, que existiu na Antiguidade e continuou na Idade Média. Neste fragmento estava o reflexo das características do fenômeno grotesco e que mais tarde iria assegurar “a vitalidade futura e

produtiva do novo termo e sua extensão gradual ao universo quase ilimitado do sistema de imagens grotescas” (BAKHTIN, 2008, p. 29).

Bakhtin relata que a primeira tentativa de descrever em uma apreciação estética o fenômeno que hoje compreendemos como grotesco foi feita pelo arquiteto romano Vitrúvio, no século I a.C., que inferiu severas críticas e condenou como bárbaro este estilo de arte. Os tratados de Vitrúvio, no *De Architectura*, inauguraram no ocidente, as bases da Teoria classicista dos princípios de proporção e beleza arquiteturais. No Renascimento, os julgamentos estéticos de Vitrúvio, baseados no “critério da verdade natural”, foram retomados pelo historiador de arte, pintor e arquiteto Giorgio Vasari, que “condenava o estilo grotesco a partir de posições clássicas, como uma violação brutal das formas e proporções ‘naturais’” (BAKHTIN, 2008, p. 29). Vasari atribuía conotações pejorativas também ao termo gótico que, assim como o grotesco, considerava um estilo digno de bárbaros e oposto à perfeição. No ano de 1490, Leonardo Da Vinci também aplica estes princípios às proporções e simetrias da anatomia humana no seu “Homem Vitruviano”, onde se vê a síntese e o espelhamento do ideário renascentista e clássico. Mesmo assim, com as críticas e a predominância do ponto de vista da estética clássica, o uso do vocábulo grotesco prosseguiu, mas sua consciência e consistência teórica se deu somente a partir do século XVIII e muito lentamente.

A compreensão estética da imagem grotesca neste trajeto passa por outras denominações como “arabesco” e “mourisco” na ornamentica, que posteriormente, assim como o termo “burlesco”, foram aplicados à literatura. Embora na história da arte se considere as distinções entre as três espécies de ornamentações, o grotesco, o mourisco e o arabesco, o que se observa no período que se estende do século XVI ao XVIII é uma indefinição e mescla no uso dos termos. Kayser (2003, p. 24) ressalta que até mesmo na dança a designação “grotesco” tem espaço e foi associada às palavras “arabesco” e “mourisco”. O “mourisco” seria um gênero de dança “excêntrica” da Europa do século XV. Quanto ao efeito do ornamento arabesco, temos o *arabesque*, uma das poses básicas do balé clássico, que até hoje pertence ao vocabulário da dança.

A partir do século XV, o grotesco começa a adquirir um nexo de significados mais amplo, passando do uso como substantivo para também adjetivar. O vocábulo começa a transladar da designação fixa e objetiva da arte ornamental e do domínio das artes plásticas para outras artes e passa também a adquirir um caráter mais abstrato e conceitual. Surgem assim, como atributos para o grotesco os híbridos - com a mistura do animalesco e do humano, o desordenado, o desproporcional e o monstruoso.

A caricatura, uma nova forma de expressão que tomava força no século XVIII, causava inquietações aos teóricos de arte da época, que refletiam sobre sua natureza de representação disforme e desproporcional da realidade, ameaçando “o princípio que a reflexão sobre a arte reconhecera até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante” (KAYSER, 2003, p. 30). As referências artísticas que servem de base para estas reflexões sobre a caricatura são as pinturas de “Pieter Brueghel, o Jovem” – chamado de o “Brueghel dos Infernos”, o teatro do movimento pré-romântico do *Sturm und Drang*<sup>2</sup> e o “universo quimérico da *commedia dell’arte*”. A partir deste momento, o conceito de grotesco começa a adquirir contornos mais firmes como categoria estética. Para esses teóricos, o grotesco era tido como os *sogni dei pittori*, os “sonhos de pintores”, assim como era considerado pelos italianos na Renascença, onde as ordenações do universo são aniquiladas tornando o grotesco algo “sobrenatural” e “absurdo”, como se o mundo estivesse fora dos eixos. Enquanto o grotesco era encontrado em quadros e ornamentações e apenas tido como uma “coisa inteiramente alheia à natureza, e ao mesmo tempo, como oriundo da imaginação subjetiva, era possível recusá-lo sem maior preocupação; o princípio que considera a arte como imitação da natureza justifica tal atitude” (KAYSER, 2003, p. 31). Porém, se este aniquilamento é dado como uma surpresa e perplexa angústia, “o grotesco adquire uma relação subterrânea com a nossa realidade, e um teor de ‘verdade’” (KAYSER, 2003, p. 30).

No final do Renascimento e do período Barroco, nos séculos XVII e XVIII, o cânon clássico ainda reinava na literatura e nas artes, e o grotesco se apresentava no “cômico de baixa qualidade”, ligado à cultura cômica popular. De acordo com Bakhtin (2008, p. 30), neste período houve “um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares”, o que acarretou a perda dos “laços vivos com a cultura popular da praça pública”, e o grotesco passou a ser transmitido basicamente através da cultura literária. Segundo o autor, este processo caracteriza uma degeneração do grotesco, que perde os poderes regeneradores e o vigor artístico do que ele denomina como “realismo grotesco”.

O movimento Barroco e o Renascimento compartilhavam dos ideais clássicos. Porém, no Barroco estavam presentes um maior dinamismo e contrastes mais fortes de seus elementos, uma maior dramaticidade e exuberância nas formas, manifestando claramente em sua expressão uma tensão entre as demandas materiais e espirituais. Ao contrário, no

---

<sup>2</sup> “Tempestade e Ímpeto” – denominação do movimento literário pré-romântico alemão no século XVIII, tendo como representantes Goethe e Schiller.



Renascimento buscava-se criar através da arte um mundo de formas idealizadas, purificadas de suas imperfeições e idiosincrasias individuais, dentro de uma concepção fixa do universo. Ainda que os modelos de um idealismo clássico tenham permanecido como referência importante, a interpretação barroca se deu com a observação da natureza como ela é, e não como ela deveria ser. Neste sentido, a obra artística ganhou uma feição em muitos pontos anticlássica, pela sua ênfase na emoção, pelas contorções dramáticas das figuras, pelo registro das formas com suas imperfeições naturais. O próximo movimento, o Neoclássico, com os ideais iluministas e um renovado interesse pela cultura da Antiguidade clássica, advoga princípios de equilíbrio e moderação. É um período de retenções e normatizações e explicita uma reação contra os excessos decorativistas e dramáticos do Barroco e Rococó. Ao rejeitar a linha curva e retorcida destes estilos anteriores, o Neoclássico descarta por certo o grotesco, considerado excessivo e despropositado. Mas, o período Barroco foi bastante propício para o fortalecimento das características do fenômeno grotesco, que embora presente e degenerando-se nas expressões artísticas e festejos populares da época, de certo modo, nas artes mais elitizadas se mostraria como ambiências potencializadas para eclodir sob uma nova percepção no período do Romantismo.

No Romantismo o grotesco renasce com um novo sentido. Distante da visão popular e carnavalesca dos tempos anteriores, ele expressa um sentido mais introspectivo e interiorizado. Esse “grotesco subjetivo” tem sua representatividade como forma mais poderosa e original no movimento do *Sturm und Drang*.

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. (BAKHTIN, 2008, p. 33, grifos do autor)

Da Idade Média e Renascimento para o Romantismo o grotesco sofre uma acirrada transformação com a degeneração do princípio cômico que o rege e concede sua força regeneradora. Neste ponto começamos a estabelecer uma divisão no modo de percepção do grotesco – no primeiro momento, o grotesco cômico e popular é baseado no riso, ao qual atribui-se um valor de regozijo e alegria; e no seguinte, o grotesco romântico, é subjetivo e interiorizado, ao qual atribuímos o terror. Para Bakhtin (2008, p. 34), “o universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e *alheio* ao homem” (grifo do autor), já que tudo que é habitual e costumeiro passa a ser encarado com estranhamento e hostilidade,

enquanto que para o grotesco medieval e renascentista a representação do terrível está ligada ao riso e adquire sempre um tom de “bobagem alegre”.

Valorizado pelos românticos, para os quais a arte deve representar tanto o belo como o feio e o deformado, o grotesco se transforma posteriormente em categoria estética e literária, para fazer referência a um tipo de descrição ou de tratamento deformador da realidade, que pode ter como finalidade provocar o riso e/ou obter uma intencionalidade satírica de caráter moral ou político. Se o século XVIII foi marcado pelo Iluminismo, a objetividade e a razão do Neoclassicismo, o início do século XIX, com o Romantismo, a marca seria o lirismo e a subjetividade. O que antes era apenas uma atitude e estado de espírito romântico, toma a dimensão de uma ampliada visão de mundo que passa a se centrar na emoção e no indivíduo. Assim, nos lembra Bakhtin (2008, p. 38), “é preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo, de considerável importância: o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável”.

Kayser (2003) escreve que a obra de Friedrich Schlegel foi extremamente importante para o reconhecimento do conceito de grotesco. As ideias estéticas de Schlegel fizeram parte da fase inicial do romantismo, e a medida que se desdobram suas discussões sobre a que pertence este universo do grotesco, o conceito vai tomando forma. De início, há a associação e diferenciação como arabesco e mais adiante a aproximação dos conceitos de caricatura, do trágico e do cômico, estéticas em voga no século XVIII. Kayser escreve que o grotesco seria a caricatura destituída de ingenuidade, e cita as palavras de Schlegel: “A caricatura é uma vinculação passiva do ingênuo e do grotesco. O poeta pode empregá-la tanto trágica como comicamente” (KAYSER, 2003, p. 59). Desta forma, a tragicomédia se apresenta como um novo termo que se aproxima do grotesco.

Na criação dramática a partir do *Sturm und Drang* e no pensamento desde o Romantismo, a tragicomédia e o grotesco associam-se intimamente. A história do grotesco, no terreno dramático, apresenta-se, em larga medida, como a história da tragicomédia. Por trás da dramaturgia dos *Stürmer und Dränger* encontrava-se a obra de Shakespeare, e a sua tragicomédia mais pura, [...]. Ao mesmo tempo, por trás da referida dramaturgia estava a *commedia dell'arte*, influenciando de maneira direta, e também indireta, através de Molière. O grau diverso em que tais elementos se uniram cunhou as diferentes formas e variedades do grotesco na dramaturgia moderna. (KAYSER, 2003, p. 57)

Ao analisar o grotesco e sua compreensão dentro do movimento romântico, Victor Hugo (2007) o associa à marca do surgimento do “gênio moderno”. Propõe rever o “classicismo e suas velhas formas teatrais”, que considera “uma forma esclerosada do passado”, e estimula a liberdade na arte quando propõe rever os princípios de mistura de gêneros dramáticos, a recusa da imitação dos modelos e a rejeição de regras. O autor

considera o grotesco um novo “tipo” que se desenvolve na arte, associado à comédia. Contrapõe o feio/cômico grotesco ao belo sublime, e afirma que o contraste que apresentam “é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2007, p. 33). O pensamento moderno é o resultado “da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime” (HUGO, 2007, p. 28) que revela uma variedade nas suas formas e uma inesgotável complexidade nas suas criações. Para ele, “tudo na criação não é humanamente belo” (HUGO, 2007, p. 26), ao lado do belo existe também o feio, junto do gracioso o disforme, o mal está com o bem, com a luz a sombra, e no reverso do sublime, o grotesco. Assim, ele ressalta a natureza múltipla e rica que o feio adquire em contraposição à unicidade que apresenta o belo.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2007, p. 37)

Kayser (2003, p. 60) aponta fragilidades no posicionamento de Victor Hugo quanto aos aspectos que delimitam a abrangência do grotesco quando ligados ao feio que, com isto, “o conceito se dilui perigosamente”. Então pergunta se é possível rotular como grotesco, observando-se isoladamente, uma figura individual como um anão, ou um objeto como uma gárgula gótica: “Será suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio? Se assim fosse, o grotesco achar-se ia ao nível dos conceitos de forma externa” (KAYSER, 2003, p. 60). Assim, pergunta e responde, afirmando categoricamente, que a forma exterior tem seu lugar e função, mas um nexos mais profundo de sentido é necessário, que “somente nesta conexão, como parte de uma estrutura e portadora de conteúdo, tal forma individual adquire valor expressivo e se enquadra no ‘grotesco’” (KAYSER, 2003, p. 60). No entanto, para a ornamentica, na qual a definição do termo grotesco foi vinculado *à priori* e a plasticidade é relevante, o entendimento da forma e do disforme se apresenta diferente, onde “a figura individual e ‘absurda’ era apenas um motivo dentro de um nexos concebido pronunciadamente como nexos de movimento” (KAYSER, 2003, p. 60).

O mais importante nas reflexões de Victor Hugo é quando concebe o grotesco como um dos polos de tensão numa totalidade maior, a estruturação de um gênero dramático. De um lado o grotesco, de outro o sublime em uma relação contraditória e complementar para surgir o drama moderno, onde considera Shakespeare a “sumidade poética” desses tempos: “Shakespeare, é o drama; e o drama que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia” (HUGO, 2007, p. 40). Para Kayser (2003, p. 60), a

visão do grotesco de Hugo “não se lhe apresenta como característica de toda a arte moderna, mas se desdobra como ‘meio de contraste’: o objetivo propriamente dito da arte reside na união harmoniosa de ambos em favor da beleza”.

Bakhtin (2008, p. 40) escreve que “no século XX, assistimos a um novo e poderoso renascimento do grotesco”. Embora se mostre contraditória a linha evolutiva do fenômeno, o autor a distingue em dois sentidos: um “grotesco modernista”, que retoma as tradições do grotesco romântico; e, um “grotesco realista”, que retoma tradições do realismo grotesco e da cultura popular. Mas, para ele, na atualidade há uma tendência à interpretação do grotesco por um viés puramente satírico.

O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal sempre esteve presente nas artes. Mas, para Bakhtin, há uma oposição do cânon corporal recente para o que ele considera uma concepção de corpo grotesco. Ele enfatiza que a partir da imagem individual construída nos tempos modernos, um “novo cânon” corporal é estabelecido, onde “o corpo é perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo” (BAKHTIN, 2008, p. 279). Para o autor, trata-se “de um grau inteiramente novo na percepção artística dos corpos” (BAKHTIN, 2008, p. 281).

Ao contrário desse novo cânon está o corpo grotesco, que é um corpo em movimento, jamais está pronto nem acabado, está sempre em processo de construção, de criação. “Assim, a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrecências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo” (BAKHTIN, 2008, p. 277).

Para Bakhtin (2008, p. 279), essas linhas essenciais do cânon dos tempos modernos se manifestam como “regras de linguagem”. Para ele, o “novo cânon” é inspirado em “concepções clássicas”.

Diante de toda turbulência dos tempos atuais e a criação de novos parâmetros para as artes, o autor sugere que “seria interessante seguir o *combate entre a concepção grotesca e a concepção clássica* na história da vestimenta e da moda e, melhor ainda, *o tema desse combate na história da dança*” (BAKHTIN, 2008, p. 282, grifo nosso).

Neste sentido, Bakhtin, generosamente, deixa anotado em seus escritos a sugestão e o estímulo para o desenvolvimento desta pesquisa, que aqui realizamos sobre a dança nos tempos contemporâneos.

## 1.2 Os princípios estéticos e as características

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí, sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60)

Para Sodré e Paiva (2002, p. 25), o grotesco não se empenha numa restauração de valores e da razão clássica, ele “funciona por catástrofe” e “trata-se de uma mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”.

O fenômeno grotesco, neste sentido, provoca um mal estar, seja pelo estranhamento ou pelo riso, pois expõe, contrapõe distintas vozes sociais e coloca em diálogo valores e gostos, evidencia novas possibilidades e reelabora conceitos, provoca uma reflexão sobre as hierarquias. Portanto, a sua aparição sempre produz também um efeito crítico.

Kayser (2003, p. 159) escreve que “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)”. O grotesco é uma estrutura, onde são essenciais ao fenômeno, o repentino e a surpresa. Ele se define como uma situação repleta de tensões ameaçadoras, cujo caráter de estranheza surge. “Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação falhem” (KAYSER, 2003, p. 159).

[...] no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo - e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2003, p. 40)

Os estudos de Bakhtin sobre o grotesco se concentram na cultura cômica popular da Idade Média e Renascimento. É neste universo, do carnaval e festejos populares, que entende a manifestação do grotesco como o modo de expressão da vida cotidiana, que possibilita uma forma de contestação dos valores hegemônicos da época. É neste universo que constata o “princípio carnavalesco”, o elemento material e corporal como um princípio positivo que “aparece sob a forma universal, festiva e utópica” (BAKHTIN, 2008, p. 17), que rege a apresentação do fenômeno denominado pelo autor russo como “realismo grotesco” e que tem na evolução e renovação social a sua dinâmica e potência. Para o autor russo, no sistema de

imagens da cultura cômica popular da Idade Média e Renascimento, sobretudo no carnaval, existe uma ligação indissolúvel, numa “totalidade viva”, o cômico, o social e o corporal.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob a forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados e separados do resto do mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 17)

Os teóricos alemão e russo partem do pressuposto da necessidade em “formular uma nova teoria” para dar conta das especificidades e relevância do grotesco como categoria estética, sendo “imprescindível reinterpretar o paradigma neoclássico, a partir do qual se constituiu a reflexão estética no ocidente, cognitivamente incapaz de apreender adequadamente o grotesco” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 56). As duas perspectivas teóricas podem ser consideradas complementares. Enquanto Kayser trabalha com o grotesco presente nas obras de arte, produtos da cultura oficial - “patrimônio simbólico do Ocidente culto”, Bakhtin considera o fenômeno como o “realismo grotesco”, presente na cultura popular, nas festas e convívio social, o que é bem representado pelo carnaval.

Mary Russo compreende que as duas concepções se baseiam no corpo como foco. Para a autora, Kayser trata o grotesco como estranho, deformado, excessivo, ambíguo, desprezível e monstruoso, que “volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia e introspecção” (RUSSO, 2000, p. 20), onde o fenômeno está relacionado aos “registros psíquico e corporal como projeção cultural de um estado interior” (RUSSO, 2000, p. 21). Já para o olhar de Bakhtin o grotesco é o corpo carnavalizado, concebido antes de tudo como um corpo social, um corpo que não está separado do mundo, é um corpo aberto, protuberante, múltiplo e mutável, e que tem sido bastante utilizado “para conceitualizar formações sociais, conflitos sociais e a esfera política” (RUSSO, 2000, p. 21).

Sodré e Paiva (2002, p. 59) consideram as reflexões de Bakhtin mais avançadas e menos conservadoras que as de Kayser, “não só pelo questionamento da supremacia da ‘cultura oficial’ e pela valorização da cultura popular, como também pela sua insistência em pensar a ruptura com a tradição pelo viés grotesco”. E, neste sentido, temos o “rebaixamento” como a característica relevante para o funcionamento do mecanismo do fenômeno, que desestabiliza padrões idealizados e hegemônicos da cultura. Bakhtin (2008, p. 17) enfatiza que “o traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano

material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (grifo do autor). Quando o fenômeno grotesco se apresenta, ele carrega seu duplo, aponta para a imagem de um outro corpo ao qual se distancia, aquele que se espera como ideal, a sua referência positiva, aquele que foi “rebaixado”. E, assim, se compõe a noção de um “corpo carnavalizado”.

Ao analisar o conceito de “carnavalização” desenvolvido por Bakhtin, Discini (2006, p. 57) explica que se vê aí a confirmação de uma “lógica das permutações”, que leva “à relatividade das verdades” e “um mundo dado ao revés”, características consonantes com os princípios da estética grotesca, com suas degradações e rebaixamentos próprios e onde estão embutidas suas forças regeneradoras.

As degradações rebaixam o corpo ao dá-lo como aproximado da terra. Mas a terra, vista como túmulo, ventre, nascimento e ressurreição, viabiliza o movimento de regeneração dos baixos. O baixo material e corporal concebido na sua função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos, o que é fundante do grotesco. A função regeneradora do rebaixamento grotesco compõe a cosmovisão carnavalesca. (DISCINI, 2006, p. 57)

Bakhtin (2008, p. 277) também escreve que “[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele”. As significações múltiplas definem as imagens carnavalescas, “enquanto negam o princípio da estaticidade e aliam-se a uma gramática jocosa, tal como pede a visão carnavalesca do mundo” (DISCINI, 2006, p. 62). Assim, há uma contradição formal do corpo grotesco diante da estabilidade dos cânones clássicos. Na estética clássica, ao contrário da imagem grotesca, apagam-se as imperfeições, protuberâncias, orifícios e excrescências. Quando os cânones estéticos clássicos servem de parâmetro para a vida, a imagem grotesca é destituída de seu caráter jocoso e passa a ser fruída de outro modo.

Vinculando o clássico não só aos parâmetros estéticos da Antiguidade incorporados pelo Renascimento como ideal de perfeição, mas também à “estética da vida cotidiana preestabelecida e completa”, Bakhtin alerta que, diante de tais cânones, nada resta à imagem grotesca senão ser interpretada como monstruosa. O grotesco será então considerado monstruoso, se se perder a ambivalência regeneradora, se se perder o tom alegre comandado pelo riso. (DISCINI, 2006, p. 63)

Segundo Discini (2006, p. 64), “sem a regeneração e o inacabado contínuos, base da metamorfose amparada pelo riso alegre, não há realismo grotesco”. Mas, Bakhtin (2008, p. 25) afirma que “a concepção de corpo do realismo grotesco sobrevive ainda hoje (por mais atenuado que seja o seu aspecto) nas várias formas atuais de cômico que aparecem no circo e nos números de feira”. Neste ponto interessa refletir, neste estudo, se é possível encontrar

hoje, algum resquício ou proximidade das “artes cultas ou de elite” (como a dança e o teatro cênicos) com o caráter regenerador, espontâneo e jocoso do realismo grotesco.

A imagem grotesca para uma “lógica artística” não leva em conta a superfície do corpo, ao contrário, valoriza os orifícios, as saídas, os rebentos e as excrecências. De maneira que ocupa-se de tudo aquilo que ultrapassa as fronteiras do corpo e conecta sua superfície com o fundo. Podemos associar neste trânsito as partes do corpo que entram em evidência, como a boca e o falo, os atos físicos como o de beber e copular, assim como o de excretar (fezes ou suores...) e todos os orifícios que ligam o interno ao externo ou servem para o fluxo dos humores do corpo. Estes aspectos que caracterizam situações escatológicas ou coprológicas, com referências a dejetos, secreções e partes baixas do corpo, estão associados à “escatologia”, uma outra característica intensamente imbricada com a manifestação do grotesco.

Desde a mitologia em tempos mais remotos, passando pela ornamentica até as noções de sujeito nos tempos atuais, a mistura do mecânico/animal/inorgânico com o orgânico se oferece com a mesma facilidade que a desproporção para caracterizar um motivo de estrutura grotesca.

Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções “naturais” e assim por diante. Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica. (KAYSER, 2003, p. 159)

Aqui nos deparamos com uma característica recorrente no fenômeno grotesco, o “hibridismo”. Não é sem propósito que a mistura de reinos e fronteiras se caracteriza uma deformidade ou aberração e pode ser enquadrada como uma imagem grotesca.

Baltrusaitis (1999, p. 10) no seu livro *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*, escreve que “as ilusões e as ficções que nascem em torno das formas correspondem a uma realidade e engendram, por sua vez, formas em que as imagens e as lendas são projetadas e se materializam na vida”. O que leva-nos a pensar em como concretizamos nossas representações, como acrescentamos verdade material e corporal às nossas imagens abstratas. O autor apresenta exemplos concretos quando nos traz a fisiognomia animal, um método de classificação dos corpos humanos em relação à sua aparência animal em constituições híbridas, o que lhes conferem associações de valores morais e de caráter. O autor afirma que “a humanidade inteira reveste-se de traços bestiais” (BALTRUSAITIS, 1999, p. 10), a identificação do homem com o animal ocorre desde os tempos mais remotos, fábulas e deuses



surgiram e sistemas representacionais de natureza moral para os seres foram criados para identificar as aparências físicas híbridas.

A teratologia (*terato* + *logia*), com etimologia da palavra vinda do grego, significa “narração de coisas fantásticas” ou “estudo das monstruosidades”. *Terato* ou monstro, neste sentido tem duas definições correlatas, sendo “o ser fantástico, da mitologia ou da lenda, de conformação extravagante” ou “corpo organizado que apresenta, em todas as suas partes ou em algumas delas, conformação anômala”. De qualquer modo, está sempre relacionado a algo fora do comum, pessoa horrenda, à aberração ou algo que foge às leis da natureza. O dado importante desta observação é que as duas possibilidades de interpretação da “Ciência dos monstros” estão inseridas em planos distintos, o da realidade e o do fantástico, e que ambas recaem sobre a condição de “normalidade” ou não do corpo, à sua deformação.

Desta maneira, torna-se necessário para a compreensão do grotesco e das deformações, uma reflexão do que seja esta “normalidade” no âmbito das representações sociais do corpo encontradas no imaginário da nossa cultura ocidental. Imaginário e representações que estão em estreita relação com as noções do belo e da proporcionalidade e, conseqüentemente, em oposição ao grotesco.

De acordo com Bodei (2005, p. 23) estas noções do belo são concepções, pressupostos e ideias de medida e ordem que se originam, desde tempos mais remotos, com os pensadores da Grécia arcaica. Na pesquisa do autor, para compreensão dos sentidos dos termos belo e feio, se fez necessário uma investigação linguística e etimológica e o que se percebeu foi um sistema particular de valores e desvalores no interior dessas palavras, na qual “pela sua natureza quase onipresente, que pode ser encontrada até nas culturas mais distantes, ressalta-se logo a relação do belo com as ideias de excelência e de perfeição moral” (BODEI, 2005, p. 17). Mas, o belo contém em si mesmo, como ambigüidade essencial, a imagem do seu duplo, o feio, que está relacionado à imperfeição e negatividade. É inerente a cada cultura e período histórico uma escala de valores entre estas polaridades. No decorrer dos últimos dois séculos até a contemporaneidade, o que se observa é uma inversão dos papéis, “o feio se tornando belo autêntico”, evidenciando uma trajetória de “erosão dos ideais clássicos de beleza”.

Portanto, toda peripécia da estética ou, melhor dizendo, da metafísica do belo, pode ser interpretada também como uma variação das relações de distâncias recíprocas entre o próprio belo e o seu oposto: o feio. Ou seja, começa-se de uma posição de máximo afastamento e de separação entre o belo e o feio e, passando sucessivamente por uma fase de ausência de qualquer discriminação entre os dois, chega-se em última instância a considerar o “feio” até superior ao belo oficial (BODEI, 2005, p. 126).

Umberto Eco escreve que estamos rodeados na vida cotidiana por espetáculos horríveis, imagens de fome, mutilações, chacinas, tortura e violência. Essas coisas são feias tanto no sentido moral, quanto no sentido físico, e podem suscitar “nojo, susto, repulsa – independente do fato de que possam inspirar piedade, desdém, instinto de rebelião, solidariedade” (ECO, 2007, p. 436). São fatos que atingem o sentido de humanidade e não estimulam a apreciação e podem, perfeitamente, serem apreendidos como imagens grotescas.

Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então porque a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e maligno. (ECO, 2007, p. 436)

Bodei (2005, p. 139) escreve que a arte tem o poder de transubstanciação, ela purifica as coisas que na natureza são feias e desagradáveis tornando-as não só suportáveis, mas agradáveis. “Na verdade, a arte – graças à ‘forma’ que, como é notório, transfigura qualquer conteúdo – realiza a metamorfose milagrosa do feio real em belo eficazmente representado”.

A arte, neste sentido, representa a deformidade, o feio e o grotesco e convida para reflexão sobre o drama humano.

### 1.3 O grotesco no século XXI?

Neste tópico, pretendemos discutir sobre o modo como percebemos o grotesco no século XXI, como podemos balizar a sua compreensão de acordo com as características associadas ao fenômeno na sua trajetória histórica e às teorias desenvolvidas sobre o conceito estético. O objetivo é tentar compreender o que seria grotesco no mundo contemporâneo, uma vez que os parâmetros representacionais para os valores sociais, estéticos e morais, se mostram extremamente fluidos e voláteis.

Para esta empreitada temos que trazer para reflexão características do cenário contemporâneo que se apresentam ambientadoras para acolher o fenômeno grotesco. Para a nossa análise, outro fator a ser levado em conta é a condição topológica representacional, via de regra, que está associada ao grotesco. Assim, observamos que o grotesco está sempre do lado oposto dos cânones clássicos de simetria e perfeição, dos ideais de pureza, do bem e do belo e, deste modo, está associado ao feio, às deformações, ao abjeto, ao sujo, ao mal, ao

estranho, enfim, ao lado sinistro, sombrio e negativo do mundo. Mesmo estando ligado ao riso e ao caráter regenerador, que Bakhtin enfatiza quando estuda o realismo grotesco, ele expõe sempre o “lado marginal” e inesperado para causar o efeito cômico.

Há dois discursos a respeito do grotesco, que surgiram no século XX e estão presentes nas discussões contemporâneas, que interessam nas reflexões deste trabalho: a teoria de Mikhail Bakhtin sobre a “carnavalização” e o noção de “estranhamento”, trabalhado por Wolfgang Kayser, ambos associados ao corpo grotesco. Bakhtin trata de localizar espaço-temporalmente seus estudos, que se concentram na cultura cômica popular da Idade Média e Renascimento. É neste universo que constata o princípio carnavalesco, o elemento material e corporal como um princípio positivo que “aparece sob a forma universal, festiva e utópica” (BAKHTIN, 2008, p. 17) que rege a apresentação do fenômeno denominado pelo autor russo como realismo grotesco. Para Bakhtin, o fenômeno grotesco no corpo carnavalizado tem caráter ambivalente, “não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador” (BAKHTIN, 2008, p. 19).

Muito se observa a utilização dos conceitos de Bakhtin para explicar fenômenos culturais da contemporaneidade. “Realismo grotesco”, “carnavalização”, “dialogismo” e “polifonia” são termos explorados por diversos teóricos que tentam compreender e explicar os processos de subjetivação e as transformações no mundo, atrelados aos processos globalizantes e avanços tecnológicos. Sobre os conceitos dialogismo e polifonia, desenvolveremos algumas considerações no capítulo 2 deste estudo.

O conceito de realismo grotesco, representa uma visão carnavalesca do mundo. Apesar deste conceito se apresentar tentador, no entanto, ele acaba não se adequando ao nosso tempo, pois já na concepção é delimitado pelo próprio autor para traduzir as práticas culturais populares de um período histórico determinado, a Idade Média e Renascimento. Onde as imagens grotescas medievais e renascentistas são definidas como realistas e para serem compreendidas devem ser analisadas dentro do próprio sistema as quais pertencem (BAKHTIN, 2008, p. 26; DISCINI, 2006, p. 64). Porém, o termo que dá suporte a estas reflexões - a “carnavalização” - se presta como um referencial para detectar e explicar fenômenos atuais que recaem sobre o corpo. A carnavalização sugere um movimento de desestabilização do mundo, com a subversão e ruptura das representações corporais tratadas como “oficiais”. Para o universo da dança cênica contemporânea, que tem passado por transformações intensas, será de grande produtividade para refletir sobre o corpo.

As práticas sociais contemporâneas não se inserem no universo do realismo grotesco mas podem ser analisadas mediante um universo carnavalizado, dialógico e polifônico. Estas

práticas apresentam uma recorrente manifestação da categoria estética grotesca, com metamorfoses dos valores estéticos, talvez como resultado das múltiplas transformações midiáticas e tecnológicas que promovem intervenção direta, tanto fisiológica como simbolicamente no corpo. Neste sentido, os estudos de Bakhtin se mostram bastante adequados para formulação dos problemas que abarcam as novas concepções de corporeidade que acompanham os processos sociais e artísticos dos nossos tempos. E, neste estudo, esta discussão é fundamental para tentar compreender as novas buscas estéticas na preparação corporal e poéticas de cena na dança contemporânea.

O conceito estético de grotesco, para Kayser (2003, p. 156), aponta o fenômeno para três domínios: o processo, a obra e a sua recepção; o que é próprio de toda obra de arte. Como estrutura na obra artística, o conceito estético grotesco pode apresentar uma certa consistência. Porém, as estruturas tidas como grotescas na criação, podem não exercer este efeito na sua recepção, “é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal” (KAYSER, 2003, p. 156); e também o inverso, muitas “estruturas grotescas não são percebidas como tais, porém interpretadas de outro modo” (KAYSER, 2003, p. 156). O relevante das reflexões do autor é que para que o efeito grotesco ocorra como algo que desordena, causa estranhamento ou riso, a sua estrutura depende da recepção e, portanto, carrega um caráter subjetivo. Outra discussão importante para este estudo é que Kayser (2003, p. 156), considera que determinadas “formas individuais e determinados motivos encerram uma certa disposição para certos conteúdos”. O que o leva à conclusão que alguns elementos de conteúdo pertencem ao universo do grotesco, pois se apresentam como repetição na sua estrutura, como as monstruosidades, alguns animais e plantas próprios, a mistura de elementos orgânicos e inorgânicos, máscaras, corpos autômatos e mundos oníricos, e que se traduzem pelo estranhamento. O que é base para pensarmos o grotesco como representações sociais.

Kayser trata de compreender o fenômeno grotesco como o estranho e o monstruoso, recorrente na literatura do período do Romantismo e no percurso da sua obra estabelece paralelos com o mundo contemporâneo. Ele afirma que “a arte atual evidencia uma afinidade com o grotesco, como jamais, talvez, teve qualquer outra época” (KAYSER, 2003, p. 8). Para elucidar o fenômeno e cuidar dos problemas inerentes à sua configuração, o autor entende que “o estudo do grotesco em épocas anteriores e o domínio conceitual do fenômeno talvez ajudem a descobrir vias de acesso à arte moderna e a nos conquistar uma posição mais firme como homens contemporâneos” (KAYSER, 2003, p. 9).

No campo artístico, e especificamente no recorte deste estudo - o grotesco na dança contemporânea - é de extrema relevância perceber o mundo contemporâneo em suas mutações fluidas e constantes para poder balizar os processos criativos e adequações artísticas como modo de refletir sobre os comportamentos e representações.

Bauman (2001), em seu livro *Modernidade líquida*, trata das condições cambiantes da vida social e política do mundo contemporâneo e associa a qualidade de fluidez à esta época tão conturbada e repleta de transformações. A “fluidez” ou “liquidez” são “metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, *nova* de muitas maneiras, na história da modernidade” (BAUMAN, 2001, p. 9, grifo do autor). O autor escreve que na transição da “modernidade sólida” para a “modernidade líquida”, os pensamentos estagnados, congelados, como “as lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações”, não resistiram à liquefação, sendo dissolvidos, profanados, destronados do passado e da tradição.

Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro. (BAUMAN, 2001, p. 12).

O que ocorre hoje é uma realocação dos “poderes de derretimento” da modernidade, pois, “na verdade, nenhum molde foi quebrado sem que fosse substituído por outro” (BAUMAN, 2001, p. 13). No mundo contemporâneo estamos cambiando constantemente referências, liquefazendo padrões sólidos e mantendo-os num estado de mobilidade.

[...], como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo. Dar-lhes forma é mais fácil que mantê-los nela. Os sólidos são moldados para sempre. Manter os fluidos em uma forma requer muita atenção, vigilância constante e esforço perpétuo – e mesmo assim o sucesso do esforço é tudo menos inevitável. (BAUMAN, 2001, p. 14).

O estado de fluidez e não estruturação (ou, desconstrução, reformulação) constante do cenário da vida e da política desses tempos contemporâneos, muda nossa condição radicalmente, e “requer que pensemos os velhos conceitos que costumavam cercar suas narrativas” (BAUMAN, 2001, p. 15).

Maffesoli (2004, p. 13), em seu livro *A parte do diabo*, escreve que periodicamente ocorre um “re-nascimento” de um mundo composto, que tem como “efeito de composição: cultura e matéria-prima, bem e mal, morte e vida”. O que significa que se apresenta o fim de um ciclo, e “nascemos novamente para um real plural. É um período de muda baseado na relativização de valores” (MAFFESOLI, 2004, p. 13). Para o autor (em comunhão com o

pensamento de Bauman), hoje, frente aos novos estatutos, afirma-se “a exigência da mobilidade” (MAFFESOLI, 2004, p. 13).

Em relação à apreensão do grotesco, será que vivemos também uma outra era, de renascimento de referências? E, quanto à mobilidade, Bakhtin (2008, p. 23) escreve que o corpo grotesco carrega esta característica como um princípio, nele “não há nada de perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo”. De certo modo, podemos pensar que a mobilidade dos nossos tempos “absorve” a estrutura grotesca. Mas o resultado da sua presença talvez se dilua, por perder o jogo de tensão característico, quando ocorre a ruptura e o repentino no seu surgimento.

Na sociedade contemporânea o trabalho e o produtivismo também levou a compreender o indivíduo como autossuficiente, “fazendo com que fosse eliminada ou pelo menos postulada a superação da imperfeição” (MAFFESOLI, 2004, p. 15). O que reforça também a diluição do potencial do efeito grotesco.

Para Maffesoli, a noção de um sujeito plural em um mundo policultural tende a integrar o mal como um elemento, entre vários. O mal “pode ser vivido tribalmente – e, com isto, ‘homeopatizar-se’, tornar-se mais ou menos inofensivo” (MAFFESOLI, 2004, p. 15).

Esse prometeísmo moderno vem sendo sucedido pela figura mais complexa de Dioniso. Hedonismo generalizado. Selvageria latente. Animalidade serena. Também aqui, furiosa ou calmante, mas sempre com obstinação, a pessoa plural se afirma. A pessoa composta (“eu é um outro”), antagônica, contraditória. Esta inteireza dionisiaca implica o “mal”. Como acontece frequentemente, a música, os filmes, a pintura e a coreografia evidenciam claramente esta implicação. (MAFFESOLI, 2004, p. 15).

A presença do grotesco caracteriza uma oposição às regras, às normas e aos comportamentos esperados, está associado ao negativo, ao mal, ao que é pouco aceito na sociedade. Neste sentido, se tomarmos a reflexão de Maffesoli quando o mal perde a ofensiva, os valores são também relativizados e com eles os contrastes reduzidos. Há uma homogeneização, talvez uma permissividade acrítica e reduz-se, assim, o estranhamento. O grotesco, nesse cenário, certamente perde a sua força de ruptura.

O que ressurgem em nossos dias é um “holismo fundamental, arcaico, tradicional”, tornam a ser parte do conjunto o mal, a morte, o diabo, o animal, “do qual não se pode arrancar um pedaço arbitrariamente” (MAFFESOLI, 2004, p. 51). “Podemos falar, a este respeito, de um barroco pós-moderno vivenciado em particular pelas novas gerações, mas que aos poucos vai contaminando o conjunto das práticas sociais e revivendo a exaltação das origens, a fecundação pelo bárbaro” (MAFFESOLI, 2004, p. 52). Maffesoli (2004, p. 53)

explica ainda que “o bem deixou de ser uma meta única. Já não passa de um elemento entre muitos outros. A parte do diabo tem aí o seu lugar”.

Apocalipse não significa necessariamente catástrofe. Há uma exaltação no ar. E quando as *techno-parades*, as efervescências anômicas encenam o selvagem, o bárbaro, o demoníaco e outras fantasias animais, quando a pele, a epiderme e os humores se exibem, tudo é feito numa certa inocência benigna e com uma inegável vitalidade. A teatralização do *daimon* é uma boa maneira de domesticá-lo, de proteger-se dele. Velha sabedoria popular que afirma que mais vale compor com a sombra do que negá-la. (MAFFESOLI, 2004, p. 53)

Bakhtin escreve que o diabo é uma personagem grotesca, e que pode ser visto de dois modos diferentes, pelo realismo grotesco e pelo grotesco romântico. Para o primeiro, as diabruras são cômicas, alegres, o diabo é porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material. Para o grotesco romântico, o diabo está associado à melancolia, à tragédia e encarna o espanto. “O riso infernal torna-se sombrio e maligno” (BAKHTIN, 2008, p. 36). Para o realismo grotesco tem valor a experiência, a relação corporal com a vida e, para o grotesco romântico o olhar do receptor é que define a apreensão do efeito grotesco. Neste sentido, como contemporâneos deste “barroco pós-moderno” que fala Maffesoli, temos estas duas possibilidades de nos inserir/participar dessa “teatralização do *daimon*”: com o espírito do bem ou com o espírito do mal, tomando como parte da vida ou encarando como algo que nos causa estranhamento e terror.

A questão é que, se a animalidade, o selvagem, o bárbaro e o demoníaco são as características do momento atual, o que temos como ambientação é perfeito para os elementos que estruturam o grotesco. Porém, o que sugere Maffesoli por outras palavras, é que a força de oposição do grotesco - os cânones clássicos, de ideal, simetria e perfeição, é que implodiram, ou se liquefizeram, para lembrar Bauman. O que impera é a anomia, a ausência de normas e regras de organização. Os novos tempos contemporâneos não sustentam formas enrijecidas e idealizadas por longos períodos, elas surgem e passam. Esses tempos atuam na fragmentação do presente, na vivência plural e polissêmica, no hedonismo.

Normalmente, a única perfeição admitida é a das alturas. O céu da divindade. Ora, pode acontecer que esta tensão para o alto não corresponda à prática social. Daí a necessidade de descer às profundezas da vida. De vincular-se a esse abismo negro, o da animalidade que dorme em cada um, da crueldade também, do prazer e do desejo, coisas que não deixam de fascinar, mas que costumam ser compartimentadas, e são toleradas apenas nas obras de ficção. (MAFFESOLI, 2004, p. 37)

### 1.3.1 Grotesco, tecnologia e mídia de massa

Neste tópico será relevante refletir sobre algumas conformações do grotesco que se delineiam no imaginário social, em relação ao desenvolvimento tecnológico e a mídia de massa. Dois aspectos relevantes serão discutidos. Primeiramente, a influência das tecnologias para uma nova percepção expressiva e funcional nos corpos do cotidiano; as mídias reforçam a propagação de ideais estéticos, seja no universo da ficção ou do consumo, estimuladores de transformações/deformações corporais, influenciando os corpos do dia-a-dia à uma aproximação do efeito teratológico do grotesco. Nesta linha de pensamento será possível relacionar com os estudos de Wolfgang Kayser, que valoriza os aspectos deformantes e aberrantes, causadores de estranhamento. Uma segunda reflexão focará nos processos midiáticos televisivos que reforçam o encontro com o popular, neste sentido podemos apontar aproximações com os estudos de Mikhail Bakhtin, com o risível e o rebaixamento de padrões elitizados e hegemônicos. Para estas reflexões serão utilizados os estudos de Muniz Sodré e Raquel Paiva, sobre as mídias massificadoras e de apelo popular.

Ao analisar o que é próprio da pós-modernidade, Fredric Jameson (*apud* VILLAÇA, 1998, p. 64) dá três sentidos à estetização da vida cotidiana. Primeiramente com origem no modernismo, identifica a “tendência de apagar as fronteiras entre arte e vida”, outro aspecto é a “transformação da vida em obra de arte” (*apud* VILLAÇA, 1998, p. 64) e um terceiro, a estetização da vida refere-se ao “fluxo veloz dos signos e imagens que saturam o cotidiano na sociedade contemporânea” (*apud* VILLAÇA, 1998, p. 64). Para Garcia (2005, p. 31), no atual contexto sociocultural o corpo serve como instrumento poético e como objeto midiático, em especial para a publicidade e, “neste contexto, a noção de corpo surge como mídia primária na cultura contemporânea, em uma articulação de estratégias discursivas, utilizando-se como dispositivo sua materialidade da comunicação – a imagem”. Assim, na sociedade atual a estetização da vida, que se refere Jameson, ocorre sobretudo no corpo, por uma exacerbação no modo de controle das formas corporais em função de estereótipos de beleza, divulgados e fortalecidos pela mídia com propósitos massificadores do gosto e favorecimento do consumo.

Santaella (2004, p. 130) escreve que, na sociedade contemporânea, as imagens dos corpos perfeitos, lisos e sem defeitos estão por toda a parte se exibindo em frente aos nossos olhos, exercendo um efeito sobre os desejos com uma força subliminar, onde “não se está livre de sua influência inconsciente”. O que realça uma contradição entre uma exaltação narcísica de uma imagem ideal em oposição ao “corpo vivo”.



Entre os cobiçados modelos exibidos e o corpo vivo - corpo sujeito à fadiga, ao suor, ao cheiro, aos entreveros do cotidiano, à dor, aos circuitos incompreensíveis das pulsões, aos solavancos das paixões e à opacidade do desejo - abre-se um fosso do qual emerge o corpo como sintoma da cultura. (SANTAELLA, 2004, p. 131)

Para discutir as alterações dos referenciais estéticos do corpo na contemporaneidade é preciso pensar o desenvolvimento tecnológico e a repercussão das representações nas mídias de massa. Para tanto se faz necessário um questionamento e uma análise dos limites corporais na busca dos padrões desejáveis de ideal de beleza. Na atualidade, a mídia reforça o tratamento do “corpo como objeto de arte” e espaço de expressão individual e coletiva. Jeudy (2002, p. 17) escreve que “o modo de nos vermos vendo os demais são sinais indubitáveis de uma obsessão quotidiana de estetismo. As encenações de cada dia e essa teatralização da vida fazem parte de uma obstinação estética”. A preocupação com a preservação estética do corpo é um comportamento comum e histórico no humano, com os mais sutis cuidados, desde os procedimentos cotidianos do embelezar-se até às intervenções mais drásticas, como se faz hoje, para “devolver à superfície da pele um ar de juventude” e um acabamento como “obra de arte”. Porém, o corpo é o oposto do objeto de arte no sentido tradicional de intocabilidade e de contemplação, pois está em perpétua metamorfose e num processo performático contínuo. Assim, instaura-se uma “ordem moral” das representações idealizadas do corpo entre os participantes de uma sociedade, que vivem e sobrevivem dela e no dia a dia, esta busca estética condiciona o movimento de consumo de produtos que visam satisfazer esta idealização de beleza.

Com a preocupação em trabalhar o corpo e “esculpi-lo”, pretende-se “compará-lo a um objeto de arte”, mas não podemos “tomá-lo como tal”. Jeudy escreve que,

O “corpo como objeto de arte” é um estereótipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos. A labilidade das imagens corporais pode parecer uma ameaça contra uma tal obsessão de estetismo, pois introduz efeitos constantes de desfiguração do corpo. (2002, p. 17)

Na busca pela estetização ocorrem intervenções que modificam a plasticidade corporal, interferindo nos modos de apreensão de sua forma natural. A obsessão por uma idealização volátil, que direciona os indivíduos a uma perda de referenciais de normalidade, acarreta uma indefinição nos padrões estéticos representacionais.

Neste processo de estetização corporal, são constantes as intervenções na conformação física natural, que muitas vezes ocorrem num nível excedente, podendo causar um resultado deformante no corpo. A teratologia está inserida na sociedade, seja como dado real ou ficcional. Porém, é preciso pensar sobre como as representações do universo ficcional, ou de

um imaginário corporal ideal, atuam de fato sobre o real. Pela disseminação na mídia de massa e banalização de referenciais estetizantes, o monstruoso e o grotesco passam a integrar com naturalidade e com valor positivo na vida cotidiana da sociedade, modificando as representações do corpo, levantando a necessidade de refletir sobre o caminho que tomam os corpos estetizados na sociedade contemporânea. Para este estudo, interessa refletir como este panorama da sociedade transparece no cenário da dança contemporânea, seja apenas como uma absorção de uma estética corporal presente no dia a dia, ou sendo trabalhado poeticamente como uma atitude crítica sobre o mundo.

Os sujeitos sociais são resultado da cultura e o corpo é paisagem e meio, onde as informações transitam. No mundo contemporâneo de sobrecarga de informações, o corpo acaba funcionando como depositário de registros e excessos. Na tentativa de apreensão dos dados e responder a esta metralha de formas, o corpo entra em colapso e acaba por agregar variadas e díspares influências. Fato que resulta no afastamento de sua forma primitiva e, portanto, gerando plásticas disformes.

José Gil (1980, p. 39) afirma que o desregramento do equilíbrio quanto aos signos coletivos e os poderes singulares, da cultura e seus membros, terá como reflexo a hipertrofia do signo, ou do corpo. Fato que nos leva a refletir sobre o imaginário contemporâneo do corpo ideal. Segundo Sodr e e Paiva (2002, p. 140), “na modernidade tardia que experimentamos, expande-se um imaginário teratológico e escatológico, como consequência das muta es identitárias e da instabilidade das representa es, constantes fontes de ameaças para o humanismo tradicional”. Assim, o fato de a sociedade atual estar envolvida por transforma es fluidas e aceleradas dificulta a fixa o de padrões estáveis. Na verdade o que resulta   um fluxo rápido na dinâmica de adapta es. O corpo sofre interven es constantes de efeitos maquínicos para otimiza o das suas fun es e a média sugere sempre um novo aparato est tico, seja material ou simbólico, para melhor inser o social.

Villaça (1998, p. 96) expressa pensamento similar quando coloca que “o que se percebe na pós-modernidade   que um ‘ar do tempo’ se delineia, no qual o imaginário do monstruoso assume importância crescente num momento de ameaça ao ‘humanismo’”.   importante aqui refletir sobre as consequências construídas sobre a m dia-corpo e os parâmetros estéticos na formata o desses corpos para efeitos de identidade/alteridade e de pertencimento social. Diante do imaginário corrente na atualidade sempre fluido, fragmentado, tendendo ao disforme, a indústria cultural tem papel decisivo na constru o desses valores. Neste contexto, se trata de uma inversão de valores estéticos como reporta Bodei (2005, p. 17),   uma positiva o do feio.

Umberto Eco (2007, p. 426) escreve que hoje em dia é costumeiro ouvir que convivemos com um contraste de modelos porque “a oposição feio/belo *não tem mais valor estético*: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro, o que parece se confirmar em muitos comportamentos juvenis” (grifo do autor). Villaça retrata muito bem este fato, quando aponta alguns modos de positivar estas ações no cotidiano.

Por um lado, a indústria cultural, sobretudo via ficção científica, busca vulgarizar uma estética do irrepresentável. Por outro lado, minorias, antes excluídas pelo imaginário racional, tentam se afirmar por meio da instabilidade e hibridização proporcionadas pelas novas tecnologias, ou apostar na teratologia como meio de positivar novas subjetividades (posturas tribais) ou ainda cultivar os espetáculos monstruosos num viés de ridicularização do simplório [...]. (VILLAÇA, 1998, p. 97)

Atualmente as mídias estão repletas de representações dos “considerados feios”, criaturas disformes, monstros e mortos-vivos que estão à solta, o que explicita que estamos “diante de uma selva de contradições. Monstros talvez feios, mas certamente amabilíssimos, [...], não fascinam apenas as crianças [...], mas também os adultos” (ECO, 2007, p. 423). E, neste caso, não é uma característica isolada, como nos filmes de terror ou ficção, ao contrário está no espírito dos tempos contemporâneos, o que faz lembrar Maffesoli (2004, p. 53) e a “teatralização do *daimon*”. Não se trata de um processo degenerativo nos meios de comunicação, ou uma apologia ao feio, mas abarca um sentido mais amplo, de denuncia, muitas vezes bem humorada, para questionar a hegemonia do belo.

Não se pode falar apenas de “degeneração” dos *mass media*, pois a arte contemporânea também pratica e celebra o feio, mas não mais no sentido provocativo das vanguardas do início do século XX. Em certos *happenings*, não somente se exhibe o mal-estar de uma mutilação ou de uma deficiência, mas o próprio artista se submete à violação cruenta de seu corpo.

Também nesses casos, os artistas declaram que pretendem denunciar as muitas atrocidades de nosso tempo, mas é com espírito lúdico e sereno que os apaixonados de arte comparecem às galerias para admirar tais obras e tais *performances*.

E são os mesmos usuários que não perderam o sentido tradicional do belo, e experimentam emoções estéticas diante de uma bela paisagem, de uma bela criança, de uma tela plana que repropõe os cânones da Divina Proporção. (ECO, 2007, p. 423)

Pelo alcance das mídias e cultura de massa, também é necessário refletir até que ponto nossa sociedade não é também impulsionada pelo caráter fantástico que o mundo das ficções deixa impregnado no imaginário coletivo. Na corrida pela potencialização da fisiologia e da anatomia corporal, estão se alterando as propriedades do humano, e a pergunta sobre o que os indivíduos buscam ou desejam com seus corpos hoje, ainda persiste. Algo leva a crer que os atores sociais do século XXI, convivem com um imaginário corporal deslocado, que a representação do corpo ideal na atualidade é de natureza ficcional e ilusória. Busca-se a idealização das formas belas em performances e espetacularização do corpo no cotidiano de

maneira frenética e desprovida de cautela, gerando violências físicas e degradação de valores éticos e morais. Com essa busca espetacular da estética, representações de um universo fantástico acabam sobrepondo-se ao real. O que o ser humano está tentando, em corpos híbridos, em materialidades alteradas, é trazer para o mundo concreto e naturalizar, dar fisicalidade aos qualitativos sobre-humanos do imaginário de ficção. Assim, com o intento de adquirir o corpo dos sonhos cria-se o deforme.

O universo de ficção do cinema, assim como da literatura, que refletem os desenvolvimentos tecnológicos, sugere a possibilidade de uma “outra realidade” com a potencialização do corpo através de manifestações híbridas homem/máquina e do corpo sobrenatural. Para Umberto Eco, um outro caso em que se encontra a dissolução do feio/belo é a filosofia *cyborg*.

Se no início a imagem de um ser humano no qual vários órgãos haviam sido substituídos por aparelhos mecânicos ou eletrônicos, resultado de uma simbiose entre homem e máquina, ainda podia representar um pesadelo da ficção científica, com a estética *ciberpunk* o vaticínio realizou-se. (ECO, 2007, p. 431)

De acordo com Laplantine e Trindade (2003, p. 30) na ficção da literatura, o maravilhoso e o fantástico em nossa sociedade contemporânea se apresenta sob a forma de um mundo ao contrário daquilo que vivemos, do que podemos chamar de realidade. “O maravilhoso é a face noturna da existência, é o universo do sonho e da magia que procedem ambos a transformações e metamorfoses (a alquimia das coisas e dos seres) que seriam absolutamente impossíveis na vida cotidiana”. Siqueira (2002, p. 49), afirma que “os corpos que a ficção científica apresenta são corpos possíveis, mas não necessariamente desejáveis. São mutações ou híbridos singulares, lugar de imagens monstruosas que refletem, na realidade, problemáticas da cultura e da sociedade de seu tempo”. Assim, na literatura ou no cinema este “estado de ficção” é plenamente coerente, porém, deve-se refletir também se hoje na vida cotidiana, os sujeitos não se encontram maravilhados e anestesiados, presos a um mundo fantasmático, onde já não é possível identificar as metamorfoses e em que os corpos estão se tornando. Será que, a sociedade contemporânea não vive, de fato, uma realidade envolta nesta face noturna que fala Laplantine e Trindade? As alquimias dos corpos não estariam em plena efervescência recriando o “ficcional”, o “sobrenatural” na própria carne?

Reconstituindo o histórico das monstruosidades, Malta (2009, p. 179) observa que desde a modernidade “o monstro já não era tão feio, sua existência fazia sentido. Frankenstein, na época, era uma criatura estranha, dava medo. Hoje, ele já começa a nos parecer familiar”. É possível que, neste sentido, diante do desenvolvimento tecnológico e o

desejo de teatralizar o corpo e a vida, ser estranho é uma condição na contemporaneidade. E que de certa maneira, se a adequação a estes padrões é realizada, é garantida a inserção social do corpo em questão.

Outro ponto de discussão é o empreendimento comunicacional das redes de televisão no Brasil. Para Sodré e Paiva (2002, p. 128), “a televisão impõe-se como o entretenimento hegemônico, com todos seus modos de ocultar e distorcer a realidade vivida”. Esse formato e poderio midiático se deu especialmente pela elevação do consumo após os anos 1990, onde surgiu uma nova camada de telespectadores, ávida de diversão barata e muito pouco alfabetizada. Para Sodré e Paiva (2002, p. 130), com o aumento da assistência televisiva e exposição aos programas massivos, “há quem se refira à televisão como ‘janela para o inferno’”. Fazendo analogia às reflexões e à taxonomia apresentadas por eles sobre as categorias do grotesco, os autores escrevem que tendem “a considerar a tevê como ‘janela para o *disgusto* chocante” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 130, grifo dos autores).

