

**DANÇA,
HISTÓRIA,
ENSINO
E PESQUISA**

**BRÉSIL-FRANCE
ALLER-RETOUR**

**BRASIL-FRANÇA,
IDA-E-VOLTA**

Cássia Navas
Isabelle Launay
Henrique Rochelle
Organizadores

**DANSE,
HISTOIRE,
FORMATION,
RECHERCHE**

**TEXTOS EM / TEXTES EN / TEXTS IN
PORTUGUÊS, FRANÇAIS E/ET/AND ENGLISH**

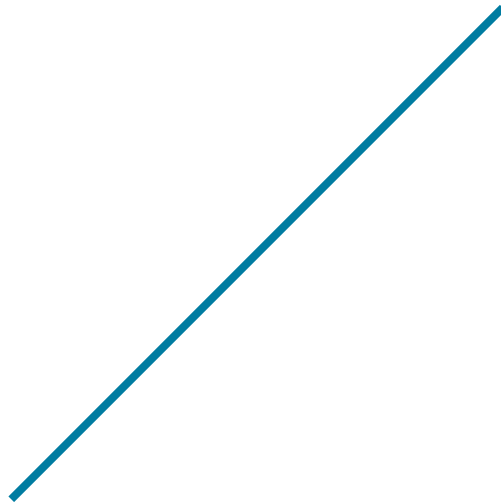




Org.

Cássia Navas, Isabelle Launay, Henrique Rochelle

Dança, História, Ensino e Pesquisa
Brasil-França, Ida-e-Volta



Danse, Histoire, Formation, Recherche:
Brésil-France, Aller-Retour

Indústria da Dança do Ceará

Teatro Sérgio Cardoso

Secretaria do Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo

APAA | Associação Paulista dos Amigos da Arte

2017

Catálogo Bibliográfico

Bibliotecária: Perpétua Socorro Tavares Guimarães-CRB 3 /801

Dança, história, ensino e pesquisa: Brasil- França, ida e volta/ Organizado por Cássia Navas, Isabelle Launay, Henrique Rochelle.- Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

359p.

ISBN: 978-85-94340-00-9

1. Dança contemporânea- Ceará I. Navas, Cássia II. Launay, Isabelle
III. Rochelle, Henrique IV. Título

CDD: 792.81

AGRADECIMENTOS


Alex Soares, Andrea Thomioka, Andreia Pires, Andria Magalhães, Arnaldo Siqueira, Christine Paly, Cláudia Pires, David Linhares, Dulce Maschio, Eduardo Fukushima, Elena Germani, Ernesto Gadelha, Fabiano Carneiro, Fernando Hashimoto, Flávio Sampaio, Gérard Chuzel, Holly Cavrell, Humberto Braga, Inês da Silva, João Carlos Couto, José Roberto Sadek, Lúcia Camargo, Luís Sobral, Marcos Teixeira, Mariana Baruco, Maura Baiocchi, Monica Bammann, Marcos Teixeira, Paula Caruso, Paulo Caldas, Rosa Primo, Silvia Antibas, Telma Balielo, Valéria Cano Bravi, Centro Cultural Dragão do Mar, FUNARTE- Fundação Nacional de Artes, MINC- Ministério da Cultura, Instituto de Cultura e Arte/ Universidade Federal do Ceará, Instituto de Artes/UNICAMP, Teatro Sérgio Cardoso, Vila das Artes/Fortaleza.

Com 70 apresentações em 15 cidades diferentes e mais de 32.000 espectadores, France Danse Brésil 2016 foi um momento importante para a divulgação da dança contemporânea francesa no Brasil. Apesar de todo esse sucesso, não devemos esquecer que esta manifestação também foi concebida para compartilhar experiências e práticas, para ser um espaço de diálogo e de reflexão sobre a dança contemporânea dos dois lados do Atlântico: de agosto a novembro de 2016, no âmbito do France Danse Brésil, multiplicaram-se oficinas, debates e encontros de todo tipo. O seminário que aconteceu em outubro de 2016 em São Paulo (Teatro Sérgio Cardoso) e em Fortaleza, no âmbito da Bienal Internacional de Dança do Ceará, foi um dos pontos altos para intercâmbio de informações.

A Embaixada da França e o Instituto Francês congratulam-se por este livro, que veio prestar contas sobre a diversidade e a qualidade das intervenções dos diversos universitários franceses e brasileiros reunidos nesta ocasião, pelas organizadoras deste seminário, Cássia Navas e Isabelle Launay.

Como tantos outros projetos nascidos a partir do France Danse Brésil, esta obra prova que a dança contemporânea é, para nossos países, fonte de diálogo permanente e um incessante ir e vir.

Alain Bourdon
**Conselheiro de Cooperação e Ação Cultural/
Embaixada da França no Brasil**



Avec 70 représentations dans 15 villes différentes et plus de 32.000 spectateurs, France Danse Brésil 2016 aura été un grand moment de diffusion de la danse française contemporaine au Brésil. Ce beau succès ne doit cependant pas faire oublier que cette manifestation avait aussi été conçue pour être l'occasion de partage d'expériences et de pratiques, de dialogue et de réflexion autour de la danse contemporaine des deux côtés de l'Atlantique : d'août à novembre 2016, se sont ainsi, dans le cadre de France Danse Brésil, multipliés ateliers, débats et rencontres de toute nature. Le séminaire qui s'est tenu en octobre 2016 à São Paulo (Teatro Sérgio Cardoso) et à Fortaleza, dans le cadre de la Biennale Internationale de la Danse du Ceara, aura constitué l'un de moments forts de ces temps d'échanges.

L'Ambassade de France et l'Institut Français se félicitent de ce que cet livre vienne rendre compte de la diversité et de la qualité des interventions des nombreux universitaires français et brésiliens réunis, à cette occasion, par les organisateurs de ce séminaire, Cássia Navas et Isabelle Launay.

Comme tant d'autres projets nés à partir de France Danse Brésil, cet ouvrage illustre que la danse contemporaine est, entre nos deux pays, l'objet d'un dialogue permanent, d'un incessant aller-retour.



Alain Bourdon

Conseiller de Coopération et d'Action Culturelle/

Ambassade de France au Brésil

Dentro do quadro do France Danse Brésil 2016, a Bienal Internacional de Dança do Ceará de Par em Par (edição 2016) produziu o seminário *Ida-e-Volta: Dança Brasil-França (ou Aller-Retour: Danse Brésil-France)* como um encontro entre histórias e danças de muitos cantos do Brasil e da França.

Realizado na Bienal Internacional de Dança do Ceará (20-24 de outubro, Fortaleza) — com patrocínio da Petrobrás, Governo do Estado do Ceará e Caixa Econômica Federal, o seminário teve o apoio da Universidade Federal do Ceará, do Teatro Sérgio Cardoso (Governo do Estado de São Paulo, OS da Cultura APAA) e da FUNARTE/MINC — foi pioneira iniciativa, num evento de intenso trabalho compartilhado entre muitos.

Pensado num formato original, nele 13 pesquisadores de 11 universidades brasileiras e francesas estiveram reunidos ao longo de uma semana, primeiramente no Teatro Sérgio Cardoso e depois em Fortaleza, na Bienal, em dinâmicas abertas ao público — conferências e entrevistas — mas também em intenso trabalho de debate interno em que a contribuição de cada profissional foi discutida entre todos, num espaço de vai-e-vem democrático e fraterno.

Do trabalho, um primeiro fruto: o livro que ora se apresenta com textos em português, francês e inglês, para uma sua mais completa difusão entre artistas, pesquisadores, gestores e plateias.

Com organização de Cássia Navas (UNICAMP, São Paulo) e Isabelle Launay (Université de Paris 8), curadoras do seminário, e Henrique Rochelle (seu secretário geral), este livro representa um lindo traçado dos debates e se insere no almejado pela Bienal Internacional de Dança do Ceará: difundir, debater, construir oportunidades para que a dança seja — cada vez mais — fundamental na cultura do Brasil.

David Linhares
Curador da Bienal Internacional de Dança do Ceará



La Bienal Internacional de Dança do Ceará de Par em Par (édition 2016) a réalisé le séminaire *Aller-Retour: Danse Brésil-France (ou Ida-e-Volta: Dança Brasil-França)* dans le cadre du France Danse Brésil 2016, comme une rencontre entre des histoires de la danse de plusieurs endroits du Brésil et de la France.

Ce séminaire, qui a eu lieu à la Bienal du 20 au 24 octobre, à Fortaleza — avec le soutien de la Petrobrás, du Gouvernement de l'état du Ceará et de la Caixa Econômica Federal, et aussi de l' Universidade Federal do Ceará, du Teatro Sérgio Cardoso (Governo do Estado de São Paulo, APAA) et de la FUNARTE/MINC — a été une démarche pionnière, pour un événement de travail intense et partagé entre plusieurs acteurs.

Proposé dans un format originel, 13 chercheurs de 11 universités brésiliennes et françaises ont été réunis d'abord au Teatro Sérgio Cardoso (à São Paulo) pendant une semaine, et à la suite à Fortaleza, pendant la Bienal, en dynamiques ouvertes au public — conférences et interviews — mais aussi pour des travaux et débats entre les chercheurs, qui ont partagé et discuté leurs contributions dans un aller-retour démocratique et fraternel.

Le résultat de tout ce travail, c'est ce livre qui se présente avec des textes en portugais, en français et en anglais, pour une diffusion plus grande et plus complète parmi les artistes, les chercheurs, les gestionnaires et le public.

Organisé par Cássia Navas (UNICAMP, São Paulo) et Isabelle Launay (Université de Paris 8), organisatrices de ce séminaire, et Henrique Rochelle (son secrétaire général), ce livre présente une grande réflexion des débats, et s'insère dans ce qui attend la Bienal Internacional de Dança do Ceará: la diffusion, le débat, et la construction d'opportunités pour que la danse soit — de plus en plus — fondamentale pour la culture du Brésil.

David Linhares

Curateur, Bienal Internacional de Dança do Ceará

Ano após ano, o Teatro Sérgio Cardoso acolhe dança em suas temporadas, em busca de mais e maiores plateias, em ação constante junto a muitos realizadores que constroem a história desta arte.

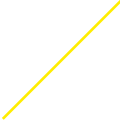
Com esta proposta como horizonte, produziu, dentro do France Danse Brésil 2016, o seminário Ida-e-Volta: Dança Brasil-França (ou Aller-Retour: Danse Brésil-France (18-20 outubro/Teatro Sérgio Cardoso), com o apoio da FUNARTE/MINC-Ministério da Cultura e em colaboração com a da Bienal Internacional de Dança do Ceará, evento que também recebeu esta fundamental ação.

A partir deste encontro, de confluência entre histórias da dança, e em original formato de trabalho, treze pesquisadores, de onze universidades brasileiras e francesas estiveram imersos em discussões fundamentais, abrindo-se oportunidade de novas trocas e parcerias entre todos.

Um dos frutos do seminário é este livro, que difunde parte do produzido ao longo do encontro, que também contou com a presença de artistas de São Paulo, num intercâmbio artístico, propício para a abertura de novas perspectivas para a cultura.

Com esta publicação a APAA — Associação Paulista dos Amigos da Arte, responsável pela gestão deste teatro — o Sérgio Cardoso, um dos mais importantes centros de difusão das artes do espetáculo de nossos dias — coloca em relevo a dança, através de atuais debates contemporâneos sobre sua história, esta que se faz neste momento.

Luis Sobral
Diretor Executivo / APAA- Associação Paulista
dos Amigos da Arte Teatro Sergio Cardoso, São Paulo



Depuis des années, les saisons du théâtre Sérgio Cardoso font la part belle à la danse, en offrant plus de spectacles et en cherchant à conquérir plus de publics, en lien permanent avec les acteurs qui construisent l'histoire de cet art.

C'est avec cette proposition comme horizon qu'a été réalisé le séminaire Aller-retour : Danse Brésil-France (ou *Ida-e-Volta: Dança Brasil-França*, du 18 au 20 octobre au Teatro Sérgio Cardoso), avec le soutien de la FUNARTE/MINC Ministère de la Culture, et en partenariat avec la Biennale Internationale de Danse du Ceara, événement qui a aussi reçu cette action fondamentale.

A partir de cette rencontre, aux confluences des histoires de la danse, au format de travail original, treize chercheurs de onze universités brésiliennes et françaises ont pu s'immerger dans des discussions fondamentales et susciter de nouveaux échanges et partenariats.

Cet livre est un des produits de ce séminaire, diffusant une partie de ce qui a été produit tout au long de cette rencontre, qui a aussi compté avec la présence d'artistes de São Paulo, pour un échange artistique propice à l'ouverture de nouvelles perspectives pour la culture.

Avec cette publication, l'APAA — Association Pauliste des Amis de l'Art, responsable pour la gestion du théâtre Sérgio Cardoso — de nos jours un des plus importants centres de diffusion des arts du spectacle — met en lumière la danse, par des débats contemporains sur son histoire, qui s'écrit en ce moment.



Luis Sobral

**Diretor Executivo / APAA- Associação Paulista
dos Amigos da Arte Teatro Sergio Cardoso, São Paulo**

Índice



INTRODUÇÃO

O Seminário e seus Registros. Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil-France, Ida-e-Volta *p. 16*

Cássia Navas e Isabelle Launay, Curadoras

CONFERÊNCIAS

A Dança no Brasil, Entre-Culturas *p. 22*

Cássia Navas

Desafios para uma História Transcultural das Danças Contemporâneas *p. 36*

Isabelle Launay

Temporalidades Coreográficas: Estruturas e Durações *p. 52*

Geisha Fontaine

RELATO DE AÇÕES DO SEMINÁRIO IDA-E-VOLTA

Território Suspenso de Pesquisa e Reflexão *p. 66*

Henrique Rochelle, Secretário Geral

PERCURSOS DOS PESQUISADORES

(1) OS TEMPOS DAS OBRAS

Modos de fazer, contar e escrever histórias de danças: Compartilhamentos de Experiências no Seminário Aller-Retour, Ida-e-Volta *p.78*

Luciana Paludo

Disposições do Tempo Numa Cidade Em Dança *p. 92*

Rosa Primo

Trisha Brown: Ilhas de Sentido *p. 99*

Gisela Dória

(2) HISTÓRIAS

A Dança Teatral do Rio Grande do Sul: a Formação de uma Matriz Moderna e de Balé *p. 110*

Airton Tomazzoni

Apontamentos de Pesquisa em História da Dança *p. 119*

Arnaldo Siqueira

Brasis de Muitas Danças: Recuperando e Preservando Memórias Para a Construção de Muitas Histórias *p. 126*

Arnaldo Alvarenga

(3) MEDIAÇÕES

Movimentos da Videodança Brasileira *p. 136*

Leonel Brum

O Plié da História e o Dobrar da Memória na Dança Cênica: Algumas Inquietações e Considerações de um Percorso de Pesquisa *p.146*

Beatriz Cerbino

Arquivos de Dança e seus Traçados de Histórias *p. 156*

Henrique Rochelle

Modos de Ver: Uma Proposta em Construção *p.164*

Eliana Rodrigues

NOTAS BIOGRÁFICAS *p. 173*

INDEX/TABLE DE MATIÈRES TEXTS IN ENGLISH AND FRENCH TEXTES EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS *p. 180*

INTRODUÇÃO

O Seminário e seus Registros Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil-França, Ida-e-Volta

Cássia Navas e Isabelle Launay, curadoras

Como um encontro entre histórias e culturas da dança — centralizações e descentralizações, influências e consolidação, migrações e transposições — o seminário **IDA-E-VOLTA, Dança Brasil-França** propôs um inédito formato de encontro: um trabalho de imersão, pesquisa, debate e difusão de conceitos e perspectivas em história, crítica e teoria em arte, realizado entre treze pesquisadores dum total de onze universidades brasileiras e francesas: PUCRGS, UFBA, UFC, UFF, UFMG, UFPE, UFRGS, UNICAMP, Université de Bordeaux Montaigne e Université Paris 8.

Produzido, quando do France Danse Brésil 2016, pelo **Teatro Sérgio Cardoso**, Secretaria de Estado da Cultura, SP/APAA- Associação Paulista dos Amigos da Arte e pela

Bienal Internacional de Dança do Ceará de Par em Par, apresentada pela Petrobrás e Governo do Estado do Ceará com o patrocínio da Caixa Econômica Federal e apoio da Universidade Federal do Ceará, o programa foi realizado em duas cidades: São Paulo (18-20 outubro/Teatro Sérgio Cardoso) e Fortaleza (20-24 outubro/Vila das Artes e Dragão do Mar), também com o apoio da FUNARTE/MINC-Ministério da Cultura.

Em seminários, onde o “ida-e-volta” de informações se fez entre “pesquisadores que ensinam”, abriram-se, através de conferências e entrevistas públicas, reflexões para artistas, professores, alunos e plateias da dança, em ações para todos. Em paralelo, durante uma semana — e em duas cidades brasileiras —, um intenso trabalho de laboratório, com foco na pesquisa e ensino da dança, arte contemporânea e estudos culturais realizou-se entre os pesquisadores.

Fruto deste trabalho, os textos desta publicação articulam, em edição de três línguas — português, francês e inglês —, informações sobre debatido *in locu* por pesquisadores vindos de Belo Horizonte, Fortaleza, Niterói, Paris, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

As discussões vêm a público neste livro, pelos textos das curadoras Cássia Navas e Isabelle Launay, ladeadas pelos professores Airton Tomazzoni, Arnaldo Alvarenga, Arnaldo Siqueira, Beatriz Cerbino, Eliana Rodrigues, Geisha Fontaine, Leonel Brum, Rosa Primo e pelos pesquisadores Gisela Dória Sirimarco e Henrique Rochelle, secretário-geral do evento, que ainda aqui publica um relato (*compte rendu*) do acontecido, no qual também são também mencionadas a outras ações do seminário abertas à plateia: entrevistas públicas realizadas em São Paulo e Fortaleza.

Pensada para articular saberes e procedimentos de artistas de distintas gerações e estética, a entrevista realizada no Teatro Sérgio Cardoso (SP) reuniu três coreógrafos e intérpretes de São Paulo que, brevemente, expuseram seus trabalhos e trajetórias, também a partir da difusão de imagens de suas obras.

Dela participaram Maura Baiocchi, fundamental intérprete, performer e diretora da companhia **TAAN Teatro**, que, como solista de algumas das criações do grupo, apresenta suas criações num transito entre dança, teatro e moderna performance. A ela juntou-se Alex Soares que, tendo dançado no Balé da Cidade de São Paulo, é coreógrafo e diretor do premiado **Projeto Mov_oLA**, além de criador de vários trabalhos para companhias do Brasil. Junto aos dois, tivemos o depoimento de Eduardo Fukushima, destacado nome duma nova geração de intérpretes, tendo recebido prêmio e destaque na cena europeia e brasileira com seus solos de especial expressão. Inquiridos pelas curadoras do seminário também responderam perguntas de uma plateia formada, majoritariamente, por alunos da

graduação em dança da **Universidade Anhembi Morumbi** (São Paulo).

Em Fortaleza, a segunda entrevista pública reuniu outros três criadores e professores da cena brasileira. Nela, Andreia Pires, intérprete e coreógrafa da nova cena de dança cearense, juntou-se ao mestre Flávio Sampaio, bailarino, *mãtre de ballet* e fundador da **Escola de Dança de Paracuru** (Ceará), na qual desenvolve uma metodologia original de ensino com base em técnicas do clássico. Aos dois reuniu-se Paulo Caldas, bailarino, coreógrafo, intérprete e professor da graduação em dança da **Universidade Federal do Ceará** (Fortaleza). Original da cidade do Rio de Janeiro, onde dirigiu a companhia **Staccato**, Caldas é também um dos curadores da mostra **Dança em Foco**.

Depois da exposição de cada um, realizada pela articulação de palavras e imagens, responderam a questões da curadoria e aquelas de artistas da cena cearense, numa plateia também formada por alunos da licenciatura em dança da **Universidade Federal do Ceará**.

Neste livro seguem publicadas, em sua íntegra, as três conferências proferidas por Cássia Navas, Isabelle Launay e Geisha Fontaine. Pensadas para dar acesso à parte do que se realizava no intenso processo laboratorial de imersão, seus temas permearam, de maneira recorrente, as discussões *intramuros*, realizadas em português e francês.

Às conferências se somam os textos dos pesquisadores, denominados “percursos”. Ao longo da preparação dos encontros, resumos expandidos de cada uma destas narrativas — na forma de propostas de contribuição — foram distribuídos por entre todos. A partir destes apontamentos de temas, as explanações foram agrupadas em pequenos fóruns internos num momento inaugural de reconhecimento das investigações presentes nas trajetórias de cada pesquisa, cujos conteúdos nortearam os convites feitos pela curadoria aos pesquisadores do seminário.

Nestes três fóruns iniciais, os “percursos dos pesquisadores” foram organizados nos blocos: (1) “**Os tempos das obras**”, (2) “**Histórias**” e (3) “**Mediações**”.

Sob o tópico (1) **Os tempos das obras**, foram colocados os textos mais focados na história da dança ancorada num tempo-lugar específico, como um *setting* recortado a partir de um panorama mais geral, seja ele uma instituição de ensino, uma cidade ou o laboratório de criação duma artista. Sob o tópico (2) **Histórias**, reuniram-se narrativas que discorrem sobre histórias — no plural — compartilhadas entre muitos atores do campo, articulando-se criação, formação e memória *strictu sensu*.

Finalmente, sob o tópico (3) **Mediações**, organizaram-se discursos que, à maneira da história, diziam respeito à mediação/interlocução/fronteirização da dança a partir da pesquisa, do vídeo (que também é dança), dos arquivos, da crítica e da memória encarnada em intérpretes da linguagem.

Neste livro, os textos dos pesquisadores seguem agrupados sob estas rubricas, de maneira a se preservar parte das ações realizadas ao longo da imersão, cuja memória também pode ser parcialmente acessada pelo relato *Território Suspense de Pesquisa e Reflexão: relato de ações do Seminário Ida-e-Volta*.

No mais, de 18 a 24 de outubro de 2016, como em laboratório de pesquisa *on the road*, os pesquisadores assistiram a diversas obras de dança, no Teatro Sérgio Cardoso, o solo *Sobre elas/Nós* (Lara Pinheiro, 2016) criado para o programa **Da Percepção à Memória; Uma Narrativa Dançada** (Centro Cultural da Cidade de São Paulo/Curadoria de Andrea Thomioka), a partir de depoimentos sobre o ato de dançar de fundamentais criadoras da cena brasileira: Célia Gouvea, Cláudia Palma, Mirian Druwe, Sônia Galvão, Vera Sala e Zélia Monteiro

Na **Bienal Internacional de Dança do Ceará**, a dupla jornada dos pesquisadores — discussões matutinas somadas a conferências e entrevista pública pela tarde —, transformou-se em etapa tripla de trabalho, a bienal apresentando-se como leque de espetáculos a serem usufruídos em dias densos de muita dança, pesquisa, história, intercâmbios e novas formas de ação de um presente que já se projetava para o futuro.

Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil-França, Ida-e-Volta, concretiza-se como parte desta projeção/projeto de encontro que se fez no ida-e-volta de conhecimentos partilhados entre “pesquisadores-que-ensinam” história da dança, dança, enfim.

Concretiza-se também pela fina urdidura entre ações, esforços e energia daqueles que compartilham seu trabalho entre a universidade e o campo da arte, em ação que se tornou possível pela sinergia entre instituições, gestores, produtores e professores-pesquisadores de muitas topologias, num belo exemplo de gestão — interprofissional e interinstitucional — apoiada por muitos e regada pelo afeto em forma de arte.


Pelo realizado, agradecemos.

Boa leitura!

Cássia Navas e Isabelle Launay

Conferências





Aqui se encontram os textos das três conferências apresentadas ao longo do evento, tanto em São Paulo como em Fortaleza, por Cássia Navas, Isabelle Launay e Geisha Fontaine, realizadas com projeção em telão de suas traduções para o francês (quando proferidas em português) e para o português (quando proferidas em francês). Sua organização remete ao que cada uma das conferencistas propôs para o evento: por isto, não havia um único padrão de formato no momento de sua realização, variação que é mantida neste livro.

Dança no Brasil, Entre-Culturas

Cássia Navas

*A arte emoldura um fragmento do caos para formar
um caos composto que se torna então sensível.*

Gilles Deleuze e Félix Guatarri

Qu'est que c'est la philosophie?

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a todos que tornaram possível este Seminário, aos Secretários de Estado da Cultura José Roberto Sadek e Lúcia Camargo, a Luís Sobral (diretor da APAA — Associação Paulista de Amigos da Arte), David Linhares (Bienal Internacional de Dança do Ceará), João Carlos Couto - Janjão, Arnaldo Siqueira (Cumplicidades, Recife) e as instituições da Secretaria de Estado da Cultura (São Paulo),

Programa de Pós-Graduação de Artes da Cena /UNICAMP e UFC — Universidade Federal do Ceará, IF — Instituto Francês/France Danse Brésil 2016 e o Consulado Geral Francês em São Paulo.

Em segundo lugar, aviso importante: as ideias que apresentarei agora são resultado de muito tempo de pesquisa, textos escritos sobre elas em cotejo, ou inspiração, com ideias de muitos outros pesquisadores e mestres. Como se trata de uma conferência em seminário de trabalho num teatro e numa bienal de dança, e não de uma palestra em congresso/seminário acadêmico, nem todos serão citados nesta fala, mas depois destas duas horas que temos, posso passar, a quem o queira, todas as referências bibliográficas por onde passarei.

Depois, vamos lá!

Como é dança no Brasil? A conferência parte desta frase, como num desafio, abrindo-se um debate sobre as topologias duma arte que se inventa e se consolida em “entre-culturas”: do corpo, da dança e coreográfica.

COMO É DANÇA NO BRASIL?

Porque a escolha da frase? Para escapar-se de outra questão “**o que é dança no Brasil?**”, pergunta para a qual não tenho resposta, posto ser uma interrogação que aponta para todo um campo, o todo da dança que se faz num determinado território, o brasileiro.

Para lançar questões sobre a dança a partir de seus traços de origem, não apenas aqueles de sua estrutura em si — corpo, tempo, espaço, movimento —, mas daqueles que a colocam em relação aos contextos de sua cultura.

Para uma conversa, reflexão, debate sobre arte e o tempo-espaço em que ela se constrói, enquanto uma topologia que afeta uma sociedade, sendo por ela afetada.

Mas antes de tudo: três breves questões iniciais, sobre dança e arte.

A PRIMEIRA DELAS, DE ONDE VEM A DANÇA? (OU, SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA)

A experiência estética é fruto de um acontecimento que nos arroja para fora do cotidiano e do habitual, perfurando a rotina de maneira total. É experiência advinda de uma crise, que nos arremessa a outros estados de percepção, dos quais saímos modificados. Sendo ponto de partida da obra de arte, os artistas, mediante processos *abduativos*, agenciam estruturas coreográficas para colocá-la em cena.

Neles, esta experiência manifesta-se como uma “quase adivinhação”, para falar de Lúcia Santaella, mediante uma sensação particular, interna, íntima, a partir de que a dança vai ser construída através do corpo ou corpos, estruturados por significados, corpos que são mapas de conteúdos e, portanto, de significação, elaborando-se “imagens corporais” frente a nossos olhos.

A ideias-imagens para uma dança devem se materializar, necessariamente, em corpos, nossa morada — **aquilo (ou aquele) que somos e aquilo (ou aquele) que temos** —, até mesmo para vender, como força de trabalho, para mutilar, ou para dele dar término cabal, mediante suicídio.

A adivinhação, transformada em conhecimento que se quer produzir/comunicar/expressar/representar/reapresentar, nascida no íntimo, tem que se materializar em corpo, em seu próprio corpo, caso se trate de um solo, ou em um conjunto de corpos, caso se trate de uma coreografia de companhia ou grupo.

A SEGUNDA DELAS: COMO A DANÇA SE ENCARNA?

Na dança, o processo se dá, quase exclusivamente, através de imagens corporais, sem a intervenção da palavra oralmente concretizada em cena, que apesar de ter manifestação explicitada em obras e coreografias da modernidade, não faz parte de seu modo de operação original, diferente do que ocorre em teatro, onde a palavra está irredutivelmente presente.

Através do íntimo do corpo que aparece diante do público — uma intimidade que se torna pública, a dança se concretiza em cenas múltiplas, geralmente em teatros.

Como este íntimo pode se tornar público? Mediante trabalho privado, particular de construção em sala de aula e estúdio de criação, nos grupos / companhias, muito geralmente, coletivos da ordem do familiar.

Nos embates dos percursos formativos, se constrói a ética de uma profissão, muitas vezes entre pessoas muito jovens, já que o treinamento corporal pressupõe que a atividade se perfaça desde cedo.

Os esforços para trazer o íntimo até o público não se revelam abertamente. Treinamento dia-após-dia, luta corporal interna de superação de limites físicos e criativos, estratégias heterodoxas de sobrevivência, não se dão a ver abertamente às plateias, que mais querem saber da potência desta intimidade revelada, transposta em dança a cada apresentação.

A TERCEIRA DELAS: ONDE A DANÇA SE MOSTRA?

O que se torna público em dança? A intimidade de um corpo que comunica conteúdo adivinhado, a partir de uma experiência estética inaugural, de uma ideia em dança, tatuada no particular do corpo de cada um.

Em ruas, galerias, salões, ginásios, mas quase sempre nos palcos de teatros, o íntimo da experiência estética, encarnado em performances criadas no particular dos estúdios, torna-se público, porque tornado público, “publicizado” frente aqueles que lá estão para “ver” dança. Público, porque de muitos, como veremos mais à frente.

No entanto, por mais particular que seja uma ideia dançada por um corpo em especial, bailarinos carregam consigo traços dos homens e mulheres de seu tempo-e-espaço e, por isto, frente a nós também está um “corpo de uma cultura”, ou, melhor dizendo, de “**entre-culturas**”.

A adivinhação, que se revela como “experiência estética” é revelação íntima, interna, mas se dá a partir de percepções/cognições do ambiente onde cada um trafega: locais de um tempo-espaço, portanto locais de uma história.

Ancora-se na memória, encarada como um processo em que se articula o que “lembramos e esquecemos” de um meio ambiente, estabelecido no tráfego entre família, escola, sociedade, profissão.

Quando um bailarino dança, o que faz é constrangedoramente íntimo, e ao mesmo tempo, público, por sua exposição devassadamente aberta.

“Público” também por ser de muitos. Sua dança carrega em si um bocado dos conteúdos da comunidade que com ele partilha parcela do que ali se expõe. Assim, uma mais potente circulação de conteúdos entre bailarinos e plateias também se dá por ambos os polos — aquele de onde se emite a dança e aquele que a recebe — terem palmilhado, historicamente, similares — e às vezes idênticos — ambientes da natureza e cultura.

Um bailarino-coreógrafo paulistano nos propõe sua arte antenada com as tendências do planeta contemporâneo. Em sua dança também nos traz informações sobre uma *cultura corporal* dada — formas de movimentação corporal de uma topologia específica, no caso da cidade de São Paulo e, sobre uma *cultura da dança* especial — formas de movimentação de um dado *topus* cultural, formado, por exemplo, por específicas danças de rua, como samba e/ou danças do *hip hop*.

Por sua obra somos devassados corporalmente, pela exposição do íntimo burilado em horas e horas de ensaio e pelo que de nosso, ainda que subliminar — e sempre em fluxo —, aquela coreografia carrega. Somos então representados/representados/interpretados por aqueles artistas, de maneira corporal — à maneira da dança — geralmente sem palavras e, contundentemente expostos através de sua atuação.

Pela dança, o público tem no palco frestas para que se estabeleçam pensamentos sobre seus corpos e, portanto, sobre o íntimo e o particular de cada um, tendo-se ainda a oportunidade de presenciar cartografias ou trechos de mapas da cultural corporal, sobre a que falarei mais abaixo.

Tornar públicas — em ambientes de “gente em presença de gente” — importantes discussões humanas, construídas em processos aos quais não temos acesso privilegiado — quase tudo é feito entre as quatro paredes dos estúdios de dança —, esta é a última das etapas da elaboração do bem cultural dança, que se perfaz finalmente, à frente das plateias, em processos de percepção de espelhamento, empatia, rejeição, etc.

Plateias também imersas em formas de percepção do mundo onde se entrelaçam, historicamente, estados de recepção contemplativos, em movimento, imersivos e ubíquos, estes últimos potencializadas a partir de tecnologias móveis as quais muitos de nós já têm acesso, como o problematizado por Lúcia Santaella, na obra “Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade”.

ENTRE-CULTURAS, DANÇA NO BRASIL

O Brasil costuma ser reconhecido por sua dança profissional e pelas danças de seus festejos. Companhias, grupos, coletivos e plataformas de trabalho de vários países têm artistas brasileiros em seus elencos e muitos de seus criadores fixam-se em vários locais do planeta a propor singularidades coreográficas.

Outros tantos permanecem no país, integrados em grupos, escolas, faculdades e projetos artísticos de todo o gênero, inclusive, mais recentemente, inúmeras ações ligadas à inclusão sociocultural ou ao ativismo político em arte, de vários formatos. Temos um panorama diversificado, onde, apesar do que ainda está para ser construído, muito já foi edificado por força de artistas, professores, pesquisadores, agentes culturais.

Neste território vivem e atuam bailarinos e coreógrafos mergulhados no que aqui estou denomino **entre-culturas** (*cultures in-between*).

E o que entendo por culturas, neste momento? Seriam culturas em sentido pós-moderno, enquanto topologias que circunscrevem um determinado espaço e intervalo de tempo, percorridos por mesmas narrativas, similares ou contrastantes entre si.

CULTURA COREOGRÁFICA

A primeira das culturas que entrelaçada a outras duas vai formar o que aqui proponho para esta conversa sobre *Dança no Brasil*, *entre-culturas* é a **cultura coreográfica**. Nela, podemos mapear o conjunto de obras realizadas com o objetivo precípuo de comunicar/

representar/apresentar/reapresentar a experiência humana a partir da construção da dança enquanto arte, difundida em teatros ou espaços que se tornam cênicos por propostas de sua transformação em *settings* da arte.

Arte que, como o dito acima, se inventa a partir duma revelação íntima, “encarna-se” em processos particulares, dando-se a conhecer em espaço público.

DEPOIS DA CULTURA COREOGRÁFICA: CULTURA DA DANÇA

Para além da cultura coreográfica, temos uma imensa gama de manifestações ligadas à “cultura da dança”, na qual podemos abrigar as manifestações originalmente inseridas no escopo de uma tradição rural, ainda que muitas vezes presentes no tecido urbano, mais comumente conhecidas como danças da cultura popular, de tradição, de devoção, ou mesmo aquelas localizadas dentro de um ideário do “nacional-popular”, como as danças folclóricas.

Ai estariam colocadas as danças que, de maneira proeminente, teriam a ênfase num “*religare*”, em conexão/reconexão que pode ser, metodologicamente, situada em dois eixos: (Eixo 1) divindade-comunidade e (Eixo 2) comunidade-comunidade.

No eixo (1) teríamos as festas/celebrações de caráter religioso/espiritual, em que no sentido da manifestação reside um “comunicar-se” entre os que dela participam e a divindade (ou divindades), num processo em que percebemos uma maior verticalidade simbólica (comunicação mais perpendicularizada).

No eixo (2), teríamos as festas/celebrações de caráter profano, ainda que estas possam ter raízes em alguns ritos ancestralmente religiosos, estabelecendo-se através da dança um processo comunicativo de maior lateralidade (comunicação mais horizontalizada).

Na “cultura da dança”, a conexão (ou reconexão) que é foco destas manifestações é escopo deste “*religare*”, numa incorporação da força da fé ou da comunidade que se reúne socialmente, sem intenções de comunicação da experiência humana através de uma obra de arte, *strictu sensu*.

Por fim, no (Eixo 2) também estariam as danças ancoradas no espectro dum “internacional-popular”, porque mais compartilhadas a nível global, graças à indústria cultural e, mais recentemente, às redes sociais. Dançadas por comunidades que compartilham similaridades, sem deixar de “encarnar” diferenças locais, aqui temos como exemplos as danças da cultura *hip hop* que, histórica e expressamente, não se organizaram com a intenção de “comunicar experiência humana” através de um construto artístico.

Finalmente, para mais bem ilustrar o “guarda-chuva” da cultura da dança: sob ele estariam muitas outras danças das quais, de maneira episódica ou constante, muitos de nós participamos, dançando em reuniões de família, bailes de jovens (ou não tão jovens), *clubs*, *raves*, festas em espaços fechados ou abertos, fluxos, carnavais, enfim: ocasiões em que, em espécies de rituais modernos, podemos compartilhar uma ligação, e talvez mais — uma coesão simbólica, entre muitos que dançam.

Também, episódica ou constantemente, alguns de nós pudemos participar de rituais ancestrais, como em certas cerimônias religiosas de origem anímica, como no candomblé, onde o mito se atualiza, mediante dinâmicas nas quais a dança ocupa papel preponderante.

FINALMENTE, CULTURA CORPORAL: A QUE ELA SE REFERE?

Antes, uma introdução: parto do pressuposto que existem formas específicas de mover-se. Tal fato nos faria identificar certos movimentos cotidianos em grupos de pessoas — comunidades, bairros, grupos de estudantes numa universidade, grupos de pessoas em uma manifestação política de rua.

Estas características, de alguma maneira, identificáveis para pesquisadores, passam, na maior parte do tempo, despercebidas para muitos, mesmo pelos integrantes- ocasionais ou não — de tais grupos humanos.

Observados por especialistas como eu, que vejo a vida como um espetáculo, ou como uma sucessão de cenas de muitos espetáculos sendo “performados” simultaneamente, estes traços apontam para formas diferentes de movimentação.

Em cada uma, articulando-se específicas e cotidianas maneiras de estar em movimento (ou em pausa), em redes onde se entrelaçam ações, atitudes, comportamentos corporais, estabelecem-se dinâmicas de como o corpo se coloca em sociedade.

Estabelecem-se formas de “ser/estar corpo” no mundo, em suas múltiplas possibilidades: posturas, padrões de movimento, formas do vestir, formas de uso de artefatos e de nossas “extensões” corporais (desde a roda até os smartphones!) — em articulações constantes entre biologia e cultura.

Para melhor expor aspectos da cultura corporal de que falo, permitam-me dois relatos de experiência.

PRIMEIRO

Caminho numa avenida da capital do estado da Bahia, Salvador, quando algo começa a me incomodar: muitas pessoas colidem levemente comigo, apesar de haver espaço: não é hora do rush — estamos no meio da manhã — e há pouca gente na rua. Percebo que o fazem mecanicamente e observo seus trajetos no espaço da calçada. Os desenhos são sinuosos em contraste com o meu, que sigo, ou tento seguir, em linha reta, por conta da pressa ou de meu estilo de caminhar, para quem, sem questionamentos, uma linha reta é a distância mais curta entre dois pontos.

Chego irritada a meu destino. Na volta resolvo andar em curvas pelas calçadas, com isto evitando tantas pequenas colisões. Entro no fluxo das caminhadas locais. Depois deste *insight*, quando nesta linda cidade, sempre me lembro: “Aqui, sempre espaço flexível! Lembre-se disto, Cássia”.

SEGUNDO

Em Campina Grande (na Paraíba, nordeste do Brasil), entro na fila de atendimento duma agência bancária. Distraída, surpreendo-me com um senhor que, atrás de mim, e a cada vez que a fila andava, esbarra sua barriga em minhas costas. Com a surpresa transformada em incômodo, viro-me bruscamente para verificar o que acontecia. Nada: o senhor consultava seus extratos e me sorriu. Não se tratava do que hoje chamaríamos de assédio. Poderia ter sido, mas no caso não o foi.

Segundo *insight* sobre espaço: nossas *kinesferas* eram de limites distintos. Aquele senhor e eu tínhamos percepções distintas de nosso “espaço pessoal”. Em outras palavras, as dimensões de nossas *kinesferas* eram, culturalmente, diferentes, ainda que ambos estivéssemos inseridos em culturas urbanas de um mesmo país. Em estudos de dança/movimento, a *kinesfera* pode ser brevemente definida como uma esfera (simbólica em sua concretude) referente ao espaço que “carregamos” ao nosso redor, determinado pelas dimensões de “até onde podemos alcançar” e com a qual caminhamos e nos movemos por aí (e por aqui).

Neste sentido, uma hipótese: creio que a distância a manter entre *kinesferas* de transeuntes brasileiros de São Paulo (minha cidade) e de transeuntes de Fortaleza ou de Paris possam ser diferentes entre si. A pesquisar...

DANÇA NO BRASIL: ENTRE — CULTURAS

CULTURA COREOGRÁFICA

CULTURA DA DANÇA

CULTURA CORPORAL

Quando me refiro às três culturas sobre as quais discorri até o momento, um aviso: apesar sobre elas ter me referido nesta ordem — cultura coreográfica, cultura da dança e cultura corporal — a respeito das mesmas não estabeleço nenhuma hierarquia vertical que determine a importância de uma delas sobre as outras.

No corpo dos bailarinos, especialistas em diversas formas da cultura coreográfica, subjazem traços da cultura corporal onde imersos estão, em tempo e espaço recortados pela sua vivência no mundo, além de traços da cultura da dança a que tiveram acesso.

Nas obras de criadores ou coreógrafos subjazem traços da cultura corporal e da dança, manifestadamente ou não transformados em obras da arte onde atuam, além das marcas da cultura coreográfica onde inserem, historicamente, seus trajetos profissionais.

A cultura corporal pode trazer aos profissionais da dança acentos na forma de sua movimentação em cena, algumas vezes sutilmente identificados por criadores enraizados em outros locais que não os de origem destes bailarinos.