Com efeito, na televisão aberta do Brasil, apesar da consolidação da audiência pelas redes (resguardada sempre a hegemonia da Globo), mantém-se como recurso de apelo crescente a mesma estética do grotesco, responsável pelo formato popularesco hegemônico. Predominam hoje dois padrões de programação: o “**de qualidade**”, ou seja, esteticamente *clean*, bem comportado em termos morais e visuais e sempre fingindo jogar do lado da “cultura”, e o **do grotesco**, em que se desenvolvem as estratégias mais agressivas pela hegemonia da audiência. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 130, grifos dos autores)

Sodré e Paiva (2002, p. 131) escrevem sobre o grotesco e as mídias massificadoras e de apelo popular e afirmam que as representações sociais são a matéria-prima principal para os conteúdos discursivos da mídia televisiva, que se orientam em forma de um conhecimento e de um senso comum. Essas representações são resultado de uma ação comunicativa entre indivíduo e grupo. E nessa fronteira do individual com o social, as representações incorporam conteúdos (opiniões, atitudes, informações) realistas e imaginários que se adaptam para uma fácil comunicação.

A representação social em vigor contém potencialmente a metáfora de um “corpo grupal”, apoiada em imagens e fantasias comuns a todos os membros da coletividade. Na sociedade midiaticizada de hoje, a televisão, enquanto mídia hegemônica, tende a instituir-se como esse “corpo grupal”, reinterpretando semioticamente determinados discursos do senso comum e tornando-se, por força do mercado de consumo, mais assimilável pelo público do que verdadeiramente comunicativa. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 131)

Para os autores, a programação televisiva de entretenimento para a grande massa “privilegia fortemente a ótica do grotesco. Primeiro, porque suscita o riso cruel, que parece assumir contemporaneamente foros de liberdade de pensamento” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.

132). Depois, quem motivou o riso, em sua “impotência humana”, é compensado com prêmios (muitas vezes, somente imaginariamente). E, por último, porque o grotesco chocante como modalidade dominante destas programações,

[...] permite encenar o povo e, ao mesmo tempo, mantê-lo à distância. Dão-se voz e imagem a energúmenos, ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 133)

Neste sentido, para Sodré e Paiva (2002, p. 133), existe um pacto simbólico e implícito, que se estabelece entre audiência e sistema mercadológico, “na realidade, as emissoras oferecem aquilo que elas e seu público desejam ver” e “a audiência, entretanto, não é vítima, e sim cúmplice passivo”.

Essa ideia de uma identidade entre televisão e seu público, estabelece um mundo em comum por numerosas conexões sociais, que após algum tempo, podemos dizer que não existe mais diferença entre a televisão e público. No caso da tevê aberta, as banalidades e a bestialização acompanham igualmente esse imaginário nos formatos dos programas de entretenimento do público.

## 2 CORPO, COMUNICAÇÃO E DANÇA CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo, discutiremos sobre as mudanças na estruturação do corpo e do sujeito no mundo contemporâneo, que ocorrem sob a influência dos processos globalizantes, dos avanços tecnológicos e das configurações nas relações com o urbano. O objetivo é pensar como estas transformações se refletem nos procedimentos artísticos e estabelecem novos parâmetros corporais para a dança contemporânea. As mudanças no mundo atual podem estar desenvolvendo processos de subjetivação fluidos e polifônicos, que alavancam transformações em direção à uma “nova antropomorfia”, o que Santaella (2004, p. 80) considera como transformações “não apenas na fisicalidade dos corpos, mas também na sensibilidade, consciência e mentes humanas”, que geram hibridizações, hiperbolizações e transfigurações corporais. Esses resultados transparecem na vida cotidiana e, por consequência, na expressão da dança contemporânea.

Para refletir sobre os processos de subjetivação atrelados ao mundo contemporâneo, que se caracterizam por serem processos em devir constante, trazemos para a discussão os conceitos de dialogismo e polifonia. Termos cunhados por Mikhail Bakhtin (2003) para estudar a estética literária e hoje são utilizados por alguns pensadores das ciências sociais para traduzir os fenômenos da contemporaneidade.

O dialogismo, aqui, servirá para salientar a relevância da linguagem corporal e seu potencial como enunciado nos processos de comunicação. Na obra bakhtiniana, o dialogismo é tido como a condição dialógica da linguagem, e “reconhece a reciprocidade entre o eu e o outro, presente em cada réplica, em cada enunciado, que compreende o verdadeiro diálogo, [...]. Diálogo e enunciado são, assim, dois conceitos interdependentes” (MARCHEZAN, 2006, p. 117). Para Fiorin (2008, p. 52), o enunciado é considerado como da ordem do sentido, ele não é apenas uma manifestação verbal; o enunciado “é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.)”. Assim, o autor nos esclarece sua natureza dialógica.

Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso. (FIORIN, 2008, p. 24)

Neste sentido, entender o corpo como o *mediun*, onde se processam enunciados (pelo movimento, pelo gesto, pelo comportamento), é dotar o dispositivo corpóreo como linguagem

e lugar das representações. Para o nosso estudo, perceber o corpo como uma representação grotesca implica também “ouvi-lo” como uma voz em diálogo com outras vozes que representam seu contraste ou sua referência como o ideal; é abrir uma porta para admitir a ambivalência, a diferença, a dinamicidade da linguagem e da cultura. Se o fenômeno grotesco surge por conflito (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60), ele é constitutivamente dialógico. Assim, como todo enunciado, ele revela o direito e o avesso, ou melhor, no caso do grotesco, por constatação do seu duplo, pela irrisão ou estranhamento, ele revela “primeiramente” o avesso antes mesmo da regra.

Para traduzir o mundo e o sujeito contemporâneos como constituições multifacetadas e fragmentadas, recorreremos também ao conceito de polifonia desenvolvido por Bakhtin, que servirá para dialogar com a tendência dos discursos na atualidade que geraram conceitos bastante pertinentes como “subjetividade polifônica”, cunhado por Guattari (1992) e “cidade polifônica”, por Canevacci (1997; 2008; 2009). Para refletir sobre o corpo grotesco e sua presença recorrente no cotidiano e nas artes contemporâneas, estabelecemos relações com o conceito de “carnavalização”, também desenvolvido por Bakhtin. Este conceito serviu para se chegar a uma noção de “carnavalização do corpo” e dos valores morais e estéticos que se mostram voláteis e fluidos e envolvem as corporeidades no contemporâneo. Essas reflexões deixam uma brecha para uma possível constatação da existência de um “grotesco líquido” nos nossos tempos.

## 2.1 Discursos do contemporâneo: uma corporeidade móvel?

As margens instáveis entre o ego e o mundo, entre o real e o imaginário, entre o existente e o projetado fizeram do corpo um sistema de interações e conexões. Como matéria do vivido, o corpo tornou-se foco privilegiado para a atividade constante da modificação e adaptação por meio da troca de informação com o ambiente circundante. Esse caráter mutável do corpo em transição perene, sistema auto-organizativo com capacidade de responder à mudança, entra em sintonia com um mundo em que os fluxos, movimentos e conexões se acentuam cada vez mais. (SANTAELLA, 2004, p. 66)

O papel dos artistas para as reflexões sobre essa “nova condição antropológica” de que nos fala Santaella (2004, p. 80), é de extrema relevância, uma vez que a arte é o lugar de indagações sobre as transformações sociais. Domingues (1997, p. 19) escreve que, na atualidade, os artistas estão em processo de elaboração de um novo pensamento “que



converge com as teorias científicas contemporâneas, que pensam o mundo em sua complexidade, não linearidade, em relações caóticas de nascimento de novas ordens pelos fenômenos que interagem no universo”.

Embora nas artes observemos tendências à manutenção das expressões que tratam da permanência e da fixidez de uma ideia sobre um suporte, cada vez mais nos deparamos com artes que trabalham com tecnologias e interatividades que pressupõem mutabilidades, não-linearidades, efemeridade e colaboração, mudando os referenciais de entendimento do corpo e da própria arte. A dança não está excluída deste processo. Santaella também reforça esta ideia quando afirma que

[...] a centralidade do corpo, especialmente nas artes, deve-se, entre outros fatores, ao fato de que, sob efeito de suas extensões científico-tecnológicas, o corpo humano deve muito provavelmente estar passando por uma mutação, cujos efeitos ainda não estamos em condições de discernir. Daí os artistas estarem acolhendo a tarefa de enunciar essa nova antropomorfia que se delineia no horizonte humano. (SANTAELLA, 2004, p. 133)

A autora explica que o corpo é um sintoma da cultura dos tempos contemporâneos, “o corpo está em todos os lugares. [...] Nas mídias, suas aparições são levadas ao paroxismo” (SANTAELLA, 2004, p. 134). Para tentar traduzir esta tendência na atualidade ela recorre ao conceito de “sintoma” trabalhado na psicanálise, que trata como “um mal-estar”, algo que se impõe, nos interpela, mas que “antes de remeter a um estado doentio, ele é um sinal do inconsciente” (SANTAELLA, 2004, p. 134). O sintoma se apresenta como um indício de algo que o mantém em ação, é uma revelação e paradoxalmente uma forma de ocultamento. Uma possível causa para o evento do corpo como sintoma da cultura é o fenômeno da globalização comunicacional e os avanços tecnológicos que, em simbiose com o corpo, dão uma nova noção de corporeidade, seja pela sua virtualização em des/recorporificações pelo imagético ou a reestruturação corporal pelo maquínico. Assim, as inquietações causadas pela instabilidade dos limites corporais “colocam em questão as tradicionais estratégias identificatórias constitutivas da subjetividade” (SANTAELLA, 2004, p. 133).

Hall (2004, p. 71) explica que globalização tem um impacto sobre a noção de identidade. Isto ocorre porque “a identidade está profundamente envolvida no processo de representação”. O tempo e o espaço são coordenadas básicas para os sistemas de representações e “todas as identidades estão localizadas no espaço e tempo simbólicos” (HALL, 2004, p. 71). Assim, os efeitos da globalização com as novas noções de espaço-tempo comprimidos e a aceleração dos processos globais, resulta que “a moldagem e remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm

efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2004, p. 71). Com a globalização, com a diluição das fronteiras espaciais e temporais em escala global, temos um colapso nas identidades culturais, com a fragmentação de códigos culturais, com a multiplicidade e efemeridade, criando possibilidades de “identidades partilhadas”.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2004, p. 75)

Para Hall (1997, p. 8), as identidades são formadas culturalmente, e resultam de processos de identificação que permitem “que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico”. Fiorin (2008, p. 55), apoiado nos conceitos de dialogismo e de polifonia desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, escreve que “a subjetividade é construída pelo conjunto de relações sociais de que participa o sujeito”, onde o indivíduo se constitui e age em relação ao outro. E, neste sentido, o princípio constitutivo e de ação do indivíduo é o dialogismo.

O sujeito vai constituindo-se discursivamente, apreendendo as vozes sociais que constituem a realidade em que está imerso, e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas. Como a realidade é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Portanto, o sujeito é constitutivamente dialógico. Seu mundo interior é constituído de diferentes vozes em relações de concordância ou discordância. Além disso, como está sempre em relação com o outro, o mundo exterior não está nunca acabado, fechado, mas em constante vir a ser. [...] o conteúdo discursivo da consciência vai alterando-se. (FIORIN, 2008, p. 55)

Para o pensamento bakhtiniano, a comunicação social e a linguagem são relevantes. Fiorin (2008, p. 55) analisa os posicionamentos de Bakhtin, e relata que para ele, o sujeito não é submisso às estruturas sociais e nem se apresenta em relação à sociedade como uma subjetividade autônoma. A subjetividade, assim, “é constituída pelo conjunto de relações sociais de que participa o sujeito”, e está atrelada à apreensão do mundo na relação espaço/tempo, ou seja, à historicidade, à medida que vai se constituindo discursivamente.

Fiorin (2008, p. 56) desenvolve seu pensamento sobre o modo como são incorporadas essas diferentes vozes pelo sujeito em seu processo de construção da consciência. Algumas delas são incorporadas como “a voz da autoridade” (igreja, partidos, grupos...), são mais impermeáveis; outras são mais suscetíveis às mudanças e hibridizações. Assim, cada

indivíduo tem sua história particular de constituição do seu mundo interior. Para o autor, “quanto mais a consciência for formada de vozes de autoridade, mais ela será monológica, [...] Quanto mais for constituída de vozes internamente persuasivas, mais será dialógica” (FIORIN, 2008, p. 56). A adesão/aceitação do conteúdo enunciado das vozes se estabelece como uma relação contratual no sujeito, que gera um jogo de tensão com as outras vozes sociais. O autor explica que “a circulação das vozes numa formação social está submetida ao poder. Não há neutralidade no jogo das vozes” (FIORIN, 2008, p. 32). Esse exercício do poder implica uma dimensão política, onde atuam forças representacionais centralizadoras ou não. Neste sentido, é importante refletir sobre as representações sociais que acompanham/fundamentam as diferentes vozes que constituem os sujeitos contemporâneos, fato que define os modos de ação em relação aos outros na sociedade. Sobretudo, é relevante para o nosso estudo, onde a questão é investigar os modos de apreensão do grotesco, uma estética, muitas vezes, relegada às margens. O grotesco, com seu poder derrisório das “verdades oficiais”, pela estranheza, pelo riso e pela zombaria, está presente em vozes descentralizadoras e age como um enunciado no corpo e exige respostas.

Na atualidade, com a multiplicidade cada vez maior dos sistemas representacionais e de significação cultural, também “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2004, p. 13). Ao discutir sobre os processos fluidos de identificação, coerentes com as “qualidades líquidas” da contemporaneidade, Bauman (2001, p. 14) alerta que os pontos estáveis, que funcionavam como padrões, códigos e regras, que os sujeitos podiam se conformar e que davam orientação, cada vez estão mais ausentes. “Hoje, os padrões e configurações não são mais ‘dados’, e menos ainda ‘auto-evidentes’; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes”. O autor escreve que,

Estamos passando de uma era de “grupos de referência” predeterminados a uma outra de “comparação universal”, em que o destino dos trabalhos de autoconstrução individual está endêmica e incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosas e profundas mudanças antes que esses trabalhos alcancem seu único fim genuíno: o fim da vida do indivíduo. (BAUMAN, 2001, p. 14)

Neste panorama em mudança constante, a noção de uma identidade unificada e estável fragmenta-se em várias identidades, muitas vezes contraditórias.

Este processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall,

1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2004, p. 12)

Maffesoli (2004, p. 113) escreve que, “o que é considerado indivisível, o indivíduo, é antes de tudo fragmentado”. E, para ele, é a multiplicidade que o sujeito engendra no interior de si, que opera nas teatralidades do cotidiano.

Araújo e Haesbaert (2007, p. 42) escrevem que, “a construção da identidade social, ao contrário da interpretação do senso comum que enfatiza sua aparente estabilidade e longevidade, é sempre dinâmica, está sempre em curso, sendo preferível, para muitos, falar em ‘processos de identificação’ do que em ‘identidade’”. Para estes autores, os processos de identificação são construídos sempre em caráter reflexivo, são relacionais e dialógicos, e a noção de identidade, “por mais essencializada que pareça, justamente por seu caráter simbólico, é sempre múltipla e/ou está sempre aberta a múltiplas reconstruções” (ARAÚJO; HAESBAERT, 2007, p. 42). Portanto, por mais estáveis e objetivas que sejam as representações ligadas às identidades sociais, sempre deparamos com a instabilidade das subjetividades em formação.

Guattari (1992, p. 11) lembra que “a subjetividade, de fato, é plural, polifônica, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca”. Neste sentido, o conceito de polifonia, que Mikhail Bakhtin desenvolveu para o estudo do romance, aplica-se perfeitamente à estruturação do sujeito contemporâneo. A polifonia, de acordo com Bezerra (2005, p. 194) se define pela convivência e interação “de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”. À categoria de polifônico são associadas as características do dialogismo, do não acabamento, da inconclusividade, das noções de uma realidade em formação. Fiorin escreve que,

O conceito de “polifonia” não se confunde com o de dialogismo. Esse termo, tomado da linguagem musical, em que significa o conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indica a presença de novos e múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá a palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são ideias e são inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes. (FIORIN, 2008, p. 79)

Um aspecto que deve ser mencionado é que os processos de subjetivação ocorrem na relação espaço/tempo, mas se encontram tanto no nível material quanto no nível simbólico.

Assim, à esta altura, devemos trazer novamente o “corpo” para dialogar com a noção processual de subjetivação da contemporaneidade, que tem como característica a fluidez e a pluralidade. Santaella (2004, p. 66) escreve que “a crise do sujeito e da razão abriram caminho para um modo de pensar destinado a desconstruir a natureza unívoca do sentido da forma, do ser e do logos. No cerne desta crise, tratou-se também de redescobrir a natureza intensiva do corpo”. Para Guattari (1992, p. 169, grifo nosso),

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários – *corpo*, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado.

Ressaltamos a palavra “corpo” na citação acima, para lembrar que, mesmo com o “nomadismo”, de que fala Guattari, e de toda mobilidade, polifonia, fragmentação, fluidez, inconclusividade e impermanência das subjetividades contemporâneas, o que nos é apresentado como concreto - a nossa fisicalidade - é o que/onde, de alguma maneira, “fincamos nossas raízes” e atribuímos os sentidos. Porque, antes dos processos de abstração, o que temos de humano é a referência sensorial. Afinal, ainda é a dimensão material, a do corpo físico, que nos “conecta” com o mundo e se faz cultura. É na matéria, “carregada do simbólico”, que nos entendemos como sujeito. É, portanto, no corpo como *medium*, em que se opera todo o processo de subjetivação.

Greiner (2005, p. 130) escreve sobre “corpomídia”, um conceito apresentado para refletir sobre o corpo como o “lugar” de reconfigurações das representações sociais sempre fluido e em devir. Os acordos em processo se dão nas relações entre o corpo e o ambiente em “co-evolução”, produzindo “uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais”. Katz e Greiner ([2001?], p. 97) explicam que “o objetivo de apresentar o corpo como mídia passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismo de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação”.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p. 131)

Para Santaella (2004, p. 23), “mesmo aceitando que a corporeidade não dá qualquer forma essencial ou estável à subjetividade, não é possível negar a asserção dessas análises de que é sobre esse material bruto do ‘corpo’ que a cultura trabalha sua constituição da subjetividade”. Para ela, com a crise do sujeito na contemporaneidade, “o corpo retornou como um problema, uma interrogação em busca de respostas. Daí, o corpo ter se tornado presença constante nos discursos atuais” (SANTAELLA, 2004, p. 25).

Tomando como base estas reflexões, onde o corpo/sujeito está em evidência de uma forma fluida e com reconfigurações constantes nos seus referenciais de construção – e, por consequência, também nos referenciais de percepção do outro – podemos refletir sobre a presença do grotesco na contemporaneidade.

A recorrência da estética grotesca na cena da dança, ao mesmo tempo que explicita um reflexo das transformações contemporâneas, coloca também em conflito os “tradicionalismos” que norteiam o entendimento de um “corpo ideal para a dança”, inspirando novas/outras buscas mais maleáveis nos procedimentos de preparação desse corpo e na estética da cena.

## **2.2 O corpo na cidade, a cidade na dança**

Neste tópico pretendemos pensar a dança contemporânea como um fenômeno urbano, onde o corpo se apresenta como mídia em que se processam os cruzamentos e as “contaminações” com o espaço da cidade. Discutiremos sobre os reflexos e determinâncias que o espaço urbano pode revelar no corpo dos seus habitantes, trazendo para esta discussão o conceito de “corpografia urbana” (JACQUES; BRITTO, 2008). O propósito também é refletir sobre as “fugas” das estruturas cerceadoras e hegemônicas urbanísticas, assim como, tentar compreender como estes aspectos do urbano podem transparecer no corpo do artista da dança. O que servirá para contextualizar um espaço de conscientização e florescimento de multiplicidades expressivas do corpo e, possivelmente, apontar para o surgimento em cena do corpo grotesco nos termos “líquidos”, mencionado no tópico anterior.

De Sá (2011, p. 12), atribui à dança fundamentos comunicacionais. E, procurar “estudá-la em suas especificidades, considerando-a desde a transitoriedade inerente ao próprio movimento até sua significação na subjetividade espectral é buscar na arte, no corpo e nos sentidos respostas imprescindíveis para questões da Comunicação”. Neste sentido, inclui

pensar sobre o diálogo que o corpo do artista estabelece com o meio social e o espaço urbano e como esta relação se reflete na linguagem cênica da dança.

Siqueira (2007, p. 11), em seus estudos sobre a comunicação e a arte na cidade, estabelece que a dança contemporânea é um fenômeno que deve ser pensado como uma “resultante de uma rede de influências e interferências”.

Sua característica urbana fortalece a possibilidade de constantes intercâmbios com outras áreas no campo das artes e com outros saberes corporais – modos de se mover, de usar o corpo com intenção estética ou não. Nesse sentido, torna-se uma forma da cidade se autorepresentar, de representar hierarquicamente estilos de vida, imaginários - em geral das camadas médias altas da sociedade. Somente na cidade, na confluência, no *carrefour* de gente, pensamentos e recursos o encontro da dança cênica contemporânea com seus interlocutores poderia se dar. (SIQUEIRA, 2007, p. 11)

Para Corrêa (2010, p. 89), “Os espaços urbanos estão carregados de significados, de sentidos e de direções”. O cotidiano dos habitantes é operado por “formas discursivas”, sejam concretas ou simbólicas, que funcionam como um mapa simbólico, estabelecendo fronteiras nas práticas do espaço. O imaginário urbano, neste sentido, não é estático, é um conjunto de significações em processo incessante de recriação de narrativas e imagens que reconstruem os sentidos de praticar a cidade.

A cidade é esse “lugar” privilegiado de constituição do simbólico: este que inexoravelmente cria diferenciações, separações e fronteiras que só existem nas formas expressivas, na linguagem, na narração. Essas fronteiras são formas de dar significado ao espaço urbano, mas que não são estáticas. A mobilidade que estas apresentam vem da própria forma de falar da cidade: as formas de enunciar, articular e, se formos mais longe, de balizar significados. (CORRÊA, 2010, p. 89)

De acordo com Jacques e Britto (2008, p. 187), a cidade e o corpo estão em um processo interativo de geração de sentido constante, o que implica “reconhecê-la como fator de continuidade da própria corporalidade dos seus habitantes”. As autoras quando investigam a cidade como continuidade, colocam o “corpo e ambiente – natureza e cultura” funcionando em um processo dinâmico de ajustes, de afetação e contaminação constante. Assim, a experiência da cidade se inscreve no corpo e o corpo é o meio onde há o trânsito das informações. Esta grafia corporal resultante é uma corpografia urbana, a própria narrativa da cidade inscrita, de acordo com o histórico particular de cada vivência.

Pensar a cidade como continuidade expressa uma ideia relacional e de extensão do corpo e seu ambiente de existência,

Propõe que se pense no corpo como sendo uma síntese dos padrões sensório-motores que foram selecionados ao longo dos seus processos relacionais com a cidade, e, a cidade, como sendo a síntese resultante desses padrões de ação corporal dos seus habitantes. Cada cidade imprime um comportamento que pode ser rastreado

e filtrado em vocabulário corporal, assim como cada comportamento requer um tipo de cidade que o acolha. (AHMED; BRITTO, 2010, p. 336)

As corpografias, portanto, são o resultado de um corpo em processo numa experiência espaço-temporal com tudo o que faz parte do seu ambiente de existência, com suas determinâncias físicas e simbólicas, onde experiências “ganham alguma estabilidade (tornaram-se hábito) como padrão sensorio-motor” (AHMED; BRITTO, 2010, p. 335).

Neste sentido, o ambiente urbano não é somente um espaço físico para ser ocupado, mas inversamente, é tido como um “campo de processos” que atua como fator de configuração e continuidade de corporalidades.

As corpografias permitem tanto compreender as configurações de corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, quanto compreender as configurações urbanas como memórias espacializadas dos corpos que as experimentaram. Elas expressam o modo particular de cada corpo conduzir a tessitura de rede de referências informativas, a partir das quais o seu relacionamento com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido ou, coerências. (BRITTO, 2010, p. 15)

Ao pensar sobre a relação corpo e espaço, Guattari (1992, p. 153) procura encaixá-la numa abordagem fenomenológica, refletindo sobre o caráter de inseparabilidade do corpo/espaço vivido. De acordo com o autor, “a dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários”, ou seja, podemos ao mesmo tempo apreender circunstâncias distintas que representam aspectos de variados pontos de vista como estético, ético, afetivo, diante de uma vivência em determinado espaço. O corpo na vivência do espaço se encontra numa relação cinestésica de completa absorção, onde há uma articulação dos sentidos na ação numa “relação quase hipnótica”. Há, portanto, “tantos espaços, então, quantos forem os modos de semiotização e de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 153). Neste sentido, há tantas corpografias quantas forem as distintas apreensões do espaço vivido, no sentido das correlações também remeterem às representações de um imaginário pessoal da experiência dos indivíduos.

Certeau (1994, p. 201) diferencia o “lugar” do “espaço”. O lugar “implica uma indicação de estabilidade”, delimita um campo onde não há possibilidade de coexistências, está relacionado ao tipo de organização como o mapa, é apenas paisagem, localidade. Enquanto que o espaço está relacionado ao percurso, em ações espacializantes. “Em suma, o espaço é o lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 1994, p. 201). Desta maneira, a cidade é um campo de narrativas e se configura como tal a partir dos modos como nos relacionamos



com os espaços e lhes atribuímos sentidos, ou seja, “transformamos lugares em espaços ou espaços em lugares” (CERTEAU, 1994, p. 201).

Quando falamos da cidade como campo de narrativas, atribuímos à sua estrutura conteúdos discursivos. Para retomar a noção do enunciado como constituição dos discursos e sua função dialógica na esfera da comunicação (FIORIN, 2008, p. 21), podemos associar duas referências distintas aos conceitos de lugar e espaço. Os lugares têm “enunciados”, de certo modo, centralizadores, pois fazem parte de discursos de maior fixidez, eles nos indicam o quê, o como e o quando devemos interagir com/em certas localidades. Os lugares possuem representações que funcionam como “mapas sociais” de comportamento e convívio. Já os espaços evocam uma liberdade expressiva por não serem formatados tão rigidamente e possuírem uma mobilidade relacional por parte de quem os pratica.

Os mapas são as cartografias que direcionam os habitantes na cidade, enfatiza Corrêa (2010, p. 90) ao investigar sobre violência e medo nas cidades, e são “uma chave de análise importante ao trabalharmos com a problemática dos imaginários urbanos, ainda mais quando a proposta é fazer uma leitura deste imaginário – que é criação incessante [...]”. Em outras palavras e aproximando-as das de Certeau, os mapas são organizações arbitrárias simples de direção e localização no plano da cidade, para mostrar os “lugares”, mas numa análise mais profunda a cerca do uso destes sentidos e direções é possível desvendar os significados das atividades expressivas ligadas ao cotidiano destes “espaços”. O que pode ser relevante como parte do entendimento do imaginário social construído em torno deles, relativo aos modos de ocupação ou esvaziamento. Assim como, compreender qual o reflexo nas corpografias resultantes nos corpos envolvidos.

Paola Berenstein Jacques, sugere uma categoria de experienciador da cidade que, de certa maneira, subverte as estruturas representacionais centralizadoras urbanas. A autora propõe a figura do “errante”, para associar após à conceituação de corpografia e aos resultados móveis nas corporeidades desses habitantes da cidade.

Para o errante, são sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente serem vistas, mas sim experimentadas, com todos os outros sentidos corporais. A cidade é lida pelo corpo e o corpo escreve o que poderíamos chamar de uma “corpografia”. A corpografia seria a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da cidade. (JACQUES, 2006, p. 119)

A “errância” enquanto vivência possui três propriedades: de perder-se, da lentidão e da corporeidade. Estas propriedades podem ser consideradas como resistências ou críticas, pois contrastam com a natureza e tendência hegemônicas da arquitetura e urbanismo

contemporâneos, que buscam “uma certa orientação (principalmente através do excesso de informação), rapidez (ou aceleração) e, sobretudo, uma redução da experiência e presença física (através das novas tecnologias de comunicação e transporte)” (JACQUES, 2006, p. 126).

A autora sugere que a ação de perder-se do errante é um ato voluntário. Ocorre mesmo em um lugar conhecido e se dá como a experiência que “através do erro (e da errância que este erro provoca) realiza uma apreensão ou percepção espacial diferenciada da sua própria memória local” (JACQUES, 2006, p. 121). O perder-se num local conhecido é até mais rico do que o desorientar-se num lugar desconhecido. O perder-se leva a um outro estado sensorial que promove uma reorganização dos referenciais espaciais e possibilita uma nova/outra percepção do espaço.

Apoiada nas teorias de Deleuze e Guattari sobre os processos de territorialização, Jacques (2006, p. 122; 2009, p. 134) aponta ainda que os errantes trabalham com a desterritorializam, a desorientação e acabam se reterritorializando através da própria prática da errância. Ao contrário, os urbanistas buscam a orientação, como nos mapas e na definição dos lugares e dos sentidos, um não perder-se na cidade, portanto, uma territorialização. Em outras palavras é um caminho curto, objetivo sem reflexões ou riscos.

Diante da atual espetacularização das cidades que se tornam cada dia mais cenográficas, a experiência corporal das cidades, ou seja, sua prática ou experiência, poderia ser considerada como um antídoto à essa espetacularização. O que chamo de espetacularização das cidades contemporâneas – que também pode ser chamado de cidade-espetáculo (no sentido debordiano) – está diretamente relacionado a uma diminuição da participação mas também da própria experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística. A redução da ação urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados. Os espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão, o que abre possibilidades tanto para uma crítica da atual espetacularização urbana quanto para uma pesquisa de outros caminhos pelos urbanistas errantes, que passariam a ser os maiores críticos do espetáculo urbano. (JACQUES, 2006, p. 126)

As “atitudes de errância”, neste sentido, como processo de desterritorialização, são necessárias para se reagir aos processos massificantes da espetacularização da cidade, que se estruturam como projetos urbanísticos, muitas vezes, visando atender ao consumo e à segurança.

Para Ferreira (2011, p. 95), o conceito de corpografia urbana serve para entender o comportamento do cidadão na relação corporal com o espaço urbano sob a influência de um imaginário do medo. Nos grandes centros urbanos, o cidadão vive com medo, derivado da violência espetacularizada, e está se esquivando do encontro com o outro e da experiência do

espaço. Nossa sociedade urbana vive, contraditoriamente, “encarcerada” e, ao mesmo tempo, exposta em ambientes controlados, mas acaba sempre encontrando seus caminhos de errância. A corpografia resultante dos habitantes da cidade reflete seus limites de vivência, seja pela espetacularização e consumo ou pela influência de um imaginário do medo que ronda os tempos atuais.

Com a noção de corpografia, emprestamos dinamicidade e co-afetação aos agenciamentos entre corpo e ambiente, conferimos grau de liberdade e não determinância dos fatores controladores e hegemônicos ao comportamento do cidadão, uma rota de fuga dos processos massificantes e opressivos. Diante da violência, dos ambientes cerceadores e corretores, o corpo sempre reage, busca saídas, procura novos modos de expressão. E, com isso, uma atitude de resistência é reforçada para uma reestruturação dos condicionamentos das vivências, relacionadas ao medo e ambientes cerceadores e espetacularizados nos espaços da cidade.

É certo que atitudes de resistência existem em nossa sociedade e a expressão artística se coloca como um dos espaços para conscientização destes antagônicos mecanismos sociais. Mas vale considerar que, muitas vezes, há uma convivência e acriticidade na relação com as estruturas de dominação e controle, tanto na lógica e experiência da cidade, quanto nas práticas da arte da dança, com suas técnicas corporais e idealizações de corpos apropriados para a cena. Quanto às cidades, embora a potência das estruturas dominadoras e cerceadoras se apresente impressa na configuração dos espaços urbanos, os indivíduos encontram espaços neutros, onde há a possibilidade de redesenhar um estado dinâmico, de resistência na experiência com a cidade. No ambiente da dança, na atualidade, há a preocupação em refletir sobre os parâmetros estéticos e técnicos do movimento e buscar novas experiências com o corpo em cena. Mas, o ranço em reproduzir fórmulas e estéticas, apenas com fins virtuosísticos ou competitivos, e sem reflexão, ainda é um gesto que insiste.

A arte, como sempre, se mostra como um caminho para as transformações. Pela arte, o corpo e a cidade podem resistir como “espaços intersticiais” (CANEVACCI, 2008, p. 35), como zonas de ruptura, que praticados com atitudes errantes, des/reterritoralizantes, potencializam e reconfiguram as corpografias urbanas, possivelmente desvinculando-as dos processos dominadores. Mas para que este processo tenha amplitude social, certamente este movimento deve passar por um ato volitivo e de conscientização, não apenas solitário, mas de âmbito coletivo na sociedade.

Canevacci (2008, p. 35) ao pensar a cidade contemporânea, afirma que existem zonas de ruptura ou “interstícios” que fazem parte da experiência metropolitana, os sujeitos criam

essas zonas do entre (*in between*), deixam de vagar pelos espaços, escapam da sua uniformidade e, assim, “criam zonas mutantes através do próprio transcorrer com um corpo-panorama que somatiza códigos ainda invisíveis, mas que podem produzir sentidos”. Ou seja, “entre corpos e interstícios se abrem aberturas desejanças de corpografias” (CANEVACCI, 2008, p. 36). Neste sentido, numa via de mão dupla, na relação com os interstícios urbanos, o que o cidadão se defronta, na verdade, é com os espaços intersticiais do próprio corpo, num processo vivo e recriacional.

Ao adotar este pensamento e atitude em relação à experiência na cidade, abrem-se espaços para a não sujeição aos processos dominadores. Novas possibilidades e espaços de reformulação e resistência são gerados, vividos e corpografados. A cidade resiste no corpo do cidadão não como confinamento e anulação das suas possibilidades, mas como vivência revigorante e inovadora apesar dos mecanismos de controle e opressão gerados na sociedade atual. O que nos leva a pensar sobre a arte da dança, e indagar quais seriam estes interstícios, como se dão esses espaços de ruptura com códigos de sujeição dos corpos e como resulta no corpo essa atitude?

Canevacci (1997, p.17), em seu livro *A cidade polifônica*, escreve sobre a experiência de perde-se na cidade de São Paulo para discutir sobre as características das metrópoles e a comunicação urbana. Assim, para ele, as metrópoles são “cidades polifônicas”, são como um coro, em “uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõe-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam”. Para o autor, a metrópole se apresenta “polifônica” desde a primeira experiência, ela se caracteriza “pela sobreposição de melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisões cuja soma total, simultânea ou fragmentária, comunica o sentido da obra” (CANEVACCI, 1997, p. 18).

A partir dos anos 70 houve a transição da “cidade industrial” para o que Canevacci considera a “metrópole comunicacional”, onde o consumo, a comunicação e a cultura adquiriram maior importância que a produção, desenvolvendo assim, “um tipo de público que não é mais homogêneo, massificado, da era industrial. É um público muito mais pluralizado, ou melhor, públicos. Esses públicos gostam de performar o consumo” (CANEVACCI, 2009, p. 10). Quando na metrópole comunicacional e multimidiática tudo passa a ser performático, com os avanços das tecnologias, sobretudo as digitais, a comunicação contemporânea favorece um tipo de público participante que interfere com sua própria história e imaginação, e que, de certa maneira, é parte constitutiva da obra, seja nos espaços urbanos ou virtuais. Ao deixar de ser passivamente um espectador, o público também age, interage, participa, é também ator. Segundo Canevacci é um “*espect-ator*”. Onde, “*espect-ator* significa a co-

participação que desenvolve por meio de atitude performática no público, um *espectator* performático” (CANEVACCI, 2009, p. 12).

No pensamento de Phelan (1998, p. 173) “a performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva”. E, desta forma, acontece numa via inversa às necessidades do capitalismo e do consumo, não pode ser reproduzida, registrada, e “no exato momento que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance” (PHELAN, 1998, p. 173). Assim, torna-se relevante refletir sobre esse tema fazendo um paralelo com o pensamento de Massimo Canevacci sobre os grandes centros urbanos e a vida contemporânea das metrópoles, onde, para ele, tudo passa a ser performático na atualidade. O que predomina é o aumento exponencial de eventos/atos de performance que solicitam o comparecimento dos corpos dos sujeitos em constante processo de troca e despojamento de suas sensorialidades na vivência dos acontecimentos no coletivo. Aqui, a não reprodutibilidade do acontecimento permanece, porém, o que está em questão é o aumento quantitativo dos atos performativos, que se tornaram parte da vida nas metrópoles. O que reforça a polifonia de vozes em subjetividades móveis na contemporaneidade (GUATTARI, 1992, p. 11).

Alejandro Ahmed, coreógrafo do Grupo Cena 11 de Dança, em entrevista para a Revista Dobra do encontro Corpocidade/UFBA, explica que com as novas tecnologias, seja nos ambientes urbanos ou artísticos, “o corpo constrói e procura suas redes para poder habitar com destreza por onde anda. Nele se inscrevem as possibilidades de existência nos lugares que circula real e virtualmente” (JACQUES; BRITTO, 2010, p. 335). Neste sentido, um corpo performático se expande pela cidade.

Uma nomenclatura similar ao *espectator* é utilizada por Renato Cohen (2004, p. 159) para definir este sujeito que interage com a obra artística. Em oposição “à recepção passiva da obra nomeia-se um espectador *interator*”. O autor complementa mais adiante que as novas culturas tecnológicas, “criadas por ambientes de *interatores* e produtores, com acessos as redes e as novas experiências de arte e comunicação, formam novos grupos sociais, onde vida e arte, cotidiano e virtualidade, leigos e artistas navegam os novos territórios da sociedade tecnológica” (COHEN, 2004, p. 159). Delineia-se aqui também, os mesmos princípios elaborados por Canevacci para definir a metrópole comunicacional.

Para entender essa metrópole contemporânea, de acordo com Canevacci devemos nos envolver nos processos comunicacionais não somente percebendo as transformações urbanísticas e midiáticas, mas também performando, colocando o corpo em atitude para coparticipar, coproduzir e experienciar nestes ambientes. A performance, neste sentido, passa a ser um comportamento constituinte das metrópoles, uma forma de vivenciar (esteticamente)

o cotidiano. Assim, a própria irreprodutibilidade da performance justifica a sua proliferação pelo espaços urbanos, que se traduz como o modo de adequação de uma necessidade polifônica dos sujeitos urbanos. Os chamados por Canevacci (2009, p. 12) de “multivíduos” da metrópole comunicacional.

### 2.3 Um corpo para a dança contemporânea

Neste tópico discutiremos sobre os caminhos que a dança contemporânea vem direcionando para trabalhar o corpo para a cena. Num primeiro momento procuramos refletir sobre a multiplicidade de técnicas e estéticas de movimento que estão presentes na formação do corpo do artista. Procuramos discorrer também sobre o que observamos como uma tendência plástica muito presente na cena da dança contemporânea, o uso da desconstrução e fragmentação dos movimentos do corpo que, muitas vezes, sugere novas buscas estéticas e uma ruptura de modelos corporais. A fragmentação da forma e dos movimentos gera no corpo plasticidades disformes, que aproximam do efeito teratológico e carrega a possibilidade da apreensão do grotesco nas composições. Neste mesmo tópico, tratamos de refletir sobre as noções de “forma” e “deformação” e o uso com intenção artística. Em seguida, a reflexão é a respeito da associação dos recursos tecnológicos como extensão do corpo, caracterizando uma outra corporeidade e uma nova configuração para a cena, o hibridismo homem/máquina.

Siqueira (2007, p. 12) escreve que a dança contemporânea é um fenômeno social urbano, resultante de uma rede de influências, interferências e “de constantes intercâmbios com outras áreas no campo das artes e com outros saberes corporais”. No cenário da dança, a autora observa que, “os espetáculos tendem a recorrer a novos aparatos, ao uso de treinamentos variados e à execução simultânea de eventos no palco, complexificando-se, exigindo dos atuantes mais do que simples repetição de movimentos treinados ou repetidos” (SIQUEIRA, 2007, p. 12). Desta maneira, para a autora,

A dança contemporânea sintetiza - transgredindo ou acatando - elementos de várias construções estéticas anteriores, como balé clássico e dança moderna, buscando assim, construir uma nova estética e mostrando corpos portadores de valores sociais e conteúdos simbólicos explicitados através de coreografias que os articulam aos movimentos. (SIQUEIRA, 2007, p. 12).

Para Azevedo (2008, p. 545) nas artes cênicas da contemporaneidade há uma diversidade de estilos, uma mescla de estilos, “as técnicas de teatro e dança dissolveram-se

num mundo de informações práticas, sem origem precisa”, onde o conhecimento dos métodos usados perderam suas raízes.

Muitos artistas dizem possuir métodos próprios de trabalho e ensino, e as técnicas, ao se misturarem sem critério, vão se dissolvendo numa geleia informe, próxima do nada. Apesar de toda informação disponível, muito mais acessível agora do que na década de 1980, tudo se arrisca a diluir-se entre as intersecções e recortes que o pesquisador faz para seus exames minuciosos, nos limites que o artista julga ilimitados, da sua própria criação. (AZEVEDO, 2008, p. 545)

A autora analisa o corpo na cena contemporânea e observa que “mais do que no uso e na descoberta de novas técnicas, de novos *modos de trabalho*, é na utilização dos princípios pós-modernos, articulados diretamente, tanto na preparação corporal do artista como na estética corporal do espetáculo, que se definem os caminhos formais” (AZEVEDO, 2008, p. 551, grifo do autor). Esses princípios utilizados podem ser: mistura de estilos, colagem e superposição, aleatoriedade, recorte e descontextualização de frases de movimento, mistura entre vida e ficção, repetição de gestos, construção e desconstrução de frases de movimento e ausência de linearidade, entre vários outros, que a autora lista e tenta abranger esse amplo e difuso universo cênico contemporâneo.

Outra questão importante desenvolvida por Azevedo (2008, p. 550) é que, diante de tanta mistura e diversidade, “entre os artistas do movimento, há a procura de uma movimentação personalizada, reconhecível como uma assinatura”. Mas, para Louppe (2000, p. 31), esta questão de uma dança autoral, que se instituiu por volta de 1980, hoje já tem tomado outros rumos, muitos padrões já tem sido reformulados em relação à criação e o que ocorre é uma multiplicidade de informações estéticas que acompanham a formação do artista da dança.

O que se observa também, juntamente com esta reformulação, são os processos criativos coletivizados, revelando a “nova” figura do intérprete/criador. Há uma exploração das tecnologias em cena, com espetáculos interativos envolvendo também um espectador/criador. De maneira que a concessão dos créditos de autoria da obra tem sido repensadas nos últimos tempos. E, em consequência, acompanha uma problematização quanto à uma “assinatura estética de movimento”.

Louppe (2000, p. 27), no seu artigo *Corpos híbridos*, escreve que na dança dos dias atuais, “a formação do bailarino é constituída por diversas correntes, além de participar de projetos pontuais, não apresentando portanto uma referência corporal constitutiva”, ao contrário de tempos anteriores, onde uma “estética” e um “corpo” eram “construídos à luz de princípios criadores”. Para a autora, usava-se o termo mestiçagem para se referir à mescla de

fontes estéticas, mistura de formas e gêneros artísticos. Na dança, essa “mestiçagem” ocorria sem ultrapassar uma mistura de referências, funcionando apenas superficialmente. Essas misturas, na realidade, são ilusórias se o corpo do bailarino “não for tocado”. Para que um discurso coreográfico seja considerado mestiço, neste sentido,

[...] não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia do corpo, um trabalho sobre o tônus corporal etc. É todo um dispositivo qualitativo do bailarino, tudo o que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mutações e de misturas. [...], uma nova cultura é criada através de novos “modos”, e não apenas à enunciação de figuras motrizes justapostas. (LOUPPE, 2000, p. 28)

Se este trânsito de referências se opera somente no nível da conjuntura e não entra nas “instâncias reais do movimento”, podem trazer “resultados preocupantes”, que levam a dança a ser trabalhada como autofiguração e mimestismo, não ultrapassando barreiras criativas. Neste sentido, na dança, tempos atrás, esses “cruzamentos de estados de corpo não produziram, de fato, uma polissemia, mas sim uma estranha maneira de se deslizar entre corporeidades incompatíveis” (LOUPPE, 2000, p. 29). Para a autora, do que se trata hoje, é de um “corpo híbrido”, e esta nova configuração serve tanto para traduzir a dança cênica, quanto o mundo atual.

A ideia de hibridação é muito mais perturbadora que a de mestiçagem. [...] O híbrido escapa dessa tagarelice intercomunitária ou interminoritária, entre sexos e raças, não se situando em lugar nenhum – ele não é nada. [...] A hibridação funciona muito mais do lado da perda, age na nucleação dos genes, ao subvertê-los e deslocá-los. Ela pode criar uma relação não entre raças, mas entre “espécies” incompatíveis, dando origem a criaturas aberrantes, destacadas às margens das comunidades vivas. A hibridação evoca figuras polimorfas imaginadas por Philippe Decouflé [coreógrafo francês] que participam, ao mesmo tempo, do mundo mineral, vegetal, animal e maquinal. O surgimento de tais morfologias compostas talvez não seja destituído de significação no que diz respeito ao mundo da dança em geral. A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível. (LOUPPE, 2000, p. 30)

A partir dos anos de 1980 a dança passou por uma perda de linhagens. Antes, estas linhagens se estruturavam por correntes de pensamento e práticas que procuravam elaborar princípios estéticos e filosóficos ligados a um artista/criador, e estes eram responsáveis não somente pela criação de espetáculos, mas também e, sobretudo, pela “criação de corpos” específicos para a cena, era uma “dança de autores”. A partir de 1980, vai se estruturando um corpo mais “ecclético” e “híbrido”, “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade” (LOUPPE, 2000, p. 32). Louppe questiona



sobre essa perda de linhagens autorais e aponta para um certo otimismo: “Porque temer essa perda de linhagens, essa dispersão das grandes correntes constitutivas da modernidade do corpo, se nós passamos a uma outra era, na qual a multiplicidade das propostas isoladas não exige que estejamos unidos em torno de um estado de corpo comum?” (LOUPPE, 2000, p. 33). Neste sentido, esse corpo múltiplo e, ao mesmo tempo “sem referências”, sugere repensarmos paradigmas, antes mesmo de tê-lo como frágil.

Para Silva (2008, p. 432), alguns pontos recorrentes na poética da dança cênica hoje passam por uma transcendência de gêneros e preconizam uma “vitalidade, liberdade, igualdade e fraternidade de corpos na criação”. As funções perdem as hierarquias e o processo de composição é coletivizado e plural. Em cena emprega-se a violência e repetição com o intuito de provocar uma “estética do choque”. Há também a absorção de outras formas de dança tidas como cultura marginalizada e de rua (hip-hop e funk). Busca-se a multiinformação com a aproximação multimidiática. E trabalha com hibridizações de formas orgânicas e inorgânicas em composições homem-máquina.

A dança contemporânea em busca de uma estética de ruptura e renovação de sua linguagem faz uso de outros meios como instrumentos de expressão, trabalha interdisciplinarmente envolvendo outros gêneros artísticos, o que resulta em infinitas combinações e vivências híbridas. A dança conjugada com a tecnologia investe também na relação do real e virtual, em espetáculos multimidiáticos. Para Silva (2008, p. 449), “a utilização das novas tecnologias na dança pode ser comparada a uma ‘interação imanente, participativa e transformadora’, não linear, um exercício de devir contínuo fundado na comunicação com a alteridade”.

Os procedimentos das vanguardas pós-modernas na dança, como colagem, acumulação, recorte e autoria coletiva, improvisação e instantaneidade, ressurgem com força total nos instrumentos digitais, [...], inaugurando um sentido de “rede”, a moderna tessitura virtual da aranha arte transcendental e sem sujeito, em que o objeto é imediatamente devorado e transformado em fluxo virtual. E é nesse espaço de rede que irão brotar os novos híbridos dessa tendência de desterritorialização e justaposição de meios e linguagens. (SILVA, 2008, p. 449)

Silva (2008, p. 456) também escreve que nossa proximidade com as máquinas hoje, talvez seja “porque elas nos proporcionam um novo encantamento narcísico. Daí a proliferação dos trabalhos em dança envolvendo diálogo hibridizado com as máquinas, principalmente nos movimentos do corpo, que sofreram um processo de mecanização”. Ela comenta que o “novo corpo pós-humano”, o *cyborg*, passa a ser a grande discussão sobre a nova consciência corporal. O corpo passa a ser compreendido também como um corpo estendido e virtualizado e a consciência do artista é ampliada com a multiplicidade de

estímulos e instrumentos de criação. Para a autora, "os recursos tecnológicos, no contexto da pós-modernidade, configuram o artista no seu momento histórico, sempre mutante, [...] por quê, o que, quando, onde e como fazer a obra, leva a sua integração no tempo, permitindo ao artista refletir nela a 'imagem universal'" (SILVA, 2008, p. 451).

### 2.3.1 Polimorfia corporal e intenção artística

A multiplicidade de estímulos na formação do artista da dança é também reflexo da tendência polifônica, multifacetada e híbrida da sociedade contemporânea. A reflexão relevante aqui é sobre as consequências deste panorama nas buscas estéticas e recursos plásticos utilizados no corpo/movimento e nas composições coreográficas. Observa-se na cena da dança atual um recurso expressivo recorrente como escolha plástica do corpo: a fragmentação e desconstrução das formas/movimento corporais. No processo de pesquisa e criação da dança, ao buscar novas possibilidades e referências estéticas, este recurso passa a ser utilizado para alcançar uma multiplicidade expressiva do corpo.

A diversidade e a multiplicidade de informações tecnológicas, técnicas e estéticas convivendo simultaneamente no cenário da dança contemporânea produzem "desregramentos" da forma e do movimento, estabelecendo novos parâmetros de construção plástica do corpo, e que revelam, neste sentido, uma polimorfia e uma polissemia corporal. Um tratamento plástico recorrente em cena que potencializa esta pluralidade de formas e sentidos é o uso da desconstrução e fragmentação de partes do corpo e do movimento, que trabalha com linhas corporais e trajetórias de movimento não lineares e configura formas irregulares, distorcidas e "amorfas".

A dança passa por grandes transformações desde a passagem do século XIX para o século XX, com rupturas radicais contra o academicismo e artificialidade do balé clássico, e a partir daí, os investimentos na revisão de valores, de técnicas corporais e de regras de composição não cessaram (RODRIGUES, 2000, p. 124). Estas estratégias de fragmentação do corpo/movimento podem estar associadas à pesquisa de novas possibilidades expressivas do corpo, que partem da desconstrução do esquema corporal para elaborar novos modos de preparação do artista e de composição coreográfica. Em alguns casos, o recurso surge com a pretensão de ruptura de padrões estéticos em oposição a outras escolas de movimento, muito arraigadas em suas formas e modelos lineares. Em outros casos, essa plasticidade corporal

desconstruída pode ser fruto de atitudes críticas e subversivas que procuram gerar choque fazendo uso das deformações e chamar atenção para alguma temática trabalhada em cena ou alguma questão social. Ocorre também como forma de potencializar virtuosismos corporais, expondo um corpo de habilidades contorcionistas extraordinárias. Essa característica foi bastante difundida com a influência das danças de rua que foram absorvidas na cena contemporânea na última década, que privilegiam bastante esta estética de movimento baseada na deformação associada à virtuosidade do corpo.

Ao apresentar uma nova relação formal do corpo, propondo novas possibilidades e conjecturas, invertendo posições das partes, seja pelo virtuosismo ou a ruptura de uma visão estagnada das “tradições” no *modus operandi* da dança cênica, a polimorfia gerada pela fragmentação do movimento e a desconstrução das formas estão relacionadas à ideia de “carnavalização do corpo”.

A multiplicidade e polifonia do mundo contemporâneo favorece os processos carnavalizantes das representações corporais. Discini (2006, p. 84) escreve que, o sentido de carnavalização deve ser registrado

[...] como movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao ‘mundo oficial’, seja este pensado como antagônico ao grotesco criado pela cultura popular da Idade Média e Renascimento, seja este pensado como modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabado, uno e estável, o que é incompatível com a polifonia.

Assim, para que possa existir a carnavalização é imprescindível a ambivalência e mobilidade estrutural das imagens em oposição à uma referência estável. A imagem do corpo fragmentado/deformado é dado como inacabamento, e explicita uma desestabilização de uma noção firme da forma corporal. Neste sentido, permite confirmar uma carnavalização de sua representação perante modelos cultivados como ideais e estáticos.

O que podemos chamar de uma “função carnavalizadora” para o gesto artístico e tratamento do corpo na cena deve articular-se a um sistema de representação que se afasta da fixidez e do acabamento. A noção de limiar, de fronteira, neste sentido, é elemento constituinte da carnavalização do corpo que dança. Romper ou sugerir modos de ultrapassar os limites do corpo dados como “naturais”, “normais”, podem avançar para estratégias carnavalizantes de suas estruturas. Assim, trabalhar em cena o corpo deforme, o corpo grotesco, em detrimento das noções de beleza ou feiura, são maneiras de investigar as formas corporais carnavalizadas.

No campo das artes e estética, Langer (1980) refletindo sobre as fortes contradições nas formulações intelectuais sobre as ideias de forma, gosto, emoção e representação constata

que este fato é agravado quando não se leva em consideração duas perspectivas opostas pertinentes a toda obra de arte, o ponto de vista do autor como a perspectiva da expressão e o ponto de vista do espectador como a perspectiva da impressão, o que na comunicação podemos associar ao emissor e ao receptor.

Aquilo que na perspectiva impressionista figura como gosto, isto é, agradável ou desagradável à estimulação sensorial, aparece, do “ângulo oposto”, como o princípio de seleção, o chamado “ideal de beleza” que supostamente guia um artista em sua escolha de cores, tons, palavras, etc. (LANGER, 1980, p. 15)

É importante refletir sobre estas duas perspectivas, a do autor/intérprete e a do espectador. Quando o artista lança mão da polimorfia do corpo, da deformação como plástica da cena pretendendo expor formas consideradas desagradáveis, ou até mesmo de virtuosidade do corpo, com habilidades ou forma trabalhadas “além de suas fronteiras naturais”, os resultados plásticos podem torná-lo objeto de choque, estranhamento ou riso. Estas escolhas, como “princípio de seleção” do artista/criador, como nos fala Langer, possivelmente partem de uma sublimação do excêntrico, do feio, do grotesco e até do monstruoso. O espectador poderá se surpreender ou recepcionar essas formas corporais incomodado, embora possa apreciar e atualizar reflexivamente esta estética em seu imaginário.

A ideia de deformação carrega a noção de algo dinâmico, em transformação, sugere variações de uma referência, de uma forma primária. Quando são atribuídos conteúdos e valores às formas consideradas primárias, e às suas derivações como deformações, degradações desta, é que surgem as rupturas representacionais. Por um outro ângulo, destituído de julgamentos de valor, poderíamos simplesmente apreender essa “deformação” como uma “nova forma” que nasce. Neste sentido, conferimos o caráter polimorfo ao corpo quando ele “passeia” pelas suas possibilidades corporais, sem necessariamente degradar a sua materialidade ou a sua “forma humana”. Este ponto de vista que desenvolvemos está próximo do olhar sublimado do artista/criador que atua com seu “princípio de seleção” para produzir a obra coreográfica, mas não podemos esquecer que o olhar do receptor, do público está atravessado por múltiplas e contraditórias representações do corpo construídas pela sociedade. Neste sentido, o resultado da fruição estética desse corpo polimorfo na cena não pode ser controlado. Direcionado talvez, mas sem garantias de identificação por parte da plateia com a escolha do artista/criador.

Deste modo, para compreender o sentido de polimorfia que aqui apresentamos como o que ocorre na apreensão estética do que é considerado disforme, torna-se relevante, e condicionante, entender a natureza das formas e como se processa o seu uso com intenção artística.

Baltrusaitis (1999, p. 11) afirma que “a vida das formas depende não apenas do lugar em que elas existem realmente mas também daquele onde *elas são vistas* e recriadas” (grifo do autor). Seguindo esta lógica, para entender as formas é necessário considerar o contexto. Mas não somente no nível empírico, real e material, a sua existência está além da percepção sensível, sobretudo está vinculada à leitura de uma realidade inserida na dinâmica da cultura, como fenômeno histórico, onde as formas se constituem como produtos representacionais. As formas, assim, são apreendidas fazendo parte de um contexto comunicacional e de trânsito de significações. As formas são orgânicas, dinâmicas e fluidas e, sob este aspecto vital são prenes de significados.

Segundo Ostrower (1987, p. 79, grifo do autor), em sentido mais amplo, “a forma é o modo por que se relacionam os fenômenos, *é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto*”. E, “a nossa capacidade de comunicar é feita por ordenações, isto é, através de ‘Formas’” (OSTROWER, 1987, p. 24). Segundo a autora, o que se objetiva pelas ordenações nas artes, é um conteúdo expressivo. E nos comunicamos “na medida em que entendemos o sentido de ordenações, respondemos com outras ordenações que entendidas, por sua vez, justamente no sentido de sua ordem” (OSTROWER, 1987, p. 24). Formar, portanto, nas artes ou na vida é ordenar, é comunicar, e requer uma percepção dentro de um contexto. Todavia, esta percepção se dá pela apreensão e significação da configuração das formas. Ostrower (1987, p. 79) afirma que “é a forma das coisas que corresponde – e não poderia deixar de corresponder – ao conteúdo significativo das coisas”. Neste entendimento, “forma igual conteúdo”, como poderá ser pensada a conceituação de deformação? Algo deforme é o que perdeu sua forma primitiva, por natureza já reporta a uma des-ordenação, fato que pode inviabilizar a comunicação, sustentação e permanência de um conteúdo.

Numa tentativa de descrever se a forma exterior capta seu sentido profundo, se ela é representativa do conteúdo, Dhombres (1996, p. 18) relata que na matemática, historicamente, sempre houve uma crítica em relação a esta suficiência. Para ele, “a forma não conseguiria expressar tudo do objeto ou de uma ideia, mas eventualmente pode me dizer aquilo que me proponho, em outros termos, como objetivo de descrição, como critério de existência”. Segundo o matemático, nos estudos da morfogênese em que o objetivo é averiguar como as deformações modificam a forma, o que se pretende é observar o que de importante é mantido e o que permanece após as mudanças – suas singularidades. Neste sentido, poderíamos aqui estabelecer uma relação destes estudos com o olhar sobre o corpo no campo da sociologia e da antropologia, para pensar as deformações do teratológico, o feio ou o grotesco na sociedade. Estas associações que insinuam uma anormalidade atuam no limiar da forma

corporal e do que se estabelece culturalmente como ideal. Assim, é relevante refletir até que ponto essas categorias, com suas interferências deformantes, extraem ou não a “singularidade do corpo normal” e recriam uma “outra singularidade”. Para as artes é de extrema importância esta reflexão, já que tem potencial de ressignificação dos fenômenos.

O filósofo François Dagognet (1996, p. 118) quando trata dos objetos técnicos construídos pelo homem, ressalta que, seja uma forma, natural ou construída, “ela deve também incluir aquilo que agrada ao olhar, aquilo que encerra valores simbólicos e sociais” e não devemos reduzi-la à função. Mas para a forma do corpo humano, onde não está em pauta necessariamente a questão da funcionalidade, a relação forma/conteúdo implica uma articulação mais complexa que envolve um imbricamento de sentidos e representações no qual a noção de eficiência da forma/conteúdo se torna um terreno ainda mais fluido. As formas assim, ganham sentido não somente pela sua funcionalidade, mas pelos atributos que lhes são associados.

Para Dagognet (1996, p. 127), existe vida na forma, ela é sempre inacabada, pode ser sempre reinventada e “não se pode separar o fundo da forma, a profundidade da superfície”. A forma é um dentro que se afirma, mas reduzi-la ao seu contorno é diminuí-la ou perdê-la. A forma, assim, é um “manifesto”, é potência.

Deste modo, quando se trata de potência da forma, é na criação artística que afloram possibilidades ainda não percebidas. Através da arte há a “glorificação absoluta das formas”, permitindo que se veja além, algo que está invisível. Ao inverter perspectivas e propor novos horizontes e ruptura de hábitos, a arte reelabora a forma. Pela arte, aquilo que aparentemente era destituído da forma, caótico, desordenado, “bem ali, onde havia amorfia, ela foi capaz de descobrir um sentido e, portanto, uma forma, uma vibração” (DAGOGNET, 1996, p. 125). Pelo efeito da catástrofe da forma, da falta de ordem gerada pela deformação, compreende-se a força de uma “singularidade outra”. Sob este olhar a teratologia ganha sentido e junto com a arte efeito poético.

### 2.3.2 Tecnologia em cena – extensão do corpo

Neste tópico, o objetivo é refletir sobre a tecnologia como recurso poético e efeito plástico da cena. A tecnologia pode funcionar como extensão do corpo/movimento através de próteses ou dispositivos cenográficos mecânicos/imagéticos que solicitam novas

compreensões sobre os estatutos do corpo e do movimento. Com isso, a tecnologia requer uma reconfiguração corporal do bailarino, solicitando novas referências técnicas e estéticas para a cena.

As tecnologias fazem parte do cotidiano da sociedade e são processadas pelo corpo nas suas atividades mais corriqueiras, onde participam e definem o fazer social e cultural, e solicita dos sujeitos adaptabilidades e interatividades que exigem novos padrões de movimentos do corpo. De acordo com Siqueira, com a naturalização dos dispositivos tecnológicos na vida das pessoas o corpo se tornou sujeito e objeto de constantes modificações,

[...] os recursos tecnológicos têm, portanto, a possibilidade de modificar corporalmente e culturalmente o homem, gerando híbridos (homem/máquina) que integram a civilização virtual e a “real” ou atual. É importante notar que a hibridização vem ocorrendo em diversas esferas da sociedade e da cultura – inclusive a tecnológica, através da multimídia – e tem a ver, também, com o esmaecimento de fronteiras característico da pós-modernidade. (SIQUEIRA, 2006, p. 65)

Para Domingues (1997, p. 29), as tecnologias decisivamente presentes no cotidiano, supõem uma reinvenção da vida “determinando uma outra natureza para a espécie. Isto está ganhando tal amplitude que, no século que nos espera, totalmente imersos no contexto das interações com tecnologias, cada homem poderá dizer a si próprio: ‘eu sou na medida de minhas conexões’”.

Se há este envolvimento do corpo com a tecnologia na vida cotidiana, nas artes este aspecto se torna cada vez mais recorrente e, de certa maneira, um recurso necessário para a arte da atualidade. Os processos artísticos atualmente são experimentados por corpos tecnologizados, amplificados na sua totalidade física e psicológica. A arte tecnológica, além de se relacionar diretamente com a vida, propõe ao homem repensar sua condição humana.

No campo artístico, com a intervenção das tecnologias, torna-se cada vez mais complexo recuperar os conceitos tradicionais da obra de arte pela análise de seus suportes de expressão, uma vez que há tempos as fronteiras entre as artes se mostram diluídas e as múltiplas expressões abarcam uma hibridez de gêneros artísticos. Nas artes cênicas o terreno é bastante fluido. Muitas vezes o resultado cênico se apresenta conjugado com o desenvolvimento tecnológico e com uso da imagem propondo uma atuação do corpo no “aqui e agora” caracterizando uma “fuga da representação” e envolvimento imersivo do intérprete e,

muitas vezes, do espectador. Torna-se frágil qualquer rótulo, se teatro, dança, performance ou *live cinema*<sup>3</sup>.

Miranda (2000, p. 111) escreve que a dança contemporânea está em sintonia com a trajetória de surgimento de novas tecnologias, e junto a isso à necessidade de encontrar novos modos de expressão coreográfica: ela “combina outras artes em seu processo, mistura influências diversas e, assim, feita de múltiplas mestiçagens, reflete o estado do mundo atual”. A associação entre dança e tecnologia não é recente. Para a cena da dança consiste também na continuação de uma prática de muito tempo, que procura sempre explorar novas interfaces e relações com os elementos tecnológicos e as mídias. As recentes tecnologias eletrônicas aumentam o campo de relações e descobertas transformando os modos de criar, ver, participar e, também, entender as artes. Na dança hoje, observamos um campo complexo de ideias que exploram a imersão e a interatividade como recursos. Para Miranda (2000, p. 113), com o uso das tecnologias interativas “as fronteiras entre coreógrafo, diretor, iluminador e bailarino, parecem diluir-se” e, com isto, questões como “corpo” e “identidade cultural” são problematizadas.

Com a exploração das novas tecnologias a grande renovação é a inclusão do espectador que interfere no campo de relações com a obra e o artista. A forma coreográfica, que até então, “obedecia ou ao desejo do diretor ou do coreógrafo, ela, agora, pode ser modificada não apenas por estes, mas também pelo bailarino e por quem a vê, através de sistemas interativos, semelhantes aos usados nos *videogames infantis*” (MIRANDA, 2000, p. 121).

Para esta pesquisa é extremamente relevante refletir sobre esse envolvimento interativo e imersivo na obra, pois configura toda uma transformação em moldes mais rígidos e muito arraigados no fazer da dança cênica. Os modos interativos e imersivos modificam as expectativas do produto coreográfico, que passa a assimilar o “inesperado”, aspecto característico das obras performáticas. Miranda (2000, p. 125) ressalta que, talvez, seja mais apropriado usar o termo “performances cênicas” para as criações atuais, tamanho o impacto após a introdução das novas tecnologias em cena.

Nas obras artísticas que fazem uso de tecnologias interativas ocorre uma diferenciação quanto ao tratamento do corpo na obra. O artista pode considerar, através das tecnologias

---

<sup>3</sup> O termo *live cinema* diz respeito à execução simultânea de imagens, sons e dados, por artistas visuais, sonoros ou performáticos, que apresentam suas obras ao vivo. A improvisação e o acaso fazem parte do processo e possibilitam a criação e vivência, por parte do público, de uma experiência audiovisual expandida, sensorial e imersiva.



interativas, um verdadeiro diálogo com os corpos dos participantes, onde a presença, o calor, o volume, os movimentos e ações, interferem e fazem parte da trama da obra. De acordo com Santaella (2004, p. 94), “na medida em que as tecnologias avançam, as interfaces vão ficando mais adaptáveis ao corpo humano, com processadores mais rápidos e *softwares* mais performáticos que simulam processos mentais”. Deste modo, o que se dá é uma mistura entre o biológico e o artificial através da vivência de uma “biologia interativa”.

Lehmann (2007, p. 372) escreve que é sintomático nas artes pós-dramáticas<sup>4</sup> experimentarmos trocas reais entre o corpo vivo e as técnicas digitais. Com elementos artificiais, através de impulsos via computador, sensações corporais são transformadas em informações e, inversamente, também produz-se a indução cinestésica artificialmente, para se gerar movimentos no corpo. São tecnologias que otimizam e expandem o organismo possibilitando novas relações expressivas, funcionais e estéticas. “Trata-se da utopia de desenvolver evolutivamente o corpo de maneira intencional, dotar-lhe de olhos artificiais e de novas funções ainda imprevisíveis. Por trás dessas tecnologias emerge um problema mais complexo e mais misterioso: a questão da identidade” (LEHMANN, 2007, p. 372).

Lehmann (2007, p. 373) ressalta que, com a configuração de um “corpo midiático” ou um “tecnocorpo”, vivemos o limiar de uma época em que “algo como a identidade corporal e mesmo mental não é mais garantida de maneira evidente”, os mundos são vivências híbridas onde organismos e sistemas de pensamento se interpenetram. O autor desenvolve o pensamento de que as artes respondem a esse questionamento sobre a identidade de corpo de maneira até mais ágil que o próprio desenvolvimento tecnológico. Há inúmeros experimentos na cena da dança que dialogam com programações digitais e sistemas interativos, trabalhando com luz computadorizada, elementos musicais, projeções e sensores. Como por exemplo William Forsythe e Merce Cunningham. Na cena brasileira é representativo o trabalho do Grupo Cena 11 de Dança, que investe na tecnologia integrada com sua poética do movimento.

Com um pensamento mais perturbador, Stelarc (1997, p. 53) além de problematizar a identidade corporal, sugere que o corpo humano já é algo obsoleto, e o homem deve irromper de seus limites biológicos e culturais. O corpo precisa ser reposicionado na sua materialidade biológica para ultrapassar para o campo das extensões. A liberdade para modificar sua forma biológica é uma característica da sociedade atual. “Nesta era de sobrecarga de informações, o

---

<sup>4</sup> Hans-Thies Lehmann (2007) no seu livro *Teatro pós-dramático*, desenvolve o conceito para designar as artes cênicas que operam para além do drama, está ligado ao campo teatral experimental e disposto a correr riscos artísticos, rompendo com convenções. Há um obscurecimento de gêneros e fronteiras envolvendo dança e pantomima, teatro musical e falado. Resultando uma paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas. São as artes cênicas multifacetadas do presente.

importante não é mais a liberdade de ideias, mas a liberdade de forma – liberdade para modificar e mudar o corpo” (STELARC, 1997, p. 53). Assim, a relação com as tecnologias opera no corpo uma reconfiguração de formas, em hibridizações alternadas homem-máquina, com estratégias rumo ao pós-humano.

Miranda (2000, p. 139) coloca questões interessantes para refletirmos sobre o uso das tecnologias com a dança e a exploração em cena de ambientes imersivos e interativos. Até que ponto “precisamos mesmo nos replicar na tecnologia, ou estaríamos mais interessados em chegar ao ‘outro’, ou a um novo conceito de ‘alteridade’?”. E, com maior importância, devemos refletir como estas experiências podem afetar as percepções dos corpos envolvidos ou como os resultados dessa relação dança/tecnologia, de fato, podem ser “capitalizadas artisticamente”. As respostas para estas questões, ou indicações para respondê-las, reestruturam os procedimentos de criação e fruição da dança cênica.

Nesta reflexão focamos nas novas tecnologias e com o caráter interativo, mas é importante ressaltar que, para a dança, a tecnologia pode se referir a qualquer aparato associado como ferramenta ao corpo para alargar suas habilidades e sentidos, para otimizar suas relações de movimento e expressão cênica. Neste sentido, tecnologia indica objetos físicos (dispositivos ou equipamentos), desde figurino, objetos cênicos, efeitos luminosos e sonoros, sensores e imagens, que encerram uma série de princípios e componentes técnicos para sua utilização em cena. A inclusão de “algo estranho” ao corpo impõe necessidades adaptativas para otimizar desempenho. Neste sentido, o corpo aprende a lidar com estes novos contextos organizacionais para elaborar novos "modos de agir". Miranda (2000, p. 141) escreve que, “quando a tecnologia muda, efetuamos mudanças necessárias a ela: nosso corpo e nossos sentidos mudam em sintonia com as mudanças de nosso meio”. Assim, cada novo elemento em cena, novas são as necessidades de técnicas para absorvê-lo.

McLuhan (2007, p. 10) explica que, “toda tecnologia gradualmente cria um ambiente humano totalmente novo. Os ambientes não são envoltórios passivos, mas processos ativos”. Assim, o emprego de tecnologias em cena implica criar técnicas adaptativas e específicas para lidar com os aparatos. Desde uma nova peça de figurino que se encaixa no corpo ou explorar a relação com sua própria imagem em cena, exigem adaptações/reestruturações nos movimentos. Como ocorre com o Grupo Cena 11 de Dança, quando usa pernas de pau, bastões ou patins em cena, que ao explorar novas possibilidades poéticas, exige reconfigurações complexas no corpo do bailarino, cria a necessidade de associar novos procedimentos de treinamento com técnicas voltadas para esse fim. Muda-se o entendimento da dança, os modos de criar e dançar, que passa a absorver o elemento tecnológico ao

movimento. Não precisamos ir muito longe para reconhecer que a dança sempre foi aliada a estes procedimentos, basta lembrar das sapatilhas de ponta no balé clássico, que gerou escolas distintas e diferentes técnicas de trabalhar o aprimoramento do seu uso. Para McLuhan (2007, p. 12), “hoje, as tecnologias e seus ambientes consequentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das consequências psíquicas e sociais da tecnologia”.

Uma reflexão que interessa a este estudo, associada ao caráter de extensão e prolongamento das ações do bailarino em cena, que além de gerar um “outro corpo híbrido” (bailarino+tecnologia) eficiente, pode produzir resultados plásticos com transformações/deformações na configuração da “forma corporal natural”, modificando-a. A consequência do hibridismo homem/máquina (SIQUEIRA, 2006, p. 65; SANTAELLA, 2004, p. 94), em direção ao pós-humano (STELARC, 1997, p. 53), remete às discussões de Villaça (1999, p. 48), que relaciona o pós-humano ao monstruoso. A autora escreve que é crescente o interesse em definir as fronteiras do humano no imaginário contemporâneo na era da tecnologia, e que há uma preocupação com os “fronteiriços”, as “aberrações”, o que é bem representado pela figura do *cyborg*. No contemporâneo irrompe “o que vem sendo chamado de pós-humanismo, uma indeterminação de limites entre natureza e cultura, real e irreal com figurações inverossímeis e grotescas” (VILLAÇA, 1998, p. 92). Assim, quando o corpo cênico, associado aos aparatos tecnológicos, caracteriza traços do pós-humano, configura elementos com proximidades ao hibridismo e à teratologia, características do grotesco analisadas neste estudo.

### 3 O GROTESCO NA CENA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Este capítulo tratará dos resultados da análise do trabalho de campo sobre o grotesco na dança, a partir do estudo de duas companhias de Dança contemporânea: Lia Rodrigues Companhia de Danças (RJ) e Grupo Cena 11 de Dança (SC). Foi necessário compreender e contextualizar a trajetória das companhias na década de 2000-2010 e relacionar com algumas discussões sobre corpo, identidade e o urbano nas Ciências sociais na atualidade, para se entender como, e em que medida, a produção coreográfica das companhias apresenta temáticas, imagens ou elementos pertencentes ao universo do fenômeno grotesco. Para a Lia Rodrigues Companhia de Danças associamos as discussões com os processos de subjetivação polifônica, multiculturalismo e hibridismo cultural. Para o Grupo Cena 11 de Dança associamos o urbano, a performance, a tecnologia e o corpo híbrido.

Para analisar a presença do grotesco em cena mostra-se relevante observar o que se apresenta no mundo contemporâneo como estímulo para a criação dos coreógrafos/companhia. Além do posicionamento dos coreógrafos quanto à esta motivação, foram observadas escolhas estéticas nos trabalhos que julgamos relevante para análise, ou características habitualmente encontradas nas obras que revelam estratégias poéticas facilitadoras da aproximação com os elementos do universo grotesco. No caso da Lia Rodrigues Companhia de Danças abordamos a presença do corpo nu associada à teratologia e à escatologia, e no Grupo Cena 11 de Dança o uso de tecnologias com efeitos teratológicos e hibridismo em Cena. E, assim, refletir se foram potencializados em casos isolados em relação à temática da produção coreográfica do momento estudado, ou se representa uma “singularidade” para a expressão estética do grupo.

Em termos metodológicos, escolhemos três trabalhos coreográficos dos anos 2000, 2005 e 2009, para encontrar uma coerência cronológica de análise nas trajetórias das companhias de dança. No entanto, não tivemos a pretensão de analisar comparativamente. Foram feitas análises dos espetáculos *Aquilo de que somos feitos* (2000), *Encarnado* (2005) e *Pororoca* (2009), da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Do Grupo Cena 11 de Dança foram estudados os espetáculos *Violência* (2000), *Skinnerbox* (2005) e *Embodied Voodoo Game* (2009). Com isso, esperamos poder delinear um panorama significativo para observar se as escolhas temáticas relativas ao que entendemos como elementos do universo grotesco, se constituem como uma tendência identificatória das companhias neste período. E, de modo mais amplo, podendo extrapolar para uma referência social e artística da dança, se

considerarmos que a presença é recorrente nas duas companhias e escapa de suas decisões particulares quanto às afinidades plásticas e estéticas com o grotesco, podendo assim, se definir como um reflexo das representações que circulam no mundo contemporâneo.

Observamos os registros de imagem dos espetáculos utilizando como parâmetro de análise algumas características do fenômeno grotesco como a teratologia, a escatologia, o hibridismo e o rebaixamento. Outros efeitos associados ao fenômeno como a paródia, a sátira, a atmosfera fantástica ou onírica da cena atrelada aos elementos como a luz e adereços cênicos, entre outros elementos pertencentes à imageria grotesca também foram observados, no entanto com menor enfoque de análise. Assim pudemos constatar se ocorreu e como foi feito o uso destes recursos no desenvolvimento das cenas. O hibridismo foi investigado diretamente relacionado à plástica corporal, com uso da antropomorfia homem/animal ou homem/máquina. A teratologia com a deformação do corpo e exploração da desconstrução e fragmentação do movimento, assim como com a utilização de adereços e efeitos cênicos. O rebaixamento nas representações foi observado na lógica de organização dos quadros levando-se em conta o todo do espetáculo e cenas isoladamente, ou apenas propostas de imagens. Para a escatologia fizeram parte da análise o uso de elementos representacionais associados aos fisiologismos, visceralidades e secreções/excreções do corpo.

Procuramos analisar o discurso do coreógrafo na entrevista a respeito de três questões básicas: como se dá a preparação corporal dos intérpretes, como se dá o processo de criação coreográfica e como se apresenta a escolha pela estética grotesca em cena.

Para o primeiro ponto procuramos compreender o treinamento dos intérpretes quanto aos tipos de aula e técnicas de movimento utilizadas e qual a sua relação com o produto cênico final, se o condicionamento corporal é direcionado e influencia o processo criativo dos ensaios e o resultado coreográfico. Para o segundo, investigamos como se processa a criação coreográfica, quais são os estímulos criativos que se apresentam para os trabalhos, qual a relação com os adereços e tecnologias utilizadas em cena, se o elenco participa da elaboração e como se dão os direcionamentos para a pesquisa de movimento.

Estes dois pontos observados, referentes à práxis da companhia, serviram para obter parâmetros de análise quanto aos objetivos do coreógrafo e compreender se esta prática apresentou-se facilitadora para a expressão do corpo grotesco em cena.

Para o terceiro ponto salientamos na entrevista a observação da presença da estética grotesca no trabalho da companhia e procuramos investigar qual a percepção do coreógrafo e seu posicionamento quanto a este fato, assim como, para concluir se tais objetivos foram buscados e/ou realizados ao final no produto cênico.

### 3.1 Lia Rodrigues Companhia de Danças

Contextualizar a participação da coreógrafa Lia Rodrigues no cenário da dança é de extrema importância para esta análise. Com reconhecimento nacional e internacional a coreógrafa tem “contribuído para a sedimentação da dança contemporânea brasileira” (LIMA, 2007, p. 20). Em seu histórico de produção, além da qualidade artística do seu trabalho, também é forte a atitude militante nas políticas culturais. Sua contribuição pode ser considerada um marco para as renovações estéticas e de pensamento sobre o desenvolvimento da dança contemporânea no Brasil.

Em análise do espetáculo *Aquilo de que somos feitos*, criado pela coreógrafa em 2000, Lima (2007, p. 22) afirma que “a proposta cênica de Lia irá mexer com os paradigmas que regiam a dança carioca e porque não brasileira”, trazendo novos parâmetros que desestabilizam os códigos de representação no contexto da dança contemporânea. Tal fato repercutiu em premiações e reconhecimento internacional do seu trabalho e na representatividade da dança do/no país. De acordo com a investigação da autora, o trabalho de Lia Rodrigues sofreu influência das “novas vanguardas” da dança europeia, uma geração que articula reflexão sobre dança e sociedade e propõe a retomada de consciência e pensamento crítico sobre o papel sociopolítico da dança.

Assim, além da atuação artística como bailarina e coreógrafa, Lia sempre esteve engajada em ações de cunho político. Entre as várias atividades, criou e dirigiu por mais de dez anos o festival Panorama RioArte de Dança, importante evento que agrega artistas representantes da dança contemporânea do Brasil e exterior, e que hoje, sob outra direção, ainda integra a pauta de espetáculos da cidade do Rio de Janeiro e é referência no país. O perfil de envolvimento político e social é característico da coreógrafa, o que se reflete na criação artística e comunicação do seu trabalho através da Lia Rodrigues Companhia de Danças, fundada em 1990, no Rio de Janeiro.

Desde o ano de 2006 até a data deste estudo, ano de 2012, a companhia é patrocinada pela PETROBRAS. Atualmente tem parceria com a organização não governamental REDES – Redes de Desenvolvimento da Maré, onde tem sua sede de ensaios no Centro de Artes da Maré. Trabalha em parceria com a Fundação Prince Claus/Holanda e também com o Théâtre Jean Villar de Vitry-sur-Seine/França no projeto de Compagnonnage (acompanhamento), com o apoio do Conseil Regional d’Ile-de-France.

### 3.1.1 Desdobramentos teóricos: alteridade, polifonia e encontro de culturas

Para Lia Rodrigues as questões do mundo atual que trazem inquietação e estimulam a criação e comunicação pela dança partem de perguntas como: “O que é estar junto? Porque estar junto?”. Embora estas questões sejam conscientes e trabalhadas nas duas últimas criações - *Pororoca* (2009) e *Piracema* (2011), desde o início de sua carreira a preocupação com o trabalho e convívio coletivo, seja na sociedade ou no meio artístico da dança, são motivações básicas para sua produção artística.

Eu não sei se quero comunicar alguma coisa, assim sabe. O que eu acho é que se eu pensar nisso eu não vou sair do lugar. Eu sei que tenho que fazer alguma coisa que parte de uma necessidade. Não só minha, mas da gente. A gente cria uma necessidade. Ela não existe por si só. A gente cria uma pergunta pra fazer um trabalho, a gente cria uma questão. [...] Então eu coloquei um problema pra eu resolver. É que nem problema matemático. E agora eu vou ter que resolver esse problema. Então essa é uma inquietação que talvez esteja ligada com as coisas do mundo, sem dúvida. Não é? Por que tudo que eu ando fazendo nesses anos tem alguma coisa a ver com o estar junto. O festival que eu criei, o Panorama, é estar junto. Um monte de gente! Ah, o fato de ter vindo aqui pra Nova Holanda, fazer o trabalho com a REDES, é estar junto. Estar junto com gente diferente de mim, né! Estar com uma companhia, pensar ainda em companhia. Porque hoje em dia é muito raro. As pessoas pensam em projetos. Então, o que é estar junto? Porque estar junto? Não é que tenha uma resposta que eu acho boa ou ruim. Mas isso me inquieta! Então, eu acho que essas perguntas são as minhas perguntas pro mundo também, de uma certa forma. Mas eu não sei se vai comunicar isso. Não sei se as pessoas... Se quem vai ver, vai olhar, vai ler exatamente isso. Porque não lê! Lê o que cada um consegue, o que cada um pode, o que cada um quer. Isso que é legal. A obra de arte, ela fica muito mais interessante quando você pensa que ela pode ter milhares de significados diferentes. Tantos quantos olhos que a veem. Isso é muito legal. (RODRIGUES, 2011)

Para refletir sobre essas inquietações que motivam a busca estética da companhia observamos as temáticas e os discursos que envolvem as produções coreográficas da década de 2000-2010: *Aquilo de que somos feitos* (2000), *Encarnado* (2005) e *Pororoca* (2009). Ao relacionar com os aspectos polifônicos e híbridos do mundo contemporâneo, estudados anteriormente, atribuímos um sentido mais amplo ao que a coreógrafa Lia Rodrigues apresenta como motivação para criação coreográfica e construção estética do corpo na cena. Assim, podemos constatar que a vivência da coreógrafa e a trajetória da companhia, nesta busca do “estar junto”, sugere um percurso em consonância com os processos de identificação que ocorrem na atualidade, passando da busca de uma identidade nacional, um “corpo-identidade” (SIQUEIRA, 2006) nos anos 1990, para um processo de subjetivação polifônica (GUATTARI, 1992), com foco na alteridade e coletividade.

A Companhia Lia Rodrigues com projeção a nível internacional está sob influência de um mercado cultural global. É constante a troca da companhia com outras culturas quando apresenta seu trabalho, cria parcerias e dialoga com artistas e instituições em outros países, e ao mesmo tempo que interage com setores nacionais com menor acesso às práticas culturais da dança. Com isto confere um “sentido globalizante” de contágio, em larga e pequena escala, do seu projeto artístico, o que se conforma também como um processo híbrido e de multiculturalização.

A globalização é determinante nos processos de troca culturais. Vivemos no mundo atual a diluição das fronteiras espaciais e temporais, onde o acesso às informações é ilimitado. Processos desterritorializantes/re-territorializantes marcam o questionamento do sujeito moderno (HALL, 2004), apresentando novas noções de construção de subjetividades (ARAÚJO; HAESBAERTH, 2007; GUATTARI, 1992), em que a característica dos processos fluidos de identificação são coerentes com as qualidades líquidas da contemporaneidade (BAUMAN, 2001, p. 7). Encontros de culturas que se hibridizam e definem novos parâmetros para compreensão do sujeito contemporâneo, sujeitos híbridos, multiculturais e polifônicos.

Hall (2004, p. 74) escreve que “à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural”. Como resultado desses “fluxos culturais” e consumismo globalizado há o surgimento de “identidades partilhadas”. E com a articulação entre o local e o global ocorre uma “fascinação com a diferença”. Talvez esse fato possa auxiliar na reflexão sobre o processo de valorização da diversidade, o que observamos na estruturação da Lia Rodrigues Companhia de Danças.

Observamos também que a trajetória histórica e o momento da companhia em relação ao estabelecimento de residência no Centro de Artes da Maré e a parceria com a organização não governamental REDES – Redes de Desenvolvimento da Maré, também tem uma estreita relação com a busca estética no trabalho e questões pertinentes aos processos de territorialização e acontecimentos polifônicos do mundo, como hibridismo cultural e multiculturalidade (FERREIRA, 2011, p. 11). O que pode favorecer um ambiente representacional fluido e múltiplo para ocorrência de contrastes éticos e estéticos.

Compreender e associar o reflexo do ambiente social contemporâneo de características móveis e plurais no trabalho de Lia Rodrigues serve para detectar os sinais que elucidam uma percepção do grotesco na plasticidade das cenas coreografadas.



Em busca de um sentido de identidade e afirmação como brasileira, Lia relata que mergulhou na pesquisa da cultura popular e no universo de Mário de Andrade (LIMA, 2007, p. 37). Esta investida gerou, em 1996, o espetáculo *Folia*. Siqueira (2006, p. 131) escreve que este espetáculo, criado anteriormente a *Aquilo de que somos feitos*, “é uma afirmação de brasilidade através da dança. Nele, a coreógrafa leva para a cena sons e movimentos gerados a partir de uma pesquisa da cultura popular e constrói corpos capazes de afirmar sua visão de identidade brasileira”. A preocupação com o reconhecimento de uma identidade nacional, assim como, a influência de sua história particular no fazer artístico expõe uma inquietação com a busca de suas origens e seu processo de individuação. Siqueira (2006, p. 137) explica que ao “ouvir os depoimentos dos artistas” entendemos as razões dos impulsos de suas criações. Ao analisar os depoimentos de Lia, a autora coloca que há a indicação no seu relato de “uma busca por elementos identitários relacionados com nacionalidade – daí podendo-se extrair relações com a cultura, a história, a arte. Os corpos que se veem construídos em cena demonstram a cada movimento essa busca: corpo-identidade” (SIQUEIRA, 2006, p. 137).

Em *Aquilo de que somos feitos*, Lia busca motivação criativa na comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil. Esta obra estreou em 2000. Foi uma pesquisa que levou dois anos para ser concluída e seguiu com as questões nacionais e identitárias do trabalho anterior. *Aquilo de que somos feitos* evoca questões sobre identidade e coletividade, problematiza as noções de singularidade e diferença, tendo o corpo e a cultura como material de investigação. Neste ponto é interessante ouvir a coreógrafa que, ao mesmo tempo, desconstrói na cena esses conceitos de unidade e consenso, e na prática da companhia procura exercitar novas formas de partilha e coletividade com a articulação das diferenças.

*Aquilo de que somos feitos* era a comemoração dos 500 anos do Brasil. Descobrimto do Brasil. Então eu estava com isso na cabeça: Mas comemorar? Por quê comemorar isso? Por quê? Como é que a gente pode pensar nisso? Depois eu comecei a pensar, mas a gente aqui no Brasil, como é que é? Então no Brasil é diferente do resto do mundo...! Aí começou em volta disto um monte de ideias. Mas não sou eu sozinha que penso. O que eu acho legal, o que eu gosto, o que me inspira é trocar ideia com outras pessoas. Acho que é só daí que minhas ideias aparecem. Eu sozinha, eu não sou nada, sabe. [...] Porque o barato é essa rede que a gente forma de ideias, de tudo e que vai construindo o trabalho. (RODRIGUES, 2011)

Lia Rodrigues valoriza a diversidade e a diferença como um fator positivo na convivência em sociedade, visão que vem se fortalecendo com suas experiências a cada projeto artístico desenvolvido. Em termos estéticos é importante um produto artístico híbrido e atravessado por informações culturais distintas. Ela reforça que o importante são as diferenças nos traços particulares de se mover, independente da formação pessoal dos intérpretes e experiências anteriores com a dança.

Neste sentido, observamos que a estrutura da companhia também é diversificada, o que se reflete na escolha do elenco, acolhendo intérpretes de distintas formações em dança, ou até mesmo com uma “ausência de formação” dentro dos padrões técnicos valorizados em alguns segmentos do meio profissional e tradicional da dança. Siqueira (2006, p. 134) transcreve o depoimento no qual a coreógrafa reforça “que busca mais do que corpos treinados em seus intérpretes: ‘Não vejo um corpo, vejo um desejo. Tem que ter desejo e disponibilidade. Basicamente é isso’”. Os corpos refletem suas diferenças nos gestos e na qualidade particular de movimento de cada intérprete, independente da aparência, estrutura ou cor de pele. Assim, o posicionamento de Lia, embora imbuído da questão estética, é politizado quando busca a não-uniformidade, seja no âmbito artístico, de formação ou procedência social dos intérpretes.

Garcez (2009, p. 3) em seu estudo *Ética e processo criativo em Lia Rodrigues*, utiliza o conceito de “Antropofagia nômade” para situar o trabalho da companhia como uma estética híbrida/mestiça. O conceito está associado aos ideais do projeto antropofágico de Oswald de Andrade, que extrapola a noção endógena de cultura. Para o autor, uma “identidade nômade”, é capaz de admitir elementos estranhos à sua cultura, está em constante processo de reconstrução, resultante de um diálogo antropofágico com outras culturas. E, é neste sentido que avança a Companhia de Danças Lia Rodrigues.

Sem dúvida Lia pratica o mestiçismo estético seja por trabalhar quase sempre entre as duas margens do Atlântico ou ainda por ser uma resultante de diversas influências agregadas ao longo de seu tempo de vida. [...] sem dúvida há um elemento de destruição intrínseco já que ele é uma resultante de várias referências culturais e principalmente de forças políticas que atuaram, ou atuam, em seu processo. O mestiçismo estético de Rodrigues é do mesmo tipo do definido por Canclini onde a cultura híbrida surge do entrecruzamento entre popular e erudito, como em *Folia I* (1996) e *Folia II* (1997), ou do regional com o internacional, como em *Aquilo de que somos feitos* (2000). Em vários de seus trabalhos e especialmente em *Aquilo...* vemos o corpo dos bailarinos numa mescla constante de linguagens, [...]. Essa profusão de técnicas corporais distintas também prova que Lia não tem receio de criar coreografias mestiças que se apresentam e dialogam com diferentes culturas. (GARCEZ, 2009, p. 3)

A “antropofagia nômade” em Lia integra e transcende dialeticamente as diferenças, “preserva alguns elementos, nega outros ao mesmo tempo em que, usando sua ética enquanto escultura de si, transcende alguns destes elementos em direção ao mestiçismo estético” (GARCEZ, 2009, p. 4).

Neste sentido, não se trata apenas de um elogio ao hibridismo, mas uma forma de superação das diferenças culturais e linguagens corporais num processo de assimilação crítica pela “deglutição” de ideias e modelos para produzir algo genuíno. E assim, confere à

conformação da companhia uma força de transformação, de algo que poderia ser estigmatizante e sem personalidade em outro contexto, mas neste caso, se transforma em qualidade e autonomia artística.

A perturbação de uma unidade pela manifestação das diferenças e singularidades cria a possibilidade de acordos coletivos e de instituição de valores “em comum”, que através do discurso do corpo colocam em destaque esse momento de passagem para os questionamentos do mundo contemporâneo. Na análise de Lima (2007, p. 141),

Os conceitos de singularidade e unidade – diretamente ligados ao modo como se organiza a dialética entre indivíduo e sociedade, a dinâmica interna de uma comunidade – dialogam em tensão em *Aquilo de que somos feitos*, gerando questionamentos sobre a noção de “corpo coletivo”, tão cara à história da modernidade, seja na dança, na sociedade ou na política.

Em *Aquilo de que somos feitos* fica explícito o desejo de transparecer, mostrar o que se encontra como singularidade ou diferença, ou mesmo como pasteurização dos corpos e valores. Este é um procedimento reflexivo e crítico que persiste nos trabalhos e trajetória da companhia. As questões impressas nas construções coreográficas nos encaminham para refletir sobre o corpo e sua individualidade material e subjetiva, assim como, sobre a coletividade, o corpo social, seus signos e representações, sejam estéticas ou políticas.

Lia Rodrigues (2010b), ao relatar os 20 anos de existência da Companhia de Danças, aborda a importância do encontro com a comunidade da Maré (2004) e a criação do Centro de Artes (2007) e como este fato foi determinante na trajetória e na busca estética da companhia. Concretizou-se e potencializou um encontro de diferenças, entre os intérpretes da companhia, entre corpos, origens étnicas, “cores”, do nível de formação profissional e experiência em dança, das distintas procedências, podendo ser de várias partes do Brasil, além de integrantes da própria comunidade da Maré.

Assim surgiu *Encarnado* em 2005, de um encontro impactante que promoveu rupturas e questionamentos de valores e comportamentos sociais. Um impacto que em primeira instância apresenta socialmente um “outro”, que pode estar à margem, em desigualdade de oportunidades e valores. Com o tempo de convívio percebe-se que o que existe são diferenças nos modos de perceber e organizar o mundo.

O *Encarnado*, a gente começou... foi quando a gente chegou aqui na favela em 2005, 2004. Na verdade 2004. E acho que foi um impacto muito grande a vinda pra cá, para mim pelo menos. Porque, uma realidade muito diferente da que eu conhecia, da que eu tinha convivência. Então eu acho que eu tive um impacto de mergulhar numa outra realidade e esse impacto me causou perguntas. Como é que é...? Que é isso que eu sinto, que é uma espécie de uma dor, sei lá, um... Aí o trabalho foi indo pra ser o que é a dor do outro. E acho que talvez eu liguei “falta” com “dor”. Sei lá, e eu acho que foi daí que começou o *Encarnado*. (RODRIGUES, 2011)

Em 2007, a crítica de dança Helena Katz (2007) escreve sobre a dificuldade em falar com clareza sobre a importância do espetáculo *Encarnado*, onde estão imbricadas umas nas outras, as questões pessoais, políticas, sociais, filosóficas, midiáticas e artísticas, e que são orquestradas com maestria pela coreógrafa. Ela escreve que *Encarnado* com dois anos de criação, embora tenha passado por 11 países e apresentado mais de 100 vezes,

[...] não pode ser bem compreendido fora do ambiente no qual foi criado. Esse seu caráter de processo permanente carrega o dia a dia de quem vai descobrindo como conviver com tiroteios, bloqueio de ruas promovidos por disputas entre facções inimigas, como compartilhar com uma arquitetura que trabalha com outra definição de espaço, como enfrentar o desafio de criar em um calor de 44°, como desvendar todo um outro código de comunicação. (KATZ, 2007)

Para Katz (2007), o fato da companhia tornar-se residente na Casa de Cultura da Maré, e assumir como experiência o convívio com a comunidade e uma instituição social, mesmo sob uma equivocada etiqueta de “contrapartida social”, “trata-se de um ativismo exemplar de amplo alcance”, que traz como reflexo um outro entendimento de dança.

Guzzo (2010, p. 116) escreve que “*Encarnado* é uma rede de materialidades e sociabilidades: coreógrafa, bailarinos, instituições, financiamentos, lugares, estéticas, políticas. Uma realidade objetivada por uma diversidade de práticas que é, ela mesma, múltipla”. O espetáculo e trabalho da companhia tem “potencial de ação transformadora” e apresentam características de resistência política. A escolha do espaço de residência para pesquisa, ensaios e criação, assim como as escolhas estéticas e temáticas, tratam da relação com o coletivo, com a violência e a dor, e derivam de “uma proposta política de denúncia”. E isto ocorre desde a postura crítica da coreógrafa e elenco em relação ao próprio trabalho, às políticas públicas e às atuais formas de se fazer dança.

Assim, o reflexo desta busca pessoal e coletiva na Lia Rodrigues Companhia de Danças envolve processos identitários em devir, que reforçam as alteridades como força de unidade. Este fato se apresenta no decorrer da trajetória da companhia, culminando com o momento da criação de *Pororoca* em 2009. Neste caso, com a consciência e afirmação de uma singularidade para o grupo, justificada pela troca com a comunidade da Maré e pela conformação diversa de profissionais com suas “outras histórias pessoais”, são fatos que ressaltam a potencialização de um encontro híbrido de corpos e culturas. Hall (2004, p. 91) escreve que há dois direcionamentos para os processos de hibridismo cultural, que por um lado podem ter seus riscos por implicar indeterminação e relativismos ou, por outro, podem produzir novas formas de cultura atuando como “poderosa fonte criativa”. No caso da Lia

Rodrigues Companhia de Danças com *Pororoca*, ao assumir os perigos, esta conformação parece ter resultado numa força híbrida de conjunto potente.

Lia quando fala da criação do Centro de Artes da Maré, relata com desenvoltura a relação com a comunidade e parceria com a REDES e como isso influenciou na construção poética de *Pororoca*.

*Pororoca* foi quando a gente mudou pra esse espaço aqui. Que ele ainda estava sendo construído. E aí já era, já estava há sete anos trabalhando aqui com a REDES, que é minha parceira. Entendendo um pouco melhor o que é que é, sei lá... Acho que eu estou entendendo né, alguma coisa, porque que eu estou aqui na favela. O que é, o que as pessoas são, como elas se mexem. Então eu sinto que *Pororoca* é um trabalho que estava muito mais do que o *Encarnado*, que foi uma espécie de um impacto. *Pororoca* parece que assim-assim: “Agora eu cheguei! Entrei, invadi, tô aqui!” Sabe... também é uma das possibilidades do trabalho. Mas isso eu só fui perceber depois que o trabalho estava pronto. Eu não percebi isso não! *Pororoca* eu comecei com essa ideia: “Como é que a gente pode ficar junto o tempo inteiro”. (RODRIGUES, 2011)

Valorizar as diferenças e o processo de troca no encontro com o outro é a característica encontrada no discurso dos envolvidos com o percurso de criação e divulgação do espetáculo *Pororoca* e com a estruturação da sede da companhia no Centro de Artes da Maré. Assim, Lia Rodrigues (2010a) explica em entrevista num programa jornalístico de televisão: “*Pororoca* todo mundo conhece, é um fenômeno natural que acontece no Amazonas, no encontro das águas do rio Amazonas com as águas do mar. Nesse caso, a nossa pororoca aqui, a pororoca de dança, ela é na verdade o encontro da diferença”. Priscila Maia (RODRIGUES, 2010a), bailarina da companhia, reforça dizendo que “[...] são as diferenças culturais todas que fizeram o grande barato da *Pororoca*. Reunir pessoas tão diferentes, de lugares diferentes, de histórias diferentes. Isso que tornou o espetáculo tão diverso como ele é”.

O enfoque conceitual é importante para reforçar a alteridade neste espetáculo, mas a amplitude que este discurso alcança está além desta montagem coreográfica e constituição interna da companhia. Envolve parcerias institucionais e ações sociais mais amplas, onde afirma-se a diversidade como uma característica de identificação e constrói-se uma imagem singular, ao mesmo tempo que plural para a companhia (FERREIRA, 2011). Um processo de construção dinâmico, talvez temporário, como é a demanda da contemporaneidade, mas potente.

Neste sentido, o título/metáfora *Pororoca* é o que se desenvolve como o *leitmotiv*, como diria Guattari (1992, p. 29), para produção de uma subjetividade polifônica, funcionando como um “ritornelo”, como “motivo existencial” para a criação do novo trabalho e também justificar um processo de territorialização com a residência na comunidade da

Maré. O que é acolhido por todos, como num “desejo coletivo”, como a alegoria de uma experiência de troca e miscigenação cultural e que também se constitui como um “atrator” que faz com que diante da diversidade permaneça um sentimento de identidade. É neste sentido que o conteúdo da fala dos envolvidos neste processo se faz em torno de uma positivação da diferença, ao mesmo tempo que valorização da singularidade através de um processo dinâmico de construção identitária.

De acordo com Araújo e Haesbaerth (2007, p. 42), a construção identitária está associada a referenciais simbólicos e sociais. O processo de afirmação das diferentes identidades, embora dinâmico, está vinculado a causas e consequências materiais, de maneira que o referencial espacial, seja no presente ou no passado, pode dar “consistência e eficácia ao poder simbólico na construção identitária”. Para os autores as relações sociais assim como “toda identidade cultural é ‘espacial’, na medida em que se realiza no/através do espaço” (ARAÚJO; HAESBAERTH, 2007, p. 44). Assim, uma identidade se constitui territorial quando há uma relação clara do espaço com a política e a cultura, “a identidade territorial só se efetiva quando um referente espacial se torna elemento central para identificação e ação política do grupo [...]” (ARAÚJO; HAESBAERTH, 2007, p. 45).

Neste sentido, a criação do Centro de Artes da Maré pela coreógrafa Lia Rodrigues em parceria com a REDES, se constitui também como uma ação política de territorialização, onde são criadas “geografias imaginárias” (ao menos temporariamente), no sentido de construir através de um “senso de lugar”, uma identidade territorial para a Lia Rodrigues Companhia de Danças (FERREIRA, 2011, p. 11). Ao associar o trabalho artístico da Companhia ao Centro de Artes e comunidade da Maré nos últimos anos, o espaço como materialidade “não é apenas um instrumento de ‘manipulação’ no livre jogo da ‘invenção’ identitária, mas um referencial que uma vez ‘eleito’ (ou ‘reconstruído’), passa a interferir na própria intensidade e longevidade da dinâmica identitária” (ARAÚJO; HAESBAERTH, 2007, p. 45). Deste modo, através do desejo de uma ação social pela arte - e que se constitui também política - se reelabora uma identidade própria, que sem apagar as histórias particulares, se atualiza numa “outra” e nova relação simbólica de espaço/tempo, num processo claro de hibridismo cultural. Assim, este processo tem caráter fluido e múltiplo, que associada a uma referência espacial real - e arbitrária - está uma construção simbólica dinâmica que conjuga multiterritorialidades.

Com o espetáculo *Pororoca*, o resultado artístico da Lia Rodrigues Companhia de Danças é metáfora e registro de um empreendimento de contágio, onde a pluralidade e o encontro das diferenças são intencionalmente buscados, tratados de forma poética e colocados

em cena através do movimento. É no encontro com a diferença que se refazem ações, pensamentos e atitudes, e na trajetória da companhia e da coreógrafa é este processo de dinâmica e transformação que se observa. O que fica evidente neste trajeto é a conformação, nos termos de Guattari (1992, p. 28), de um processo de subjetivação polifônica para a Lia Rodrigues Companhia de Danças, na medida em que agrega diferenças culturais e sugere um processo dinâmico de identificação, um devir, em constante transformação.

As circunstâncias que auxiliam na consciência e afirmação deste processo são providenciais – como primeiro ponto, a busca constante pela singularidade na expressão artística; em segundo, o sentido de valor e respeito pela diversidade que funciona como um motor no tratamento estético e na composição dos integrantes da companhia; e, por fim, o espaço/território do Centro de Artes da Maré, um galpão recuperado e utilizado para fins artísticos e educacionais na comunidade, que funciona como um espaço “intersticial”, um local híbrido, de encontros simbólicos, onde se diluem as desigualdades e que possibilita um interfluxo cultural.

Neste sentido, podemos observar que este panorama de características polifônicas oferece um ambiente bastante propício para absorver valores diferenciados e contraditórios. A estrutura da companhia e sua prática na criação e treinamento absorvem a diferença como elemento motivador e anima essa convivência e interação. Como reflexo, o trabalho coreográfico expressa rupturas representacionais, e o fenômeno grotesco em cena é uma das possibilidades dessa comunicação.

### 3.1.2 A prática: preparação técnica, treinamento e procedimentos de criação

A prática da companhia envolve encontros diários com aulas de preparação técnica, ensaios de manutenção do repertório e de montagem coreográfica. Lia explica que nos 21 anos de existência da companhia, não foi desde o início que tiveram aulas regulares, foi acontecendo gradativamente à medida que os recursos financeiros foram surgindo. Ela relembra de suas experiências como bailarina na companhia francesa Maguy Marin, onde cada um tinha que se preocupar com suas próprias aulas de preparação: “[...] na companhia da Maguy, nós não tínhamos professor, então era essa mesma história de fazer aula aqui e ali, sair correndo, pegar o metrô, o trem, o ônibus e chegar e ensaiar” (RODRIGUES, 2011). E, desde essa época, ela alimentava esse “sonho”: “[...] porque eu achava, como eu era bailarina,

eu achava que isso era a situação ideal. Pra alguém que dança, se tudo estivesse no mesmo lugar, seu ensaio, você acaba a aula já tá pronto, quentinho pro ensaio” (RODRIGUES, 2011).

A partir do ano 2000, valorizando a necessidade de todas as atividades estarem concentradas e direcionadas ao resultado artístico da companhia, professores eram convidados para ministrar as aulas com maior constância. Passando desde então por variadas técnicas de movimento como o balé clássico, ioga, Feldenkrais, teatro e improvisação, assim como vários professores, com suas especificidades de treinamento de movimento da dança contemporânea, como João Saldanha, Denise Stutz, Cristina Moura, Marcela Levi, entre outros.

Para Lia Rodrigues é a somatória das variadas experiências corporais que definem o artista da dança contemporânea.

Acho que cada técnica, cada aula, dá um pouco mais de liberdade, eu acho, para a pessoa que é o artista do corpo. Porque você acrescenta um conhecimento ao que você já tem. Então, eu não acredito, absolutamente, que a aula de balé... todo mundo dança porque faz balé, eu não acredito! [...] Mas eu acho que atualmente, o que eu penso pra gente que dança é a possibilidade de experimentar técnicas muito diferenciadas. (RODRIGUES, 2011)

Embora sua formação seja a do balé clássico, ela acredita que a formação do intérprete de dança hoje não deve ser baseada somente nesta informação técnica. Neste sentido, não se sustenta a visão do balé como uma técnica de movimento hegemônica e condicionante no desempenho do artista, o que se apresentou como um pensamento bastante conservador em grande segmento da dança cênica (SIQUEIRA, 2006, p. 212), mesmo com todos os movimentos de oposição aos tradicionalismos desde o advento da dança moderna. Eliana Rodrigues (2000, p. 124) escreve que no início do século XX a dança sofreu transformações radicais, revolucionando sua história, onde “a reação contra o academicismo, a afetação e a artificialidade do balé clássico foi o ponto de partida para uma revisão total de valores, de técnicas corporais e de regras de composição”. O que de certo modo ocorre ainda hoje, com algumas técnicas de movimento que visam desconstruir e fragmentar as partes e alinhamentos posturais, buscar a horizontalidade e o peso do corpo em direção ao solo, o que vem em oposição ao verticalismo, leveza e formas lineares trabalhadas na técnica clássica.

Para a coreógrafa Lia Rodrigues (2011), a preocupação do artista deve ser a manutenção dessa “ferramenta”-corpo: “É... poder usar totalmente o seu corpo, de todas as formas. Por que daí você fica muito mais disponível pra qualquer coisa que a gente vai fazer. Por que ali (na sala de ensaio e palco), a gente faz tudo”. Podemos associar as convicções de Lia Rodrigues às reflexões de Louppe (2000, p. 36), onde a construção desse corpo híbrido, das buscas pós-modernas em sua semiotização extrema pelas variadas experiências com



técnicas corporais variadas, caracteriza um “hiperaparelhamento” desse corpo. E, portanto, capaz de responder a uma demanda polissêmica para a cena da companhia.

Azevedo (2008, p. 551) no seu estudo *O corpo no pós-modernismo: obra sempre inacabada*, ressalta que essa grande variedade de técnicas corporais na formação e preparo dos intérpretes de dança na cena contemporânea resulta em “repertórios gestuais e possibilidades coreográficas muito próprios”. Através de um processo de filtragem, neste amplo universo, a escolha e seleção individuais são o caminho para uma escrita gestual personalizada. A escrita cênica por sua vez, sem um ordenamento muito claro dos “signos-fragmentos”, também se apresenta híbrida, onde espetáculo e corpo do intérprete espelham essa construção.

No caso da Companhia Lia Rodrigues, que aposta nesse fluxo diversificado de informações, procuramos refletir que, antes da identificação de uma “escrita técnica de movimento”, podemos observar resultados plásticos específicos na cena. A conformação híbrida na formação e preparo dos intérpretes/criadores juntamente com as estratégias de criação coletiva se mostram um caminho bastante sugestivo para abrigar deformações/fragmentações do movimento como resultado na criação. Em última análise, esta conformação plástica “desconstruída” pode ser associada ao efeito teratológico do grotesco.

Algumas estratégias de criação na dança contemporânea contam com a improvisação para a montagem coreográfica. Lia faz uso desta estratégia para criação na medida em que o coletivo experimenta corporalmente os estímulos discutidos em conversa para a montagem dos trabalhos. Katz ([1999?], p. 18) quando investiga os processos cognitivos relacionados às estratégias de improvisação, analisa as maneiras do corpo desenvolver conhecimento através do sistema motor. O vocabulário de movimentos que determinado corpo possui funciona como uma rede de conexões. Quando se trata de uma técnica específica de dança implica também numa “rede particular de conexões”, que contém determinadas associações, combinações e encadeamentos de passos e possibilita a articulação de uma família de movimentos específica, que reforça a execução em rotinas de movimento. Para a ação do improvisado é necessário experimentar novas rotinas e desarticulações das conexões habituais. A maior capacidade de desarticular as informações, de realizar novas experiências e criar novos vocabulários depende de uma formação sólida do artista. “Para improvisar, um corpo precisa haver colecionado muitas experiências motoras. A sua capacidade de inovar parece depender totalmente da sua habilidade em haver adquirido muitos conhecimentos motores” (KATZ, [1999?], p. 22).

Neste sentido, quanto maior for o repertório de informações de movimentos e técnicas de execução desse artista do corpo, possibilita que ele seja um criador com mais domínio corporal, mais apto à desarticular estas técnicas e promover outros rearranjos de movimentos, e até mesmo à sistematização de outras/novas técnicas. Para um trabalho em grupo que não se propõe a repetição de fórmulas e passos, ao contrário busca novas maneiras de expressão, é condição uma formação do artista do corpo mais abrangente, assim como o desejo de transitar pelos interstícios das especificidades de cada técnica para se deparar com um terreno novo, uma nova experiência pelo movimento. E esta é uma demanda da dança contemporânea.

Para a coreógrafa, o trabalho de preparação e a técnica de movimento utilizada no treinamento dos intérpretes colaboram/interferem na qualidade do resultado final. Embora, nem sempre ela saiba antecipar que tipo de necessidade técnica o trabalho em montagem irá requerer. Para ela, muitas vezes o que é criado já consiste numa técnica específica de movimento que deve ser aprimorada. Neste sentido, a noção de técnica para a dança não está vinculada somente a uma formatação prévia de movimentos, como em aulas específicas ou escolas de movimento. Mas, com maior complexidade, no entendimento da coreógrafa, a técnica atenta para as qualidades de execução e modos de ordenação de certos movimentos selecionados para o trabalho.