Neste sentido, fiz uma pergunta a muitos coreógrafos não-brasileiros, ou a criadores brasileiros de há muito residentes no exterior: quais seriam os traços mais relevantes de bailarinos do Brasil? Em retorno a ela, muitas vezes escutei como respostas mais recorrentes:

- (1) O ataque, ou a energética forma de sua entrada em cena e em qualquer cena que se proponha;
- (2) A disponibilidade para o improvisado; e
- (3) A abertura para novas propostas.

O que tais observações revelariam sobre estes intérpretes? Minha hipótese seria a inserção em uma cultura corporal de origem acrescida, em alguns casos, a uma familiaridade com danças abrigadas sob o guarda-chuva da cultura da dança, o que promoveria uma “dança antes da dança”, um “mover-se dançando” antes de ações coreográficas propriamente ditas, ou antes das ações que a elas se antecedem, como improvisos, prontidão, entrega ao movimento em dança.

Com isto não quero fazer apologia à capacidade de se fazer festa dançando a todo momento, de ser animadamente alegre em qualquer situação, ou ainda advogar pela be-

leza e a malemolência dos bailarinos do Brasil, o que seria uma naturalização prepotente, rasteira e chauvinista.

Ou seja, não pretendo condenar criadores e intérprete brasileiros ao exotismo, que lança um manto (também) semântico a lhes apagar diferenças, evitando-se esforços de entendimento ou de respeito, como o trabalhado por Amélia Varcácel, no capítulo “Ética, um valor fundamental”, ou mesmo em meu livro *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*, no qual abordo a *Bienal de Danse Aquarela do Brasil* (1998, Lyon, França).

Entretanto é uma questão que merece ser abordada, num contexto de pesquisas interdisciplinares, sobretudo aquelas que se inserem na educação em dança, em busca de novas programas, métodos e instituições de ensino, que prevejam uma formação mais republicana para seus artistas.

Ações que fujam de uma lógica da corte (onde nasce o balé), estruturando-se programas educativos — da performance e da criação em arte — por um *mix* de técnicas, metodologias e sistemas de treinamento conjugados pela comunidade internacional da dança — balé, dança moderna e contemporânea, técnicas somáticas, etc. —, sendo atualizados sem cessar pela transmissão/produção de conhecimento de professores que, além de falar uma língua natural — o português do Brasil —, também conjuguem “línguas corporais” — e dançarinas — a partir de “entre-culturas” específicos.

MAIS SOBRE CULTURA DA DANÇA QUE SE TRANSFORMA EM CULTURA COREOGRÁFICA

Estou sentada à frente de *Itsari*, apresentação da qual somente tenho como registro pictórico, aquele de minha memória. É outono de 1997, e trinta homens xavantes da aldeia Pimentel Barbosa (Mato Grosso) apresentam-se no *Festival de Outono*/SESC São Paulo, com curadoria de Cristina Flória e Ricardo Fernandes.

Fazia frio no anfiteatro do Parque da Independência à frente do Museu Paulista (São Paulo). Sentados sobre arquibancadas por onde soprava um vento constante, assistíamos à dança cerimonial de uma tribo.

Havia terra, pedras, escuridão e luz de fogueira iluminando a manifestação duma cultura da dança sendo transformada em cultura coreográfica pelo seu deslocamento tanto dum território geográfico/simbólico de origem quanto pelo seu deslocamento dum tempo mítico.

Tempo e território de origem eram transformados em espaço e tempo cênicos à força de

(1) uma arquitetura teatral que dividia *performers* e plateia; e de

(2) um intervalo temporal delimitado em menos de duas horas, em contraponto ao tempo de uma cerimônia que poderia durar, em seu espaço original, bem mais que isto.

Encapotados à frente duma “comunidade transformada em comunidade coreográfica”, pingando sua vermelha maquiagem corporal de urucum, sentíamos o impacto da potência do ritual transformado em cena, ainda a respirar o alento duma presença corporal em busca de um *religare*.

O estranhamento de vários contrapontos, bipolarizados: espaço cênico e arquibancadas, eles e nós, roupas e maquiagem corporal, gente sentada e gente em pé, foi se desfazendo pela potência da presença, estado constitutivo de momentos onde se perfaz o ritual. A bipolarização como que se derreteu, suspendendo *performers* e plateia num tempo da estética.

Momentos de potência como este, também são buscados por criadores e bailarinos que trafegam, trabalham e militam na cultura coreográfica, quando suspensos podemos ficar, artistas e plateias, como em um ritual ancestral, por conta duma estrutura que ainda subjaz, como herança na dança cênica de nossos tempos, a insistir como um diáfano “código genético”.

Pensemos. E também, a partir deste exemplo, em estruturas ideológicas pelas quais podem se opor “eles e nós”, por exemplo, <pesquisadores de fora e dentro do país>, <de fora e de dentro de São Paulo> e <de fora e de dentro do Ceará>. Pensemos também na suspensão de polos antagônicos, presente em “*religares*” específicos da dança, onde um *entre-culturas*, para além do multirracismo ou multinacionalismo, etc., aponte, em permanência, para processos multiculturais.

PARA FALAR MAIS DA CULTURA CORPORAL E CULTURA COREOGRÁFICA

Água, estreia 2001/Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, registro do Festival de Edimburgo International Festival (2010) <https://www.youtube.com/watch?v=YLQlf6cFPpU>

Originalmente denominada *Peça Brasileira*, em *Água* (2001), de Pina Bausch, que compõe, com outros espetáculos, uma série de coreografias realizadas a partir de topologias específicas ao redor do planeta, existem três aspectos que gostaria de considerar, como um “entrelaçamento” entre cultural corporal e cultura coreográfica.

(1) O primeiro deles: na cena em que os bailarinos aparecem com corpos cobertos por toalhas de praia, compradas em alguma cidade do litoral do Brasil. Suas cabeças ficam,

por vezes, de fora destas espécies de cortinas, onde se estampam corpos de beldades — mulheres e homens — locais, a apontar para uma *padronagem* — em sentido têxtil e físico — de corpos “sarados”, meta pela qual se bate grande parte dos brasileiros que frequentam nossas areias escaldantes.

(2) O segundo deles: nas cenas à frente dum telão, em que se projetavam, repetidamente, plantas sendo açoitadas por um vento constante, além de imagens aéreas de rios, mares e ilhas verdejantes. Como uma espécie de *canvas multimídia*, imagens que parecem servir como metáforas duma gigantesca natureza, em contraste com a dimensão humana dos intérpretes que, à frente da tela, dançam: muita terra, água, plantas, mar, num espaço verde e azul. Muitas distâncias a percorrer. Em continuidade, uma abundância de verdes e azuis, talvez a apontar para a satisfação de desejos sem fim. Uma imagem a me apontar para uma autorização implícita para o desperdício, para imprevidência ou para a falta de ação, frente ao que já está dado.

Pensem.

FINALMENTE, PARA O FIM DA CONFERÊNCIA

Frente à pergunta que nos desafiou, no início desta conferência introduzi uma discussão sobre a forma de sua estrutura, propus-lhes uma primeira tríade: de onde pode vir a dança, como ela pode se “encarnar” e o que ela pode tornar público.

Depois disto, em uma segunda tríade, discorri sobre três tipos de cultura, como se fossem categorias de análise para a dança, neste caso a do Brasil.

Bailarinos e coreógrafos brasileiros operariam dentro e a partir das três culturas, o mesmo não sendo vetado a criadores geniais que, em sua obra, podem refletir estas narrativas, como no espetáculo *Água*, de Pina Bausch.

Agenciando tais narrativas no que chamo de *corpo-território*, terra de origem de cada artista da dança, lançam-se no espaço da arte, tornando públicas experiências intimamente vividas e particularmente estruturadas.

A noção de *corpo-território*, por mim trabalhada em alguns textos, não pressupõe uma identidade estática, mas uma identidade em fluxo, composta de redundâncias — traços que insistem em se manifestar — e novidades, rupturas, irrupções, invenções organizadas, à maneira da dança, pelo “desejo de linguagem”, que nos impulsiona a “querer saber o que ainda não se sabe”, revelado paulatinamente através de insights que iluminam, intimamente, o *corpo-território* de cada um.

Um corpo-território empoderado de narrativas modernas — da cultura corporal, da

dança e coreográfica, que é topologia de força e protagonismo na sociedade contemporânea, mas que também, a partir de um discurso de rupturas múltiplas, pode oportunizar distâncias entre os atores da dança, abrindo-se brechas para o “vigiar e punir”, como em Michel Foucault.

Estas narrativas vêm sendo adiantadas, “adivinhadas” pelos artistas da dança, antes mesmo de sua encarnação dos “discursos verbais”, presentes nos estudos teóricos de toda a sorte.

É dizer que através de **corpos-territórios**, os artistas da dança nos mostram que sabem antes da gente “saber”, como na psicanalista Suely Rolnik.

Para terminar, uma questão: como as espetaculares manifestações da cultura corporal do Brasil contemporâneo podem estabelecer uma discussão em torno das *entre-culturas* que informam a dança?

Pensemos sobre isto ao ver este *link*, referente à volta para casa de manifestantes de uma das passeatas do “Movimento Passe Livre” (17/junho/ 2013, semanas antes da Copa do Mundo no Brasil, o que deve ter causado surpresa a muitos, também pelos gritos de “não vai ter copa”).

<https://www.youtube.com/watch?v=EOLmYwBjoEo>
Volta para casa, manifestantes, Movimento Passe Livre, junho 2013,
na Estação Pinheiros, Metrô São Paulo.

O trecho assistido, que é exemplar da “cultura corporal” daquele instante da cidade de São Paulo, faz pensar nas questões da “multidão”, introduzidas por Negri e Hardt, no livro de mesmo nome, mas somente como inspiração, já que não é desta multidão de que se trata.

A dupla trabalha, para falar brevemente, do conceito de *multidão* como um novo formato para estarmos junto frente ao “império”. Formato que se basearia na construção do comum, tanto no que toca nossos lugares de partida — comuns — quanto na estruturação de novos conhecimentos comuns, em “espirais expansivas de produção”, pela comunicação, colaboração e cooperação, em rede, estabelecendo-se uma produção biopolítica, por não afetar somente as construções da esfera material, como, por exemplo, no caso da arte, e muitas formas de trabalho que criam imagens, afetos e relações.

Uma multidão que não quer dizer povo, nação, massa ou classe operária, mas compõe-se dos muitos que se engalfinham em e por diferentes configurações da produção — e não da especulação — social.

Aqui, no seminário, me sinto nesta multidão, em especial momento de reflexão (e

produção) entre muitos, onde a cultura da presença (que busca e estabelece “religares”) se reifica em forma de arte e seus discursos (em arte e sobre arte)

Uma cultura e biopolítica da presença realizando-se num *entre-culturas*, em articulações e, também, nas brechas que possam ser abertas entre elas, em busca de uma permanente educação dos sentidos.

Já que “a educação dos cinco sentidos é trabalho de toda a história universal até agora”, como em Karl Marx nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844 e recentemente aludida na reedição de A educação dos cinco sentidos, Poemas*, do poeta brasileiro Haroldo de Campos, lutemos por ela, mais do que nunca, neste momento.

Referências

ADORNO, T. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1988

CAMPOS, H. A educação dos cinco sentidos, Poemas. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2013

DELEUZE, G. & GUATARRI, F. Qu'est que c'est la philosophie? Paris: Le Editons de Minuit, 1991

FOUCAULT, M. Microfísicas do Poder. Trad. Roberto Machado. 16ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001

NAVAS, C. Dança, estado de ruptura e inclusão. In Anais do IV congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro: Editora UNIRIO, maio, 2006

NAVAS, C. Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia. In VI Colóquio Internacional de Etnocologia. Belo Horizonte: EBA, UFMC, agosto, 2009

NAVAS, C. Permanente e efêmero, questões e um exemplo da recepção em dança. São Paulo: CASSIANAVAS, NA REDE, 2013. Disponível em: www.cassianavas.com.br, Acesso em: 15/09/2016

NEGRI, A. & HARDT, M. A Multidão, guerra e democracia na era do Império. Trad. Clóvis Marcos. Rio de Janeiro: Record, 2005

ROLNIK, S. O retorno do corpo-que-sabe, In <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>. São Paulo: Sesc Vila Mariana, 2013

SANTAELLA, L. Estética, de Platão à Peirce. São Paulo: Experimento, 1994

SANTAELLA, L. Desafios da ubiquidade para a educação. In Ensino Superior Unicamp. N. Especial: As novas mídias e o ensino superior. Campinas: UNICAMP, 2013

SANTAELLA, L. Linguagens líquidas na era da mobilidade. 2ª impressão. São Paulo: Paulus, 2014

VACARCEL, A. Ética, um valor fundamental. IN Ética e Cultura. Org. Danilo Santos de Miranda, 2ª ed. SESCSP & Perspectiva, 2011

Desafios para uma História Transcultural das Danças Contemporâneas

Isabelle Launay

I / CONTEXTO E PREOCUPAÇÕES

1/ "BEM-VINDOS À MIGRAÇÃO!"

Projeto de título para esta conferência, vindo de uma expressão de Stuart Hall¹. Resalta sua identidade de migrante vindo da Jamaica para a Grã-Bretanha: "Assim, o que eu percebia como disperso e fragmentado vem, de modo paradoxal, a constituir a experiência moderna por excelência! Que doce revanche! (...) Bem-vindos à migração!" (*Les moi assiégés, 1987, Minimal Selves, Identités et cultures 2, Politiques des differences*, Editions Amsterdam, 2013, p. 19).

1. Nascido na Jamaica, viajou à Grã-Bretanha em 1951 para estudar, tornou-se diretor dos Contemporary Cultural Studies, Birmingham, no final dos anos 1960, e, em seguida, professor na Open University de Londres, Escola de Birmingham. É personalidade importante da *New Left*.

Novas identidades em andamento devem ser repensadas no âmbito da crise das identidades nacionais, das economias nacionais, das culturas acompanhadas pela desconstrução crítica dos conceitos-chave de nação/classe/raça/gênero. Devido a essa experiência da migração, a questão da identidade tornou-se central aos seus olhos.

Para Stuart Hall existem duas globalizações:

- A 1ª globalização foi marcada pela defesa das identidades nacionais, racializadas, hierarquizadas e centralizadas a partir dos impérios coloniais, e visando à dominação. Ela se constituiu a partir do contato com o outro, mas no contexto da colonização, da escravidão e da vontade de assimilação dos indígenas. O exterior colonial e distante é também constitutivo dessa modernidade ocidental, assim como a parte sombria do Iluminismo. No entanto, segundo Hall, o fora, o longínquo já está no dentro, não somente nos bens de consumo (açúcar, chá, café etc.), mas também na cultura, na sensibilidade, e nós incorporamos, traduzimos e reinterpretamos intimamente as culturas cinestésicas. Assim não é mais possível pensar em termos binários (nós/os outros), porque somos, desde essa primeira globalização, inteiramente conectados e dependentes.

- A 2ª globalização é pós-moderna e tenta conviver com as diferenças ao mesmo tempo que as nega (*Le local et le global, mondialisation et ethnicité*, 1991). Uma nova cultura de massa nasceu no interior dos velhos estados-nação, centrada no Ocidente, onde se concentram técnicas e capitais, e onde o inglês é a língua dita “internacional”.

Essa globalização trabalha para explorar os particularismos num novo exotismo que os faz proliferar, desenvolvendo o mercado lúdico das diferenças (assim as 15 cozinhas exóticas que podemos apreciar, os bens culturais vindos do mundo todo). E isso tende ao infinito, porque a absorção das diferenças nunca se acaba, o mercado sempre produzindo novas.

Nesse contexto, o “multiculturalismo” é somente um nome diferente para o exotismo. (Cf. Hall, *Anciennes et nouvelles identités*, p. 70).

Problema: essas duas vozes (voz conservadora e voz pós-moderna) falam ao mesmo tempo, pois defendem, no fundo, a circulação de bens. A globalização não é pacífica, os intercâmbios não são iguais, são fenômenos tanto de inclusão quanto de exclusão, atravessados a cada vez por tensões, devendo ser renegociados a todo momento.

No campo da coreografia, no momento em que são incluídos numa programação como, por exemplo, “uma dança contemporânea brasileira” ou “uma dança contemporânea africana”, esses mesmos artistas são separados dentro de uma categorização específica em que suas origens são lembradas, ao passo que isso não ocorre com os artistas vindos do “Norte”!

Quando são apresentadas danças contemporâneas vindas do Leste europeu ou, por exemplo, de artistas equatorianos, elas são recebidas como “has been”, ou como obras “dos anos 1980”.

Fica o desafio de pensar essas identidades diaspóricas coreográficas para além desse tipo de divisão geográfica e temporal. O que fazem as migrações para a dança contemporânea? O que fazem as danças contemporâneas para as migrações?

2/ SITUAÇÃO DO PROBLEMA NA FRANÇA:

Não posso falar da situação no Brasil; tentarei falar dos problemas na França e das minhas questões e preocupações quanto à história “da” dança dita “contemporânea” que ensino, esperando que elas ecoem junto a vocês. Falo do ponto de vista do contexto francês e através das questões situadas nesse contexto.

Lembrando que:

Em 2006 ocorre a abertura do Musée du Quai Branly no momento em que é votada a lei chamada “Imigração escolhida”, que seleciona os imigrantes em nome dos “Talentos e Competências” (lei votada em resposta às rebeliões de 2005 nas periferias).

Essa situação fez Aminata Traoré, ministro da cultura do Mali, declarar: “Nossas obras de arte têm direito de cidadania aí onde nós somos de modo geral impedidos de permanecer” (em artigo do jornal *Libération*).

Em 2016 temos a “Crise dos migrantes”, que vê o prosseguimento de uma política que promove restrições migratórias, destrói os campos de refugiados, acolhe apenas cerca de 17 mil refugiados (enquanto a Alemanha recebe mais de um milhão), propõe a perda da nacionalidade para pessoas condenadas por terrorismo. Ao mesmo tempo, prossegue o desenvolvimento do mercado mundial e seus laços com a Arábia Saudita.

2016: momento em que se financia o France Danse Brésil 2016, momento em que está cada vez mais difícil para artistas e estudantes brasileiros permanecerem na França.

Momento também em que um político e candidato à presidência (Sarkozy), afirma que “não há identidade feliz numa sociedade multicultural”, ou ainda que “não devemos nos contentar com uma integração que não funciona mais, mas devemos exigir a assimilação. Meu pai era húngaro, eu não aprendi a história da Hungria. Minha avó materna é grega, eu não aprendi a história da Grécia. A partir do momento em que sou francês, eu aprendo a história da França, eu falo francês e meus ancestrais são os gauleses, assimilação é isso” (19 de setembro de 2016, LCI).

A cidadania na França é então sempre condicional ao, e sob, o signo da suspeita.

E se existe um cosmopolitismo da elite cultural, existe também a dificuldade em acolher o cosmopolitismo que vem de baixo, de dar espaço para o outro reconhecendo-o como integralmente pertencente ao campo da “arte contemporânea”, dificuldade ainda de pensar numa diversidade possível em seu meio.

Situação que revela a recusa de levar em conta uma realidade multicultural até mesmo dentro de uma mesma cultura.

Negação que produz discriminações e pobreza das populações “racializadas” advindas da imigração. (Exemplo comum de colorismo racializador: No filme *Samba*, de grande sucesso, o personagem argelino sem documentos explica ao amigo africano que se faz passar por brasileiro mestiço para ser mais bem visto pelas garotas). Ou artistas estigmatizados como “deficientes físicos”.

Racismo efetivo no seio das estruturas culturais, por exemplo, no Teatro (com o problema específico dos papéis), nas instituições coreográficas: poucos artistas não-brancos dirigindo as estruturas, poucos na dança dita “contemporânea”, e ainda, este ano mesmo, foi solicitado às bailarinas mestiças do corpo de baile do *Opéra* que se branqueassem para dançar *O Lago dos cisnes*, a fim de não quebrar a “harmonia coreográfica”.

Essas tensões produziram recentemente respostas por vezes radicais de afirmações identitárias (ex. o evento “*Camp d’été décolonial*”; Comissão “*Paroles non blanches*”, quando do último movimento de greve na Universidade Paris 8. Criação do Coletivo “*Décoloniser les arts*” também).

Problema: a inversão é necessária e útil para tentar modificar as relações de força, para dar visibilidade ao problema, mas não é suficiente porque não permite sair do quadro binário dessas relações, nem permite pensar a complexidade das identidades e, principalmente, o que a arte propõe como identidades diaspóricas. Hall e outros pensadores nos convidam a sair de um quadro binário, e também nos incentivam a pensar o que a arte faz especificamente para a noção de identidade.

Se “o Eu sempre é, em certo sentido, uma ficção”, se “toda identidade se constrói através da diferença”, então a execução do trabalho artístico tem uma função essencial —trabalhando justamente sobre as potências do imaginário que não podem ser simplesmente alinhadas com o texto cultural, como o psíquico com o social, como o sonho com os materiais da vida quando estamos acordados. “O puramente textual (cultural) nunca é suficiente” (*la modernité et ses autres*, p. 253), ressalta um dos fundadores dos *Cultural Studies*. Trabalho que ocorre em parte fora da consciência e que inventa identidades não homogêneas, ambivalentes e contraditórias contra a demanda de ficções positivas e reconfortantes, e que teriam o monopólio da virtude cultural.

Nesse contexto, Ida-e-volta: Dança Brasil-França é mais do que importante. Ou melhor, Brasil/França: encontro realizado no Brasil pela vontade de Cássia Navas, que conseguiu mobilizar bastante energia após os intercâmbios que tivemos. A força da acolhida efetiva ocorre no Brasil num momento em que o país atravessa uma grave crise política.

Longa tradição de pensamento do transcultural: Hall salienta que o primeiro momento de estudos culturais, transculturais, foi brasileiro, evocando G. Freyre, R. Bastide, R. Schwarz. Brasil assim como o Caribe, verdadeiro exemplo das identidades diaspóricas e temporalidades pós-coloniais, e também da riqueza dos debates contraditórios sobre a ideia de uma “democracia das raças”.

Na França, há estudos pós-coloniais recentes. (cf. Pap N’Dyae, Françoise Vergès, Eric Fassin etc.) e muito poucas pesquisas dentro dessa perspectiva referentes à história da dança.

3/ ENSINAR QUAL HISTÓRIA?

Aliás, trabalho como professora numa universidade onde muitos estudantes são estrangeiros e oriundos de classes populares. Também trabalhei, durante dez anos para jovens artistas em formação vindos do mundo inteiro, em estágios para bailarinos profissionais (CNDJ, Exerce).

Que história da dança ensinar para eles? Quais referências históricas e teóricas, qual referencial de obras para uma História-mundo a construir onde se encontram, por exemplo:

um bailarino moçambicano formado em dança tradicional, em dança clássica em Cuba e a par de tudo o que se faz em Paris em termos de dança contemporânea;

uma bailarina japonesa formada em butô e dança contemporânea;

um bailarino chileno formado em hip hop e dança contemporânea;

um bailarino marroquino formado em hip hop;

uma bailarina tunisiana formada em dança oriental e dança contemporânea;

um bailarino brasileiro com formação universitária em dança contemporânea, e também em teatro e yoga;

uma libanesa formada em dança contemporânea e cinema;

uma bailarina senegalesa formada em dança africana;

um bailarino iraniano formado em teatro;

uma bailarina israelense formada em dança clássica e dança contemporânea;

um bailarino chinês formado pela Ópera de Pequim e em dança clássica chinesa.

E quanto aos franceses formados em dança contemporânea? E tantos outros...

Qual história da dança? Como contar uma história que se trama não apesar das diferenças, mas dentro e através da produção das diferenças? Mesmo trabalhando para desconstruir as divisões entre as categorias estéticas (moderno/clássico; moderno/tradicional; moderno/contemporâneo; popular/ erudito), percebo também uma defasagem com a história dos bailarinos que tenho ao meu lado. Qual história possível das identidades diaspóricas?

A tarefa é enorme... História transcultural, transcoreográfica, transgestual, que leve em conta os fenômenos de reapropriação, de tradução, de mal-entendidos, de contrasensos, história que faz que numerosas práticas coreográficas e performáticas devam ser pensadas como danças “deslocadas” (“fora do lugar”)? Como isso se operou historicamente, de modo diversificado, segundo os países e momentos históricos e, de modo singular, segundo os artistas e as obras?

Não posso evidentemente responder, mas posso ao menos tentar pensar em algumas das condições dessa história, uma espécie de linha de conduta.

II / DESCENTRAR A NARRATIVA

I / CONSTATAÇÃO, UMA NARRATIVA CENTRADA

Na França, a última boa síntese da história cultural da dança (A. Suquet, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse 1870-1945*, CND, 2012), muito bem informada sobre a pesquisa “internacional”, levanta dificuldades que são também as minhas: é fundamentalmente centrada nos EUA, Alemanha, Rússia, França, com a síntese dos trabalhos históricos vindos desses países. Em torno desses três centros, a França funciona como uma placa giratória, e o resto do mundo representa a periferia.

Citação do sumário do livro dedicado às danças dos outros:

“2A. PARTE : A FASCINAÇÃO POR OUTROS LUGARES 1900-1940

I / “EXOTISMO E MODERNIDADES”, O OUTRO EM ESPELHO

I / ORIENTE/OCIDENTE : MODERNIDADES CRUZADAS

- DANÇAS DA ÁSIA
EXPANSÃO DAS DANÇAS EXOTIZANTES NA EUROPA E NOS EUA
AS DANÇAS HINDUS DE RUTH SAINT DENIS
DA DENISHAWN AOS ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE: A CAMINHO DE UMA
CONCEPÇÃO ANTROPOLÓGICA
ALGUMAS EXÓTICAS MODERNAS
A TRADIÇÃO MODERNIZADA, UMA REIVINDICAÇÃO IDENTITÁRIA
2/ NO CRUZAMENTO ENTRE A EUROPA E A ÁSIA: EXOTISMO DOS BR
II/ OS IMAGINÁRIOS DO “PRIMITIVO”: EM BUSCA DE NOVOS COMEÇOS
1/ OS BAILARINOS EUROPEUS E A “PULSÃO DANÇANTE” (ALL, LABAN, WIGMAN)
2/ OS BAILARINOS AMERICANOS À PROCURA DE ORIGEM (TS, MG, DH) E A EMERGÊNCIA DA NEGRO DANCE, JB, ASADATA DAFORA, K. DUNHAM, PEARL PRIMUS”

Problemas:

Por mais pluralista que seja a ideia de modernidade no título (“as modernidades”), mesmo que dê espaço ao outro, a narrativa torna invisível as modernidades da América Latina, da África, do Oriente Médio, do sul da Ásia, da Ásia. Pontos cegos nesta história, não teriam eles modernidades coreográficas?

O Norte ocidental é moderno / o Sul ou “Terceiro mundo” seria o quê?

Se não é moderno (ou até mesmo contemporâneo), seria então tradicional?

Se tradicional, não seria contemporâneo?

Subentende-se que moderno e contemporâneo estariam do mesmo lado na ruptura, na recusa às convenções, na criação pessoal, enquanto a tradição seria contínua, sem renovação, submetida aos códigos coletivos, sem criatividade pessoal?

O texto contribui com a ideia de que a dança tida como “moderna” estaria reservada ao Ocidente, que teria tido o privilégio de viver no presente, de ser o único a poder expressar o presente na complexidade de suas tensões, um presente universalista.

Como “descharacterizar” esse Ocidente coreográfico, ou até mesmo torná-lo mais “provinciano”? Construir uma narrativa equilibrada entre as duas partes?

2/ CATEGORIZAÇÃO PROBLEMÁTICA: A EXCLUSÃO “MODERNA”

Interessante identificar a construção das categorias, seu uso, sua função:

Exemplo da categoria “Dança africana” muito bem analisado por Mahalia Lassibile, servindo para construir várias divisões.

O século XIX e o início do século XX delimitam uma representação. “Dança africana” = dança com percussão, movimentos dos quadris, do esterno, dança terrena, sagrada, religiosa. A mais “primitiva”.

É uma caracterização antiga (F. de Ménil 1905, Vaillat 1942.). Sachs, *Histoire de La danse*, 1938: sobre os Bantos: “Negros sopram, ofegam, grunhem... seus posteriores se agitam como que movidos por molas sobre pernas flexionadas”, “dança remexida...convulsiva, violenta, movimentos eróticos desenfreados, mímicas de gestos obscenos”. Isso não impede, no entanto, a valorização, principalmente nos anos 1920, com a “negrofilia” da arte negra, o jazz.

Serve essencialmente para construir a divisão em função da dança dos outros: primitivas / danças ocidentais civilizadas; entre a dança dos outros / dança moderna; entre dança da África negra / dança oriental.

Divisão antiga operando também no discurso de bailarinos modernos na mesma época.

A recusa das danças “negras” com Isadora Duncan (1927):

Muitas vezes me pergunto onde está o compositor americano que ouvirá cantar a América de Walt (Whitman), e que escreverá a verdadeira música da dança americana, música sem jazz, cujo ritmo não nascerá abaixo da cintura, masjorrará do plexo solar, morada temporária da alma (...) me parece monstruoso que possamos crer que o ritmo do jazz expresse a América. O ritmo do jazz expressa o selvagem da África do Sul. (...) Mas um dia (...) a América será expressa por um tipo de música titânica que de seu caos criará harmonia, e os rapazes e moças dançarão essa música, não com as convulsões hesitantes e simiescas do Charleston, mas com um voo poderoso (...) Essa dança não terá nada do coquetismo servil do balé, ou das sensuais contorções do negro africano. Ela será clara.²

2. *Idem*, p. 420-421

A turnê no Brasil no verão de 1916 e, principalmente, a viagem a Salvador, Bahia, que parecem ter-lhe feito ver o mundo de outro modo, e durante a qual cria laços de amizade com Oswald de Andrade, não parecem ter sido suficientes para lhes conceder [às danças negras] o direito à modernidade.

A recusa do jazz, das danças africanas e das danças negras americanas por Rudolf Laban em favor das danças dos índios da América (cujas “posturas lembram as esculturas dos gregos e dos velhos egípcios”). Após sua viagem aos Estados Unidos, em 1926, no Arizona, e no Mississipi, Laban relata em 1935:

A dança dos negros carece de toda forma simbólica e, por esse motivo, de qualquer clareza de linha. Somente o fluxo de energia é importante para eles. O selvagem crescendo et decrescendo das sacudidas do corpo tão ricas em variações rítmicas...³

Dizem que os americanos brancos dançam as danças negras, mas isso é um erro. Na verdade, os passos são todos de origem inglesa antiga, e foram imitados pelos negros e transformados num estilo virtuoso e grotesco. O negro tem um extraordinário senso de ritmo e uma mobilidade herdada de seus ancestrais que ele preservou com todo o frescor, através da memória das lutas cotidianas de seus ancestrais contra as forças da natureza, mobilidade que ele trouxe para a vida urbana do Norte. Mas duvidou que o negro seja capaz de inventar alguma dança. Se esperarmos encontrar uma forma de cultura de dança negra aqui, correremos o risco de uma grande decepção. O dom para a dança inventiva, assim como para o elevado desenvolvimento nas artes e ciências, parece ser o privilégio das outras raças. O negro adota nossas invenções de dança como ele adota nosso falso colarinho e nossa cartola; ele os utiliza de modo grotesco e os remodela a seu modo. (...) O fato de que a raça branca tenha re-adotado essas distorções de suas próprias danças mostra somente a falta de gosto característica da era do robô, o que não é em si um sinal de penúria de ideias originais.⁴

- divisão entre um primitivismo nobre, civilizado, claro, em que a modernidade na dança teria sua origem em um outro.

3. *Idem*, p. 128

4 *Idem*, p. 133-134.

- ausência de capacidade de invenção nos negros, assim ficando eles excluídos da modernidade.

- a recusa de uma dança marcada pelo grotesco, pelo jogo de máscaras, por um ritmo específico e frenético, por uma fisicalidade transbordante, por um gestual organizado a partir dos quadris, pelas sacudidas, pela convulsão associada a uma forma de irracionalidade gestual. Define-se então um limite de tolerância cinestésica em nome de uma ideia de harmonia e de um projeto de “domínio do movimento”.

A modernidade da dança no Ocidente e sua historiografia teriam sido construídas como sendo brancas e pela exclusão?

Se os “outros” existem nessa narrativa é através da história do olhar colocado sobre eles pelos franceses, americanos, alemães: narrativa em que o quadro nacional ainda é essencial.

A abordagem transnacional só existe no Norte, do ponto de vista do Norte, e no sentido dos centros para as periferias. Ponto de vista do Ocidente sobre o “resto do mundo”; entre outros, o antigo mundo colonizado. Há o status particular do Japão... distante, mas “civilizado”.

3/ HISTÓRIA EM QUE AS PERIFERIAS TÊM UM LUGAR E UMA FUNÇÃO:

- Distantes e às vezes fascinantes.

- Ultrapassadas ou em atraso em relação às modernidades ocidentais, seriam cópias ou simulacros das modernidades do Norte:

Testemunho atual de Fabian Barba, bailarino-coreógrafo vivendo no Equador e na Bélgica (*Quito-Bruxelas: situating the question of contemporaneity*). Formou-se em Quito junto a professores ligados à dança de expressão alemã e à Modern Dance (Wigman, Graham, Limón, Humphrey) em que a própria definição de dança liga-se à expressão de uma intensidade emocional. Depois seguiu para a escola PARTS, em Bruxelas, onde se reivindica uma herança ligada à pós-modernidade americana. Observa a recepção contrastada de seu trabalho na Europa marcado também pela tradição de dança contemporânea no Equador (ou Colômbia) quando se desloca: *A Personal Yet Collective History*, 2012, em que retoma a peça de 2003 *Yoli' solo*, de Klever Viera, e *La mujer de los fermentos*, de Viera, de 2002; esses dois trabalhos são percebidos como ultrapassados, *old fashion*, ou *déjà vu*.

F. Barba levanta a questão das danças contemporâneas elaboradas fora do que se considera como sendo os centros de dança contemporânea: como se “a viagem ao exterior

fosse percebida como um recuo no tempo”. “Porque é difícil reconhecer que dois campos cênicos diferentes sejam contemporâneos entre si?”.

Recorre também a Dipesh Chakrabarty (*Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference*, 2000). “Aprender a pensar o presente, o agora que habitamos, como sendo não único” para que o presente do Equador não seja compreendido como o passado da Europa.

- Se há reconhecimento, existe a função de renovar as formas da dança na Europa e nos EUA (Joséphine Baker), trazendo sangue novo (*em busca de novos começos*).

Enfim, inviabilização das periferias no Ocidente: o que sabemos sobre as modernidades coreográficas na Espanha, Grécia, Itália, e também nos países escandinavos e Europa Central?

A França, dentro dessa narrativa, não parece ter modernidade também. Ela é apresentada como ponto de encontro das modernidades e como bastião do classicismo e do neoclassicismo. Não há procura pela modernidade nesse quadro? Teríamos então esperado 1981 para que explodisse a “nova dança francesa”, sob influência americana, alemã e um pouco japonesa?

E o que sabemos das danças das periferias dentro de um mesmo país ocidental, domínio das danças ditas “tradicionais”, e das “danças sociais”, hoje “danças urbanas”? Ou ainda das danças que existem fora do palco, danças chamadas “in situ”?

III / MULTIPLICAR OS PONTOS DE VISTA

1/ HISTÓRIA LOCAL E GLOBAL

Esforços importantes já foram feitos, e é indispensável dar-lhes prosseguimento para desenvolver uma história das modernidades vernaculares e construir narrativas (para a França e para o Brasil), não para reivindicar uma história nacional, protecionista, mas para saber de onde se fala.

Integrar as temporalidades locais sem alinhar a narrativa para torná-la conforme à temporalidade e às questões do Norte.

Exemplo: A História da dança no Brasil é diferente da História da dança sobre o Brasil. A análise de Pereira sobre a formação do balé brasileiro soube muito bem escapar à dificuldade da inversão do ponto de vista sempre adotado, como o da relação binária

aqui / lá; nós / os outros; contemporâneo / tradicional; etc. Mostrou bem o trabalho de estilização, de reciclagem, de resistência, de deslocamentos nos empréstimos dentro da matriz russo-carioca no projeto de balé valorizado pelo Estado Novo.

Na França, há inúmeros trabalhos sob o ângulo da recepção, definida como fenômeno ativo de projeções e desejos, traduções, mal-entendidos, reapropriações a partir do desejo do outro.

Exemplo: S. Pagès, trajeto transnacional e trans-histórico de uma dinâmica expressionista da Alemanha para o Japão (1920) que chega à França (1980) e retoma, pelo viés do interesse dos bailarinos na França pelo butô, uma ligação rompida por reflexos da guerra entre a Alemanha e a França.

Exemplo: também o trabalho de G. Sintès, M. Papin e S. Pagès sobre a trajetória de K. Waehner como artista migrante entre Alemanha / Argentina / EUA / França, capaz de assumir sua herança alemã somente nos anos 1980.

Exemplo: trabalho de S. Jacotot, sobre a apropriação das danças de salão levadas das duas Américas para Paris entre as duas grandes guerras.

Exemplo: trabalho de F. Fratagnoli, sobre as estéticas híbridas de artistas da diáspora indiana na Grã-Bretanha (Akram Khan).

Um campo de pesquisa: os efeitos do trabalho de artistas brasileiros na França e os efeitos, no Brasil, de danças que se fazem na França. Pesquisa histórica e identificação, em prosseguimento ao trabalho de C. Navas sobre a Bienal de Dança Aquarela do Brasil: Onde, quem, quando, como? Formações, turnês, locais, discursos, práticas, obras.

2/ DIFERENÇAS, CONEXÕES E DESIGUALDADES.

O desafio e o sucesso dos trabalhos de hoje devem-se ao fato de que eles narram ao mesmo tempo e de modo diverso esses diferentes espaços-tempo. Danças que não se parecem, mas estão conectadas. Conectadas através das diferenças.

Esses trabalhos entendem pensar o trabalho de disseminação fora das relações binárias centro/periferia, metrópole/colônias. Há o desafio de inserir os efeitos do fora no dentro. *A fortiori*, no tocante à dança, nos aprendizados e referências que constituem a chamada “cultura” corporal, coreográfica (sobre esse assunto, a conferência de C. Navas). Invenção de práticas e de obras coreográficas fora dos lugares que possam se construir como local de origem, como casa própria, autêntica, unificada, não homogênea.

As práticas e as obras são, porém, conectadas com frequência de modo desigual: os artistas não são afetados do mesmo modo pelo contato. A disseminação dos saberes, das

práticas, das obras não é vivido de modo idêntico.

Há uma armadilha na ideia de uma desterritorialização completa, desconectada de qualquer história, de qualquer unidade, de qualquer território. A armadilha seria encarar essas identidades coreográficas sob o signo da dispersão pós-moderna das identidades na qual tudo circula num fluxo permanente, esquecendo a assimetria das relações e as circulações desiguais. As danças sempre são situadas, têm posições culturais num dado contexto.

Exemplo: Trabalho de C. Navas, análise da Bienal de Dança de Lyon Aquarela do Brasil, promovendo o Brasil como um todo e também sua diversidade, como exemplo paradigmático dessa programação pós-moderna que ignora historicidades em benefício da circulação de bens no mercado coreográfico.

A hibridez é essencial, mas “não celebrá-la sem nuances tem um custo” (Hall). Custo dos deslocamentos. Há diferentes modos de viver e habitar essa hibridez, que trazem sentimentos de inferioridade e/ou superioridade, e também de sofrer uma situação de precariedade.

Existem lógicas desiguais, a mundialização coreográfica não é pacífica.

Além disso, seria preciso considerar as produções coreográficas:

— Nem somente sob o ângulo da história dos dominantes/dominados, racializada, onde a ênfase é colocada na exclusão, e onde a obra corre o risco de produzir tão somente um contraestereótipo, ou ser enclausurada no papel de estandarte da palavra minoritária.

— Nem somente sob o ângulo de uma hibridez desconectada, pela qual viveríamos num mundo de significantes flutuantes dominado pelo jogo da desconstrução das identidades.

O importante, porém, é assegurar as duas dinâmicas ao mesmo tempo. A produção de singularidades artísticas diaspóricas se dá em caldeirões diferentes.

IV/ ESTÉTICAS TRANSCULTURAIS

Como se dá a ver e a perceber; como ocorrem as dissonâncias, o mal-estar desses intercâmbios quando somos forçados a revisar suas referências, seu sistema cinestésico? Qual é o modo de incorporação e produção estética e política das diferenças?

Ao trabalharmos a estética, é importante levar em consideração que essas migrações do saber não fazem senão seguir a história das políticas de migração e das relações internacionais. A transculturalidade deve ser procurada nas obras em si, nas práticas — elas, também

diferentes dos discursos dos próprios artistas.

A arte e principalmente as práticas na dança têm um ponto de vista específico e rico. Analisar quanto ao:

1/NIVEL CULTURAL:

Através de categorias que se tornaram clássicas, como “gênero”, “raça”, “colorismo”, “classe”, mas também de “correntes” da dança e em determinado contexto: nível já complexo porque supõe pensar o cruzamento numa abordagem dita “insterseccional”, fecunda por não ser binária. Não há um alinhamento simples: origem social, racial, identidade sexual não garantem nada por si sós.

Se por um lado, na França, foi teoricamente destruído o essencialismo das noções de raça / nação / gênero / e mais ainda de deficiência física, salientando sua construção, por outro lado, esse trabalho não foi feito histórica e politicamente. Podemos observar os efeitos disso também na história da dança. Se a noção de “raça” foi desconstruída, nem por isso foi eliminado o racismo, o erro e a inferiorização.

As diferenças são estruturadas por signos que regem as condutas e o olhar. O corpo permanece então como um “texto” a ser lido e a visibilidade da cor da pele ou dos signos externos (visibilidade também do corpo com deficiência) estão no fundamento das apreciações.

Existe uma exploração, um mercado das diferenças reificadas, exotizadas, “o gosto dos outros”, das “danças de outros lugares”. E isso vai junto com a invisibilidade no campo contemporâneo de certos “outros”. Em outros termos, a passagem para uma cultura pós-moderna deixa sempre algo para trás.

Por certo a história da construção das categorizações e de seus efeitos está para ser feita sob a perspectiva dos estudos culturais, pois o sentido delas varia em função das necessidades e dos contextos.

São múltiplas as respostas à questão da identidade que devem ser historicizadas e contextualizadas geograficamente, pois a questão volta, mas não para o mesmo lugar, nos anos 1920, nos anos 1940-1950 (período em que a arte moderna e a dança dita moderna guardam ainda um valor universal), nos anos 1960-1970 (período marcado pela reivindicação das identidades minoritárias diante da dança “pós-moderna”), nos anos 1980 e ainda hoje.

Na França, a partir da crise de 1973: limitou-se a imigração, mas esta deixou muitos descendentes franceses. No momento em que se produz a descolonização, ocorre um fluxo

massivo e organizado de mão de obra vinda das ex-colônias e dos territórios franceses de além-mar. A França não se livrou de seus “indígenas”, daí a necessidade de pensar o trabalho das danças advindas da imigração pós-colonial.

De fato, pode-se pensar que, nos anos 1960-1970, o Modern Jazz tenha sido excluído do campo contemporâneo e, nos anos 1980, o Hip Hop, visto como dança de lazer; depois, nos anos 2000, teria havido, por exemplo, a emergência de uma dança chamada “dança contemporânea africana”.

Campo reservado da sociologia e da antropologia, interessa pouco aos historiadores e à estética.

A explosão da “nova dança francesa” ou da “dança contemporânea na França” operou-se sob essa divisão. Vestígio do colonialismo ativo na França no âmbito contemporâneo. Artistas que trabalham e vivem na França (às vezes franceses, às vezes com dupla nacionalidade) sofrem para ser reconhecidos como artistas contemporâneos, salvo se levantam bandeiras comunitárias.

É preciso então negociar com o fato de escolher a identidade, a identidade do exterior etnicizada, para inventar uma identidade coreográfica diaspórica. Reconhecer a dança que se faz na França (como nos convidam a fazer certos pensadores e artistas brasileiros) como sendo o fruto de um trabalho de tradução, de negociação, de indigenização.

2/NO NÍVEL ESTÉTICO:

Supõe ir além dessa história transcultural e além de uma história de corpo, como superfície de signos a serem lidos. A abordagem da arte na dimensão única de um texto cultural proposto pelos *Cultural Studies* “nunca é suficiente” (escreve justamente um dos fundadores dos *Cultural Studies*, Hall, p. 253).

Na arte, relação com o sonho, com o trabalho do inconsciente, com o trabalho da sensação.

Não se pode simplesmente alinhar o trabalho da arte com o trabalho da cultura; o psíquico e o imaginário, o sensorio-motor e o trabalho da percepção com o social constituído. Singular porosidade (e não alinhamento) de um nível com o outro, próprio do trabalho de representação (com suas torções, deslocamentos, condensações, elipses, substituição, reconfiguração, indecisão) onde se inventam gestos que questionam a ordem gestual.

Criação gestual sempre deslocada em relação ao pensamento em estado de vigília, consciente. O desejo do artista é o desejo de partir, desejo de outro gesto para justamente

escapar da “casa”, dos hábitos, para ir rumo a outro modo de relação.

Não se trata aqui de promover a utopia de uma dança sem lugar, sob o signo da abstração e da busca de universalismo, mas uma dança que carrega os traços de seu percurso por muitos lugares, traços de apoios, alianças, oposições e relações de força.

É um trabalho de composição que se dá no nível cenográfico, coreográfico, musical e gestual. Interessante notar a utilização frequente de mudanças de tom, humor, ironia, polissemia, torção, alusão. Poéticas da torção, figuras “torcidas”, como uma das expressões dessa história das identidades coreográficas diaspóricas.

CONCLUSÃO

- Pensar ao mesmo tempo a conexão do mundo da Arte com o mundo social e sua diferença em relação à Cultura.

- Exigência de recontar a história:

1/ descentrando a narrativa;

2/ afirmando as modernidades coreográficas locais e globais, não apesar das diferenças, mas através da diferença;

3/ observar identidades em permanente processo de tornar-se;

4/ descrever poéticas da torção.

Temporalidades Coreográficas: Estruturas e Durações

Geisha Fontaine

UM PROCESSO EM ANDAMENTO

“ Não importa por onde eu comece, pois para lá eu sempre voltarei.”

Belo fragmento do “Poema” de Parmênides, escrito pelo filósofo pré-socrático no século V a.C.

“Não importa por onde eu comece, pois para lá eu sempre voltarei.”

Seria o fim? Seria o começo?

Como saber?...

Trabalho há muitos anos com a noção de tempo em dança. Faço isso como pesquisadora e coreógrafa. Essa investigação sobre o tempo é a grande história da minha vida. A dificuldade é não se fechar naquilo que já foi pensado, experimentado, dito ou escrito.

Nesta palestra, concentro-me na organização temporal dos espetáculos de dança e, principalmente — o que é novo para mim — naquilo que abre e fecha uma obra coreográfica: seu começo, e seu fim.

1. DURAÇÕES — “AQUILO DE QUE O CORPO É CAPAZ”

Duração? Sim, claro. Uma obra coreográfica se desenrola no tempo. Embora o espectador seja livre para sair e voltar, há um momento em que o projeto começa e outro em que ele termina. Essa duração da obra, da apresentação ao público daquilo que foi concebido, é essencial. Isso também vale para a improvisação. De fato, se a improvisação põe no presente o momento em que se está criando, é pertinente perguntar qual uso da duração foi aí ativado.

A maneira pela qual esse ou aquele espetáculo se distribui no tempo é um grande desafio para o coreógrafo, assim como para o pesquisador da dança. De que é feita essa duração? O que ela implica? Quais os *usos* e desvios que a regem?

A grande questão relativa à dança é o corpo. Toda criação se organiza em função daquilo que pode o corpo. Não falo aqui de possíveis proezas. Falo da dança enquanto arte que atualiza potencialidades do corpo, que trabalha com os “sentidos” e com uma forma de pensamento que são especificamente seus. A organização temporal de uma obra põe em jogo o que o corpo pode e o que não se “sabe” de antemão. Isso é muito claro, por exemplo, no procedimento de repetição de um movimento. Em Pina Bausch, especialmente em *Café Muller*, não se sabe quando a repetição vai parar, e o que está em jogo aí é justamente a matéria do corpo. Em muitas sequências repetitivas aplicadas por essa coreógrafa, a repetição para porque o corpo não pode mais continuar. Literalmente. Esse corpo que pode, ou não pode, é uma das grandes descobertas de Spinoza. Não se sabe... Quando uma bailarina repete um movimento até não poder mais, não se sabe de antemão quando esse momento vai chegar.

Quanto a essa questão, nos abandonemos ao prazer da leitura de um excerto bem curioso de um curso de Gilles Deleuze. Esse curso aconteceu na Universidade de Vincennes em 2 de dezembro de 1980 e era sobre Spinoza. Deleuze diz:

[Spinoza] fala do bebezinho, do sonâmbulo e do bêbado... Vejam só, vejam só... Ah! O bebê, o sonâmbulo. O bebê engatinhando. O sonâmbulo que se levanta dormindo no meio da noite e vai me assassinar. E o bêbado que começa um grande discurso (...). [Spinoza] diz: “Ah! Finalmente. Não se pode saber aquilo de que o corpo é capaz”.

“Não se pode saber aquilo de que o corpo é capaz”. (...) Quando vocês encontrarem esse tipo de frase em Spinoza, não se deve prosseguir como se... Primeiro é preciso rir muito, são momentos cômicos. Não há motivo para que a filosofia não tenha sua comicidade. “Não se sabe aquilo de que o corpo é capaz”. Vejam... um bebê engatinhando. Vejam! Esse sujeito que fala com você está completamente bêbado... Vejam também um sonâmbulo passando por ali. Ah, é! É verdade, “não se sabe aquilo de que o corpo é capaz”.

Além de tudo, essa é uma boa preparação para um outro grito que ecoará por muito tempo, e será a mesma coisa, só que mais contraído, isso quando Nietzsche diz: “O espantoso é o corpo”. O que isso quer dizer? (...) Alguns filósofos dizem: “ouçam, deixem de lado a alma, a consciência etc. Vocês deveriam primeiro tentar ver um pouco aquilo de que o corpo é capaz. Ele é capaz do quê?... Vocês não sabem sequer o que é o corpo e vêm nos falar de alma! Assim não, é preciso rever isso.”

Bem, o que Spinoza quer dizer?

“O espantoso é o corpo”, dirá o outro [Nietzche].

Já Spinoza diz literalmente: “Vocês ainda não sabem aquilo de que um corpo é capaz”.

Vocês são sabem ainda aquilo de que um corpo é capaz.

Ainda não.

Esse é o desafio da dança. Não que o corpo nos surpreenda, isso é função do esporte. Não. Mas que o corpo nos perturbe. Naquilo que ele põe em jogo e que ainda não sabíamos. Naquilo que há de “inconsciente”. Então, sim, o corpo pode também nos surpreender!

Criar uma coreografia equivale então a “fazer obra” e a engajar o corpo naquilo que ele tem de “surpreendente” (Nietzsche) e naquilo que ele carrega de “potencialidades” (Spinoza).

Que desafio! “Fazer obra”! É justamente aí que a dança surge como uma verdadeira força de subversão. Por associar a exigência e a consciência do efêmero. A dança, em sua função de espetáculo, apresentaria três desafios:

- criação artística, evidentemente;
- o “encontro” com o público, o “frente a frente” próprio do espetáculo cênico;
- a “durabilidade” do projeto (o período durante o qual ele poderá ser visto pelo público).

Esses três desafios implicam:

- Reivindicar a dança como uma arte completa.

- Nesse ponto intervém a exigência de: analisar os limites da produção coreográfica.

Perguntar que função (funções) assume hoje o espetáculo de dança. De que espetáculo de dança se trata? O que ele oferece de propriamente seu?

- Historicizar. Procurar quais são as ligações entre o que passa e o que dura. E também procurar as tensões entre o que passa e o que dura.

Como as obras trariam à tona “aquilo de que o corpo é capaz” e que eu ainda não conheço, no tempo de duração do espetáculo? Nas outras artes, o corpo nunca está envolvido dessa maneira, é bom lembrar. De fato, a força da dança provém de entrelaçamentos que ela opera entre a matéria do corpo, o corpo dançante, o corpo pensante. Desnecessário dizer que, para mim, essas três dimensões são verdadeiramente indissociáveis.

Então?

O que acontece durante o tempo de uma criação coreográfica?

2. ESTRUTURAS

A dança é uma arte do tempo: Eu me sento numa sala de espetáculo e logo depois vou embora. Assim sendo, como tenho muitas vezes salientado, a estruturação no tempo é um dado forte da criação coreográfica. O que o coreógrafo vai privilegiar? Como vai construir a peça? Trata-se de pensá-la como um todo, baseado na progressão entre um começo e um fim? Isso teria então a ver com um tempo cronológico ligado à distensão. Ou se trataria de pensá-la como um conjunto de propostas que atuam por linhas de fuga, insistências, deslocamentos? Isso teria a ver com um tempo concebido como intensivo. Como se articulam os diversos elementos de um espetáculo coreográfico? De qual parte do “não dançado” (do inaudito) foi tramada a coreografia? O “inaudito” remete àquilo que ainda não foi ouvido, escutado, e, por extensão, àquilo que ainda não foi visto.

Um coreógrafo investe-se temporalmente em cena com a sincronia e a simultaneidade, com as durações e as velocidades, com a alteração e a repetição, com a escolha das articulações e das rupturas, com a vertigem do “em seguida”...

Poderíamos estabelecer uma tipologia de diferentes temporalidades coreográficas. Poderíamos. Haveria:

- A temporalidade da “narrativa”, que se funda sobre uma lógica temporal. É um desenvolvimento linear. Há uma relação cronológica entre o começo, o meio e o fim. Há às vezes uma forma de suspense. Constata-se a impossibilidade de modificar a ordem

do desenvolvimento; pode-se então pensar na temporalidade da literatura. Um exemplo: Jérôme Bel — voltarei a essa questão;

- A temporalidade “revirada”: Ações que se sobrepõem, que se contradizem, que se superpõem; não há um fio, uma linha de tempo. Desarticula-se o andamento de tudo para fazer surgir uma multiplicidade de temporalidades. Um exemplo: Pina Bausch. Embora isso dependa do período de criação. A organização temporal de Walzer (1982) difere muito daquela de *Café Müller* (1978).

- A temporalidade “desmontada”; por exemplo, quando o acaso intervém. Merce Cunningham é o protótipo disso. Ele não quer, acima de tudo, contar com o princípio de causalidade quando ele coreografa. Ele desconfia dos desenvolvimentos e procura quebrá-los. Potencialmente, a ordem das sequências pode variar — o que ele fez principalmente nos *Events*;

- A temporalidade “arquiteturada”. A estrutura é muito elaborada, num tratamento quase matemático de cada evento. Anne Teresa de Keersmaeker, por exemplo, explica isso muito bem, principalmente nos Cadernos que ela dedicou a muitas de suas criações (em colaboração com Bojana Svejic). A coreografia trabalha numa organização minuciosa da dança, baseada no tratamento de células de movimento a partir das quais ela compõe.

- A temporalidade “repetitiva”, voltarei a isso.

- Há também, é claro, a temporalidade que está em eco com um dado externo. Por exemplo: a música. A coreografia por certo tem a escolha de tratar essa duração musical de muitas maneiras, mas a composição musical determina amplamente a escrita coreográfica. A música da famosa *Sagração da Primavera* tem um papel preponderante em toda versão do balé.

- Para terminar (ou para abrir?!): a temporalidade “subvertida” — Me dê um exemplo!

Como lidar com a duração? Em colaboração com Pierre Cottreau, criei a peça *Je ne suis pas un artiste* [Não sou artista] em 2006. A peça durava doze horas. Essa duração era o maior desafio desse espetáculo. Forçosamente, a estruturação no tempo estava ligada de modo profundo à duração escolhida. Nosso desafio era experimentar como o corpo do bailarino e o do espectador se transformariam em função dessas doze horas.

Queríamos também questionar a duração de uma criação coreográfica que, ao menos na França, costuma ser de cerca de uma hora. Queríamos trabalhar a quantidade de tempo de vida que cada um está disposto a conceder a um espetáculo de dança.

Depois de 2006, houve várias outras propostas questionando a própria duração do espetáculo. Quanto a isso, note-se que a apresentação cada vez mais frequente da dança em museus modifica a duração daquilo que se propõe, numa lógica de exposição.

As condições de produção e de exploração têm um papel considerável no tocante à duração de um espetáculo e às temporalidades que ele aplica; os desafios estéticos do artista não são totalmente independentes desses fatores.

Na prática, o catálogo de temporalidades que acabo de evocar não funciona totalmente. Certamente, não é assim tão simples! Reitero aqui as observações de Michel Foucault sobre aquilo que se analisa e sobre os perigos de toda tipologia, embora às vezes seja preciso correr o risco — é um dos momentos da pesquisa. Mas isso se torna interessante quando nos desprendemos dessas categorias.

É por isso que decidi constituir um *corpus* de pesquisa sobre começos e fins de espetáculos coreográficos. Procuo assim identificar “constantes”, independentemente de estilos, desafios, processos envolvidos. E, inversamente, procuro identificar aquilo que difere.

Identificar o que for recorrente. Desentranhar o que for singular.

3. AQUILO QUE RETORNA

Antes de pegar exemplos concretos, gostaria de me referir a Nietzsche, àquilo que se arrisca na criação, ao arsenal físico-mental que nos impulsiona — corpo e alma!

Detenhamo-nos um instante na temporalidade que se constrói sobre o princípio de repetição. O que se repete, o que retorna...

Nietzsche tem uma intuição extraordinária para a dança. Trata-se do *Eterno Retorno*. Ideia que constitui um verdadeiro paradoxo. Essa noção faz sentido nas práticas artísticas? O que nos traz o Eterno Retorno, tão amplamente debatido pelos exegetas de Nietzsche? Esse pensamento complexo ocupa um lugar quantitativamente restrito na obra do filósofo — que pouco o explicitou. Isso por certo favoreceu diversas interpretações disparatadas. Em *Ecce Homo*, Nietzsche diz que a concepção fundamental de Zarathustra é “a ideia de retorno eterno, a forma mais elevada de aquiescência que se possa atingir”; o eterno retorno é “a expressão da paixão do sim à vida”. É em *A Gaia Ciência* que a ideia de Eterno Retorno primeiro surge; ela toma a forma de uma ficção:

O maior dos pesos

E se um dia, ou uma noite, um demônio viesse se introduzir em tua suprema solidão e te dissesse: “esta existência, tal como a conduzes, e a conduziste até agora, terá de recomencá-la de novo e de novo, sem cessar; sem novidade nenhuma; ao contrário!”

Se essa ideia passasse a te dominar, ela te transformaria talvez, e talvez te aniquilasse. Tu te perguntarias em relação a tudo: “Queres isso? Voltarias a gostar? Uma vez? Sempre? Infinitamente?”. Essa pergunta cairia sobre ti com um peso decisivo e terrível! Ou então: Ah, como precisarias amar a ti mesmo e a vida para não mais desejar nada além dessa suprema e eterna confirmação!

Não está aí o desafio da criação em dança? Que ela seja representada o maior número possível de vezes? Fala-se muito em “representação”. Em *A Vontade de Potência*, Nietzsche é bem claro: “Se, em tudo o que desejas fazer, comesças te perguntando ‘É certo que desejo fazer isso um número infinito de vezes?’, esse será para ti o centro de gravidade mais sólido”.

Há também um aforismo em *Para Além de Bem e Mal* que é muito interessante para nós. Nietzsche se refere ao homem “que insaciavelmente dirige um da capo não apenas a si mesmo, mas à peça e ao espetáculo inteiro, não apenas ao espetáculo, mas, no fundo, ao Ser que precisa desse espetáculo e o torna necessário...”

Se o Eterno Retorno significa a aceitação do real, em todas as suas dimensões, bem como a vontade do da capo (retomar pelo começo), essa é uma ideia que diz respeito ao artista. Deleuze constata que “a ideia de Eterno Retorno faz do querer uma criação, ela efetua a equação querer = criar” (*Nietzsche e a Filosofia*).

Pode-se pensar que essa equação não se verifica no caso de Cunningham, por exemplo, quando ele emprega procedimentos aleatórios, enfraquecendo assim sua própria vontade. Mas, de um lado, o recurso ao aleatório é em si expressão de uma vontade; e, de outro, o eterno retorno pode também corresponder ao desejo de retorno do acaso.

A criação contemporânea acentua essa postura quando, além de propor vários momentos de representação da obra, ela utiliza o princípio da repetição no próprio interior de determinada obra. Isso retorna, se reconhece... Qual coda? A qual começo retornar, no fim? Esse princípio de repetição da representação da obra e no interior da própria obra é apaixonante. Certas propostas em que nenhuma sequência se repete podem, no entanto, concluir do mesmo modo que começaram.

A estruturação de uma obra coreográfica põe então em jogo esses dois parâmetros:

- fazer aparecer aquilo de que o corpo é capaz, como ele contribui para a arte;
- conceber um desenrolar no tempo que desejaríamos pudesse retornar infinitamente.

Quer dizer, literalmente, criar uma estrutura coreográfica cujo destino é retornar o maior número possível de vezes (esse é meu piscar de olhos para o Eterno Retorno nietzcheano enquanto força de criação!).

4. COMEÇOS E FINS

Eu não estava suficientemente satisfeita com minha tipologia de estruturação das obras. Então, como um detetive, eu me concentrei nos seus começos e seus fins. Para ser sincera, no começo, fiquei decepcionada. Muitas peças começam com a apresentação de um palco vazio. Isso, sem dúvida, a fim de dar tempo ao espectador para que ele se torne disponível para o que vai vir. Muitas vezes, um bailarino entra em cena em seguida, depois um segundo bailarino, etc. Essa maneira de começar um espetáculo é, enfim, muito frequente.

É o caso de *Café Muller*, de Pina Bausch, de *Biped* de Merce Cunningham. Os exemplos são numerosos.

Um outro começo “típico”: os bailarinos já estão em cena enquanto os espectadores se instalam na sala. A luz se move da sala para o palco. Os bailarinos põem-se então em movimento. O impressionante começo de *Fase*, de Anne Teresa de Keersmaecker, por exemplo, em que uma sombra fortemente sugestiva causa perturbação nas bailarinas. São duas bailarinas, mas parecem três!

O cenário, a luz, a música são elementos importantes de uma criação coreográfica. Orientam fortemente a percepção do espectador. Mas decidi me concentrar na matéria corporal e no que ela propõe bem no começo de um espetáculo. Quis me ater ao modo como o corpo entra em cena ou já se encontra em cena, e à maneira pela qual ele começa a se mover. Considero esse momento decisivo, um verdadeiro índice dos desafios estéticos do coreógrafo. Inegavelmente, alguma coisa ocorre nesse momento.

Certos começos já dão uma imagem daquilo que será a peça toda. Outros são uma introdução. Outros, ainda, são “pistas falsas”.

Como começa? Não é algo sem importância.

E como termina? Merce Cunningham dizia com humor que a peça termina quando a duração prevista no início é atingida. Isso não impede que a maioria de suas peças termine do mesmo modo, envolvendo a totalidade dos bailarinos. Há com frequência uma “pose” (uma parada no movimento). O final fica assim bem claro.

Um outro final frequente é a diminuição progressiva da luz sobre os bailarinos dançando.

Eu poderia interpretar esses começos e esses fins e fazê-los significar muitas coisas. Poderia dizer que a diminuição da luz é um exercício de olhar sobre o que vai desaparecer. Isso envolve a persistência retiniana e a possível ideia de que ela favorecerá a memorização do vestígio daquilo que acabou de acontecer. Cesena, criação de Anne Teresa de Kees-

maeker, de 2011, lidava com o processo inverso. Começava de noite e continuava com o nascer do dia. Assisti a esse espetáculo em Avignon, e o que me lembro dele é a rapidez com que de repente vi alguma coisa. Não foi absolutamente algo progressivo.

Em todo caso, é uma loucura procurar o que começos e fins indicam da temporalidade de um espetáculo. É um processo em andamento — eu busco; e entrego a vocês algo bem no começo.

Assim, para este momento que passamos juntos, eu quis que olhássemos imagens de dança, de começos e fins de espetáculo. Ativar a percepção daquilo que nos propõem, das durações que inauguram, das pontuações que se tornam.

Encontramos por certo os limites da dança filmada e não ao vivo, mas ainda assim é possível avançar.

Espero, em todo caso, que vocês prestem especialmente atenção aos começos e fins dos próximos espetáculos a que assistirem. Não hesitem em enriquecer meu corpus !

Meu primeiro exemplo será *Café Müller*, criação de Pina Bausch, 1978. O começo “coloca”, e propõe imediatamente uma atmosfera, um modo de ser e de dançar, que são o próprio desafio da peça. No fim, a ação se concentra atrás do vidro, como se o que estava acontecendo começasse a desaparecer, ou se distanciar. Vejamos.

Acontecem choques na vida. Ver *Café Müller* foi um choque para mim. Era 1982, quatro anos depois da criação da peça, que data de 1978.

O começo é magnífico.

Abertura: o café está na penumbra, porta giratória iluminada ao fundo. Silêncio. Pina Bausch entra em cena em seguida, sonâmbula, tropeçando numa cadeira. Esse ruído se tornará recorrente na peça, quando Malou Airaudou dança no café e Jean-Laurent Sasporthès abre espaço para ela afastando as cadeiras. Nesse começo, Nazareth Panadero entre e sai, peruca ruiva, salto alto. É uma personagem bastante carnal, bem diferente da de Pina Bausch. Em seguida, aparece o “duplo” de Pina, Malou Airaudou.

O fim é tão belo quanto. De novo, a penumbra e a porta giratória iluminada ao fundo. Pina Bausch dança. Malou Airaudou, Dominique Mercy e Ian Minarik se posicionam atrás do vidro, ao fundo, e repetem uma cena vista antes. Ah, a repetição! Nietzsche! Os bailarinos repetem os movimentos numa rarefação do espaço e num distanciamento tangíveis. No espaço do café, Nazareth Panadero põe seu casaco nos ombros de Pina Bausch e lhe entrega a peruca ruiva. Pina Bausch tenta então ser outra pessoa.

Com frequência o final das peças ativa nossa memória. No presente.

É preciso tomar certas palavras literalmente. “Tanzteater” — trata-se aí de teatro, e

o que aconteceu entre o começo e o fim envolve dramaturgia, mesmo que não haja uma narração.

Bem outro é o procedimento de Trisha Brown quando ela cria *Accumulation with Talking plus Watermotor*.

Essa peça é de uma coerência notável. Em 1971, Trisha Brown criou o solo *Accumulation*. O desafio era repetir e acumular movimentos. Trisha Brown faz um movimento, repete-o, acrescenta um segundo; ela os retoma, repete e acrescenta um terceiro, etc. Em 1973, ela decidiu dizer um texto ao mesmo tempo que dançava. Assim ela junta (acumula) palavras aos movimentos. É *Accumulation with Talking*. Em 1979, ela apresenta essa peça recorrendo a uma nova acumulação: retoma uma passagem de uma criação que havia feito no ano anterior: *Water Motor*.

Como o título indica, *Accumulation with Talking plus Watermotor* acumula uma criação de 1971, um acréscimo de 1973, uma criação de 1978.

Trisha Brown passa constantemente de uma proposta a outra. Os começos, depois os fins, se misturam. As durações se acumulam. As chegadas dos espectadores da performance se acumulam também. Passa-se de uma matéria a outra sem cessar. A última palavra é: “Stopped”. O último movimento então se detém.

Falei disso rapidamente: o papel da música é importante para a estruturação das obras. Ora, a progressão do que acontece pode também ser determinada por uma escolha cenográfica. Proponho a vocês que observem o começo e o fim de um projeto concebido pelo artista plástico Gilles Touyard e pelo coreógrafo Boris Charmatz.

Você já percebeu o que impulsiona aqui a dança?

A função do começo e a do fim são aqui muito claras. Elas dependem do dispositivo concebido por Gilles Touyard. É implacável!

Desejo agora pegar um último exemplo, o de Jérôme Bel. *Último* exemplo? Às vezes os “últimos” se acumulam. É uma outra possibilidade de acumulação! Jérôme Bel criou *Le dernier spectacle* [O último espetáculo] em 1998. Na verdade, esse não foi seu último espetáculo. Felizmente!

Mas não é da peça *O último espetáculo*, que não é o último, de que vou falar. Vou falar aqui do espetáculo *Véronique Doisneau*, criado em 2004, no *Opéra de Paris*. Nessa criação, Jérôme Bel põe em cena o percurso artístico da bailarina Véronique Doisneau, que é “sujet” [posição hierárquica mediana] na hierarquia do *Opéra* e se torna o “sujet” [tema] da criação de Jérôme Bel.

Jérôme Bel trabalha intensamente nos começos e fins. São literalmente o alfa e o ôme-

ga daquilo que ele cria. Esse artista concebe um “tipo de narrativa”. Estamos então com ele num tempo linear, próximo da literatura.

No começo do espetáculo, Véronique Doisneau se apresenta. Em seguida, ela interpreta:

- o que ela adorou dançar: a segunda variação do *pas de trois Les Ombres*, no 3º ato de *La Bayadère*, na versão de Rudolf Nureyev;

- o que foi estimulante para ela, porque dançar essa peça lhe permitiu aprender coisas novas: *Points in Space*, de Merce Cunningham,;

- o que ela adoraria dançar: *Giselle*;

- o que ela adorou ver, dançado por outra(o) bailarina(o): Céline Talon, em *Giselle*, de Mats Ek;

- o que ela detestou dançar: *O Lago dos Cisnes*, quando fez uma figurante, como membro do corpo de baile.

Ela termina fazendo os cumprimentos. Não é algo sem importância. Os cumprimentos são o verdadeiro fim do espetáculo. Alguns artistas suprimem essa parte. É um tanto raro.

Os cumprimentos são um ritual do espetáculo, um momento estranho entre o fim da obra e o momento em que o espectador deixa a sala. Com frequência, os cumprimentos são “escritos”, criados com antecedência. É um elá duplo: o dos intérpretes diante do público; o dos espectadores diante do que acabou de acontecer. Às vezes, os aplausos demoram para acabar. Tomara não tivessem fim...

Esse poderia ser o começo da minha conferência.

“Não importa por onde eu comece, pois para lá eu sempre voltarei.”

Parmênides

Relatar o Seminário Ida e Volta foi uma tarefa assombrosa, que resultou em volume notável de anotações sobre os debates, para além da apresentação das Conferências de Cássia Navas, Isabelle Launay e Geisha Fontaine, e da produção dos textos de pesquisa compartilhados entre os pesquisadores, e que integram esse livro, em versões bilingues.

Essas longas e detalhadas anotações foram transformadas no presente relato, que se organiza a partir dos eixos temáticos recorrentes ao longo da semana de atividades pela qual se estenderam os trabalhos. Como, em seus textos, os pesquisadores apresentam seus próprios apontamentos, aqui foram suprimidas as indicações da personalidade, sendo privilegiados os conteúdos debatidos, diversas vezes por múltiplos pesquisadores, em uma atividade de pensar em conjunto.

Relato de Ações do Ser

Os únicos nomes que aparecem mencionados ao longo deste texto são os das co-curadoras Cássia Navas e Isabelle Launay, que, durante o percurso de atividades, dirigiram as atividades, fizeram ponderações e encaminhamentos, proposições e sùmulas do que se debatia, garantindo não só a continuidade dos trabalhos, mas também entendimentos dos muitos níveis de informação que se articulavam, então, simultaneamente.

Neste livro, tais informações se apresentam segmentadas e destiladas, por cada um dos pesquisadores e conferencistas, em cada um de seus textos. Assim, o intuito do relato que segue é o de apresentar referências à totalidade do realizado, pelo viés da mistura e da integração, da constante ida-e-volta de pensamentos, ideias e entendimentos, compartilhada pelos pesquisadores envolvidos nesse momento privilegiado de trabalho.

Território Suspenso de Pesquisa e Reflexão

**Henrique Rochelle, Secretário Geral do Seminário
Ida-e-Volta: Dança Brasil-França**

Uma semana de atividades colocou em estado constante de suspensão, de pesquisa e de trabalho um grupo de treze pesquisadores, vindos de onze universidades brasileiras e francesas para debater, discutir e pensar fazeres e perspectivas para a história da dança. Entre duas cidades, sete encontros de trabalho, seis conferências, dois blocos de entrevistas públicas com seis artistas da dança, uma mesa de debate aberta, e assistência a diversos espetáculos, o *Ida-e-Volta: Dança Brasil-França* construiu um eixo de reflexões partilhadas, cujas propostas e resultados neste livro se encontram presentes.

Aqui, se mostram alguns dos caminhos das reflexões que foram construídas pelos pesquisadores — junto com os artistas e o público que participou das atividades abertas — ao longo desse seminário, pontuando temas e debates recorrentes entre as múltiplas

atividades e propostas que foram trabalhadas. A importância desses materiais todos foi justificada pelo próprio encontro, que se debruçou sobre as múltiplas formas de publicação, de participação, e de intercâmbio (de indivíduos e de informação) que respondem a uma pergunta básica e insistente, colocada e recolocada pelos pesquisadores a vários momentos do seminário: **como partilhar conhecimento em dança?**

Para além dos saberes do corpo e dos corpos, transmitidos pela densa rede de treinamento, ensino e criação de dança, foram debatidas as formas de se pesquisar a dança, e de se apresentar os resultados das múltiplas pesquisas empreendidas para a comunidade acadêmica, mas também para a comunidade em geral. Questionando-se quem se interessa pelo que é produzido na pesquisa em dança, foi evidenciada uma dinâmica de produção e divulgação de conhecimento especializado em história da dança, sobretudo frente a realidades econômicas que culminam numa dificuldade, e mesmo num desinteresse, em publicações específicas dos campos associados à área. Tais obstáculos foram pontuados desde o início dos trabalhos do seminário, num momento em que os pesquisadores teceram comentários acerca do que haviam observado através da leitura dos textos de pesquisa previamente escritos por cada um e enviados para o grupo antes do início das reuniões. Tratava-se, então, de um desafio comum, de uma produção reduzida, sobretudo no Brasil e em português, mas também na França e em francês — cada país dentro de seu quadro específico —, de materiais sobre esse tema, o que cria dificuldades não apenas de pesquisa, mas, também de ensino nessa área.

O ensino foi um tópico que apareceu diversas vezes no debate, enfocando a multiplicidade da formação dos alunos que aportam às graduações em dança, espaço de trabalho e de origem dos pesquisadores do seminário, que observaram as múltiplas estratégias usadas para contornar as dificuldades materiais, mas, sobretudo, para causar engajamento e desejo pela atividade da história nos alunos. A realidade confrontada é uma que inclui um cenário de apagamento, em alguns cursos superiores, das disciplinas de história, tornadas optativas, ou dispensadas da grade comum.

Contornar esse possível desinteresse ou descaso tem sido atividade recorrente da prática educativa, mas também historiográfica, dos pesquisadores, que deflagraram diversos procedimentos investigativos e educativos empregados frente a essa situação. Por exemplo, trataram-se das propostas de investigações acerca das arqueologias pessoais dos alunos, bem como dos artistas da dança, da investigação bibliográfica / genealógica, que busca situar o indivíduo contemporâneo a partir de suas referências e influências formativas e estéticas.

Reconhecer as formas de trabalho com o corpo vivo, corpo-território, no sentido apresentado por Navas, e enquanto lugar de memória viva, foi uma das portas de entra-

da para a discussão da particularidade dos corpos brasileiros, assim permitindo debates acerca de como se constitui e como se percebe esse corpo, tanto em seu país de origem como fora dele. O Brasil, enquanto tema, aparece como norte das propostas dos textos apresentados por diversos dos pesquisadores, mas também foi um dos assuntos recorrentes nas entrevistas públicas, realizadas em São Paulo com Maura Baiocchi, Alex Soares e Eduardo Fukushima, e em Fortaleza com Flávio Sampaio, Paulo Caldas e Andréia Pires. Falando de suas obras, suas trajetórias e referências, os artistas foram perguntados sobre as especificidades do Brasil, dos apoios na cultura e nas referências das culturas brasileiras. Interessante é a observação que se pode construir, dada a presença de pesquisadores e artistas de muitas partes do Brasil e também estrangeiros, da distinta percepção que se tem acerca daquilo que é referente ou pertencente ao Brasil, e de como essa sedução pelo estereótipo pode se dar por desconhecimentos.

As pesquisadoras francesas também puderam retratar um pouco de como esse processo se dá frente à dança francesa, frequentemente generalizada a partir de uma parcela de sua produção, ligada à dança conceitual, popularizada fora da França como produto de exportação, fato que pode ser analisado a partir de questões institucionais, públicas, políticas, artísticas, entre outras, como notou Launay.

Esse tipo de constatação apenas evidencia a importância das pesquisas históricas, que fomentam as discussões embasadas, ao oferecerem e organizarem instrumentais teóricos. Paralelamente, ela também nos leva a considerar aspectos da formação de um povo, e de uma cultura que, por vezes, privilegia aquilo que é importado, seja em matéria de arte ou de conhecimento. Frente a essa estrutura colonizada, se coloca a responsabilidade dos artistas, dos pesquisadores, dos intelectuais, dos críticos, dos historiadores e dos jornalistas na promoção da cultura brasileira e da produção artística brasileira.

Também foi discutida no seminário, a partir desse ponto, a ausência de certas formas de dança da pesquisa histórica, sejam as danças tradicionais, ou as danças das periferias, ou mesmo as danças devocionais — formas que parecem depender de seu deslocamento para fora de seus locais de origem para se tornarem reconhecidas e validadas, o que evidencia questões de política cultural e de política de informação que reverberam também nas dinâmicas do ensino, posto que sua exclusão do ensino oficial causa uma dificuldade de aproximação de certas camadas a esses meios.

A importância da participação e inclusão dos sujeitos dentro dos fatos históricos é apoiada por um sentimento compartilhado de desejo de auto-localização na história — ponto de partida para o desenvolvimento de algumas das pesquisas apresentadas e debatidas ao longo do seminário. É no confronto entre o desejo de compreensão e a percepção

da ausência de materiais que tratem dessas ligações que se iniciam muitas pesquisas, orientadas pela produção de registros, pela obtenção de registros, e pela apresentação desses registros. Um desdobramento desse tópico, para além da produção e obtenção de fontes, trata das metodologias de trabalho com elas.

Neste sentido, os pesquisadores se questionaram o que fazer com aquilo que conseguem produzir e reunir, levando a debates acerca dos acervos e sua manutenção, e separando-se as distintas atividades entre reunir acervos, disponibilizá-los, e criar redes e parcerias. Simultaneamente, aparece a força de uma cobrança da classe intelectual, da parte de historiadores de outras áreas, por exemplo, de um rigor científico metodológico ao trabalhar com os objetos da pesquisa. E por mais que a cobrança do rigor seja justa, muitas vezes há uma falta de entendimento da especificidade dos materiais com que lida a pesquisa histórica em dança.

Para além do “corpo como suporte da dança” e da “dança como suporte do corpo”, a produção e o trabalho com textos têm evidenciado essa delicada dinâmica entre aquilo que se guarda e aquilo que se considera ser merecedor de ser guardado. Dinâmica que retoma preceitos do poder do arquivo e do arquivamento sobre a memória e sobre a história e a pesquisa em história, a partir de perspectivas individuais, mas também institucionais, e de políticas públicas — posto que esses materiais respondem a uma necessidade e um anseio ancorados na sociedade, e não só nos indivíduos pesquisadores ou nos sujeitos pesquisados.

A grande questão colocada foi aquela de não se deixar tomar pelo discurso do apagamento — de que as coisas são esquecidas. Porque as fontes voltam, são recuperadas, re-traçadas, resgatadas, e assim por diante. Porque a história é processo, é mudança, e nem sempre a perda do sentido original de algo corresponde a seu desaparecimento, mas sim a sua transformação. Nesse ponto, é especialmente interessante pensar nas contribuições dos artistas entrevistados. De gerações distintas, e formações variadas, todos eles identificaram, em seus trabalhos, uma importância do estudo histórico, sobretudo desse contexto já apontado: o da identificação pessoal a partir da história, servindo como base de uma preocupação sobre questões de público, não em termos de se delinear um público alvo para suas obras, mas de ter em vista uma intenção constante de que exista um público, e de que as obras, enquanto processos de compartilhamento sejam comunicação em si, mais do que ferramentas ou veículos para a comunicação.

A partir da necessidade de se dançar mais, questionou-se onde está a potência da dança, frente a um contexto em que tão pouca gente sai de casa para ver dança. Há também uma questão de temporalidade, de inserção pessoal do público nessa situação de suspensão

provocada pelas obras, que, quando acabam, deixam quase que instantaneamente os sujeitos em uma situação distinta, em um outro momento da vida, ainda que algo das obras permaneça em cada um.

Na busca pelo público, observa Navas, não se trata de culpabilizar certas danças e certos estilos pelo afastamento das plateias das cenas da dança, pois sempre existiram formas mais (e menos) vistas. Todavia, aqui entraria em jogo uma dinâmica historiográfica, que, frequentemente, limitou-se a retratar aquilo que é do *mainstream*. Discutir o público de hoje é discutir aspectos da sociedade em que nos inserimos, que coloca em tamanha evidência o sujeito (e seu protagonismo). Com isto, pode haver um deslize para um processo em que o foco de desinteresse seja não especificamente a dança, mas o outro que ela representa — tamanha a importância dada a si mesmo (e ao próprio corpo). Sendo a arte algo que não se faz só, a percepção social do sujeito, cada vez mais individualista, acaba criando um obstáculo do contato e da comunicação das obras com o público.

De forma semelhante, os sujeitos se colocam frente ao engajamento político, que nem sempre aparece ligado às classes artísticas, como observaram alguns dos pesquisadores — tanto do Brasil, quanto da França. Questionados sobre a presença de debates políticos no seminário, os pesquisadores pontuaram que falar de história é em si algo político. Não foram propostas exemplaridades contextuais, sobre situações políticas e econômicas do Brasil ou da França, por exemplo, mas foi evidenciado que discutir memória é um processo de se cercar daqueles que aqui estão, e que estiveram (e dos que aqui estarão). Este seria o trabalho da história: discutir o momento em que estamos agora, os momentos em que estivemos e, ainda, aqueles em que estaremos.

Nesse sentido, a história da dança é um posicionamento político, em relação ao corpo que se move e às maneiras de como ele se coloca no mundo. Assim, retoma-se a questão da especificidade de um corpo brasileiro, mas que se expande para as formas como esses corpos brasileiros convivem e se articulam, no cotidiano, mas também em cena; e a indagação de se haveria, para além dos corpos brasileiros, formas de articulação que sejam brasileiras, perceptíveis por outros povos, e caracterizáveis do nosso.

Buscando essas categorizações, questionaram-se quais os elementos que constantemente aparecem, sendo retomados na dança daqui. Entre as respostas, encontram-se a separação das tribos; a ausência do sentimento e da ação de grupos que se movam à semelhança de uma manada (pontuada por Navas como um coletivo); a desvalorização da própria dança; as aparentes verticalidades simbólicas; a estranha percepção, inclusive por parte dos bailarinos brasileiros, de que a dança do Brasil seja uma dança pobre, uma dança de minoria, uma dança de privação, como observa Navas.