É por que não é separado, é tudo meio junto. Às vezes o próprio ensaio... o próprio trabalho, ele cria uma técnica. Cada trabalho, é na verdade, eu acho, uma criação de um movimento, de uma técnica. Eu não trabalho com um passo que já tem uma história. Até tem também, mas o encadeamento deles é feito de uma maneira muito diferente. O que requer que a pessoa que faz esse movimento, tenha que usar caminhos diferentes para pensar. [...] Às vezes aqui a gente está lidando com ação, com uma ação depois um movimento, depois uma mímica, depois... nada. Então como é que a gente encadeia isso e cria uma espécie de técnica pra ser capaz de fazer isso. Mas isso é criado conforme a gente vai inventado o trabalho. (RODRIGUES, 2011)

Lia não trabalha na criação com “passos prontos”, não leva para os ensaios sequências de movimento pré-elaborados. O procedimento de criação consiste em estar sempre pensando na estrutura coreográfica, questionando para que serve e o que quer dizer o que os bailarinos estão propondo como movimento.

Não, eu não trago isso, normalmente eu não trago. [...] A gente conversa e dessa conversa e de algumas sugestões, eles vão produzindo movimento. Mas nenhum... eu cheguei e... “Gente vamos fazer isso assim com o braço!”. Nunca. [...] Eu só sei fazer com eles, eu não sei fazer sozinha. [...] A partir do que eles me mostram eu posso criar. Eu não sei criar assim... ‘geração espontânea!’”. (RODRIGUES, 2011)

A coreógrafa explica sobre esse processo de pensar na estrutura coreográfica, de fazer com que uma sequência de movimentos “exale poesia”, faça algum sentido. Ao experimentar

uma sequência de movimentos ela se pergunta: “Mas isso serve pra quê? Isso tá a serviço do quê? Isso me faz deslocar essa sequência até que ela chegue numa coisa que parece: ‘Ah, aconteceu algo!’” (RODRIGUES, 2011). Nesta poética da dança ela faz referência ao mesmo processo de construção da poesia escrita, com regras ou sem regras,

Tem uma coisa que acontece ali, que está na estrutura, na escolha que aquele escritor, poeta, colocou em pé, montou ali. Aí faz um sentido. Ou é a rima, ou é a palavra deslocada, ou é a própria configuração daquele poema. Então, essa coisa de colocar em pé, que é fazer com que aquilo vire poesia é parecido com o que a gente faz na dança. A gente tem algumas estruturas, alguns movimentos... e como é que eu faço pra aquilo dar essa virada, fazer essa operação. Que seja de um encadeamento de movimentos, num sei..., que vire uma ideia, uma ideia que se sustente de alguma forma ali. Então, essa para mim é a questão que eu estou sempre atenta e preocupada, como é que eu vou colocar isso em pé. Como é que eu faço isso acontecer alguma coisa. (RODRIGUES, 2011)

Direcionadas pela coreógrafa, as criações dos trabalhos sempre surgem de muitas conversas para após serem experimentadas em sala de ensaio.

Não é qualquer coisa que a gente conversa, não é qualquer conversa. Eu penso. Como você falou, eu me preparo para essas conversas. Eu tenho que selecionar temas para essas conversas. Eu tenho que pensar em coisas que eu já vi, ou imagens, ou textos, ou ideias. Eu tenho que... eu faço, eu estudo pra poder conversar. Aí eu compartilho aqui, com outras coisas que eu penso. Aí a gente vai acumulando essas conversas até que elas vão também ser conversadas corporalmente. (RODRIGUES, 2011)

Lia relata que em *Formas breves* (2002) - um trabalho encomendado pelo festival Culturgest de Lisboa, Portugal, para retratar a obra de Oskar Schlemmer - ela investiu num estudo prévio sobre o tema para após acontecer o processo de criação coletivo. Já para o mais novo trabalho *Piracema* (2011), a motivação inicial seguiu a questão da montagem anterior: “*Pororoca* deixou algumas portas abertas para pensar. [...] Vocês dançam sempre juntos, né? Tudo bem vamos falar sobre o coletivo. Mas que outra forma a gente teria de falar de ‘estar junto?’” (RODRIGUES, 2011). No início promoveu sessões de discussões durante 15 dias na sede do Théâtre Jean Villar de Vitry-sur-Seine/França com a dramaturga da companhia Sílvia Soter, um consultor artístico canadense convidado e alguns bailarinos, e ao final uma sessão aberta para refletir sobre qual caminho seguir na nova produção.

O estímulo temático é o que desenvolve as discussões, porém os títulos dos trabalhos somente aparecem ao final do processo. Lia fala que os nomes dos trabalhos vem também do envolvimento coletivo. Faltando um mês para a estreia da nova produção de 2011, que viria a ser *Piracema*, ela relata a angústia deste processo: “Sempre depois! É um problema. Agora a gente ficou aqui meia hora fazendo um *brainstorming*, uma ‘tempestade de cérebros’ para tentar descobrir esse tal desse nome que não aparece” (RODRIGUES, 2011).

O processo criativo para as montagens é bastante dinâmico, de muita pesquisa de movimento e realizado por todos. O espetáculo é resultado de ensaios exaustivos, sejam ensaios de criação, assim como, para a manutenção das obras. Lia fala que “é tudo super coreografado” e que é muito “meticulosa com isso”. Ela define que: “é da natureza do meu trabalho, que a gente realmente ensaia. Bastante! E isso ajuda a que as coisas que podem acontecer que a gente não espera, o inesperado... reduz essa possibilidade” (RODRIGUES, 2011). Mesmo quando envolve o espectador numa posição menos contemplativa do espetáculo, o imprevisto também é reduzido. Em *Aquilo de que somos feitos*, apesar do risco, por que lida com a manipulação do ponto de vista da plateia, em que todo momento é solicitada a mudar de posição e observar de outro ponto do espaço, mesmo assim, Lia diz que “o ‘*Aquilo*’ é sempre igual, qualquer lugar do mundo, do planeta, as pessoas... a gente consegue organizar da mesma forma e funciona da mesma forma” (RODRIGUES, 2011).

Também o trabalho com adereços e objetos cênicos segue o mesmo processo de descoberta dos movimentos corporais. Em cada criação surge de uma maneira muito diferente, porém, da reflexão em conjunto: “Porque não sou eu que tenho a ideia. A ideia parece que ela nasce da gente, de todos nós” (RODRIGUES, 2011). E a relação com o manuseio dos objetos em cena também requer uma precisão milimétrica que não dá espaço para imprevistos. Lia fala de *Pororoca* e da quantidade imensa de objetos para organizar: “Eu ensaio tanto, até que o objeto cai no mesmo lugar!” (RODRIGUES, 2011).

Com esta análise percebemos que o interesse pelo processo de criação coletivo é uma “marca” da companhia. No relato de Lia a criação coletiva se coloca como o processo metodológico, ou o modo mais apropriado para responder suas ansiedades criativas.

Não sei o que é método, sei somente do trabalho, talvez meu método seja estarmos juntos por um longo tempo, descobrindo coisas juntos. [...] para mim a criação é uma série de estratégias que o artista inventa para si próprio, questões, diálogos, um juntar de referências. [...] Você pode criar um momento de estabilidade que se desvanece logo em sequência. Não existe resposta para isso, somente prática. [...] estou sempre procurando por um método, ao mesmo tempo que não consigo instituí-lo. Isso às vezes me deixa frustrada, [...] então tento, com muita concentração, compartilhar meu conhecimento prático e meu espaço de instabilidade (as preocupações com a criação). (GARCEZ, 2009, p. 1)

O investimento nos processos coletivos de criação é uma demanda das produções cênicas contemporâneas. Para Lima (2007, p. 55) as práticas colaborativas e a questão do coletivo tiveram importância no contexto da dança contemporânea a partir dos anos 1990. A autora, na esteira do pensamento de Stuart Hall (2004) e “a crise do sujeito moderno”, escreve que o espírito coletivo desse período é transformado pelos “novos parâmetros de sujeito e de comunidade cunhados nas incertezas do século XXI”. Novos parâmetros sobre autoria teatral

e coreográfica também surgem em decorrência deste processo de absorção das práticas colaborativas nos processos de montagem das obras. Geralmente a criação coletiva tem sentido de engajamento dos integrantes em todo o processo de criação e realização da obra para criar uma escritura cênica própria. No caso da Lia Rodrigues Companhia de Danças, embora coletivizada, a criação se dá sob a condução da coreógrafa, que amplia o trabalho dos bailarinos para a discussão da concepção, criação da cena e dramaturgia da peça coreográfica.

Nirvana Marinho (2006) em sua tese de doutoramento *As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier le Roy*, discute o processo colaborativo na criação da companhia. Para a autora, o modo como Lia conduz o trabalho faz do bailarino um propositor/criador, e confere um tipo de “engajamento político e cultural” deste artista no trabalho. Esta postura do bailarino muda a qualidade do seu corpo e a apropriação da obra. Com este pensamento coloca também a criação coletiva como um posicionamento político na dança.

Esta colaboração é política na medida em que cria autonomia do saber, chama o dançarino para a responsabilidade da criação, ressalta a postura crítica diante do assunto e das leituras sobre as quais se fala. O dançarino não somente executa, ou sugere, mas interfere, atua e elabora seu modo de intervir no jogo de relações que o tema suscita. Sem sua participação, a obra não seria possível. (MARINHO, 2006, p. 83)

Em conversa/debate no encontro CorpoCidade - UFBA/2010, Lia Rodrigues (2010b) relata que quando considera relevante no seu trabalho o encontro das diferenças, sugere também que cada intérprete, com sua singularidade, tenha sua contribuição no coletivo e, por consequência, na produção da obra. Mas admite também que como carrega no seu corpo a bagagem da sua história particular, sobretudo da formação em balé clássico e vivência em companhias de dança na Europa, o seu olhar funciona como um filtro e influencia o resultado coreográfico de forma determinante.

Mesmo com a tarefa de dirigir os resultados estéticos dos trabalhos, Lia admite que não tem controle total, e nem deseja, sobre os resultados plásticos, já que o processo de criação de cada obra também se constitui como coletivo e depende do conjunto de intérpretes/criadores de cada processo de montagem.

Assim, o resultado artístico, diante da estrutura diversificada da companhia, sempre com abertura para a apreensão de alteridades seja na formação e informação técnica do movimento, ou nos procedimentos de criação, pode apresentar elementos representacionais híbridos. Um ambiente que potencializa o contraste de valores, podendo com grandes chances apresentar elementos do universo grotesco.

### 3.1.3 A busca estética da companhia e o grotesco em cena

#### 3.1.3.1 A fala da coreógrafa

Neste tópico da pesquisa trabalhamos com o resultado da entrevista feita com a coreógrafa Lia Rodrigues a respeito da busca estética da companhia. Procuramos compreender como ela faz uso de elementos grotescos na cena e qual o entendimento sobre esta estética.

Assim, foi relevante saber qual a percepção da coreógrafa sobre o próprio trabalho. Se ela identifica alguma singularidade, uma marca e qual seria. Ela descreve que,

Eu acho que pra mim é difícil falar o que seria isso. Eu reconheço que existe uma assinatura no trabalho. Eu sinto que as pessoas de alguma forma reconhecem. Mas eu não sei dizer onde é que está esse reconhecimento. Talvez seja no jeito que a gente trabalha, na organização do material... Mas é que eu nem sei o que seria isso. Eu fico aqui me debatendo no que o trabalho está me falando, eu nem penso sobre isso, você entende? Assinatura eu acho que é o tempo que você usa pra fazer o seu trabalho. Mas pode sair coisas muito diferentes, por isso que eu... depende do que eu estou trabalhando também. Então, no caso sai com o meu nome, mas ele só é isso porque são essas pessoas que estão fazendo. Esses artistas que estão fazendo. (RODRIGUES, 2011)

Embora Lia dilua a responsabilidade do resultado estético pelo modo coletivo de criação, indagamos sobre a direção artística como sua competência, se talvez pudesse encaminhar em algum sentido específico. A coreógrafa responde: “Não sei. Eu acho que não. Porque aí as pessoas falam: ‘Tem sempre gente pelada’. Não têm! Tem trabalhos que não tem. ‘Ah, tem...’. Não sei, eu não consigo saber, acho que isso é uma percepção que talvez seja de fora, não de dentro. Eu nem penso sobre isso” (RODRIGUES, 2011).

Para nossa análise sobre o grotesco interessa este aspecto apontado por Lia, relacionado ao corpo nu em cena. Nos três trabalhos analisados este recurso estético é utilizado na composição das obras. De maneiras distintas, nas três peças coreográficas, a exposição do corpo em sua nudez total ou exposição das partes mais íntimas, potencializa a relação com os elementos do grotesco. Deste modo, demos atenção em nossa análise a utilização do nu em cena associado à alguma característica que observamos predominante em cada obra. Associamos em *Aquilo de que somos feitos* ao efeito teratológico, em *Encarnado* à escatologia e em *Pororoca* ao hibridismo, embora procurássemos apontar outros elementos que pudessem contribuir para a compreensão do fenômeno nos trabalhos. A teratologia com o

uso da deformação, de modos diferenciados e mesmo sem o uso do corpo nu, está sempre presente nos trabalhos.

O corpo nu é bastante utilizado como força expressiva no trabalho de Lia Rodrigues. No período analisado, podemos notar que a escolha estética na apresentação do corpo e a plástica do movimento e da composição vai se transformando na trajetória de uma década de criação coreográfica.

Em *Aquilo de que somos feitos* são valorizadas na composição as dimensões material e orgânica do corpo como forma, textura, volume, a própria carne. O tratamento do corpo nu nesta obra se apresenta bastante associado à categoria teratológica do grotesco. O corpo desprovido de figurino e exposição das partes genitais poderia facilmente também se aproximar de efeitos escatológicos, porém, o tratamento é asséptico, não remete aos humores e excreções, o que importa são as formas em suas assimetrias e desconstruções.

Em *Encarnado*, o corpo não é somente o deforme. A estética grotesca também adquire materialidade no sentido fisiológico, aproximando do baixo corporal. Aqui o corpo respira, produz humores, excreta e sua, aspectos ligados à escatologia. Ganham sentido as representações sobre as abjeções e impurezas do corpo, aspectos ligados ao grotesco e contrários às mais expressivas condições de um corpo idealizado, saudável e limpo para a vida comum e para a dança, o que ressalta também um rebaixamento dos valores e padrões esperados.

Em *Pororoca* o corpo não é exposto em sua nudez total. O recurso acontece em uma cena em que partes do corpo, tratadas socialmente como íntimas, são colocadas à mostra. O figurino deslocado durante a movimentação expõe um dos seios, as nádegas ou o saco escrotal. A exposição dessas partes do corpo associada aos outros recursos plásticos da cena reforçam uma imagem corporal zoomórfica e produzem um rebaixamento, que também nos remete ao hibridismo homem/animal.

A presença da nudez na cena da dança contemporânea não é nenhuma novidade. Em seu estudo *Corpos nus e seminus na coreografia contemporânea*, Dantas (2010) investiga se a presença da nudez faz parte de uma tendência na dança contemporânea, já que o nu como material de composição plástica e posicionamento político e ideológico encontra-se bastante presente em produções coreográficas tanto brasileiras quanto de outras partes do mundo. Assim, para a autora, a nudez na dança contemporânea pode adquirir fins diversos: “deslocar as referências convencionais sobre a morfologia do corpo humano, expor a fragilidade e a vulnerabilidade do corpo dançante, servir como dispositivo de sedução e/ou de provocação do espectador, questionar os processos de criação e encenação” (DANTAS, 2011, p. 2).

O nu é um recurso visual utilizado por Lia Rodrigues para concretizar uma atitude em relação à criação em dança. O corpo exposto permite melhor manipulação e visualização de suas formas. Lia procura sempre modos de revelar o lado incomum do movimento. Ao menos, solicita dos bailarinos na criação esta postura em relação ao novo. E, justamente nesta fronteira da criação é que podem surgir os parentescos com o grotesco.

No processo de criação percebemos que a coreógrafa teve como estímulo e ponto de partida aspectos estéticos pertencentes ao universo do grotesco. Dantas (2011, p. 4) em análise do *Aquilo de que somos feitos* relata,

Lia Rodrigues conta que, durante a criação da coreografia, pedia aos dançarinos que experimentassem posições e sequências em que o corpo parecia estranho, esquisito, bizarro: “[...] era uma coisa muito íntima, essas posições estranhas, às vezes nos ensaios dava nojo, pareciam frangos, pareciam *aliens*” (RODRIGUES, 2001, p. 3). Uma das perguntas que ela fazia aos dançarinos era esta: “Como o corpo pode virar uma coisa que não estamos acostumados a ver?”.

Marinho (2006, p. 118) também escreve que nos ensaios de *Encarnado*, Lia dizia que “para achar alguma coisa nova, tem que subverter”. Subverter o movimento, a ordem das coisas, a memória, as táticas de ensaio [...]. O objetivo é tornar essas experiências corporificadas [...]. ‘Corpos especializados em corpos brutos’”.

Assim, observamos também as impressões causadas com o resultado do espetáculo com as associações ao grotesco. Lima (2007, p. 65) escreve que o corpo em *Aquilo de que somos feitos* “parece empenhado em se tornar um volume dessubjetivado”, quando, embora nu, não se associa à sua sexualidade. O relevante deste fato é que mesmo desprovidos de subjetividades, esses corpos nos remetem às representações de identidades corporais das mais variadas. Representações até mesmo aberrantes, no sentido de nos fazer refletir sobre as “formas naturais do humano”, e que por isso consideramos inseridas no universo das formas grotescas. A autora relata suas impressões sobre a plástica corporal de interesse na obra da coreógrafa e nos convida a refletir sobre as formas (ou deformações) corporais que se apresentam com maior ou menor naturalidade no ambiente cênico da dança em geral. Ou ainda, e com enorme potência, sobre as representações do corpo na vida cotidiana.

Esse corpo explora, valendo-se apenas de si mesmo, formas estranhas, não-reconhecíveis enquanto características do corpo humano, formas estas que sugerem as mais variadas associações com figuras que ocupam nosso imaginário, como corpos despedaçados, invertidos ou deformados, animais bizarros e monstros. É curioso notar que nenhuma dessas figuras é explicitamente citada. Não há truques ou mágicas, para além do jogo explícito de ilusão de óptica, que nos direcionem a imaginar coisas que não estão ali. Apenas um e às vezes dois ou três corpos que se contorcem, se alongam, mostram ângulos e combinações inusitados, partes e movimentos pouco vistos comumente (seja na vida, seja na dança), e, no entanto, o espectador é levado a criar sentidos para o que vê. (LIMA, 2007, p. 66)



Marinho (2006) escreve que *Aquilo de que somos feitos* encerra exatamente o que compõe a cena de Lia Rodrigues, evidencia o engajamento político da coreógrafa quando questiona o corpo e suas representações como ação crítica no fazer dança. E, neste sentido, podemos reler esta atitude política diante da escolha estética explorada na cena.

A dança se depara com um jeito de se mostrar tanto da ordem da sua natureza – corpos nus, formas grotescas, estar diante do outro, imagens de dois corpos – como também da sua cultura – palavras, sons, jargões, frases de ordem, circunstâncias históricas e políticas, preço de espetáculo – no momento em que a própria forma do corpo pode dizer do que ele é feito: sua constituição (pernas, braços) modificada em figuras estranhas. Ao mesmo tempo biológico, cultural, social, político. (MARINHO, 2006, p. 79)

Também para *Aquilo de que somos feitos* Dantas ressaltada características relacionadas à carnalidade e condições corporais habitualmente negadas socialmente.

Este desvelar da intimidade aparece na composição das figuras da primeira parte da peça, quando as posições dos corpos permitem ver as protuberâncias, as dobras, os orifícios, as fendas, os pelos, tudo o que geralmente está escondido ou disfarçado no corpo. E se materializa também nos momentos em que os intérpretes estão simplesmente de pé, de frente para o público, ou quando se empilham como uma montanha de cadáveres. (DANTAS, 2011, p. 7)

Outra questão relevante para Dantas (2011, p. 6) é o posicionamento dos intérpretes em relação ao nu. Ela escreve que, embora se sentissem “vestidos pelas ideias” propostas na obra, os intérpretes relatam que “experimentavam sentimentos confusos” quando confrontavam a percepção do seu próprio corpo com uma imagem de um corpo idealizado para a dança, um corpo “magro, musculoso, alongado e de proporções perfeitas”, um modelo que reflete padrões estéticos hegemônicos da sociedade atual. Neste sentido, para a autora, a nudez no trabalho de Lia Rodrigues “confronta intérprete e público ao fenômeno da corpolatria” e convida “o espectador a se desestabilizar, a olhar de outro modo para os corpos nus e seminus à sua frente ou ao seu redor” (DANTAS, 2011, p. 6).

Procuramos investigar também na entrevista quais eram os objetivos na criação quanto à comichidade ou ao estranhamento, pois estas reações também se apresentam quando ocorre o fenômeno grotesco. Este foi um aspecto observado na reação da plateia, que ri ou se choca em determinadas cenas dos espetáculos da companhia. Lia diz que não tem como objetivo criar na cena algo que resulte no riso ou no estranhamento, mas acontecem resultados imprevistos. O que ela tenta é preservar uma coerência com as necessidades que se encaminham no desenrolar da criação.

Mas às vezes não provoca riso em mim, provoca riso, talvez em você. Não sei se aqui no ensaio eu estou pensando nisso. Eu não penso nisso. Às vezes até eu sou surpreendida. Às vezes eu mostro meu trabalho e eu não estava esperando aquilo, aquela reação. A maioria das vezes é assim. Então, na verdade eu não provoço riso,

eu não quero. Quando é para rir eu quero que aquilo faça algum sentido. Que pra você vai ser riso, pro outro não. Às vezes pra todo mundo é. Às vezes eu dou risada sozinha e aí ninguém ri. Não é? É meio assim. Mas, aquilo é necessário pro trabalho. Mesmo que ninguém ria, eu vou botar aquilo. (RODRIGUES, 2011)

Embora a coreógrafa utilize na construção coreográfica o recurso da desconstrução das formas corporais que levam ao estranho ou à deformação, não relaciona esta escolha ao feio ou ao grotesco. Lia responde que enxergar estes efeitos nas cenas é uma percepção externa, é uma leitura de fora, do espectador, já que ela não intenciona trabalhar isso: “Mas não é a percepção que eu tenho, eu do meu trabalho quando eu estou criando” (RODRIGUES, 2011). Ela trabalha em outro sentido.

Mas eu não penso nada de deformação, de feio... Zero! Eu penso zero sobre isso. E nem penso em que é bonito também, eu não penso sobre isso. É engraçado, eu penso no que eu preciso fazer. E mais, assim sabe, eu não penso se isso vai ser feio ou vai ser bonito. Eu acho que aquilo lá é necessário. Sabe, e aí eu não coloco isso: “Ai, eu vou fazer um negócio pra pessoa ver um monstro deformado!”. Nunca pensei sobre isso. Eu penso que aquilo, naquele momento, a gente vai chegando naquilo, e falo: “Ah, isso é legal!”, “Nossa isso é bacana!”, “Nossa, parece uma coisa...”. Num sei, dá um negócio assim, é uma coisa que não tem nome. Que é o que você sente quando lê um poema, um texto sabe, que te desestabiliza, ou que te estabiliza. Então eu não tenho essa visão, desde o início dos meus trabalhos isso. Cada trabalho, ele pede coisas diferentes. Às vezes, ele pede coisas muito diferentes. Então, em cada trabalho eu experimento coisas diferentes, com pessoas diferentes. Isso vai mudando, tem coisas que eu não sei se eu quero mesmo, tem coisas que acontecem no trabalho. Aí, tudo bem. “Agora vamos nisso aí, que é isso que tá aparecendo”. Não é uma coisa assim que eu tenho domínio total. Não me sinto com domínio total. (RODRIGUES, 2011)

Afirmar a existência do grotesco no trabalho da companhia e associar essa estética ao feio e ao deformado leva Lia a apresentar o caráter relativizado e fluido da percepção do grotesco na atualidade: “O que é grotesco? Para quem é?”. Na história da dança lembra bem o choque que deve ter proporcionado Isadora Duncan no início do século XX, apresentando coreografias em oposição ao considerado como a dança ideal da época.

Porque chamar isso de grotesco? Por quê? [...] O que se chama hoje e para quem isso parece? Por que olha, quando as coisas começam a gente sempre acha muito feio. Por exemplo, a Isadora Duncan dançando, as pessoas achavam aquilo grotesco. Hoje se você vê a recriação das danças da Isadora você não acha nada estranho. Ela tá descalça, as pessoas achavam aquilo um horror! Também tem esse olhar que vai mudando. O que é grotesco hoje? Acho que grotesco hoje é, eu vejo isso muito mais isso lá fora! Cheio de cena grotesca no jornal assim. Aqui eu não acho assim muito. (RODRIGUES, 2011)

O grotesco “lá fora” refere-se à violência e sua espetacularização pela mídia. A coreógrafa chama também a atenção para este tipo de exploração do grotesco na atualidade. Podemos refletir sobre os valores que estão em questão neste estranhamento e perplexidade diante do consumo e sensacionalismo do grotesco. A ruptura no olhar de Lia ocorre pelo

rebaixamento dos valores humanistas, a “superioridade” do humano reduzida ao estado animalesco e primitivo representado pela violência em si e o espetáculo midiático banalizado em torno dela.

Quanto ao uso desses “grotescos da mídia” como estímulos para sua criação, Lia explica que isso faz parte do seu imaginário quando lê os jornais e se admira como o mundo pode ainda ser tão bárbaro: “E sempre será! Como nós somos capazes desses atos todos que acontecem, bárbaros!? Essa pra mim é uma questão, como isso ainda pode acontecer? Porque a gente faz dança nesse mundo? O que é isso? Serve para que?” (RODRIGUES, 2011). O que aqui se evidencia também é seu posicionamento político no fazer dança, que não está dissociado dos acontecimentos do cotidiano, que certamente ela trabalha de modo crítico. Para ela a ideia de poder trabalhar “esses grotescos” com a dança não há regras: “Eu acho que pode tratar também. Eu acho que não existe não deve” (RODRIGUES, 2011). Mas é importante entender qual é a ideia de grotesco que varia de acordo com as pessoas, ambiente e linguagens, “por que é muito diferente em cada lugar que você aplica ela” (RODRIGUES, 2011).

Ela lembra a diversidade de danças em todos os tempos, e não considera que existe uma dança como uma estética pura que foi se transformando em algo deformado. A dança sempre sofreu influência de todo seu contexto e está sempre em diálogo com as outras artes. E o corpo é o ponto de referência desses cruzamentos.

O efeito da globalização e o acesso às informações pelas novas tecnologias facilitaram a propagação dos conhecimentos. Neste sentido, os contágios culturais e a influência entre as áreas é muito maior. No relato de Lia vemos também a ideia do corpo e da dança com o sentido comunicacional.

Se o corpo é a questão da dança, quando é que esse corpo está em outras áreas? [...] Eu acho que na história de vida as coisas foram atravessadas. Ao mesmo tempo que tinha essa coisa que a gente identifica mais como o mais linear (o balé), uma estética mais “pura”, entre aspas. Ao mesmo tempo que acontecia estava acontecendo mil coisas do lado disso. Então, por isso que eu enxergo até hoje como um diálogo permanente. E não só das artes, mas do que escreve em literatura. Eu acho bom de ver a dança inserida no mundo. Então, ela é um reflexo disso. Talvez agora a gente tenha mais acesso às coisas. Mas essas coisas estão aí há bastante tempo, de outros jeitos, em outras..., talvez em outras áreas, em outras coisas que a gente não tinha acesso. Em outros corpos não é? Então, eu gosto de olhar, eu procuro olhar pro mundo, para a dança dessa forma. [...] Pensar no corpo, que corpo é esse? Porque dança, dança é uma linguagem. O que é que tá inserido nessa linguagem? Que coisas estão em relação à dança, ao corpo? O corpo não é só aqui no palco, o cara no centro fazendo coisas assim. Há muito tempo se pensa a cena de tantas formas e isso eu não consigo pensar que é uma coisa recente. É uma coisa que muitas pessoas estão pensando há muito tempo. Eu só estou nessa onda, e nesse rio enorme, cheio de gente pensando junto comigo. E eu pensando, e indo pra cá, indo pra lá... Eu vejo mais assim! (RODRIGUES, 2011)

Lia percebe uma transformação quanto à plasticidade do movimento na trajetória dos seus trabalhos. Em *Aquilo de que somos feitos* e *Encarnado* os movimentos são elaborados com o cuidado da clareza da forma. Em *Pororoca* existe uma liberdade de movimento diferente dos trabalhos anteriores. Embora ela afirme que tudo seja contado e meticulosamente coreografado e não exista espaço para o improvisado, a organização da cena neste trabalho, muitas vezes, sugere um “certo caos” visual em uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos. Ela relata que “aqui é muita gente fazendo coisas diferentes” (RODRIGUES, 2011). E causa a sensação de não ter o mesmo cuidado com as linhas de movimento como nas obras anteriores, onde os movimentos são percebidos mais elaborados e delineados.

E eu acho que isso também é uma coisa que é nova pra mim. É muito diferente dos meus outros trabalhos. Eu concordo totalmente com você. Ele me deu muito trabalho pra eu sair... pra eu poder experimentar uma outra coisa. Tanto que esse trabalho que eu estou criando agora, depois de “Pororoca”, ele é pra mim só possível por causa do “Pororoca”. Ele é quase que, não é uma continuação, mas é uma continuação do que eu estou experimentando, sabe. Porque eu tenho vontade de experimentar coisas diferentes, um jeito de mover, por exemplo. (RODRIGUES, 2011)

O relevante deste relato é que a coreógrafa é consciente desta modificação estética no trabalho da companhia. O momento desta mudança coincide com a criação de *Pororoca*, com o novo espaço de residência da companhia e a relação com a comunidade da Maré e com as questões identitárias discutidas anteriormente. Assim como é nítida essa influência na construção de novos parâmetros de tratamento estético nas composições. Este novo parâmetro se revela como a busca de outro olhar sobre a plástica e organização da cena, o que requer desarticulações de padrões.

E o que será que a gente entende por essa bagunça? Por que eu olho para o *Pororoca* e parece uma bagunça, mas que não é. Que é o que eu sinto aqui na favela, que a gente acha que é uma bagunça, mas não é, é um outro jeito de se organizar. E isso eu acho muito legal pensar, sabe. Ai tem gente, por exemplo que olha e fala: “Ah, isso não é nada!” Olha para o *Pororoca*: “Isso não é nada!”. Mas é! Talvez a gente tem que dar um pouquinho mais de tempo pra gente mergulhar naquele universo que parece nada... Porque alguma coisa ali tá acontecendo! O que será que tá acontecendo? Naquela bagunça, né? (RODRIGUES, 2011)

Neste sentido, o que percebemos nesta trajetória da companhia é uma mudança no tratamento plástico e de composição das cenas. A preocupação com a forma e o detalhamento da sua execução técnica continua, mas o efeito na cena ganha em dinamicidade e fluidez. A deformação que em *Aquilo de que somos feitos* e *Encarnado* é trabalhada na forma do corpo individual dos bailarinos, passa em *Pororoca* para as deformações do movimento no conjunto dos corpos nas composições.

### 3.1.3.2 A cena e os grotescos

#### *Aquilo de que somos feitos*

O espetáculo *Aquilo de que somos feitos* trata de identidade e representações. São corpos expostos em matéria e sentidos, são verdadeiras esculturas vivas em corpos nus em cena. Causam estranhamento e sensações contraditórias no espectador quando descaracterizam as formas “naturais” e “humanas”, e banalizam o corpo impregnando-o com a ideia de violência e morte. E, por um outro olhar, politizando a carne e o movimento impregnando-os de cultura.

Para efeito da análise sobre o grotesco nesta peça coreográfica, focamos em duas características do fenômeno, a teratologia e o rebaixamento. Mais precisamente a teratologia na primeira parte do espetáculo, onde relacionamos os efeitos cênicos ao trabalho plástico e de desconstrução das formas corporais, que aproximam das deformidades e aberrações corporais e, por isso, remetem às imagens grotescas. E na segunda parte analisamos o rebaixamento, associado ao modo como foi utilizado o texto falado e os contrastes nas suas representações, que rebaixam e nivelam seus sentidos.

*Aquilo de que somos feitos* é uma obra coreográfica que pode ser dividida em duas partes, pois estas apresentam aspectos plásticos bastante distintos. Para facilitar a análise dividimos o espetáculo em seis cenas e as identificamos. A primeira parte é constituída da Cena 1 (Solo), Cena 2 (Duo e Trio), Cena 3 (Duo) e Cena 4 (Paredão e Pilha de corpos) e a segunda parte com a Cena 5 (Solo) e a Cena 6 (Grupo).

A primeira parte da obra acontece em silêncio e os corpos dos bailarinos são apresentados nus. Podemos identificar uma narrativa na sequência das cenas. Primeiramente, na Cena 1 (Solo), na Cena 2 (Duo e Trio) e na Cena 3 (Duo) identificamos os corpos como carne-matéria e sua capacidade polimorfa de transformação. Com o movimento e contato entre os corpos ressaltam-se as transformações das formas e começamos a perceber uma fluidez de “formas deformes”, que apontam tanto para o humano quanto para o inumano. Em seguida, na Cena 4, no primeiro momento da cena, o Paredão, nos é apresentado o corpo-indivíduo, que são corpos humanos com identidades e gêneros que, logo após, se pasteurizam em corpos-objeto, num amontoando de corpos mortos, na Pilha de corpos.

Na segunda parte do espetáculo, a Cenas 5 (Solo) e Cena 6 (Grupo), os intérpretes já se encontram vestidos e fazem uso também da linguagem sonora, com música e texto falado.

Aqui, diferente da primeira parte, o gestual do bailarino responde à uma especificidade técnica de movimento e composição coreográfica. Reconhecemos com facilidade códigos de treinamento nesse corpo.

Nesta segunda parte o jogo se estabelece com as representações associadas às questões da cultura, que apontam para os valores de uma sociedade capitalista e de atitudes sociais revolucionárias, que cria uma oposição aos elementos construídos na primeira parte. O fato de vir em sequência constrói-se uma narrativa onde o corpo em *Aquilo de que somos feitos* parte de um “corpo-carne/matéria” e segue para a estruturação de um “corpo-cultural”, lugar das representações sociais. Na primeira parte da obra “somos feitos” de matéria e carne, dessubjetivados, ou individualidades corporais a serem lidas por infinitas representações de acordo com a livre interpretação do espectador, as representações não estão impregnadas nos corpos. E, na segunda parte da obra, os referenciais representacionais estão na constituição desses corpos, e são direcionados para um universo simbólico e cultural específico, que reforça e constrói representações políticas, éticas e morais que sustentam a noção de um corpo social da contemporaneidade. Ou, de acordo com Lima (2006, p. 118), apresentam uma releitura ou citação do pensamento politizado da década de 1970.

De certo modo, pela distinção estética e técnica de movimento entre a primeira e segunda parte, elas poderiam até serem assistidas separadamente e não se faria uma ligação tão precisa como pertencentes à mesma obra. Lima (2006, p. 91) escreve que, neste espetáculo, o corpo em cena coloca em questão as convenções sobre o “corpo de bailarino” que idealizamos, pois tanto o vocabulário de movimentos e a diversidade das particularidades individuais “subvertem os códigos estéticos normalmente associados ao corpo especializado em dança”, onde sobretudo na primeira parte “está longe dos virtuosismos normativos do espetáculo de dança contemporânea”. As duas partes são estética e tecnicamente distintas, mas ao se apresentarem em sequência, e nesta ordem, produzem uma dramaturgia cênica especial, que dentro das nossas discussões sobre corpo são bastante significativas. As questões que Lia aborda nesta obra refletem exatamente a nossa constituição como seres culturais. Para a dança cênica interessa refletir sobre a força das convenções (e, neste caso, de suas subversões) dos códigos técnicos e formais associados ao movimento. E, no âmbito da cultura, como “somos feitos” matéria e somos moldados pelas representações, interessa refletir sobre como se constroem os valores, normas e políticas de convívio social e como interagimos (passivamente ou criticamente) com estas estruturas simbólicas.

Alguns aspectos relevantes da composição devem ser discutidos anteriormente para o entendimento da utilização dos elementos do universo grotesco na cena. Refletimos assim,

sobre três pontos: a quebra do jogo de ilusão com a disjunção das cenas; o trabalho do tempo de execução do movimento, em câmera lenta, na relação com a assistência; e o uso da iluminação cênica como fator determinante para os efeitos plásticos.

A estruturação de *Aquilo de que somos feitos* é feita por cenas sequenciadas. Cada cena é interrompida para se estruturar a próxima, e para isto são utilizadas duas estratégias: com a mudança da luz, há sempre um jogo de quebra da ilusão com o retorno das luzes de serviço do palco; e a mudança da disposição da plateia no espaço, solicitada por um bailarino de maneira bastante informal. A plateia no início do espetáculo não está disposta convencionalmente, não há cadeiras e o público se coloca espalhado pelo espaço. A mudança ocorre pela intervenção de um bailarino que sugere um lugar no espaço em que a plateia poderá assistir, reforçando sempre a visão frontal e central como mais adequada para o espectador. Assim o espaço é modificado a cada intervalo das cenas com mudança de posição da plateia. Na primeira parte do espetáculo a frontalidade sempre permanece como o ponto de vista do espectador, mesmo com a mudança da localização no espaço. Já na segunda parte, o espaço é explorado de outro modo. Na Cena 5 (Solo) a plateia está espalhada pelo espaço e uma bailarina, com gestos marciais, atravessa o público abrindo passagem para se locomover. Na Cena 6 (Grupo), o espaço é delimitado por um quadrado feito com fitas adesivas no chão, o que define a plateia em volta de uma arena.

O ponto de vista da frontalidade da primeira parte é explorado para efeito de distanciamento e do ilusionismo, forçando uma noção de “bidimensionalidade” para a fruição das imagens. Lima (2007, p. 96) escreve que, na primeira parte do espetáculo, apesar da potência tridimensional da exploração dos corpos em cena, há uma indicação para a visão frontal. Mesmo com a mudança de lugar da plateia, há uma subversão do seu caráter escultórico, porque nega a multiplicidade de pontos de vista, e força um ponto de vista único. Neste sentido, há uma ambiguidade em relação à escolha do espaço, onde a plateia o compartilha com os artistas e, este fato, joga na contramão do ilusionismo, problematizando essas estratégias de composição. Já os espaços com a plateia espalhada e em arena da segunda parte reforçam uma ideia de agrupamento e interação. A preocupação com o “em comum”, torna-se explícita com esta organização espacial. O “estar junto” (RODRIGUES, 2011), que a coreógrafa valoriza, nesta obra também se revela como uma estratégia de envolvimento da plateia.

A luz exerce papel fundamental nesta peça coreográfica, que além da quebra de cenas, é definidora para a análise do grotesco. Sobretudo na primeira parte, pois dá a atmosfera adequada para criar os efeitos deformantes do corpo. A incidência da luz produz sombras,

recorta os corpos, valoriza os volumes e ao mesmo tempo ressalta as reentrâncias. E, assim produz o efeito que Bakhtin (2008, p. 23) associa ao corpo grotesco, um corpo que está em oposição ao corpo clássico, liso e sem protuberâncias. O jogo da luz e da sombra ressalta os contrastes e volumes causando a ilusão da deformação.

Outro aspecto importante está no trabalho com a relação temporal dilatada do movimento executado em câmera lenta, que produz divagações no olhar do espectador e possibilita novas associações e efeitos óticos sobre o objeto real. Lehmann (2007, p. 341) analisa as qualidades do movimento em câmera lenta para explicar a utilização deste dispositivo cênico para as imagens corporais na cena pós-dramática. Ele escreve que a compreensão do movimento em câmera lenta não deve ser reduzida ao simples efeito visual. Com a desaceleração do movimento corporal ocorre uma ampliação do tempo transcorrido e “o corpo é forçosamente *exposto* em sua concretude, como que focado pela lente de aumento de um observador e ao mesmo tempo ‘recortado’ do *continuum* espaço-temporal como objeto artístico” (LEHMANN, 2007, p. 341, grifos do autor). Lia Rodrigues explora essa relação com o tempo longo de exposição das cenas. Os movimentos são executados em tempo lento, distendido, de maneira que o espectador tenha tempo de observar os movimentos e “enxergar” outras formas – a mente divaga nas transformações e metamorfoses das relações corporais.

Os efeitos teratológicos estão presentes na Cena 1 (Solo), na Cena 2 (Duo e Trio), feito por mulheres e na Cena 3 (Duo) feito por homens. Os efeitos relacionados ao corpo-objeto; corpo-carne; corpo-indivíduo; são trabalhados na Cena 4 (Paredão e Pilha de corpos). O Paredão é feito por 7 pessoas, 4 mulheres e 3 homens. O Paredão remete ao corpo objetificado, controlado e observado em suas diferenças, de formas, de cores e de gênero. A sequência da Cena 4, a Pilha de corpos, podemos associar à ideia de “corpo morto”. Na cena o corpo agoniza, tem espasmos e tremula até a imobilidade. A redução do corpo à “coisa morta” traz uma impossibilidade de reconversão do físico à vida, há um esvaziamento desse corpo. A Pilha de corpos remete às cenas de holocausto, à violência e dilaceramento dos corpos em massa – o rebaixamento de todas as faculdades humanas aos elementos mais primários de sua constituição, o corpo-matéria. Becker (2008, p. 430) lembra que os campos de concentração visam a “bestialização ou a coisificação dos prisioneiros”, para cancelar suas identidades. A desumanização é extrema. Nestas representações, os corpos, vivos ou mortos, são grotescos. Na cena, *Em Aquilo de que somos feitos*, o que nos causa espanto e desconforto é a visão do corpo cadáver.

No efeito teratológico observamos o jogo cênico que utiliza como estratégia dois ou três corpos em contato que se movem lentamente passando por variadas formas. O efeito nos



conduz ao estranhamento pois à medida que compõem formas nos sugerem associações a corpos humanos e inumanos. Associado ao efeito da luz e ao tempo dilatado como mencionamos anteriormente causa a ilusão de corpos anômalos. Enquanto humanos, dois corpos se tornam um corpo com membros duplicados, ou até mesmo com partes ausentes. Um corpo encurtado onde o tronco desaparece e os membros inferiores estão colados nos ombros como um corpo com nanismo. Este mesmo corpo após apresenta dois pares de braços. Um corpo invertido onde a base são os braços que se assemelham às pernas, as costas e quadris tomam o lugar do tronco ao contrário e as pernas desaparecem se tornando um corpo sem cabeça. Corpos siameses colados pelas nuças que algumas vezes se apresentam sem cabeça. Um corpo de mulher deitado de lado mostrando as costas numa posição sensual enquanto sobressai a cabeça girada ao contrário. Um corpo de pé onde a cabeça inexistente, e logo surge uma mão tomando esta função. Um corpo esticado composto pela colagem de várias partes de três corpos distintos e que se tornam um único-outro corpo alongado. Enfim, corpos fragmentados, desconstruídos e reconstruídos com suas partes localizadas em locais inesperados numa composição que descaracteriza a normalidade do corpo humano e aponta para uma nova representação de corpo. São corpos-outros que permanecem com uma vitalidade intacta, e que abalam nossos sentidos de apreensão do humano e da representação da normalidade.

Características bastante significativas nestas composições são a ausência ou duplicação das partes do corpo e a inversão do corpo. Para a ausência das partes é recorrente a falta da cabeça - o corpo acéfalo; e também a falta do tronco - o corpo anão. Quanto à duplicação, é bastante enfatizado para os membros superiores, e para o corpo como um todo com espelhamento - o corpo siamês.

Para Moraes (2002, p. 184), “a figura do acéfalo reitera o primitivo parentesco que os tratados de teratologia estabelecem entre monstro e mutilado”. As figuras sem cabeça, quando não remetem além de si mesmas, só poderiam representar a ausência de um representável. “Imagem de sua própria ausência, o acéfalo resta como um paradoxo: pois, se retira da figura humana seu privilégio ontológico, ele insiste em preservar as prerrogativas de vida que cada corpo, na sua particularidade concreta e material, encerra” (MORAES, 2002, p. 203). A figura sem cabeça, assim, evoca um vazio que implica uma substituição por um outro rosto.

Russo (2000, p. 95) escreve que “a aberração e o grotesco se sobrepõem como categorias de corpo”. Desde os espetáculos de feira e shows de variedades aos espetáculos midiáticos atuais, gêmeos siameses, hermafroditas, homens/animais e anões são tratados

como anomalias fisiológicas, mas antes de mais nada, são aberrações da cultura quando são espetacularizados.

Aqui é interessante fazer um paralelo também com a morfogênese, o estudo das deformações (DHOMBRES, 1996, p. 20), para lembrar sobre as singularidades identitárias da forma. Uma forma original quando é acometida de deformações, ou ela preserva algo que a identifica como a forma original que se deteriorou, e então, é classificada como uma variação de uma classe de formas reconhecíveis; ou produz-se uma outra forma, que não preserva os resquícios identitários da original. No caso da teratologia, portanto, quando se trata quase de um “outro corpo”, a pergunta então consiste em querer saber o quanto ainda resta de humano nessas “anormalidades” corporais.

Outro efeito para as composições em *Aquilo de que somos feitos* é a inversão do corpo, do alto para o baixo, o corpo em base invertida onde os membros superiores tomam o lugar e função dos membros inferiores. Para Bakhtin (2008, p. 360), a “lógica ao avesso” é uma característica carnavalesca do corpo e está relacionada ao cômico popular. As permutações do baixo e do alto, do movimento de trás para frente, cambalhotas, caminhar de cabeça para baixo, são exemplos de situações ao avesso do habitual. No caso do realismo grotesco de Bakhtin, está vinculado ao cômico. Para nossa análise, nem todas as imagens em *Aquilo de que somos feitos* são acompanhadas com o riso.

Na segunda parte do trabalho interessa refletir sobre o uso da palavra como recurso cênico e a relação com o rebaixamento, característica do grotesco. Nesta parte da coreografia são pronunciadas expressões e bordões de protesto, siglas, grifes de moda e slogans publicitários, palavras de ordem, nomes de países, zonas de conflito e de acontecimentos trágicos sem nenhuma explicitação de conteúdo nem narrativa linear. Essas expressões textuais e palavras são ditas alternadamente, não se organizam de forma coerente, porém, sustentam um jogo de significações. Para Dantas (2010, p. 2), em *Aquilo de que somos feitos*, na segunda parte do espetáculo as palavras são pronunciadas sem diferença entre elas, “a forma como elas são pronunciadas as tornam equivalentes na sua função e as esvaziam parcialmente de seus sentidos. [...] Trata-se de colocar em paralelo o banal e o trágico, com muito sarcasmo”. Neste caso, podemos associar um estado crítico e irônico, ao mesmo tempo de choque, com o uso deste efeito. Para Sodr e e Paiva (2002, p. 84), “rebaixar os valores significa colocar os enunciados no nível da sua enunciação”, ou seja, com o recurso da ironia, da sátira e da paródia, expõe-se a realidade nua e crua e a “violência de suas máscaras”. Assim, ao analisar os contrastes que provocam a organização das palavras nesta parte do

trabalho, nos remete a um rebaixamento de valores éticos e morais, e colocam o corpo como receptáculo desses conflitos.

### *Encarnado*

No espetáculo *Encarnado* o corpo é exposto em suas visceralidades. Nas cenas as imagens misturam vários elementos entre deformações e imagens coprológicas. Em alguns quadros predominam a referência dos fisiologismos como vômito, sangue, fezes e vísceras; em outras, prevalecem as deformidades do corpo. Todo o espetáculo é regado à sangue e excreções. As cenas vão acontecendo e deixando os resquícios pelo palco. Até a última cena o chão vai ficando cada vez mais sujo de vermelho, carne e líquido branco. Durante a última cena, para finalizar o espetáculo, o chão é limpo pelos bailarinos criando um sentido para um ritual de formatação do corpo que vem a seguir. Guiados pela razão limpa-se a sujeira produzida pelo corpo primal, que é preparado para a aceitação/enquadramento social.

Nesta obra coreográfica a temática sobre a dor e o sofrimento humano facilita o uso dos elementos do universo estético grotesco. *Encarnado* foi inspirado em um livro da escritora norte-americana Susan Sontag, intitulado *Diante da dor dos outros*. Diferente das outras obras analisadas, aqui podemos observar a exploração máxima dos efeitos relacionados à teratologia e à escatologia. As referências tratadas cenicamente, até mesmo, correm o risco de se tornarem óbvias e ilustrativas. Porém, com a execução dos bailarinos que foge de uma atuação representativa, juntamente com o recurso da fragmentação do espetáculo em muitas cenas, forma-se um painel cumulativo de tensões que faz com que o espectador se distancie da recepção contemplativa e vivencie sensorialmente (ou sinestesticamente) o evento. Lehmann (2007, p. 141) escreve que a sinestesia<sup>5</sup> para a encenação pós-dramática não é mais um elemento ligado à contemplação, mas funciona como processo de comunicação, seu processo é dialógico, que diante da diversidade procura constituir uma unidade de percepção. “O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-se ‘ativo’, fantasia ‘descontroladamente’, e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas”

---

<sup>5</sup> Sinestesia é uma experiência sensorial, refere-se a uma sensação secundária que acompanha uma percepção. São associações espontâneas, conexões e correspondências, mesmo as mais remotas, entre sensações de naturezas diferentes e que evocam algum sentido.

(LEHMANN, 2007, p. 141). Isto pode explicar o modo de apreensão da estrutura fragmentada e contrastante que possui *Encarnado*.

Por ocasião da estreia do espetáculo na França em 2005, em entrevista para Radio RFI francesa, Lia Rodrigues (2005) explica que o mote do trabalho foi pensar como é que podemos nos sentir diante da dor dos outros, diante de um sofrimento físico e moral, quando se vê algo mostrado na mídia e muitas vezes até espetacularizado, que “dá vontade até de vomitar”. Ela espera que possa haver uma sensibilização frente a esse quadro de violência no mundo. O corpo nu coberto de catchup faz parte da cena e foi o modo de tratar dessa banalização da violência e das imagens de calamidades e atentados no mundo de hoje. Estamos acostumados a ficar impassíveis diante disso. O catchup, a textura espessa e cheiro forte, faz pensar em sangue e veicula a ideia de um corpo ferido. Lia Rodrigues (2005) comenta que o catchup, funciona como uma paródia do sangue, pois não podia colocar o sangue em cena, “trata-se de catchup e não de sangue”. O recurso cênico do catchup não é trabalhado de forma ilustrativa. O líquido é catchup, sabemos disso e não se pretende um ilusionismo, mas envolve sensorialmente o espectador. O tratamento poético da cena é feito com tamanha propriedade que não é relevante o que é, mas o que representa, pela sua cor, pela textura, como ele aparece na cena e se relaciona com o corpo compondo imagens.

Para efeito de análise, nos preocupamos em localizar quais os recursos cênicos utilizados para a composição que reforçam a presença dos elementos da estética grotesca. Há um jogo em toda a construção do espetáculo da teratologia, pelo uso da deformação corporal e sonora, e da escatologia pelos ruídos e líquidos corporais.

O espetáculo *Encarnado* é constituído de uma colagem de cenas. Para a análise dividimos a obra em 20 cenas e nomeamos cada uma: Cena 1 (Grito/vômito), Cena 2 (Duo retilíneo), Cena 3 (Quatro nus/tensão), Cena 4 (Boca esgarçada), Cena 5 (Banho de sangue), Cena 6 (Visceras na mão), Cena 7 (Rosto em sangue), Cena 8 (Monstro/início), Cena 9 (Deus), Cena 10 (Grito/início), Cena 11 (Vômito), Cena 12 (Autoflagelo), Cena 13 (Grito/final), Cena 14 (Deficiente motor), Cena 15 (Sangue defecado), Cena 16 (Monstro/final), Cena 17 (Deficiente vocal), Cena 18 (Pietà), Cena 19 (Canibalismo) e Cena 20 (Feto/cultura). Aparentemente as cenas não formam ligação como um todo. Isoladas elas possuem ações com um começo-meio-fim, os blocos concluem cada um uma ideia. Porém, se analisarmos com mais tranquilidade observamos que estas cenas se interligam num jogo de tensão por seus contrastes. São cenas fragmentadas que em conjunto possuem um discurso do corpo em tensão, que reflete a dor e a violência social/cultural sobre ele. Algumas cenas identificamos como quadros maiores intercalados por outras cenas, como se no decorrer do

espetáculo elas prosseguissem com sua narrativa num outro jogo, a Cena 8 (Monstro/início) com a Cena 16 (Monstro/final) e a Cena 10 (Grito/início) com a Cena 13 (Grito/final).

A escatologia ocorre em várias cenas de *Encarnado*. O corpo em suas visceralidades e fisiologismos são o foco do trabalho. A imagem do sangue (catchup) permeia todo o espetáculo, e deixa seus resquícios pelo palco. Sangue, cuspe, suor, leite, fezes, sons de arrote, flatulências e vômito, são elementos trabalhados em imagens poéticas nas cenas. Na Cena 1 (Grito/vômito), um grupo de bailarinos se move pelo espaço, caminha espalhado, faz formações em círculo e se espalha. Uma bailarina para no centro e de olhos fechados grita em desespero. Todos saem do palco. Ela fica só, grita tanto que tem ânsia de vômito. Arrota e cospe no chão. Este é o primeiro quadro do espetáculo, que já surpreende a plateia pela intensidade e pela realidade das ações. Do escatológico temos a sonoridade do vômito e arrote e a viscosidade da saliva no chão.

Na Cena 5 (Banho de sangue) uma bailarina entra nua e fica de costas no centro e no fundo do palco. Escorre um líquido vermelho viscoso pelas suas costas aumentando de volume, caindo no chão. Na Cena 6 (Vísceras na mão) um bailarino entra vestido no proscênio/centro. Em uma das mãos aperta um balão de borracha transparente com líquido vermelho dentro. Temos a impressão de apertar vísceras. Na Cena 7 (Rosto em sangue) um bailarino está nu de costas no centro e no fundo do palco. Com movimento de extensão da coluna mostra o rosto sujo de líquido vermelho. Continua o movimento até cair de joelhos e rolar em decúbito ventral sem mudar o foco de exposição do rosto ensanguentado para a plateia. Na Cena 11 (Vômito) entra bailarino nu com uma caixa de catchup. Se ajoelha e se arrasta com espasmos de vômito enquanto espreme a caixa atrás do rosto. O efeito é como se estivesse vomitando sangue. Produz sons como de vômito e excreções. Cai com o rosto na poça de líquido e relaxa aos poucos no chão.

Na Cena 15 (Sangue defecado) entra bailarino nu, fica de costas com dois tubos de catchup. Espreme os tubos na barriga. Com o movimento parece um homem de costas se masturbando freneticamente. O barulho pastoso do catchup produz uma sonoridade escatológica. Vira de frente, a barriga está toda emplastada de líquido vermelho. Fazendo força com as mãos empurra a pasta de catchup para baixo e vai se fechando até ficar de cócoras. A pasta vaza por entre as pernas como se estivesse evacuando sangue. As mãos vazam em seguida como se um feto nascendo. Apanha o líquido que está no chão e passa no rosto e pelo corpo como se tomasse banho. Começa a se contorcer pelo chão com movimentos alongados dos membros e depois sinuosos. Para olhando para o público, passa o dedo no

corpo enfia na boca e cospe. Cruza as pernas em posição de lótus, fecha os olhos e para, como se meditasse.

Na Cena 18 (Pietá) temos uma outra relação com os líquidos corporais. Duas bailarinas nuas no chão, uma no colo da outra na posição de Pietá, simulam uma amamentação segurando um balão de borracha cheio de líquido branco (creme de leite) entre a boca e o seio. Com o movimento o balão explode e o líquido escorre pelo corpo das duas. A bailarina/mãe esfrega o líquido no rosto da bailarina/filha e a abraça. Beija-a na testa e a bailarina filha deixa escapar líquido pela boca como se regurgitasse o leite tomado. A posição das duas se abre configurando melhor a figura tradicional da Pietá. A bailarina/mãe olha para cima e as duas expõem grande quantidade de líquido pela boca que escorre pelos corpos. Nesta cena podemos observar a escatologia como imagem bastante sugestiva, mas também está presente o rebaixamento. A figura da Pietá, que representa a Virgem Maria com Cristo, seu filho morto nos braços, é uma imagem sublimada e tida em alto valor representacional. Na história foi retratada por muitos artistas e de variadas formas, e aqui está reconstruída com a imagem de duas mulheres em ato de amamentação e que se vomitam e se sujam com o leite materno.

Durante todo o espetáculo ocorre o uso de contrastes muito claros entre vários elementos. No trabalho da forma corporal e da forma do movimento podemos notar o enfoque contrastante em dois extremos: os movimentos lineares, bem definidos, com ritmo e execução harmônicos e, muitas vezes, com códigos técnicos de movimento reconhecíveis; em oposição, temos os movimentos sinuosos, fragmentados em trajetória e ritmo, produzindo movimentos tortuosos e descompassados, que realçam um movimento sem controle e deformado do corpo. Os contrastes ainda se apresentam com as diferenças na qualidade do movimento, onde se destacam as diferenças de peso e tensão, passando do leve ao pesado e do forte ao suave, o que podem ocorrer também de maneira controlada ou fluir mais livremente.

A construção cênica intercalando estas oposições da qualidade e forma do movimento realçam uma atmosfera de instabilidade e tensão. Este jogo de contrastes ocorre de maneira crescente no espetáculo, onde as quebras no início são mais espaçadas, que acontecem de uma cena para a outra e, a medida que o espetáculo avança, elas se apresentam dentro das cenas isoladas. O efeito de tensão visual do contraste da forma do movimento entre as várias seqüências durante o espetáculo afetam o espectador sinesteticamente (LEHMANN, 2007, p. 141). O espectador vivencia um “certo alívio”, quando observa os gestos mais lineares e suaves após um “caos” de movimentos deformados e produzidos com peso e intensidade muscular. Como exemplo de movimentações retilíneas e fortes temos na Cena 2 (Duo

retilíneo), que é marcada pelas linhas de movimento executadas com precisão, com gestos fortes e retilíneos por um bailarino que dança sozinho e após junto com outra bailarina. Em sequência na Cena 3 (Quatro nus/tensão) quatro bailarinos nus estão no centro do palco, que em um movimento rápido se apoiam um no outro com força e resistência até caírem e se espalharem no chão e relaxar o corpo.

As sequências de movimento são construídas por vários caminhos. Os movimentos se transformam nos extremos da forma, do linear ao deformado. Os movimentos lineares e mais definidos são utilizados com muitas referências de forma e qualidade trabalhadas no balé, como posições de *en dehors*, *rond des jambes*, *arabesques*, *glissades*, *port de bras*, *attitudes*... Os movimentos sinuosos/deformados são bastante trabalhados como ações, que carregam outros signos acoplados além do movimento puro, fragmentado. Na Cena 8 (Monstro/início) o bailarino move-se com movimentos de tônus muscular forte e lento, já na Cena 16 (Monstro final), o mesmo bailarino se movimenta com gestos sinuosos, contorcidos e rápidos. Na Cena 14 (Deficiente motor) um bailarino nu começa a se mover lentamente, com movimentos precisos que lembram as posições do balé. Os movimentos aceleram e ganham tensão muscular. Os movimentos passam de lineares e suaves para tensos e contorcidos. Todas as partes se contorcem e ficam descoordenadas. O bailarino não consegue ficar mais de pé, cai e tenta se levantar várias vezes, como um corpo com deficiência motora. Sai se arrastando do palco. A respiração também é um dado importante na cena, pois traz uma fisicalidade maior e em conflito.

Um contraste fundamental para a compreensão dos elementos do grotesco neste espetáculo está na forma sonora, quando trabalhada. Na Cena 17 (Deficiente vocal) um bailarino vestido e sujo de vermelho no proscênio age como um deficiente vocal e não move-se com naturalidade. Tenta falar e somente gagueja e produz sons guturais. Se dirige para a plateia em desespero começa a gritar e sai correndo pela frente do palco. Os sons desaparecem ao longe como se ele fosse para a rua. Na Cena 9 (Deus) a sonoridade vocal aposta também na deformação, que parte de sons guturais e vai se estruturando até alcançar palavras com forma e representações de compreensão e domínio coletivo.

Outras estratégias cênicas aparecem também com bastante clareza no uso de contrastes. Quanto ao uso do espaço de ação, há uma predileção pela área central do palco em detrimento do restante, o que reforça conceitualmente a intenção de exposição e choque, que está associada à temática do espetáculo. As imagens produzidas, reforçadas com a localização em cena, potencializa o efeito de um “grotesco crítico”. Como explicam Sodré e Paiva (2002, p. 69), o grotesco crítico “dá margem a um discernimento formativo do objeto visado”. Nesse

caso, além de uma percepção sensorial do fenômeno, carrega também um caráter reeducativo com seu desvelamento público. As movimentações também tendem a ser elaboradas com utilização da passagem do nível alto para o nível baixo, o que empresta um peso à assimilação do discurso conceitual do espetáculo e aproxima das relações que o grotesco tem com a horizontalidade e o terreno, em oposição à busca da verticalidade e do ato sublimado (BAKHTIN, 2008, p. 325). Há também o contraste do corpo vestido e do corpo nu, que ocorre de cena para cena ou dentro de algumas cenas, com um corpo vestido e outro despido, que reforçam as diferenças corporais e suas representações. O contraste da cor do elemento cênico é também bastante significativa, e que remete aos líquidos corporais, o vermelho para o sangue (catchup), em cenas que remetem ao corpo físico, e o branco para o leite materno (creme de leite), que remete a algo mais sublime, na Cena 18 (Pietà).

A teratologia está presente nas deformações das linhas de movimento, que trabalham com as contorções e sinuosidades; nas deformações sonoras e de palavras, que exploram os sons guturais e sons compreensíveis; nas deformações faciais com a caricaturização da fisionomia dos bailarinos e também nas composições deformadas dos corpos que aparentam debilidades motoras.

Na Cena 4 (Boca esgarçada) a bailarina se move com movimentos sinuosos que se aceleram e fragmentam. Ela para no proscênio, esfrega as mãos no rosto e esgarça a boca com a mão. Coloca um seio para fora e roça o mamilo.

Na Cena 8 (Monstro/início) o bailarino enche as bochechas de ar até deformar o rosto. Libera o ar pela boca produzindo sons de flatulências. Começa a se mover em câmera lenta com movimentos com bastante tônus muscular. Transfigura a face em caretas. Sempre associa as caricaturas faciais ao movimento fazendo resistência ao mudar as posições. Balbucia algo, fica sem ar e vai para o chão. A respiração se mostra sempre com sonoridade forte. Neste quadro também podemos associar o mesmo efeito do tempo distendido (LEHMANN, 2007, p. 341) como utilizado em *Aquilo de que somos feitos*, que reforça a associação das deformidades faciais com o tempo prolongado de observação. A cena 16 (Monstro/final) segue como em sequência deste quadro. O mesmo bailarino produz movimentos sinuosos que ganham velocidade e ficam contorcidos. A respiração é sempre forte. O bailarino começa a fragmentar os movimentos e a respiração. E o corpo fica contorcido, a face com expressão deformada e as mãos em garra, como um animal. A respiração transforma-se em grunhidos, gemidos, rugidos. Encara a plateia e sai correndo pelo meio dela como se em ataque. Aqui vemos a teratologia, com a deformação do corpo, acompanhada do hibridismo e do rebaixamento quando associamos o comportamento e forma do homem ao animal.



Na Cena 13 (Grito/final) uma bailarina nua se coloca em posição de pé no proscênio. Aqui também é utilizado o recurso do movimento em câmera lenta. De olhos fechados começa gradativamente a inspirar forte, na expiração produz gemidos. Cada vez aumenta a amplitude da respiração e o volume do som dos gemidos. Cada vez é maior o esforço de colocar ar nos pulmões e o corpo se enrijece. O efeito no corpo é da deformação sonora em conjunto com a deformação das formas. A barriga murcha, as costelas se sobressaem, os ombros se elevam, a face fica deformada com a boca aberta exageradamente expondo dentes e garganta. As contrações chegam a um ponto máximo e então ela começa a relaxar. O que percebemos nessa ação é, no início, de um corpo relaxado, de proporções e formas “naturais” que, pela asfixia, se enrijece, se deforma e toma proporções grotescas. O efeito do movimento em câmera lenta e tempo prolongado também colabora para a percepção das deformações. Na sequência entra outra bailarina nua à frente desta, tomando seu lugar, também de olhos fechados. Respira forte, contrai-se e começa a chorar. O corpo se fecha cada vez mais até o chão, o choro aumenta até tornarem-se gritos. Muita tensão muscular. Ela relaxa.

Nesta próxima cena, a Cena 9 (Deus), o que sobressai como recurso cênico é o uso da deformação sonora junto com a deformação do movimento. Um bailarino está posicionado no centro e no fundo do palco, de calça e sem camisa. Move-se para frente produzindo movimentos contínuos e contorcidos que vão se acentuando com a tensão muscular e as expressões faciais mais exageradas. Ao mesmo tempo produz sons guturais que aos poucos começam a se tornar sonoridades mais reconhecíveis. No corpo o movimento é contorcido e com muita tensão muscular, que em crescente, chega ao ponto do corpo cair no chão. A sonoridade passa do som gutural, de “deformações” sonoras pouco reconhecíveis para formação de palavras estruturadas e compreensivas. Esse jogo se repete com cada palavra pronunciada. As palavras deformadas e pronunciadas são: Deleuze, Tupi-guarani, Lygia Clark, Francis Bacon, Jackson Pollock, Susan Sontag, Pablo Picasso, Michelangelo, Goya, Caravaggio e por último Deus. As últimas palavras são repetidas, quando após, o bailarino começa a gritar a palavra Deus, gira e cai no chão esgotado. Somente se ouve sua respiração ofegante.

A linha de desenvolvimento da cena parte da exposição do universo relacionado às deformações, pelo movimento do bailarino, pela articulação sonora das palavras, assim como, pelo universo de representações que estas palavras remetem. Uma das palavras pronunciadas é “Tupi-guarani”, que nos remete às questões sobre as nossas origens e nossa identidade como brasileiros. Remete também à noção de um “outro”, que historicamente é o primitivo, o

selvagem, o diferente, o anormal, que precisa ser domesticado, colonizado e “apresentado à Deus”.

Podemos pensar também que o universo artístico dos nomes mencionados na cena tem características que evocam as oposições entre o sublime e o grotesco. As obras dos artistas citados provavelmente serviram como estímulos estéticos para a criação. Muitas destas obras remetem à dor, à guerra e ao sofrimento e retratam, como reflexo, corpos que sofrem, deformados e fragmentados. Nesta cena o que ocorre é a exposição da condição humana inferior à Deus e sujeita às penalidades do sofrimento. O universo das representações que compõem as obras artísticas dos artistas mencionados também retratam isso.

Um dos nomes pronunciados é Michelangelo. A cena 18 (Pietà) de *Encarnado* é trabalhada com referência a uma de suas obras mais expressivas, a escultura Pietá. Michelangelo sintetiza em seu estilo influências da arte da Antiguidade clássica, do Renascimento e expressa os ideais do Humanismo. As suas obras centram na representação da figura humana e em especial no nu masculino. O que se mostra como uma ambientação para tratar das subversões que a temática do espetáculo propõe. Outro nome é Susan Sontag. O seu livro *Diante da dor dos outros* serviu de estímulo inicial para a pesquisa do trabalho. Sontag faz uma análise sobre fotos de guerras e outras imagens que apresentam como tema principal, as dores da humanidade. Nas obras de Francis Bacon e Picasso temos traços de uma estética cubista, onde são recorrentes imagens de deformações e fragmentações do corpo. Jackson Pollock trabalha com o caos, a fragmentação do expressionismo abstrato. Francis Bacon e Goya trabalham com a deformação e o sombrio. Caravaggio traz para o trabalho as referências do Barroco. Suas obras tem impacto realista com o trabalho da luz e do claro-escuro. Caravaggio utiliza muito o recurso do contraste das cores e o fundo negro. As tonalidades do vermelho em contraste com a tonalidade da pele do corpo ganha foco pela luminosidade. Em *Encarnado* observamos também este recurso, onde os corpos nus dos bailarinos, juntamente com o foco no vermelho do catchup, ficam em primeiro plano da cena.

Ao final da cena com a palavra Deus, o sublime é colocado em contraste com o que o antecede. A palavra Deus é pronunciada em gritos de desespero e socorro enquanto o corpo do bailarino desfalece no chão. Assim, observamos um jogo de tensão entre o sublime e o grotesco, onde o sublime é o inalcançável diante da condição material do homem.

Com a Cena 19 (Canibalismo) podemos observar uma outra associação com os elementos do grotesco, que usa como recurso o rebaixamento e o hibridismo. Entram pela esquerda um bailarino nu em posição de quatro apoios que empurra com a cabeça a barriga de uma bailarina vestida de branco. O efeito é de um animal mordendo alguém e este querendo

escapar. Os movimentos são bruscos e selvagens. Enquanto os corpos se deslocam vão ficando pelo caminho pedaços de carne. Com os dentes o bailarino/animal destroça um pedaço de carne na barriga da bailarina e arremessa longe. Arrasta a bailarina pelos dentes que está com os seios de fora e com as roupas avermelhadas. Entra mais um bailarino/animal que, juntos, arrastam e arrancam as roupas da bailarina com os dentes. Deixam o corpo jogado no chão e saem. Entra uma bailarina vestida, que dança com movimentos lineares, suaves e fluidos. Produz sonoridades como se cantando. Saltita e produz gestos brincados que constroem um cenário bucólico ao lado daquele corpo estraçalhado ao lado. Ela para e fica com a boca aberta com se estivesse bebendo a chuva que cai. Com expressão suave no rosto e braços abertos com as mãos espalmadas num gesto de conotação religiosa, olha para a plateia e sai.

Nesta cena temos o rebaixamento e o hibridismo homem/animal como elementos. Estes elementos ocorrem pela zoomorfização dos corpos dos bailarinos, que adquirem a forma, movimentos e comportamento associados aos animais. Também podemos considerar dois outros recursos que fortalecem estes elementos, a presença de pedaços de carne reais em cena que são cortadas com os dentes; e também a sequência da cena, com a bailarina dançando inocentemente ao lado de um corpo dilacerado, pelo gesto das mãos e expressão resignada e sublimada quando ela para. Estas ações reforçam o rebaixamento, com o estranhamento e o contraste com a barbárie do gesto do homem animalizado.

Na Cena 20 (Feto/cultura) uma bailarina se debate dentro de um saco plástico cheio de catchup. O saco faz um barulho enorme enquanto ela aparenta estar asfíxiada dentro. De repente o saco se abre e sai um corpo nu, todo sujo de vermelho se arrastando de dentro. Respira ofegante pela falta de ar. Ela para e se acalma. A imagem é como um feto em nascimento, mas de uma maneira bastante traumática a chegada ao mundo. Entram outros bailarinos vestidos com toalhas nas mãos e começam a limpá-la e também todos os resquícios do palco. Levam a bailarina que nasceu para o meio do palco e, em torno e sobre ela, começam a produzir sons como em oração. Silenciam e levantam a bailarina com o corpo enrijecido e todo tracejado de pontos feitos com catchup, como se mostrando as partes de uma peça de carne, ou tracejados para uma cirurgia plástica ou então uma pintura de guerra. A bailarina caminha lentamente para o proscênio como se aprendesse a andar. Para e de repente num gesto ágil de recusa espalha o tracejado se sujando novamente. Para de frente para a plateia, o grupo de bailarinos está atrás dela e também voltados de frente para a plateia. Depois de instantes fecha os olhos, os outros atrás também fecham.

Esta cena possui uma narrativa bastante linear e se constitui um quadro mais fechado dentro do espetáculo. Podemos associar a ideia de um corpo que nasce, se socializa e é construído ou marcado por uma coletividade, aprende a caminhar sozinho e ao final tem um gesto de recusa desta construção social. E tudo isso acontece no corpo, na carne, na pele e nas vísceras. O tracejado no corpo nesta cena está ligado ao linear, que nos remete também ao racional e, portanto, algo impresso no corpo, como a cultura e suas representações.

Esta cena contrasta com o comportamento visceral, primitivo de todos os quadros anteriores e reforça um deslocamento, uma separação das ações que afetam a carne, a matéria, para um posicionamento de juízo de valor sobre algo. Antes, as cenas somente apresentavam corpos em situações fisiológicas cruas, aqui o sujeito parece questionar e solicitar do espectador um posicionamento ético sobre o que foi visto.

### *Pororoca*

O espetáculo *Pororoca* trabalha com a ideia do “estar junto” (RODRIGUES, 2011). Esta obra coreográfica reflete um processo de buscas e encontros na trajetória artística de Lia Rodrigues e da Companhia de Danças. A preocupação com o trabalho e convívio coletivo resulta em cena num jogo de movimentação constante com todo o grupo de bailarinos, que explora uma relação dialógica entre os corpos, e respeitando as diferenças estão em função de uma totalidade coreográfica orgânica. Os movimentos são executados simultaneamente e de formas diferentes por todos, produzindo transformações constantes. O efeito visual de plasticidade móvel do conjunto dá uma fluidez no movimento do grupo pelo espaço. Esta força orgânica que se move com estas qualidades traz uma suavidade para o trabalho e envolve o espectador, que acompanha sensorialmente suas evoluções, sendo tragado como em uma onda, como em uma pororoca. Não há como ficar nas margens, temos que seguir o movimento até a rebentação. Metaforicamente, este impacto no espectador não se dá somente dentro do espaço teatral: ao final do espetáculo o grupo de bailarinos segue sua dança pela porta de saída do teatro, e nosso olhar caminha junto, transformado.

A proposta plástica da composição segue a mesma para todas as cenas, com o jogo de movimentos em grupo, com a diversidade e simultaneidade. O trabalho com o contato entre os corpos é explorado constantemente, e se torna um dado importante na plasticidade do conjunto. Na criação mais recente, *Piracema*, de 2011, Lia (RODRIGUES, 2011) explica que

continua com esta motivação do coletivo, os bailarinos mantêm uma coerência orgânica de fluxo de movimento mas, ao contrário de *Pororoca*, não se tocam fisicamente.

O interessante é que, no espetáculo *Pororoca*, neste movimento de conjunto e contato físico, vemos a pororoca como o fenômeno da natureza sempre presente, em movimento contínuo das águas fortes e fracas e tudo que ela pode provocar como destruição ou renovação do seu entorno. Lia aproveita as qualidades de movimento da natureza e trabalha essas imagens nas cenas, mas não de forma literal. Os bailarinos produzem suas ações e movimentos sem pretender ilustrar isso, simplesmente agem.

O tratamento poético na composição nos encaminha para enxergar a força das águas quando os movimentos produzem choque entre os corpos, quando objetos são carregados e jogados longe, em imagens de redemoinhos ou marolas e quando se acalmam silenciando. Mostra também a relação com os seres vivos, como homens e animais, que se encontram, se confrontam, se alimentam e se reproduzem. E, tudo sempre continua e avança, como o movimento incondicional de transformações da natureza. Por isso, *Pororoca* é uma metáfora, pois o verdadeiro movimento na cena são os corpos, são seres que se transformam, se relacionam, se socializam.

Podemos associar esta característica de mutabilidade na composição coreográfica de *Pororoca* com a capacidade polimorfa que está presente nas deformações das formas. Dhombres (1996, p. 20) escreve que “a ideia de um dinamismo, de um movimento ligado às formas é essencial”, e fazê-la mover-se é desdobrá-la no tempo. Lia Rodrigues trabalha neste sentido, o movimento adquire inúmeras formas e evolui no tempo.

A imagem grotesca, enquanto deformação, também carrega esta característica de fluidez. Bakhtin (2008, p. 22) escreve que “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, [...]. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca”. É por isso que ela carrega um princípio de ambivalência em metamorfose, com dois polos, um princípio e um fim, algo que morre e algo que nasce, e que são expressados em um dos pontos desta transformação. Com isto, não afirmamos que a composição coreográfica *Pororoca* é grotesca, mas sim trabalha com esse estado de instabilidade que também ocorre na apreensão das formas grotescas. A percepção está sempre acompanhada de uma reestruturação do olhar sobre as imagens e suas representações, pelo seu caráter de transmutabilidade, com outras e novas formas sempre em devir. Em *Pororoca* observamos esta metamorfose constante.

O relevante para nossa análise, no entanto, é que a imagem grotesca surge em alguns movimentos e formas individuais. Elas são fixadas em nosso olhar em momentos fugidios,

mal captamos as imagens e elas se transmutam pelo espaço. Identificamos a expressão dos corpos em suas individualidades, mas o grupo ganha uma força de massa que desliza pelo palco como um corpo único e orgânico. Lia (RODRIGUES, 2011) diz que este espetáculo começou com a questão: “como é que a gente pode ficar junto o tempo inteiro?”. O que a coreógrafa busca com o investimento na força do coletivo e no encontro com as diferenças gera confrontos. E esta ideia está presente neste trabalho: todos são um, e ao mesmo tempo, cada um preserva e trabalha com suas singularidades. E, nesses modos singulares de se apresentar, nos deparamos também com imagens grotescas.

As imagens com elementos do grotesco são observadas em várias cenas. Podem ser vistas em corpos e movimentações individuais e também trabalhadas conjuntamente. Nesta obra coreográfica observamos a presença das características teratológicas, do hibridismo e do rebaixamento.

Para a análise, dividimos o espetáculo e nomeamos oito cenas: Cena 1 (Arrastão), Cena 2 (Encontro), Cena 3 (Diferença/Reconhecimento), Cena 4 (Bacanal), Cena 5 (Ceia), Cena 6 (Grupo/Resistência), Cena 7 (Zoomorfia) e Cena 8 (Caricaturas). As cenas que exploram os elementos grotescos como estruturantes da composição são as duas últimas, a Cena 7 (Zoomorfia), com o hibridismo e rebaixamento, e a Cena 8 (Caricaturas), com a teratologia. Nas outras cenas encontramos referências pontuais de efeitos teratológicos. Iremos desenvolver a seguir algumas reflexões sobre os recursos utilizados na obra.

Algumas características particulares quanto ao registro e a qualidade de movimento são trabalhadas neste espetáculo. Em *Pororoca*, diferente dos trabalhos anteriores de Lia Rodrigues, o movimento, enquanto forma, não está associado às convenções, códigos e técnicas de dança. O movimento é trabalhado com enfoque na ação corporal. O que é relevante no gestual é a sua qualidade de movimento como ação e não a forma como resultado. Nesta obra há também um enfoque grande na exploração dos movimentos do quadril e da coluna, em movimentos ondulantes e torções. Estes movimentos partem do centro do corpo para as extremidades e, assim, adquirem mais sinuosidade, caracterizando linhas e trajetórias de movimento mais deformadas.

Em *Pororoca* são corpos muito diferentes em movimento ao mesmo tempo. Os figurinos são simples e coloridos, são malhas coladas ao corpo onde aparecem partes em suas diferentes tonalidades de pele, usam os cabelos soltos que em algumas cenas são presos. Estes são alguns aspectos que reforçam as diferenças individuais. Mas, aos poucos começamos também a identificar, além dessas diferenças de formas e cores, a movimentação de cada bailarino com suas particularidades e qualidades físicas, que ficam mais evidentes quando

cada um se destaca do grupo. A composição coreográfica por ser construída com uma movimentação contínua e simultânea, dificulta a observação das ações isoladas dos bailarinos nos solos, duos e trios. Ou o olhar se foca em alguns detalhes, ou tenta apreender o todo da movimentação. O individual acaba sobressaindo quando existe uma força coletiva que contrapõe. Se a composição coreográfica não se estrutura desta forma, o olhar do espectador tem que fazer escolhas. A coreógrafa também utiliza um recurso para potencializar o “caos visível” pelo excesso de movimentos, propõe várias “paradas”, congelando o tempo e as ações do grupo.

Esta “estética da duração” está presente em muitos trabalhos cênicos da atualidade, onde uma duração absoluta da encenação, a imobilidade e as pausas extensas são estratégias de trabalhar as temporalidades. Lehmann (2007, p. 306) escreve que, na cena pós-dramática, o tempo é tido como objeto de experiência e faz uso de técnicas para distorcê-lo. “O tratamento consciente da duração é um dos mais importantes fatores da distorção do tempo na experiência do teatro pós-dramático, no qual a dilatação temporal é um traço predominante”. Para discutir sobre tempo, Lehmann (2007, p. 305) dialoga com o pensamento de Deleuze sobre as distinções entre “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. A “imagem-tempo” trabalha com a temporalidade exposta como em “cristais de tempo”. O tempo, de certa maneira, cristaliza o que é percebido, transformando-o. Neste sentido, o objeto que é visto, acumula tempo em si. Podemos relacionar esta referência com o tratamento da duração em *Pororoca*. Nesta obra de Lia Rodrigues, o movimento é constante e sofre pausas, calculadas e distendidas, durante o transcorrer do espetáculo, mas o movimento está presente e latente, pronto para seguir. Assim, é dado o tempo, cristalizando-o, para a plateia absorver e trabalhar racionalmente o que foi visto na cena e sensorialmente vivenciar a relação com o tempo. Isso fortalece o sentidos das representações e das sequências de movimento, e o espectador “respira”.

A ausência de som mecânico e música no espetáculo favorece a escuta das sonoridades dos corpos, como a respiração, gemidos e pancadas, o que evidencia o corpo em sua materialidade no palco. Em geral, pela movimentação constante o ambiente fica repleto de sons. Com as diversas pausas “congeladas” durante a coreografia há um contraste, conta-se com o silêncio, ou com um som melódico produzido pelos bailarinos nessas pausas de movimento, que reforça uma musicalidade das cenas. As sonoridades ocorrem pela própria execução dos movimentos, pelos impactos com o solo e com o outro corpo, com os sussurros e os sons de animais produzidos pelos bailarinos em algumas cenas e, sobretudo, pelas respirações intensas com o esforço contínuo dos movimentos. Cria-se um gráfico melódico

com estas sonoridades, onde essa musicalidade contém toda a dinâmica dos movimentos do espetáculo.

A teratologia em *Pororoca* é explorada com a desconstrução dos movimentos corporais e com a deformação facial. A deformação do movimento é um recurso utilizado em todo o espetáculo, às vezes passa por movimentos “desajeitados” dos bailarinos, outras somente com a fragmentação de partes do corpo. Outras vezes, se apresentam em ações, que remetem a comportamentos violentos e abusivos do corpo do outro. Podemos observar na Cena 2 (Encontro), onde o grupo está alinhado no centro do palco em duplas, dançando em um jogo de contatos, com velocidade e agressividade, às vezes como numa briga. Durante as movimentações, duplas e solos se destacam lateralmente com movimentações fragmentadas das partes e o corpo em distorções. Todos param em dado momento e, enquanto isso, acontece um solo, que se transforma logo em um trio, onde são exploradas também essas qualidades de movimento desconstruído.

Na cena 8 (Caricaturas) ocorre a deformação da expressão facial. O movimento é em câmera lenta e tempo distendido (LEHMANN, 2007, p. 341), o que reforça uma ilusão ótica da fisionomia disforme. Na cena os bailarinos ficam congelados, metade em pé e a outra sentados. Eles estão encarando a plateia com um “meio sorriso”. Ficam muito tempo nesta posição. A plateia até aplaude várias vezes, achando que o espetáculo já terminou. Gradativamente cada um vai acentuando a expressão facial até deformá-la. Seguem este movimento até o “clímax da expressão” desfigurada e mantêm a tensão na face. O resto do corpo está sempre relaxado. Desfazem lentamente e seguem com o conjunto.

Em *Pororoca*, a cena que utiliza com mais clareza os elementos do grotesco é a Cena 7 (Zoomorfia), que confronta o humano com o animal, seja na corporalidade, na forma ou na atitude. O recurso estético do nu em cena, que é frequente nas criações de Lia, também está presente nesta cena, mas não se dá em *Pororoca* como nos outros trabalhos. Aqui é mais sutil, não ocorre o nu total, são partes do corpo que ficam em exposição. Nesta cena os bailarinos estão agrupados na direita e no fundo do palco. Se movem com pequenos movimentos como se oscilando numa marola. Os quadris começam a subir, ficam de quatro apoios, com os pés e as mãos (posição de “caranguejo”) e a cabeça para trás. A luz diminui em potência. Ficam um tempo valorizando essa elevação dos quadris em foco e começam a descer. As partes baixas do corpo têm relação com os instintos animais e primários. Este movimento acontece como uma anunciação do que virá a seguir. Movimentam-se lentamente até chegar à posição de quatro apoios (posição de “gatinho”) e param novamente. Começam a se deslocar como uma manada trançando e em círculos. Dois bailarinos descem as calças e deixam as nádegas de



fora. As mulheres estão com um seio à mostra. O grupo se move na diagonal esquerda caminhando lentamente na posição de quatro apoios, sendo que uns se sentam nas costas dos outros como se cavalgassem. Primeiro somente uma bailarina sobe, está com um seio de fora e produz sons guturais. Durante a trajetória eles vão trocando sempre de posição, ao mesmo tempo que caminham para frente, sobem e descem nos outros. Partes do corpo estão expostas, como os seios as nádegas e a genitália masculina. Todos produzem sons de animais como pássaros, gato, cachorro, cabra, lobo, macaco. Aos poucos começam a puxar uns aos outros pela cintura. Puxam para cima de si e depois voltam com o movimento, como se fosse uma onda. Trocam sempre de parceiro repetidamente e se espalham pelo espaço até fazerem o movimento individualmente. Os sons de animais continuam. Os movimentos são reduzidos e ficam todos de costas e relaxados muito tempo.

A hibridização como característica do grotesco ocorre com a zoomorfia, pelo movimento corporal e a produção de sons onomatopaicos assemelhados aos animais. A sonoridade também passa pelos sons guturais, que resalta um aspecto primal do corpo, que após se estabiliza nos sons produzidos de animais. O primitivo também está relacionado à exposição das partes “baixas” do corpo que reforçam um rebaixamento do humano aproximando do comportamento animal, destituído de moralidade e pudores. Bakhtin (2008, p. 19) escreve que, “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais”. A forma corporal, o andar de quatro apoios, sugere também neste contexto a animalização. Um bailarino sentado nas costas de quem está “de quatro” sugere uma postura humana, porém, com as partes íntimas expostas e emitindo sons animais nivelam os comportamentos, na verdade, rebaixa, degrada a posição de “superioridade” humana quando o hibridiza ao animal.

*Pororoca* também nos ajuda a refletir sobre as questões de identidade quando nos defronta com um “corpo coletivo orgânico”, mas que deixa transparecer as diferenças dos corpos individuais. A Cena 3 (Diferença/Reconhecimento) nos coloca diante de diferenças corporais, étnicas, de cor e de raça. Nesta cena, ficam no proscênio dois bailarinos, um negro e um branco. Estão de frente um para o outro, sentados e abraçados. Se tocam no rosto, tiram a camisa. Vasculham curiosos o corpo um do outro, pele, dedos, orelha e cabelo. Se olham, confirmam alguma coisa, comparam. Se abraçam novamente e recomeçam, confirmam novamente. Eles congelam o movimento se olhando. Enquanto acontece a cena os outros bailarinos estão deitados no chão, todos com o rosto virado para o fundo do palco e produzem uma sonoridade sussurrada e melódica, como uma canção de ninar. Nesta cena, Lia deixa

evidente, mais uma vez, a sua preocupação com a alteridade dos corpos e o convívio na diversidade. E, nos alerta para o encontro com o diferente, com o possível “estranhamento do outro” e a chance de tomá-lo como sinistro. Para nossa relação com o grotesco é relevante o tema da cena. Basta lembrar que, “faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação do mundo falhem” (KAYSER, 2003, p. 159). Sodré e Paiva (2002, p. 127) escrevem que a discriminação em nossa sociedade está presente e associada a várias representações, “no tocante ao negro, aliás, não é uma tendência particularmente brasileira. Está profundamente ancorada no modo de representação da cultura ocidental a percepção do indivíduo negro como grotesco”.

Neste espetáculo, o foco do trabalho é no movimento orgânico, contínuo, fluido e amorfo do conjunto, que se remodela incessantemente. Elementos deformantes surgem e desaparecem nos corpos como individualidades. Mas o “efeito deformante”, de fato, está impresso no conjunto dos bailarinos, que deforma, pulsa, estica, sobe, desce, fica leve e pesado, adquire formas lisas e logo após pontiagudas. Signos múltiplos estão entranhados nesse corpo coletivo. O olhar do espectador tem que fazer escolhas para focar e absorver a obra em seus detalhes. A ideia de movimento em uníssono é pouco utilizada. A sincronia nos movimentos ocorre pela execução ao mesmo tempo, já que o espaço, o ritmo e a forma são trabalhados em assimetrias constantes. São onze corpos diferentes em cena que valorizam as qualidades de movimento individuais quando buscam as intenções nas ações. E por isso, mesmo, quando pretendem uma forma específica, os gestos não se repetem, apesar de executados ao mesmo tempo.

*Pororoca* é um espetáculo para ser visto de perto. Os detalhes dos encontros e movimento dos corpos é que expõem as expressões, as ações individuais e interações que provocam efeitos de identificação e estranhamento desses corpos e atitudes.

### **3.2 Grupo Cena 11 de Dança**

Sob a direção artística e coreográfica de Alejandro Ahmed desde 1993, o Grupo Cena 11 de Dança é uma das principais e mais importantes companhias de dança contemporânea em atividade no país. Falar sobre dança no Brasil hoje, sem se referir ao grupo, é impossível, comenta Spanghero (2003, p. 17) em seu livro *A dança dos encéfalos acesos*. O surgimento do Cena 11 marcou historicamente o desenvolvimento e a profissionalização da dança na sua

cidade natal, Florianópolis – SC. E contribuiu, a partir de então, para a expansão da dança contemporânea brasileira pelo mundo. “O Cena 11 pertence a uma rede de informação. Habita uma região de fronteiras no mapa da dança-tecnologia, fazendo contatos e flexibilizando seus limites. O grupo é do Brasil mas sua dança pertence ao mundo” (SPANGHERO, 2003, p. 18).

Sobre o espetáculo *Violência*, na época de sua estreia em 2000, a crítica de dança Helena Katz escreve que o Grupo Cena 11 de dança busca, sem retórica, um corpo que pretende explodir seus limites, se associando e questionando os recursos cênicos da dança e, com esta atitude irreverente, desenha “um ambiente que dá nascimento a um tipo de mundo até então ausente na dança brasileira” (KATZ, 2000). O espírito investigativo e inovador é uma postura do grupo que perdura. A cada nova obra as propostas trazidas no mínimo surpreendem, e merecem ser discutidas extrapolando suas referências para o mundo contemporâneo.

O grupo atua de forma diferenciada ao compreender a dança como produção de conhecimento e não apenas junção de passos ou ilustração de temas e assuntos. A trajetória artística do grupo reflete o caminho que as artes vêm traçando desde o século passado até a contemporaneidade com o esmaecimento das fronteiras entre as manifestações artísticas da dança-teatro-performance, num processo de hibridismo entre estas “artes do corpo”. Sua forma de expressão passeia por várias linguagens artísticas e tem como elemento principal de trabalho a absorção de dispositivos tecnológicos na relação com o corpo e sua composição plástica na cena.

O processo criativo do Grupo Cena 11 é encarado por Alejandro Ahmed como um processo investigativo que entende o corpo como criador de hipóteses que podem ser comprovadas ou questionadas. A associação que o grupo faz entre dança e tecnologia trabalha com alguns princípios definidos, que discutem os paradigmas sobre os limites corporais e os sistemas de interação, sejam dos corpos dos bailarinos com estes dispositivos ou na relação com o público. Estes princípios se baseiam em noções de controle e comunicação, sujeito e objeto, homem e máquina, considerando suas configurações híbridas, que não se organizam de maneira hierárquica nem por sua natureza ou em relação à cultura. Para isto, conta com o método de pesquisa autoral “Percepção Física”, desenvolvido pelo diretor e coreógrafo Alejandro Ahmed, que consiste num trabalho técnico e investigativo centrado no conhecimento do corpo e do movimento.

O Grupo Cena 11 de Dança é patrocinado pela PETROBRAS, desde o ano de 2007 até a presente data deste estudo, ano de 2012.

### 3.2.1 Desdobramentos teóricos: o urbano, a performance, a tecnologia e o corpo híbrido

Para tentar compreender o universo criativo do coreógrafo Alejandro Ahmed partimos da questão: Quais são os estímulos do mundo que servem de motivação para a criação do Grupo Cena 11 de Dança? O coreógrafo diz que para ele não existe um ato específico que inspira para algo, mas há uma relação com as coisas do mundo ao redor, que são particulares e depois acabam tomando um domínio maior por conta de um trabalho coletivo. Pensar nas questões de comunicação, em como se dá a percepção do outro, em liberdade, em violência, no impacto que a arte pode e deve causar, são questões que vão se costurando e voltam para um mesmo lugar: “a pergunta básica sobre qual é a definição de vida mesmo” (AHMED, 2011).

O estímulo é entender a vida. Entender estar vivo. [...] o que é estar vivo no tempo e dentro disso todas as questões que possam ser relevantes na hora que você percebe coisas. Geralmente tem uma preocupação com o mundo, com a vida real, com as coisas que acontecem que partem do seu corpo e os acontecimentos que vão se revelando na situação aonde você está. Eles são também, na hora de cada trabalho, focos pra você poder se aprofundar. Você vai ver as coisas através desse viés. Você se instala um filtro. Então o que acho que me move é tentar atualizar a nossa capacidade de entendimento do mundo, das coisas, da gente mesmo. E que são coisas muito simples e ao mesmo tempo muito complexas. Coisas que te movem neste sentido. [...] Aí você começa a ver que ao redor de toda essa questão existencial, existe toda uma política, uma biopolítica da sua existência que é sempre controlada remotamente pelas instâncias de poder. E às vezes suas mesmo sobre os outros, dos outros, das coisas, do estado, da organização mundial de todas as coisas, da economia... E você começa a ver o mapa inteiro que basicamente volta para o mesmo lugar, que é basicamente estar vivo no tempo. [...] Mas que traz uma série de etceteras e outros lugares que voltam a esse corpo que nunca se machuca, esse corpo que não morre, a ideia de reversibilidade no tempo, que é irreversível por natureza. E aí você volta nas outras questões. O que a gente tá trabalhando agora por autogestão é assumir a irreversibilidade como única opção de falar sobre as coisas e porque sempre é irreversível. Sair do teatro da reversibilidade. Então você vai e volta, tentando se explicar, fugir, aceitar, conhecer de acordo com sua evolução no mundo e na sua própria vida. Então acho que isso é um pouco da trajetória de perguntas sobre o estar vivo no tempo. (AHMED, 2011)

Compreender a dinâmica da vida não é tarefa fácil. Alejandro exprime em suas palavras a conectividade que assume com os acontecimentos do mundo. Neste sentido, o que basta é estar vivo para estar engrenado numa dinâmica temporal irreduzível, numa interconexão com as políticas de controle da sociedade, e de construção das subjetividades. Mas ao mesmo tempo transformar as experiências de um viver em produtos artísticos, além de servir como processos de conscientização, possibilitam um posicionamento crítico sobre o mundo.

A ideia de irreversibilidade do tempo e de um corpo que morre vale para a vida, mas não é imperativo na arte. O desejo de reverter o tempo é uma das grandes questões presentes na sociedade contemporânea, que projeta um corpo sempre jovem que pretende cada vez mais se distanciar do seu fim. As tecnologias associadas ao corpo são recursos de revitalização desse corpo que redesenham suas corporeidades e investem na promessa de eterno retorno e prolongamento no tempo. E é neste sentido que Alejandro “brinca” com a vida no palco com dois elementos que se desenham como estratégias para colocar o corpo em teste o tempo todo, o uso de tecnologias acopladas ao corpo e a “queda” como recurso estético de movimento. Garcez (2010, p. 3) escreve que enquanto espectadores do Cena 11, “somos forçados a pensar em nosso próprio decaimento quando vemos as próteses ou as quedas sequenciais e inevitáveis dos bailarinos no palco”, somos levados à ação quando presenciamos esse “apocalipse iminente” impregnado de “traços estéticos *pós-punk*”. A poética de cena do grupo está vinculada ao risco e investe na dor do renascimento contínuo do próprio corpo, onde “o decaimento é espelho deformado de um mundo contemporâneo de escombros e estas ruínas são a ‘tecnologia’ que convidam o grupo a criar continuamente” (GARCEZ, 2010, p. 3).

Neste sentido, o que nos faz pensar na relação do Cena 11 com o mundo está, num primeiro plano, em um corpo que deixa transparecer em cena as problemáticas da contemporaneidade e, portanto, na conexão com a vida em sociedade e o comportamento urbano. Num segundo olhar, estético, percebemos a tecnologia presente na cena. Ela define uma poética que explora elementos com proximidades da performance, assim como gera um olhar para uma corporeidade singular que surge em cena, um corpo híbrido, um corpo homem-máquina.

A dança possibilita uma decodificação do ambiente em que ela é gerada. E, entender “a criação coreográfica como um dos modos de a cidade inscrever sua experiência contemporânea” (CAMPOS, 2010, p. 27), é compreender a dança como fenômeno de comunicação e linguagem e uma maneira de conhecimento do cotidiano. Estabelecer vinculações entre a estética da dança contemporânea e o espaço urbano como o lugar onde ela se constrói, permite dizer que o Grupo Cena 11 carrega características específicas em seu repertório coreográfico que remetem à cidade e refletem o corpo urbanizado.

Reconhecer a cidade como o ambiente de existência do corpo, e que é geradora destes processos interativos, implica então reconhecê-la como continuidade da corporalidade de seus habitantes.

O corpo não é um ente pronto e por sua natureza humana incompleta é passível de transformação. Ele coexiste com as informações que o tocam, se transforma e transforma o meio onde está inserido. Os processos de criação em dança assumem,

então, a característica de um processo de “contaminação”: o corpo que dança revela seu ambiente e revela também a forma como conseguiu se adaptar e fazer acordos. (CAMPOS, 2010, p. 29)

O corpo e seu ambiente de existência, a partir dos modos de ação interativa produzem uma relação co-adaptativa de caráter criativo e não apenas como ajuste de adequação. Neste sentido, a corporalidade resultante desta relação deve ser entendida aqui como Corpomídia (GREINER, 2005), como em processo contínuo e de sínteses transitórias. Podemos também pensar a dança nesta direção, como uma configuração artística organizada e expressa pelo corpo, sendo este corpo o reflexo do conjunto de informações, condições ambientais e situações relacionais, em caráter dinâmico, em que este corpo está circunscrito.

Neste sentido, como escrevem Jacques e Britto (2008, p. 187) “a dança seria, então, um dos modos de que dispõe o corpo de instaurar coerências entre sua corporalidade e seu ambiente de existência, produzindo outras e diferentes condições de interação desafiadoras de novas sínteses – novas corpografias”. Com o estudo dos movimentos e gestos do corpo pela análise de padrões corporais de ação, corpografias podem ser decifradas e, a partir delas, a própria experiência urbana que as resultou. Assim, a compreensão de corpografia também pode auxiliar na criação em dança, com um melhor aproveitamento das disponibilidades corporais dos bailarinos e de suas experiências urbanas anteriores.

[...] a compreensão das relações entre corpo e cidade, explicitadas nas corpografias, poderia contribuir tanto na crítica quanto na criação coreográfica ao mostrar aos coreógrafos e bailarinos as possibilidades e disponibilidades corporais resultantes da sua própria experiência urbana, ou seja, poderia conduzir a um pensamento e uma realização mais especializados, melhor contextualizados da dança. (JACQUES; BRITTO, 2008, p. 190)

No caso da dança contemporânea, além das referências de um contexto social urbano que se apresentam contaminadores destas corporalidades em síntese, existe também a questão do uso das técnicas corporais específicas de treinamento. As técnicas de movimento formulam um conjunto de padrões cognitivos corporais que se refletem nos trabalhos. Jacques e Britto (2008, p. 187) reforçam que “cada dança expressa um modo particular do corpo conduzir a tessitura de sua rede de referências informativas, a partir das quais, o seu relacionamento com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido – ou coerências”.

Quando temos em análise as obras do Cena 11, percebemos que o ambiente reflete um complexo de relações que vão além da experiência com o espaço e suas interações. É relevante o fato de serem trabalhos construídos em conjunto, o fato dos integrantes do grupo serem de distintas formações e procedências, e que, enquanto grupo, possuam método de treinamento corporal próprio. Mas incluem ainda outras relações contaminantes, como o uso

das tecnologias conectadas ao corpo como estratégia poética da criação, que interferem na qualidade de vivência e consequentemente técnica do movimento; assim como, quando utilizam como princípio trabalhar a constante instabilidade do próprio corpo e do corpo do outro (elenco e plateia), com o que eles definem como a “violentação da percepção do outro”, desenvolvida com o conceito de “corpo-vooodoo” (AHMED, 2011).

Pensar a cidade é foco de reflexões para a construção da performance cênica do Grupo Cena 11. Para Ahmed (AHMED; BRITTO, 2010, p. 332), “[...] nós também somos ambiente, nós também somos a cidade”. Interessa na pesquisa do grupo investigar estes desdobramentos do corpo e comportamento na relação com o urbano para criação de um vocabulário próprio de dança.

Cidade e corpo podem ser pensados como corpos de qualidades diferentes formando um outro corpo que contém os dois. Meu interesse artístico atual tangencia esses conceitos investigando seus desdobramentos através de dois focos de pesquisa conduzidos junto ao Grupo Cena 11: a “dança, corpo, comportamento e vocabulário” e “dança, ocupação e resistência”. Cada cidade imprime um comportamento que pode ser rastreado e filtrado em vocabulário corporal, assim como cada comportamento requer uma cidade que o acolha. Pensar em comportamento e vocabulário para nós é buscar métodos efetivos de produzir e entender o *design* de movimento com características de forma e função que cumpram prerrogativas importantes para a construção da dança que procuramos. (AHMED; BRITTO, 2010, p. 332)

No entendimento do coreógrafo, a cidade deixa transparecer seu *design*, e o corpo é parte integrante disto. Ao evocar comportamentos, a cidade sugere e potencializa vocabulários de movimento, “a cidade fixa uma possibilidade de corpo, uma possibilidade de dança. Temos que sofisticar nossa leitura destes mapas para podermos propor questões em diferentes vias de trânsito entre corpo, cidade e dança” (AHMED; BRITTO, 2010, p. 334).

É importante ressaltar o posicionamento do coreógrafo quanto à definição de *design*. O *design* como forma não é o mais importante, mas é sua capacidade de adaptabilidade que interessa. Para ele, *design* é “a relação entre forma e função. Subverter a função de algo é redefinir seu *design*, e reorientar formalmente um corpo é adaptá-lo a uma nova função. Adaptabilidade então é usada como ferramenta para produzir *design*” (AHMED; BRITTO, 2010, p. 332). Neste sentido, no caso da dança, o *design* do movimento não é o fim, mas um resultado plástico das relações.

Para o Cena 11, a prerrogativa de trabalhar o movimento como comportamento sustenta uma expressão cênica baseada na ação, em que o corpo é deliberadamente lançado à prova potencializando a instabilidade do gestual, que distancia o resultado coreográfico calcado somente no formato do movimento, ou no “passo de dança”. De acordo com o coreógrafo, “o ‘passo de dança’, quando incoerente com a análise comportamental que o

contextualiza, não compartilha no seu *design* a evidência que é co-autoral em qualquer instância. Ele se propõe como mercadoria do corpo e não acontecimento” (AHMED; BRITTO, 2010, p. 333).

Para Ahmed, procurar entender o *design* de movimento proveniente da interação com a cidade, é buscar uma dança que evidencia co-autoria e cumplicidade na interação entre espaço urbano e sujeito. “Ao produzir comportamento para extrair vocabulário, desviamos da armadilha do ‘passo de dança’ e desenvolvemos ferramentas para melhor analisar e compreender como diferentes informações se instauram de forma evidente e emergente no corpo” (AHMED; BRITTO, 2010, p. 333). Assim, no contexto urbano de relações infundáveis, a cidade se apresenta estimuladora na investigação de novas possibilidades de movimentos, possibilitando também renovações nas práticas de dança que são baseadas em padrões corporais específicos e pré-determinados.

Uma outra reflexão é sobre o comprometimento da dança do Cena 11 com as tecnologias. As tecnologias são consideradas pelo grupo uma maneira de potencializar os movimentos do corpo e ampliar os modos de comunicação.

Além da presença marcante das tecnologias na arte da companhia, a busca por um corpo eficiente para realizar a técnica corporal desenvolvida pelo grupo parece fortalecida pela utilização das tecnologias. O entusiasmo diante das tecnologias, na crença da superação dos limites físicos, principalmente diante das possibilidades das tecnologias digitais, parece florescer na arte do Cena 11. (ABRÃO, 2007, p. 224)

No trabalho da companhia o corpo dialoga com muitas possibilidades de extensões: além de aparatos simples como as roupas e adereços, são utilizados vários equipamentos de tecnologias mais elaboradas. Abrão (2007, p. 234) escreve que as tecnologias são entendidas pelo grupo como extensão porque tornam o corpo ainda mais eficiente, e isto é o reflexo de um pensamento da sociedade contemporânea que trabalha com a tecnologia com pretensões de controlar e garantir produção. “A utilização das tecnologias pelo grupo configura-se como estratégia para alcançar os fins desejados, ou seja, a superação dos limites do corpo” (ABRÃO, 2007, p. 234). Campos explica que no trabalho do Cena 11, com a tecnologia e as próteses, o corpo amplia sua potência e estabelece um fator de complexidade para o movimento. “Os recursos tecnológicos amplificam e enredam o corpo. [...] O corpo está espacializado e estendido até o espectador. Não é a consequência e o efeito da tecnologia que interessam, e sim o seu feito de expandir o corpo para além de sua superfície” (CAMPOS, 2010, p. 66).

Garcez explica o entendimento de Ahmed sobre tecnologia e o que define o seu manejo como dispositivos que irão interagir na construção da cena.



Esses corpos em extensão podem ser pensados desde a introdução de elementos tecnológicos estranhos à prática de dança, como robôs teleguiados ou controles de *Wii*, ou pela introdução da tecnologia não tecnológica. Alejandro deixa claro em sua fala que uma pedra ou um cachorro podem ser considerados tecnologia em sua poética tanto quanto as mídias digitais. Para ele o que importa é o fluxo intercessor que se estabelece entre o corpo-raiz do Cena 11 e este elemento tecnológico estranho ao corpo que o força para além dos limites do conhecido até então. Dançar com uma cadela adestrada envolve uma desestabilização do grupo e o joga num estado diferente de prontidão, com a mesma intensidade que o uso de patins ou de microcâmeras presas ao corpo. (GARCEZ, 2010, p. 3)

Neste sentido, as tecnologias empregadas pelo Cena 11 não objetivam alegorismos, nem têm como fim produzir efeitos especiais nas coreografias ou nas imagens. A eficiência do uso está em configurar um sistema integrado entre o corpo que dança e o aparato tecnológico, de maneira que o que fica em foco é o estado de inevitabilidade e de prontidão do bailarino em cena. Os sistemas de interação entre corpo e ambiente utilizam sensores, câmeras, acelerômetros, robôs, programas de detecção de padrão e vídeos. Estes sistemas de interação procuram modificar o corpo e o ambiente em via dupla, numa relação de contaminação.

Levar os corpos dos bailarinos à tensão e formas extremas, via desconforto, atingindo o ponto limite do desequilíbrio é o princípio fundamental da inevitabilidade. Com isso o bailarino deve procurar uma saída, uma estratégia (adaptativa) para lidar com essa situação de vulnerabilidade. Neste sentido, a tecnologia no Cena 11 não tem caráter de ferramenta, mas sim de provocadora de ações de resistência; ações criadas como “respostas à dor” ou ao estado de decaimento inevitável. (GARCEZ, 2010, p. 4)

A dança é o terreno de fermentação dos processos de criação cênica do Grupo Cena 11, mas se caracteriza por ser uma expressão híbrida, que comporta elementos oriundos de várias manifestações artísticas, sobretudo da performance. Partilha da tecnologia como dispositivo para realizar os desdobramentos do corpo e refletir sobre o trinômio relacional intérprete/obra/espectador das artes cênicas. “A aproximação do trabalho do Cena 11 com a performance o coloca no *topos* dos processos artísticos que refletem a ebulição das questões da contemporaneidade” (FERREIRA, 2011, p. 146).

Podemos observar que as experiências artísticas que associam o uso das tecnologias como extensões do corpo seguem, muitas vezes, o fluxo de atividades sociais de ruptura, que se utilizam destes dispositivos para reflexão e resistência.

Viabilizando demandas dos anos 60 - no âmbito da Contracultura - as novas expressões da *body art*, da vídeoarte, da vídeoperformance buscam transições entre os suportes corporais e de presença aos amplificadores e extensores dos novos mídias eletrônicos. A partir dos anos 80, os novos mídias tecnológicos (*net-art*, *web-art*, *artetelemática*) com novos recursos de mediatização, virtualização e amplificação de presença passam a impor outras direções às experiências radicais da Performance. (COHEN, 2002)

Não é diferente no caso de Ahmed. Garcez (2010, p. 4) escreve que a tecnologia no Cena 11 não tem caráter de ferramenta, “mas sim de provocadora de ações de resistência; [...] Mimese e representação passam longe de sua poética, estando mais alinhada com o estado do corpo performático, aonde o acaso e o real atravessam o corpo do performer”. O caráter processual da pesquisa em dança de Alejandro Ahmed se faz com a tecnologia, o que demanda uma estratégia específica de interface. Nos processos criativos do grupo a tecnologia cumpre papel de intercessora, “criando um fluxo midiático constante no qual a dança contemporânea é a resultante final e a tecnologia apresenta-se desmistificada de todo fetiche *hi-tech*, crivada de elementos de performance” (GARCEZ, 2010, p. 1).

Nunes (2003) descreve o processo de criação desenvolvido pelo Cena 11 nas etapas de investigação para a montagem de *Skinnerbox*, de 2002 a 2005, onde a tecnologia era fundamental no processo de troca com o espectador na ação real do espetáculo, onde o público era convidado a interagir com os pressupostos da proposta coreográfica e no desenvolvimento da cena. O resultado que vem ao público se conforma neste trabalho em processo, que se realiza num “programa de ações interativas”, que não é uma obra acabada e se constitui como um “procedimento” para ser aprimorado numa próxima etapa. O que é colocado à prova, “e que é passível de intervenção do público não é bem o processo, mas sim o procedimento resultante de uma hipótese. A estrutura coreográfica é minimamente alterada e as reflexões entre público e o grupo serão levadas ao próximo procedimento” (NUNES, 2003).

Podemos relacionar esta estratégia à noção de *work in progress*. Para Renato Cohen (1998, p. 20) a expressão *work in progress* já carrega conceitualmente a noção do “trabalho” e do “processo”. Podem estar associadas à obra com a noção de trabalho duas vertentes, a ideia de resultado e de produto e, ainda por outro lado, ao percurso e obra em feitura. Já com a noção de processo o que está implicado é a permeação, a interatividade, o risco. O risco é algo próprio de o processo não se fechar enquanto produto final. O uso do “procedimento” em processo pelo Cena 11 como estratégia de experimentação e criação cênica estabelece no processo de construção conjunta o próprio “objeto”/vivência como o resultado da obra. “Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória” (COHEN, 1998, p. 20).

A trajetória de pesquisa do grupo Cena 11 passa por diferentes processos de construção cênica até se configurar nos últimos trabalhos mais próximos do caráter interativo da performance. As composições cênicas nos primeiros trabalhos suscitam no espectador uma atitude contemplativa, a seguir as obras adquirem uma estética participacionista e, nos últimos

trabalhos é permeada por dispositivos interacionistas. Nesta passagem, o objeto artístico, a “coreografia” enquanto forma, não é mais o essencial. Mas a vivência, o envolvimento sensorial e perceptivo mais amplo do espectador, sua interatividade, também adquire importância, de maneira que é transferida a este observador/atuante uma responsabilidade parcial pelo resultado artístico.