Esta poderia ser uma das fontes de um mistério recorrente em certos discursos de “não

querer ser brasileiro”, de não querer se identificar como pertencente a esse grupo, visto a partir dessas lentes reducionistas, aplicadas, às vezes sistemicamente, numa estratégia que causa apagamento, afastamento, esquecimento.

Abordando os entendimentos sobre este apagamento, os pesquisadores o discutiram, na pesquisa em história da dança que aqui se faz, como um campo que parece constantemente desviado, como algo esquecido ou escondido. Parece haver um esquecimento da busca por um espaço para a dança na sociedade, e seu reconhecimento, para além dos ambientes de inserção dos próprios pesquisadores, que vêem um seu protagonismo, dada sua inserção nas universidades. Também parece ser colocada de lado a questão dos deslocamentos por conta da vastidão do território brasileiro e as dificuldades que esse espaço impõe à construção de redes efetivas de trabalho e compartilhamento. Tal espacialidade parece causar também um apagamento do local somado à valorização daquilo que vem de outro lugar, seja ele próximo ou distante.

Em matéria de pesquisa, também foi apontado como um elemento que é recorrentemente apagado a dança do outro, a possibilidade de se fazer pesquisa separadamente sobre teoria ou sobre prática e uma cobrança constante de se pesquisar sobre a própria dança, como se não houvesse valor no outro sujeito. Ainda no âmbito da pesquisa na academia, parece haver um esquecimento da divulgação da produção do conhecimento, o que dificulta ainda mais a continuidade das pesquisas e o alcance das informações. Nesse sentido, mesmo dentro do protagonismo dos pesquisadores através de seu trabalho na universidade, aparece uma questão de invisibilidade frente a outras áreas do conhecimento, e parece fundamental questionar “quem sabe e quem se importa” com aquilo que os pesquisadores da dança fazem, mesmo no âmbito acadêmico.

Ao avaliar os resultados das ações empreendidas durante o seminário, os pesquisadores puderam apontar esse encontro como um catalizador de desejos que aconteciam separadamente, em lugares diversos, através da aproximação e da diferenciação dos pesquisadores e de suas formas de abordagem do fator histórico, trabalhado de modo a ressoar com os indivíduos, e não apenas em linhas contínuas, mas em camadas de ações simultâneas, espaços simultâneos e eventos concomitantes. O trabalho realizado força um refinamento das abordagens, e reafirma o potencial criativo e inventivo da pesquisa e do ensino, cobrando constante revisão e atualização dos métodos de trabalho dos pesquisadores.

A partilha, entre pessoas de múltiplos lugares, reunidas nesse tempo estético de suspensão, valoriza a experiência e a potência da arte com que se lida, reafirmando a importância do pesquisador assistir dança. Enquanto as questões metodológicas, sobretudo de uma característica de composição de afetos e de proximidade entre os pesquisadores, observada especialmente pelos estrangeiros, recolocam dois desafios: (1) Como enrique-

cer essa história da dança e suas formas de traçado? e (2) Como disponibilizar todo esse material para outros indivíduos?

Finalmente, os pesquisadores se debruçaram sobre as questões da continuidade: como e onde poderia ser levado tudo o que foi produzido nesse encontro e de que maneiras tudo isto pode impactar outras perspectivas educativas. Tomando-se em consideração a necessidade de se repensar metodologias do ensino de história da dança, sempre trazendo a percepção reconfortante de que aquilo que se deseja fazer é algo possível: o espaço para o diálogo pode e consegue existir.

Através de propostas de trabalho concretas, os pesquisadores debateram as possibilidades de se compartilharem não apenas artigos e produção científica, mas também traços da produção pedagógica, como as ementas, os programas e as bibliografias de suas disciplinas, em proposta bastante enfatizada por Launay. Evidenciaram a importância da discussão da história da dança de fora do *mainstream*, pontuaram a multiplicidade de metodologias, e debateram o uso das cronologias e de linhas do tempo.

O que restou insistindo como relevante, a partir, sobretudo da considerável quantidade de espetáculos que acompanharam a realização do seminário, tanto no Teatro Sérgio Cardoso (São Paulo), quanto na programação da Bienal Internacional de Dança do Ceará de Par em Par (Fortaleza), foi a importância do acompanhamento de obras de dança, fortalecendo-se a percepção de que os pesquisadores de dança são da dança — pertencem a este campo —, mas não são donos da dança, precisando e dependendo do material que lhes é apresentado, a partir da produção dos artistas.

Necessitam acreditar na centralidade da cena, da arte (e no devir mundo na cena, assim como no devir cena no mundo e no devir indivíduo) — como pontuado por Navas. Só com esse tipo de preocupação nós nos localizamos enquanto sujeitos-participantes da história, mas também da arte. Nesse sentido, a expressão **ida-e-volta**, título do seminário, não é apenas uma metáfora de deslocamento espacial, mas de uma proposição subjetiva e filosófica: indo-e-voltando nos construímos enquanto sujeitos, públicos, pesquisadores, historiadores — na dança, da dança, para a dança.

Percurso dos Pesquisadores



Os textos dos pesquisadores, reagrupados sob a rubrica “percursos dos pesquisadores” foram organizados dentro dos mesmos tópicos em que foram debatidos nos fóruns iniciais dos seminários Ida-e-Volta: Dança Brasil-França: (1) “Os tempos das obras”, (2) “Histórias” e (3) “Mediações”.

Sob o tópico (1) OS TEMPOS DAS OBRAS, seguem os textos mais focados em questões da história da dança ancorada num tempo-lugar específico, como um setting recortado a partir de um panorama mais geral, seja ele uma instituição de ensino, uma cidade ou mesmo um setting de criação-laboratório duma artista. Sob o tópico (2) HISTÓRIAS, reúnem-se narrativas que discorrem sobre histórias – no plural – de trajetórias compartilhadas entre muitos atores do campo, articulando-se criação, formação e memória *stricto sensu*. Finalmente, sob o tópico (3) Mediações, organizam-se discursos que, à maneira da história, dizem respeito à mediação/interlocução/fronteirização da dança a partir da pesquisa, do vídeo (que também é dança), dos arquivos, da crítica e da memória encarnada em intérpretes da dança.

Sobre os textos-percursos, é necessário dizer que se apresentam em formatos distintos, os organizadores do livro tendo mantido a forma como foram enviados, e em duas versões, uma delas sempre em português, a segunda em traduções providenciadas pelos autores.



1 Os Tempos das Obras



Modos de Fazer, Contar e Escrever Histórias de Danças:

COMPARTILHAMENTOS DE EXPERIÊNCIAS NO
SEMINÁRIO ALLER-RETOUR, IDA-E-VOLTA

Luciana Paludo

Este artigo propõe abordar questões relativas às práticas de ensino da história da dança na Graduação em Dança. Para isso tomarei como ponto de partida a experiência que tenho vivenciado como docente na disciplina *Estudos Histórico Culturais em Dança II*, no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Quando fui convidada por Cássia Navas a participar do Seminário IDA-E-VOLTA: DANÇA BRASIL-FRANÇA / ALLER-RETOUR: DANSE BRESIL-FRANCE, para compor o grupo de treze pesquisadores que estariam a discutir história da Dança, dentro da programação do France Danse Brésil, imediatamente comecei a repensar o meu status como pesquisadora, como professora e como historiadora. Essa última classificação, em termos acadêmicos, um tanto recente para mim.

Não sou historiadora de formação, mas a minha relação com a história da dança perpassa todas as minhas práticas, tanto como docente, quanto como artista da dança (bailarina e compositora de coreografias). O fato de eu ter feito uma Graduação em Dança abriu precedentes para que eu perambulasse pelo mundo com certos conhecimentos a respeito de *danças que haviam sido feitas em outros tempos e lugares*.¹ Ao mesmo tempo em que assumo que não sou historiadora de formação, percebo que *ser historiador* tem a ver com uma atitude, uma curiosidade, um encantamento; um querer saber; um interesse pelas pessoas, em seus determinados tempos de existências e ações no mundo. Pessoalmente e como estudante, foi assim que sempre me percebi: uma pessoa interessada por histórias da dança.

ALGUNS CAUSOS, PARA CONTEXTUALIZAR

Quando assumi a condição de professora, especialmente no Ensino Superior, a minha experiência como *estudante de histórias da dança* se redimensionou e passou a pautar um modo de eu abordar qualquer assunto [ou, conteúdo] — o que me fez, sempre, trazer referências de fatos mais ou menos distantes, em termos de tempo e lugares, em qualquer disciplina que eu estivesse ministrando. Por exemplo, ao abordar o ballet clássico, jamais consegui começar a ensinar um *plié*² ou um *tendu*³ sem contar *um caso* a respeito de como o ballet chegou ao Brasil, ou, ainda, de como alguns procedimentos ou técnicas artísticas migraram — e migram — de continente a continente, ou, de um lugar a outro, pelas viagens das pessoas que as praticavam — e praticam. E como essas práticas acabavam — e

1 Em minha graduação em Dança (PUC-PR/ Fundação Teatro Guaíra, atualmente FAP, 1987-1990) tive, logo no primeiro ano, três disciplinas que me auxiliaram na construção de referenciais históricos: História da Dança I e II, História e Estética da Arte I e II e Elementos da Música I e II. Das três disciplinas, a que me propiciou o desenvolvimento de um *raciocínio histórico* foi a de Elementos da Música I e II, ministrada pelo professor Flávio Stein, então flautista da Orquestra Sinfônica do Paraná. Em Elementos da Música desenvolvemos a prática de realizar “cronologias”; pesquisávamos fatos e acontecimentos históricos concomitantes: na Dança, na política, na música, em outras artes, como literatura e teatro, entre outros que julgássemos importantes de estarem ali. Anos mais tarde, em 2013, na condição de docente de uma disciplina com abordagens históricas e culturais em dança, eu viria a desenvolver o conceito de camadas temporais. Mas, foi somente no ano de 2016 que escavei e encontrei em minhas caixas dos trabalhos de faculdade esse material a que me refiro: as cronologias feitas em Elementos da música — o que me fez tecer a relação entre as cronologias propostas pelo professor Flávio Stein e o conceito de *camadas temporais* que hoje desenvolvo. Diria que encontrei uma gênese dessa prática; no decorrer deste texto desenvolvo esse conceito.

2 Quando dobramos os joelhos em uma das posições do ballet.

3 Quando esticamos os pés, arrastando-os pelo chão, partindo de uma posição fechada.

acabam — por estabelecer trocas e redimensionamentos nos novos lugares em que essas pessoas aportavam — ou aportam.

Para esse pensamento, os conceitos de *migração* e *disseminação* desenvolvidos por Franz Boas (1858-1942), passaram a me dar aporte, a partir de 2004. Vejamos uma ideia do autor a respeito da migração de um fenômeno para outro lugar: “elementos estrangeiros são remodelados segundo os padrões que prevalecem em seu novo ambiente” (BOAS, 2004, p. 46). A essa citação comecei a relacionar alguns fatos trazidos por Roberto Pereira (1965-2009), no livro *A formação do Balé Brasileiro*, quando ele nos narra, no capítulo 7, como os temas brasileiros começaram a permear as criações da então Escola de Bailados e do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Um exemplo emblemático disso acontece no ano de 1930, três anos após a fundação da Escola de Bailados, quando na terceira parte do programa de um espetáculo apresentado em 6 de dezembro de 1930, é encenado “*A libertação de Pery*, o bailado do terceiro ato da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes” (PEREIRA, 2003, p. 109). Vejam só, a partir da técnica do ballet clássico, que recentemente havia aportado em recantos brasileiros, a criação coreográfica da época começou a trazer elementos locais, os quais também estavam colaborando para o intuito da formação de uma *identidade nacional brasileira*: “Assim como a língua estrangeira da ópera, italiana, corpos estrangeiros do bailado também tentavam representar o índio brasileiro” (PEREIRA, 2003, p. 109). Nessa última citação, uma evidência dos elementos estrangeiros sendo remodelados, conforme padrões que estavam vigentes no novo ambiente. Percebe-se com isso a tentativa de estabelecer relações com as referências culturais que já operavam naquele lugar.

Gostaria de citar outro exemplo, de quando estou na condição de professora de composição coreográfica. Numa aula de composição gosto de revisitar procedimentos de composição coreográfica de outros artistas; gosto de contar isso aos alunos, de trazer imagens, textos; de propor a criação de tarefas a partir do que se pudemos apreender daquilo que vimos e conhecemos. E isso jamais se dá pelo motivo de repetir cânones, e sim, pela curiosidade, pelo gosto de saber das maneiras como alguns artistas inventaram suas danças. Na verdade essa é uma prática que alimenta muito meus processos compositivos enquanto bailarina criadora. No momento de propor o estudo de composições coreográficas, compartilho com os alunos algumas histórias, como maneira de instigar a imaginação. Esses dois exemplos iniciais delinham o que pautou muito do meu olhar em relação à dança durante esses anos todos de trabalho: uma certa *modulação de imaginação*.

Esses dias, ao ler um texto chamado *Fato estético e imaginação histórica* (BRITO, 2005), conheci um conceito desenvolvido pelo autor, com o qual me identifiquei: *imaginação histórica*. A esse conceito voltarei a me referir no decorrer do texto. Por ora, pros-

sigo um pouco mais com a narrativa que visa contextualizar o meu lugar dentro de um Seminário de pesquisadores em história da dança. E isso não é uma justificativa. Diria que esse argumento é um procedimento que faz parte de minha metodologia de estudo da história, pelo viés da história cultural, qual seja, construir um sentido, a partir de evidências, para compreender como as coisas vieram a ser do modo que se constituíram. Franz Boas dirá que “para entender a história é preciso conhecer, não apenas como as coisas são, mas como elas vieram a ser assim” (BOAS, 2004, p. 45). Resumindo, ou tentando ser menos prolixa, convivo com esta mania de contextualizar — não para buscar uma gênese, mas, para inferir sentidos.

Os exemplos mencionados acima, das abordagens do ballet e da composição coreográfica nos meus procedimentos como docente são anteriores ao fato de eu ter me tornado uma professora e pesquisadora de história da dança. Talvez eles demonstrem a razão de, no ano de 2013, eu ter sido indicada a substituir a professora Mônica Dantas, na disciplina *Estudos Histórico Culturais em Dança II*, no Curso de Dança da UFRGS — naquele ano, a professora Mônica sairia para o seu Pós-doutorado.

Na época eu estava na metade do meu doutorado, cujo tema estava centrado em averiguar o status da coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do RS — e que viria a ser defendido em fevereiro de 2015. Debruçava-me, então, a investigar fatos e acontecimentos da história da coreografia, especificamente no que consideramos dança ocidental. Ao ser consultada sobre a possibilidade de assumir a disciplina, presumi que a minha experiência como estudiosa de história da dança sempre tinha sido o suficiente para dar aporte às disciplinas de composição e técnicas que eu estava habilitada a ministrar, desde que ingressei como docente na universidade⁴. Mas presumi também que assumir uma disciplina inteira, que é um aprofundamento de outras duas disciplinas anteriores no Currículo do Curso de Dança⁵, seria algo desafiador e muito difícil. Porém, por ser de caráter temporário, aceitei o desafio. Aconteceu que, no desenrolar dessa história, em resumo, não foi temporária a minha função como professora nessa disciplina e nela estou até hoje. Passados alguns anos, desenvolvi alguns modos de abordagem da história da dança que têm, por exemplo, estimulado os alunos à pesquisa histórica. Mas, antes de tudo — e o mais importante, talvez — têm propiciado situações para eles desenvolverem

4 Iniciei o trabalho como docente na universidade em 2000, na UNICRUZ, em Cruz Alta, RS. A história das graduações em Dança do RS começa em Cruz Alta, no ano de 1998. Trabalhei na UNICRUZ de 2000 a 2008. De 2009 a 2011 tive a oportunidade de trabalhar no Curso de Dança da ULBRA, Canoas, RS e, a partir de 2011 assumi como docente do Curso de Dança da UFRGS.

5 Estudos Sócio Culturais em Dança e Estudos Histórico Culturais em Dança I.

uma curiosidade, um gosto, uma *imaginação histórica*. Para mim, estar responsável por mediar essa disciplina continua sendo desafiador e estimulante.

No texto *Fato estético e imaginação histórica*, Brito (2005) desenvolve ponderações acerca da história da arte. Para iniciar a problematização do assunto, traz um fato específico: de o programa de mestrado em história social da cultura (PUC-RJ) ter incorporado o programa de história da arte. Nesse sentido, para além de um estudo de caso, o referido artigo me inspirou a tecer analogias com a história da dança “como disciplina acadêmica e teórica” (Brito, 2005), no que ele desenvolve a respeito da história da arte. Para mim a grande questão com a qual me deparei no momento em que fui designada a ser professora dos *Estudos Histórico Culturais em Dança II*, foi: qual história da dança irei abordar? E essa primeira questão se delineava justamente por eu saber que em minha sala de aula eu teria pessoas que praticavam e estudavam diferentes gêneros de dança — e aí já estava posto o problema, não no sentido do incômodo, mas no sentido do que eu teria que trabalhar para resolver e propor. Então, as questões se replicavam: Qual história da dança perpassa a vida destas pessoas que estarão comigo em sala de aula [os meus alunos]? Quais as referências que cada um deles tem a respeito da história da dança? Como trazer à tona em minha aula *as histórias que não estão nos livros de história da dança?*

Em minha tese *O lugar da coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul* (PALUDO, 2015), constatei que as pessoas que fazem parte do contexto das Graduações em Dança do RS são oriundas de variadas vertentes da dança. Tanto os alunos quanto os professores. Acredito que estar ciente disso tem me ajudado a ocupar o lugar de mediadora de conhecimentos históricos. E, para a minha felicidade, em relação à disciplina que ministro, os alunos já vêm embasados por conceitos desenvolvidos nas duas disciplinas com abordagem histórica que a antecedem. Mas, nos *Estudos Histórico Culturais em Dança II* é preciso ir além. Não necessariamente no quesito *quantidade de fatos* que eu posso lhes apresentar, mas, numa perspectiva de *percepção histórica*; de uma curiosidade que pode estar latente, a respeito de eles quererem saber de fatos *interessantes* que alguns artistas da dança realizaram, em diversos contextos históricos e culturais. Para que isso? Para saber. Para tecer analogias. Para relacionar com o que fazemos hoje. Para inspirar a viver e a trabalhar pela dança. Para intuir que isso é possível. Para que eles desenvolvam maneiras de *contagiar outras pessoas com essas histórias*, de modo a fortalecer o campo de estudo e pesquisa da história da dança, na relação com o próprio campo e, também, com outras artes.

Ao estudarmos um fato histórico da dança, instigo para que desenvolvamos o hábito de averiguar o contexto social e cultural em que tal fato ocorreu; a conjuntura política; os apoios financeiros que custearam tal acontecimento. Observar Diaghilev, por exemplo,

e o advento dos Ballets Russos é uma oportunidade de estudo que rende muitas relações com a formação de um mercado para a dança; com o desenvolvimento da manutenção do trabalho de uma companhia; com as colaborações artísticas entre coreógrafos, figurinistas, músicos, cenógrafos; com a viabilização da produção a partir do patrocínio de mecenas; com as transformações estéticas na dança, propostas pelos Ballets Russos. E isso desencadeia outros assuntos, tais como as oscilações do mercado da dança, as tendências coreográficas que emergem, fracassam, prosperam e que, enfim, movimentam um campo da apreciação e da crítica. Quer dizer, os Ballets Russos podem ser vistos como um fato histórico que nos torna possível uma abertura de inúmeras abordagens. E essas abordagens nos interessam na contemporaneidade, uma vez que é a partir de nosso olhar contemporâneo que tecemos as relações com a história.

Percebe-se que o problema não consiste somente em historiar fatos culturais. A questão é incorporar a dimensão da cultura, a dimensão do simbólico, ao próprio conceito de fato histórico. O que passa a exigir do historiador o reconhecimento da fundamental importância, para o seu próprio ofício, do que chamaríamos “imaginação histórica”. (BRITO, 2005)

AS CAMADAS TEMPORAIS

Ao elencar um fato histórico para que possamos realizar os desdobramentos em aula, também incito para que tenhamos relações com outros fatos que estavam ocorrendo em outros lugares, no mesmo período de tempo. A esse procedimento passei a chamar *camadas temporais*. Por exemplo, na edição de 2016 da disciplina, desenvolvi com eles um ensaio de pesquisa bibliográfica, num recorte temporal entre 1920 e 1970. Como isso, minha intenção era de que fosse possível observarmos e discutirmos algumas modificações de comportamentos dos artistas, bem como de relações que a dança conseguiu estabelecer em diferentes sociedades; da construção de um campo de trabalho, que hoje nos confere lastro para ser um campo de conhecimento acadêmico. O intuito também era perceber a diversidade de configurações estéticas e de estratégias de trabalho que os artistas observados desenvolveram e desenvolvem — uma vez que muitas pessoas nascidas nesse período observado estão vivas. Então, o estudo de biografias entra com toda a força em nossos estudos.

Uma questão para que lhes chamei a atenção, quando discutimos a respeito desse período que pautou o exercício de pesquisa bibliográfica, foi a emergência de práticas pedagógicas em dança, nos modos de dançar propostos por diferentes artistas. E, uma outra

emergência do recorte de tempo observado foi o *trabalho das mulheres* como coreógrafas, professoras e sistematizadoras de técnicas, solistas de seus próprios trabalhos; donas de seus próprios estabelecimentos/escolas. Fazendo uma camada temporal: Philomena Black Eckert (Mina Black) e Leonor Dreher Bercht (Nenê Bercht) e Antônia Seitz Petzhold (Tony Petzhold) em Porto Alegre (Dias e Mazo, 2014, p. 73-106); Eros Volusia no Rio de Janeiro (Pereira, 2003); Mary Wigman na Alemanha; Martha Graham nos Estados Unidos (Gitelman, 1998) — para ser *ilustrativa* e citar apenas algumas delas. Um outro ponto de observação em nosso debate veio a partir dos *trabalhos em colaboração entre os artistas* — como foi o caso do Black Mountain College, Carolina do Norte, 1933. Vejamos o que Goldberg (2006) escreve desse fato:

No outono de 1933, vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus mudaram para um grande edifício de colunas brancas do qual se avistava a cidade de Black Mountain, a cerca de cinco quilômetros de distância, e que dava para um vale e montanhas circundantes. Essa pequena comunidade logo atrairia artistas, escritores, dramaturgos bailarinos e músicos para sua afastada região rural ao sul do país, apesar dos escassos recursos de que dispunha e do programa improvisado que John Rice, seu diretor, tinha conseguido elaborar. (GOLDBERG, 2006, p. 109)

Com o trecho acima é possível de se pensar *uma certa inauguração* de uma prática colaborativa entre artistas, que viria também a prosperar em outros contextos de dança, nas organizações em comunidades e coletivos. Podemos pensar com isso no movimento do que denominamos dança pós-moderna, em Nova Iorque, com a comunidade artística que se formou na Judson Church (GOLDBERG, 2006, p. 130).

Para esse exercício de revisão bibliográfica que propus na edição de 2016 da disciplina *Estudos Histórico Culturais em Dança II* selecionei alguns textos, para que fosse possível observar e discutir acontecimentos do recorte temporal referido acima, de 1920 a 1970. Para observarmos um contexto nacional, elegi *Imagens do corpo e da dança* e *Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno*, ambos de Beatriz Cerbino (2008; 2012). Para olharmos para um contexto norte americano, indiquei um texto de Claudia Gitelman (1998) *Dança moderna americana: um esboço*. Para as interfaces com a performance e as novas organizações de comunidades na dança, um capítulo do livro *A arte da performance — do futurismo ao presente*, de RoseLee Goldberg (2006), “Arte Viva: C. 1933 à década de 1970” (p. 111-141), trouxe informações de acontecimentos que chamaram

muito a atenção dos alunos. Para sabermos um pouco mais a respeito de como a dança se desenvolveu na cidade de Porto Alegre, trabalhamos com o capítulo 3 do livro *Ginástica ou Dança: Uma história do Instituto de Cultura Física*⁶, de Carolina Dias e Janice Zarpelon Mazo (2014).

A ideia foi que, a partir desse material, cada aluno pudesse elencar fatos históricos de cada um dos cinco textos, compor o seu próprio texto e comentar. Talvez encontrassem características em comum, entre as danças feita num e noutro lugar, talvez não. E não era para isso que a revisão estava sendo feita, absolutamente. E sim, para observar fatos históricos relacionados à dança em algumas sociedades; para fazer um panorama, mesmo que, ainda, restrito, da *história da dança* do referido período. Como costumo dizer a respeito dessas histórias: *de algumas proezas que alguns artistas da dança realizaram*. Se, a partir disso, podemos, hoje, escrever mais algumas histórias — e, quiçá, estabelecer novas relações — diria que é exatamente pelo inusitado da atualização dos fatos históricos que surgem às nossas percepções no presente que essa abertura se torna possível. Relacionei esse último pensamento com um trecho do texto *Fato estético e imaginação histórica*:

Merleau-Ponty, num texto que mencionava a Revolução Francesa, dizia que se a revolução tivesse ocorrido uma vez estaria ocorrendo sempre para quem a interroga, seja filosófica ou historicamente. O que postulava, fenomenologicamente, era que qualquer historiador, diante de qualquer evento, é sempre um contemporâneo. O historiador trata dos eventos no presente, com sua armadura cultural, com sua estrutura epistemológica, conformando esse objeto. Para Merleau-Ponty, não existiria passado em nenhum sentido estável do termo. (Brito, 2005, p. 141)

O autor ainda traz uma sugestão de pensamento, quando trata de *historicizar* a arte. Assim, gostaria de compartilhar aquilo que ele diz a respeito do *conceito plástico de fato histórico*:

Um conceito plástico reconhece que o fato histórico tem um lado oculto, e que nenhum fato é um todo indiviso; ao contrário, fatos são entes mutáveis, fluidos, e demandam um conceito renovado, necessariamente diferenciado, sobre o seu coeficiente de realidade. (Brito, 2005, p. 141)

6 Disponível em: https://issuu.com/indepinstituto/docs/ginastica_ou_danca_-_uma_historia_d

O ESTUDO DA HISTÓRIA A PARTIR DAS BIOGRAFIAS

Alguns parágrafos acima escrevi que *o estudo de biografias entra com toda a força em nossos estudos*. Pois então, logo após lhes apresentar conceituações a esse respeito, proponho um exercício autobiográfico de pesquisa. Digo a eles que esse exercício, além de tornar possível uma prática de pesquisa, pois trabalharemos com procedimentos de entrevistas, de buscas de documentos e registros, também é uma prática importante para a nossa função como professores dança — uma vez que temos a oportunidade de revisitar procedimentos de nossa formação. Ao exercício autobiográfico chamo de *Árvore genealógica da dança — de cada um*.

E em que exatamente isso implica? Darei alguns exemplos. Na edição de 2015 da disciplina, a partir de uma pesquisa autobiográfica ficamos sabendo da história do K-pop, um gênero musical coreano que também abrange um modo de dançar. Na edição de 2013, ficamos sabendo das Danças Circulares no Rio Grande do Sul e dos primórdios da Dança do Ventre em Porto Alegre. Também, a partir de diversas pesquisas autobiográficas, nos anos que ministrei a disciplina, foi possível conhecer melhor a história da dança de Porto Alegre, bem como da Região Metropolitana e de algumas cidades do Interior do RS e outros Estados do Brasil. Por quê? Porque cada aluno, ao terminar sua pesquisa e a entregar em cópia física [porque a forma também pode ser uma invenção], inventa um modo de contar essa história para a turma. Nessa apresentação, cada um tem entre 10 e 15 minutos para explicar sua pesquisa. Para além de suas histórias, é necessário que eles salientem como encontraram/produziram os dados — e essa parte é muito bonita; como organizaram a escrita e quais os autores que deram aporte para questões conceituais.

Com a pesquisa autobiográfica eles começam a exercitar maneiras de entrevistar; reviram suas gavetas para encontrar fotos, certificados, programas de espetáculos, recortes de jornais; marcam encontros com antigos professores e colegas; contatam pessoas para tentar agendar entrevistas etc. Eu lhes digo que todos esses procedimentos, no momento em que eles quiserem realizar uma pesquisa biográfica, serão válidos. Para inspirar, levo muitos livros de biografias para a aula; também assistimos a documentários diversos. Saliento que a partir da história de uma pessoa é possível conhecer outras pessoas e fatos que estavam implicados em seu tempo de existência. Isso é lindo, pois, abre uma dimensão histórica, uma *imaginação histórica* e, de uma maneira incrível, aguça a percepção que temos do presente. Ao nos compreendermos na condição de pessoas que estão constantemente produzindo história, o estudo da história terá possibilidade de acontecer como uma prática de nosso cotidiano — e não algo distante que está guardado nos livros e filmes de um acervo, por exemplo. Até a motivação para acessar livros e acervos, no que tenho percebido, ganha um sentido na prática dessa pesquisa. Em minha opinião, o exercício de elaborar uma autobiografia nos autoriza a exercer uma *condição histórica de ser*.

COMPARTILHANDO AS HISTÓRIAS

Para o trabalho final da disciplina já experimentei diferentes formatos. Na edição de 2013 podia ser uma pesquisa coletiva, em grupos de até 4 pessoas, ou individual. Incentivei para que eles organizassem um modo de apresentação e abrimos a aula no dia da apresentação dos trabalhos, para os estudantes do Curso de Dança que quisessem ver as produções. No ano de 2015, os trabalhos finais foram feitos de maneira individual ou em duplas; a interação com o público de fora de nossa sala de aula foi um tanto maior. Participamos do 3º Encontro Estadual de Dança, promovido pelo Instituto Estadual de Artes Cênicas — IEACEN e, durante uma manhã do mês de novembro daquele ano, pudemos fazer uma espécie de *feira de história da dança*. O evento teve o título que motivou a escrita deste artigo: *Modos de fazer, contar e escrever histórias de danças*. Para a ocasião, convidei o professor Airton Tomazzoni para fazer a mediação; após um tempo de apresentação das pesquisas, Airton propôs alguns tópicos para debate e abriu-se uma roda de conversas.

E é justamente no intuito de compartilhar experiências através das histórias que procuro mediar e conduzir a disciplina. Um dos conceitos que me guia, há muito tempo, está desenvolvido no texto *O Narrador*, de Walter Benjamin. Apresento esse texto aos alunos no início do semestre, tanto que o I Seminário da disciplina, resultante da pesquisa autobiográfica, ou, da *Árvore genealógica da dança — de cada um* tem um título: *Roda de narradores*. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Inspirados pelo autor, vivenciamos momentos de intensos intercâmbios de experiências, a partir de nossas histórias.

Na ocasião em que tivemos a oportunidade de levar as produções de iniciação à pesquisa, realizadas em aula para o Seminário *Modos de fazer, contar e escrever histórias de danças*, esse intercâmbio de experiências aconteceu com um público significativo de estudantes e profissionais da dança — inclusive um biografado, o coreógrafo Ivan Motta, de Porto Alegre, foi conferir o resultado da pesquisa da aluna Tayná Barboza. Da mesma maneira que procedemos com os seminários restritos à sala de aula, o seminário público também tinha a intenção de evidenciar como estávamos procedendo para realizar as investigações. E, quem sabe, essas histórias não puderam inspirar os estudantes que estiveram lá? A partir dessas práticas de pesquisa histórica se torna possível *historiar* um fato que, muitas vezes, poderíamos considerar até pequeno demais para ser contado (até que se começa a buscar documentos e referências — e a perceber que há muito a ser dito; organizado para ser escrito e contado). Por exemplo, a história da dança em Viamão (Região Metropolitana de Porto Alegre), apresentado pela aluna Juliana Johann era um fato não escrito ainda, mas que Juliana trouxe à tona através de uma pesquisa em documentos pessoais, jornais

da comunidade na qual vive e entrevistas. E assim também havia sido em 2013, com a aluna Pamely Munique Donat, que nos contou histórias da dança de Horizontina, cidade do Interior do RS. Pamely já se formou e hoje atua como professora da Rede Municipal de Horizontina. Penso o quão importante tenha sido o mapeamento feito na época, tanto para nós que passamos a conhecer a história daquele município, quanto para ela que agora retornou ao lugar para trabalhar com Dança.

DESFECHO

Fazer parte da publicação deste livro é perpetuar a experiência e dar continuidade às nossas discussões que iniciaram virtualmente em agosto de 2016. É, por fim, fazer com que os conceitos discutidos, as histórias compartilhadas e as ideias trocadas sejam socializados com outras pessoas que tenham interesse na pesquisa histórica em dança. Contar histórias é inventar modos de organizar as palavras. É tornar interessante para o outro algo que nos tenha chamado atenção. É se autorizar *ser historiador*.

Mas, afinal, quem é o historiador? Aquele que sofre de paixão crônica pela realidade [Mas é casado, querendo ou não, com a linguagem]. Ou está à altura desse envolvimento passional, ou não será capaz de produzir história. Não digo que é uma obra de arte, mas com certeza trata-se de algo que se faz num esforço de criação e com linguagem autônoma (Brito, 2005, p. 146).

Ao me esmerar para contar como tenho conduzido a disciplina dos *Estudos Histórico Culturais em Dança II* no Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, trabalhei para abrir lastros para a discussão de abordagens possíveis de histórias de danças no Ensino Superior. No momento de finalização deste artigo também estou em vias de retomada e conclusão dessa disciplina. É janeiro de 2017 e ainda estamos em aula. Aliás, voltamos às aulas após longo período em que a UFRGS esteve em Ocupação — movimento feito pelos estudantes — e, também, da greve de alguns professores e funcionários. Não abrirei mais um capítulo para contar esta história, mas, deixo registrado que houve uma grande resistência às medidas propostas pelo então presidente da república.

Observo, nesta fase, os meus alunos dando os últimos retoques no trabalho final da disciplina, assim como os oriento no que está sendo necessário. Para este ano propus que o trabalho fosse individual e que escolhessem entre a feitura de um Projeto de Pesquisa ou de um Plano de Aula. Em seus escritos e nos debates em aula, os momentos de tensão social que vivenciamos em 2016 estão dando respaldo para as contextualizações. Meus

alunos estudam para ser professores de dança — e, para tanto, buscam argumentos e esperança. Digo a eles que o ensino da dança pelo viés de *histórias da dança* pode promover uma interação muito intensa no espaço escolar. Assim como, na criação em dança ou em cursos livres, pode vir a propiciar momentos de estudos que possibilitarão intensificar um senso estético e crítico, em relação ao que se pode ver e criar.

Sempre penso que *saber o que outros fizeram antes de nós* é uma atividade que pode interagir com nosso presente de inúmeras maneiras. E tudo isso é uma questão de imaginação; do que aquelas informações podem nos provocar, ou levar a pensar. Nesse sentido, também chamo a atenção para a dimensão histórica, estética, pedagógica, social ou cultural que um determinado fato pode nos *chamar* a ver. Afinal, não estamos a estudar história da dança como se colocássemos naftalina em roupas de um armário antigo.

A própria história da arte, grande parte dela, é tratada como se a sua função fosse conservar, ser o lugar por excelência da memória insigne do passado. [...] A noção de memória como mera conservação está ligada a uma inteligência primária de tempo, balizada por referências simplistas de passado, presente e futuro. Esse conceito de articulação histórica, fundamentalmente causalista, toma a história como um conto tradicional com princípio, meio e fim. Mas a história não tem fim, bem como não teve início. A história é um processo em aberto, é uma interpretação ininterrupta, é remorso e projeto (BRITO, 2005, p. 147).

Em minha tese de doutorado (PALUDO, 2015, pp. 29-30) comento um conceito desenvolvido no livro *Poética da Dança Contemporânea* de Laurence Louppe (2012), o qual traz uma abordagem histórica em que busco inspiração. Maria José Fazenda, que faz a Introdução da Edição em língua portuguesa, editada em Lisboa, explica que Louppe “rejeita a concepção linear das tradicionais histórias da dança” (FAZENDA, 2012, p. 9). Também esclarece que as historiadoras Janet Adshead-Lansdale e June Layson já haviam dado contribuição fundamental nesse sentido, para propor outros modos de fazer história da dança, em 1983, com a publicação do livro *Dance History: A Methodology for Study*, no qual as autoras aprofundaram

a noção de que a história da dança não é feita de evoluções ou progressões, mas de transformações que implicam novas aquisições e inevitáveis perdas, aspectos a que se renuncia em prol de outros, estas historiadoras cortam definitivamente com a visão

linear, universal e etnocêntrica da história da dança, valorizando, em contrapartida, uma orientação contextualizada, suscetível de evidenciar a complexidade desta expressão nos vários contextos socioculturais, dos seus diferentes estilos, estéticas e tipos que prosperam, declinam ou se transformam ao longo do tempo (FAZENDA, 2012, p. 9).

Finalizo este artigo com uma última ideia de Brito (2005), quando ele infere que o historiador, para começar, deve passar a não compreender a história. “Suspeitar sistematicamente dessa compreensão inicial, renovar a aventura da interrogação. Aí sim reconhece e retoma a perplexidade do fato histórico” (BRITO, 2005, p. 148). Como costumo dizer aos meus alunos, mais do que a quantidade de fatos que podemos ver e memorizar em uma disciplina que aborda histórias da dança, que possamos trabalhar para aguçar a nossa percepção, a nossa imaginação histórica. Que isso seja, por fim, uma possibilidade de experiência estética em nosso cotidiano.

Referências

- ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June. **Dance History: a methodology for Study.** eBook — Formato PDF. 1994. ISBN 9780203137369.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BOAS, Franz. Antropologia Cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BRITO, Ronaldo. Fato estético, imaginação histórica. In: **Experiência Crítica.** São Paulo, Cosac & Naify, 2005. p. 139-151.
- DIAS, Carolina e MAZO, Janice Zarpelon. A criação de um espaço para a prática corporal das mulheres. In: **Ginástica ou Dança: a história de um Instituto de Cultura Física.** Porto Alegre: INDEPin, 2014. p. 73-106.
- CERBINO, Beatriz. Imagens do corpo e da dança: o Ballet da Juventude. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (orgs.). Seminários de Dança — Histórias em Movimento: biografias e registros em Dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p. 117-123.
- _____. Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno. In:

XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (orgs.). Histórias da Dança. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012. p. 15-38.

FAZENDA, Maria José. A Dança como Visão do Mundo: da grande modernidade à época actual. In: LOUPPE, Laurence. Poética da Dança Contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. p. 6-15.

GITELMAN, Cláudia. Dança moderna americana: um esboço. In: **Revista Pró - posições**. Campinas: UNICAMP, v. 9, n. 2, jun/1998. p. 09-22

GOLDBERG, RoseLee. A Arte Viva: C. 1933 à década de 1970. In: **A Arte da Performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 111-153.

LOUPPE, Laurence. Poética da Dança Contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PALUDO, Luciana. O lugar da coreografia nos cursos de graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil. 241 f. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

Disposições do Tempo numa Cidade em Dança

Rosa Primo

O TEMPO SE QUEBRA

Desde de 2008 tenho investigado algo em torno de uma certa temporalidade própria à dança. Talvez por sua amplitude e desdobramentos, estou sempre às voltas com esse tema. Mesmo em assuntos que possam parecer distantes do que seja essa “temporalidade em dança”, ela acaba cruzando meu pensamento, me fustigando como espécie de missão a ser discutida em mim incansavelmente.

Digo 2008 por entender que o ponto culminante na decisão de participar desse fluxo discursivo, exposta às brutais ou delicadas linhas de suas variações, me veio quando eu estava experimentando algo que acredito ser inteiramente da ordem de outro tempo: um doutorado

sanduíche na Universidade Paris 8. Para além dessa experimentação, digamos objetiva, internamente o tempo se contorcia dentro de mim a cada página do livro de Peter Pál Pelbart, *O tempo não-reconciliado*, que eu lia, o escutando, no silêncio, do silêncio, da sala de doutorandos na biblioteca da Paris 8.

Certamente, algo do tempo já apontava em mim entre os anos de 2005 e 2006, quando chamei de “sensibilidade do tempo” um modo intenso da dança em seu percurso histórico na cidade de Fortaleza — durante minhas incursões investigativas na pesquisa de mestrado. Contudo, tais incursões fizeram-se sentir no encontro com as palavras de Peter Pál Pelbart, que demoravam-se, página por página em mim — assim como dia após dia do ano de 2008 na cidade de Paris.

O tempo não-reconciliado me trouxe, ainda no prólogo, a decisiva, embora sucinta, hora-e-vez de seguir. Ali, um parágrafo me levou; diz Peter: “*Os artistas, por sua vez, são felizes. Inebriam-se com os acasos imprevisíveis, inexplicáveis, retroativos. A maioria vive o instante, já que é difícil prever o efeito de um ato presente no futuro. Cada ato é uma ilha no tempo, a ser julgado por si mesmo*”. (PELBART, 2007, p. XVI). Assim, Levar-trazer fizeram-se movimento, desde já e, mesmo assim, ainda em mim. Por isso sigo nessa insistência obsessiva, mesmo que desviante, em suas possíveis obstruções e tropeços.

Recordo, naquele ano de 2008, de silêncios e inquietação, meu olhar absorto para a capa daquele livro de Peter Pál Pelbart: um amontoado de relógios diversos que subiam desordenadamente, encaixando-se e desencaixando-se, numa espécie de torre-monumento. Dias depois, estava eu na Gare de Saint-Lazare a olhar essa imagem-escultura de Arman, *L'heure de tous-o tempo não reconciliado*. Sim, uma linha imaginária entre o que existe e o que não existe ainda insistiu em mim — como as palavras de Geisha Fontaine, que naquele instante tomaram corpo: a impalpável concretude de um campo de forças. Diz ela: “*concebo o corpo como uma temporalidade provisória produzindo outra temporalidade provisória*”. (FONTAINE, 2004, p. 11).

Experimentar a imagem, naquele momento, foi me dar conta de que ela é sempre menos que aquilo que ela torna visível — ou ainda um perceber que aquilo que vemos em uma imagem é sempre mais que seu objeto físico. Daí este estranho paradoxo na atitude de olhar a imagem — sobre o qual falou Emmanuel Alloa — “*reconhecendo que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante*” (ALLOA, 2015, p. 10). Tanto quanto: “*o corpo como uma temporalidade provisória produzindo outra temporalidade provisória*”.

Pois bem, corpo, imagem e tempo: a dança. Assim, o movimento dançado tem sentido em mim. Diante disso, como esses modos em dança estão dispostos em minha realidade hoje? Como a dança afeta modos de existência em sua construção de temporalidades? É diante dessas questões que encontro, nesse momento, um estado de inquietação possível

para o ato inventivo-investigativo. De uma maneira mais objetiva, segundo fato jornalístico: depois de ser apontada como a capital brasileira com maior taxa de assassinatos, Fortaleza “ganhou” agora mais um título no ranking mundial da criminalidade. Tornou-se a 12ª cidade mais violenta do mundo, e a primeira entre todas do País. Fortaleza é a cidade onde moro, onde nasci, o lugar do qual sou. Mais especificamente, uma entre outras cidades do nordeste, num país vivendo diante de uma violência que se perpetua nas mortes cotidianas, por meio das chacinas, massacres e outras arbitrariedades cometidas por policiais, grupos de extermínios e seus mandantes. Um Brasil que revela o número alarmante de 5.644 crianças e adolescentes assassinados no período de três anos.

Diante disso, o que pode ser dito? Parece algo da ordem do indizível e do invisível, do incomensurável em sua mais crua realidade. Contudo, talvez por isso mesmo, dissolve-se do fundo de uma massa sonora como de um tempo que nunca foi presente, porque sem passado, tampouco futuro — uma memória imemorial. Me parece que o que resta diante disso tudo são as imagens — sempre mais que seu objeto físico. Ela nos chega, em Fortaleza, dando lugar a corpos dilacerados, empilhados, desaparecidos — enquanto a dança mostra corpos vivos, intensos, presentes... Como é, então, para a dança em Fortaleza, o impacto desses corpos desaparecidos, violentados, mutilados, apagados de sua existência? Que dispositivos dão conta da percepção de um povo cada vez mais habituado às imagens de corpos desaparecidos? Qual a influência dessa situação de violência permanente da qual o corpo é alvo? Que corporeidade dançante dá lugar a essa situação?

São muitas indagações, cujo corpo, imagem e tempo, estão aí imbricados. Entretanto, nesses últimos meses, me parece que mesmo aqueles brasileiros propensos ao distanciamento, abriram suas janelas aos berros, com suas panelas em punho, fazendo-se massa sonora aqui não para dissolver-se, mas com a finalidade de fincarem sua posição — quase como um monumento ao estado vivo, por mais mortos que possam ser da realidade.

O TEMPO SUSPENDE

Eu poderia começar lembrando o 11 de setembro. Difícil esquecer essa data que fez cair por terra projeto de proporções gigantescas; derivando daí uma nova ordem discursiva caracterizada pelas batalhas econômicas, políticas e bélicas. Contudo, início com o 11 de maio¹, que com suas diferenças alargadas, também traz à cena a queda de um projeto,

1. Dia em que a maioria dos senadores foram responsáveis pelo resultado da votação da admissibilidade do processo de impeachment da Presidenta Dilma Rousseff.

derivando daí um pacto instalado, cujo lema² positivista “Ordem e Progresso” — já conservador quando proclamaram a República no final do século XIX — também instaura um novo discurso. Um novo discurso caracterizado pela “Pacificação”, na qual a proposta é cada um voltar a ocupar seu lugar racial e social, como se essa fosse a organização natural das coisas — uma trama arquitetônica de caráter econômico, sobretudo político, mas também assustadoramente religiosa — se há algo pouco compreendido e investigado no Brasil é o crescimento das igrejas evangélicas.

Sim, após os últimos acontecimentos na política do Brasil o tempo parece que suspendeu; e um soluço insistiu em mim, passando a demandar uma abordagem que levasse em conta, de algum modo, o estado atual de meu corpo. Inevitavelmente contagiado pelos recentes acontecimentos, este corpo recusou-se a cumprir qualquer plano e roteiro previamente traçados sem integrar, de algum modo, as sensações e ideias que o têm atravessado. Também ele exigiu correr o risco inerente à aventura de pensar o imediatamente vivido e de tomar a palavra para expressar um impacto que não cessa de amplificar-se em sucessivas ondas — um estado de corpo que me remete às palavras de Kafka, diz ele: “*escrevo isso certamente determinado pelo desespero por meu corpo e pelo futuro com esse corpo*”. (RAMOS, 2010, p. 59). Outra imagem que me vem é Beckett: sou como que tomada pelos seus personagens, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil simplesmente de se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado. Me vi, nesses últimos meses tendo que defender o óbvio — feito trama de Julio Cortázar, vasculhando mundos e fundos à procura de um fio de cabelo que, por algum acaso, caiu no ralo da pia do banheiro; contudo, não um realismo fantástico, mas um fantástico realismo! *Pelo meu pai, pela minha mãe, pelo meu cachorro...*³

Pois bem, apesar de tudo — retomando Beckett — é muito difícil permanecer sentado. A crueldade não se confunde com a abominação da tortura, mas ambas interrogam um aspecto profundo do corpo: sua potência de resistir. E nesses termos, chego à dança e ao corpo que dança. David Lapoujade já havia dito: “*Ser e nada não permitem pensar adequadamente o tempo. Todo problema vem de que o pensamento se apegou aos seres — e não aos movimentos dos seres. Não é esse o caso dos melancólicos que permanecem apegados ao passado ou ao futuro?*”. (LAPOUJADE, 2013, p. 24).

Para o corpo que dança, não há passado ou futuro. Mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez. É dessa temporalidade da dança, em si mesma, que dá-se a ver sua força

2. Lema oficializado por Michel Temer ao se tornar presidente interino, diante do afastamento de Dilma Rousseff.

3. Frases repetidas por muitos deputados que votaram contra a permanência de Dilma na presidência.

para impulsionar o novo. Estamos falando de um presente, passado e futuro cravados no instante já da dança, em seu cerne. E é dessa capacidade, do trabalho de um corpo que é “pura temporalidade”, imbuído em passado, presente e futuro no mesmo instante, que apresenta-se a potência da dança, sua força de impulso.

Diante desse corpo que é pura temporalidade, o ato de criar pressupõe uma não-aceitação do real tal como ele se apresenta. Contudo, não se trata também de uma mera imposição da vontade do criador nem a realização simples de um desejo ou um prazer. Quando inventamos, como e por que criamos? O que se impõe como crucial num ato inventivo ou criativo? A invenção, em qualquer domínio que ela se dê, constitui algo da ordem de uma absoluta necessidade. O ato de criação está longe de se dar sob o signo da tranquilidade, da paz, da harmonia, do consenso e da boa vontade. Antes o contrário, o ato inventivo só tem condições de possibilidade porque o criador é tomado por algo da ordem do invisível e do indizível, do incomensurável e do intempestivo — algo que o fustiga, que o atormenta, que o leva a uma inquietação.

Sendo assim, o que se passa no corpo que dança diante dos recentes acontecimentos políticos? Suspeito que o fantástico realismo o suspende, o paralisa fazendo-o campo de batalha. O conflito é vivido no interior do corpo. Deixa traços. A sensação primeira é de um lugar instável, entre a situação estática e o movimento latente. Ele se organiza em torno de vagas sensoriais, num turbilhão, imprevisíveis. Operar nessas condições é resistir afirmando-se em diferença, e o que tudo isso implica: gesto, materialidade, construção de tempo, adensamento de experiência coletiva, fluxos de tempos/espacos/sentidos. Usa qualidades espaciais desagregadoras: brechas, atravancamentos, amontoados, distanciamentos, vazios, viscosidades, o escorregadio ou a inclinação — criando o possível nas dobras desse mesmo movimento latente.

Enquanto aqui escrevia, naquele momento, manifestantes em vários estados do Brasil protestavam contra o governo Temer. Em São Paulo eram cerca de 60 mil pessoas no Largo da Batata. Nesse mesmo sentido, dezenas e dezenas de artistas da dança ocuparam em todo Brasil, logo após o presidente interino Michel Temer extinguir o Ministério da Cultura, grandes e importantes prédios ligados ao setor cultural. O movimento é político... E poético. É corporal e real.

Toda a arte, e em particular a dança, deseja o real. Contudo, talvez a dança tenha mais ocasião de entrar em contato com o real que as outras artes. Isso porque o desejo do real no bailarino, como bem mostrou José Gil, o desejo de entrar em contato imediato com um espaço e um tempo que a realidade presente com frequência recobre, não passa por mediações, por dispositivos ou condições que não sejam o próprio corpo.

Um corpo em estado de dança quebra a vontade linear de um corpo hierarquizado, concebido sob uma imagem arborescente, um organismo-funções, que se desloca con-

forme os códigos e técnicas corporais verticalizadas, conscientizadas, organizadas, estruturadas. A corporeidade dançante desconsidera a representação. Com a representação, a ordem é linear. Tudo nos parece dado de antemão, impossível nesse contexto dar conta da não-lógica do pensamento, daquilo que engendra pensar no pensamento. A dança problematiza o Ser não como um dado, mas como intensidade — portanto, um pensamento que não se apega aos seres, mas ao movimento dos seres.

A dança inventa maneiras de não fazer fazendo, de fazer sem fazer, ou de fazer de outra maneira, revertendo o seu sentido. Ela explora suas próprias motivações, interroga-se, articula-se a outros movimentos artísticos, engaja-se numa reflexão em torno de sua própria história, cria maneiras de ver o mundo e revelar-se em sua lógica coreográfica. Trata-se de um percurso de intensidades que, longe de equivalerem, ocasionam uma avaliação permanente. Daí a resistência. Contudo, um resistir que não designa uma capacidade de suportar; tampouco capacidade de conter. A dança, para resistir, deve de alguma maneira resistir a si mesma. Ou seja, resistir a essa capacidade de pensar-se que lhe é necessária para pôr em cena experiências cognitivas e afetivas. Ela penetra o corpo. Ela o vê, o devasta com o pensamento; e o dissolve de tal maneira que não haja um dentro e um fora.

A dança, radicada no sujeito, torna-se, prioritariamente, um espaço de circulação de potencialidades e virtualidades, um espaço de tensão entre um corpo ainda por construir e um corpo fruto de uma interação complexa de forças. Em causa, estão, portanto, processos de construção de um corpo cuja referência compõe-se de estruturas complexas da subjetividade — e não um componente centrado no indivíduo enquanto sujeito pessoal. Entender o corpo dançante, nessa perspectiva, pode-se dizer somente possível em sua mobilidade, modificação e estrutura transitória.

O TEMPO SE COMPÕE

Nesse ponto, e para finalizar, na dança o corpo acolhe o intensivo; trabalha em si a dinâmica intempestiva dos acontecimentos. E o que é esse intensivo? São os fluxos, as forças, as velocidades, os movimentos moleculares que animam a vida mesma, só que em estado selvagem, isto é, livres de quaisquer mecanismos de semiotização, regulação, estratificação, instituição e controle criados por todos os regimes de poder que procuraram produzir um corpo unitário, sensato, finalizado segundo as necessidades práticas das representações sociais.

Do que uma sociedade é capaz? Tal pergunta não pode ser respondida fora do campo das ações, não pode ser respondida sem o risco da história, mas podemos pelo menos afirmar que não será possível respondê-la enquanto ficarmos presos a concepções que nos separam de nossas forças, que nos separam de nosso corpo e de suas intensidades. Enfim, um corpo que dança.

Referências

ALLOA, Emmanuel. Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FONTAINE, Geisha. Les danses du temps: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine. Paris: CND, 2004.

LAPOUJADE, David. Potencias do tempo. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio. (Org.). Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará | Fortaleza: Secretaria da Cultura, 2002.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAMOS, Jairo de Oliveira. Uma re-inscrição kafkiana nas dobras das Memórias do Cárcere. Dissertação (mestrado) — Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2010.

Trisha Brown: Ilhas de Sentido

Gisela Dória

“Eu crio o movimento a partir de uma fonte que escapa ao cérebro”

(BROWN apud HUYNH, 2014, p. 50).

TRISHA BROWN — THE EARLY WORKS

Se a dança moderna norte-americana rompeu com o balé clássico, trazendo para a cena uma linguagem que, de acordo com cada criador, valorizava menos a virtuosidade técnica e mais a expressividade, e abordava temas relacionados a questões culturais e sociais da atualidade, a dança pós-moderna norte-americana, como define Banes (1987), rompeu com a sua precursora de maneira ainda mais radical. Não à virtuosidade e não à expressividade eram os novos gritos de guerra. Descontinuando as conjecturas formais ou estabelecidas

como normas estéticas da cena vigente, a dança ressurgiu de forma engajada política, social, filosófica e esteticamente. Reduzindo ao extremo qualquer artificialidade, escapando de pressupostos genéricos, questionando os limites do que seria ou não aceitável em termos de produção artística, um novo movimento cultural emergiu, notadamente na cidade de Nova Iorque, nos anos sessenta do século XX, desestabilizando todas as formas hierárquicas de se pensar e fazer a dança

Uma artista fundamental desse período é a coreógrafa Trisha Brown (1936). Graduada pelo Mills College, em Oakland, Califórnia, Brown construiu uma sólida formação em dança, que incluiu as técnicas modernas de Martha Graham (1884-1991), José Limón (1908-1972), Louis Horst (1884-1964) e Merce Cunningham (1919-2009), dentre outros. Notadamente influenciada pelos trabalhos de Anna Halprin (1920), cujo workshop frequentou em São Francisco em 1961, assim como pela dupla Cage / Cunningham, Brown migrou para Nova Iorque no início dos anos 1960, período em que a cidade passava por uma explosão criativa, cruzando, transformando e inventando diversas formas artísticas. Membro do seminal grupo de artistas que participou das aulas experimentais de composição ministradas pelo músico Robert Dunn (1928-1996), que exploravam os conceitos desenvolvidos para a música a partir das práticas de John Cage transpondo-os para a composição coreográfica, Brown foi uma das fundadoras do coletivo Judson Dance Theatre e uma de suas principais herdeiras artísticas.

Imbuídos por esse espírito híbrido e experimental que emergia na cidade norte-americana, os artistas que participavam do coletivo sediado na Igreja Batista do Greenwich Village, bairro ao sul de Manhattan, compartilhavam uma abordagem democrática e anárquica em relação aos seus experimentos coreográficos. Lá, bailarinos profissionais passaram a dividir a cena com não-bailarinos, os movimentos cotidianos passaram a fazer parte do vocabulário coreográfico, o acaso e as proposições, ou regras para improvisos, conhecidas como *tasks*¹ — tarefas ou instruções — buscavam, de forma bastante deliberada, aproximar a dança da vida cotidiana. Foi também nesse período que o espaço cênico extrapolou o palco italiano, ganhando as ruas, os parques e os museus, e, a partir de então, lugares absolutamente inusitados passaram abrigar a cena. Os novos criadores propunham uma modificação tão radical na relação entre o público e a plateia, na utilização do espaço, do tempo e do corpo, que problematizavam inclusive a própria definição da dança. E é

1 Trisha Brown atribui a Anna Halprin a elaboração da noção de tarefas ou instruções (*tasks*), procedimento amplamente adotado pelos artistas que frequentavam os laboratórios de criação no Judson Memorial Church. Segundo Brown, tais tarefas “[...] estavam um nível acima de recorrer aos movimentos cotidianos para composição, por vezes sujeitas a tiques e maneirismos” (BROWN apud HUYNH, 2014, p. 19-20).

justamente nesse contexto que se inserem as obras *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) e *Group Primary Accumulation* (1973), ambas de Trisha Brown, que são descritas e analisadas neste artigo, considerando-as como dramaturgias pessoal e particular.

READY MADES COREOGRÁFICOS

Susan Sontag se refere aos bailarinos e coreógrafos desse período, brevemente descrito acima como neo-*duchampnianos* (SONTAG, 1987, p. 58), ou seja, herdeiros artísticos do escultor francês Marcel Duchamp (1887-1968), membro do movimento dadaísta europeu. Em um manifesto publicado em 1916, os artistas dadaístas² propunham uma nova visão do ato criador, cujas palavras de ordem eram, justamente, desordem, desorganização, **destruição e dessacralização** (ROUX, 2007). Duchamp, um dos principais expoentes de tal movimento, foi o autor da noção de *ready made*, termo emprestado da indústria da vestimenta, que implica a transposição de objetos práticos do cotidiano, sem nenhuma alteração material, em objetos de arte, cujo exemplo mais reconhecido é a obra *Fonte* (1917), que consiste em um urinol de louça branca, assinado pelo artista, transformado em obra de arte.³

De fato, Sontag (1987) aponta para uma anacronia interessante. Em tais criações, os artistas da dança valiam-se de diversos ready makes corporais, provenientes do cotidiano, do cidadão comum. Caminhar, correr, escalar, rolar... ações ordinárias do ser humano passaram a ser atividades emblemáticas do repertório coreográfico pós-moderno, acontecendo cenicamente de forma ainda não previamente explorada, o que, em minha tese de doutorado⁴, denomino de “*ready makes* coreográficos”.

Outro ponto importante a se ressaltar é o fato da ausência de uma lógica interpretativa, ou seja, a ausência de uma necessidade do artista em criar um material para que o público possa interpretar. De fato, não somente a dança, mas grande parte das manifestações artísticas predominantes da época buscaram um distanciamento da interpretação, explorando principalmente formas parodiais, abstratas, decorativas e, até mesmo, a não-arte (SONTAG, 1987).

2 Dada ou Dadaísmo foi um movimento artístico europeu avant-garde no século XX. Começou em Zurique na Suíça em 1916.

3. Exibido pela primeira vez no 1st Annual exhibition of Society na The Grand Central Palace, em Nova Iorque, em 1917.

4. Dória, G. “(de) Composição e Produção de Sentido”. Tese defendida em julho de 2015, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/ UNICAMP, orientada por Cássia Navas.

Inúmeras referências e influências podem ser reconhecidas no âmbito da dança pós-moderna. Dentre elas, pode-se citar os movimentos artísticos acontecidos no suíço Cabaret Voltaire, um dos principais redutos onde se encontravam e se apresentavam os artistas membros do Dadaísmo em Zurique, na segunda década dos anos 1920, que, por sua vez, influenciaram artistas europeus e americanos. Já nos Estados Unidos, o artista plástico Jackson Pollock (1912-1956) imprimia sua marca, influenciando igualmente artistas dos dois continentes por meio do trabalho que desenvolvia, conhecido como *Action Painting*.

Movimento definido pelo crítico Harold Rosenberg (1952) como uma arte na qual a tela passou a se transformar em uma espécie de arena, em que o pintor atuava e sua pintura se tornava um acontecimento. Tal vertente artística associava-se ao Expressionismo Abstrato, cujas influências em coreógrafos atuantes nos Estados Unidos, como Simoni Forti, Yvonne Rainer e a própria Trisha Brown podem ser visivelmente percebidas. Para Forti (1935), por exemplo, a descoberta do *Action Painting* coincide com o período que frequentava os workshops de Halprin, na Califórnia, onde realmente começou a experimentar a improvisação e onde percebeu, de forma reveladora, como os movimentos primários resultantes das criações com a pintura permitiam uma experiência corporal particular (ROUX, 2007).

Entremeadas por outras tantas referências, é possível apontar, ainda, como um dos ramos da genealogia desse movimento (a dança pós-moderna), os trabalhos, experimentos e pesquisas realizados na Black Mountain College, catalisados e levados à Nova Iorque, principalmente, pelas mãos da dupla Cage / Cunningham, já em meados dos anos 1960.

Assim, ao se observar os eventos artísticos e multidisciplinares que aconteceram no intervalo que ocorreu entre as décadas de 1920 e 1940, assim como entre os anos 1960 e 1970, também na Europa, e mais acentuadamente nos Estados Unidos, é possível perceber que a dança atravessava e era atravessada por uma vibrante onda de subversão, algo que pode ser definido como uma verdadeira ampliação desse campo artístico, em analogia à noção de campo expandido da escultura, conforme define Krauss (1979). Portanto, ao expandir suas fronteiras, a dança passou a iluminar (ou obscurecer) um universo de possibilidades de leituras, de (não-)interpretações, demandando que as reflexões e conceitos sobre esse novo fazer artístico sofressem uma urgente reavaliação.

Ao escrever sobre a expansão da escultura, Krauss (1979) propõe um olhar que não foca mais no pedestal, no objeto inanimado em mármore ou bronze, mas em um universo de possibilidades escultóricas, cujo conceito se torna tão infinitamente maleável, ao ponto de abrigar obras surpreendentes. Trabalhos que podem evaporar no espaço, deteriorar-se, apodrecer, ocupar espaços públicos e/ou privados, igualmente inesperados, “numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo

cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo” (KRAUSS, 1979, p. 1, tradução da autora).

De fato, tal ampliação cultural alastrou-se por vários campos artísticos, como aponta Fischer-Lichte, quando se refere a obras do teatro contemporâneo, nas quais também emergiram poéticas com propostas de leituras além da interpretação e que buscavam descobrir “o significado antropológico do performativo, o sentido do sensorial, ao invés dos possíveis significados de textos individuais” (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 7).

Em sintonia com a noção proposta neste artigo de ready made corporais, o uso de ready made verbais em Robert Wilson, por exemplo, como explica Fischer-Lichte, se dá por meio da utilização de elementos pré-fabricados, por frases da fala cotidiana, como: “cê vai bem?”, “me deixe em paz!”, “não me diga!” etc. Tais frases formam o material escrito a posteriori — ao contrário de um texto escrito a priori que, ao desconstruir a linguagem, impossibilita a interpretação literal do texto, deixando apenas como possíveis pistas para leituras, seus procedimentos subjacentes, tais como as especificidades do figurino, cenário, iluminação e som, dentre outras particularidades de cada cena (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 7).

Em Brown, as interpretações (im)possíveis para suas obras coreográficas alojam-se no universo sensorial do espectador e é também por meio de seus procedimentos subjacentes que o público pode buscar ler as suas obras. O espírito de rebelião da época, somado à liberdade lúdica criativa das gerações mais jovens, promoveu uma amplitude artística até então desconhecida, comparada talvez somente aos experimentos dadaístas das vanguardas históricas, fazendo com que a plateia fosse obrigada e se colocar em uma outra postura, que não somente aquela de espectador passivo, sentado confortavelmente em sua poltrona. Aliás, conforto não era mais uma prerrogativa do artista pós-moderno, muitas obras desse período causavam justamente um grande desconforto, não somente para quem as fazia, como também para quem as assistia.

O exemplo original de onde se empresta a noção de *ready made* proveniente das artes visuais merece ser novamente evocado. Um urinol colocado em um museu pode ser entendido como obra de arte, assim como um homem suspenso por uma corda de alpinismo, descendo horizontalmente, caminhando na lateral de um prédio, ou a simples acumulação de gestos e movimentos podem ser vistos então como autênticas obras coreográficas, levando os limites do corpo e da imaginação ao extremo.

Nesse sentido, é possível perceber como os trabalhos de Trisha Brown, principalmente em sua fase inicial, conhecida como seus *Early Works*, enquadram-se dentro desse escopo artístico não interpretativo, não hermenêutico, que prevê uma experiência sensorial — diferente da busca consciente, literal e explicativa, algo como uma “hipertrofia intelectual”

como define Sontag (1987, p. 7) — e que remetem à noção de Cultura de Presença — mais do que à de Cultura de Sentido — nos termos definidos por Gumbrecht (2010) como será desenvolvido no próximo tópico.

CULTURA DE SENTIDO / CULTURA DE PRESENÇA

Gumbrecht, professor da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, propõe dois conceitos para compreender a crise da representação na pós-modernidade, que auxiliam a compreender uma forma de ultrapassar o “estatuto exclusivo da interpretação nas Humanidades” (GUMBRECHT, 2010, p. 105). São eles a Cultura de Sentido e a Cultura de Presença. Essas duas culturas, segundo o autor, não são excludentes e podem coexistir em todos os objetos culturais, não aparecendo de forma pura, ou ideal (GUMBRECHT, 2010).

Na tentativa de compreender a obra de Trisha Brown como portadora ou disseminadora estética, que muito se aproxima ao que Gumbrecht define como Cultura de Presença, é importante trazer um olhar mais atento para o que propõe o autor alemão.

Em seu contundente livro, traduzido para o português do Brasil como *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), Gumbrecht traça um percurso que inclui uma série de etapas, buscando apontar as especificidades das duas culturas supracitadas. Não cabendo aqui repeti-las, é importante comentar algumas dessas etapas para que se possa relacionar o trabalho de Brown com a segunda categoria cultural, ou seja, a Cultura de Presença.

Na primeira etapa, ao buscar analisar tais culturas, o autor afirma que a autorreferência predominante na Cultura de Sentido é o pensamento, a consciência, enquanto a autorreferência predominante na Cultura de Presença é o corpo (GUMBRECHT, 2010, p. 106). Em conexão com o trabalho de Brown, tanto em *Men Walking Down the Side of the Building*, como em *Group Primary Accumulation*, quanto em várias outras de suas obras, o corpo é a autorreferência predominante. A exploração do espaço, o desafio da gravidade, a relação entre os corpos dos bailarinos, assim como a relação entre *performers* e público se dá primeiramente, e, sobretudo, por experimentações corporais.

A noção de espaço, elemento núcleo na obra de Brown, é justamente uma das outras etapas citadas por Gumbrecht. Para ele, na Cultura de Presença “a dimensão que se constitui ao redor dos corpos deve ser a dimensão primordial em que se negociam a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 110). Brown, em sua negociação constante com o espaço, acessa atmosferas cuja confluência entre o espaço individual do dançarino e o espaço coletivo da cena, assim como o do público e

do meio ambiente, são recriados constantemente, ressignificando o lugar-comum, seja ele por meio de uma simples flexão de braço, ou da encenação em um gramado, em um parque da cidade. Em contrapartida, para a Cultura de Sentido, o tempo é a dimensão primordial, a associação fundamental entre a consciência e a temporalidade.

Quando se pensa na dramaturgia de um balé clássico, por exemplo, *O Quebra Nozes*⁵, existe uma noção de tempo claramente definida, a trama se passa numa noite de Natal; ou mesmo quando não se tem uma definição de tempo tão precisa como em *Giselle*⁶, recebe-se informações que auxiliam na compreensão temporal histórica; pelo cenário, é possível observar que se trata de uma trama desenvolvida durante a noite ou o dia, em uma cidade ou em um cemitério, com o auxílio de um figurino que remete a um determinado período histórico reconhecível. Existe também o recurso do programa, que traz importantes informações para auxiliar a compreensão do público.

No caso das experimentações coreográficas de Brown, assim como nas de outros criadores da dança contemporânea ou pós-moderna desse período, o que acontece se dá no aqui e agora, e a consciência de temporalidade é transformada de forma radical.

De volta a Gumbrecht, a última etapa que o pensador elenca leva ao “[...] lúdico e à ficção como conceitos por meio dos quais as Culturas de Sentido caracterizam interações em que os participantes têm uma ideia vaga, limitada ou nula das motivações que lhes orientam o comportamento” (GUMBRECHT, 2010, p. 111). Desse modo, em situações de jogo, ou de ficção, as regras substituem o lugar das motivações dos participantes. Por outro lado, essas ações definidas como comportamento humano estruturado por motivações conscientes não cabem nas Culturas de Presença. Brown refere-se frequentemente a motivações inconscientes quando reflete sobre seu trabalho. Sempre que questionada sobre a criação de uma escola para transmissão de sua técnica, sua resposta é imediata: “Não me coloquem em uma jaula!” (BROWN *apud* HUYNH, 2014, p. 21). Suas motivações de criação buscam esquecer conscientemente o intelecto para deixar surgir um movimento orgânico e, embora toda sua obra seja matematicamente estruturada, sua linguagem emerge de exercícios de improvisação, que jorram em seu próprio corpo através de um fluxo inconsciente de experimentações, posteriormente decupadas, codificadas e transmitidas para seus bailarinos em danças individuais e coletivas. Para Brown, tal sis-

5 Balé em dois atos, *libretto* de Marius Petipa, coreografia de Lev Ivanov e música de Tchaikovsky; estreou em 1892 no Teatro Marinsky em São Petersburgo, montado por diversas companhias de balé em todo mundo. (KOEGLER, 1987)

6 Balé em dois atos, *libretto* de Vernoy de Saint-Georges, Gautier e Coralli, coreografia de Coralli e Jules Perrot, música de Adams, estreou, em 1841, no Teatro Ópera de Paris e é considerado um marco do apogeu do romantismo no balé. (KOEGLER, 1987)

tema possivelmente se perderia em um formato convencional de escola, cuja transmissão de técnica se dá a partir de outras técnicas. Para a artista, práticas de movimentação somáticas, como Alexander, Feldenkrais e BMC são o caminho para o autoconhecimento do corpo, e o resto deve emergir das improvisações guiadas e estruturadas que costuma realizar (BROWN, 2004).

Desse modo, nas dramaturgias construídas por Brown não existe uma ficção a *priori*, embora o público possa projetar sua própria leitura ficcional, não existem princesas, fadas ou bruxas, nem tão pouco personagens mitológicos como em Martha Graham ou Ruth St.Dennis.

Um homem desce a parede lateral de um prédio e é isso, um homem, simplesmente. Brown tampouco recorre ao uso de programas instrutivos, para ela, suas obras devem se sustentar sem a necessidade de explicações. Ainda que reconheça que os textos e as sinopses de programas sejam um modo eficiente do artista se comunicar com seu público, Brown não os utiliza de tal forma. Em suas próprias palavras “não quero nada que seja previsível, eu não vou anunciar nada” (BROWN *apud* HUYNH, 2014, p. 35).

Assim, se tal abordagem pode parecer, por um lado, intransigente e radical, por outro, Brown está de fato oferecendo ao seu público uma autonomia e uma liberdade de leituras, o que pode provocar, em muitos, um sabor estranho na boca, aquele semelhante ao se experimentar um alimento novo, não familiar, de cujo gosto não se tem registro anterior. Nesses casos, não se trata de gostar ou de não gostar daquilo que traz consigo um novo paladar, mas de experimentar, de conhecer primeiro e, novamente, de ampliar registros, expandir possibilidades e, acima de tudo, estar presente na cena, seja como artista, seja como público.

Estar presente enquanto artista, cujo passo em falso pode levar a uma queda que pode causar lesões, assim como estar presente enquanto público, mesmo sem participar ativamente da cena, uma vez que Brown não convoca seu público para co-atuar com seus dançarinos, exige, da mesma forma, um testemunhar que atua de outro modo, como um co-autor do sentido que se constrói, de forma diversa para cada um de seus participantes.

Referências

- BROWN, T. So that the audience does not know whether I have stopped dancing. Minneapolis: Walker Art Center, 2008.
- BURT, R. Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde. *Dance Research Journal*, Cambridge, v. 37, n. 1, pp. 11-36, summer, 2005.
- DÓRIA, Gisela. A Poética de Sem Lugar: Por uma Teatralidade na Dança. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FISCHER-LICHTE, E. Além da Interpretação. 2012. Artigo não publicado, traduzido do alemão por Stephan Baumgartel.

GUMBRECHT, Hans. U. Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

HUYNH, Emmanuelle. Histoire(s) et Lectures: Trisha Brown & Emmanuelle Huynh. Paris: Les Presses du Réel, 2014.

KOEGLER, H. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. New York: Oxford University Press, 1987.

KRAUSS, R. Sculpture in the expanded field. October, Boston, vol. 8, p. 30-44, Spring 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778224>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

ROUX, C. Danse(s) Performative(s). Paris: L'Harmattan, 2007.

SONTAG, S. Against Interpretation and other Essays. New York: Picador, 1987.



2 Histórias



A Dança Teatral do Rio Grande do Sul: A Formação de uma Matriz Moderna e de Balé

Airton Tomazzoni

*Vamos dançar outra vez
E afugentar os demônios
Se não se sabe de onde vêm
Não se pode falar a respeito
Se ignora-se a origem da dança
Não se pode dançar*

(Canto ritualístico Na-khi)

Aproveito o canto funerário citado pelo historiador Mircea Eliade em sua obra *Mito e realidade* para iniciar uma reflexão que, no eco dos versos de uma tribo de algum ponto do planeta, procura levantar algumas questões sobre a pesquisa historiográfica, especialmente no que se refere à pesquisa em dança. Talvez a paixão do bailarino, aliada a curiosidade e senso crítico na minha carreira jornalística tenham forjado o interesse pela pesquisa relativa às origens da dança em minha cidade.

Impulsionado pelo incômodo de, no início dos anos 1990, ignorar as origens da dança na cidade onde eu atuava, Porto Alegre, iniciei numa jornada pessoal, a buscar mais referências sobre o tema. Logo no princípio uma evidência: a bibliografia de história da dança disponível naquele período era limitada ou inexistente no que se referisse à dança no Rio Grande do Sul. Autores brasileiros que escreveram sobre a dança nacional, traziam reduzidas informações ou nem mencionavam informações sobre o começo da dança teatral¹ no Rio Grande do Sul. Eduardo Sucena, em seu *A dança teatral no Brasil*, trazia pouco mais de uma página dedicada ao tema, mencionando o Instituto de Cultura Física, Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold, além de alguns outros nomes atuantes no período. Antonio José Faro, em *A dança no Brasil e seus construtores*, não trazia qualquer referência à dança teatral gaúcha na sua gênese. Ida Vicenza, em *Dança no Brasil*, tratava do tema em apenas um parágrafo dedicado a Lya Bastian Meyer. Eliana Caminada, em *História da dança — evolução cultural*, citava de passagem Tony Seitz Petzhold. Maribel Portinari, em *História da dança*, não trazia nenhuma informação.

Já um breve capítulo de Paulo Antônio Moritz, em *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*, completava a bibliografia disponível sobre o tema, onde dados mais consistentes se apresentavam, especialmente sobre o Instituto de Cultura Física, Lya Bastian Meyer e Tony Seitz Petzhold.

Material quantitativamente maior eu pude encontrar em *Origem, evolução e características da dança em Porto Alegre*. O estudo, na época ainda não publicado, foi o primeiro passo na direção de um levantamento mais abrangente sobre a história da dança, organizado pelas

¹ Dança teatral, designada também por dança cênica, é toda aquela “que tem finalidade prioritariamente estética, e que, por isso, implica algumas condições, entre elas, formação, profissionalização e público” (Marques, 2001, p. 163). Portanto, envolvendo mudanças significativas como a utilização de espaços específicos de realização e/ou apresentação, bem como pelas transformações nos modos e procedimentos de ensino, bem como de consumo / fruição. E no que se refere à produção uma dança teatral em Porto Alegre, me referirei às danças de matrizes modernas e baléticas originadas nas décadas de 1920 e 1930, ainda que reconheça a existência anteriormente de danças produzidas em shows de variedade apresentados em cinemas (ou cine-teatros), circos ou salas de espetáculo modestas e improvisadas, como registradas por Ferreira (1956). Essas novas matrizes ganham um novo e legitimado circuito cultural, especialmente vinculados à vida cultural do Teatro São Pedro.

professoras Morgada Cunha e Cecy Franck. Com mais de 400 páginas e dividido em dois volumes, com cópia xerografada disponível na Escola Superior de Educação Física da UFRGS, apresentava capítulos como Pioneiras, Professores, Grupos, Bailarinos e Outras Contribuições, abrangendo um período de 60 anos, da década de 1920 a 1980. Esse material abriu um universo de personalidades e eventos que aumentaram ainda mais o desejo de aprofundar a busca por referenciais e o entendimento das origens da dança “teatral” na capital gaúcha. A obra reunia breves biografias e lista de espetáculos produzidos, o que permitiu identificar informações não disponíveis, mas que da maneira apresentadas, não permitiam a compreensão articulada do começo da dança teatral na capital gaúcha.

Quando passei a editar o jornal Dançarte, em 1996, a percepção da necessidade de investigação e difusão da história desse período esteve presente. Primeiro na realização e publicação de entrevistas com pioneiras, como Tony Seitz Petzhold (Tomazzoni, 1996). Ainda com uma pesquisa de caráter particular, avalei a necessidade, mesmo sem fomento, e decidi prosseguir com a busca de dados em fontes que pudessem auxiliar a ampliar esse painel. E foi assim que iniciei em 1999 um levantamento do material publicado pela imprensa e disponível no Museu de Comunicação Hipólito da Costa. Ao assumir a disciplina de História da Dança, na UERGS, em 2002, pude refinar esse trabalho, em atividades em colaboração com os alunos da disciplina, podendo estimular a pesquisa e interesse pelas origens da história da dança, relatadas em Tomazzoni (2008), levando à sistematização de um piloto para TVE: *A dança do Rio Grande do Sul* tem história.

A estas atividades sucederam-se entrevistas exploratórias com foco temático com artistas e educadoras que participaram dos primórdios da dança em Porto Alegre, como Imgard Hofmann Azambuja, Erica Renner, Lenita Ruschel Pereira, Morgada Cunha e Eneida Dreher. Mestras e alunas que participaram desse período como professoras, alunas, criadoras. Assim tive a oportunidade de ter acesso e digitalizar preciosos e inéditos acervos pessoais de Imgard, de Erica Renner e de Morgada Cunha.

Esse material e experiência foram fundamentais para integrar a equipe de pesquisadores do projeto Rumos Dança Itaú Cultural, realizando o mapeamento e contextualização da dança no Rio Grande do Sul para a CARTOGRAFIAS: RUMOS Itaú Cultural Dança, nas edições de 2002/2003, 2006/2007, 2008/2009 (Tomazzoni, 2007; 2010). E, mais recentemente, integrando a equipe de pesquisadores da Enciclopédia Brasileira de Dança, redigindo verbetes como o de Lya Bastyan Meyer (1911-2005) e Tony Seitz Petzhold (1914-2000).

Apesar dessas iniciativas, contudo, restava ainda a percepção da necessidade de ampliar sistematizar esse material referente às origens da dança cênica em Porto Alegre e analisá-lo de maneira mais efetiva e aprofundada, com o objetivo de poder compreender

melhor as singularidades desse período, que ainda se colocam de maneira demasiadamente fragmentada e desarticulada, e, conseqüentemente, não permitem análises e interpretações que propiciem compreender melhor essa era. Uma época determinante para entender aspectos da produção do tempo atual, bem como os “apagamentos” produzidos. Assim começou a se delinear a proposta de pesquisa: *A dança teatral do Rio Grande do Sul: a formação de uma matriz moderna e de balé*.

PROBLEMATIZAÇÃO E PANORAMA TEÓRICO

Investir numa pesquisa histórica de largada me obrigou a refletir sobre questões fundamentais para definições teóricas e metodológicas frente à minha proposta investigativa. Objetividade, verdade, conhecimento, linguagem. Que posição assumir para olhar e trabalhar com a história da dança que estava me propondo a levantar e compreender? A primeira definição então foi de assumir que “não é possível qualquer (tipo de) pensamento e conhecimento que não esteja sempre comprometido com a posição daquele que pensa, conhece e fala; é impossível pensar, conhecer, falar independentemente de agenciamentos, interesses, valores e forças sociais. (Lopes e Veiga-Neto, 2007, p. 4)

Esta citação, com ecos do pensamento de Nietzsche e Foucault, me deu a intranquilidade — o que é sempre instigante a quem pesquisa — de que não lidamos na pesquisa histórica diretamente com fatos, mas com a interpretação deles, não com conceitos, mas com o que dizemos deles e com eles. E se disto não conseguimos fugir, cabe pelo menos assumir esse lugar de fala, interpretação, análise, construção, que exige expor e expor-se. Isto implica que sempre temos versões parciais e provisórias. Somos capazes de verdades modestas, como sugeriu Edwald (1993) ao inspirar-se na obra de Foucault.

Acredito que, neste ponto, contudo, seja necessário ressaltar que esta perspectiva não redunde em falta de objetividade, nem em um discurso relativista de “vale-tudo”. Reconhecer que podem existir várias verdades, e que estou comprometido com o que estudo não quer dizer que toda versão é válida, sem o discernimento entre as coisas. Apesar de um teor muitas vezes essencialista, Terry Eagleton vem nos lembrando de que, ao mesmo tempo em que reconhecemos as dificuldades de definir, classificar, descrever, objetivar, não podemos e não precisamos abrir mão da busca da verdade e da objetividade.

O ponto, enfim, é que ter interesse genuíno por alguém não é algo que perturbe a visão de como ele está de fato, mas sim, o que torna possível fazê-lo. Contrariamente ao adágio de que o amor é cego, é por envolver uma aceitação radical que o amor nos permite ver os outros como são. (Eagleton, 2005, p. 181)

Desta maneira, consegui avançar na pesquisa, apaixonado pelo tema da história da dança e com a certeza (provisória) de que não estou desvendando a grande verdade das origens da dança cênica no Rio Grande do Sul, mas permitindo ampliar o entendimento desse período. A partir destas duas premissas — a de não me propor a chegar a uma determinada essência dos fatos da dança e nem de considerar-me isento de minhas experiências e crenças para destes fatos falar e tentar dar conta — assumi a contingência da linguagem e a não menos validade de a ela recorrer e dela fazer uso.

Assim, foi consequente minha aproximação com pesquisadores da chamada Nova História, por apontar para novas perspectivas de entender a pesquisa historiográfica, no que se refere a seus objetos, práticas e posturas, diferenciando-se dos paradigmas da história tradicional. Como apontou Burke (1992), a Nova História diferencia-se da tradicional em: preocupar-se com uma história, onde tudo é histórico e não apenas os aspectos políticos e, portanto poder aceitar as micro-histórias; preocupar-se em analisar as estruturas e não apenas a narração de grandes acontecimentos; procurar outros ângulos possíveis para olhar a história; passar a aceitar toda espécie de documento, não apenas os considerados oficiais; e não crer na possibilidade de uma objetividade total.