Os dispositivos tecnológicos utilizados são definidores neste processo de deslocamento da posição passiva do espectador para um comportamento “imersivo” de construção e fruição da obra. Para o grupo, a interação e o caráter imersivo do espectador, juntamente com o papel da tecnologia, se colocam como definidores do resultado artístico. Os novos procedimentos/programas de vivência e interação na relação do espectador, intérprete e obra, que se apresentam de forma aberta e em processo, são estimuladores de novos padrões de conduta e enfrentamento da rearticulação do processo criacional do grupo. A interatividade do espectador em tempo real que retira a objetificação da obra e seu caráter contemplativo enfatiza o processo de criação em detrimento do resultado que, neste caso, o que passa a ser relevante é a experiência. Assim,

[...] a arte que se faz com tecnologias interativas tem como pressupostos básicos a mutabilidade, a conectividade, a não-linearidade, a efemeridade, a colaboração. A arte tecnológica interativa pressupõe a parceria, o fim das verdades acabadas, do imutável, do linear. (DOMINGUES, 1997, p. 19)

As estratégias utilizadas pelo coreógrafo Alejandro Ahmed no trabalho de pesquisa do Cena 11, ao associar tecnologias e novas mídias ao processo e resultado cênico de sua obra, propõem aproximações com as artes de performance e estão em consonância com as transformações sociais e artísticas da contemporaneidade. A interatividade, a criação em tempo real, a imagem-experiência como extensões dos corpos em cena, a hibridez das artes/tecnologia, a fuga da representação e o trabalho em processo, com o uso do “procedimento” como uma programação e estratégia de experimento na criação cênica, são alguns dos dispositivos empregados pelo grupo que são características recorrentes e definidoras das artes de performance.

Com as imagens do corpo projetadas em tempo real, a experiência imagética em cena acaba se apresentando como dispositivo de extensão imaterial da performance dos corpos dos intérpretes, e mesmo dos espectadores, refletindo em uma reconfiguração/ressignificação de corporeidades, construindo um novo estatuto do corpo e suas representações para a cena.

Quanto aos aparatos tecnológicos associados ao corpo, no Cena 11 eles também funcionam como próteses que criam novas possibilidades de movimento, exigindo novos

ajustes de alavancas e organizações de esforços. O “corpo+prótese” passa a ser uma resultante. O corpo lida com o acessório protético até que ele passe a fazer parte de seu repertório de ação; ele passa a ser “incorporado”.

É neste sentido carnal e sofisticado que a tecnologia está presente no corpo do Cena 11. Apesar de o exemplo da prótese ser apenas um, essa operação cognitiva que o corpo executa serve para o uso dos outros artefatos tecnológicos também. [...] No caso do Cena 11, seria necessário pensar uma palavra una, como corpo-tecnologia, em que não houvesse uma separação evidente entre o corpo biológico e o artefato tecnológico, contida na terminologia dança e tecnologia. (SPANGHERO, 2003, p. 118)

As próteses servem para ampliar e potencializar o corpo. A tecnologia funciona como reconfiguradora para produzir “criaturas melhoradas”, em agilidade e força, em comparação ao ser humano. “Na dança do Cena 11, o que é entendido como imperfeições são os limites da materialidade corpórea, ao passo que as tecnologias são vistas como possibilidades” (ABRÃO, 2007, p. 228). Spanghero exemplifica os adereços protéticos e a sua funcionalidade em cena e como, em função de uma disponibilidade corporal, podem produzir alterações na aparência, aproximando o corpo dos resultados maquímicos e virtuais.

Os corpos do Cena 11 usam próteses – pernas e braços metálicos, pogobol, patins (sim, os pés humanos podem deslizar quando providos de próteses), separador bucal, botas, joelheiras, animações etc. – que os tornam misto de gente com criaturas virtuais: são mutantes, replicantes, ciborgues. Essas peças artificiais tornam seus corpos mais altos, mais fortes, amplificados, assimétricos, capazes de pular, virar míssil e se arremessar. As próteses lhes garantem superpoderes e com elas sua dança é feita. (SPANGHERO, 2003, p. 94)

Para Spanghero (2003, p. 97), as tecnologias associadas ao corpo imprimem linguagem e surgem de forma violenta “no sentido de violar sua naturalidade”. As tecnologias ressaltam interferências no corpo com suas próteses, as imagens ampliam suas marcas e volatizam o alcance dos gestos.

A primeira projeção, na tela acima do palco, mostra as imagens de uma câmera percorrendo, em grande *close*, uma pele tatuada por sinais e símbolos. Em seguida, uma animação feita em computador mostra bonecos espetados com alfinetes, lembrando os rituais vodu. Marcar, inscrever e interferir no corpo são sinais de violação. Unhas negras em primeiro plano. Os cabelos estão descoloridos. Perfurações no nariz e nas orelhas. Nos slides, algo entre o grotesco e o singelo. Violência e delicadeza. São imagens que chamam o olhar para descobrir ângulos incomuns dos corpos dos bailarinos. São ângulos esquisitos, dando a impressão de que os corpos estão deformados. O corpo constrói o olhar da imagem, onde a tecnologia e a técnica da mídia, por interação, constroem um corpo irregular. Parece que há uma lente de olho de peixe nos olhos. Próteses se corporificam. [...] É neste sentido, sutil, que o Cena 11 presentifica a tecnologia: na carne. Quando a animação de uma criatura de videogame é projetada, tem-se uma impressão similar e ainda mais híbrida. Humano-bicho-máquina. A criatura é fronteira entre bípede e quadrúpede, animal e humano, homem e máquina, corpo e prótese. (SPANGHERO, 2003, p. 97)

As tecnologias no Cena 11, neste sentido, expõem o corpo em situações limite de ação, de forma e de representação. Projetam uma nova possibilidade orgânica de ver, compreender e explorar o corpo na contemporaneidade, seja na arte ou na vida. O que Ahmed (2011) potencializa quando pretende compreender o “estar vivo no tempo”, passa, sem dúvida, pelo reconhecimento de que o corpo necessita de novas conformações físicas, e consequentemente representacionais, para dar conta do mundo atual.

### 3.2.2 A prática: preparação técnica, treinamento e procedimentos de criação da companhia

Alejandro Ahmed explica que a companhia iniciou sua prática “de forma muito autodidata”. O contexto em que se inseriam, ano de 1993, em Florianópolis – SC, era muito contaminado pelos festivais competitivos da região e por um ambiente infértil para a dança que imaginava produzir: “comecei a pensar uma maneira de fazer com que as ideias que eu tinha pudessem se manifestar em forma de dança e através das referências que eu tinha naquela época. Só que eu precisava de alguma coisa que não sabia o que era” (AHMED, 2011). A formação dos integrantes da companhia de alguma forma era baseada nas informações do balé clássico, da dança moderna ou do jazz. Assim, no início a companhia seguia a “tradição” do lugar, que era anteceder os ensaios com aulas de preparação através dessas técnicas de movimento.

Com a ideia de tentar descobrir que tipo de dança o grupo buscava, seus integrantes também procuravam ver que tipo de treinamento era compatível com este novo modo de mover. Para otimizar o tempo de ensaios e treinamento eles começaram a trabalhar algumas aulas de técnica criada pela companhia e que, “para sair um pouco daquele lugar genérico de aula de dança contemporânea”, nomearam de “Percepção física” (AHMED, 2011). Sem pretender criar um neologismo para vender algo diferente, Alejandro comenta que a preocupação era fortalecer um território em que se “pudesse aprofundar numa ideia de corpo, numa ideia de treinamento, numa ideia que fortalecesse a dança que a gente estava no início imaginando poder fazer” (AHMED, 2011).

O método de treinamento “Percepção física” teve como referência uma técnica de movimento experimentada por Alejandro nos Estados Unidos, denominada *Flying-Low*, desenvolvida pelo venezuelano David Zambrano. A técnica tem o chão como referência para

trabalhar com o peso do corpo, que busca sutileza e ao mesmo tempo velocidade na execução. É baseada no conceito de vetor e espiral e do emprego do “não-esforço” no movimento.

O coreógrafo relata como se deu este encontro e como a partir daí começou a se delinear o conceito corporal para o trabalho do Cena 11.

Quando encontrei isso eu voltei para Florianópolis e comecei a trabalhar essa referência. Mas assumindo, a partir do que a gente começou a desenvolver, as falhas advindas da réplica daquilo, ou seja, as batidas no chão, o lugar... Eu comecei a imaginar a possibilidade de incluir a falha, não como uma subversão daquilo, mas uma tradução do meu interesse, do que estava acontecendo naturalmente ali quando a gente começou a passar isso pra frente e do que eu havia, de alguma forma, entendido da técnica. Uma coisa é a técnica, outra coisa é aquilo que se transforma em conhecimento em mim da técnica e de mim para os outros na hora que eu vou, de alguma forma, treinar e criar ferramentas com aquilo. E com isso a gente começou a desenvolver essa nossa relação com o chão, que aos poucos se tornou essa ideia de “corpo-sujeito-objeto”, essa ideia de “corpo-voodoo”, essa ideia de trabalhar uma dança em função do corpo e não o corpo em função da dança. Isso que eu acho que resume um pouco a nossa busca de treinamento agora e que é um princípio de ação nosso. É uma dança em função do corpo. (AHMED, 2011)

Ahmed (2011) explica que o corpo que está em função da dança é um corpo “que corre para tentar chegar num lugar que não é dele, que é da dança” e que esse corpo precisa se adequar. E a dança em função do corpo reconhece as necessidades do corpo que se move. A dança que acontece nesse corpo ocorre “de forma co-evolutiva com aquilo que o corpo, de alguma maneira, suscita, responde, precisa... ou já restringe, pelo seu próprio teor de existência em função daquela dança” (AHMED, 2011). Assim, esta forma de preparação tem como princípio a individualização. Mas, para Alejandro, ao individualizar cria-se um “espaço coletivo como coerência”. Baseado nesse princípio de ação para atender às particularidades de cada corpo, este método se adequa sempre a novos objetivos para resolver problemas e situações. Assim, “ele vai expandindo, e não virando uma fórmula” (AHMED, 2011). Mas além deste método de treinamento, existem outras contaminações de outras técnicas de movimento dentro da companhia.

Hoje, a companhia desenvolve a “Percepção física” e também outras formas de preparação corporal e treinamento do elenco. Trabalha também aulas que misturam a técnica clássica e o método Pilates, com o objetivo de trabalhar o corpo na posição de pé com as referências já conhecidas, e exercícios específicos de condicionamento muscular com a musculação. Mas tem sempre esse princípio de ação como diretriz ao se perguntar qual tipo de treinamento deve ser feito que tenha coerência para deixar o corpo mais viável para aquilo que se pretende fazer. E este princípio extrapola o corpo do bailarino para se afinar também com o ambiente, a arquitetura, os objetos, as tecnologias utilizadas e com o corpo do outro.

São diálogos em função disso. O tempo inteiro a gente está se desafiando a não ter homogeneidade na escolha particular e sim ter coerência no princípio que rege o território que vai fazer parte dessa escolha. Esse território precisa ser habitado por pessoas, por objetos, por questões, por conceitos que são regidos de alguma forma por algo que dá forma a esse território, esse conceito, esse princípio básico. (AHMED, 2011)

Campos (2010, p. 84) explica que o método da “Percepção física” desenvolvido pelo Cena 11 permite ao corpo, em sua construção, trabalhar melhor as informações do movimento, “é uma técnica que pode ser compreendida dentro das tendências da dança contemporânea, uma vez que esta se coloca na direção de pesquisas de movimentos que buscam qualidades específicas em cada corpo que dança”. A autora desenvolve a teoria que existem aproximações entre a técnica do balé clássico e o método da “Percepção física”. Em sua pesquisa constata que, embora o método privilegie uma movimentação em função das diferenças contidas em cada corpo, o treinamento faz uso de repetições de movimentos propostos pelo coreógrafo como ocorre no balé ou em “outras técnicas e estéticas de dança, o movimento do coreógrafo/professor são tidos como modelos a serem repetidos com o máximo de precisão e eficiência” (CAMPOS, 2010, p. 84). E no resultado do espetáculo também podemos observar uma “ideia de negar, como se faz desde a dança clássica, durante as apresentações, o esforço exigido pela execução técnica nas movimentações mais complexas” (CAMPOS, 2010, p. 84). O que para este estudo é de extrema relevância esta observação, pois associa à característica de leveza, pela aparente “ausência de esforço”, um dado contrastante com o peso e violência das quedas e contorções que o corpo sofre sem apresentar resquícios de dor.

Existe na técnica utilizada pelo *Cena 11* um interesse na superação da dor e dos limites da materialidade humana. Ao observar a treinabilidade dos bailarinos, e na medida em que eles negam (ou superam?) a dor visivelmente presente em determinados movimentos, é possível pensar numa negação de características inatas do ser humano, que busca a todo tempo segurança e um distanciamento daquilo que representa risco. (CAMPOS, 2010, p. 88)

Este afastamento e “negação das características inatas do ser humano” também pode ser traduzido como a aproximação deste corpo com uma “existência anormal”, já que ele se apresenta em cena como um corpo-objeto, muitas vezes, como um boneco inanimado e insensível às mais duras provas físicas.

Na pesquisa *Percepção física: método de conhecimento e ação para o corpo que dança*, sobre o Grupo Cena 11, Jussara Xavier escreve que a sistematização do método se baseia numa “maneira de aprender” e tem a percepção, a adaptabilidade e o controle como elementos estruturantes. Para a autora,

Percepção física é o caminho que fornece a estrutura para o trabalho do coreógrafo, cujo olhar volta-se ao corpo e “as possibilidades que este propõe para a transformação do corpo do outro, sendo este ‘outro’ um espectador e/ou um cúmplice da ação a que o corpo é submetido”. O método pode ser entendido como uma ação de comportamento na medida em que esta ação é produto da relação entre o organismo e seu ambiente. Nesta acepção o comportamento é sempre mutável, fluido e evanescente. O corpo, em permanente adaptação, desloca-se do domínio do real para entrar no do potencial. (XAVIER, 2010, p. 4)

Neste sentido, interessa refletir sobre esse caráter fluido e mutável da adaptação corporal no método da “Percepção física”, o que nos remete aos dois conceitos estudados anteriormente, “corpomídia” e “corpografia”. O corpo é “corpomídia” (GREINER, 2005, p. 130), o corpo é o próprio resultado dos cruzamentos das informações que estão em processo de contaminação constante, num fluxo que não estanca, em estado “sempre-presente” e se apresenta como um corpo performático, no sentido de estar sempre disponível às adaptabilidades em construção.

Xavier (2010) faz referência aos estudos de Greiner, quando também inscreve o entendimento de corpo e as estratégias de criação no Grupo Cena 11 neste sentido, e portanto, como “processos co-evolutivos, onde a ação do corpo depende sempre da sua estrutura na relação com o ambiente. O ambiente constrói o corpo e, simultaneamente, o corpo constrói o ambiente”.

Assim também chegamos à ideia de “corpografia” (JACQUES; BRITTO, 2008; 2010), onde o corpo se reestrutura a cada experiência em interação com o ambiente num processo em co-evolução. Alejandro utiliza o conceito de corpografia para explicar seu entendimento sobre o corpo, quando diz que procura apresentar uma “cartografia/corpografia conceitual” da definição de corpo para o Cena 11, no novo espetáculo *Guia de ações correlatas*, de 2011. Assim, ele trabalha ao vivo um pequeno mapa desse trânsito teórico e prático da companhia, que apesar de conter partes de coreografias, não é um *pout pourri* dos trabalhos anteriores, “ele é feito justamente da ideia de cartografia conceitual da nossa definição de corpo. Corpografia. Cartografia/corpografia... Cartografia para remeter a mapa, mas corpografia já remete também, então acho que é um pouco mais isso” (AHMED, 2011). Este novo espetáculo reflete a trajetória de pesquisa que consolidou o grupo que tem como objetivo propor a dança como uma estratégia cognitiva.

Para Alejandro existe uma relação bem consistente entre preparo técnico e resultado cênico na companhia. A cada criação surgem problemas que a preparação técnica não é suficiente para resolver. Então é necessário dispendir mais tempo para os ensaios, as vezes até sacrificar o treinamento: “o tempo de treinamento vira tempo de ensaio, que é treinamento



também. Então, você leva esse parâmetro para ser treinado lá, ele é acrescentado ao tipo de aula que a gente vai fazer. Então as aulas são bem diferentes do que eram antes” (AHMED, 2011). A cada ideia nova há uma necessidade de adaptação das aulas para acolher uma nova informação incipiente que necessita aprofundamento. Assim, a carência de informação amplia a área de pesquisa. E no caso da pesquisa em dança, o espaço de treinamento é esse lugar para tornar isso parte do corpo e o método da “Percepção física” se faz consistente para obtenção de resultados.

Muitas vezes os trabalhos levantam questões que, mesmo quando já não estão mais no repertório da companhia, ainda continuam como “ferramentas de treinamento”. Ele exemplifica com exercícios que denomina como de “auto-gestão coreográfica”, onde a situação coreográfica é gerida por si, pelo próprio jogo, onde o bailarino trabalha com a responsabilidade dessa autonomia de interação. Mas continua sendo um treinamento, que se não é exercitado, o corpo se distancia “da capacidade de executar com clareza e coerência”.

Não é uma improvisação, você não está improvisando, você está exercitando um princípio. Esse princípio tem que ser preciso. Para que ele seja preciso, precisa ser executado para o seu corpo se permitir perceber quando ele está dentro e quando ele não está dentro desse princípio. O que é uma ideia um pouco mais vaga do que a execução de um passo, ou do que o treinamento de um movimento “X”. (AHMED, 2011)

Para Alejandro, a ausência de associação entre o preparo/treinamento da proposta cênica que observamos em muitos grupos de dança é proveniente do posicionamento do coreógrafo quanto à sua definição de dança, e que não reflete sobre isto. O que para ele, hoje se explica muito pela produção da dança com fins competitivos, sustentados por muitos festivais, que priorizam o caráter “esportivo da execução” e da “profilaxia técnica”, que para ele, provoca um distanciamento da noção de dança como arte.

A arte é aberta e tem uma capacidade de transformação nas coisas que ela engole. Mas isso vem de cada artista e de como que ele se propõe a fazer isso. E isso tem um exercício de perdas também. Ganhos e perdas. Então, quando você trabalha do jeito que a gente trabalha, você tem muita perda. Perda do quê? Interessa manter isso? Às vezes, interessa você manter a sua linha, o seu lugar, o seu alongamento, ou se você tem que estar magrinho, tem que estar bonito! A vaidade é uma armadilha forte não é? No ato da dança como arte da presença. Você está lá ao vivo, é o seu corpo. E nessas definições vão se encontrar vários nichos e que na maioria das vezes não são regulados pelo exercício de autocritica ou de crítica em função do que você faz. Mas, sim, pelo exercício de posicionamento crítico em função de uma definição de dança que você carrega tradicionalmente e não se pergunta por ela. É um mito que se faz quase ciência, que se faz quase religião. E acaba em alguns momentos virando esporte. Então isso faz esse desvinculamento entre treino e proposta cênica ficar, às vezes, muito polarizado. (AHMED, 2011)

Nesta fala também é importante ressaltar o posicionamento do coreógrafo que manifesta abertura para se distanciar dos padrões estéticos para o corpo que dança. Quando

não se trata de responder a certas “regras cênicas” e à tradição de um corpo belo em cena, permite-se explorar outras possibilidades expressivas. Talvez este fato explique também o posicionamento investigativo e crítico do grupo, quando explora imagens que subvertem alguns padrões recorrentes ou até mesmo esperados na cena da dança.

A influência desta tradição é um fator que reforça um modo de fazer dança sem reflexão crítica. Para Alejandro, a sua história de vida proporcionou um outro olhar para as informações que foi adquirindo. Ele relata que, no início, dançou no Grupo Raça e que se interessava por aquelas informações, mas “depois logo você vai mudando, não sabe exatamente porquê, mas continua vinculado àquelas conquistas, saltar, girar, fazer tudo ser bonito, seduzir, isso e aquilo” (AHMED, 2011). Mas alguma ruptura ocorreu, o questionamento em relação a sua postura em função da arte o fez mudar. Foi o que aconteceu com ele e a companhia quando procuraram novos caminhos de investigação do movimento, mesmo sem negar esse histórico de referências e informações.

O processo de criação da companhia foi se alterando com o tempo, hoje é de participação coletiva. O elenco funciona como um “filtro, catalisador e propositor” para solucionar os problemas propostos.

A minha solução formal, sozinha, eu vou achar precária. Eu sei que existem outras, então preciso ter uma proposição formal, que em princípio, esse sim eu vou ter a gestão da minha assinatura. Mas a resolução do problema através deste princípio de situação formal tem que ser compartilhada e resolvida através destes filtros catalizadores e propositores que são o elenco. Isso vai desde a cachorra até o bailarino. Sem hierarquia de valor, mas com hierarquia de especificidade. Um bailarino tem uma especificidade “X”, o cachorro tem especificidade “X”, o robô tem especificidade “X”, um objeto tem especificidade “X”. [...] Então essa relação de criação com o elenco vem, de forma conceitual dessa maneira, ou seja, como eu te expliquei de forma genérica. (AHMED, 2011)

Os procedimentos de ensaio e de criação são direcionados por Alejandro. Muitos exercícios surgem na hora, na sala de ensaio, outros ele leva prontos para experimentar: “Eu geralmente estou levando exercícios o tempo inteiro! Eu fico... a minha cabeça fica toda hora funcionando. E dentro dos exercícios eles vão propondo coisas novas...” (AHMED, 2011). Ele explica que os bailarinos mais antigos na companhia, por estarem acostumados com o processo, contribuem mais, mas todos de alguma maneira com suas características ajudam a ter rendimento nos processos.

As questões criativas nas montagens são direcionadas por Alejandro e coletivizadas pelos integrantes da companhia, assim como, a própria estrutura na divisão de funções. Existe uma divisão de responsabilidades, “não há uma hierarquia de valor e sim de especificidade”

(AHMED, 2011), aproveitando as características pessoais que cada um pode contribuir para o grupo.

Tem um núcleo que resolve outras coisas, tanto administrativas quanto... [...] E tem algumas posições diferentes, em função das características diferentes que a gente não pode cumprir ao mesmo tempo. Mas é um grupo. Tipo, isso não é “Alejandro Ahmed Companhia de Dança”. Claro que tem uma referência aí, uma assinatura do que tem, história daquela coisa ali, mas nunca pretendi que fosse eu e a companhia. Minha história se confunde com meu estudo junto com eles. (AHMED, 2011)

As propostas de criação na companhia sempre surgiram através dos títulos dos trabalhos, que sempre o antecedem. Alejandro diz que “sempre o Cena 11, acho que sempre... Sempre! Cem por cento das vezes tem um título. Isso não tem nenhuma fórmula, não tem nada. Aconteceu assim e se faz assim” (AHMED, 2011). O nome da obra sempre foi importante porque se estabelece logo no início o “traçado do primeiro território de pesquisa” do que é preciso para a reflexão sobre algo.

O título vem antes! O título vem antes porque o título talvez encerre algumas questões, algumas preocupações que vão criar o primeiro território de acionamento corporal em termos gerais, em termos de *links* que você vai ter, em termos de proposta da definição do que possa ser aquilo. E aí você começa a trabalhar dentro disso. (AHMED, 2011)

Para a criação do espetáculo *Violência*, o propósito não foi trabalhar com a literalidade da palavra/título. Alejandro diz que a palavra violência já suscita alguma expectativa na plateia quando passa de um substantivo para ser o próprio nome da obra. O desafio então foi trabalhar o que de comum existe nessa ideia de violência que pode ser bastante diferente para cada pessoa. *Violência* foi um marco para a companhia por que catalisou uma série de informações que foram se desenvolvendo em conceito e corporalmente, o que acabou funcionando como uma assinatura do grupo. Foi em *Violência*, sob influência do Teatro da crueldade de Antonin Artaud<sup>6</sup> que surgiu o conceito de “corpo-vooodoo”, que rege todos os outros princípios do trabalho da companhia. Este conceito procura trabalhar com a ideia de violentar a percepção do outro, “que era a ideia de que violência como ato de transformar a maneira do outro ver as coisas, sem necessariamente você tocar diretamente no outro, sem danar a integridade física e direta do outro corpo” (AHMED, 2011). Com a metáfora do

---

<sup>6</sup> Antonin Artaud (1896-1948) foi ator, poeta e diretor teatral. Formulou o conceito de "teatro da crueldade", um teatro físico, centrado na experiência corpórea dos atores e, por conseguinte, também do público. Para Artaud (2006, p. 22), “a teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a ‘existência’ e a ‘carne’”. Virmaux (1978, p. 43) escreve que a crueldade é o que dilacera incessantemente o homem e o mundo como conflito primordial, todavia em Artaud, “não se trata de uma crueldade física ou mesmo moral, mas, antes de tudo, de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento humano e à *miséria do corpo humano*” (grifo do autor).

“corpo voodoo”, o bailarino é o boneco e serve como guia, o movimento produzido por ele são as agulhas e o objeto do feitiço é o corpo do espectador.

Através dessa definição de “corpo-voodoo” foi se desenvolvendo toda a produção do grupo e o modo de trabalhar a relação entre as ações no palco e o espectador. Foi daí também que surgiram as “quedas”, com a reelaboração da técnica do *Flying-low*, e que se tornou a marca da companhia como exploração do movimento. Este conceito junto com a referência do *videogame* e do desenho animado, onde temos a inexistência da morte, servem de mote para as investigações de *Violência*.

Aquilo renasce, pode explodir, você pode destruir que é reversível, que violenta na ideia de reversibilidade daquela destruição para quem vê, mas não para quem faz. E dentro desse jogo de reversibilidade destrutiva as quedas começaram a surgir. E aí foi um garimpo! Você encontra aquela pedra de ouro no meio daquela terra da pesquisa. Aí aquela pedra de ouro, que eram as quedas, começaram a ampliar esse território e também a ampliar as discussões do que a gente estava fazendo. A estreia do *Violência* foi bem polêmica aqui na área de dança, nesse sentido. [...] Então o *Violência* tem toda essa história. Ele é uma marca de inovação nossa, de materialização de uma das questões mais fortes que a gente carrega até hoje. (AHMED, 2011)

O título do espetáculo *Skinnerbox* surgiu do livro *Desvendando o Arco-íris*, de Richard Dawkins. Alejandro comenta que “sonoramente skinnerbox era forte. E saber que era do Behaviorismo, do Skinner [Burrhus Frederic Skinner], a caixa de treinamento animal então...” (AHMED, 2011). E explica que neste espetáculo procurou trabalhar uma definição de liberdade que se fortalece com a regra e a disciplina. Incluíram um cachorro em cena e investiram também na tecnologia robótica para investigar essas questões, assim como, tentar compreender também a “ideia de dança como extensão de um pensamento humano” (AHMED, 2011), seja no caso do animal em cena ou da tecnologia. Alejandro diz que “a gente estende a nossa ideia de dança para a ação do cachorro. Então, o cachorro só dança quando a gente pensa que ele dança, mas ele não dança” (AHMED, 2011). E assim, acredita também que para o uso de qualquer aparato tecnológico.

*Skinnerbox* resultou do “Projeto SKR”, uma plataforma de pesquisa realizada durante três anos, que utilizava os chamados “Procedimentos”, como definia Alejandro, sendo alguns deles compartilhados com o público. As informações recolhidas nos “Procedimentos” eram feitas através de um catálogo com perguntas sobre “homem-máquina”, “sujeito-objeto” e “controle-comunicação”, e que serviam como dados para a formatação do espetáculo. Foi a partir do processo desta montagem que “o grupo compartilhou a decisão de ser uma companhia de pesquisa” (AHMED, 2011).

*Embodied voodoo game* foi um trabalho encomendado pelo Itaú Cultural para fazer parte da “Exposição Playgame”, que tinha como tema o *videogame*.

A ideia do “Voodoo” veio logo de pronto porque foi meu *link* rápido. Eu precisava resolver um problema. Qual é o nosso maior *link* com o *videogame*? Para mim o maior *link* com o *videogame* que a gente tem é o modo de controle. E o modo de controle é baseado na ideia de “corpo-voodoo” – controle remoto do espectador através do movimento do bailarino. (AHMED, 2011)

O conceito que rege o fazer da companhia, o “corpo-voodoo”, serviu para estabelecer uma relação do *videogame* com a ideia de sujeito-objeto. Ahmed diz que no *videogame* há como produzir o sistema de controle como na sua visão de “corpo-voodoo” para a dança, “por isso você tem uma empatia com aquilo que você se representa ou representa o outro na tela” (AHMED, 2011). Daí o investimento nas experiências de controle remoto do outro (plateia e elenco) ou de si com a própria imagem projetada durante o espetáculo.

Alejandro comenta que, não por acaso, este período da pesquisa e estas obras que estamos propondo estudar, coincidem exatamente com três momentos importantes na trajetória da companhia, a criação do conceito de “corpo-voodoo” desenvolvido pelo grupo no espetáculo *Violência*; a consolidação do compartilhamento da ideia de ser uma “companhia de pesquisa” no *Skinnerbox*; e no *Embodied voodoo game*, a nova experiência com o desafio “de fazer uma coreografia por encomenda, sem negligenciar os princípios que regem a maneira do Cena 11 se portar” (AHMED, 2011).

Uma das características fortes do trabalho do Cena 11 é o uso de tecnologias em cena. Para Alejandro a tecnologia sempre foi uma extensão do corpo, pois dá outras possibilidades ao corpo que ele não tem. A base para sua utilização em cena é não ter efeito alegórico e surgir de uma necessidade de se resolver um problema proposto.

Solução de problema é justamente o mote para várias questões que a gente propõe. E a tecnologia sempre foi uma extensão do corpo. [...] Às vezes você tem que usar o microfone, é tecnologia! Tipo, um vídeo para criar um outro clima, ou para trazer o público para um olhar mais próximo daquilo que você precisa. Ou para filmar o próprio público, ou para evidenciar uma relação de dependência, e estética e ética, que só através de um aparato tecnológico você pode fazer. E, sem ser alegórico, nunca! Ele não pode estar ali só pra enfeitar o lugar ou pra ser carregado como uma novidade. Ele precisa estar lá pra ser extensão daquele pensamento, senão... (AHMED, 2011)

Cada problema a ser resolvido solicita uma relação tecnológica distinta, e conseqüentemente um tipo de treinamento específico. Para o coreógrafo a tecnologia ao mesmo tempo que amplia, pela sua extensão, também restringe. O resultado cênico se modifica pois o corpo não é exclusivo da expressão da cena, há um conjunto de elementos que

passam a compô-la simultaneamente. Por exemplo, no caso do uso de imagens em projeção ao vivo do bailarino,

[...] o movimento dele não é mais o movimento dele. O movimento dele é o movimento dele com o movimento da câmera, com o enquadramento no espaço, com a projeção na tela, com a projeção completa para o espectador. Então aquilo que ele faz, desvinculado disto não é mais nada, sozinho. É outra coisa. O que ele faz tem que ter todo esse vínculo. Isso muda o seu jeito de mover, muda o seu jeito de entender tecnologia, muda o seu jeito de treinar, de marcar palco, muda tudo! (AHMED, 2011)

Para Alejandro não existe a ideia de pureza do corpo. A relação que o homem sempre estabeleceu com as tecnologias de qualquer ordem já definem esta impureza. Ou ainda, definem uma outra consciência e organização de corpo. O corpo humano em toda sua evolução se utilizou de instrumentos para otimizar a sua funcionalidade. Neste sentido, para ele, nas ações do homem desde uma pintura rupestre até a emissão de ondas por satélites, já desenham a noção de um corpo estendido.

E essa conexão é dada através do nosso conhecimento de tecnologia... [...] Nosso corpo não é mais isso aqui! Essa ideia de pureza do corpo, de que o corpo é só o corpo... Não existe! É um mito! É um mito de voltar ao bom selvagem em que andava pelado, feliz na relva e era puro. Não existe isso! “Ah, a tecnologia desumaniza!” Não desumaniza. Porque ela é uma extensão do comportamento humano. Ela é específica para algo. Você tem que se relacionar com a coerência que ela lhe permite para fornecer informações estéticas e éticas que você queira produzir. (AHMED, 2011)

Domingues (1997) manifesta a mesma perspectiva quando escreve que o corpo não modificou sua configuração biológica com as tecnologias, o que ocorre é uma mudança da capacidade mental em processar as informações. Para a autora, “a arte tecnológica está explorando uma outra natureza em que o corpo humano e os sistemas artificiais estão em estreita simbiose do tecnológico/artificial/natural interfaceado ao físico/real e virtual/digital” (DOMINGUES, 1997, p. 26), e com isto dá ao homem “poderes ultra-humanos”, que produzem profundas modificações nas bases estéticas da arte.

Assim, há necessidade de se pensar na conexão que o corpo estabelece com os aparatos tecnológicos em cena, sobretudo quando são utilizadas para efeitos performáticos, que priorizam as interações entre o elenco ou quando envolvem a plateia, o que interfere no resultado plástico da cena e conseqüentemente da fruição do espetáculo. Garcez (2010) explica que, a poética da cena para o Cena 11 resulta exatamente da conjunção da tecnologia e sua ideia de extensão.

A introdução de elementos tecnológicos e intercessores demanda a criação de estratégias criativas, que usualmente vão se consolidar na cena como extensões dos corpos dos bailarinos. As pernas de pau e patins são exemplo de um primeiro nível de extensão, mas outros de ordem mais complexa podem ser citados, como a relação

do corpo com a videoperformance na internet, caso do projeto *Propaganda* (2010) feito em parceria com a Cia Lia Rodrigues. Em *Embodied Voodoo Game* (2009) essas extensões se desdobram em ilustrações, vídeos, microfones, *softwares* interativos, consoles de *videogame* e acelerômetro numa pesquisa sobre o corpo como controle remoto e/ou controlado remotamente. Já em *Sim: ações integradas de consentimento para ocupação e resistência* (2008-2010) vemos uma extensão em direção ao público, num diálogo colidido entre o corpo da Cia e o público que divide o mesmo espaço e com ela interage, às vezes de forma cruel inclusive. (GARCEZ, 2010, p. 4)

Para Alejandro, a conexão corporal com as tecnologias é a própria habilidade instalada no corpo de lidar com o aparato, e a gestão pode ser de contato e em outros casos remota, porém são entendidas como extensões da fisicalidade do corpo.

Isso é que faz essa conexão mesmo não sendo visivelmente física... ser física. [...] porque toda essa extensão que a gente tem com essas coisas é física também. Por mais que a gente não tenha um contato e uma modificação visível no corpo como tem na perna de pau. Mas ao mesmo tempo tem uma habilidade instalada naquele corpo para lidar com aquilo que é proporcional à habilidade que tem o cara que vai subir na perna de pau. Se eu subo na perna de pau eu não consigo ficar em pé. Então ele tem algo nele, que é igual andar de bicicleta. Se você não anda de bicicleta, você não tem aquilo. A bicicleta e você são coisas separadas. Se você tem essa habilidade você já está transformado, a bicicleta só de alguma forma materializa uma habilidade de andar de bicicleta... sua relação com ela. Que é a mesma coisa que o vídeo. O vídeo ali materializa isso, só que você não vê da mesma forma que vê a bicicleta. E é óbvio que são os músculos funcionando com outra forma, a gestão é remota. Então, de novo é o modo de controle. Mas ao mesmo tempo não é alegórico, nem desconectado. Você fica sempre tentando achar um lugar onde essa digitalização da relação seja incorporada. Se não for incorporada ela não interessa. (AHMED, 2011)

Neste sentido, podemos refletir sobre essa “organicidade” que se estabelece entre o corpo e sua extensão. A habilidade em lidar e absorver algo que não é de sua natureza primeira, sugere a configuração de um novo corpo que se organiza. Quando “são coisas separadas”, mas em cena interessa que sejam “incorporadas”, estamos construindo uma noção de hibridez. Relembrando as palavras do coreógrafo parágrafos atrás quanto ao uso da imagem: “[...] o movimento dele não é mais o movimento dele. O movimento dele é o movimento dele com...”. E isto pode caracterizar “um outro orgânico”. Neste sentido, um corpo híbrido em cena.

Lehmann (2007, p. 373) escreve que, entre tantas cenas, como as de Merce Cunningham e William Forsythe, os experimentos com programas computacionais interativos em substituição aos conceitos e tratamento mais tradicionais já se faz presente e vem se desenvolvendo há algum tempo na cena pós-dramática. E este fato pode ser sintomático. Os jogos imagéticos em cena, produzidos por um organismo e artificialmente ao mesmo tempo, mostram uma interação real “entre o corpo vivo e a técnica digital”. Uma certa noção de identidade corporal é colocada em questão, “não são mais apenas fotografias híbridas que

surgem, e sim mundos híbridos de vivência, aos quais se junta uma mistura de diversos organismos e sistemas de pensamento que se interpenetram” (LEHMANN, 2007, p. 373).

Se extrapolarmos esta reflexão para o modo de vida contemporâneo, onde nossos corpos são equipados para responder a “n” habilidades, sobretudo as ligadas às novas tecnologias, podemos pensar que estamos sempre, e cada vez mais, nos constituindo também como seres híbridos. Com o aprimoramento das relações com novas técnicas e objetos que experimentamos no dia a dia, nossas habilidades nos fazem cada vez mais capazes de projetar inúmeras e novas corporeidades, e podemos dizer, de caráter bastante fluido. Basta lembrar das “novas antropomorfias” anunciadas por Santaella (2004, p. 80). Este fato também nos alerta para refletir sobre as representações que se constroem com essas novas corporeidades, se nos causam algum estranhamento ou se já nos soam com normalidade.

### 3.2.3 A busca estética da companhia e o grotesco em cena

#### 3.2.3.1 A fala do coreógrafo

Com a intenção de compreender como se faz o uso dos elementos grotescos no trabalho do Grupo Cena 11 procuramos, através de entrevista, observar qual é a percepção do coreógrafo sobre o próprio trabalho, como percebe a singularidade estética do grupo e qual relação estabelece do resultado cênico com o grotesco. O coreógrafo diz que:

Acho que tem uma visceralidade no que a gente faz sempre. Tem uma entrega de corpo como foco da ação. Que tem também outras coisas, não sei o que diferenciar a gente dos outros. É um jeito muito particular de trabalhar também essa ideia de corpo-sujeito-objeto, é um jeito muito... peculiar. Eu acho que tem um peso. Acho sempre que... as pessoas vão ver a gente e tem um peso e uma gentileza, e sutileza ao mesmo tempo. Acho que a relação entre peso, vertigem e delicadeza que faz a gente pensar. Mas eu acho que tem esses três elementos. De alguma forma a gente procura visitá-los por que eles respondem um pouco às soluções que a gente precisa ter para as coisas. Não é só peso, não é só vertigem e não é só delicadeza. Eu acho que é relação entre as três coisas... e as pessoas que envolvem o fazer essas três coisas. (AHMED, 2011)

“Peso, vertigem e delicadeza”. Nas palavras que Alejandro define o trabalho podemos observar algumas relações com o que nos interessa do universo grotesco. O “peso” tem relação com o baixo, o terreno, o que tende à horizontalidade, aspectos relacionados ao corpo grotesco (BAKHTIN, 2008, p. 325). No trabalho do grupo tem relação com a exploração das



quedas como recurso de movimentação. A “delicadeza” presente nos trabalhos é o contraponto desta característica forte do grupo, o que traz a leveza e tendência à verticalização, essa ação sublimada é o extremo que faz contraste com o peso. Já a “vertigem” é justamente o ponto de convergência e ao mesmo tempo de ruptura destes dois extremos, é justamente onde se instala um “estado de anormalidade”, onde se estabelece a fratura, o desconforto. É nesse lugar que percebemos o conflito. É nesta zona intersticial que podemos detectar as transposições de uma extremidade à outra, com a passagem entre suave/pesado, alto/baixo, aéreo/terreno, do etéreo (racional)/corporal (material). É neste trânsito, em sentidos ambivalentes, que se faz a ação e reside a força poética do grupo.

Neste ponto de intersecção é que também podemos relacionar com o lugar onde o espectador se encontra em resposta sinestésica com as ambivalências propostas em cena. Portanto, é também na sintonia sensorial do espectador, seja por identificação ou estranhamento do contraste entre a violência do peso e a sutileza do gesto, que se processa este estado de “vertigem”.

A ideia que o grupo trabalha de “violentação da percepção do outro”, consiste nessa relação de provocação do espectador. O objetivo é tocar nele remotamente com o que acontece no palco. Essa ideia surgiu com o conceito de “corpo-voodoo”, no espetáculo *Violência*, e sempre foi de algum modo de interesse para o grupo. Alejandro explica que ao lidar com o espectador não intenciona causar estranhamento ou comicidade. O objetivo está em desestabilizar polaridades tanto do que é óbvio quanto do não-óbvio. É trabalhar na simplicidade das ações sem torná-las banais. Busca na verdade chamar a atenção para algo que lhes interessa, “é a chamada de atenção para uma inversão de expectativa, ou um deslocamento do óbvio, que não torne banal algo que pra gente é importante” (AHMED, 2011). O coreógrafo comenta que as novas informações nem sempre são confortáveis, “não porque elas nos agridem, mas porque elas são de uma outra familiaridade. Aquilo que não nos é familiar, geralmente é desconfortável no início onde ela começa a gerar conhecimento e conforto no teu corpo pra absorver aquilo” (AHMED, 2011). Este pensamento tem o mesmo fundamento quando o fenômeno grotesco ocorre. Kayser (2003, p. 160) escreve que está na estrutura do efeito grotesco a percepção de um “mundo alheado”, o que era conhecido de repente se transforma, “o mundo estranhado não nos permite uma orientação, parece como absurdo”. Deste modo, com esta estratégia de envolvimento do espectador e o objetivo de desestabilizá-lo sempre, gera um ambiente bastante promissor para a perda de referências e apresentar elementos do universo grotesco.

Ahmed exemplifica um efeito de provocação utilizado na última produção coreográfica *Guia de ações correlatas*, quando utiliza em cena uma sineta tocando em *black out* durante um minuto, incomodando a plateia. Logo após, em um pequeno foco de luz um bailarino coloca uma caixinha de música que toca suavemente. Assim, aquele incômodo da plateia, não é apenas um incômodo, mas é percebido como uma nova informação quando é radicalmente suavizado. Sem a intenção de agredir, parecer “radical” ou sacudir a plateia, ao contrário, para o coreógrafo o que interessa neste recurso cênico é a potência que esta oposição oferece, é a “inversão de expectativa, dentro da proposição de que o maior conforto às vezes só pode ser causado por essa oposição, senão você não valorizaria aquele lugar ali” (AHMED, 2011). Esta estratégia é aplicada constantemente nas obras da companhia, os contrastes se apresentam nas qualidades de movimento, na escolha musical, na cenografia e adereços cênicos, na tecnologia associada ao corpo, e até mesmo com a intervenção da plateia nas ações do espetáculo como nos últimos trabalhos.

Foi neste contexto de investigação nos modos de “violentar a percepção do outro” que o recurso das quedas começou a tomar corpo, pois pode produzir este efeito de estranhamento no espectador. Embora não tenha como objetivo atingir o público causando riso ou algum tipo de estranheza, isto acaba ocorrendo, diz o coreógrafo. Ele relata a reação da plateia com as quedas dos bailarinos em cena, que muitas vezes trazem polaridades opostas na apreensão da mesma ação. Enquanto algumas pessoas se sentem muito incomodadas a ponto de se levantar e sair, outras riem, acham graça do que ocorre no palco e até mesmo da reação do espectador que saiu. O coreógrafo vibra com as reações às quedas no último espetáculo: “o que pra gente é vitorioso em termos de composição é que foi exatamente o ‘corpo-voodoo’, uma violentação da percepção do outro através do que estava acontecendo no palco remotamente” (AHMED, 2011). Para ele o resultado surge de uma construção coreográfica e o propósito não é de chocar ou fazer graça, mas tem efeitos incontrolláveis por eles.

Às vezes, a gente toma algum tipo de ação, estabelece, constrói algum tipo de movimentação que causa estranhamento ou que causa dentro desse estranhamento o engraçado, ou alguma coisa neste sentido. Mas isso é o reflexo da própria chegada no corpo do espectador de uma informação totalmente diferente. Então isso pra mim é muito bom, quando eu percebo isso de alguma maneira. Eu percebo que a informação que a gente está produzindo transforma o corpo do outro. Às vezes ele acha engraçado, às vezes não. Às vezes não tem graça pra nós, mas tem graça pra ele. O que não pode é fugir da nossa coerência, do que a gente está criando. (AHMED, 2011)

Para Ahmed como o objetivo específico é a necessidade de quebrar expectativas, existe a necessidade de buscar sempre estratégias e possibilidades criativas diferentes para não cair na reprodução e reestruturação das mesmas formulações. A resposta é sempre

procurar soluções para sair da obviedade e não ficar sendo alegórico nem representativo, o que exige um nível de pesquisa mais aprofundado.

Uma das associações que a plateia pode fazer com a vivência do estranho ou do cômico é a sua aproximação com o feio e o deformado. Os vários tipos de tratamento na composição do movimento e forma corporal através das fragmentações do movimento das partes do corpo, o uso de extensões e os efeitos sobre a imagem projetada, produzem efeitos deformantes no corpo que permitem interpretações como algo anormal e feio. Refletindo sobre a questão estética da cena o coreógrafo diz que a definição de belo que o grupo considera é um pouco diferente, ela também é uma posição política e parte de questões relacionadas ao universo da dança. Ahmed exemplifica citando espetáculos que se propõem somente representar alguns padrões de corpos e “situações bonitas” em cena. Não que estes padrões não sejam considerados bonitos por ele, mas que devemos refletir sobre as instâncias de poder ali presentes nessa noção de belo. E para explicar seu entendimento de belo ele fala desses espetáculos,

Só tem gente linda! Só tem cabelo esvoaçante, tem brisa na relva... E, não é que isso seja feio. Não é feio! Mas isso tem uma instância de poder muito particular, muito forte. E eu não acho que isso seja o mais lindo! Eu não acho que isso é o que é. Como não é o belo da coisa! Eu acho que é a mesma história de falar que a natureza é bela. A natureza é horrenda, se você for ver! Ela tem coisas totalmente escatológicas. Não é por isso que ela é mais feia ou mais bonita, ou mais natureza ou menos natureza. A natureza é como ela é. Então se a gente se associa a esse conceito de natureza, do qual eu faço parte, e que não tem julgamento moral, ela não é boa, ela não é bela, e ela também não é não-bela, ela também não é não-feia, as possibilidades de trânsito aumentam. E nas possibilidades de trânsito vai aparecer alguma coisa que é fora do equilíbrio comum dessa instalação de poder por essa ideia do belo. E aí isso parece feio. Porque é diferente. Não só é diferente, como aponta um lugar de uma definição de algo que eu não quero que se defina dessa forma. Eu não quero que a natureza seja feia. A natureza é sempre o arco-íris, a brisa do vento... a natureza destrói também, muito bem, muito melhor do que a gente aprendeu destruir. E não é por isso que ela é mais má, menos má, mais feia, ela é simplesmente isso. E a gente é isso também. (AHMED, 2011)

No sentido do belo como estética hegemônica, ele é carregado de poder quando exclui outras possibilidades de expressão. Este fato está ligado às noções de simetria, ordem e perfeição que regem a tradição ocidental da ideia de belo (BODEI, 2005, p. 23). Na dança percebemos este fato quando certos padrões de movimentos são valorizados em detrimento de outras escolhas, podendo ser até mesmo por influência dos condicionamentos na formação técnica e estética do artista. Muitos movimentos são excluídos do repertório de criação por serem considerados feios e desapropriados para a cena.

É importante ressaltar o posicionamento de Alejandro que defende uma amplitude de expressão, e situa o trabalho do Cena 11 num lugar de criação destituído de regras,

moralismos e julgamentos de valor. O que permite trabalhar as questões da arte com maior liberdade sem se guiar por padrões de movimento ou modismos. Mas esta atitude pode criar uma dificuldade no modo de fruição das obras. Como menciona o coreógrafo, o espectador “já vem com seus filtros” (AHMED, 2011), o que reforça as dificuldades desse processo. Campos (2010, p. 82) fala da estética desenvolvida pelo grupo e procura situar esta problemática do diálogo entre o Cena 11 e uma plateia não especializada.

A estética do *Cena 11* não é de fácil absorção, mesmo mediada por uma linguagem que agrega elementos presentes na contemporaneidade. No senso comum, quando se pensa na dança, a primeira imagem ainda é a de uma bailarina clássica na ponta dos pés. As coreografias que estejam mais próximas da atualidade, que dialogam com conceitos como a fragmentação e desconstrução do movimento, e até mesmo com o estado de imperfeição humana, não são facilmente comunicadas nem apreciadas pelo público e, muitas vezes, nem reconhecidas enquanto dança. A arte contemporânea em geral provoca estranhamento. (CAMPOS, 2010, p. 82)

Alejandro diz que procura ser o mais aberto possível e que apesar de tentar desenvolver algo partindo desses “pressupostos de pasteurização” dessas representações do belo, ele diz que ainda tem que intervir mais, para ver o que realmente isso pode trazer para o público: “acho que dentro da minha vontade de realmente interceder artisticamente sobre o mundo, eu sou muito pequenininho nisso, sou muito bonitinho. Sou bem bonitinho, bem lindinho, sou quase um galã! Nesse tipo de produção” (AHMED, 2011).

Com a associação ao trabalho do Cena 11 de características do grotesco como o risível, o estranho, o feio e o deformado, leva o coreógrafo a refletir sobre sua obra. Ele ressalta ter pouco conhecimento sobre o conceito de grotesco, mas arrisca entendê-lo como em dois tipos, um grotesco político conceitual e um grotesco estético. Ele questiona uma noção fechada que este conceito pode trazer no olhar sobre a obra, e por isso procura não se enquadrar nesse rótulo de grotesco. Para ele, o grupo busca alcançar no trabalho um espectro amplo de expressão e não interessa somente uma associação que implica limitações.

Eu não acho que trabalho com o grotesco. Algumas horas pode ser vinculado. Também tenho pouco estudo sobre. Me interessa trabalhar com esse deslocamento... [...] Eu acho que a gente navega entre grotesco e sublime, a delicadeza e a feiura total em coisas que a gente acha que não. Tem o grotesco político conceitual, relativo à situação que aquilo estabelece. E tem o grotesco estético, que acho que é o modo de operar... quase um movimento estético. E eu acho que a gente não se encerra no movimento, porque a gente tenta fugir de todos esses lugares que sejam estabelecidos por esse território a ser alcançado. Por que aí seria o corpo pra alcançar aquilo, o corpo pra alcançar a dança. Então, e se é em função do corpo, os corpos vão navegar, e dentro dessa procura de honestidade com a função que realiza, ética e estética na dança, ele vai passar por polaridades distintas, e uma delas pode ser a grotesca. Mas não é o nosso objetivo, assim como não é trabalhar com o público desse jeito, não é ser radical ou não radical. É poder ser veemente, poder ser menos superficial sobre as questões que a gente quer propor. (AHMED, 2011)

Alejandro fala que a grande conquista do grupo foram as “quedas”, que são utilizadas para falar sobre violência. Se não fosse algo como esse recurso, feito pelos bailarinos e no próprio corpo deles, numa “relação de não-dano àquele corpo e de reversibilidade na ação” (AHMED, 2011), não haveria possibilidade de estar falando de violência, sem que o elenco estivesse tão envolvido nesse tipo de ação. Ele não considera as quedas como a construção de um efeito grotesco, mas o olhar do espectador pode ter outro parâmetro.

Ele é grotesco sim transitoriamente em relação a algumas questões que o outro corpo se coloca perante aquilo. Mas se você for ver no contexto político de ação daquilo, como aquilo se reverte na coerência do que faz, ele tem outros substantivos, outros adjetivos. Ele tem uma variação de posições, que é dada também por quem vê, que faz a extensão daquela dança ser outra coisa ou não. O que também não é nem do nosso direito, nem da nossa condição de conseguir controlar isso. Mas... e também não tem problema quando a gente produz coisas que são grotescas, não fujo também disso. Mas também não corro atrás nesse lugar. (AHMED, 2011)

Para entender este posicionamento de Ahmed, o associamos ao pensamento de Kayser (2003, p. 156), quando escreve que o grotesco artístico pode ser analisado por dois pontos, na sua estrutura de criação e na sua recepção. Enquanto criação, ele pode ser construído com esta finalidade, o que não implica necessariamente ser recebido como tal. Há outras situações em que a estrutura não foi pensada neste sentido, mas ela pode ser recebida, interpretada como grotesco. Mas de qualquer modo é somente na recepção que o grotesco é experimentado.

Kayser (2003, p. 157) escreve também que determinadas formas e determinados motivos encerram predisposições a conteúdos que pertencem ao leque de motivos preferidos pela estética grotesca. Neste sentido, podemos também pensar sobre os recursos plásticos utilizados pelo Cena 11 e sua aproximação com os motivos pertencentes ao universo do grotesco. Alejandro fala que é nos espetáculos *Carne dos vencidos no verbo dos anjos* e *Violência* onde “a construção de material que tem um vínculo com a estética grotesca é maior, o olho, a máscara, aquilo tudo, as cores, o desenho... Eles trabalham nesse aspecto mais especificamente. Já em outros lugares não” (AHMED, 2011). Para ele, o espetáculo *Violência* vinha muito impregnado de uma estética *over* dos anos de 1990, “naquele lugar ele foi um ponto ápice de antenar questões que foram importantes e que trazem essa trajetória do grotesco como elemento” (AHMED, 2011).

Nestes trabalhos as referências grotescas estão mais presentes, mas nos trabalhos posteriores também encontramos muitos elementos. As quedas, por exemplo, continuam sendo exploradas e continuam causando perplexidade na plateia. Em *SIM ações integradas de consentimento para ocupação e resistência*, a produção coreográfica de 2010, temos outras referências. No início do espetáculo os bailarinos de mãos dadas caminham juntos, a plateia

divide o mesmo espaço de atuação. Eles estão de cabeça baixa como se fossem um grupo de zumbis caminhando em direção ao espectador pressionando-o nos limites do espaço, exigindo deles atitudes de resistência.

Para Ahmed, as influências do contexto em que foi criado *Violência* hoje não se fazem mais presentes. Muitas mudanças ocorreram em relação às buscas estéticas na trajetória do grupo, “todas essas coisas que houve nos anos 90 que influenciaram um pouco essa estética tanto do *IN’perfeito* quanto do *Violência* depois não se fizeram mais presentes e não seriam mais necessárias e não podiam” (AHMED, 2011). Os momentos das pesquisas foram fases que responderam à uma situação estética do mundo onde se habitava naquele momento. Ele explica que neste período, o grupo vivenciava um “maximalismo” na sua produção, tanto nas questões corporais quanto nas outras que envolvem o espetáculo, como cenário, figurino e música; e que depois, aos poucos, partiram para a tentativa de trabalhar no corpo uma outra coisa, com um “certo minimalismo”.

Para as produções mais atuais, Alejandro também percebe a existência de aproximações com o grotesco, mas de uma outra forma. Para ele, a diferença está no problema a ser resolvido. Onde antes havia a necessidade de um certo uso por causa do problema que estava sendo proposto, agora ele é apropriado com outra característica para trazer uma outra informação.

E quando ele vem é pra ser usado de um outro jeito. Ele não tem por exemplo, a ideia de desenho animado que tinha no *Violência*, ou de *videogame*. [...] Ele vai trabalhar outros pontos que são surreais, que não tem a ver com animação. Essa outra relação de surrealismo, que vem do hiper-realismo também. E, sabe, ele vai trazendo outras coisas. Então ele não cabe ali. Ele vai ser uma fórmula que você quer aplicar pra dizer que é o Cena 11, e não é isso. Lá cabia de um jeito, depois... (AHMED, 2011)

Alejandro acaba admitindo que “a própria queda é grotesca pra muita gente” (AHMED, 2011). E, acrescenta que a violência explícita no ato de cair sempre impressiona, e existem muitos posicionamentos políticos e leituras críticas sobre este recurso da companhia, pois o espectador já vem muito preparado com seus filtros. Neste sentido, a interpretação da queda vai estar atrelada a um certo contexto de valores do espectador, mas o caráter de estranhamento e choque em função da violência que ela representa sempre resiste de algum modo.