Essa perspectiva me abria a possibilidade de optar pelo tema da dança teatral, de seus protagonistas e da abordagem da cena cultural do Rio Grande do Sul, sem pretensão de esgotar o tema ou “desvendar” toda verdade, mas de me debruçar e poder estabelecer uma análise e interpretação sobre esse período. Isso não eximiu de também perceber algumas contradições e limitações que me indicavam estar atento e disposto a tensionar e problematizar aspectos que julgava necessários ao assumir este viés.

E foi assim que encontrei no historiador Jörn Rüsen a perspectiva de poder incluir a importância da metodização sem desprezar os pressupostos narrativistas. Para o historiador a “preocupação em refletir sobre as especificidades narrativas do texto historiográfico não o conduziu à perspectiva de reduzir o discurso histórico a aspectos literários, mas à possibilidade de reabilitar a ideia de narratividade conectada aos procedimentos metodológicos da pesquisa” (Silva, 2009, p. 2).

ALGUMAS PISTAS

Os movimentos preliminares de coleta de dados e reunião de bibliografia que já realizei permitem perceber uma significativa mudança na cena de dança a partir do final da década de 1920, especialmente com a constituição do Instituto de Cultura Física no qual estudaram aquelas que viriam a abrir as primeiras escolas de balé no início da década de 1930 em Porto Alegre: Lyra Bastian, Tony Seitz e Irgard Hofmann.

Destacam-se aí, a matriz dalcroziana do Instituto de Cultura Física, que parece indicar uma singularidade da dança teatral em relação aos demais estados brasileiros. Além disso, o material despertou outra peculiaridade: a de uma estética de balé que não se constitui pela importação de artistas forjados no exterior, especialmente os de origem russa, como aconteceu no Rio de Janeiro, mas sim a partir de artistas locais que foram buscar formação na Alemanha, especialmente, com fortes marcas de um período de afirmação da dança expressionista.

A partir do final da década de 1920 começam as primeiras produções locais que ganham legitimidade no circuito cultural, apresentando-se no Theatro São Pedro, com críticas na imprensa e oriundas de uma escola preocupada com a formação em dança. Como interpretar trechos de críticas do Jornal Correio do povo, de 1930, ao destacar a performance de Tony Seitz, no citado espetáculo *A Princesa Moura*: “Chamou, em particular, nossa atenção, a senhorita Tony Seitz, pelos números de acrobacia que apresentou com rara elegância(...) Há impressões que ficam e merecem registro especial. Somos sinceros. Daí a referência que fazemos ao desempenho dado ao seu pequeno papel pela senhorita Tony Seitz.”

Ou ainda na entrevista com Lya Bastian Meyer, posicionando-se quanto a inúmeras questões estéticas com o expressionismo, a relação com a música e sobre a cultura física: “Não confundamos. A minha finalidade é mais alta. A dança, como fator eugênico de classe, é evidentemente um contingente de beleza física; da perfeição e correção das linhas. Mas, a minha escola cuida, sobretudo, do desenvolvimento e do aperfeiçoamento estético. Quero criar artistas na expressão mais pura da palavra e não, candidatas a prêmios de beleza...” (Jornal Correio do Povo, em 11/03/1934, pág. 7)

A matriz balética se esboça apenas posteriormente, nas décadas de 1930 e 1940, quando se incrementa a produção de espetáculos das primeiras escolas de balé, bem como recitais de dança, com solistas locais, com a busca de profissionalização envolvendo cenografia, figurinos, trilha sonora. É nesse período que teremos as primeiras montagens de obras de balé. Lya Bastian Meyer produzirá inúmeras obras, entre elas *Copellia*, de 1933; *El amor brujo*, de 1937, e *Joana Darc*, de 1948. Tony Seitz criará sua versão para *O lago dos cisnes*, em 1938; *A bela adormecida*, em 1939, e *A salamanda do Jarau*, em 1945. Já Imgard Hofmann difundirá a dança na capital também com montagens de suas escola e posteriormente com recitais solos, dançando obras de Chopin, Debussy e Manuel de Falla, entre outros. Em 1948, a então aluna de Lya Bastian Meyer, Salma Chemale realiza seu primeiro recital solo, no Theatro São Pedro. Cabe ressaltar ainda que é nesse período que é criada a Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro, sob direção de Lya Bastian Meyer.

Esse material está disperso em inúmeras obras e a bibliografia disponível, por exem-

plo, ignora ou reduz a dimensão de Irgard Hofmann nesse cenário, que só me foi possível notar, ao ter acesso ao seu acervo pessoal e aos registros jornalísticos do período. Ao mesmo tempo a bibliografia desse período em boa medida tem caráter mais celebrativo das personalidades do período do que de compreensão da estética que se inaugura e as contradições e singularidades que se delineavam.

Esse período parece inaugurar um marco na produção da dança teatral moderna e de balé no Rio Grande do Sul e que carece de um levantamento mais detalhado, bem como de análises que possibilitem entender de maneira menos superficial este fundamental momento para a dança gaúcha.

DESAFIOS DE PESQUISA

Como delineamento metodológico optei pela perspectiva de Rösen que apresenta a proposta de trabalho a partir de operações fundamentais que interagem no trabalho histórico prático. Para ele as operações processuais são a heurística, a crítica e a interpretação. Numa primeira fase o pesquisador opera, de forma sistemática, na coleta, reunião e classificação das fontes significativas. É importante ressaltar que na perspectiva de Rösen a heurística não consiste somente no ato de buscar as fontes, mas também em avaliar se as fontes oferecem informações satisfatórias para a problemática de pesquisa proposta. Um segundo movimento metodológico seria o da avaliação crítica dessas fontes que deve ser orientada por critérios de plausibilidade do potencial informativo das fontes. A partir desses dois movimentos iniciais, o processo metodológico precisa então ser completado com a operação interpretativa sobre os dados.

À medida que essas informações são retiradas das fontes e reorganizadas, a interpretação possibilita a formação de produtos narrativos que servem de fios condutores do trabalho de representação histórica. Nesses fios condutores interpretativos são produzidas as perspectivas heurísticamente direcionadas sobre a experiência do passado, na forma de questionamentos históricos. E aqui talvez resida o maior desafio, de estabelecer um corpo teórico que permita as interpretações desse contexto cultural, sem simplesmente importar modelos alheios à realidade brasileira para interpretar as singularidades e complexidades que se apresentam.

Dessa maneira pode-se avançar para além de uma historiografia celebrativa, para, sem desmerecimentos, perceber as singularidades que parecem apontar uma dança moderna que quase não se assume como tal e uma produção baléica que se faz fragmentária e de pouca tradição. Condições de produção que talvez mais do que fragilizar ou desqualificar, permitiram o surgimento e invenção de modos de criação dessa dança que talvez não se

ancorem totalmente nessas bases européias e que dialoga de maneira singular com o contexto de um estado ao extremo sul do país.

Referências

BOURCIER, Paul. A história da dança no ocidente. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BURKE, Peter.(org.) A escrita da História. Novas Perspectivas, SP: Unesp, 1992.

BURKE, Peter. O que é História cultural?. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CHARTIER, Roger. A beira da falésia: A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002

CALDAS, Pedro S.P. Teoria e prática da metodologia da pesquisa histórica: reflexões sobre uma experiência didática. Revista de Teoria da História. , v.n.3, p. 1 — 12, 2010.

CAMINADA, Eliana. História da dança: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CARO, Herbert; CÉSAR, Guilhermino; DAMASCENO, Athos; MORITZ, Paulo Antônio. O Theatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Departamento de Assuntos Culturais da SEC/RS, 1975.

CORTE REAL, Antônio. Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Movimento, 1984.

CUNHA, Morgada e FRANCK, Cecy. Dança: nossos artífices. Porto Alegre: Movimento, 2004.

DANTAS, Mônica. Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999

DIAS, C. Histórias do Instituto de Cultura Física de Porto Alegre (1928-1937). 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano). — Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,2011.

EAGLETON, Terry. Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EWALD, François. Foucault, a Norma e o Direito. Lisboa: Vega, 1993.

FARO, Antonio José. A Dança no Brasil e seus construtores. Coleção Documentos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNDACEN, 1988.

FERREIRA, Athos Damasceno. Palco. Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX: Contribuição para o Estudo do Processo Cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.

FREITAS, H.; JANISSEK, R. Análise léxica e análise de conteúdo: técnicas complementares, sequenciais e recorrentes para análise de dados qualitativos. Porto Alegre: Sphinx, 2000. 176p.

LE GOFF, Jacques. Reflexões sobre a história. Tradução: Antônio José Pinto Ribeiro. Lis-

boa: Edições 70, 1986.

LOPES, Maura Corcini; VEIGA-NETO, Alfredo. Identidade, cultura e semelhanças de família: a contribuição da virada lingüística. Texto produzido para publicação da Profa. Rosa Bizarro, da Universidade do Porto, em janeiro de 2007. (texto mimeo).

MANTELLI, Gládis; MEIRELES, Rudy (Org.). Trajetória de uma sapatilha — 50 anos de dança de João Luiz Rolla. Porto Alegre: os autores, 1989.

MARQUES. Roberta Ramos. Identidade nacional e cultura popular na dança cênica “brasileira”. In Revista Diálogos Possíveis. Ano.05. n. 01. (jan/jun 2006). Disponível em: <http://www.faculdaadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/8/11.pdf> Acessado em 15. abril. 2001.

PEREIRA, Roberto. A Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RÜSEN, Jörn. Reconstrução do passado — Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Trad. Asta-Rose Alcaide e Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2007.

SILVA, Rogério Chaves. Método e sentido: a pesquisa e a historiografia na teoria de RÜSEN, Jörn. Fronteiras: Revista Catarinense de História, Florianópolis, n.17, p. 33-55, 2009.

SUCENA, Eduardo. A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

VICENZA, Ida. Dança no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNARTE, 1997.

TOMAZZONI, Airton. Tony Petzhold: 60 anos de dança. Revista Dançarte. Ano I, nº0, p. 6-7. Porto Alegre, 1996.

TOMAZZONI, Airton. Contemporaneidade no extremo sul do Brasil: Um percurso. In: Sobral, Sonia. (Org.). Cartografia — Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, v. , p. -.

TOMAZZONI, Airton. Fazendo histórias: experiências de pesquisa biográfica no currículo de graduação em dança. In: MEYER, Sandra; NORA Sigrid ; PEREIRA, Roberto (Orgs.). Seminários de Dança-Histórias em Movimento: biografias e registros em Dança. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 181-187.

TOMAZZONI, Airton. Trânsitos possíveis: conexões e desconexões da cartografia da dança contemporânea no Rio Grande do Sul. In: Greiner, Cristine; Espírito Santo, Cristiana; Sobral, Sonia. (Org.). Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: mapas e contextos. 1ed.São Paulo: Itaú Cultural, 2010, v. , p. 34-39.

Apontamentos de Pesquisa em História da Dança

Arnaldo Siqueira

Curiosamente, mesmo antes de iniciar na Unicamp uma pesquisa sob a orientação da Prof^a Cássia Navas na linha de pesquisa Arte e Contexto, o meu trabalho de reflexão desenvolvido desde 1996 já vinha se construindo dentro de uma temática relacionada a essa mesma linha, a arte e contexto. Os primeiros momentos desse percurso perpassaram pelo trabalho da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹. A partir de uma ampla consulta bibliográfica e da experiência pessoal na apreciação de várias obras do repertório da com-

1. Pina Bausch é natural de Solingen, cidade industrial da Westphalia, na parte oriental da Alemanha, célebre por suas fábricas de aço. Aos 15 anos, mudou-se para Essen. Deixou de lado o nome Philippine por sua abreviatura, Pina. Inscreveu-se na escola Folkwang e foi estudar dança com Kurt Joos (1901-1971), o grande mestre expressionista. Em 1959, sem saber uma palavra de inglês, mudou-se para os EUA. Em Nova York, trabalhou em trupes de vários coreógrafos contemporâneos antes de ser convidada pelo inglês Antony Tudor para integrar o Metropolitan Opera Ballet. Em 1962, tomou outra decisão: em vez de fazer carreira como solista no Metropolitan, decidiu voltar para a Alemanha. Retornou a Essen e foi trabalhar com seu mestre, Joos. Ali, seu impulso para a criação começou a tomar forma. Em 1973, foi convidada a dirigir o balé da Ópera de Wuppertal. Formou aí o núcleo de sua companhia, que surgiu um ano depois. Suas primeiras coreografias, elaboradas a partir de obras de Gluck, Stravinsky e Weill, foram hostilizadas pela plateia da cidade, que não se mostrava disposta a aceitar coreografias agressivas, despidas de glamour e magia. O sucesso veio apenas depois que o grupo passou a excursionar. A aclamação em Londres e Paris levou os cidadãos de Wuppertal a descobrir a dimensão de Pina Bausch. Logo depois o Tanztheater seria uma das glórias da cidade. Os pacatos burgueses de Wuppertal colocaram Pina no mesmo nível de outras ilustres figuras locais: Engels, o teórico do Partido Comunista, e Bayer, o inventor da aspirina.

panhia (1968-1994) — uma vez que, na condição de bailarino e estando na Europa em 1995, pude assistir vários trabalhos da artista que na época havia vindo apenas duas vezes ao Brasil e unicamente para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A primeira foi em 1980 — ocasião na qual, ainda totalmente desconhecida no país, se apresentou para pouquíssimas pessoas, como testemunha o produtor Emílio Kalil: “Lembro que fui ao Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, e tinha dois gatos pingados na plateia” (NORA, 2010, p. 216) A segunda foi em 1990, durante o Carlton Dance, contemplando também Rio de Janeiro e São Paulo. As demais apresentações da companhia pelo país ocorreram em 1997, 2000, 2007 (apresentando *Água*, trabalho que tinha o Brasil como fonte de inspiração) e 2009, já depois da morte da artista.

Na pesquisa montei um painel, abordando o percurso da bailarina, o surgimento da coreógrafa e seus experimentos iniciais — que resultaram em um teatro-dança muito imitado, e seu método. O estudo destacava ainda o repertório da companhia e os projetos de residências que integravam culturas de vários países à peculiar geografia da artista. Tempos depois, o resultado dessa pesquisa lhe foi entregue pessoalmente por ocasião de uma marcante semana de convivência diária com Pina Bausch decorrente de suas férias em Recife, no ano de 2002.

Nessa oportunidade, entre momentos de lazer e passeios turísticos e culturais, mas também a acompanhando em uma agenda de encontro com artistas, imprensa em entrevista coletiva, reunião com o prefeito da cidade, almoços e jantares com representantes da diplomacia cultural alemã, pude perceber o tanto que eu poderia ter enriquecido o meu estudo caso houvesse considerado aspectos contextuais e, sobretudo, a pessoa da própria artista, cuja dimensão, naquela semana de convivência, havia deixado a forte impressão de ser maior que a sua própria obra. Obra esta que foi, é, e permanece única. Sua arte enriqueceu nossa época e a refletiu como poucas outras.

A essa experiência se somaram as inquietações testemunhais oriundas de uma ininterrupta vivência junto à dança como bailarino e produtor. Após tantos momentos e movimentos a história da dança, incluindo sua definição como tal e suas respectivas subdivisões (além da crítica desses mesmos limites ao longo dos tempos), passou a um momento de multiplicidade e simultaneidade. Tanto no meio acadêmico quanto no artístico, questões de hibridéz, antropofagia, transculturação, mestiçagem, criouliização interculturalismo e suas variações terminológicas passaram a permear as principais discussões.

Desse modo, a relação entre o local e global na contemporaneidade também delinearía o perfil de vários festivais e eventos no mundo. Ao me deparar com a casualidade e falta de documentação dessas relações multifacetadas na realidade brasileira, em especial na nordestina, desenvolvi uma pesquisa de mestrado voltada para a emergência e configuração da dança

contemporânea na cidade do Recife a partir de uma abordagem histórica com uma atitude interrelacional e estético-crítica.

Como resultado a pesquisa delineou um panorama da dança contemporânea no Recife apresentado a partir de três perspectivas: a dos grupos que, no fim dos anos 1980, partindo de seus anseios e inspirados nos modelos de companhias nacionais e internacionais organizaram-se numa estrutura profissional de companhias; a dos artistas e grupos que enveredaram pelas interseções entre o chamado erudito e popular, tendo, muitas vezes como suporte estético/ideológico os movimentos culturais Armorial e Mangubeat; e, por fim, tem-se o segmento daqueles que, recusando a estrutura de grupo/companhia, o fundamentalismo ideológico e as fronteiras convencionais entre a dança e as outras artes, orientam-se por um projeto estético particular. Deste modo, investem maciçamente na experimentação e criam performances a partir de motivações variadas. Esse último recorte, totalmente disseminado na atual conjuntura da dança, era raro no início dos anos 2000 (sobretudo no Recife), e dar relevância a esse segmento atribuiu à pesquisa foros de prospecção. A pesquisa resultou em uma contribuição sem igual na história da dança contemporânea local, apresentando um entendimento e estruturação da história da dança em Recife sem paralelo em estudos similares e largamente utilizada e reproduzida por pesquisadores, professores e articulistas da área.

Todas essas questões abriram veredas para outras elaborações em termos de pesquisa, o que me fez arquitetar mais um estudo histórico que abordasse o percurso da dança em Recife em períodos anteriores (1920-1970), abordando ensino, formação de corpos de baile, grupos e suas montagens.

Por meio de uma ampla pesquisa de fontes, privilegiando os jornais e as revistas das épocas, mas também os programas de espetáculos, e, principalmente os testemunhos dos atores e seus ricos acervos pessoais (além do meu próprio), montei um painel de décadas de dança em Recife, enfatizando o protagonismo de duas professoras e tomando o trabalho de uma terceira como contraponto às duas anteriores. Assim, a pesquisa se dividiu em três partes que levam o nome dessas mulheres em três publicações distintas: *Flavia Barros, Ana Regina, Tânia Trindade e o ensino oficial de dança no Recife*.

O trabalho ecoou positivamente na cidade proporcionando a essas personalidades um credenciamento histórico que lhes tirou do anonimato ao qual estavam fadadas para as gerações subsequentes. Além de reconhecimento, oportunizou ainda a correção de erros de omissão na história da dança de Recife. Um exemplo disso foi o projeto *Pernambuco Imortal*, um conjunto de 12 fascículos que o Jornal do Commercio dedicou, em 2001, à história das artes do estado. No fascículo de número 3 — História da Dança em Pernambuco —, o nome de Ana Regina não era sequer mencionado! Tal fato gerou protestos

veementes da família, ao passo que atestava a invisibilidade de figuras históricas da dança da cidade. A pesquisa, portanto, pôde preencher essa lacuna de desconhecimento. A efetivação do reconhecimento dessas protagonistas da história da dança em Recife pôde ser mensurada na homenagem que a edição de 2003 (ano de realização da pesquisa) do Festival de Dança do Recife dedicou a Flavia Barros, e no batismo de uma das salas do curso de dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com o nome de Ana Regina (em 2015). Outro exemplo são os eventuais convites que Flavia Barros (até esta data viva e atuante como professora de balé) recebe de professores da disciplina de História da Dança do curso da UFPE, para dar depoimentos presenciais de seu percurso histórico, suas criações coreográficas e aulas. O diferencial das aulas dela é ainda hoje decantado por algumas de suas alunas.

A pesquisa seguinte *Zdenek Hampl — Apontamentos para o Perfil de um Inovador*, traz o percurso de um artista tcheco no Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Recife):

no início dos anos 1980, seu trabalho foi logo captado no contexto das classes média e alta, da burguesia local. Ele e sua partner, a bailarina Mônica Brant (hoje, Sá Rego), foram trazidos ao Recife pela academia Arte & Movimento para dar aulas de dança moderna, sapateado e jazz. Eram cursos de curta duração que atraíam um público heterogêneo — de iniciantes a iniciados na dança — em torno de uma grife da nascente sociedade de consumo, pois Zdenek era “o coreógrafo do Fantástico”. Foi esse o ambiente em que ele primeiramente se inseriu: o da elite financeira e cultural local, composta tanto pelos que podiam pagar pelas aulas particulares quanto por aqueles que de fato tinham na dança uma vocação. (SI-QUEIRA, 2009, p. 6)

Assumidamente memorialista o estudo abordou o profissional e o homem Zdenek Hampl dando pistas claras do contexto da época:

*Em torno daquele bailarino “galego” tudo ganhava a vibração da euforia, porque ele e sua bela esposa eram novidade e frescor, numa capital periférica, em que o modelo ideal de formação educacional para a elite incluía o balé clássico (rarea-
vam as aulas de piano e o francês já havia sido substituído pelo inglês), oferecido às meninas — resalte-se — em academias tradicionais da cidade. (op. cit., p. 6)*

No entanto, ao fazer tal abordagem a pesquisa acabou por contar também uma fração da história da dança nacional, sobretudo da recifense, nos seus lances de ousadia e lampejo como a proposição de uma associação de dança e sua proposta de profissionalização. Contudo, tais episódios também desvelaram alguns limites apertados do contexto em que ocorreram. A de um cenário

inóspito à profissionalização da dança, como era o Recife dos anos 1980/1990 — em que inexistia uma rede básica de estruturação do setor, que sistematizasse ensino, pesquisa, produção e consumo da criação artística —, revelava seu potencial contido, sua criatividade, seu desejo de realização. Ao ambiente amador e tradicional que encontrou, Zdenek legou à dança contemporânea a capacidade de criação pela observação do cotidiano, do gesto corriqueiro; a paródia, o riso, a (aparente) espontaneidade e simplicidade do movimento. (idem, p. 8)

Com esse trabalho, chegava-se a um conjunto de pesquisas históricas da dança em Recife que abordava o percurso da dança na cidade de 1920 a 2002, desde o ensino da dança em escola formal e clubes sociais, seguido por cursos particulares de ensino não formal, corpos de baile, grupos e suas montagens até chegar a contrapontos a esse passado mais remoto configurados em propostas diferenciadas de iniciativas associativas e de profissionalização (as companhias).

No que diz respeito à acuidade tanto no processo de criação artística como de ensino (característica destacada no trabalho de Zdenek), lembro-me que um ex-professor do curso de dança da UniverCidade (Rio de Janeiro), o pernambucano Airton Tenório, chamou a atenção do pesquisador e professor Roberto Pereira, na época em que este era coordenador do curso de dança da instituição. Dizia Roberto que a aula de dança de Airton, formatada em décadas de atuação ininterrupta, tinha componentes e metodologia de careciam de estudo e análise. Acrescente-se a isso, que, Airton foi, seguramente, a personalidade responsável pela consolidação da dança contemporânea na cidade de Recife, notadamente em sua fase de profissionalização. Esses são elementos que o tornam um campo de pesquisa fértil para o desenvolvimento de um estudo criterioso.

O percurso de personalidades como as aqui pesquisadas explicitam aspectos positivos da transitividade da informação artística presencial e as co-implicações recíprocas em seus contextos de relacionamentos. O farto material compilado nas fontes já citadas me permitiu o desenvolvimento de diversas reflexões, entre elas, sobre o papel que estruturas amadoras poderiam desempenhar na introdução e ampliação do repertório de gosto e até

no desenvolvimento da sensibilidade ao fazer artístico, por meio dos seus processos de aprendizagem e transmissão, enriquecendo assim a paisagem cultural e oportunizando a formação de plateias para a dança, cuja escassez é uma realidade que vem se confirmando em várias edições de festivais e temporadas de dança (não só, mas especialmente em Recife). Além do mais, o exemplo dos trabalhos de Flavia Barros aponta para o fato de que a criação em dança advinda de escolas particulares pode ter valor artístico, permitindo, assim, que práticas amadoras possam cumprir um papel de “viveiro” no qual germinem e se consolidem trajetórias que levem também à profissionalização.

Essas questões integraram a minha mais recente pesquisa sobre o contexto histórico-cultural de desenvolvimento da dança, em particular no Recife, à luz da conjuntura do início do século XXI, considerando a circulação da informação artística presencial que acontece, especialmente, por meio dos festivais. A escolha dos festivais como objeto de estudo se relaciona com algumas questões, ente elas:

1. A potencialização de novas dinâmicas relacionais nas ações culturais do século XXI a partir das novas tecnologias, quebrando a lógica de polos privilegiados de circulação/ criação em dança;

2. A importância dos festivais para seus respectivos contextos, na medida em que a internacionalização e o potencial de ações que estimulam a troca e a interatividade fazem eclodir novas percepções, linguagens e pensamentos que contribuem para o amadurecimento local, além do incremento em ações que possibilitam o encontro de artistas e propostas de origens e contextos distintos, fomentando o agenciamento de informações múltiplas.

3. A questão fundamental que subjaz a esta pesquisa: ela foi desenvolvida por um pesquisador que também é curador/programador, produtor cultural, artista da dança e coordenador geral de um festival internacional que ainda traz como aporte a sua própria vivência profissional num processo recíproco de teoria e prática, de execução e reflexão, de arte e academia.

Claramente o atual contexto é marcado pela era “inter”. Um tempo em que a atenção está voltada para as possibilidades que a interculturalidade, a internet, a interdisciplinaridade, o intercâmbio... oportunizam plataformas de diálogos que resultam em modos de produção, pesquisa, organização e significação desafiadoras de limites, fronteiras e territórios. Vivê-lo pode ser um privilégio. E o desafio é conviver com ele. Mas não só conviver. Prosperar.

Ter o conhecimento da construção histórica como parte das ocupações da contemporaneidade foi para mim um dos principais legados desse conjunto de pesquisas, que

tento levar adiante. Quando Santo Agostinho n'As *Confissões* afirma que há um presente das coisas presentes, um presente das coisas passadas, e um presente das coisas futuras, faz uma excepcional elaboração sobre a complexidade da dimensão dos tempos históricos.

Referências

NORA, Sigrid. Temas para dança brasileira. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

SIQUEIRA, Arnaldo. A Produção regional contemporânea: dinâmicas estruturais e conjunturais. In: CARTOGRAFIA: Rumos Itaú Cultural DANÇA 2006/2007. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

_____. Ana Regina. Recife: Ed. do Autor, 2005.

_____. Aspectos da dança contemporânea do Recife (1988 -2002), Dissertação (Mestrado — Artes Cênicas) UFBA-PPGAC . Bahia, 2002.

_____. Flavia Barros. Recife, Ed. do Autor, 2004a.

_____. Tânia Trindade e o ensino oficial de dança no Recife, Recife: Ed. do Autor, 2004b.

_____.(Org.). ZdenekHampl: perfis de um artista inovador. Recife: Ed. do Autor, 2009.

Brasis de Muitas Danças: Recuperar, Preservar e Construir Histórias

Arnaldo Leite de Alvarenga

INTRODUÇÃO

Tendo em vista a efemeridade de uma arte que se objetiva em ato único, e que, mesmo se repetindo, será sempre diferente, faz-se imprescindível, visando sua continuidade no tempo, a construção de sua memória. Construção, porque os trabalhos ligados à memória da dança no Brasil perfazem um importante, mas ainda pequeno número de títulos, em que sobressaem histórias pessoais e relatos, e, mais recentemente estudos críticos sobre a mesma. Outro fato é que tais publicações possuem uma tiragem de exemplares em geral muito reduzida que, a par de uma distribuição também precária, não alcança um número significativo de leitores, num país de dimensões continentais como o nosso.

Os trabalhos de recuperação dessa memória e atualização de sua história têm sido feitos de um modo irregular, e, inicialmente por alguns apaixonados pela dança, em geral artistas dedicados que, por vezes, com investimentos próprios, têm buscado preservar essa história e seus produtos, tais como fotos, revistas, programas e cartazes de espetáculos, reportagens de jornal, gravações de imagens, depoimentos orais, figurinos, entre outras coisas, muitas vezes recolhidos no ambiente doméstico de seus proprietários.

Nos últimos anos cresceu o número de pesquisadores ligados a programas de pós-graduação — mestrado e doutorado —, investindo nesse campo ainda nascente e sempre cheio de surpresas, ampliando para as novas gerações, não só de bailarinos, mas das pessoas interessadas na cultura brasileira, o conhecimento sobre a trajetória não só dos artistas da dança, mas de suas criações, companhias e grupos que existiram e existem, iluminando a importância dos mesmos na construção das muitas danças que se fizeram e hoje são feitas em nosso país, pela influência que, no seu tempo, exerceram e que ainda exercem. Oriundos de distintas áreas de conhecimento — Artes Cênicas, Educação, Comunicação e Semiótica, Antropologia, Sociologia, Educação Física e História —, e com metodologias de pesquisa e perspectivas diferenciadas, esses pesquisadores têm promovido uma compreensão mais dilatada dos caminhos que, aos poucos, vêm constituindo um acervo de diferenciadas formas de memória, fontes e olhares possibilitando a construção de uma possível história da dança brasileira, cujos muitos sentidos são construídos e estruturam um campo.

A CONSTRUÇÃO DE UM CAMINHO

Desde a infância sempre fui apaixonado por História e Memória e passei a associar tais interesses à Dança ainda no meu período de formação como profissional desta arte. Tal ligação nasceu do receio de que muitos dos artistas-professores de dança com os quais estudava, tivessem seu trabalho imerso no esquecimento, sem registros que, que pudessem ser consultados tendo em vista as raras publicações sobre o desenvolvimento dessa arte e dos seus artistas no Brasil. Assim, passei a reunir os mais variados tipos de materiais passíveis de se tornarem fontes para uma compreensão da Dança enquanto fenômeno e do universo simbólico daqueles que a realizaram. Coletando depoimentos orais, fotografias, imagens gravadas, matérias de jornais e revistas, programas de espetáculos e materiais de divulgação dos mesmos, figurinos originais, peças cenográficas e maquetes. Reunindo uma coleção de “coisas de dança”, constituiu um acervo. Após meu ingresso como docente na área de Estudos Corporais no curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, delineou-se um caminho de pesquisa que me possibilitou sistematizar dados e organizar de forma coerente esses materiais. Desse modo aquelas “coisas de dança” passaram a ser

utilizadas como fontes de informação sobre a dança brasileira em geral e seus artífices no projeto *Missão Memória da Dança no Brasil*, ao qual me dedico há alguns anos, aprofundando um olhar sobre essas informações levantadas, elaborando algumas reflexões em relação ao que tem sido produzido nesta área no Brasil e, efetivamente, produzindo alguns resultados palpáveis, que apresento a seguir.

AÇÕES DESENVOLVIDAS:

- **1988** → Início da coleta e guarda de materiais ligados à Dança: fotos, jornais, revistas, programas de espetáculos, pôsteres, documentos administrativos, documentos fiscais, figurinos, partituras, adereços, material cenográfico, etc.
- **1999** → gravação de depoimentos orais de artistas de dança de Minas Gerais.
- **2000 a 2002** → Dissertação de Mestrado: “Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959 — 1975)”. FAE-UFMG. Linha: História da Educação.
- **2003** → “Dança e Memória: o passado vivo na construção do presente”. Painel sobre a produção contemporânea de dança de artistas, grupos, companhias e coletivos, bem como as pesquisas acadêmicas na região sudeste brasileira do início dos anos 1990 até 2003, apresentado na Mostra de Dança Contemporânea Brasileira Brasil Move Berlim (Berlim / Alemanha).
- **2004** → “Os Pioneiros da Dança em Belo Horizonte”. Exposição de fotografias e figurinos dos primeiros mestres formadores de artistas de dança em Belo Horizonte, na Mostra Internacional de solos e duos **1, 2 na Dança**.
- **2004 a 2005** → “Vozes de Minas: ambientalistas, professores e artistas (discurso e ressignificação), Sub-projeto “A Fala da Dança”. Pesquisa sobre a produção e o ensino da dança em Belo Horizonte por intermédio das metodologias da História Oral, para a constituição de um banco de dados. Período: 1930 até 1950, com 15 entrevistas, 15 horas gravadas, 336 páginas transcritas. Programa de História Oral do Centro de Estudos Mineiros da FAFICH-UFMG e subsidiado pela FAPEMIG.
- **2006** → “Corpos Artísticos do Palácio das Artes: trajetória e movimentos”. Livro sobre a trajetória artística da orquestra sinfônica, coro lírico e da Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte.
- **Projeto Klaus Vianna**. Digitalização do acervo do artista para a criação do [sitewww.klaussvianna.art.br/obra.asp](http://www.klaussvianna.art.br/obra.asp). Idealização e coordenação geral de Paula Grinover. Coordenei os trabalhos em Belo Horizonte.

- **2007 (maio)** → Iº Encontro Brasileiro de Pesquisa sobre Memória da Dança no Brasil: Quem somos? Onde Estamos? Como trabalhamos? Prêmio Klauss Vianna para Dança FUNARTE, o encontro reuniu, pela primeira vez no Brasil, instituições, acadêmicos, pesquisadores particulares, apaixonados e demais interessados na pesquisa e preservação da memória em dança no Brasil, dando visibilidade e localizando esses esforços e seus realizadores, promovendo seu intercâmbio e ações conjuntas.

- **2007 (julho)** → Viagens de pesquisa a Curitiba (Casa Hoffmann), Florianópolis (Sesc), Joinville (25º Festival de Dança), Porto Alegre (SMC) e Uberlândia (Oficina Cultural). Encontro com pesquisadores locais e coleta de informações, entrevistas e materiais diversos sobre dança nessas capitais e interior mineiro.

- **2008** → Fóruns Por Que Dança? IIº Encontro de Pesquisa sobre Memória da Dança Brasileira em Minas Gerais — Memória recente... memória presente: reflexões. A Dança Contemporânea em diálogo: Arte — Diversidade — Universidade. Realizado como imersão na cidade de Lavras Novas (MG), teve como eixo principal a dança contemporânea brasileira em sua memória recente discutida em seus diálogos com a arte em geral, com a diversidade, presente tanto em suas criações, como nas relações com outras formas de dança, e finalmente com o pensamento acadêmico. Nessas reflexões, interessavam os modos como a dança contemporânea brasileira vinha construindo suas interfaces com a sociedade na qual se efetivava e as tensões daí resultantes. Para tanto, o formato escolhido foi o de um “salão de conversas”, onde em lugar de serem apresentadas falas de palestrantes, seguidas de debates, os temas foram tratados em aberto com os convidados presentes. Como resultado final editou-se um DVD com todo o processo de discussões.

- **2009** → Fóruns Por Que Dança? IIIº Encontro de Pesquisa sobre Memória da Dança Brasileira em Minas Gerais — As Tradições Afro-brasileiras e a Dança Teatral no Brasil. O encontro privilegiou as correntes das tradições afro-brasileiras e como elas se fizeram e se fazem presentes na produção da dança teatral brasileira bem como sua importância nas áreas de formação e da pesquisa acadêmica.

- **2010** → Simpósio Temático: A oralidade e as artes Cênicas no Brasil: a Dança, o Circo e a Performance, no X Encontro Nacional de História Oral na Universidade Federal de Pernambuco — UFPE. Pesquisadores convidados Beatriz Cerbino (UFF) e Arnaldo Siqueira (UFPE).

- **2010** → Publicação da Série de 8 (oito) livros “Personalidades da Dança em Minas Gerais” — FUNARTE. Prêmio Klauss Vianna para a Dança da FUNARTE (2009), o projeto teve como objetivo a elaboração de perfis biográficos de oito artistas de dança, sete mineiros e um riograndense, que viveu e trabalhou em Belo Horizonte, cujos trabalhos

cobrem um vasto período da história artística e cultural da Capital mineira. Os seguintes mestres formadores da Dança em Minas Gerais, foram contemplados: Natália Lessa, Carlos Leite, Klauss Vianna, Dulce Beltrão, Marilene Martins, Helena Vasconcelos, Maria Clara Sales e Ana Lúcia de Carvalho.

- **2010** → Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948 — 1992). Tese de doutorado, defendida no Programa da Faculdade de Educação — FAE/UFMG, na Linha de História da Educação, sobre o trabalho artístico e pedagógico em dança desenvolvido por Klauss Ribeiro Vianna.

- **2011 e 2012** → Restauração do Acervo fotográfico do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança — BH (1969 — 1988). Catalogação, recuperação, digitalização e acondicionamento de imagens fotográficas de espetáculos do Trans-Forma — Grupo Experimental de Dança de Belo Horizonte. Projeto de Pesquisa e Extensão, sob minha orientação com graduanda do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da EBA/UFMG.

- **2013** → Missão Memória da Dança Fase I e Fase II. Projeto de Iniciação Científica financiado pela FAPEMIG para catalogação e organização de imagens de vídeos sobre dança brasileira e internacional do meu acervo pessoal.

- **2014** → Dança para Ouvir e Pensar. Programa de Rádio semanal com a jornalista e licenciada em dança Verônica Pimenta veiculado pela Rádio UFMG Educativa 104,5 FM, tendo como objetivo propor aos ouvintes de rádio elementos críticos acerca da arte da dança. Pautando assuntos variados e artistas com abordagens diversas, outro objetivo, além de formar público, é tratar a Dança como área do conhecimento acadêmico, realizando traduções entre Universidade, o campo da dança artística e a comunicação social.

- **2015** → Simpósio Temático: As Artes da Cena: caminhos e lugares na História da Educação. Idealização e coordenação, em parceria com a pesquisadora Carla Andrea Silva Lima, dentro do 8º COPEHE — Congresso de Pesquisa sobre História da Educação na FAE/UFMG.

- **2016** → Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada (1971-2013). Orientação da tese de Tânia Mara Silva Meireles no PPGArtes — EBA/UFMG.

A dança teatral no Brasil está vinculada aos constantes deslocamentos de artistas desde o período colonial, intensificando-se nos séculos XIX e XX, o que resultou em uma circulação de ideias e no cruzamento de matrizes culturais de origens diversas, característica importante da constituição identitária do Brasil. Assim, uma ideia se fortaleceu constituindo-se no projeto que denomino *Brasis de muitas danças*, buscando reunir em

uma publicação as atualizações desses acontecimentos em um painel regional que reúna diferentes pesquisadores envolvidos com a memória e a história das danças brasileiras.

Pensar ações sobre memória / história em dança no Brasil, não é apenas voltar-se para o passado recente ou remoto, mas é, também, criar condições para o registro da contemporaneidade, de tal modo a facilitar o tratamento historiográfico, no agora ou na posteridade, seja pela metodologia de catalogação desses registros, como pelas condições de análise e de um tratamento crítico-histórico dos mesmos. Mais do que perscrutar no passado os caminhos das muitas danças feitas no Brasil, do Brasil e sobre o Brasil, como nos aponta Navas (2003), é fundamental que sejam estabelecidas metodologias que nos permitam ter uma visão mais clara e comprometida desta dança enquanto processo histórico.

Contando com fontes muito diferenciadas em sua natureza, como apontado acima, para lidar com a iluminação, manutenção e reconstrução desta memória, seja ela passada ou presente, nos faz relacionar, simultaneamente, com forças que ora convergem, ora apontam em sentidos opostos em aspectos, como a origem dos documentos, a precisão dos dados, a diversidade de olhares e interpretações que se nos apresentam, por exemplo, no uso dos depoimentos orais — ferramenta imprescindível nesse campo de pesquisas —, uma vez que a memória encarnada do artista cênico torna-se, em muitas situações, o único recurso acessível. Considere-se, também, que fatos e pessoas podem nos chamar a atenção pela aparente força ou fragilidade que guardam isoladamente e por valores que lhes associamos, seja para ressaltar ou obscurecer sua importância em acontecimentos. Porém, analisá-los assim, como referências isoladas, pode ocultar, por outro lado, relações às quais os mesmos estão associados distanciando-nos de uma compreensão de processos mais complexos, sejam eles políticos, sociais ou de outras naturezas, e seus desdobramentos.

Não são os dados isolados em si, mas as relações cabíveis de se dar entre eles, a rede de interferências mútuas, como nos aponta Veyne (1998)¹, que se desdobrarão em efeitos por vezes insuspeitos. Também Montenegro (2010)², com base em Foucault, nos diz que “a partir do estudo das relações, das práticas, dos fios, das ligações, que são associados a acontecimentos, é que podemos construir formas de entendimento histórico”. Nesse entendimento lançar um olhar sobre o que foi e o que vem sendo feito em termos de ações voltadas para constituirmos uma memória/história em dança no Brasil passa por esse reconhecimento e esforço de reconstrução desses liames, relações, contingências, ações

1 VEYNE, Paul. *Como se escreve a história, Foucault revolucionou a história*. 4. ed. Brasília: Ed. UNB, 1998, p. 243.

2 MONTENEGRO, Antônio Torres. *História, metodologia, memória*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 30.

isoladas e coletivas que interferiram e interferem nesse caminho. Nesse sentido podemos compreender um pouco mais, por exemplo, o estabelecimento de profissionais do balé, a partir dos anos 40 em diversas regiões brasileiras, tendo, a maioria deles, como base formativa a técnica russa do balé, recebida na Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro³ que, principalmente na primeira metade do século XX, será referência primeira em formação profissional nesta área de formação em dança. Aquela casa de espetáculos e sua escola serão o grande manancial de onde sairão esses artistas e muitas outras ações desenvolvidas no Rio de Janeiro repercutirão por muito tempo na disseminação dessa arte em nosso país, para onde muitos deles sempre se voltaram, seja para se nutrirem com novas possibilidades de reciclagem e aperfeiçoamento ou mesmo como campo de trabalho temporário pela dinâmica própria da capital federal, naqueles anos de pioneirismo do balé. Num outro segmento, este relacionado às tradições populares brasileiras, temos o Movimento Armorial (1970) — que tem, entre outros, o escritor Ariano Suassuna como fomentador —, e será referência — nesse caso, não só para dança, mas também para outros segmentos das artes, como a música, a literatura, o teatro etc. —, para profissionais importantes do cenário artístico brasileiro formados no nordeste e a ele vinculados, cujos desdobramentos dessa experiência envolvem trânsitos entre a contemporaneidade e a tradição como Antônio Nóbrega, Ângelo Madureira e Ana Catarina, Maria Paula Costa Rêgo, André Madureira e demais artistas do Balé Popular do Recife.