Para a nossa análise na pesquisa do grotesco, a “queda” funciona como uma quebra de regra e podemos associar também à ideia de morte. Para usar os termos do coreógrafo, a queda é o lugar da “irreversibilidade” ou, no caso da cena, da “reversibilidade” onde a regra se dilui por que não se imagina a solução, mas o corpo sempre retorna e surpreende

justamente por isso. Nos remete à ideia de “ambivalência” que Bakhtin (2008, p. 21) associa à imagem grotesca em seu estado de transformação, estágio de morte e nascimento, “os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma”. No caso do corpo que cai e ressurge nos deixa ainda mais perplexo com a insistência em ficar alheio ao ciclo natural do corpo que envelhece (ou sofre um dano), decai e morre. Outra associação é a duplicidade em um mesmo corpo, “a imagem grotesca do corpo consiste em exhibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e o outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 23).

Quanto ao uso das deformações nos espetáculos do *Cena 11*, há uma mudança de tratamento durante o período analisado. Nos primeiros espetáculos o corpo está em cena fragmentado, desconstruído e contorcido produzindo os movimentos estranhos e não-cotidianos. Até mesmo o recurso das quedas é explorado à exaustão. Nesta fase inicial, a tecnologia funciona mais como uma extensão de contato físico com o corpo do bailarino, como pernas de pau, máscaras cirúrgicas e patins. O uso de imagens sempre esteve presente e de algum modo explorando aspectos deformantes do corpo. Mas a partir da inserção das tecnologias de caráter interativo com as projeções de imagem dos corpos ao vivo, as deformações passam também a ser exploradas remotamente nessas imagens com efeitos de *software*. Campos (2010, p. 67) escreve que estes recursos passaram a funcionar num sistema mais complexo de co-dependência entre o movimento, a programação computacional e o vídeo para produzir a imagem, e o “corpo é o elemento detonador da sintaxe e da formação/composição da imagem”. Embora programado não é somente um efeito especial aplicado sobre a imagem.

Nesta dimensão, há nas composições coreográficas do *Cena 11* algo entre o grotesco e o singelo, violência e delicadeza. São imagens que chamam o olhar para descobrir ângulos incomuns dos corpos dos bailarinos. São ângulos esquisitos, dando a impressão de que os corpos estão deformados. O uso das próteses e dos recursos de mídia constrói, intencionalmente, um corpo irregular. Com enorme domínio técnico, conhecimento e escolha, a imperfeição é metamorfoseada em obscuro desejo pela forma. Reconhece-se o gosto pelo diferente, pelo estranho. Não pelo propósito de romper um estigma, mas por tratar-se de um universo interessante, rico; um campo fértil de qualidades diferentes, com várias possibilidades para surpreender e instigar o público. (CAMPOS, 2010, p. 67)

Alejandro concorda que o grupo utiliza as deformações corporais como recurso cênico e que, neste sentido, como resultado plástico podem fazer parte do universo do grotesco, mas a maneira dela acontecer nos espetáculos está implicada com a solução da cena. No *Embodied voodoo game* uma bailarina está com um aparelho (acelerômetro) colocado na boca, a

fisionomia é transformada com aquele aparato, a imagem projetada também é modificada com o uso da programação do *software* que responde de acordo com o movimento da cabeça, deformando a imagem horizontalmente ou verticalmente em proporções com a velocidade do movimento do corpo no palco. Assim, mesmo que o aparato na boca polua a imagem do rosto, ao vivo ou na projeção, causando um aspecto deformado, ele não considera uma solução estética, e sim uma solução técnica para otimizar o objetivo de controlar remotamente.

Tem vários conceitos de deformação. No *Voodoo* eu não vejo aquilo como deformação, eu vejo aquilo como meio de controle da..., que também pode ser deformação, da não clareza daquela identidade, daquele rosto. Que ali precisa ser controlado. É um objeto que esteticamente se resolve melhor assim, porque ele está cortado em fatias e depois ele não aparece, estava usando aquele efeito “nuvem”, que é o que a gente vai usar aqui também no *Guia*. Ele usa uma velocidade, como se fosse uma televisão passando a imagem. Então, ele é uma deformação se aquilo fosse uma máscara para a pessoa, tentando fazer com que o corpo dela não tivesse as proporções corretas e tal. Como aquilo é em contínuo, relação com o tempo, e em função dela estabelecer o próprio rosto, eu vejo como uma quebra sim, de regra, no rosto e na relação e tal e no estranho. Mas justamente pra eu prestar atenção que alguma coisa ali está acontecendo de jeito diferente. Que eu preciso prestar atenção naquilo. [...] Porque colocar na boca? Porque na boca eu consigo vincular o movimento dela mais àquilo do que na mão. Vai passar por essa informação? Vai, mas não é o foco prioritário. O prioritário é a relação dela com a imagem dela. Dada por esse caminho isso fica mais forte, e fica mais o meu jeito de desenhar. Estou trabalhando sobre essa inversão de expectativa sobre as formas. Mas não necessariamente com o objetivo de ser. (AHMED, 2011)

O coreógrafo admite assim que faz uso das deformações nas composições e que elas podem passar pela compreensão como grotescas, mas procura ter consciência e ficar atento para que estas informações não tomem a proporção de contaminar o trabalho. “Eu sei que tem, mas... Só se eu tivesse uma camada tão grande que abafasse o resto, daí eu tenho que interceder. Porque as vezes acontece” (AHMED, 2011). E quando acontece não ajuda a criar uma coerência com o restante da obra.

Ressaltamos para o coreógrafo que há uma tendência estética forte no cenário da dança contemporânea hoje em que algumas produções de dança procuram deliberadamente romper com padrões de movimento mais tradicionais com o uso de técnicas que buscam a fragmentação e decomposição do movimento das partes do corpo, e como este fato tem reflexo na plasticidade dos espetáculos com o surgimento das deformações corporais. Ahmed comenta que considera muito *déjà vu* essa ideia de querer formatar estéticas de movimento que tenham como objetivo procurar novas fórmulas para quebrar padrões recorrentes de modos de dançar. Para ele o caráter de pesquisa vai além da investigação do formato do movimento e abarca outras questões, que além de estéticas são políticas. Assim, o que ele acha produtivo para a dança é um corpo que carrega um princípio de atuar com o movimento,



[...] um conceito de movimentação que não seja atrelado unicamente ao domínio do formato do movimento e sim ao princípio que ativa a coerência desse domínio. Então o que eu acho que pode ser mais atual, são as teorias, as hipóteses, as especulações, as práticas que vinculem a esse tipo de movimento. Se for quebrar, fractalizar ou o quê... pra mim, interessa agora nesse sentido. O eco de um formato que precisa, unicamente nele, sem a relação com a função que ele cumpre, executar a tarefa de comunicar uma estética atual, eu acho extremamente vencido. Eu acho que isso pra mim é... Eu vejo: “Ah, tá! Beleza! Massa!”. (AHMED, 2011)

Assim, podemos considerar que a presença do grotesco nos trabalhos do Cena 11 ocorre “naturalmente” pela coerência com seus princípios de criação coreográfica. O coreógrafo não busca o grotesco, mas o fenômeno surge porque os elementos dessa estética se comunicam com as questões que o grupo quer tratar. O tratamento estético com elementos do grotesco é consciente, porém não são “vistos” pelo coreógrafo como pertencentes à esta categoria estética. Algumas vezes surge intencionalmente nos trabalhos e em outras surge como resultado do próprio modo de encarar a sua dança, que tem como a diretriz conceitual do grupo o “corpo-voodoo”, e na relação “corpo-sujeito-objeto” a estratégia de pesquisa.

Num primeiro olhar, apenas o conceito criado pelo grupo, o “corpo-voodoo”, já remete ao universo grotesco. A ideia de “voodoo” está associada no imaginário mais popular como um ritual de possessão de magia negra usada para controlar outra pessoa, para o bem ou para o mal. O próprio coreógrafo faz essa referência de imagem ao explicar como funciona na prática o conceito: “E aí veio essa ideia de ‘corpo-voodoo’, que o boneco está como um guia. Está lá, o boneco é o bailarino, o movimento são as agulhas e o objeto do feitiço é o corpo do espectador” (AHMED, 2011). Quando o discurso começa a ser desenvolvido sobre o conceito temos mais afinidades com o grotesco, o “corpo-voodoo” é o “corpo-sujeito-objeto”, o corpo que pode ser manipulado como objeto e ao mesmo tempo ser o sujeito de manipulação do outro, é o corpo que pode ser remotamente controlado e controlar. A ideia de ser um boneco também é outra referência forte para o grotesco, o bailarino é um outro-objeto que é também destituído de vida. Kayser (2003, p. 158) escreve que “o elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida”, e associa à apreensão como grotesco o elemento mecânico, o corpo enrijecido, autômato, assim como máscaras e bonecos. Temos aqui novamente o sentido de duplicidade e também a associação do humano com o inanimado, que já consistem em elementos básicos de estranhamento.

### 3.2.3.2 A cena e os grotescos

#### *Violência*

O espetáculo *Violência* trabalha com imagens fortes, fazendo um contraponto entre violências declaradas e não reveladas que recaem sobre os corpos nos nossos dias. A agressividade é expressada numa tensão permanente instaurada durante todo o tempo do espetáculo, que nos faz refletir sobre o sentimento de insegurança diante do mundo e da inconstância das coisas, sobretudo de nossos corpos. Cenas que brincam com a banalidade e absurdo da própria vida, que beiram ao masoquismo até, mas apenas transmitem a notícia que o nosso corpo é uma matéria moldável em suas habilidades e representações.

A proposta estética do espetáculo *Violência* impressiona logo no início. Já na primeira cena se estabelece qual a plástica de movimento será explorada ao longo do espetáculo. Um bailarino está no centro do palco sob efeito de uma luz estroboscópica, e o efeito da luz congela os movimentos como em fotos, reforçando as posições do corpo. Ele tem uma postura “corcunda”, o figurino é um misto de pele e pelos, o cabelo é descolorido e espetado, a maquiagem forte e a boca é esgarçada com um afastador cirúrgico. Se movimenta pelo espaço em sequências de movimentos contorcidos, intercalando gestos contraídos com o total relaxamento muscular em movimentos “soltos”.

Em *Violência*, o visual dos bailarinos tem uma estética *punk*, cabelos coloridos (vermelho, roxo, rosa, branco) e arrepiados, maquiagens borradas e escuras, reforçando olheiras e expressões da boca. As roupas são escuras e com detalhes em borracha, couro e peles. O cenário é sombrio, feito de uma caixa de acrílico transparente com armações de ferro, o piso é vermelho. Acima da estrutura de ferro há um telão onde são projetadas durante as cenas imagens que exploram corpos deformados, aberrantes e fora de ordem. Na parede do fundo escorre lentamente um líquido branco durante todo o espetáculo, dando um aspecto sujo e envelhecido. É relevante observar a associação do tratamento estético *punk* ao espetáculo, pois explica uma atitude do grupo para lidar com o mote da obra, a violência. A atitude *punk* é reconhecida por ser deliberadamente contrastante com modas e padrões vigentes, geralmente apresenta elementos contestadores e até mesmo, ofensivos aos valores aceitos socialmente. O estilo visual do *punk* pode ser tido como grosseiro, seu humor é ácido, carregado de sarcasmo, pessimismo e agressividade. Assim, ao acessar esse universo na obra

não há outra maneira para tratar de violência se não deixar os corpos falarem sobre isso e viverem isso em cena de forma grotesca.

Nossa análise neste espetáculo pretendeu localizar, sobretudo, as características do grotesco ligadas à teratologia e ao hibridismo. Para os efeitos teratológicos são utilizados recursos tecnológicos associados ao corpo, como adereços protéticos e a projeção de imagens. O efeito teratológico também ocorre pela exploração da deformação dos movimentos em cena, trazendo possibilidades inesperadas na visualização do corpo. Para a observação do hibridismo percebemos que o uso de aparatos tecnológicos também é um elemento definidor. O hibridismo ocorre com o uso de próteses associadas ao corpo quando ampliam/transformam as possibilidades de mover-se, o que configura uma outra corporalidade em cena, senão pela estrutura e forma do corpo, mas também pelas qualidades expressivas do movimento.

O espetáculo foi dividido em onze cenas. Elas foram nomeadas para facilitar o reconhecimento das temáticas trabalhadas e melhor compreensão das características da obra. São elas: Cena 1 (Apresentação), Cena 2 (Duo), Cena 3 (Caos), Cena 4 (Híbrido), Cena 5 (Realejo e cotocos), Cena 6 (Autoflagelo), Cena 7 (Festa - Jogo com o outro), Cena 8 (Jogo com objeto), Cena 9 (Contraste), Cena 10 (Híbrido domesticado) e Cena 11 (Boneco de pano).

Vamos analisar a seguir algumas cenas e os recursos utilizados que podem favorecer a percepção de efeitos grotescos. Os elementos analisados são: as projeções de imagens de corpos disformes, a presença da deformação em cena através dos movimentos e associação às próteses, o uso de extensões do corpo que caracterizam o hibridismo homem/animal/máquina, o uso de contraste em cena de corpos “normais” e corpos “alterados”, o contraste nas qualidades de movimento, o ambiente fantástico/onírico, o uso de texto falado com conteúdo grotesco e a sátira.

As cenas não seguem nenhuma narratividade. Elas são compostas por quadros imagéticos que trabalham algumas particularidades de cada cena, mas o tratamento do movimento corporal segue uma coerência na estrutura plástica em toda a obra. Algumas qualidades e tipos de movimento são explorados em quase todas as cenas, de maneira que o que sobressai é a repetição de uma forma e não o seu valor como gesto. Mas o contexto de cada quadro faz com que esses mesmos movimentos possam ser apreendidos com significações distintas. Lehmann (2007, p. 352) escreve que, na cena pós-dramática, a repetição e a tentativa inalcançável de executar o movimento em perfeição gera uma experiência que contém a “insuficiência e a fraqueza do corpo” e que, paradoxalmente, essa “serialidade, a repetição e a simetria despertam para as mínimas diferenças dos corpos e para

a aura do dançarino e do ator, sua figura e seu modo de se mover”. Como exemplo, temos as sequências de movimentos “soltos” e contorcidos, as quedas, os contorcionismos com os braços e pernas, os deslocamentos arrastados ou em quatro apoios, que são repetidos exaustivamente. Esses movimentos são executados por todos, durante todo o espetáculo, mas deixam transparecer as particularidades de cada corpo, o que escapa da ideia de uma forma prefigurada desse movimento como modelo de execução, e assim, ganha potência de signo a ação de executá-lo.

As movimentações, na maioria das vezes, são desenvolvidas com um tônus muscular relaxado, configurando uma atitude “displicente” do corpo, e que ressalta uma complacência com a força de gravidade, não se opondo com resistência ao solo ou procurando leveza. Ao contrário, buscam a inevitabilidade da queda pela desestabilização dos eixos.

Para análise do efeito teratológico procuramos observar o tratamento disforme em dois sentidos, a hipertrofia (com o exagero/caricatura/*close up*), ou a amputação/atrofia corporal (com a ausência/inutilização de suas partes). No primeiro caso consideramos a associação de tecnologias ao corpo, que podem prolongar e/ou distorcer a sua fisicalidade ou, no caso das imagens projetadas, apenas produzir a ampliação de partes e detalhes do corpo em plano fechado, descaracterizando a sua percepção como “normal”. E, no segundo, o tratamento da forma corporal em movimento, adaptando o corpo em posições não convencionais, que sugerem corpos destituídos de sua integralidade.

No final da Cena 2 (Duo) um casal fica no centro do palco. Os dois estão com as mãos e dedos entrelaçados à frente da boca. Caminham em pequenos saltos, indo e voltando do fundo à frente do palco, enquanto a imagem dos rostos é projetada no telão acima ressaltando as fisionomias deformadas com a posição das mãos. A música ao fundo é alterada com a inclusão de efeito de risadas, o que gera um ambiente desconcertante.

Na Cena 3 (Caos) os corpos têm posturas curvadas da coluna, com os braços girados para dentro, sugerindo posturas como zumbis e sonâmbulos, causando estranheza nas movimentações e também nas quedas no chão. Alguns modos de se locomover no chão lembram corpos que não têm mobilidade nos membros inferiores ou são desprovidos de partes deles, eles se arrastam utilizando os braços para puxar o corpo pelo chão ou se locomovem com as pernas cruzadas se apoiando nos joelhos. Outras vezes caminham sobre quatro apoios (pés e mãos) ou arrastam com o apoio da cabeça e ombros.

É importante ressaltar a ambientação caótica da cena, que reforça a exploração de elementos deformantes do corpo. O caos ocorre também pela movimentação fragmentada e assimétrica entre todos do elenco. Alguns movimentos se igualam em sequências, embora

sejam mantidos os modos particulares de cada corpo expressar aquele modelo de movimento. Confundido com a sonoridade musical o som dos corpos em queda se sobressai, entrecortando a música e ampliando a noção de descompasso do caos. Os bailarinos aplaudem a si mesmos, num gesto que parece de uma “criança feliz” ou uma pessoa com “traços de demência”. Saltam uns nos outros, pisam nos corpos no chão, torcem os braços e se arrastam. Em dado momento todos ficam caídos no chão; em oposição, uma bailarina de pernas cruzadas se arrasta de quatro apoios (mãos e joelhos), como se portasse deficiência motora. Logo após, outro bailarino se arrasta como se as pernas estivessem inutilizadas. Imagens dos corpos dos bailarinos são projetadas no telão. Com o efeito do foco em plano fechado das fotografias e movimentos em contorção dos bailarinos, os corpos são apresentados deformados nas imagens.

Ainda na Cena 3 (Caos), três bailarinos estão no centro do palco com os braços entrecruzados por trás da cabeça e aos poucos começam a passar os cotovelos para a frente do rosto, mantendo as mãos na nuca. A posição dos braços flexionados, enquanto produzem movimentos sutis, aparenta que os membros são cotocos de braço que terminam nos cotovelos. Os três corpos ressaltam uma anormalidade pela ausência de partes do corpo, o que é ampliado com os pequenos movimentos que as colocam em foco. Também ganha uma proporção a força do conjunto: são três corpos diferentes que geram uma unidade pela deformidade. Eles caminham em vai e vem do fundo para o proscênio como se invadissem o olhar do espectador com violência, o que expõe a referência do estranhamento com o julgamento da plateia em relação a um padrão de corpo esperado. Os movimentos neste quadro são minimalistas e ficam em exposição por um longo período, o que também produz um efeito similar ao uso da câmera lenta, “o corpo é forçosamente exposto” (LEHMANN, 2007, p. 341) pelo tempo desacelerado. Assim, essas imagens ficam ampliadas aos olhos do espectador.

O recurso tecnológico é inserido de várias maneiras em cena, com caráter de extensão do corpo que se move ou como composição plástica. São utilizados, além das roupas, adereços de proteção incorporados ao figurino, patins, “Pogobol” (brinquedo pula-pula de criança muito popular nos anos de 1990), afastador bucal cirúrgico, pernas e braços metálicos, e outros recursos cênicos de uso mais recorrente, como projeção de imagens, microfones, luz e som.

Nesta pesquisa, entendemos o recurso tecnológico como extensão do corpo, o aparato que possibilita transformações nas ações corporais, que pode produzir alterações na sua forma e/ou possibilitar novas qualidades e maneiras de mover. E, portanto, são prolongamentos

sensoriais amplificados, que aumentam nossa capacidade de processar informações (DOMINGUES, 1997, p. 15). No caso das imagens projetadas neste espetáculo, diferente de alguns trabalhos mais atuais do grupo, elas não se enquadram como extensões dos bailarinos, pois não sofrem influência e não influenciam as ações dos corpos em cena. O afastador bucal cirúrgico é utilizado como efeito plástico em várias cenas, e é o recurso que produz uma modificação bastante significativa na associação com o grotesco. O efeito é deformador na fisionomia do bailarino, mesmo que usado sem qualquer expressividade mais ativa do rosto, e funciona como uma caricatura. Portanto, vai estar sempre relacionado à teratologia quando surge em cena. Outros recursos tecnológicos são utilizados em cenas mais específicas, e a análise em relação ao grotesco é mais sutil.

Ainda na Cena 3 (Caos) atravessam o palco vários bailarinos pulando com o “Pogobol”. A música é um rock acelerado e os movimentos são explorados em quedas e saltitos. O recurso tecnológico do “Pogobol” funciona, além de efeito estético, na otimização da qualidade do movimento. Saltitar com os pés exige um tipo de condicionamento e com a repetição a qualidade se dilui. Já com o “Pogobol” é possível executar repetidamente a mesma qualidade de movimento, configurando uma plasticidade específica para a cena. A mesma coisa ocorre com o uso dos patins na Cena 4 (Híbrido) e na Cena 9 (Contraste). É relevante refletir sobre as qualidades de movimento que se modificam quando um corpo pode deslizar pelo palco, um movimento que naturalmente não é possível para o corpo humano. Remete também à otimização do corpo com o aparato tecnológico, que não resulta somente numa possibilidade motora nova, mas também numa nova possibilidade estética para incorporação na cena.

A cena em que podemos identificar a característica do hibridismo com mais clareza é na Cena 4 (Híbrido). O recurso tecnológico neste quadro está a serviço de uma estruturação de representações mais concretas do corpo do bailarino, que sustentam suas ações e comportamentos. A cena começa com a projeção de uma animação no telão. É um corpo que descaracteriza a anatomia humana utilizando um afastador bucal cirúrgico e os membros superiores e inferiores com extensões. Este corpo animado é mostrado de pé e após caminhando de quatro apoios com essas próteses. Ao mesmo tempo um corpo é arrastado para o centro do palco, é um bailarino com aparatos de “perna-de-pau” metálicos presos nas pernas e nos braços. Ele levanta e começa a se mover utilizando essas extensões dos membros como apoio no solo. Ele é careca e também tem um afastador bucal que escancara os dentes e lhe dá uma estranheza especial. É um corpo humano, mas ao mesmo tempo causa a impressão de animal, pois se locomove como um ser quadrúpede. As próteses metálicas nos causam

estranheza maior ainda, pois são utilizadas com tamanha propriedade que duvidamos não pertencer àquele corpo homem-animal, o que também nos faz identificá-lo com um ser híbrido homem-máquina. Kayser (2003, p. 157) lembra que os “animais fabulosos” e “monstruosos” já fazem parte da definição de grotesco desde a arte ornamental. Ele se joga ao chão de bruços e se levanta com uma agilidade e uma habilidade supra-humana.

O jogo de contrastes no espetáculo ocorre pelo contraste dos corpos e pelo contraste das qualidades de movimento na cena. As formas destoantes dos corpos são colocadas constantemente em confronto, nos fazendo refletir sobre suas habilidades e representações. Na Cena 4 (Híbrido), uma bailarina salta sobre o ser híbrido e é carregada em deslocamento rápido pelo palco. Os dois ficam girando de pé simultaneamente um ao lado do outro. Neste movimento dos corpos em paralelo, sobressaem as diferenças e pronuncia o estranhamento do corpo híbrido com a similaridade do humano, mas é outra coisa em termos de proporção e forma. Ele se joga em seguida de bruços no chão, ela olha. A violência da queda aumenta essa diferença quando consideramos a altura e tamanho do corpo híbrido que cai com peso, distante do solo e faz barulho. Na Cena 8 (Jogo com objeto) estes contrastes entre a bailarina e o ser híbrido são potencializados quando eles executam juntos uma caminhada em quatro apoios e as muitas quedas no centro do palco. Eles se jogam de barriga no chão seguidamente. É importante observarmos o contraste dos corpos nestas ações, ao mesmo tempo que possuem semelhanças e coloca em igualdade os gestos do corpo humano e do ser híbrido, ressalta também as diferenças em estrutura e forma. A execução é idêntica e isso nos surpreende por sabermos do domínio excelente do aparato pelo bailarino, mas causa estranhamento, porque direciona sempre para a ilusão de um corpo que pertence a uma outra natureza.

Também na Cena 4 (Híbrido) entram três bailarinos que se locomovem de joelhos segurando os pés junto aos glúteos, enquanto o híbrido caminha de quatro apoios pelo espaço. Aqui também observamos outra ampliação das diferenças corporais, o híbrido colocado ao lado de um corpo humano com particularidades motoras nos membros inferiores.

Na Cena 10 (Híbrido domesticado) o contraste de corpos ocorre quando entra em cena o ser híbrido montado por uma bailarina, ambos de afastador bucal. Entram duas bailarinas se arrastando pelos joelhos com as pernas cruzadas. Aqui vemos um contraste grande, em três formatos corporais, o híbrido homem/animal/máquina domesticado por um corpo humano “normal”, porém deformado na face, e sendo seguido por corpos aparentemente com deficiências motoras.

O recurso do contraste nas qualidades de movimento é bastante visível na Cena 9 (Contraste). Alguns bailarinos caminham lentamente no palco. Em oposição, um outro

bailarino executa um solo de movimentos acelerados e soltos. Ele é interceptado por um bailarino de patins que o carrega pelo palco. As sequências lentas e suaves continuam enquanto o bailarino de patins bate algumas vezes contra a parede de acrílico do proscênio. Em oposição às qualidades suaves de quatro bailarinas no chão, uma outra bailarina trabalha com a fragmentação do movimento acentuando os gestos em contorções bruscas. Os contrastes nesta cena são trabalhados com as qualidades de movimento lento/rápido e suave/forte. O suave deslizar do bailarino de patins interrompe o movimento do bailarino que está gerando uma perturbação na leveza do conjunto. Mas, em seguida, a suavidade do deslizar é interrompida com o choque na parede. Na sequência final as quatro bailarinas executam quedas e movimentos de chão com uma suavidade que surpreende, pois são os mesmos movimentos que em cenas anteriores chocaram pela violência do impacto no chão. Ao mesmo tempo, esta suavidade também é contrastada com os movimentos fragmentados e bruscos de uma outra bailarina que entra no foco. Podemos enxergar nesta cena as palavras com que Alejandro define seu trabalho, “peso, vertigem e delicadeza” (AHMED, 2011).

É relevante refletirmos aqui sobre a associação do efeito do contraste para reforçar uma atmosfera de rupturas, quando confrontamos a “normalidade” e a sua subversão em cena, exatamente o que ocorre quando o fenômeno grotesco se apresenta. Sodré e Paiva (2002, p. 25) escrevem que essa catástrofe do grotesco trata “da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”. Assim, esse jogo de rupturas é propício para enxergarmos algo que causa estranhamento aos olhares mais normativos.

Podemos observar na Cena 5 (Realejo e cotocos) e na Cena 6 (Autoflagelo) o ambiente fantástico/onírico. Na Cena 5 (Realejo e cotocos) o ambiente é preparado pela música que lembra um realejo e pelo tom lúdico e infantil da cena. Um casal rodopia no palco e depois começa a se jogar no chão um sobre o outro, como numa brincadeira de criança. Entra o ser híbrido com uma bailarina nas costas que se depara com o casal brincando. Entram outros bailarinos e dois casais interagem simultaneamente com sequências de quedas. Se separam e rodopiam no espaço enquanto o híbrido está caminhando montado por uma bailarina que segura em sua roupa como se fosse uma rédea. Os bailarinos se alternam pelo palco com movimentos que sobressaem as contorções do corpo e os movimentos “largados” com pouco tônus muscular. Caminham de joelhos com rotação dos membros para dentro e os braços pendurados como marionetes. Duas bailarinas fazem movimento de “mostrar as calcinhas”, enquanto outra aplaude. E tudo é feito sem expressão facial. Um bailarino fala ao microfone em espanhol enquanto o restante continua com movimentos de se jogar no chão que mistura-se com aplausos.



Temos também na Cena 6 (Autoflagelo) um ambiente onírico, que é preparado pela música com canto suave e ralentado. Imagens de corpos contorcidos com espaçador bucal são projetadas. Sequências em duplas e grupo são feitas sempre intercaladas com alguém se batendo na parede de acrílico do proscênio. Bailarinos manipulam o corpo do outro arrastando-os e derrubando-os. Em algum momento alguns colocam afastadores bucais em cena. Este ambiente de sonhos começa a ser quebrado quando uma bailarina com a boca esgarçada pelo afastador cirúrgico e os dentes à mostra, fica em foco. Ela levanta a blusa e fica se batendo na barriga como em autoflagelo e depois produz movimentos com os braços como uma contorcionista.

O ambiente fantástico/onírico é instaurado em algumas cenas porque temos vários referenciais representacionais que levam a esta estruturação. As formas fantásticas e insólitas com a mistura de reinos e conexões imperfeitas, já se encontram na base do grotesco. Na ornamentica grotesca eram chamadas de *Sogni dei pittori*, “sonho de pintores” e, neste universo, procedem “as formas em tudo dessemelhantes ao que se tinha como familiar” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30).

O texto falado também é utilizado como recurso neste espetáculo, e é carregado de elementos grotescos. Na cena 3 (Caos), a atmosfera caótica é assegurada pela movimentação e a sequência musical. Em determinado momento um bailarino fala seguidamente ao microfone “¡Cria cuervos que te sacarán los ojos!”, provérbio espanhol que significa “Cria corvos e eles te arrancarão os olhos!”. Este provérbio não somente se refere literalmente ao conteúdo da frase, mas também fala das más companhias e traições, ao fato de se criar um “monstro” que pode lhe causar dano. A imagem contida na fala já é grotesca por natureza. Lembramos também que o corvo é um pássaro que pertence ao rol dos animais do universo grotesco, assim como ratos e morcegos (KAYSER, 2003, p. 157). Esta fala estranha, que já mostra diferenças contextuais pela própria língua falada, ainda é amplificada pela tecnologia do microfone. Ela é um aviso, uma recomendação. E, do mesmo modo, funciona como se alertasse o espectador que o modo de agir que ocorre no palco, caótico, desordenado, em que o corpo subverte os comportamentos apropriados e aceitáveis, oferece risco.

Outro recurso utilizado por Alejandro no espetáculo, que também se apresenta como elemento constituinte dos fenômenos grotescos é a sátira. Bakhtin (2008, p. 39) escreve que o tratamento satírico do grotesco tem caráter negativo, “é o exagero do que não deve existir, exagero que ultrapassa o verossímil e se torna assim fantástico”. No desenvolvimento da Cena 11 (Boneco de pano) entram duas bailarinas com roupas brilhantes de paetês e um boneco de pano. Música romântica. Dançam juntas com o boneco entre as duas cabeças. Se jogam uma

na outra, seguram o boneco pela boca, se jogam no chão e deixam o boneco cair também. Uma delas pega o boneco e abraça e depois começa a dar palmadas nele acima da cabeça, que parece também como se estivesse aplaudindo, o que causa um estranhamento. A outra bailarina se joga sobre ela que caem no chão. Podemos associar esta cena a uma sátira do feminino, da criança que brinca de boneca ou do papel de mãe romantizado. É trabalhado um corpo em duplicidade, com as duas bailarinas espelhadas, que trata a maternidade como festa (o figurino é de festa e elas dançam de rosto colado). O boneco de pano é a criança, jogada e tratada como objeto. A violência da cena reside aí, neste comportamento grotesco.

### *Skinnerbox*

O espetáculo *Skinnerbox* contém muitos signos sobrepostos. O corpo é questionado em vários aspectos. Alejandro (AHMED, 2011) explica que a ideia de *Skinnerbox* é trabalhar com a noção de liberdade e do diálogo que o corpo estabelece com as restrições do território que o cerca. O foco também é refletir sobre os processos cognitivos que se estabelecem na relação de aprendizado e condicionamento humano como seres sociais, na relação com o posicionamento do outro, dos objetos e do ambiente nos resultados das ações. A temática do condicionamento, que surgiu da caixa de treinamento animal de Skinner<sup>7</sup>, é explorada pelo grupo na relação entre os corpos humano, animal e máquina/tecnologia, e envolve campos complexos, desde os aspectos físicos nos processos de adaptação corporal nas ações, até os de natureza mais abstrata na relação com a cultura e representações sociais.

Nesta peça coreográfica o grotesco não ocorre com referências tão claras como no espetáculo *Violência*. Existem características sutis que podem ser apreendidas como grotescas, ou simplesmente criam um ambiente favorável para sua percepção. A estruturação da obra não objetiva abertamente salientar as deformidades ou o cômico, não visa causar choque ou expor aspectos escatológicos. O grupo trabalha com um universo variado de signos procurando afetar a percepção do espectador, o que exige atitude de reflexão e de crítica. Assim, embora o foco da pesquisa coreográfica e composições não objetivem o grotesco como efeito cênico, acabam passando por elementos do seu universo de algum modo. Podemos dizer que a construção desta peça coreográfica também faz uso de características

---

<sup>7</sup> A caixa de Skinner foi criada por Burrhus Frederic Skinner, propositore do Behaviorismo Radical. É uma caixa de vidro utilizada para experimentos sobre comportamentos e aprendizagem de animais, com dispositivos para acionamento de água, luz e choque elétricos para orientar suas ações.

como a teratologia e o rebaixamento, e que preparam um ambiente bastante promissor para que um espectador menos familiarizado com o trabalho do Cena 11 possa reagir com estranhamento e surpresa, senão encará-lo com comicidade.

O palco é aberto, não há delimitações precisas de coxias. O espaço cênico se define por uma área retangular demarcada no chão, e a luz recorta esse espaço durante as movimentações. Não há cenário, somente um telão acima e no fundo do palco. Do lado direito, também ao fundo, uma mesa onde a operadora do som se coloca. Ela também é cantora do espetáculo e fica em foco alguns momentos. Os elementos tecnológicos utilizados em cena são patins, bastões metálicos, tecidos, carrinho de controle remoto, carrinho bate-volta, robô, projeções (com imagens pré-formatadas e com imagens ao vivo), figurino/adereços de proteção, som e luz. Um cachorro também está presente no palco e contracena com os bailarinos. O figurino tem os adereços de proteção assumidos como parte dele, é reconhecível seu caráter funcional, mas é trabalhado esteticamente.

Para esta análise, o espetáculo foi dividido em 24 cenas, que foram nomeadas para uma melhor compreensão da linha composicional: Cena 1 (Cabra-cega), Cena 2 (Bastão/Solo), Cena 3 (Animal manipulado[r]), Cena 4 (Casal), Cena 5 (Quem controla quem?), Cena 6 (Partes que conduzem), Cena 7 (Duo contorcido), Cena 8 (Corpo-carne condicionado), Cena 9 (Corpo identificado), Cena 10 (Tecidos), Cena 11 (Cabra-cega 2), Cena 12 (Palhaço nu), Cena 13 (Duos/Pressão no chão), Cena 14 (Duo e Negativo), Cena 15 (Contracena homens e máquina), Cena 16 (Palhaços são livres?), Cena 17 (Cumplicidade), Cena 18 (Bastões e robô), Cena 19 (Bastões e patins), Cena 20 (Indivíduo palhaço), Cena 21 (Bastões/Peso), Cena 22 (Comando virtual), Cena 23 (Animal e humano/Quem manipula quem?) e Cena 24 (A caixa de Skinner). Seguiremos adiante com algumas considerações e análise de algumas cenas e efeitos que reforçam a apreensão do corpo grotesco em cena.

Os elementos que favorecem ambientação para o efeito grotesco são observados neste espetáculo pela teratologia e pelo rebaixamento. A teratologia surge no tratamento dos movimentos, com a fragmentação das partes do corpo que geram a ideia de deformação. Aspectos deformantes também ocorrem na projeção de imagens do rosto dos bailarinos, que sob efeito especial produzem uma fisionomia fantasmagórica. O rebaixamento no espetáculo ocorre, em primeira instância, já com a mensagem subliminar da temática do trabalho. O título, assim como o desenvolvimento de muitas cenas, sugere que o ser humano possa ser meramente o resultado de condicionamentos, aproximando-o de uma condição manipulável do animal e da máquina. O rebaixamento também está presente em algumas cenas onde são trabalhadas sugestivamente a figuração dos bailarinos com traços *clownescos*, com o uso de

sapatos e maquiagem de palhaço. O palhaço é uma figura relacionada ao riso e traz referências ao grotesco.

Neste espetáculo, o recurso da queda é bastante explorado, mais que em qualquer outra obra do grupo. A ideia da desestabilização/estabilização do próprio corpo e do corpo do outro, e os processos adaptativos nas ações destes corpos, fazem com que eles sempre procurem as movimentações fugindo do eixo vertical e conseqüentemente indo até o chão. O que ocorre por movimentos bruscos e suaves, ativos e passivos. A relação com a gravidade é uma constante em todo o trabalho. Aqui os momentos de estabilidade e equilíbrio são passagens, são como intervalos nas composições, os corpos estão sempre em ação, instáveis e fora do seu eixo de equilíbrio natural.

Assim como as quedas, os movimentos com fluxo mais livres e “soltos”, também são características deste trabalho. Os movimentos corporais são estruturados em trajetórias sinuosas e em oposição de sentidos das partes. Se observarmos movimentos isolados podemos notar corpos extremamente deformados pelas contorções e posições inesperadas. As composições não priorizam a forma corporal linear, enrijecida. As formas são trabalhadas, mas elas se adaptam às especificidades dos corpos e das situações, e mais uma vez, para o grupo, a prioridade é o corpo em ação. Os movimentos respeitam um caminho de organicidade do corpo. Como o coreógrafo reforça, “é uma dança em função do corpo e não o contrário” (AHMED, 2011). Existe a preocupação com uma forma do movimento, porém ela é mais fluida, percorre caminhos mais sinuosos e fragmentados, desconstruindo os movimentos “mais naturais” do corpo, ou de fácil absorção, se aproximando das deformações.

Como exemplo, temos na Cena 6 (Partes que conduzem) uma composição que trabalha com um jogo de fragmentação do corpo. A proposta desse jogo consiste sempre em ter uma parte do corpo que inicia o movimento e vai gerar uma resposta das outras partes. É como se esta motivação inicial, como comando, produz todo o movimento a seguir. Há outras cenas em que esse jogo se dá entre dois corpos, da reação de um corpo para outro corpo. O relevante desta proposta é que quando ocorre no trabalho individual, o corpo responde com a exploração do espaço pessoal da cinesfera de movimentos, que é “o espaço físico tridimensional ao redor do corpo” (FERNANDES, 2002, p. 164). Assim, as trajetórias de movimentos buscam oposições de sentidos das partes em ação, o que produz sinuosidades nas trajetórias. E, cada vez que o movimento tem sentido de aproximação do centro do corpo as combinações de movimento geram fragmentações e desconstruções, com torções e sinuosidades, dando um aspecto visual disforme do corpo. Na Cena 7 (Duo contorcido) a deformação do corpo é bastante significativa. Um solo de uma bailarina trabalha com

movimentos contorcidos, saindo da base de pé para base baixa. Outros bailarinos manipulam seu corpo contorcido no chão. Entra outra bailarina e faz contato com ela, se contorce e enrosca no corpo da outra no chão. A visualidade do movimento dificulta reconhecer anatomias humanas completas naquele emaranhado de pernas e braços.

Na Cena 2 (Bastão/Solo) temos também duas bailarinas que executam movimentos em contorção com um bastão metálico. O bastão metálico é um elemento tecnológico que também é utilizado como apoio no solo para movimentações em desequilíbrio do corpo, exige uma relação de troca de peso, reconfiguração do centro de massa e relação com a gravidade para reestabelecer os eixos de equilíbrio e movimentos. Quando utilizado como contato no próprio corpo para trabalhar os movimentos gera relações específicas de forma que seguem as mesmas qualidades de linearidade e rigidez desse recurso.

O tecido utilizado na Cena 10 (Tecidos), também funciona como extensão e joga com um contraste interessante com os bastões. Os tecidos são flexíveis e exigem uma resposta de qualidades físicas em sentido oposto de adaptação do corpo que à rigidez e linearidade dos bastões. As alavancas de apoio e movimento exigem outro processamento formal na relação. Pela flexibilidade, sinuosidade e continuidade que o tecido sugere, o corpo também se adapta neste sentido. Com o tecido os movimentos são sinuosos, de fluxo mais livres e indiretos, já com o bastão, os movimentos são mais retilíneos e angulares, de fluxo mais controlado e foco direcionado em suas trajetórias.

A inclusão dos recursos tecnológicos no espetáculo ocorre justamente no sentido de refletir sobre sua atribuição como extensão e eficiência dos corpos, e o quanto interfere nas ações e fisicalidades. A inclusão de “organismos maquínicos” e animais em cena também problematiza o conceito de tecnologia e acentua uma zona de conflitos nas representações sobre a hegemonia do humano perante outros seres.

Na arte da dança, a inclusão em cena de outros corpos, animais ou máquinas, também gera reflexões sobre as atribuições e competências do gesto dançado. O cachorro é tecnologia? Nas falas de Alejandro, sim (AHMED, 2011). É uma extensão do corpo do bailarino em cena, ali tem função estética. Este fato também está relacionado com o entendimento da ação do cachorro como dança ou não. Para o coreógrafo, o cachorro só pode dançar se for compreendido como extensão do gesto humano, já que a categoria de dança pertence ao humano e não ao animal. Isto vale também quando observamos as máquinas que aparentemente possuem movimentação própria no palco, como os carrinhos e o robô. O processo de condicionamento do cão é similar ao comando remoto do carrinho que se relaciona com o bailarino em cena. São considerados como extensões como se fossem

prolongamentos ou os pontos terminais, pois concretizam em movimentos uma atitude propulsora que se inicia em um outro corpo, no caso, o do bailarino.

Mas para o efeito da cena, Alejandro procura problematizar esta relação. Na Cena 23 (Animal e humano/Quem manipula quem?) uma bailarina está em cena e o cachorro entra e corre até ela, caminham juntos pelo palco. Logo em seguida um bailarino manipula o cachorro arrastando-o pelo chão, enquanto uma bailarina produz movimentos similares ao manipular a sua dupla. Por um momento o cachorro parece tomar iniciativa de pular sobre o bailarino e invertem-se as posições. Em outro movimento do cachorro, que sugere iniciativa própria, é que de repente ele se destaca e pula em alguém que está distante. Logo após ele sobe nas costas de outra pessoa. Neste jogo em que o cachorro está em cima de alguém, em oposição há sempre uma dupla com um sobre as costas de outro. O coreógrafo tenta colocar em paralelo as diferentes situações causando estranhamento nas ações do animal, que adquirem o mesmo valor que as dos bailarinos. O cachorro parece dançar aos olhos do espectador.

Em *Skinnerbox* os bailarinos também contracenam com um robô, um carrinho bate-volta e um carrinho de controle remoto. Na Cena 18 (Bastões e robô) temos foco de luz em um bailarino que segura um bastão metálico horizontalmente. Uma bailarina pendura um robô e ao comando da voz o robô caminha pendurado no bastão. Ela ordena que pare e depois que siga. O robô tem um sensor de voz que ativa seu movimento quando acionado com o comando. Na Cena 8 (Corpo/carne condicionado) um carrinho de controle remoto circula pelo palco. Ele tem uma câmera que enquanto desloca pelo espaço começa a transmitir imagens projetadas no telão. Uma bailarina risca o chão do palco demarcando alguns pontos. Entra outra bailarina seminua, e se coloca em um desses pontos. O carrinho se coloca embaixo dela e quando ela se desequilibra para frente, ele recua. Ela cai de barriga no chão. O carrinho mostra esse ângulo do corpo caindo no telão. Num outro ponto demarcado entra um bailarino também seminua. O carrinho também mostra ele executando uma sequência de quedas circulando em torno dele. Isto gera um efeito de associação da máquina com vida e “capaz de visão”, ao mesmo tempo que identifica o espectador com esta máquina, pois dá-lhe a capacidade de “observar o mundo com seus olhos”. Na mesma cena, ao final, um bailarino faz marcações no palco onde um carrinho bate-volta funciona batendo nos limites marcados seguidamente. O bailarino não consegue prever qual a direção o carrinho irá tomar à seguir e tem que ficar atento para a próxima marcação. As imagens são mostradas no telão em foco fechado de cima. Assim, homem e máquina estão no mesmo patamar em seus papéis como

agentes produtores de movimento, com ações e reações que podem ser apreendidas esteticamente no palco.

O que Alejandro está querendo ressaltar nesses confrontos nas ações dos corpos humano, animal e máquina é refletir sobre os nossos comportamentos condicionados. A comparação do movimento humano e do animal ocorre quando o cachorro faz o mesmo movimento que os bailarinos, de deitar ou levantar, pular nas costas ou no peito de um bailarino(a) que o(a) joga no chão, de subir nas costas de um(a) bailarino(a). O que pode ocorrer ao mesmo tempo ou em cenas distintas, mas que são remetidas e confrontadas rapidamente uma cena à outra. A comparação do movimento humano e da máquina também ocorre em circunstâncias recorrentes no espetáculo. Com o carrinho bate-volta ocorre na Cena 12 (Palhaço nu), em que são feitas delimitações de espaços circulares no chão, onde sequências de movimento devem ser executadas pelo bailarino e, do mesmo modo, o carrinho bate-volta faz seus movimentos (o carrinho é equipado com sensores que reconhecem a marca de giz no chão e muda de direção quando bate nos limites).

Nestes casos vemos o rebaixamento das faculdades humanas quando igualamos os comportamentos humano, animal e máquina ao reagir do mesmo modo a determinados estímulos externos. O traço do rebaixamento está especificamente no fato de atribuir ao animal ou à máquina capacidades (aparentes) de “responder com consciência” às suas ações. O rebaixamento consiste também em achar que “são capazes de dançar”, e assim estaremos atribuindo “habilidades sublimes” de raciocínio lógico e de criar arte a seres inferiores e máquinas.

Em *Skinnerbox* são utilizados vários recursos como imagens, desde desenhos até imagens com efeitos, com filmagens pré-preparadas e transmissões ao vivo da cena. Na Cena 8 (Corpo/carne condicionado) imagens do corpo humano e desenhos da musculatura e esqueleto são projetadas num telão, elas são intercaladas de imagens “reais” dos órgãos internos de um corpo. Na Cena 14 (Duo e Negativo) imagem dos rostos de duas bailarinas surgem no telão. As imagens dos rostos projetados sofrem efeito *Nightshot*. Este recurso usa um iluminador de infravermelho que permite fazer filmagens no escuro, o resultado são as imagens em preto e branco mas com efeito similar ao negativo de fotos, os olhos ficam brancos e causa uma aparência estranha, como fantasmas.

Na Cena 20 (Indivíduo palhaço) imagens dos rostos dos bailarinos surgem no telão, são fisionomias fantasmagóricas sob o efeito do *Nightshot*. Estes efeitos são deformantes da fisionomia. Os rostos também vêm acompanhados da identificação do nome de cada bailarino. Algumas imagens são borradas/riscadas com traços vermelhos e brancos na boca,

nos olhos e nariz. Estes efeito de cor sobre as imagens agem como em camadas e funcionam como traços de maquiagem. O rosto se move e fica desfigurado na camada mais profunda e a maquiagem fica inalterada, quando o rosto para de se movimentar o rosto se encaixa configurando àquela identidade a simbologia do palhaço. Temos um efeito de rebaixamento, os bailarinos são “ridicularizados” quando identificados pelos nomes e colocados com máscaras assemelhados a palhaços. Este elemento reforça também uma não-representatividade no espetáculo, “não são personagens em cena”, são corpos de artistas-bailarinos, eles possuem nomes e são carregados de signos pelos comportamentos e ações da vida real. Isto dá uma certa crueza, pois afasta o ilusionismo das cenas, o que reforça ainda mais o efeito das quedas e contorcionismos dos corpos como reais e algo fora de um padrão comum.

O palhaço está ligado à comédia e ao riso. A alusão a ele neste espetáculo, remete à crítica de comportamentos comuns e condicionamentos que estamos sujeitos na sociedade. A simbologia do palhaço é extremamente importante para esclarecer um posicionamento político do grupo diante da temática da obra. Trata-se, em *Skinnerbox*, de refletir sobre comportamento e modos de controle, e a figura do palhaço surge com o propósito de subverter estes parâmetros, na medida em que são ridicularizados. O corpo é carnalizado com uma atitude displicente quando associados a ele, e com isto fragiliza qualquer poder de controle da regra.

A Cena 16 (Palhaços são livres?) inicia do lado de fora da demarcação da luz. Três bailarinos levantam e retiram os sapatos de uma bailarina. Descem ela no chão. Aqui podemos associar como o grupo (a regra social) definindo o modo do sujeito caminhar. Em nenhuma cena eles dançam descalços. A bailarina entra descalça no palco e dança explorando diferentes apoios no solo. Ela caminha de joelhos segurando os pés nos glúteos, como se as pernas fossem cotocos, enquanto um bailarino de sapatos de palhaço apoia a mão em sua cabeça conduzindo-a. Entra outra bailarina, com sapato de palhaço, e seguem juntas a mesma referência de movimento em quedas. Passa pelo proscênio um bailarino com sapatos de palhaço correndo com passos laterais e saltados. O bailarino com sapato de palhaço começa uma sequência de quedas e salto mortal para frente. Entra outro bailarino de sapato de palhaço e os dois caminham para o proscênio e fazem juntos salto mortal. Repetem. Abre um foco no centro do palco, uma bailarina veste seus sapatos de palhaço. O carrinho está ao lado transmitindo para o telão as imagens dos sapatos sendo calçados. Ela começa sequência de quedas. Entra outra bailarina já com sapatos de palhaço e dançam em quedas



simultaneamente. Uma bailarina não tem sapato, ela salta sobre as outras de sapatos tentando pressioná-las ou derrubá-las ao chão, mas elas sequer desequilibram.

Os sapatos de palhaço surgem gradativamente, aos poucos os bailarinos vão entrando com eles no palco e estabelecendo relações com quem ainda está sem eles. A cena congela com foco numa bailarina calçando seu sapato de palhaço que, metaforicamente, assume esta postura do sujeito isento de compromisso com as regras. O contraste é colocado quando uma bailarina tenta subir ou derrubar os outros/"palhaços" e nada acontece, eles sempre escapolem, escorregam e continuam na sua movimentação lúdica. Esta cena é relevante para pensar sobre o palhaço e sua atitude irreverente com a ausência ou descompromisso com as regras.

O palhaço é um modo de carnavalização do corpo e dos comportamentos esperados, e traz consigo um modo de ridicularização e efeito cômico. Sodré e Paiva (2002, p. 101) enfatizam que o "Palhaço, é das criações do grotesco crítico aquela que provavelmente obteve o maior alcance simbólico (poético e filosófico) na cena ocidental". Junto com o riso, eles retiram as máscaras sociais, diluem "os artificios domesticados do olhar" e apontam outras verdades e saberes. Bakhtin (2008, p. 310) escreve que "a personificação do corpo cômico adquire igualmente um caráter grotesco". O palhaço é uma figura ligada ao cômico popular (no caso de Bakhtin, ao Realismo grotesco), e trabalha em sua personificação com a diluição de fronteiras entre corpo e objetos, entre corpo e mundo. Bakhtin (2008, p. 309) também explica que a lógica dos movimentos corporais associadas ao cômico popular "é uma lógica corporal e topográfica. O sistema de movimentos desse corpo é orientado em função do alto e do baixo (voos e quedas)", assim como, da inversão das partes de cima e de baixo e de frente e de trás do corpo. Nesta cena, as quedas e os saltos mortais associadas a esta personificação cômica, também reforçam o aspecto carnavalizante e irreverente dos comportamentos.

Neste caso, a cena não vem acompanhada com o riso cômico. Mas está impregnada com um estranhamento corrosivo, ácido, de autoderrisão. Aqui temos talvez uma realidade crua em que o realismo grotesco que fala Bakhtin, não faz sentido. Mas, podemos dizer, vemos sim uma carnavalização dos preceitos corporais em relação a certas normas sociais. E até mesmo em relação ao modo de reconhecer a dança cênica de um modo geral, com seus padrões sublimados de movimento. Se compreendemos a figura do palhaço como uma sátira do comportamento manipulável humano, que pode ser regrado e condicionado, o rebaixamento surge então em toda sua potência degradante.

Outra questão é refletir: o nu em cena é grotesco? Neste caso, na Cena 12 (Palhaço nu), o nu com sapato de palhaço tentando se equilibrar é bem sugestivo enquanto figura

grotesca. Nesta cena podemos observar também o rebaixamento quando é colocado em comparação comportamentos humano e máquina. No início da cena entra uma bailarina que desenha um círculo no solo. Entra um bailarino nu com sapatos de palhaço vermelhos dentro do círculo. Ele faz movimentos se equilibrando em uma só perna. A outra perna livre é trabalhada com movimentos soltos e de contato com uma das mãos. Ao lado dele um outro foco de luz menor com um carrinho bate-volta fazendo os movimentos também dentro de um círculo desenhado no chão. As imagens do carrinho são projetadas no telão ao fundo. A cena termina com o bailarino num movimento rápido de “salto mortal” para frente e cai de costas no chão. *Black out.*

O paralelo de um homem nu e uma máquina presos numa área restrita, com a máquina sem conseguir sair e o homem tentando se equilibrar, podem gerar muitas interpretações. Mas diante da estruturação da cena, esses movimentos carregam representações sobre as incapacidades e limites que temos em relação ao meio que nos cerca. A comparação do homem com a máquina gera uma situação de rebaixamento, ao mesmo tempo que nivela os limites materiais da estrutura viva e maquinal. A associação de outro signo, os sapatos de palhaço, produz um reforço no rebaixamento, que reduz o homem à condição de palhaço, um ser risível dentro deste contexto mostrado. Esta cena revela um posicionamento crítico a respeito da natureza passível de manipulação do ser humano, por mais liberdade que se possa imaginar ter.

*Skinnerbox* é um espetáculo que possui uma seriedade, uma frieza e cálculo. Toda sua estruturação parece elaborada para fazer pensar, e não contemplar simplesmente. Qualquer gesto ou elemento cênico traz uma carga simbólica e crítica. Essa dança pretende transformar o olhar do espectador ao inverter suas expectativas e desestabilizar a atitude de contemplação passiva.

### *Embodied voodoo game*

No espetáculo *Embodied voodoo game* a discussão que o grupo leva para a cena é a relação entre a dança, a tecnologia e os processos de interatividade. Para isto utilizam como estímulo o *videogame* para trabalhar o conceito de “corpo-voodoo” elaborado pelo grupo. Este conceito surgiu com o espetáculo *Violência*, que consiste na ideia de “violentar a percepção do outro” através dos modos de controle. Na relação com o *videogame* se estrutura como o “modo de controle remoto do espectador através do movimento do bailarino”

(AHMED, 2011). Explorando dispositivos tecnológicos nas relações entre o corpo e características do *videogame* estruturam ambientes de interfaces físico/digitais, que envolvem não somente os bailarinos, mas também a plateia nas transformações coreográficas. São utilizados como recurso de interatividade um acelerômetro e um controle de *videogame* Nintendo Wii, para controlar alterações no som e nas projeções de imagem. Outros recursos utilizados pelo grupo nesta peça coreográfica são microfones, ventiladores, patins, além da iluminação e som. A trilha sonora é baseada em sonoridades do *videogame*, e os efeitos sonoros são manipulados eletronicamente para oferecer ao público uma experiência com aproximações da virtualidade do game. Neste espetáculo não há cenário, somente um telão colocado como pano de fundo e as coxias são abertas.

A relação com o *videogame* propicia um envolvimento com um mundo de ficção que, por sua natureza, permite jogar com os dados da realidade material, e extrapolar suas fronteiras. O universo do *videogame*, nos jogos de ficção, trata de corpos com “superpoderes” que procuram vencer inúmeros obstáculos. Os corpos estão associados aos virtuosismos de movimento. Assim, o que observamos nas representações em cena, são rupturas com os limites que o corpo apresenta em sua fisicalidade real, com a exploração de uma movimentação virtuosística, apoiadas na exageração que os efeitos tecnológicos proporcionam ao corpo. Podemos dizer que nos é apresentado um corpo com capacidades supra-humanas.

Observamos que a teratologia é a característica do grotesco mais presente como recurso estético nesta peça coreográfica. A deformação das formas corporais são exploradas em movimentos, em associações de adereços de máscaras nas cenas e, sobretudo, com o uso da tecnologia em projeções de imagem, trabalhadas com efeitos visuais.