De um modo geral entendemos o mundo presente a partir de referências tomadas ao passado, sendo assim nosso presente se estabelece e também se altera de acordo com os olhares e interpretações sobre esse passado que rememoramos. Nesse entendimento, em relação à dança que se produziu e se produz no Brasil, impõe-se a pergunta: como as informações que acessamos ao tentarmos rememorar esse passado têm confirmado ou produzido alterações no nosso olhar sobre o trabalhar com dança no Brasil? Que ações vêm sendo efetivadas para esta rememoração? O que nos informam e esclarecem os resultados destas ações? Onde se realizam? Quem as realiza? Que entendimentos elas nos possibilitam sobre o nosso fazer hoje?

Pretender responder com suficiência a todas estas perguntas nos coloca frente a questões como: a dimensão continental do território brasileiro que dificulta a coleta de informações; o grande investimento necessário que encarece o deslocamento das produções de dança dentro de um circuito maior, que dê visibilidade aos artistas e suas criações; situações desiguais de desenvolvimento e organização das práticas de dança nas distintas regiões do país; a dificuldade de

3 A Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, oficializada em 1932 e, atualmente, denominada Escola Maria Olenewa.

circulação de informações seja pela mídia impressa ou televisiva, que não atende de modo satisfatório às demandas existentes; a limitada produção e disseminação de livros impressos, cujos títulos, comumente, por falta ou mesmo por um pequeno apoio financeiro, são muitas vezes produzidos pelos próprios autores, resultando em uma tiragem reduzida, não chegando a atingir centros maiores. Por outro lado, mesmo contando com o apoio considerável da WEB, reunir e organizar a informação disponível, penso eu, não é tarefa para um único pesquisador, mas um esforço que necessita de outros colaboradores, nesse sentido tenho buscado parceiros que se interessem em se engajar no projeto.

Nesse sentido, desde a instalação, em 2010, do Curso de Graduação em Dança — Licenciatura, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, iniciei um trabalho sistemático de levantamento de informações diversas sobre o fazer dança em nosso país, cobrindo todo o território nacional. Esta pesquisa se faz por intermédio de duas disciplinas — de caráter obrigatório, pertencentes ao segundo período do curso, denominadas **Dança no Brasil e Pesquisa em Arte: Dança**, sendo eu responsável pela primeira e diferentes professores pela segunda, respectivamente —, e conta com a força tarefa do total de alunos matriculados (em média 25 alunos), em um esforço contínuo, em favor do qual, cada nova turma dá continuidade ao trabalho efetuado pela turma anterior, sob minha coordenação. O volume de informações reunidas já é considerável e com um tratamento analítico em desenvolvimento. Obviamente, sem pretender ser exaustivo, minha intenção tem vistas a uma publicação — dentro dos próximos quatro anos —, que possa reunir muito da informação, hoje existente, mas dispersa e/ou mesmo esgotada, de pesquisas já efetivadas em vários pontos do país por diferentes pesquisadores, bem como agregar as novas informações reunidas nesse levantamento, possibilitando um olhar mais aprofundado sobre as muitas faces do fazer dança nesse vasto Brasil.

Sigo em frente!

Referências

- CONNERTON, Paul. Como as sociedade recordam. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. História, metodologia, memória. São Paulo: Contexto, 2010, p. 30.
- NAVAS, Cássia. Dança brasileira no final do século XX. In, Dicionário SESC, a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEREIRA, Roberto. A Formação do Balé Brasileiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- SUCENA, Eduardo. A Dança Teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.



3 Mediações



Movimentos da Videodança Brasileira

Leonel Brum

Em palestra intitulada *Sobre o dever das obras em dança contemporânea*, apresentada em um colóquio no Ceará, a pesquisadora francesa Isabelle Launay (2011) indagou o seguinte: “De quais obras ou de quais gestos dançados do passado nós temos necessidade hoje? Quais são os nossos clássicos? Como fazê-los viver?”¹ Tais questões, voltadas originalmente para a dança, poderiam ser dirigidas à videodança brasileira: Quais criações e criadores seriam necessários para entender-se o contexto dessa produção hoje no país? Quais seriam os “clássicos” produzidos no Brasil? Como revisitá-los? Este artigo procura abordar algumas dessas indagações de um lado focando no trabalho da pioneira da videodança no Brasil, a bailarina, coreógrafa, *videomaker* e artista visual Analívia Cordeiro, de outro lançando reflexões sobre a produção da videodança e seus conceitos possíveis.

1. Palestra proferida nos *Colóquios em dança: carne.da.memória.da.carne — repertórios, corporeidades, subjetividades*, na cidade de Fortaleza, Brasil, em 2011.

UMA TRAJETÓRIA PIONEIRA

A entrada, mesmo ainda restrita, de equipamentos de vídeo no país pouco depois de seu lançamento no mercado norte-americano em 1965, despertou a curiosidade dos artistas que ansiavam por “romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para realizar suas ideias plásticas” (MACHADO, 2007, p. 17). O vídeo fora do contexto televisivo², por ser um equipamento de baixo custo de produção, foi rapidamente adotado como uma das tecnologias mais utilizadas pelos artistas que tinham a experimentação com o audiovisual como foco principal de seus trabalhos, mas não possuíam condições financeiras de utilizar recursos cinematográficos. De fato, o contexto parecia propício:

as artes plásticas no Brasil, fortemente vinculadas à cena internacional, viviam um momento muito rico, com os desdobramentos de problemas que passavam das condições espaciais da percepção às suas bases corpóreas. (...) Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) radicalizaram essa transformação ao promover o corpo como lugar, meio e suporte de suas expressões artísticas em trabalhos sensoriais (COSTA, 2007, s/p).

Oiticica e o cineasta Neville de Almeida criavam com suas situações instalativas subversivas *Cosmococa* (1973)³ o conceito de *quasi cinema*⁴. Artistas plásticos, entre eles Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarella, Ivens Machado, Sonia Andrade, Antonio Dias,

2 Segundo Christine Mello (2008:82), a primeira intervenção artística com vídeo no Brasil ocorreu em 1956, por intermédio de uma performance midiática do artista plástico modernista Flávio de Carvalho (1899-1973).

3 Oiticica projetou nove experiências *Cosmococa*, todas abreviadas da seguinte forma: CC + número de identificação. As CC1 até CC5 foram inventadas com Neville D’Almeida; CC6 com Thomas Valentin; CC7, em Londres, para Guy Brett; CC8, para Silvano Santiago; e CC9 para Carlos Vergara (ALVES, 2009:12).

4 Segundo a pesquisadora Katia Maciel, trata-se de uma espécie de cinema sensorial pautado na relação do espectador (tornado participante) com o espaço imersivo da projeção, produzindo uma situação não-narrativa com imagens que não representavam, mas experiências que sensibilizavam corporalmente os participantes de cada sessão (MACIEL, 2009:281).

mesmo sem possuírem uma ilha de edição⁵, já começavam a tomar contato com os equipamentos *Portapack*, com os quais criaram um conjunto de trabalhos que se tornaria representativo da primeira geração da videoarte no Brasil⁶. Além deles, havia Waldemar Cordeiro⁷ (1925-1973), que, de acordo com a pesquisadora Christine Mello (2008), postulava uma arte interdisciplinar, instigava e problematizava novos circuitos para as artes sustentados pelo computador e redes de informação⁸.

Foi nesse contexto artístico que a bailarina e coreógrafa Analívia Cordeiro deu início às experimentações multimídia utilizando os equipamentos herdados de seu pai, Waldemar Cordeiro, incluindo um computador — dispositivo raro para os criadores brasileiros naquele período. Desconsiderando a participação do artista paraibano Antonio Dias com o vídeo *Music Piece* (1971), na exposição italiana *The Illustration of Art-Music Piece* (1971), por ser um evento realizado fora do Brasil, Cordeiro é reconhecida como uma das precursoras tanto da videoarte quanto da videodança brasileira⁹. Como afirma Arlindo Machado (2007, Op. cit., p. 13), “a verdade é que, até prova ou interpretação em contrário, o mais antigo *teipe* admitido como pertencente à história do nosso vídeo, conservado e acessível para exibição até hoje, é *M3x3*”.

Atualmente compreendida como videodança, a obra foi gravada em tempo real pela TV Cultura, em São Paulo, para participar de um festival de Edimburgo, na Escócia¹⁰, em 1973. Nesse vídeo pode ser observado um procedimento que seria adotado como prática em todos os trabalhos posteriores da coreógrafa: a investigação dos movimentos nos cor-

5 “Diferentemente de Analívia Cordeiro, a maior parte dos artistas pioneiros da videoarte no Brasil conseguiu acesso apenas a equipamentos de captação de imagem e som, sem, contudo, conseguir acesso a equipamentos de edição” (MELLO, op. cit., p. 86).

6 Esse contexto se deu no Rio de Janeiro quando esses artistas foram convidados para participar de uma exposição de videoarte na Filadélfia, Estados Unidos, em 1975. Mais tarde outros criadores de São Paulo agregaram-se à primeira geração da videoarte brasileira.

7 Pintor, escultor, paisagista, designer, crítico de arte e um dos pioneiros da *computer art* no Brasil.

8 Em 1971, Waldemar Cordeiro realizou a primeira exposição de *arte por computador no país*, intitulada *Arteônica: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes*.

9 “A bailarina Analívia Cordeiro foi a primeira a trabalhar com videodança como um produto de arte no Brasil, realizando danças exclusivamente para a câmera, sem passar por palco nenhum” (SPANGHERO, 2003, p. 40).

10 Em 1973, *M3X3* foi apresentada também na exposição *Arte de Sistemas na América Latina*, no *International Cultureel Centrum*, na Antuérpia, e no *Latin American Films and Video Tapes*, no *Media Study of The State University of New York*. Ainda no mesmo ano, Cordeiro participou do *The Bat-Sheva Seminar on Interaction of Art and Science*, em Jerusalém, da XII Bienal de Arte de São Paulo e da mostra *Jovem Arte Contemporânea*, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (ACOSTA, 2011, p. 136)

pos dançantes. No cenário, nove quadrados pintados no chão e duas grossas barras pretas dividindo em três partes a superfície da parede de fundo, transformam a tela em uma malha composta de eixos horizontais e verticais. As bailarinas, entre elas a própria Analívia e sua irmã Fabiana, são apresentadas na primeira cena com trajas cotidianos. No restante do vídeo, vestindo malhas pretas com barras brancas — todas as cores foram abolidas, já que as transmissões na época ainda eram em preto e branco — as bailarinas, dispostas igualmente, uma em cada quadrado, realizaram movimentos retilíneos com seus braços e pernas em sequências que acompanhavam as batidas secas de um metrônomo. A câmera sempre fixa, hora em *plongé*, hora em enquadramento frontal, registrava as composições daqueles corpos anônimos em movimento. Logo após a exibição na televisão, um artigo na revista *Veja* destacou que

os movimentos dançados não surgiram de um maître-de-ballet. Foram programados e processados por um computador de terceira geração, que os determinou em linguagem binária, armazenou-os em sua memória e por fim os liberou em uma listagem com a mesma desenvoltura e rapidez com que resolve problemas científicos ou fornece extratos de contas bancárias. (...) Da concepção teórica aos trabalhos práticos de gravação, o grupo gastou nove meses. A maior parte consumiu-se na programação do computador feita por Analívia e seu colega de faculdade Silvio Mendes Zanchetti. Primeiro, eles estudaram as possibilidades de movimento do corpo humano, através de desenhos. Depois elas foram relacionadas e numeradas e passadas para o computador. Que forneceu, enfim, aleatoriamente, diversas combinações a serem executadas por cada uma das nove bailarinas (VEJA, 1973).

Os objetivos de Cordeiro não se restringiam à obra em si, de maneira ampla focavam a continuidade do estudo das composições de movimento. Não foi por acaso que a artista desenvolveu e criou, vinte e um anos depois, o *software* de análise de movimento chamado *nota-anna* (1994), que permitia também a criação de coreografias. Enquanto “os primeiros artistas que utilizaram o vídeo no Brasil concentraram-se em capturar as nuances expressivas do gesto performático frente à câmera” (ACOSTA, 2011, Op. cit., p. 58), a coreógrafa seguiu investigando a convergência entre dança e vídeo em todas as suas criações, tais como *Slow-Billie scan* (1977), *Striptease* (1997), entre outras.

A artista estabeleceu dois termos para nomear suas realizações: *videocoreografias* e *co-reovideografias*, dependendo das especificidades de cada uma. Em suas videocoreografias intituladas *Carne I e II* (2005), a coreógrafa procurou estabelecer uma relação de extrema

proximidade entre o corpo e a câmera. Na realidade, ambos estão intimamente interligados no vídeo, já que a câmera foi acoplada ao corpo da bailarina Cristina Brandini. *Carne* exibe uma textura especial, produzida pela sobreposição de sete camadas de imagens que misturam fragmentos do corpo da bailarina, sob um tule branco, se deslocando em micro-movimentos. Dando a ideia de “um bordado”, “uma renda” de imagens, “a edição do vídeo remete aos princípios visuais da arte concreta e do cubismo” (CORDEIRO *apud* ACOSTA, *idem*, p. 109). Destaque para os ruídos produzidos pela respiração de Brandini que compõem, junto à imagem do seu corpo em movimento, a organicidade estética do trabalho.

Cordeiro também participou como autora e colaboradora de diversas pesquisas envolvendo dança e mídias digitais, entre elas, *Coreografismos — Sistema cenográfico generativo para dança contemporânea*¹¹ (2007), resultado de uma parceria com a designer Alice Bodanzky, orientada por Sílvia Steinberg e co-orientada pelo pesquisador Luiz Velho. Nota-se que toda a trajetória da coreógrafa é marcada por permanentes aproximações e fricções entre a dança e as diversas mídias tecnológicas.

A importância de Analívia Cordeiro não se detém unicamente no seu pioneirismo, mas também por influenciar diversos artistas e ainda colocar o Brasil, a seu tempo, na vanguarda da história da videodança que começava a despontar em outras partes do mundo no início dos anos 1970.

UM CONCEITO MUTÁVEL

Segundo a pesquisadora Denise Oliveira (2001, p. 75), a videodança liberou a dança do palco e deu a ela uma nova cena. Essa liberação, naturalmente, vem acompanhada de um novo léxico de termos com linguagem distinta fundamentada na mediação. Apesar de contar com uma produção expressiva, não há consenso sequer sobre sua grafia: “videodança”, “vídeo dança” ou “vídeo-dança”; ou outras expressões em português que tentam referi-la como “dança para tela”, “dança para o vídeo” etc.¹²; ou em inglês: *screen choreography*, *camera choreography*, *screendance*, *dance for the camera*, entre outras. Observa-se que todas as expressões tentam associar os termos vídeo, dança, coreografia e tela.

Acreditava-se que o termo videodança tivesse sido utilizado pela primeira vez, em 1987, no artigo da pesquisadora Vera Maletic, *Videodance-Technology-Attitude Shift*, pu-

11. Arquivo com detalhes da pesquisa disponível em http://www.visgraf.impa.br/e-trajectories/choreographisms/coreografismos_apresentacao.pdf

12. Adota-se neste artigo os termos vídeo e dança juntos, sem hífen, sem acento e no feminino.

blicado no *Dance Research Journal* (MALETIC *apud* OLIVEIRA, 2009, p. 15) ou em um catálogo de vídeo do Centro Georges Pompidou, em Paris, quando a curadora francesa Michele Bargues decidiu identificar, em 1988, uma certa programação que não cabia na categoria “vídeos de dança”¹³. Porém, foi encontrado recentemente um texto norte-americano intitulado *Videodance*, de Jeffrey Bush e Peter Z. Grossman, escrito em 1975, fato que remonta a criação do termo ao período das primeiras aproximações entre essas duas artes. Para compor o léxico da linguagem, Ana Carolina Moura de Oliveira propõe a criação do verbo “videodançar”. Seu intuito é nomear as ações específicas do fazer videodança (OLIVEIRA, Op. cit., p. 31).

As várias questões em torno desse novo meio não se detêm apenas na sua nomenclatura. Com poucos estudos e reflexões específicas sobre o tema, não se pode afirmar ainda se a videodança se caracteriza como uma categoria. De fato, a cada nova obra realizada, surgem novas possibilidades de definição para o termo e para as novas práticas de criação. Em seu artigo *Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança* Veras afirma o seguinte:

Acredito que a video-dança não seja uma linguagem específica e nem um novo gênero. Trata-se, sim, da invenção de um espaço de pesquisa que explora diversas relações possíveis entre a coreografia, como um pensamento dos corpos no espaço e o audiovisual, como um dispositivo de modulação de variações espaço-temporais (VERAS, 2007, p. 15).

Segundo Caldas, é comum tomar a videodança como um híbrido, nascido de um diálogo entre a dança e o vídeo, no qual essas “linguagens” se tornam indissociáveis, como uma obra coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo. Mesmo considerá-la como um produto híbrido implicaria a afirmação de pressupostos questionáveis, já que ainda não foram elaborados estudos tanto na dança quanto no vídeo (ou cinema) que deem conta da diversidade e multiplicidade de manifestações desse tipo de obra (CALDAS, 2009, p. 32).

13. “O exato momento em que a dança atinge a tela de vídeo é ainda um objeto de discussão. Em sua edição de agosto de 1997, Elisa Vaccarino, em seu artigo para a revista alemã *Ballet Tanz*, focalizando as relações entre a dança e tecnologia, cuidadosamente sugere que o nome “videodança” tenha sido cunhado em 1988 em relação a uma performance no Centro Georges Pompidou, na França” (MIRANDA, 2000, p. 118).

Rodrigo Alonso observa que, assim como o vídeo, a videodança também possui a qualidade de experimentar diversos gêneros narrativos. Podendo trabalhar histórias, explorar acontecimentos ou refletir sobre a realidade social, política e cultural. Comenta que, sob um aspecto contemporâneo, ela também pode encorajar uma abordagem conceitual, ou seja, pode não seguir uma linha narrativa clara, mas explorar as sensações de um determinado tema. Como afirma Alonso, “a videodança se desenvolveu a partir da própria prática, alheia às definições e normas”. O pesquisador acrescenta ainda que, embora pareça um contrassenso, existe videodança “sem vídeo” e “sem dança”.

Muitas peças são filmadas com apoio cinematográfico, ou são realizadas em vídeo, mas com um idioma estritamente filmico. Em outras, ninguém “dança”, e não existe nenhum movimento que possamos identificar como sendo “dança”. Às vezes, é a edição o que gera uma coreografia a partir de imagens estáticas; em outros casos, é o foco no olhar em determinados movimentos o que os transforma em “dança” (ALONSO, 2007, p. 48).

Importantes obras brasileiras têm se destacado no trânsito entre palco, galeria de arte e sala de vídeo e até mesmo em exibições em espaços públicos urbanos. Além disso, muitos artistas contemporâneos transpõem seus espetáculos do palco para o vídeo: não como um registro puro e simples, mas como uma tradução de um trabalho que necessariamente se transforma nessa adaptação à linguagem do vídeo, em outras palavras, a obra transposta do palco para a videodança é inevitavelmente reconfigurada na passagem de uma cena à outra, sobretudo no que diz respeito à dimensão espacial: a dança perde o componente tridimensional, mas ganha outros recursos específicos.

Nunes (2009a, p. 14) afirma que a videodança “está procurando seu “lugar de fala”, pois ainda habita um “não-lugar”, “um entrecampos, um entrelinguagens”. Trata-se de um “objeto em trânsito”, segundo a pesquisadora chilena Brisa Muñoz (2006). Se fosse possível elaborar-lhe um conceito, ele deveria, antes de tudo, ser plural, já que se trata de um resultado transdisciplinar. Teria que ser volátil, mutável, daqueles que se podem dobrar, sobrepor, superpor, que permitem atravessamentos.

Pensar em conceito para videodança equivale a pensar um conceito para a arte contemporânea com suas dinâmicas e múltiplas hibridações e seu caráter de constante transformação. Nas palavras da bailarina e coreógrafa Tamara Cubas (2004), “o contemporâneo se caracteriza por algo que não tem parâmetros, não tem limites, você pode pegar o que precisar para dizer o que deseja. Com a videodança ocorre o mesmo, o que importa é se você tem algo a dizer”.

Os híbridos, como costuma-se atribuir às obras de videodança, não são o somatório ou a fusão de coisas, mas sim, outras coisas que provocam outras e mais outras. Mello (2008) adota o vídeo a partir de suas extremidades como estratégia híbrida de construção de sentidos, “como um processo descentralizado de linguagem, como um meio que expande as suas próprias especificidades”. A autora propõe reconhecer o vídeo interligado às mais diversas manifestações expressivas, como, por exemplo, a instalação *Poéticas*. Nesse âmbito, Carolina Natal assevera que

trata-se muito mais de compreender as múltiplas relações estabelecidas pela dança com os diversos fatores que a inserem na imagem, do que insistir na sua especificidade ou praticamente na sua definição. Aliás, pensar em definição é sistematizar e aniquilar a emergência de elementos que impulsionam e interferem no fazer artístico da dança (NATAL, 2012, p. 256).

Tratando-se de uma obra artística, essa condição de ausência de definição é, sem dúvida, libertadora. Em sua palestra proferida no Festival de Dança de Joinville, a pesquisadora Maria Teresa Santos Cunha (2008) afirma que “definir um objeto seria dar fim ao mesmo”, em outras palavras, demarcar o objeto seria limitar as suas potencialidades de expansão. Por esta razão decide-se aqui margeá-lo, “uma vez que achá-lo seria perdê-lo” (ROCHA, 2010, p. 3). O que interessa, a rigor, é perceber que — e *como* — a videodança reinventa as relações entre vídeo e dança a cada nova obra. De acordo com Acosta (2011) o importante é compreender que os recursos audiovisuais podem proporcionar novas experiências à dança. “Em sua passagem para o audiovisual a dança adquire novas formas” criando novas possibilidades estéticas e expandindo seu discurso no contexto artístico contemporâneo.

Referências

ACOSTA, Antonieta Eloísa Kehrig. Imagem do corpo em movimento na tela. Dissertação de mestrado em Teoria da Arte. Linha de Pesquisa: Análise Crítica. Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense — UFF, Niterói, 2011.

ALONSO, Rodrigo. Videoarte e videodança em um (in)certa América Latina. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo (org.). dança em foco v. 2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

- ALVES, Cauê. Hélio Oiticica: cinema e filosofia. São Paulo: Revista Facom, No.21, 2009.
- BUSH, Jeffrey e GROSSMAN, Peter Z.. Videodance, New York: Dance Scope, 1975.
- CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: interfaces. In: BONITO, Eduardo; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (org.). dança em foco v. 4: Dança na tela. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Oi Futuro, 2009.
- COSTA, Cláudio da. Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. In: Exposição Preparações e Tarefas: Letícia Parente. São Paulo: Paço das Artes, 2007. Ensaio para catálogo da exposição. Disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>. Acesso em: 12/01/2017.
- CUBAS, Tamara. O corpo como matéria de novas investigações. Entrevista com Tamara Cubas entrevista concedida à Jussara Xavier. In: Jornal A Notícia, 27/11/2004.
- CUNHA, Maria Teresa Santos. Palestra proferida na abertura do Seminário de Dança do Festival de Dança de Joinville. 26/07/2008.
- LAUNAY, Isabelle. Sobre o dever das obras em dança contemporânea. Palestra proferida nos Colóquios em dança: carne.da.memória.da.carne — repertórios, corporeidades, subjetividades. Instituto de Cultura e Arte (ICA), Universidade Federal do Ceará — UFC e Bienal Internacional de Dança do Ceará. Fortaleza, Ceará. 2011.
- MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- MACIEL, Katia. O cinema tem que virar instrumento. As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. In: MACIEL, Katia (org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MIRANDA, Regina. O Movimento Expressivo. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- _____. Dança e tecnologia. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Sílvia (org.). Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- MUÑOZ, Brisa. Videodanza un no-lugar. 2006. Disponível em: http://caidalibre.cl/pdf/videodanza_2006.pdf. Acesso em 12/01/2017.
- NATAL, Carolina. Dancine: inter-relação de espaços. In: BRUM, Leonel e CALDAS, Paulo (org.). dança em foco: Ensaios Contemporâneos da Videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- NUNES, Ana Paula. Cinema, dança, videodança (entre linguagens). Niterói, 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Instituto de Artes e Comunicação Social,

Universidade Federal Fluminense — UFF, Niterói, 2009a.

_____. O corpo na videodança. Revista eletrônica Idanca, 2009b. Disponível em: <http://idanca.net/o-corpo-na-videodanca/>. Acesso em 12/01/2017.

OLIVEIRA, Ana Carolina Moura de Oliveira. Videodançar: um verbo possível. Uma proposta metodológica para o ensino da videodança. Monografia do Curso de Licenciatura em Dança do Departamento de Teoria e Criação Coreográfica. Módulo Prática da Dança na Educação. UFBA: Salvador, 2009.

OLIVEIRA, Denise. A imagem na cena de dança contemporânea. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (org.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

REVISTA VEJA. Maître computador, publicado 12/09/1973. São Paulo, 1973.

ROCHA, Thereza. Três Mulheres e um Café: Uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch. Roteiro de espetáculo dirigido pela autora, apresentado no Espaço SESC. Rio de Janeiro, 2010.

SPANGHERO, Maíra. A dança dos encéfalos acesos. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

VERAS, Alexandre. Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo (org.). dança em foco v. 2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

NOTA DO AUTOR Este artigo utiliza trechos de minha autoria publicado no capítulo 5 do livro *The Oxford Handbook of Screen Dance Studies*. 1ed. Oxford: Oxford Handbooks, 2016, v. 1, organizado por Douglas Rosenberg. As traduções dos excertos são de Cristiane Bouger e Marco Severo.

O Plié da História e o Dobrar da Memória na Dança Cênica:

ALGUMAS INQUIETAÇÕES E CONSIDERAÇÕES DE UM PERCURSO DE PESQUISA

Beatriz Cerbino¹

Jean-Georges Noverre (1727-1810), em 1760, em suas *Cartas sobre a dança*², já apontava que a materialidade da dança está no corpo. Antes mesmo dele, Thoinot Arbeau (1519-1595), em 1589, em seu tratado *Orchesography*³, também afirmava que a dança acontecia no corpo. Longe do efêmero, com o qual se insiste em adjectivá-la, a dança se mantém na carne, na relação espaço-temporal em que ocorre, produzindo e dispondo traços, rastros e vestígios, não só para serem apreciados, mas igualmente para serem seguidos. Está presente nas coreografias que, mesmo sofrendo a inevitável transformação do e no tempo, podem ser acessadas por meio das notações elaboradas por seus criadores, das fontes visuais produzidas por cenógrafos e fotógrafos, das críticas escritas sobre elas, assim como das memórias dos bailarinos que as executaram.

1. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado — FAPERJ.

2. MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 1998.

3. Disponível em <http://imslp.org/wiki/File:PMLP15048-Orchésographie.pdf>. Acesso em 23/09/2016.

A dança cênica como processo histórico, ocorre no corpo e na cena por ela estabelecida. A perspectiva da dança como fenômeno social abrangente demanda formulações teóricas que a tornem mais complexa a partir da imbricação de diferentes e múltiplas informações, a fim de não cair na armadilha simplificadora de uma relação de causa-efeito. Erro tão comum e usual quando se trata de estudar a dança e seus conteúdos históricos, lançando mão de uma narrativa linear e rasa em detrimento de uma análise mais profunda, capaz de revelar aspectos desapercibidos de uma dada trajetória, de uma determinada obra, ou de um grupo de obras.

A tarefa de reunir, escolher e interpretar documentos para construir a história da dança cênica requer o entendimento de que é ela, a própria dança, o melhor meio para conhecê-la. O modo como as fontes são usadas resultam em diferentes narrativas históricas, logo é fundamental ter clareza do tipo de pesquisa a ser efetuado e como o trabalho com o material selecionado será realizado. Nesse sentido, cabe perceber que as fontes não são neutras, isto é, um objeto já está imbuído de significados ao tornar-se um documento.

Pesquisar e analisar seus processos de criação, as diferentes maneiras como os movimentos podem ser implementados no corpo, suas qualidades, texturas e densidades, assim como podem ser arrançados em cena; decidir pelo uso, ou não, de cenários, iluminação, figurinos e trilha sonora: esse é o ponto de partida e também o de chegada. E como qualquer campo de pesquisa acadêmica possui particularidades e especificidades. Cabe ao historiador trabalhar seu objeto, não apenas em relação às fontes, mas também no que diz respeito às perspectivas de aproximação ao tema escolhido.

No labirinto de signos criados e produzidos pela dança cênica faz-se necessário um entendimento apurado na delimitação de espaços e de sentidos produzidos no momento de sua escritura, assim como das práticas presentes em seu fazer. Trata-se de reconhecer que as estruturas sociais, assim como as categorias intelectuais e culturais não são previamente estabelecidas, mas historicamente construídas. A análise desenvolvida a partir das categorias de representação, prática e apropriação é valiosa para se refletir sobre as relações entre dança, corpo e o contexto social em que estão inseridos, e o qual ajudam, ao mesmo tempo, a elaborar. Em sua formulação, o historiador Roger Chartier enfatiza que as práticas são produzidas pelas representações, por meio das quais grupos e indivíduos dão sentido as suas criações, ao seu mundo⁴. Os materiais que circulam em uma sociedade são, portanto, apropriados de formas diversas, o que leva a usos diferenciados e opostos dos mesmos bens, das mesmas ideias, das mesmas obras. Aponta ainda a interpenetração

4 CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002a, p. 66-67.

e a sutileza dos desvios tão presentes nessas trocas, reconhecidas nas formas diferenciadas de interpretações que constroem a realidade histórica. Divergências que atravessam a sociedade, na qual as produções estéticas igualmente se inscrevem em um campo de possibilidades⁵. Não se deve, entretanto, perceber as representações a partir de um ponto de vista simplificador, pois não apenas configuram o mundo social, como também são parte constituinte desse.

As condições e os processos que operam na construção de sentidos, além de indicar a pluralidade dos usos e dos modos de emprego dos motivos intelectuais e das formas culturais, explicitam dois aspectos fundadores do pensamento de Chartier: que essas operações são encarnadas, ao mesmo tempo em que são construídas na descontinuidade das trajetórias históricas⁶. Essa percepção é fundamental quando se trabalha com a dança e com o corpo, entendendo que as práticas e as apropriações se configuram em representações materializadas no próprio corpo, ou seja, a construção de sentido se dá em movimento, pelo corpo, no corpo.

Tais perspectivas teóricas foram relevantes para a pesquisa que realizei sobre o Ballet da Juventude⁷, companhia que existiu na cidade do Rio de Janeiro de 1947 a 1956. As relações entre a dança, a tradição, o moderno, o erudito, o popular e o nacional foram reveladas não só nos corpos de seus bailarinos, mas também no “corpo” da companhia e da cidade que a abraçou, expondo as ambiguidades do projeto que a constituiu.

Para entender a organização da companhia, é preciso ter clareza que a cidade do Rio de Janeiro atravessava na década de 1940 uma fase de grande efervescência na área da dança o que suscitou e acirrou o debate em relação à criação de uma companhia brasileira de balé. O projeto foi construído a partir da articulação dessas questões, presentes no Brasil sobre a formação de um balé que pudesse ser reconhecido como “nacional”. No centro dessa discussão estava a legitimação do balé como um tipo de produção artística, tanto por meio da formação de bailarinos no país quanto da criação de uma companhia que dançasse temas nacionais. O objetivo era claro: corpos brasileiros, dançando temas brasileiros, e colocando em cena um “balé brasileiro”⁸. Outro fator extremamente importante aliou-se a esses: o fato de tratar-se de um jovem grupo de bailarinos. No momento em que o tema

5 *Ibid.*, p. 91.

6 *Id.*, 2002b, p. 27.

7 CERBINO, Ana Beatriz Fernandes. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. Orientador: Paulo Knauss de Mendonça. Tese (Doutorado) — UFF, Departamento de História, 2007.

8 Cf. PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

da juventude e sua aproximação ao Estado Novo⁹ ganhava consistência, com a posterior criação do movimento Juventude Brasileira, o grupo acabou por agregar essa característica e não por acaso se chamou Ballet da Juventude.

Idealizado por Jaques Corseuil (1913-2000), um dos mais importantes e atuantes críticos e jornalista de dança entre as décadas de 1940 e 1950, pelo artista visual Sansão Castello Branco (1920-1956), na época ainda estudante da Escola Nacional de Belas Artes, e organizado pela Federação Atlética dos Estudantes (FAE) em conjunto com a União Nacional dos Estudantes (UNE), o projeto do Ballet da Juventude foi articulado a partir de uma ampla gama de questões que em alguns momentos se antagonizaram¹⁰. Ou seja, desde seu início, a identidade do Ballet da Juventude esteve diluída em questões artísticas e políticas, imbricando relações que guardavam entre si contradições de como o projeto deveria ser conduzido.

O grupo, inicialmente amador e de cunho educativo, produziu um primeiro espetáculo em dezembro de 1945 e, ao longo de 1946, realizou apresentações esporádicas que tiveram como meta democratizar o acesso à arte do balé e atuar na educação e no “desenvolvimento cultural do povo brasileiro”. Tratava-se de educar esse povo não apenas para apreciar o belo, mas, principalmente, para ensiná-lo a amar o Brasil via o balé. Contudo, apenas em 1947 a companhia foi oficialmente formada, tendo o russo naturalizado norte-americano Igor Schwesoff (1904-1982) como coreógrafo residente.

Após essa breve, porém marcante fase profissional, apenas em 1947, a companhia retomou suas bases iniciais: não deixou de dançar, mas voltou-se preferencialmente à formação de jovens bailarinos. O grupo passou por diversas fases, com diferentes coreógrafos — como o já citado Schwesoff, Eduardo Sucena (1920-1997), em mais de uma ocasião, Maryla Gremo (1908-1985), também em mais de uma fase, e Edith Vasconcelos — e suas distintas formações.

Essa reorientação também significou a modificação da busca de um “balé brasileiro” para um “balé feito no Brasil”, que visava garantir a qualidade do balé ensinado na escola do Ballet da Juventude. No entanto, a retomada desse objetivo como sua principal atividade

9 Estado Novo é o nome que se deu ao período em que Getúlio Vargas (1882-1954) governou o Brasil de 1937 a 1945, marcado, no campo político, por um governo ditatorial.

10 Um pouco antes de começar a escrever sobre dança, durante uma viagem à Paris, em 1937, Corseuil conheceu o *Ballet de la Jeunesse*, formado por bailarinos, entre 13 e 16 anos, alunos de Lubov Egorova (1880-1972), Olga Preobrajenska (1871-1962), Vera Trefilova (1875-1943), e Mathilda Kschessinska (1872-1971), ex-primeiras-bailarinas egressas do Balé Imperial Russo e, na época, as mais importantes professoras de balé em Paris (CERBINO, Ana Beatriz Fernandes. op. cit., p. 81).

de não se sustentou e a companhia, entre muitas idas e vindas, fez sua última apresentação em 1956.

OUTROS OBJETOS, NOVOS OLHARES

A partir dos acervos e fontes consultados na pesquisa sobre o Ballet da Juventude, me dediquei a estudar a crítica de dança produzida por Jaques Corseuil¹¹. Assim, de 2009 a 2011, com o financiamento do CNPq, via edital Universal, pude entender a variada gama de textos por ele produzidos — entre críticas, matérias e perfis de bailarinos — e como seu discurso foi um importante instrumento para a afirmação da dança cênica, não só como produção artística, mas também como opção de vida, na sociedade carioca das décadas de 1940 e de 1950.

Esforço que já havia realizado em 2008, quando mapeei a crítica produzida sobre a dança apresentada na cidade do Rio de Janeiro ao longo do século XX, com a Bolsa de Produção Crítica em Dança para região Sudeste da Funarte¹². As duas pesquisas se complementaram e foram fundamentais para construir um olhar não apenas sobre a escrita da dança, mas também acerca das transformações sofridas por ela no tempo. Mudanças ocorridas ao longo das décadas no Brasil, e especificamente no Rio de Janeiro, operaram profundas alterações na sensibilidade não só em quem fazia a dança, em quem a assistia e, principalmente, naqueles que escreviam sobre ela. É necessário perceber que cada crítico construiu seu discurso, e estratégia de comunicação com seu público, de acordo com o veículo para o qual colaborava. Diferenças de formatos, tiragem, circulação e leitor entre jornais e revistas foram, e são, fundamentais para perceber o tipo de diálogo instaurado.

Parti do pressuposto que tão importante quanto um espetáculo é a discussão que ele

11. Pesquisa realizada em conjunto com a Profa. Dra. Ana Luíza Fernandes Cerbino, com o projeto “Anatomia de um pensamento: os escritos de dança de Jaques Corseuil”. Essa pesquisa também contou com a participação de Igor Nunes Campos, bolsista PIBIC, então estudante do curso de Produção Cultural, campus UFF / Rio das Ostras.

12 Projeto “Cartografia de ideias: a crítica de dança no Rio de Janeiro no século XX”, que contou com a bolsista de graduação Ariane Aguiar, então aluna do curso de Licenciatura em Dança da UniverCidade / RJ. Entre os críticos e os respectivos periódicos pesquisados pode-se citar: A.M., *Jornal do Commercio*; Antonio José Faro, *Jornal do Brasil* e *O Globo*; Ayres de Andrade, *O Jornal*; Benedicto Lopes, *A Noite Ilustrada*; D’OR, *Diário de Notícias*; Eurico Nogueira França, *Correio da Manhã*; Grock, *O Cruzeiro*; H.C., *O Globo*; JIC, *Correio da Manhã*; Mario Nunes, *Jornal do Brasil*; M. Porto, *A Nota*; Roberto Pereira, *Jornal do Brasil*; Ruben Navarra, *A Manhã*; Sansão Castelo Branco, *A Noite e Diário da Noite*; Sílvia Soter, *Jornal do Brasil*; Suzana Braga, *Jornal do Brasil*. O resultado final da pesquisa foi entregue à Funarte.

pode gerar. Nesse sentido, o crítico é extremamente importante, já que tem a possibilidade de estabelecer um diálogo com a obra e com o espectador, assim como aproximar ou afastar os dois. Essa avaliação será sempre subjetiva, pautada, porém, em uma argumentação que objetiva justificar e legitimar escolhas e pontos de vista. Questões como: qual é o papel da crítica, estimular e fazer circular ideias? Julgar e estabelecer um juízo reflexivo? Forjar opiniões? Tais indagações foram fundamentais nas pesquisas citadas e nortearam meu caminho nos labirintos dos arquivos e fontes consultados. Em especial nos escritos produzidos por Jaques Corseuil, nos vários veículos com os quais colaborou durante os vinte e cinco anos de sua carreira como jornalista.

Com uma extensa produção em jornais e revistas, Corseuil expôs de maneira clara um pensamento legitimador sobre a dança apresentada nos principais palcos da cidade do Rio de Janeiro, em especial o Theatro Municipal, do qual foi um assíduo frequentador. Para ele, a dança era o ponto de partida e chegada de sua observação e produção textual. O desempenho dos bailarinos e a coreografia não estavam a serviço da partitura musical ou da cenografia, como acontecia nos textos dos demais críticos; para ele, era a dança que determinava sua perspectiva crítica. Seus textos são importantes registros e fontes para o entendimento da dança que se fazia no Rio de Janeiro. Ao explicitar suas escolhas, estabeleceu o que deveria ser lembrado, reafirmando com isso seu projeto de dança a ser desenvolvido no Brasil.

A partir de 2012 uma nova perspectiva de pesquisa se iniciou quando fui convidada a participar da Rede Proprietas¹³, grupo contemplado em 2016 com o INCT História Social das Propriedades. Composta por pesquisadores provenientes das áreas das artes, direito e história, a Rede Proprietas tem entre seus objetivos fomentar as discussões acerca da ideia de bem comum, historicizando e problematizando a noção da propriedade individual e coletiva, muitas vezes tomada como natural e absoluta.

Apesar da vasta literatura existente sobre propriedade intelectual, ainda são poucos os livros e textos que se dedicam a refletir sobre o embate entre propriedade individual e coletiva em relação aos bens culturais e especificamente sobre os produtos artísticos. Quando iniciei esta pesquisa e passei a ponderar sobre a circulação da obra coreográfica, assim como sua preservação, percebi que articular tais campos é essencial para se pensar a própria dança, tanto em termos da técnica quanto da estética apresentadas em cena. O acesso à informação é fundamental para que coreógrafos e bailarinos possam criar e

13. Projeto contemplado pelo edital Pensa Rio: Apoio ao Estudo de Temas Relevantes e Estratégicos para o Estado do Rio de Janeiro / 2011, da FAPERJ, coordenado pela Profa. Dra. Márcia Motta. www.proprietas.uff.br

o público usufruir de espetáculos. Trata-se de perceber que a dança cênica precisa circular — seja nos espaços tradicionais ou na mídia digital — para que sua apropriação seja plenamente realizada. Não apenas para que os trabalhos sejam apresentados, certamente aspecto essencial de qualquer processo de criação artística, mas também para que o acesso do público às coreografias seja garantido. Público formado também por coreógrafos, bailarinos e estudiosos da área que, ao acessarem tais obras, estabelecem e ampliam seus referenciais artísticos, gerando com isso possibilidades de futuras criações. Trata-se da construção de uma rede de referências fundamental para o processo de criação, ao irrigar de novos códigos e citações formulações já existentes.