O espetáculo *Embodied voodoo game* foi dividido em 14 cenas, para melhor entendimento das relações com as características do grotesco. Nomeamos as cenas como: Cena 1 (Jogo plateia), Cena 2 (Jogo em *off*), Cena 3 (Máscaras/Acelerômetro), Cena 4 (Personagem 1), Cena 5 (Personagem 2), Cena 6 (Duo), Cena 7 (Personagem 3), Cena 8 (Personagem 4), Cena 9 (Personagem 5), Cena 10 (Personagem 6), Cena 11 (Trio), Cena 12 (personagem 7), Cena 13 (Gargalhada) e Cena 14 (Sonho/Fantasia). Discutiremos em seguida os recursos utilizados pelo coreógrafo, como o uso da tecnologia como estratégia de interação para promover transformações no corpo do outro, a deformação trabalhada nas imagens projetadas, a deformação nos movimentos em cena, o uso de máscaras e a construção de uma atmosfera onírica, que identificamos como elementos que podem organizar um panorama sugestivo para os elementos grotescos.

Em *Embodied voodoo game* a tecnologia também é utilizada de modo interativo para uma vivência em “tempo real”. O movimento corporal dos bailarinos, o som e as imagens são transformados ao vivo, com interferências da plateia, assim como do próprio elenco, que também adquire a postura de interagente, na medida em que se destaca da cena para manipular o dispositivo tecnológico. Couchot (1997, p. 140) escreve que o resultado da obra interativa não é mais responsabilidade só do artista, a noção de autoria é problematizada. A produção da obra consiste num processo dialógico com o observador. Assim, a possibilidade do público interagir com os bailarinos no palco, torna-os participantes da ação, e também responsáveis pelo produto. Assim, o pensamento/intenção do espectador e, neste caso, do bailarino interagente, se prolongam na ação que ocorre na cena. Com o auxílio de dispositivos tecnológicos e estratégias interativas, plateia e elenco interferem nos resultados plásticos do espetáculo.

A participação começa de uma maneira lúdica, com um jogo, em que a plateia pode colaborar na composição coreográfica. A estratégia de interatividade faz com que o espectador se envolva, o que o coloca com disponibilidade de se incluir naquele universo que se construirá a seguir. De modo inteligente, o jogo de comandos, que no princípio é aberto para o público, vai se transformando durante o espetáculo num jogo entre o elenco. Mas a interação não se perde do espectador, pois ao longo do espetáculo ele é inserido e “manipulado” no palco através de suas imagens projetadas no telão. Para Alejandro, estrategicamente, a proposta do jogo inicial é testar as relações de comando entre espectador e plateia. Da Cena 1 (Jogo plateia) para a Cena 2 (Jogo em *off*) os princípios de interação se deslocam da voz de comando do espectador, que atua concretamente na cena (ele se levanta, vai ao microfone, diz seu nome e quem vai se mover no palco), para transformar em um comando mecânico, onde a sua voz ficou registrada e após é reproduzida em *off*, sobreposta com as vozes de outros participantes, dando sequência ao jogo. A partir daí, qualquer ação de comando só é gerada pelos bailarinos.

No início da Cena 1 (Jogo plateia) os bailarinos estão vestidos de preto e com camisetas brancas, com seus nomes escritos para serem identificados. De maneira informal, Alejandro explica para a plateia as regras do jogo e os bailarinos demonstram. Os bailarinos se seguram pelas camisetas “numa posição de interdependência em relação ao peso”, eles estão fora do eixo vertical e em contrapeso com o outro. O jogo consiste em um espectador falar os nomes dos bailarinos ao microfone. O bailarino mencionado solta quem estiver segurando e produz um desequilíbrio na composição do grupo e no corpo do outro, podendo gerar até mesmo uma queda, dependendo do posicionamento em que estiverem. O jogo não

tem como objetivo a vitória ou a derrota, nem algum prêmio. Como insiste Alejandro na explicação, “o jogo consiste em jogar”. E tem como objetivo levar o espectador a compor espontaneamente uma coreografia em conjunto com os bailarinos.

O jogo começa com a plateia sendo filmada e transmitida em um telão ao fundo. O espectador é escolhido quando a câmera fecha o plano em alguém da plateia, este se reconhece, levanta e vai até o microfone. Ele se identifica e começa a conduzir o jogo até um sinal sonoro o interromper. Enquanto ocorrem as movimentações, imagens são feitas, em plano aberto e fechado, de cima do palco. O modo como as camisetas são puxadas destacam os nomes dos bailarinos impressos na parte da frente e atrás das camisetas, de modo que o espectador pode acompanhar sempre quem é quem no jogo. A composição pode ser observada por dois ângulos, lateralmente no palco, e em planta baixa nas imagens no telão. E, conseqüentemente, em simultaneidade por esses dois ângulos.

O jogo se transforma à medida que avança. Ele passa de uma relação estética de composição coreográfica para um jogo de manipulação do corpo do outro. Quando os corpos dos bailarinos se desequilibram e caem como objetos no chão, causa uma reação que é um misto de choque com prazer e riso na plateia. O espectador experimenta um poder de interferência nos resultados, que no princípio era preocupado com a composição plástica, e após passa para uma atitude “quase sádica” em relação ao corpo do outro. Dependendo do interesse do espectador, mas com variações, o que se observa é que o jogo procura colocar os bailarinos em situações desconcertantes, que podem cair desajeitadamente no chão.

Durante o espetáculo a plateia também é trazida em outras cenas para o palco através da sua imagem projetada no telão. O corpo real, do bailarino ou do espectador, quando vira imagem e colabora com a cena, mesmo sem representar personagens, adquire sua porção de ficção na composição da obra. Um espectador é transportado para a cena, por exemplo, na Cena 5 (Personagem 2) com sua imagem, em plano fechado, no telão. Um bailarino no palco segue os movimentos de uma bailarina, com o controle de Nintendo Wii, o que produz giros repetidamente na imagem do espectador em sentido anti-horário até que ele fique de cabeça para baixo. Na Cena 12 (Personagem 7) entra imagem de outro espectador no telão. Um bailarino manipula o controle que dá o efeito na imagem como uma dobra ao meio e inversão. A espectadora fica de cabeça para baixo, vai e volta seguidamente, enquanto uma bailarina faz movimentos acrobáticos, deslocamentos e queda.

A teratologia pode ser observada neste espetáculo com a fragmentação e contorção dos movimentos do corpo, com o uso de máscaras, com as imagens dos bailarinos sob efeito *Nightshot*, com as imagens resultantes do efeito do acelerômetro, com o traço distorcido dos

desenhos dos personagens nas projeções e os efeitos sobre esses desenhos com o uso de *softwares* e do comando do Nintendo Wii.

A exploração plástica dos movimentos no Grupo Cena 11 passa pelo viés da virtuosidade na execução, quando busca sempre uma possibilidade de provocar o espectador com um posicionamento do corpo inusitado ou “antinatural”. Por isso, as quedas e a desconstrução dos movimentos estão sempre presentes nos trabalhos. Com a fragmentação das partes e movimentos, a plasticidade do corpo passa pelas deformações. Observamos na Cena 7 (Personagem 3) uma bailarina em uma sequência de movimentos com características contorcionistas e de virtuosidade. Na Cena 12 (personagem 7) uma bailarina dança em movimentação fragmentada do corpo, que parecem gestos de defesa e ataque, que exigem do corpo muita habilidade e destreza na execução. Na Cena 14 (Sonho/Fantasia) uma bailarina segura duas pedras na altura dos ombros com os braços esticados. O movimento estático da bailarina pronuncia uma hiperextensão dos cotovelos por um longo tempo, o que produz um certo estranhamento, evidenciando uma “deformidade” nos membros superiores. Aqui o coreógrafo toma partido de uma especificidade corporal da bailarina para desestabilizar o olhar do espectador.

A teratologia também está presente no uso das imagens dos desenhos projetados, que têm uma estética de quadrinhos e *videogame*. As imagens exploram traços deformes dos corpos, com acentuação de movimentos que estão associados às qualidades corporais incomuns dos heróis de ficção. No *videogame*, os personagens precisam enfrentar e vencer obstáculos sucessivos em graus de dificuldade crescente. Podemos ver personagens com superpoderes em cena, apresentados simultaneamente, em representações virtuais nas imagens projetadas e em uma “incorporação” nos corpos reais dos bailarinos. A caracterização dos personagens é estilizada e exagerada como uma imagem hiper-real. No palco exige um movimento virtuoso do bailarino e, na imagem, os efeitos garantem a superação do comum. Os personagens estão acima da categoria do humano e, portanto, fora da normalidade.

Cada bailarino está associado a um personagem em desenho. Os personagens/desenho são sombrios, têm aspecto estranho, alguns são quase zumbis. Eles são feitos com traços fortes e muito contraste, basicamente de preto sobre o branco. A cor entra em dois deles somente, acentuando as cores quentes como o vermelho e o laranja. Os personagens aparecem em posições estranhas nos desenhos e em desproporções do corpo. É como se o personagem fosse capturado em movimento numa imagem bidimensional, o que provoca ângulos de visão inusitados do corpo. Este efeito óptico está associado à anamorfose, que são estratégias de correção de perspectiva, para se chegar a um resultado diferente daquele que é considerado

realista. O objeto é representado de maneira que, observado frontalmente, parece distorcido ou irreconhecível, mas por outro ângulo, torna-se legível. Este traço na representação dos desenhos ainda é acentuado pela intervenção dos efeitos produzidos pelo dispositivo tecnológico, o controle do Nintendo Wii.

O controle remoto Nintendo Wii possui sensores sonoros e de movimento que ao serem manipulados pelos bailarinos tem como objetivo controlar as variações sonoras e de imagem em “tempo real” no palco. As ações do controle são utilizadas em várias cenas, sendo que em cada uma faz uso de diferentes efeitos sobre os sons e as imagens no telão. Mas ocorrem sempre com o mesmo propósito, o de controle remoto e interativo das ações do bailarino que se apresenta em cena, demonstrando as características de um determinado personagem a que está associado.

Os efeitos tecnológicos, quando associados ao controle Nintendo Wii, são resultado de algumas variações de efeitos sobre as imagens, elas ficam intermitentes e sofrem vários tipos de deformações. Na Cena 4 (Personagem 1) um bailarino está correndo em círculo pelo palco. Ao fundo no telão é projetada uma imagem de um corpo em movimento numa posição de torção. O desenho é bastante sombrio, com sombras e contrastes de vermelho na figura. O corpo parece estar sob um grande esforço e velocidade, a boca semiaberta que deixa escapar saliva. A imagem é a identificação do bailarino em cena como um personagem em ação. Esta solução ocorre em sete cenas com o mesmo propósito de identificação. Nesta cena, o controle é manipulado por uma bailarina na lateral do palco. O efeito do sensor de movimento provoca intermitências e deslocamentos laterais da imagem. Na sequência, enquanto o bailarino corre, a bailarina o alcança e lhe entrega o dispositivo Nintendo Wii. Ele continua correndo e provocando os efeitos na sua imagem simultaneamente. Ele vai para o fundo do palco, a imagem muda para um desenho estilizado do seu rosto. O bailarino caminha para frente e a interferência no som e na imagem ocorre quando ele eleva e abaixa o controle, a imagem aumenta e diminui em contrastes e sombras, que caracterizam uma fisionomia ainda mais sombria para o rosto do desenho.

Na Cena 5 (Personagem 2) uma bailarina se coloca de costas no palco. O dispositivo é acionado por um bailarino, que produz as mudanças no som e na imagem acompanhando a movimentação dela. A imagem projetada é o desenho de um corpo em movimento. A figura está de costas e em diagonal no plano da projeção, e tem uma forma distorcida do corpo, ao mesmo tempo vemos o seu rosto invertido, como se a frente estivesse ocupando a nuca e de cabeça para baixo. O efeito é de intermitências na imagem enquanto ela caminha para o fundo. A bailarina para e a imagem é trocada. É transmitido no telão a imagem em plano

fechado de uma espectadora. A bailarina em gestos rápidos lança a cabeça para trás arqueando o corpo, e depois segue esse movimento até chegar à posição de “ponte”, em quatro apoios das mãos e pés. Nesta cena, os movimentos do controle de Nintendo Wii também são feitos com gestos rápidos, o que produz giros na imagem em sentido anti-horário. A bailarina na posição de “ponte” caminha para a frente. Ela projeta os braços e pernas como em passos longos, causando um estranho movimento como uma aranha caminhando. Enquanto isso a imagem do espectador gira até ficar de cabeça para baixo, indo e voltando. O som que acompanha toda a movimentação é estridente e recortado, que assemelha às ambientações com seres fantasiosos dos *videogames* e filmes de ficção. A sensação como espectador é de se estar vendo o mundo invertido. Nesta cena, temos também uma ruptura nos modos tradicionais de apreensão do deslocamento humano, o que causa estranhamento.

Na Cena 7 (Personagem 3) entra no telão uma imagem de desenho, um rosto em perfil. No palco caminha em passos curtos uma bailarina, acompanhando a pulsação do som. Ela tem cabelos vermelhos e está vestida com um sobretudo de vinil preto, como a figura de uma super-heroína. Seus movimentos são virtuosos e de contorção do corpo. Um bailarino manipula o controle durante sua movimentação. O efeito nas imagens são de deslocamento e sobreposição da mesma imagem lateralmente, dando a sensação dessa figura se deslizar pelo espaço num movimento de deslocamento em base baixa, similar ao movimento que a bailarina executa no palco. A imagem muda, mostrando braços e mãos espalmadas, com traços mal delineados e disformes, que pulsam repetidamente. Os braços são coloridos em torno, o que sugere uma forma de “superpoder” deste personagem. A bailarina, em correlação gestual, espalma as mãos à frente do palco e continua uma sequência de movimentos contorcidos.

Na Cena 8 (Personagem 4) a imagem projetada é de um personagem magro e sem camisa, com fisionomia forte e de olhos sombreados. Ele sugere uma movimentação circular com os braços, e que é executada pelo bailarino em cena. O efeito produzido na imagem é de uma expansão lateral em pulsações. O personagem que é caracterizado magro toma uma outra dimensão, aumentando em tamanho. Mas ao mesmo tempo sofre deformações de seus contornos.

Na Cena 12 (personagem 7) uma bailarina vestida de branco está deitada no chão com um microfone. Ela assopra o microfone e gera um efeito de intermitência na imagem de um lobo branco uivando no telão. O lobo, nesta posição, junto com o som produzido parece estar assoprando com muita força. A bailarina dança em movimentação fragmentada, que parecem gestos de defesa e ataque. Para com as mãos espalmadas e solta um grito agudo. Surge uma



imagem do rosto da personagem/desenho em *close*, em uma atitude *blasé*, soltando fumaça pela boca. Ela continua a sequência de movimentos fragmentados e marciais até chegar em base baixa, semelhante à posição do lobo na imagem anterior, e projeta outro grito. Levanta e continua sequência.

Além da teratologia, com os movimentos fragmentados, desconstruindo e ampliando limites do esquema corporal, nesta cena temos também uma associação com o hibridismo e o rebaixamento. O personagem está configurado com qualidades miméticas e de comportamento com o animal, e ao mesmo tempo com qualidades ficcionais, que configura uma representação para este “outro” corpo, como um corpo híbrido, com poderes não-humanos.

O acelerômetro é um outro dispositivo utilizado que trabalha efeitos teratológicos no corpo, e ocorre particularmente na Cena 3 (Máscaras/Acelerômetro). Com o aparato interativo a bailarina influencia na imagem do seu rosto projetada no telão, que é fragmentada pela ação do acelerômetro. No início da cena, entra uma bailarina com um saco de papel vermelho na cabeça, deixando duas tranças de cabelo aparecerem nas laterais, e tem um aparelho acelerômetro colocado na boca. A imagem do rosto da bailarina é projetada e sofre influência dos movimentos que ela executa com a cabeça/acelerômetro. Quando ela move a cabeça lateralmente, só há um “clarão” na tela. Quando ela move para cima e para baixo, a imagem fica recortada verticalmente em faixas. Quando desce a cabeça lateralmente a imagem fica recortada em faixas horizontais. E quando toca a cabeça no chão (quase de cabeça para baixo), a imagem surge integralmente na tela. O efeito sobre as imagens do rosto da bailarina deforma seus contornos. A imagem de base é pré-filmada, e está sob efeito do *Nightshot*, que atribui ao rosto uma tonalidade descolorida, acinzentada e os olhos esbranquiçados. Com os efeitos dos recortes em faixas verticais ou horizontais, o rosto é fragmentado e seus contornos não coincidem em linhas de continuidade e, por consequência, deformando-se.

Enquanto isso ocorre, espalhados pelo palco estão vários bailarinos parados frontalmente, que retiraram suas camisetas e amarraram na cabeça, ficando com os rostos cobertos como máscaras. Quando a imagem do rosto da bailarina se estabiliza a luz abre e todos os outros aparecem parados nessas posições. Depois fica somente a bailarina com o saco na cabeça. Ela anda em círculos girando a cabeça e suas tranças de cabelo por um longo período de tempo.

O uso do saco de papel na cabeça, assim como das camisetas, funciona como uma máscara. Sobre as máscaras e seu efeito grotesco, Kayser (2003, p. 158) escreve que elas são

elementos enrijecidos e mecânicos que se fazem estranhos ao ganhar vida em um corpo. Explica que a máscara não oculta um rosto vivo, mas se converte neste semblante, “se fosse arrancada, apareceria por debaixo o esgar do crânio nu”. Bakhtin (2008, p. 35) escreve que quando se afasta do caráter renovador do grotesco popular a máscara, muitas vezes, “dissimula um vazio horroroso, um ‘nada’”. No caso do saco de papel, identifica também com uma fisionomia disforme, que ressalta protuberâncias e cavidades na cabeça o que é reforçado pela coloração do material, que é vermelho, se aproximando das tonalidades das partes internas do corpo como carne, músculos ou vísceras. E, no caso das camisetas amarradas na cabeça, diluem/apagam os traços de expressão identificatórios, como os olhos, boca e nariz. Retiram também a moldura e desenho dos cabelos. São cabeças ovais e brancas, sem identificação precisa, apoiadas em corpos que, esses sim, possuem um figurino com alguns detalhes diferenciados.

Em alguns registros fotográficos de *Embodied voodoo game* de outras apresentações, observamos que a bailarina com o acelerômetro não fica encapuzada com o saco de papel, mas o efeito do aparato na sua boca dificulta a visualização do rosto, o que também deforma sua fisionomia. Os outros bailarinos também não utilizam as camisetas amarradas na cabeça, mas máscaras brancas sem olhos, e têm somente, como expressões, bocas desenhadas em formas exageradas e caricaturescas, cada uma de uma maneira. Alejandro (AHMED, 2011) explica que, com o acelerômetro, a ideia é trabalhar um meio de controle “da não clareza daquela identidade, daquele rosto”. E não tem a intenção que este efeito seja como uma máscara para a pessoa, a prioridade é a relação com a imagem. Mas é inevitável passar por essa informação da deformação do rosto, quando o objetivo é quebrar uma expectativa sobre as formas. Ele acrescenta também que, deste modo, “fica mais o meu jeito de desenhar” o trabalho (AHMED, 2011).

Assim, é relevante refletir sobre esse “borramento” das identidades provocada pelo tratamento poético que Alejandro desenvolve, e que aproxima de características relacionadas ao corpo grotesco. Percebemos também essa perda de identidade no início do espetáculo, quando os bailarinos, e inclusive o espectador, são identificados pelos seus verdadeiros nomes e, na sequência do espetáculo, isso é subvertido. Na Cena 1 (Jogo) espectador e bailarinos têm nomes e suas identidades fixadas. Já na Cena 2 (Jogo em *off*), a questão da identificação se dilui com o embaralhamento dos nomes nas camisetas que identificam cada um (eles trocam de camisetas de uma cena para outra), assim como, com o desvinculamento do comando de voz do espectador para uma reprodução mecânica. Nesta Cena 3 (Máscaras/Acelerômetro) os bailarinos se encapuzam ou colocam máscaras, anulam suas identidades reais cobrindo os

rostos. E ainda, com o recurso tecnológico, deformam a imagem do rosto do bailarino, que provoca uma anulação das formas delineadas de sua fisionomia e identidade.

Na Cena 14 (Sonho/Fantasia), a última cena do espetáculo, temos uma ambientação onírica e fantástica. O ambiente de leveza construído é sempre contrastado com as quedas, de pedras ou de corpos no chão. As quedas funcionam como elemento de choque, pois relembram a todo instante o espectador, das leis naturais que regem o peso e a concretude de seus corpos, que não podem se “virtualizar” nas fantasias e sonhos, sem a consequência de voltar para a realidade.

Nesta cena, todos rodopiam no palco. A música sugere um ambiente onírico e fantasioso com leveza, como se todos flutuassem. Os movimentos são sempre de giros e com o corpo fora do eixo, o que provoca sensação de instabilidade e fluidez constante. Entra bailarina carregando uma pedra com o braço estendido acima da cabeça. O movimento executado trabalha com o desequilíbrio do corpo. A pedra é o foco do movimento na cena, o corpo se move em função da sua sustentação no ar. A sensação é que a pedra flutua e o corpo é que a acompanha. Em certo momento a pedra cai e causa um desconforto ao espectador, com a quebra da leveza construída anteriormente. A bailarina recomeça a ação.

Enquanto isso os outros bailarinos movem-se pelo palco girando, desequilibrando e produzindo quedas. Também retornam com o jogo da primeira cena, de segurar as camisetas e soltar para desestabilizar o outro. Correm em círculo todos juntos pelo palco. Uma bailarina de patins se junta a eles, o que confere uma qualidade excepcional de leveza ao grupo, com seu deslizamento no solo. Todos caem. A bailarina de patins segura na camisa de outra bailarina, que gira e faz com que a de patins “flutue” em círculos, enquanto outra bailarina se equilibra em uma só perna. A bailarina de patins entrega uma pedra à uma bailarina. Traz mais duas e entrega a outro bailarino. Eles trabalham movimentos entre flutuar e cair. Outros bailarinos entram com pedras. Por um momento as pedras “congelam flutuando” na altura das cabeças e depois caem. Plumaz brancas são espalhadas pelo espaço pela bailarina de patins, enquanto os bailarinos às gargalhadas tentam equilibrar as pedras em contato com o corpo, e elas caem. Eles começam a rodopiar pelo espaço e a música acelera. A luz reduz e aumenta em resistência seguidamente. Alguns bailarinos com ventiladores nas mãos movimentam as plumas pelo espaço. A movimentação vai diminuindo. Saem todos. A música e a luz em pulsações vão desaparecendo.

Para Laplantine e Trindade (2003, p. 32), o fantástico é a ruptura de dois domínios, o universo racional e um outro, “que não parece obedecer às leis naturais que regem a explicação do mundo”. Assim, o evento fantástico supõe incertezas, é a alucinação, a ilusão

ou mesmo a loucura, é um acontecimento estranho, sem explicação dentro do esperado. Neste ambiente, os comportamentos normatizados têm licença poética para se subverterem. E é o que ocorre, com o excesso e a extravagância, refletem inúmeras formas de se perceber a realidade. Neste sentido, cabe reconhecer como uma possibilidade, a presença de imagens grotescas e comportamentos perturbadores e fora de ordem.

Nesta última cena, o ambiente fantasioso também é reforçado pela cena anterior, a Cena 13 (Gargalhadas). Ela inicia este processo, expondo o rosto do bailarino em gargalhadas nas projeções, sob efeitos sonoros e de imagem, envolvendo-o em um ambiente virtual do *videogame*. Enquanto a bailarina se move desengonçada no centro do palco amarrando uma camiseta na cabeça, o seu rosto surge gargalhando no telão, com efeitos sonoros mecânicos e com efeito quadriculado na imagem, como nos jogos de *videogame*. O mesmo acontece com o bailarino em seguida. E, com uma terceira bailarina, que após amarrar os próprios cabelos à frente do rosto, dança em quedas. Visualmente funciona como se estivesse amarrando a camiseta. As imagens gargalhando surgem sempre com os efeitos. Ao final, todos amarram nas cabeças as suas camisetas, se deslocam sem visão, até encontrar uns aos outros, e dão as mãos em fila. Enquanto isso, as imagens de todos gargalhando se repetem no telão. Uma música de “final de jogo” de *videogame* é colocada.

Estas imagens de gargalhadas mecânicas que se repetem na cena, caracterizam também algo próximo do sonho e da loucura. O grotesco tem no encontro com a loucura, uma de suas primeiras percepções, é frequente esta visão no romantismo e na arte moderna. Kayser (2003, p. 159) escreve que, para muitos artistas, “o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura”. Para ele, a demência transforma o elemento humano em “algo sinistro”, é como se “um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma” (KAYSER, 2003, p. 159). Assim, este ambiente criado na Cena 13 (Gargalhadas), conduz o espectador a se envolver com representações incomuns, até mesmo grotescas.

Em *Embodied voodoo game* o que ocorre é uma imersão do espectador no universo do *videogame*. Carvalho (2006, p. 142) escreve que o “estado de imersão” é uma “experiência da ordem da ilusão”, permite que o espectador mergulhe numa virtualidade que as imagens produzidas “tornam-se híbridas e transitórias e somos forçados a redimensionar valores estéticos em vista não do reconhecimento, mas de novos modos de ser”. Assim, os corpos reais dos bailarinos se transformam em personagens e as atitudes corporais, associadas às representações gráficas desses corpos, sofrem efeitos que potencializam, exageram e transformam o real em virtualizações e ambientes de *videogame*. Há, de fato, uma imersão,

com sonoridades e movimentos estendidos dos corpos para um outro ambiente através da interface físico-digital. Na última cena, as qualidades físicas de peso e concretude do corpo entram em conflito, e o corpo se volatiliza numa atmosfera onírica/fantasiada, que é própria dos cenários de *videogame*.

O relevante desta obra está neste questionamento do corpo e na sua “desmaterialização”, quando confronta seus limites físicos. A tecnologia vem, neste sentido, oferecer um meio de ultrapassar essas fronteiras. E, no caso da dança, se não provoca transformações físicas no corpo, pode assinalar em tratamentos artísticos essas transformações, que vão se dar, todavia, no campo representacional e simbólico. Aqui, o corpo pode tudo. E isto é a arte.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou compreender como o grotesco se apresenta na cena da dança contemporânea no Brasil. A análise de duas companhias de dança representativas no cenário nacional na década de 2000-2010 estabelece parâmetros para refletir sobre as motivações do uso desta estética em cena. Neste sentido, tivemos como objetivo compreender quais são os dispositivos utilizados para construção do efeito corpo-grotesco e dimensionar o posicionamento dos coreógrafos quanto a esse uso. Procuramos refletir sobre questões que configuram as transformações da sociedade atual e compreender como o grotesco está inserido neste panorama, sobretudo na relação com a mídia de massa que reforça a espetacularização de eventos grotescos. Procuramos investigar se este fato interfere nas escolhas estéticas do artista da dança e influencia nos caminhos desta arte. Faremos a seguir algumas considerações observadas na análise das companhias e sobre o grotesco na contemporaneidade.

Os processos dialógicos – que são base da comunicação – e a polifonia são características importantes na sociedade de efeitos globalizantes da contemporaneidade (FIORIN, 2008, p. 19). Estas características estão bastante presentes e potentes na conformação das companhias de dança estudadas. Ambas apresentam procedimentos coletivos de criação, e acreditam no diálogo e na alteridade como condição criativa e valor estético do trabalho. Também está presente o caráter polifônico nos processos artísticos e na estruturação das companhias, de maneira que muitas “vozes”, todas com o mesmo valor, participam, opinam e constroem a obra coreográfica.

Para os dois coreógrafos, a técnica de movimento na formação para a dança contemporânea tem sentido amplo. Lia Rodrigues não trabalha com um método em particular, mas trabalha com variadas informações e técnicas de movimento e procura também absorver no trabalho as informações que os bailarinos trazem de suas referências de formação. A coreógrafa acredita na diversidade da formação sem uma especificidade, o corpo deve estar pronto para responder às necessidades da criação, mas ela não antecede uma técnica para explorá-la em cena. Alejandro Ahmed, embora utilize em treinamento aulas de balé e musculação, trabalha com técnicas corporais específicas, em que procura desenvolver uma estética própria para o trabalho da companhia. O enfoque da preparação técnica se baseia no método de treinamento denominado por ele de “Percepção física”. Este método prevê uma conscientização e um aproveitamento das capacidades particulares de cada corpo, mas acaba

sugerindo um caminho a seguir em relação à exploração dos movimentos, não como plástica, mas como possibilidade mecânica e relação com o solo.

As duas companhias apresentam uma flexibilidade para modificar o tipo de treinamento e ensaio em função das especificidades das montagens. Os dois coreógrafos entendem que os ensaios e técnicas utilizadas no preparo corporal do elenco devem estar a serviço da obra. Quanto ao olhar para o treinamento, eles também têm algo em comum. Cada obra tem suas peculiaridades de composição e organização do movimento, o que exige respostas específicas do corpo do bailarino. A compreensão de que algumas criações têm especificidades, que definem uma forma particular de execução e, por isso, exigem uma atenção, acaba conformando uma técnica específica que foge de toda a formação e preparo anterior. Este pensamento é relevante para o resultado de qualidade, sobretudo para o Cena 11, que tem que dedicar especial atenção à “incorporação” das tecnologias às técnicas de movimento do bailarino.

Com relação ao uso do “passo pronto” para a composição coreográfica, com movimentos já codificados como elementos de determinadas técnicas ou, até mesmo, “modismos” estéticos, os coreógrafos procuram não trabalhar com esta informação “pré-concebida” de movimento, a não ser que esteja a serviço do trabalho como signo.

É recorrente no trabalho de Lia Rodrigues o uso da duração distendida do movimento, o que expõe o corpo a questionamentos de suas representações, pois ativa no espectador o efeito de ilusões ópticas, a que Lehmann (2007, p. 306) associa aos recursos da “distorção temporal” utilizada na cena pós-dramática. No trabalho de Alejandro, a característica do movimento é a velocidade e o peso, que confere uma agressividade às composições.

Nos trabalhos analisados observamos diferentes enfoques com relação ao envolvimento da plateia na fruição da obra. Com a Companhia Lia Rodrigues, nos três trabalhos do período analisado, a coreógrafa utiliza o envolvimento da plateia pelo uso do espaço como recurso, em graus diferentes de intervenção, seja com uma interação verbal com a plateia ou misturando espacialmente elenco e público. No primeiro trabalho, *Aquilo de que somos feitos* (2000), a regra do acontecimento do espetáculo é a plateia estar envolvida ocupando o mesmo espaço da encenação. Em *Encarnado* (2005) ocorrem espacialmente rupturas, o bailarino entra pela plateia em algumas cenas. Em grande parte do espetáculo o elenco também solicita uma atitude distanciada do público, mas troca olhares intimidadores com a plateia, envolvendo-a. No terceiro espetáculo analisado, *Pororoca* (2009), este recurso não é tão expressivo, o espetáculo tem um caráter mais contemplativo. O que percebemos é uma transformação de uma composição que solicita um envolvimento mais participacionista

do espectador no início, para uma postura mais contemplativa ao final do período e obras analisadas.

Com o Cena 11, na trajetória da companhia e trabalhos analisados, também há uma progressão na relação e envolvimento da plateia, que, ao contrário da Companhia Lia Rodrigues, passa de uma estrutura contemplativa em *Violência* (2000), para algo participacionista em *Skinnerbox* (2005) e após interacionista do espectador com a obra em *Embodied voodoo game* (2009). Mas isto se dá através da exploração das tecnologias como recurso de interatividade entre o artista no palco e o espectador. De maneira que, nas duas companhias percebemos uma valorização do espectador como interagente com o espetáculo, em graus diferentes nas duas companhias e em cada espetáculo, variando também de acordo com a temática trabalhada, que exige níveis diferentes de atuação.

É possível observar nos trabalhos das duas companhias, que o corpo em cena surge como foco em suas desconstruções. A forma do corpo é colocada em questão, seja pelas possibilidades físicas ou pelas suas representações. Os coreógrafos, de alguma maneira trabalham no sentido de apresentar um corpo que se subverte.

Os recursos utilizados pelas companhias para o efeito grotesco em cena são distintos em alguns pontos, mas as duas fazem uso da plástica corporal aproximada da teratologia. Os dois coreógrafos investem na fragmentação e desconstrução das partes e movimentos do corpo para atingir efeitos deformantes. Lia Rodrigues trabalha com os corpos nus em composições em contato, em posições inusitadas, trabalha com efeitos deformantes das fisionomias dos bailarinos e contorções dos corpos. Atribui a estes movimentos qualidades de gestos e ações, em associações claras com representações de corpos com ausência de partes, deficiências e descontrole corporal. Alejandro investe na fragmentação do corpo com mais entusiasmo virtuosístico do que dramático, associado sempre a elementos de extrema habilidade dos corpos, em contorcionismos e quedas, com movimentos soltos e fragmentados, os movimentos possuem uma (des)construção da forma mais evidente. Outro elemento importante associado ao efeito teratológico no Cena 11 é a hibridação do corpo com elementos materiais tecnológicos, que desfiguram o corpo, ou mais apropriadamente, configuram uma outra corporalidade para o bailarino. Consideramos a desconstrução dos movimentos, juntamente com as quedas e o uso de tecnologias, traços de estilo na poética do Grupo Cena 11.

Outra distinção entre as companhias, é a exploração das outras características do grotesco nas composições: a escatologia, o hibridismo e o rebaixamento. Lia Rodrigues investe na escatologia como recurso estético associado aos corpos e com isto evidencia



também o rebaixamento com a exposição do “baixo” corporal e fisiologismos. Alejandro, além da teratologia, trabalha com o hibridismo, usando a tecnologia acoplada ao corpo como recurso de novas plasticidades corporais, que também leva ao rebaixamento do corpo humano associando à máquina/animal.

O tratamento das deformações do movimento e da teratologia nos espetáculos de dança, muitas vezes pode se aproximar da categoria estética grotesca que Sodré e Paiva (2002, p. 69) sugerem como “modalidade expressiva crítica”, quando funciona como um recurso estético para desmascarar convenções e ideais. O corpo grotesco, exposto como feio, anormal ou deformado, rebaixa, causa estranhamento e expõe ao riso mecanismos pretensiosos e de poder abusivo. No caso do grotesco, utilizado como expressividade e crítica, pela Lia Rodrigues Companhia de Danças e pelo Grupo Cena 11 de Dança, a experiência estética cênica proporcionada não ocorre somente no nível da contemplação, o espectador não é passivo. Instaura-se uma situação de desconforto, silêncio constrangedor e, por vezes, riso contido da plateia que, necessariamente, estabelece uma ponte entre a expressão criadora e a existência cotidiana de uma forma crítica. Produz-se um estado reflexivo sobre as estruturas representacionais hegemônicas do cotidiano - até então permanecidas “inconscientes” - que sugere ao espectador se posicionar politicamente a respeito.

No universo da dança padrões de movimento também podem estar relacionados a mecanismos de poder, que se constroem em representações idealizadas de corpo e movimento, servindo como modelos estéticos. O recurso da fragmentação e desconstrução das formas surge também como um meio de subverter esses valores arraigados no *modus operandi* da dança cênica que, muitas vezes, privilegiam “formas engessadas” de movimento em “passos prontos”. Esses movimentos, como formas fixas, fazem sentido no trabalho técnico do movimento, mas não justifica a sua simples transposição para a cena sem um trabalho de ressignificação.

Para pensar na fragmentação do movimento como uma característica recorrente no cenário da dança contemporânea, devemos também tentar compreender quais as intenções dos criadores está por trás do uso deste recurso plástico do corpo. Questões possíveis são: estranhar, chocar, mostrar as super habilidades de um corpo diferenciado, espetacularizar o corpo pelo virtuosismo, questionar parâmetros e modelos enrijecidos através de paródias de representações do corpo na dança e na sociedade ou buscar novas possibilidades estéticas de movimento, como forma de renovar um pensamento sobre a dança e o mundo? Acreditamos que de tudo um pouco, e varia de artista para artista. Alguns estabelecem a desconstrução do corpo como uma técnica de movimento a ser trabalhada, outros como um “estilo” próprio do

artista ou grupo de dança, outros exploram o caráter virtuosístico e tem na dança um modo de espetacularização das habilidades do corpo, e há os que trabalham conceitualmente a forma/deformação corporal em função do tema da criação coreográfica.

Para a dança é imprescindível lembrar que, historicamente, a relação forma/conteúdo/funcionalidade da forma do corpo e do movimento foi um fator importante. O balé clássico, por exemplo, por muito tempo têm sustentado este pensamento da excelência da funcionalidade do corpo que dança pela sua forma e constituição física, que deve responder a um ideal extremamente rigoroso. E, este critério passa a ser adotado também como padrão estético de beleza. Um corpo que não apresenta em sua estrutura uma facilidade para a posição *un dehors* (rotação para fora) dos membros inferiores (este se constitui apenas um critério entre vários), certamente terá muita dificuldade em alcançar grandes méritos artísticos no ambiente da dança clássica, pois os movimentos foram concebidos em função desta organização estética e formal. Portanto, o caráter da forma na dança clássica a torna uma dança excludente de corpos que não se adaptam nestes formatos estéticos, estruturais e funcionais, e não possibilita uma dança democrática neste sentido, porque não parte de “princípios naturais” de movimento dos corpos, mas de uma regulação externa, onde uma forma corporal é idealizada e imposta como referência.

Quanto a esta questão é relevante ressaltar o posicionamento de Alejandro Ahmed (2011) que diz privilegiar seu processo de pesquisa com “uma dança em função do corpo”, respeitando as individualidades na criação dos movimentos. Muito embora, como espectador, surpreende o domínio e virtuosismo dos corpos em cena, que nos faz pensar que o trabalho se fez justamente pelo sentido contrário, com “um corpo correndo para alcançar um ideal de dança, de movimento”. O discurso do coreógrafo é bastante coerente quando explica que o processo de criação e treinamento da companhia é pensado nas individualidades corporais.

Mas, este fato da imposição da forma como modelo não ocorre somente com o balé clássico. Qualquer tendência de movimento que começa a se cristalizar nas formas, perde o que de mais rico pode haver: as representações atreladas às particularidades de cada corpo. E, corre o risco de transformar movimentos em modelos de repetição simplesmente, maneiras de atingir virtuosismos ou fórmulas de composição. Para um pensamento contemporâneo sobre a arte cênica, quando se trata de fatores humanos, outras complexidades estão associadas ao que podemos chamar de “eficiência” na dança, o que certamente não está somente restrito ao formato do gesto, mas inúmeras outras qualidades sensoriais e representativas do corpo. No caso das danças que se baseiam na “forma acabada”, em formatos cristalizados de “passos prontos” para a construção da cena, cristaliza também suas significações, perde-se a chance de

caminhar junto com as transformações artísticas e sociais da atualidade e refletir sobre as transformações corporais e representacionais do mundo.

Neste sentido, a dança tem buscado procedimentos “errantes”, para lembrar Jacques (2006, p. 19), no seu percurso atual, se permitindo experimentar novas possibilidades plásticas em cena sem ter a preocupação de ter que responder a certos parâmetros estéticos de movimento. A busca de novas experiências em relação à forma do corpo e composições de movimento sugere a possibilidade de uma “atitude errante”, distanciando de padrões pré-estabelecidos e seguindo em diferentes caminhos e, se caso forem caminhos já experimentados, percorrendo-os “com outros olhos”.

É neste espaço de abertura para o novo nos procedimentos da dança, que podemos constatar elementos como o grotesco, que surgem justamente com o intuito de romper com estruturas pré-concebidas e tradicionais em representações sociais e nos modos de praticar, criar e perceber a dança cênica. Mas, a dança não caminha em suas experimentações tão livremente. Com a força capitalista do mercado e do consumo das artes, algumas instituições e estruturas representacionais se colocam na sociedade e na cultura como cerceadoras e manipuladoras do crescimento artístico, estabelecendo as regras do jogo. Acabam balizando as políticas públicas de incentivo à cultura que, por conta das contrapartidas sociais exigidas, direcionam/restringem o campo de pesquisas artísticas, sobretudo as de modo mais experimental, que poderiam, de certo modo, “ter a chancela do comportamento errante” do artista criador. Mas, não cabe a este estudo enveredar por esta discussão. O fato é que, mesmo com essas estruturas, a atitude errante do artista da dança persiste e, muitas vezes (até mesmo por esse motivo mencionado), o artista acessa a estética grotesca para questionar as referências hegemônicas da sociedade e das artes cênicas.

Ao final desta trajetória de pesquisa percebemos o quão fugidia é a compreensão do termo grotesco aplicada aos tempos atuais. O que é grotesco hoje? Esta foi a questão básica que nos perseguiu ininterruptamente. As leituras anteriores do fenômeno (BAKHTIN, 2008; KAYSER, 2003; HUGO, 2007; SODRÉ; PAIVA, 2002) partem de análises em períodos históricos e gêneros artísticos, sobretudo na literatura e as mais recentes sobre a mídia de massa. A difícil tarefa desses autores consiste em delimitar o grotesco como uma estética e, neste sentido, explicar o fenômeno em qualquer instância espacial, temporal - cultural. Há um amplo espectro de características pertencentes ao universo grotesco, que o associam do cômico ao estranho, passando do onírico à vida do cotidiano, relativizando sempre sua percepção de acordo com as representações da cultura em que se insere. Delimitar quais características pertencem somente à Antiguidade, à Idade Média, ao Romantismo, ou outro

período, ou então, como características gerais da estética, é uma tarefa hercúlea e de terreno bastante fluido. Neste sentido, refletir sobre os elementos pertencentes à constituição da Estética grotesca (em maiúsculo), ainda será motivo de muitas investigações.

Dado o campo de relatividade para as definições do grotesco, em qualquer análise corre-se o risco de emprestar características do seu entendimento de outras datas e locais e invalidar sua compreensão. Para pensar o grotesco hoje, temos que levar em conta as mudanças de paradigmas advindas das transformações que se delineiam no mundo, como o desenvolvimento tecnológico, as alterações das noções de espaço/tempo, as noções de identidade, a globalização, o multiculturalismo. Se o fenômeno grotesco ocorre pelo conflito entre corporalidade e cultura (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60), sobretudo, devemos também nos preocupar em compreender como todas essas transformações são “in-corporadas” nos atores do século XXI.

Sodré e Paiva (2002, p. 151) afirmam que com a mídia massiva, sobretudo a hegemonia televisiva, ocorre uma “bestialização” da sociedade. Para os autores, o envolvimento do público com um padrão de falta de espírito e de repetição do banal identifica esse público com uma “cultura excrementícia”. Neste sentido, a falta de distanciamento das pessoas dos eventos banalizantes no cotidiano, configura uma “naturalização” de “novos” modelos éticos e estéticos corporais e de comportamento, e dificulta o exercício do juízo crítico.

Para pensar essa carência de “juízo crítico” e relacionar com o corpo-grotesco no cotidiano, é relevante lembrar do tratamento do corpo como “objeto de arte”, como fala Jeudy (2002, p. 17), que implica fazê-lo “suporte” de intervenções estéticas e transformações plásticas constantes. Até que ponto essa “intenção artística” em manipular a plasticidade corporal deixa de ser uma repetição de referências banalizadas para se reverter em posicionamento crítico, o que é próprio da arte? Na sociedade atual, atrelado a um desejo de consumo insaciável e reforçado por um apelo midiático, o corpo é estetizado a níveis extremos. Também os avanços tecnológicos são responsáveis por produzir um efeito transformador nas capacidades expressiva e funcional do corpo, gerando corpos modificados, buscando, muitas vezes, um “modelo corporal” supra-humano/pós-humano (VILLAÇA, 1998, p. 97; SANTELLA, 2004, p. 67). Esse excesso de informações, essa “hipertrofia dos signos” associada ao corpo, como sugere Gil (1980, p. 39), é que produz padrões/referências alteradas em relação aos modelos corporais de tempos anteriores. Esta mudança de paradigmas estéticos se apresenta como um ambiente representacional bastante instável.

Neste estudo, afirmar que a mídia banaliza os eventos grotescos e por isso eles estão por toda parte, não se mostrou suficiente para explicar a recorrência do fenômeno nos dias de hoje. Esta banalização pode ter um efeito anestésico nas percepções estéticas ao nosso redor. Fato que atua no princípio do fenômeno, descaracterizando-o. Com as representações “niveladas”, muitos fatos passam a não causar tantas rupturas, conflitos e nem estranhamentos, já nos soam com uma certa naturalidade. Muito embora, alguns eventos mantenham sua força de choque e estranhamento com enorme potência. Corpos e eventos que não eram apreendidos como grotescos, passam a se constituir como tal com a mudança de valores e referências. É o que acompanha o advento das tecnologias que atuam no corpo e modificam sua forma e funcionalidade, gerando corpos que questionam suas fronteiras naturais, e com isto novos modos de apreensão devem ser estabelecidos quanto ao corpo belo e à sua normalidade. Qual é o ponto em que o corpo modificado deixa de ser normal e passa a ser uma aberração? Estes limites é que se mostram diluídos no mundo atual. É o caso também de lembrarmos do depoimento da coreógrafa Lia Rodrigues (2011), quando relata sobre a violência e sua espetacularização: “O grotesco é o que está lá fora!”. No caso dos tempos atuais ocorre pela mídia, mas a violência espetacularizada sempre ocorreu em toda a história, e se não causava horror, causava riso e prazer para muitos. Antes não era grotesco?

A falta de referências para detectar a presença do grotesco hoje, no dia a dia ou nas artes, parece que não está na sua banalização pela mídia como o fator motivador. A própria banalização já é, de certa maneira, uma consequência das direções multifacetadas e ao mesmo tempo massificadas que o mundo toma. A questão está na mudança de paradigmas e referenciais estéticos, éticos e morais na contemporaneidade, que evolui para uma abrangência de infinitas possibilidades de manifestações e expressões. A diversidade, a mobilidade e a fluidez são as palavras dessa “nova ordem” social, ou melhor, desses recentes “processos de ordenação” da sociedade. Esses termos são melhor empregados por também caracterizar algo que está em curso e em transformação, como tudo do mundo contemporâneo.

Quando o fenômeno grotesco ocorre, ele surge em oposição a certas regras, padrões ou idealizações e, portanto, está em jogo um diálogo/conflito com enunciados corporais de caráter mais estáveis e de maior fixidez. Neste sentido, em associação com a característica também fluida do mundo contemporâneo, o que pode ocorrer é uma “massa amorfa” de representações, sem referenciais concretos para se estabelecer zonas muito potentes de conflito e rupturas de normas e convenções. Se a regra hoje é a multiplicidade e a mobilidade, o fenômeno grotesco não tem “pega”, não consegue se estabelecer por muito tempo. Ao

mesmo tempo que surge, se dilui, com a mesma facilidade que gerou o conflito. Porém, as chances de confronto e oposição são maiores, dada a multiplicidade de representações em transformação constante.

Neste sentido, estamos reforçando que a estética grotesca pode se constituir também como um reflexo sintomático, uma revelação e ao mesmo tempo um enigma, de uma possível reformulação de valores e padrões de uma época. Arriscamos sugerir que a apreensão da estética grotesca hoje, segue os mesmos princípios de fluidez, volatilidade e impermanência presentes no mundo contemporâneo. Parafraseando Bauman (2001, p. 9) em sua “estética dos fluidos” na história da modernidade, para nossa análise, o grotesco no mundo contemporâneo é um “grotesco líquido”.

## REFERÊNCIAS

ABRÃO, Elisa. As relações entre arte e tecnologia: a dança híbrida do Cena 11. *Revista Pensar a Prática*, v. 10, n. 2, p. 221-236, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fe/article/view/1108>>. Acesso em: 19/12/2010.

AHMED, Alejandro. *Entrevista concedida no Teatro Cacilda Becker*. Rio de Janeiro, novembro de 2011.

AHMED, Alejandro; BRITTO, Fabiana Dultra. Dobra 4 entrevista Alejandro Ahmed e Fabiana Britto. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 330-336

ARAÚJO, Frederico Guilherme Bandeira e HAESBAERTH, Rogério (orgs.). *Identidades e territórios: questões e olhares contemporâneos*. Rio de Janeiro: Access, 2007.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Sônia. O corpo no pós-modernismo: obra sempre inacabada. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 533-557

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECKER, Annette. Extermínios: o corpo e campos de concentração. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 417-441.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.

BODEI, Remo. *As formas da beleza*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

BRITTO, Fabiana Dultra. Co-implicações entre corpo e cidade: da sala de aula às plataformas de ações. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 12-23.

CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CAMPOS, Camila Bernardes de Souza. *Corpos urbanos: Cena 11 Cia. de Dança* [ou] vinculações entre dança, corpo e cidade. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes). - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000770051&fd=y>>. Acesso em: 19/11/2010.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

\_\_\_\_\_. A comunicação entre corpos e metrópole. *Revista Signos do consumo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 08-20, 2009. Disponível em: <<http://www.usp.br/signosdoconsumo/ed001.html>>. Acesso em 07/12/2010.

\_\_\_\_\_. *Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CARVALHO, Victa de. O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência. *Revista ECO-PÓS: novas produções, experiências e fronteiras do audiovisual*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 141-154, 2006. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=34>>. Acesso em 17/12/2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva; Ed. USP, 1989.

\_\_\_\_\_. *Performance e rede: mediações na era da tecnocultura*. 2002. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/textorede.htm>>. Acesso em 07/12/2010.

\_\_\_\_\_. Performance e telepresença: comunicação interativa nas redes. *Revista Virtual Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, p. 156-166, 2004. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos6/cohen.pdf>>. Acesso em 16/12/2010.

\_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CORRÊA, Felipe Botelho. A busca por segurança: imaginário do medo e geografia urbana. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, ed. 14, v. 8 n. 1, p. 88-105, 2010. Disponível em: <[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_14/contemporanea\\_n14\\_08\\_Correa.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_14/contemporanea_n14_08_Correa.pdf)>. Acesso em 07/08/2010.

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta?: o autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 135-143.



DAGOGNET, François. As formas espaciais. In: NOEL, Émile (org.). *As ciências da forma hoje*. Campina, SP: Papirus, 1996. p. 117-127.

DANTAS, Mônica Fagundes. Corpus nus e seminus na coreografia contemporânea: intimidade e exposição em Aquilo de que somos feitos e em Bundaflor bundamor. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1453/1255>>. Acesso: 20/11/2011.

\_\_\_\_\_. Voz e palavra na criação coreográfica contemporânea. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICA, 6., São Paulo, 2010. *Anais...* São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Monica%20Fagundes%20Dantas%20-%20Voz%20e%20palavra%20na%20criacao%20coreografica%20contemporanea.pdf>>. Acesso em: 28/01/2012.

DE SÁ, Bibiana Gutierrez Fernandes. *O corpo e a dança de um Brasil imaginado*: produção de sentidos em dança. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação). Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

DHOMBRES, Jean. O que é uma forma? In: NOEL, Émile (org.). *As ciências da forma hoje*. Campina, SP: Papirus, 1996. p. 15-27.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-94.

DOMINGUES, Diana. Introdução: a humanização das tecnologias pela arte. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte do século XXI*: a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997. p. 15-30.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento*: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERREIRA, Marcelus Gonçalves. A performance audiovisual no trabalho coreográfico do Grupo Cena 11 de Dança. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇATEATRO, 3., Viçosa, 2011. *Anais III Seminário Nacional de DançaTeatro*. Viçosa: Tribuna Editora, 2011. p. 145-155.

\_\_\_\_\_. Corpo/cidade: uma corpografia do medo. In: *Revista contemporânea*: dossiê corpo, comunicação e mobilidades urbanas. Rio de Janeiro, ed. 18, ano 9, n. 2, p. 86-98, 2011. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/2190>>. Acesso em: 27/03/2012.

\_\_\_\_\_. *Espaço, identidade e diferença*: a metáfora dos encontros urbanos no espetáculo “Pororoca” da Lia Rodrigues Companhia de Danças. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., Recife, 2011. *Anais Intercom*. Recife, PE, 2011.



JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (orgs.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006. p. 117-140.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010.

\_\_\_\_\_. Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro, do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 182-192.

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

KATZ, Helena. Cena 11 usa o lirismo do limite do corpo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11/04/2000. Disponível em:

<<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81153855964.jpg>>. Acesso em: 23/10/2011.

\_\_\_\_\_. Crítica: encarnado tece no corpo a trama da violência urbana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08/11/2007. Dança em cartaz. Disponível em:

<<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21194614495.jpg>>. Acesso em: 10/11/2011.

\_\_\_\_\_. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, [1999?]. p. 11-24.

KATZ, Helena; GREINER, Christne. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, [2001?]. p. 77-102.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LANGER, Suzanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático: Hans-Thies Lehmann*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia. *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 27-40.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MALTA, Marize. Corpos estranhos: Frankenstein e o objeto eclético. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de (orgs.). *Corpo identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 167-182.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-132.

MARINHO, Nirvana. *As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <[www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=159067](http://www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=159067)>. Acesso em: 20/01/2012.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MIRANDA, Regina. Dança e tecnologia. In: ANTUNES, Arnaldo et al. *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 111-142.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NUNES, Sandra Meyer. *De caixas e interações*. 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2003/01/01/de-caixas-e-interacoes/3>>. Acesso em 21/12/2010.

\_\_\_\_\_. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. *Ponto de vista*, Florianópolis, n. 6/7, p. 43-56, 2004/2005. Disponível em: <[http://www.perspectiva.ufsc.br/pontodevista\\_0607/04\\_nunes.pdf](http://www.perspectiva.ufsc.br/pontodevista_0607/04_nunes.pdf)>. Acesso em 24/06/2009.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, 1998.

RODRIGUES, Eliana. Corpo em transformação: entre o grotesco e o mimético. In: GREINER, Christine (coord.). *Cadernos JIPE-CIT 7*. Salvador: UFBA/PPGAC, 1998. p. 41-54.

\_\_\_\_\_. Dança e Pós-modernidade. In: BIÃO, Armindo (orgs.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador; GIPE-CITE, 2000. p. 121-128.

RODRIGUES, Lia. *Entrevista concedida no Centro de Artes da Maré*. Rio de Janeiro, agosto de 2011.

\_\_\_\_\_. Coreografia da violência segundo Lia Rodrigues. *Radio virtual RFI Francesa*. 10/11/2005. Disponível em: <[http://www.rfi.fr/actubr/articles/071/article\\_181.asp](http://www.rfi.fr/actubr/articles/071/article_181.asp)>. Acesso em: 18/02/2012.

\_\_\_\_\_. *Entrevista para o RJ TV, Rede Globo de televisão, em março de 2010*. 03/2010a. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=2fS\\_WpsnQA4&feature=player\\_embedded#](http://www.youtube.com/watch?v=2fS_WpsnQA4&feature=player_embedded#)>. Acesso em 25/01/2011.

\_\_\_\_\_. *Registro de áudio de Conversa/debate no CorpoCidade: debates em estética urbana 2*. Rio de Janeiro, 20 de novembro de 2010b.

RODRIGUES, Lia; SOTER, Silvia. Centro de Artes da Maré. *Repórter Rio*. 22/04/2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bbb4zLBd0VE&feature=related>>. Acesso em 03/02/2011.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÁ, Celso Pereira de. *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SILVA, Sonia Maria. Pós-modernismo na dança. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 429-472.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Comunicação e arte na cidade: reflexões sobre dança contemporânea no Rio de Janeiro dos anos 90. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., Santos, 2007. *Anais XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1260-2.pdf>>. Acesso em: 15/03/2012.

\_\_\_\_\_. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

\_\_\_\_\_. Dança contemporânea: fenômeno urbano, questão de comunicação. In: FREITAS, Ricardo Ferreira e NACIF, Rafael (orgs.). *Redes urbanas: comunicação, arte e tecnologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. p. 79-104.

\_\_\_\_\_. O corpo no cinema de ficção científica. *Logos: Produção de sentido na contemporaneidade, comunicação de massa, cinema, arte, modernidade, identidade, subjetividade, corpo*, Rio de Janeiro, v. 17, 2002. p. 49-58.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. RJ: Mauad, 2002.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 52-62.

VILLAÇA, Nízia. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. RJ: Mauad/CNPq, 1999.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Jussara Janning. Percepção física: método de conhecimento e ação para o corpo que dança. In: Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 6., São Paulo, 2010. [Anais...] São Paulo, 2010. Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Jussara%20Janning%20Xavier%20-%20Percep%27%2E3o%20F%2E20sica%20m%2E9todo%20de%20conhecimento%20e%20a%2E7%2E3o%20para%20o%20corpo%20que%20dan%2E7a.pdf>> Acesso em: 21/12/2010.