Os debates em torno do *copyright* e como as obras coreográficas podem ser protegidas têm crescido. Contudo, ainda se questiona como a fixação de uma coreografia deve ser feita e se ela preserva de fato os aspectos qualitativos da obra¹⁴. Essa discussão coloca no centro do debate temas como coreografia e autoria, pois ao ser autor do movimento, mas não dos corpos que o executam, um coreógrafo não tem como conter as mudanças que inevitavelmente surgem no processo de apropriação. Assim, como não há como refrear as mudanças que ocorrem nas técnicas de dança, pois estas passam por transformações ao longo do tempo.

Sendo a autoria uma noção construída historicamente, existindo apenas em sua funcionalidade cultural e comercial, como lidar com ela quando novas propostas econômicas, como o *open access*, e culturais, como os coletivos artísticos, propõem mudanças radicais no modo de se produzir arte? Mais do que uma indagação retórica, tal questionamento ajuda a compreender as atuais estratégias criativas e estabelece relações entre dança, autoria, coreografia e propriedade intelectual. Entender como a noção de coreografia foi estabelecida e se transformou no tempo é um bom caminho para iniciar esta reflexão.

O termo coreografia deriva de duas palavras gregas: *choreia*, uma síntese de dança, ritmo e voz, encontrada no coro grego; e *graphein*, que significa o ato de escrever. Há ainda duas outras raízes para o termo: *orches*, que identifica o espaço entre palco e plateia, espaço ocupado pelo coro; e *chora*, que traz uma noção geral de lugar. Não à toa, um dos primeiros livros sobre dança, publicado na França renascentista, em 1589, por Thoinot Arbeau, se chamou *Orchésographie*, conforme apontado no início deste texto. A obra de Arbeau além de listar músicas e apresentar uma série de passos, descrevia com palavras como estes deveriam ser executados, informando sobre tempo e estilo, correlacionando-os com a música. A notação proposta por Arbeau era simples, mas atendia as necessidades

14. BENTON, Katie M. “Can copyright law perform the perfect fouetté?: keeping law and choreography on balance to achieve the purposes of the copyright clause”. In: L. Rev. 1 (2009).

da época: imprimiu verticalmente no papel a frase musical e ao lado de cada nota o passo correspondente.

Os estudos sobre as relações entre movimento corporal, música, espaço e lugar tornaram-se, a partir dos estudos de Arbeau, cada vez mais aprofundados. O desafio era encontrar maneiras de representar em uma superfície bidimensional, o papel, a tridimensionalidade dos movimentos executados. É a partir da publicação do tratado *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères*, de Raoul-Auger Feuillet (1653-1709), em 1700, que a historiadora Susan Leigh Foster aponta o aparecimento da noção de autoria na dança. Ao reorganizar o espaço em que a dança ocorria, Feuillet, por meio de sua notação, proporcionou uma reestruturação da corporalidade: as noções de centro e periferia, tanto do espaço quanto do corpo, passaram a fazer parte da criação e da execução daquelas danças¹⁵.

Uma transformação tão profunda que permaneceu em voga até 1820, quando o italiano Carlo Blasis (c.1797-1878) publicou seus dois primeiros e mais importantes livros: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, em 1820, e *The Code of Terpsichore*, em 1828. Na segunda metade do século XVIII, Jean George Noverre já havia apontado a necessidade da dança barroca se transformar, tornando-se expressiva, mas foi com Blasis que essa modificação ocorreu de maneira mais profunda em termos de técnica e percepção espacial. As questões deixadas por Noverre — como tornar o corpo expressivo e como contar uma história apenas com o movimento do corpo — remetem à criação de uma escrita da dança que deveria levar em conta também os aspectos qualitativos do movimento. O que Rudolph Laban (1879-1958) e Rudolf Benesh (1916-1975) depois desenvolveriam, na primeira metade do século XX, com o Labanotation e o Benesh Movement Notation, respectivamente.

Esse breve histórico ajuda a refletir como a ideia de coreografia se transformou ao longo do tempo. E como, em um movimento circular histórico, a dança retoma a importância do ato em si de dançar e o recoloca em patamar mais próximo da escrita coreográfica, expondo a ação de dançar como um ato autoral em seu sentido completo, como uma assinatura de seu criador. Trata-se de perceber como, na dança, novas e antigas funções criativas são deslocadas de forma a borrar o espaço da autoria.

15. FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. New York: Routledge, 2011.

Referências

ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June (orgs.). *Dance history: an introduction*. Nova York: Routledge, 1995.

BENTON, Katie M. Can copyright law perform the perfect fouetté?: keeping law and choreography on balance to achieve the purposes of the copyright clause. 36 *Pepp. L. Rev.* 1 (2009) Disponível em : <http://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol36/iss1/2>

CERBINO, Ana Beatriz Fernandes. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. Orientador: Paulo Knauss de Mendonça. Tese (Doutorado) — UFF, Departamento de História, 2007.

CERBINO, Beatriz. “Jaques Corseuil e a crítica de dança no Brasil”. In: *O Percevejo online*, periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UniRio, V. 3, n. 1, 2011.

_____. “História da dança: considerações sobre uma questão sensível”. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Sílvia (orgs.). *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2005, p. 55-67.

CHARTIER, Roger. “A ‘nova’ história cultural existe?”. In: LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Monica Pimenta, PESAVENTO, Sandra Jatayh (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, p. 29-43.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. — 2a. ed. — Lisboa: Difel, 2002.

FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. New York: Routledge, 2011.

GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev’s Ballets Russes*. Nova York: Da Capo Press, 1998.

GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente. *The Ballets Russes: Colonel’s de Basil’s Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. Nova York: Knopf, 1990.

HOUAISS, Antonio (1915 — 1999); VILAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JÄRVINEN, Hanna. “Performance and historiography: the problem of history in dance studies”. In: *History in words and images. Proceedings of the Conference on Historical Representation*. Universidade de Turku, Finlândia, 26-28 de setembro, 2002, p. 139-148.

Le GOFF, Jacques Le, CHARTIER, Roger, REVEL, Jacques (orgs.). *A história nova*. — 5a. ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Historia e memória*. — 4a. ed. — Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

- MONTEIRO, Mariana. Noverre: cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp: FAPESP, 1998.
- PEREIRA, Roberto. A formação do balé brasileiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). O historiador e suas fontes. — 1a. Ed., 4a. Reimpressão. — São Paulo: Contexto, 2015.
- SUCENA, Eduardo. A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

Arquivos de Dança e seus Traçados de Histórias

Henrique Rochelle¹

A pesquisa em história se dá a partir do acesso dos pesquisadores a múltiplas fontes. Em se tratando da dança, arte que se estabelece no curto intervalo em que é apresentada para um público limitado e em um espaço determinado, é importante questionar as formas de contato dos pesquisadores com a dança enquanto fonte primária. Enquanto especialistas e público privilegiado, esses indivíduos contam com a experiência em primeira mão de uma grande quantidade de apresentações, mas essa experiência se limita pelas

1. A pesquisa desenvolvida para este artigo foi realizada dentro de um projeto que contou com o financiamento de bolsas da FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo), tanto para um Doutorado na Unicamp, quanto para um Estágio Doutoral na Université Paris 8, que resultaram na Tese *A Crítica como Metodologia e Análise da Recepção na Dança*, defendida no PPG Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp em julho de 2017.

restrições do espaço e do tempo, de forma que, ao se propor a investigação em algo mais abrangente que o escopo pessoal, o pesquisador se apoiará em diversas outras fontes que retratam a experiência da dança.

Nos corpos dos artistas e profissionais envolvidos na criação das obras, na administração das companhias, na proposição e continuidade de projetos, na gestão dos espaços de apresentação, e assim por diante, ficam grudadas as memórias dos eventos, que podem ser recuperadas, ao menos parcialmente, tanto pelos múltiplos procedimentos de entrevista como pelo acesso a registros pessoais ou técnicos. Seja para complementar essas memórias, seja para verificar a veracidade dos fatos retratados, ou mesmo para acessar conteúdos que escapam aos relatos, a pesquisa demanda o trabalho com arquivos que mantêm o registro da dança em suportes vários.

Por questões de praticidade, de experiência ou de predileção, certos arquivos têm mais facilidade de serem acolhidos por instituições e iniciativas de preservação da memória da dança. O papel impresso encontra nesses espaços e ocasiões mais possibilidades de sua manutenção, determinando que, mesmo em situações em que os arquivos corporais da dança estejam perdidos ou inacessíveis, os seus arquivos textuais sejam consultáveis.

Esse acesso determina fundamentalmente as fontes da pesquisa, e, portanto, suas possibilidades de resultado, numa relação de interdependência que aponta os arquivos de dança como uma fonte determinante dos traçados da história da dança. Por isso, a noção de arquivo permite a articulação teórica das características ligadas tanto aos processos de arquivamento, quanto ao fator determinante que impõem suas formas de acesso, e também aos poderes institucionais e individuais ligados ao arquivamento, à preservação, e à disponibilização dos arquivos.

Por princípio, o arquivo se institui no lugar da falta original da memória (DERRIDA, 2001), e da necessidade humana do registro: é natural do homem querer se recordar, e natural a aceitação da incapacidade da mente de manter todas as suas recordações, e, daí, a criação de suportes para suprir essa demanda. Ademais, há uma preocupação cultural com a transmissão, e com a possibilidade de outras gerações ganharem acesso às recordações quando aqueles que as tinham em mente não estiverem mais presentes para recuperá-las. O arquivo é uma ferramenta que liga momentos separados pela ação do tempo, pela limitação do espaço, e, até mesmo, pela limitação física. O arquivo permite, em sua estrutura primeira, uma característica tradicionalmente associada à linguagem, o deslocamento (ROCHELLE, 2015) — a possibilidade de se tratar de algo que não está presente, que não é responsivo, ou mesmo que não exista.

Nesse entendimento, o arquivo é uma instância material de acesso a um fato — pre-

sente ou passado. O arquivo é mídia que pode ser condicionada, que pode ser cuidada, que talvez possa ser reproduzida, mas que, fundamentalmente, pode ser acessada. Isso não quer dizer que todos os arquivos estejam disponíveis a todo tempo para todos os indivíduos, mas significa que eles são passíveis de disponibilização: um exemplo dessa estrutura é o acervo de uma biblioteca, que pode ser consultado, mas não livremente, e sim segundo as políticas da instituição, dentro das determinações e do resguardo associados aos materiais.

Da mesma forma que a memória coletiva não dá conta de guardar todas as lembranças da política, da sociedade, da ciência, da vida de dado momento, a memória individual não dará conta de acondicionar todas as lembranças da experiência da dança. Portanto, com o intuito de permitir acesso e preservar elementos técnicos das obras de dança, desenvolveram-se estratégias e sistemas de notação coreográfica, além de múltiplas formas de registro audiovisual (em constante atualização e evolução). Essas formas técnicas visam a preservação e a reposição / reprodução das danças, mas dificilmente conseguem guardar informações acerca de sua posição no contexto em que foram apresentadas, de sua recepção pelo público, de sua inserção e aceitação social, de sua relevância no repertório de uma companhia, de uma cidade, de um estilo de dança, e assim por diante. Outros arquivos podem, no entanto, ser preservados com ligação a essa função. Tratam-se de cadernos de anotação, de entrevistas, de reportagens, de críticas, de materiais de divulgação, de livros institucionais, de manuais de ensino, entre múltiplas outras possibilidades, dentro de suas especificidades (ROCHELLE, 2017).

Se o arquivo corporal se mantém como uma testemunha imediata, é fato que a sua preservação está ligada à delicadeza e à precariedade do corpo enquanto mídia: a memória, enraizada em um indivíduo, pode ser transmitida, mas não pode ser fielmente reproduzida — toda cópia gera alteração, intervenção e distorção em múltiplos graus. É nesse sentido que há um interesse, sobretudo na pesquisa histórica, por outras formas de arquivo, que possam ser consultados, que possam ser comparados e contrastados a outras fontes que tratem do mesmo objeto, e que possam ser guardados e preservados.

Esse procedimento gera uma outra problemática no que trata dos poderes, tanto institucional quanto individual, ligados à criação, à guarda, e à disponibilização dos arquivos. Os espaços que criam e administram arquivos são orientados por políticas de acervo, políticas institucionais, preferências, e mesmo pessoalidades que determinam quais os materiais que passam a integrar as instituições, sendo preservados. O poder da escolha cabe à figura do arconte (DERRIDA, 2001), que, direta e indiretamente, manipula a informação e sua preservação. Dessa forma, na consideração de que a preservação e a disponibilização desses materiais é fundamental para a preservação da memória e, portanto, para a pesquisa em dança, na figura do arconte reside um poder determinante daquilo que poderá vir a se

tornar uma fonte de pesquisa e um discurso sobre determinado fato ou objeto, bem como uma validação dos materiais que recebem esse status: indiretamente, nas muitas situações em que é necessário escolher dentre possibilidades aquelas que serão guardadas, há uma valoração daquilo que, mais que outros de seus pares, merece ser preservado.

A estrutura do poder do arconte não escapa às formas corporais da memória da dança, estando presente no próprio esquema dos repertórios das companhias: através da decisão de que obras são montadas e remontadas (e mantidas em repertório ou dele removidas, apresentadas mais ou menos vezes, recolocadas em novas temporadas), as companhias, através de seus responsáveis, estão diretamente determinando o acesso que o público tem às obras de dança, enquanto indiretamente pontuando aquilo que vale mais dentro de seus repertórios e, forçosamente, marcando aquelas obras que podem ser deixadas de lado e mesmo esquecidas. Assim determinando um acesso dos próprios artistas da dança às obras, mas também determinando o acesso de públicos e pesquisadores, que podem assistir apenas àquilo que é de fato apresentado.

A diferença fundamental entre esse procedimento conforme ele se dá nas companhias em oposição às instituições de arquivamento é que o objetivo das companhias se permite ser primariamente estético, focado na produção e circulação de obras, enquanto as instituições, sejam de caráter público ou privado, a partir de uma série de segmentações e diretrizes que as orientam, têm um propósito outro, no qual nem sempre se encontra imbricado o juízo de valor. Assim, quando um Arquivo Municipal, por exemplo, decide guardar registros de obras de uma dada companhia, e não de outra, o que se dá efetivamente é um procedimento de apagamento: os registros que são deixados fora da seleção se perdem, seu acesso é dificultado, por vezes eliminado, e esses suportes para a memória são apagados. Na ocasião em que precise desses materiais para a pesquisa, o historiador, se não encontrar substitutos para o acesso a essa memória, não terá a possibilidade de investigar e incluir essas informações em sua pesquisa. Efetivo apagamento da memória que pode ser programático ou meramente acidental, mas que afeta os resultados da pesquisa em história, e, portanto, os traçados feitos sobre ela.

O poder observado no arconte é estendido, dentro das instituições, para uma forma de poder de acessibilidade: só estão disponíveis para a historiografia os arquivos que forem acessíveis ao historiador, não bastando apenas a sua guarda. Assim, uma coleção de documentos pode carregar um enorme valor histórico, mas um ínfimo valor historiográfico, se ela não for disponível à pesquisa e ao historiador. Porém, há ainda um passo a mais, frente ao acesso, pois ele é algo que implica em manipulação, interpretação e apresentação de conteúdos. Tanto pelo arquivista, que lida com os documentos, como pelo historiador, que os pesquisa, interpreta e transmite.

É assim que a noção de história que aqui se articula remete a uma sua compreensão enquanto entidade fictiva / ficcional (RANCIÈRE, 2008), num sentido do termo que não é pejorativo, e retrata a relevância da participação das ficções individuais do historiador no momento de retratar seus objetos. Nessa compreensão, mais importantes que os preceitos de continuidade, lembrança, esquecimento, e memória para a historiografia são as questões da manipulação, interpretação, e, sobretudo, da apresentação das informações.

Aqui, a função do historiador se mescla à função do arconte: enquanto o arconte decide aquilo que será conservado e suas políticas de conservação, o historiador decide aquilo que será apresentado, que será transmitido, posto que, de costume, o interesse de uma nova proposta historiográfica reside em tornar públicos seus resultados. Construída a partir dos arquivos, mas delimitada pelo sujeito-intérprete e pelas possibilidades que esse sujeito encontra nos arquivos e nas relações que estabelece entre eles, múltiplas formas de história são traçadas.

Não se tratam apenas de listas e relatórios de pesquisa reportando aquilo que foi encontrado, mas de um trabalho a partir dessas fontes para construir entendimentos, relações e conexões entre os dados, e apresentá-los no resultado do trabalho como um todo que informa, e que, em si mesmo, se torna um novo arquivo: um novo material de consulta, um novo acesso aos fatos.

Traçoeiro sistema que depende de muitos indivíduos, de muitos materiais, e, sobretudo, de múltiplas redes de acesso, sobrepostas, que determinam modos de olhar e compreender os fatos. Não um quebra-cabeças, em que as peças se encaixam e formam um todo coerente, mas um caleidoscópio, que apresenta uma certa imagem, mas em múltiplas distorções que por vezes convergem, por vezes se complementam, por vezes se opõem, e por vezes se sobrepõem.

Essas possibilidades associativas / dissociativas variam com as diferentes formas de arquivos que podem ser usadas. Se os arquivos do corpo estão sujeitos às falhas e imprecisões da memória, os arquivos em papel estão sujeitos a todos os processos de seleção e validação das instituições de guarda. Por vezes, escapam delas, são completamente ignorados, e aí a memória nos registros mostra sua resistência em outra parceria: a parceria do registro impresso com o registro vivo, residindo em arquivos pessoais, alimentando a memória dos profissionais da área e servindo de grande apoio a processos de entrevistas (NAVAS, 2015), por exemplo. Mas o que acontece com os arquivos pessoais quando os indivíduos morrem, se não existirem instituições para os recolherem? Legados às famílias, aos pupilos, nem sempre esses arquivos encontram disposição para seu cuidado, nem a sinergia necessária para sua ativação enquanto acesso à memória. Uma foto de uma obra, por exemplo, observada por um dos indivíduos com ela envolvidos, poderia oferecer uma

série de informações acerca daquilo que retrata, como se fosse uma ponta pela qual desenrolar o carretel da memória; deixada para um outro indivíduo que não tenha familiaridade com os fatos, ou afinidade, ou interesse, essa mesma fonte pode perder muito, senão tudo, da sua utilidade historiográfica, se não vier acompanhada de informações que possam orientar o pesquisador.

Tratam-se de preocupações fundamentais da museologia e da arquivologia, mas que têm pouco eco no tratamento que encontramos na memória da dança. A fixação da dança no corpo — e sua predileção pela transmissão tradicional de um indivíduo ao próximo — parece entrar em conflito com a preferência das instituições museológicas pelas obras estáticas. Como o corpo, instituição museal primeira da dança (ROUX, 2010), não pode ser arquivado, frequentemente os outros arquivos da dança são deixados de lado, provocando um apagamento de muito da sua memória. Aos poucos, vemos surgir no mundo uma preocupação, ainda que tardia, com esses materiais. Na França, é notável a proposta da criação do Centro Nacional da Dança (CND) em 1998, e de sua mediateca, a qual, acionada por pesquisadores sobretudo da academia, tem continuamente transformado diversos arquivos pessoais em materiais de pesquisa tratados e acessíveis, além de se ocupar com uma vasta documentação da produção textual sobre dança. Similarmente, dentro de níveis institucionais mais específicos, se articulam a Biblioteca-Museu da Ópera de Paris, que preserva os arquivos das produções da companhia de ópera e dança, e, no Brasil, o Arquivo Histórico do Centro de Documentação e Memória do Theatro Municipal de São Paulo, antigo Museu do Theatro Municipal.

Outro exemplo francês é a proposição, de 1984, da criação dos Centros Coreográficos Nacionais (CCN): dezenove entidades espalhadas pelo território francês, que se articulam como companhias temporárias, geridas por artistas da dança, trabalhando na produção de obras coreográficas, bem como reprodução, remontagens, manutenção de repertórios, projetos de contato com o público e formação de plateia, e atividades educativas e de memória. As atividades e suas diferentes abordagens são desenvolvidas de acordo com o plano gestor de cada unidade, que compreende o período, variável, da gestão de cada diretor. Dentre as gestões pode-se destacar a de Boris Charmatz, diretor do *CCN de Rennes et de Bretagne*, que propôs em 2009, como parte de seu plano gestor, que o seu CCN passasse a ser chamado de Museu da Dança, oferecendo para tanto as propostas de trabalho desse que seria um museu vivo, baseado em se fazer dança e desenvolver um espaço onde as pessoas possam ir para conhecer mais sobre essa arte, garantindo também as referências à história, aos mortos (CHARMATZ, 2009), como ele pontua, mas priorizando o caráter vivo, presencial, performativo das artes corporais e da cena.

Essa proposta coloca em foco questões da particularidade do arquivamento da dança e

das características específicas de seus arquivos, sobretudo os corporais, que não encontram morada em outras instituições. Esse museu de corpos, mesmo se resolve, em termos, o problema do arquivamento, recupera a questão da validação que o arquivamento realiza: quais os corpos que são e serão preservados por esse museu? Mais que isso, colocam-se emergentemente as questões do acesso: qual o acesso que o público e os pesquisadores têm desse acervo?; produzir dança basta para a manutenção dos arquivos?; como os pesquisadores podem entrar em contato específico com esses corpos e estudar suas fontes?; e quais as formas de divulgação que esse acervo e essa instituição possuem, para além de obras de dança?

Se essas questões são ignoradas, a potência do arquivamento se reduz aos processos que já existem, há séculos, nas companhias de dança, com a já mencionada estratégia de repertório que implica numa seleção e num apagamento programático da produção. No Ballet da Ópera de Paris, o catálogo de obras da companhia ultrapassa 500 entradas (AUCLAIR; GHRISTI, 2013), dentre as quais apenas 50 são consideradas como ainda *em repertório*, porém apenas duas dezenas, entre novas criações e obras anteriores, estão presentes nos palcos a cada nova temporada. Essa categoria de obras *em repertório* trata daquelas que podem, dentro de certas circunstâncias, voltar ao palco — tal qual um quadro que um museu guarda após uma exposição e que poderá voltar a ser exibido em algum outro momento. Mas quanto aos outros 90% das obras que passaram pela companhia em sua história, como eles poderiam ser mantidos na memória e acessíveis à pesquisa?

Ainda que os números sejam específicos ao caso, esse sistema de esquecimento (LAUNAY, 2008) não é particular a essa companhia, e se repete em tantas outras pelo mundo, caracterizando uma estrutura de produção em dança que prioriza a criação, e constantemente deixa em segundo plano as estratégias de preservação. As questões dos arquivos — tanto em corpos como em outras mídias —, e das possibilidades de sua recuperação são temáticas que determinam o entendimento que temos da dança em sua perspectiva histórica. Suas dificuldades, por vezes notáveis, definem aquilo que se fez até o momento na pesquisa histórica e na historiografia da dança, mas, mais que isso, apresentam desafios para aquilo que ainda poderá ser feito. Pensar os arquivos é pensar não apenas o como os arquivos que encontramos traçam a história e seu registro, mas, também, como os arquivos que deixamos poderão traçar, para o futuro, a história do nosso presente.

Referências

AUCLAIR, M; GHRISTI, C. (Dir.). Le Ballet de l'Opéra: trois siècles de suprématie depuis Louis XIV. Paris: Albin Michel, 2013

CHARMATZ, B. Manifeste pour un Musée de la Danse. Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne. 2009. Disponível em <http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/manifeste_musee_de_la_danse100401.pdf>

DERRIDA, J. Mal de Arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAUNAY, I. Vitalités et formes de l'oubli en danse. Conférence. Colloque Vestige-Vertige, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 2008. Disponível em: <http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6>.

NAVAS, C. Entrevistar e Escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 5, n. 3, 2015.

RANCIÈRE, J. Le Spectateur Émancipé. Paris: La Fabrique-Éditions, 2008.

ROCHELLE, H. Além da Opinião: três possíveis definições da crítica de dança. Sala Preta, v. 16, n. 2, 2016.

ROCHELLE, H. Communication through Dance Writings: Criticism, History, Manuals, and Theory. In: AQUILINA, S.; THOMAS, M. S. (Org.) Performance and Interdisciplinarity. Malta: Malta University Press, 2017. (no prelo).

ROCHELLE, H. Rethinking Dance Theory Through Semiotics, Studies About Languages, Kaunas, Lituania, No 26, p. 110-125, 2015.

ROUX, C. De L'Imprévisible dans le Champ Chorégraphique ou La Pratique de L'Écart: le Musée de la Danse. Pratiques Performatives / Corps Critiques #4. 2010. Disponível em: <http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/pp_cc_4.pdf>.

Modos de Ver: Uma Proposta em Construção

Eliana Rodrigues Silva

No pós-escrito de *O Nome da Rosa*, Umberto Eco faz a seguinte reflexão sobre o ato de narrar:

Entendo que para contar é necessário construir um mundo, o mais mobiliável possível, até os últimos pormenores. Constrói-se um rio, duas margens, e na margem esquerda coloca-se um pescador, e se esse pescador possui um temperamento agressivo e uma folha pessoal pouco limpa, pronto: pode-se começar a escrever, traduzindo em palavras o que não pode deixar de acontecer¹.

¹ ECO, Umberto. *Pós Escrito a O Nome da Rosa*. Trad. De Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

A partir de poucos elementos, é possível escrever inúmeras narrativas. Descreve-se esse rio, se é caudaloso ou raso, os barcos e seus pescadores que por ali navegam, desenhamos as características físicas, personalidade, motivações e comportamento desse homem e a história “daquilo que não pode deixar de acontecer” está lançada.

Narrar é contar, descrever é contar, analisar é contar. Da mesma forma, podemos lançar mão da estratégia proposta por Eco e tentar “mobilier” as narrativas de dança, para que possamos melhor observar, analisar e, de alguma forma, entender as questões trazidas em cena. Nesse sentido, “mobilier” narrativas de dança, além da observação mais direta da cena contemporânea, necessariamente trará a contextualização em relações históricas indelévelis.

Essas relações históricas enriquecem especialmente os modos de ver a dança, pois possibilitam entender razões de como a dança é o que é hoje, a partir dos caminhos que foram sendo construídos pelas tendências, afirmações ou negações de princípios ao longo do tempo.

Além disso, e não menos importantes, as relações históricas abrem um amplo leque de correspondências estéticas, que podem, por exemplo, tecer ligações entre uma dança brasileira contemporânea, com movimentos religiosos da idade média europeia.

Mas antes de comentar alguns exemplos, trago aqui uma proposta de publicação que é um dos braços desse desejo de observação e narração, germinado ao longo do tempo de vivências de ensino e pesquisa na UFBA. Farei então uma breve narrativa em que a história da dança tem papel fundamental nessa outra história.

Como professora da Universidade Federal da Bahia a partir de 1980, atuei nas frentes de ensino, pesquisa, extensão e administração. Quando comecei a lecionar na Graduação em Dança, a primeira disciplina assumida foi História da Dança, seguida de muitas outras de caráter técnico, criativo e teórico, como, por exemplo, Técnicas da Dança Moderna, Composição Coreográfica, Estudo do Espaço e da Forma, Composição Solística e Expressão Corporal.

Os estudos de Mestrado realizados nos Estados Unidos, tiveram enfoque prático em produção artística e montagem coreográfica. No entanto, no Exame de Qualificação deste programa, uma prova escrita e dissertativa de História da Dança, era um dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes, denotando aí a importância dessa disciplina.

Pensando nisso, faço aqui um parêntesis que julgo importante. Na trajetória dos cursos superiores de dança no Brasil, temos a Escola de Dança da UFBA, única em nível superior no Brasil por vinte anos, seguida pela UNICAMP, dois centros difusores da criação artística e do pensamento teórico em dança contemporânea. Entre os anos de 2002 e 2012

observa-se um aumento significativo no número das graduações em Dança no país, que de dez passaram a somar mais de trinta. As instituições federais que oferecem cursos de bacharelado e/ou licenciatura em dança atualmente, em dados de 2015, são a Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Pará, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal de Alagoas, Universidade Federal de Sergipe, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Ceará, Instituto Federal de Brasília, Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal de Viçosa e Universidade Federal de Santa Maria. As instituições estaduais são a Universidade Estadual de Campinas, Universidade Estadual do Amazonas, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Universidade Estadual do Sul da Bahia e Faculdade de Artes do Paraná. Dentre as instituições particulares de ensino estão a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, Faculdade Paulista de Artes, Universidade de Sorocaba e Universidade Tijuacussu em São Paulo, Universidade Estácio de Sá, Universidade Cândido Mendes e Faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro e Universidade Luterana do Brasil no Rio Grande do Sul. Dessa forma, quinze instituições federais, cinco estaduais e nove particulares oferecem vinte e sete cursos de licenciaturas e quatorze de bacharelado, totalizando hoje quarenta e um cursos de graduação em dança no país.

Pode-se aferir a esse crescimento a criação de novas instituições superiores e, conseqüentemente, a expansão dos cursos superiores, uma melhor organização profissional da própria classe, a obrigatoriedade da disciplina dança no ensino básico, o desenvolvimento da dança como área de produção de conhecimento e, de certa forma, o aquecimento da produção cultural.

Como avaliadora dos Cursos de Graduação em Dança pelo INEP / MEC há mais de dez anos, tenho observado que a disciplina História da Dança tem estado ausente do rol das disciplinas obrigatórias e muitas vezes seus conteúdos não constam sequer em módulos de estudos teóricos, o que se configura uma situação indesejável na formação de professores, pesquisadores e artistas da dança. Embora as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN, 2004) para os cursos de Graduação em Dança do Conselho Nacional de Educação, determinem que na grade curricular devem estar presentes conteúdos específicos relacionando estudos de Estética, História das Artes e da Dança, a flexibilização das reformas curriculares internas tem, de certo modo, prejudicado a manutenção desses conteúdos.

Em várias avaliações de curso que participei mais recentemente, temos apontado essa deficiência e sugerido a inclusão dos conteúdos de história da dança nas grades curriculares atuais, senão em componentes específicos, mas mesmo em módulos de estudos teóricos.

Indo mais além, é notório que a função de artista da dança hoje se multiplica em muitas outras atuações além de dançar, ensinar e coreografar. Podemos apontar outras atividades em pleno crescimento como aquelas da gestão cultural e curadoria, da promoção e direção de eventos culturais e reivindicação de políticas públicas para a dança e outras ligadas à pesquisa e à crítica. Indispensável, pois, conteúdos históricos e críticos estarem presentes na formação desses profissionais.

Fechando o longo parêntesis e voltando à outra história...

No Doutorado em Artes Cênicas na UFBA, desenvolvi estudos de caráter histórico e crítico sobre grupo de dança em Salvador, com atuação de mais de vinte anos, sob a luz dos princípios da dança pós-moderna e contemporânea. Tais estudos resultaram na publicação do livro *Dança e Pós Modernidade*, que foi editado pela Editora da UFBA em 2005. Este livro, mais por sua pesquisa histórica e menos pela análise da produção do grupo, foi por cerca de dez anos utilizado em disciplinas de História da Dança em inúmeras universidades no país.

A partir de 2001, lecionei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade, dando continuidade à pesquisa histórico-crítica, orientando diversos alunos de Mestrado e Doutorado e ainda atuando na vice coordenação. Realizei também estágio Pós Doutoral na Universidade de Paris 8, entre 2003 e 2004, com proposta de estudos em observação e análise crítica de dança, contando com a inestimável colaboração da Prof^{as}. Isabelle Launay e Isabelle Ginot. Nesse período participei de aulas e seminários que foram fundamentais para a construção desse pensamento: *Introduction au Discours sur le Corps*; *Histoire des Techniques, Genres, Corps et Performance*; *Modèles du Corps en Mouvement*; *Analyse du Spectacle en Danse Contemporaine*; *Théories et Pratiques de la Critique en Danse*; *Introduction à l'Antropologie de la Danse e Ethnologie de la Danse*.

Ao retornar para a UFBA, criei para o PPGAC a disciplina *Análise Crítica da Dança Contemporânea*, cuja ementa focava estudos de observação, análise e crítica, desenvolvidos a partir de saberes teóricos e olhares empíricos para a construção de elementos de descrição, interpretação, avaliação e contextualização da obra artística na dança contemporânea. Os objetivos principais dessa disciplina visavam promover a aquisição de instrumentos de análise crítica da obra coreográfica; estimular o desenvolvimento de ferramentas pessoais de leitura crítica; conceder fontes primárias e bases teóricas para a pesquisa na área.

Durante todo o tempo em que essa disciplina foi lecionada para mestrandos e doutorandos oriundos de cursos de dança, teatro, música, psicologia, pedagogia, artes visuais e outros, as discussões eram bastante ricas e nunca desvinculadas da história. O conteúdo

programático estava organizado em cinco módulos, que reuniam textos, vídeos, convidados e seminários sobre arte e dança contemporâneas, leitura da obra de arte, corpo na cena e dramaturgias de dança. Naturalmente, ao longo do tempo, o planejamento, bem como o conteúdo programático e textos aplicados passaram por atualizações, o que é desejado em toda disciplina de pesquisa em artes.

A partir dessa experiência e de diversas outras vivências como professora e pesquisadora, desejo publicar um livro que traga questões vinculadas à observação e análise crítica da dança, como possibilidade de construção de pensamento e narrativas. Não se trata, no entanto, de apresentar uma publicação com conteúdos didáticos, que traga fórmulas pré-determinadas de observação e análise, mas antes, uma proposta de discussão de possibilidades, de exercícios do olhar, de escolhas de abordagem.

Uma primeira proposta para essa escrita poderá seguir a estrutura de tópicos da disciplina citada, sem necessariamente seguir a mesma ordem. Desdobramentos e mudanças de rumo são fáceis de prever em qualquer construção de narrativa. Além de tudo, tenho certeza de sair desse seminário com ideias e contribuições essenciais para o projeto.

Considero de suma importância a contextualização histórica da dança para se chegar a uma localização da obra a ser observada e analisada em si mesma. Não é possível analisar a cena contemporânea, a obra de dança contemporânea, sem antes entender os caminhos e movimentos que, de forma implícita ou explícita, estão ali contidas. A multiplicidade de linguagens, a interdisciplinaridade, a construção corporal singular, por exemplo, só existem hoje porque muitas outras tendências as antecederam. Para iluminar essa constatação, pretendo desenvolver considerações acerca da definição da obra de arte e dança contemporâneas, através de abordagem de elementos históricos e culturais, características técnicas, reafirmação ou negação de correntes anteriores e aparecimento de novas linguagens.

Não se trata aqui de elaborar um panorama historiográfico, mas trazer textos e elementos de discussão que favoreçam uma contextualização histórica, observando que lugar dada obra ocupa no seu momento. Nesse sentido, considero trazer à discussão autores como Ann Daly, Linda Hutcheon, Michèle Fevre, Isabelle Launay, Isabelle Ginot e The-reza Rocha.

Considerando que o espírito do tempo sempre está inscrito nas obras de arte, já nesse momento (e durante todo o livro) pretendo apontar alguns exemplos de peças coreográficas do balé clássico, da dança moderna e contemporânea no sentido de enfatizar mais a maneira como se dão ao olhar e menos a sucessão de fatos. Através desses exemplos, podemos tecer considerações interessantes acerca das muitas transformações que a dança sofreu desde as imposições da unicidade e virtuosismo do clássico até a absoluta ausência

de fronteiras e inúmeras possibilidades de discursos e processos que vemos hoje.

Para a construção do olhar em dança, pretendo apresentar algumas questões referentes à contemplação e fruição da obra, levando em conta primeiramente a sua natureza estética. Se a leitura da obra de arte é considerada como uma nova criação, sua feitura sem dúvida pode ser uma recriação poética da sua realidade sensível. Seja o enfoque formalista ou conteudista, a construção do olhar pode ser eminentemente operosa, passando então a questionar a obra, fazendo-a reviver, e esse discurso pode ser inexaurível. A mesma obra, para uma mesma pessoa, pode trazer tantas novas questões quantas forem as diferentes luzes lançadas sobre ela. Uma das funções da obra de arte é ser interrogada, pois ela sempre terá muito a responder e é precisamente nesse lugar que pode se dar o diálogo entre o leitor e a face interna do artista. Aliar a sensibilidade das primeiras impressões à reflexão mais detalhada poderá desenvolver juízo estético bem fundamentado. Para subsidiar tais pontos poderemos fazer referência a Luigi Pareyson, Fayga Ostrower, John Berger, Roman Ingarden e Cecília Salles, dentre outros.

Cada obra de arte é única e assim também será sua leitura. Não há manuais a serem seguidos para desenvolver o olhar e a leitura, mas algumas ferramentas podem auxiliar sobremodo essa habilidade.

A princípio, podemos fazer a pergunta essencial: O que essa obra quer me dizer? Essa pergunta pode (e certamente irá) provocar inúmeras outras questões que serão bem-vindas no *brainstorm* inicial. O que essa obra oferece de único? É a sua narrativa? A escolha temática? O vocabulário de movimento? Configurações de espaço? Construção cenográfica? Qual o seu processo de criação? Que elemento sobressai à questão inicial? Qual o contexto em que se insere? Qual a intenção do coreógrafo?

Certamente não responderemos a todas elas e ainda assim, a pergunta inicial voltará muitas vezes no processo de análise. No entanto, para estreitar o olhar pode ser interessante escolher um parâmetro de discussão, seja este descritivo, avaliativo, interpretativo ou contextual. Esses parâmetros de maneira alguma são estanques, eles se relacionam e muitas vezes não se desvinculam. Assim como a descrição pura e simples, pode ter valor apenas documental e pouco diz sobre a essência da obra, a interpretação pode se tornar reducionista, e como diz Sontag, pode “empobrecer a obra”. Mais interessante seria, por exemplo, observar as metáforas escolhidas pelo criador, a fluência do seu pensamento, a dramaturgia, os estados de corpo em cena, o êxito alcançado. Para essa discussão proponho autores como Susan Sontag, Roger Copeland, Marcia Siegel, Sally Banes, Patrice Pavis, que oferecem instrumentos válidos para observação e análise da obra de arte em dança.

Se hoje as fronteiras entre teatro, dança e performance são tênues, dois aspectos não podem estar ausentes na construção da leitura da obra: estados de corpo e dramaturgia. Novas concepções de corpo, germinadas desde os anos de 1960, dotadas de imensa permissividade estética, vêm se construindo a partir da singularidade de cada processo ou cada intérprete. Muito além de um instrumento para a interpretação, o corpo passa a ser respeitado na sua individualidade de forma, gênero, estados, o que pode em si mesmo constituir a questão primordial para a feitura de uma obra de arte em dança. Mais uma vez sugiro perguntar e perguntar: que corpo é esse? Que vocabulário escolheu? Como se constrói ou desconstrói? O que modifica? O que permanece? Como se expõe? Muitas vezes o corpo em cena será a chave para responder à pergunta essencial de uma coreografia.

Por outro lado, podemos considerar que narrativas de dança mais elaboradas vêm sendo apresentadas a partir dos anos de 1980 e isso sem dúvida está ligado à procura por uma dramaturgia, que de início vinha do universo teatral e aos poucos desenvolveu luz própria. Consideremos dramaturgia de dança aquela que fornece a partitura, o tecido da representação em cena, que tem enriquecido sobremodo, desde coreografias de celebração do movimento puro até peças de teor narrativo. Lembrando aqui de Eco, observamos que essas narrativas têm se tornado mais e mais elaboradas e “mobiáveis” ao longo do tempo. Para a discussão de estados de corpo e dramaturgia, conversarei com textos de Marcel Mauss, Anna Sanchez-Colberg, Lucia Romano, Michel Bernard, Christine Greiner e outros.

Ao longo de toda a publicação trarei exemplos de peças coreográficas de diversas épocas e tendências, que julgo interessantes para discutir aspectos da leitura da obra de arte em dança. Dessa forma e mais uma vez a contextualização histórica poderá ser feita, mais como apresentação de possibilidades e menos como panorama de trajetória. Poderei ainda anexar algumas resenhas e textos de análise produzidos por mim, bem como apontar bons exemplos de outros autores.

As possibilidades de leitura da obra de arte são sempre inúmeras, sem hierarquias de valor. Escolhi trechos de algumas peças coreográficas para trazer ao seminário que podem ser vistas inicialmente pela lente corporal, mas essa é apenas uma possibilidade dentre tantas outras. São elas: *Milágrimas* (2005) de Ivaldo Bertazzo; *Parabelo* (1997) de Rodrigo Pederneiras; *Naturalmente* (2011) de Antonio Nóbrega e *Homem Torto* (2013) de Eduardo Fukushima Vejamos então se é possível, como quer Eco, “mobilier” essas narrativas.

Referências

ALBRIGHT C, Ann and DILS, Ann (Ed). *Moving History/Dancing Cultures*. New York: Wesleyan, 2001.

ASLAN, Odette (org.). *Le Corps en Jeu*. Paris: CNRS Editions, 2003.

BANES, Sally. *Terspsichore in sneakers*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1980.

BANES, Sally. *Writing dances in the age of postmodernism*. New England: Wesleyan University Press, 1994.

BANES, Sally. *Dancing women: female bodies on stage*. New York: Routledge, 1998.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BERNARD, Michel. *De La Création Chorégraphique*. Paris: CND, 2001.

BOGÉA, Inês (org.). *Oito ou Nove Ensaio Sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CAMPELLO, Camute (org.). *Tenso Equilíbrio da Dança na Sociedade*. São Paulo: SESCSP, 2005.

CARROLL, Noël. *Trois Propositions Pour une Critique de Danse*. Montréal: Parachute, 1990.

COPELAND, Roger. *Between Description and Deconstruction*. In: CARTER, A. (ed.) *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998.

DALY, Ann. (ed.). *What has become of postmodern dance?* In: *Tulane Drama Review*. 36, nº1, (T133), p. 48-59, Spring 1992.

ECO, Umberto. *Pós Escrito a O Nome da Rosa*. Trad. De Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERNER, David E. W. *Art in Context: understanding aesthetic value*. Ohio: Ohio University Press, 2008.

FEBVRE Michèle. *Danse Contemporaine et Théâtralité*. Paris: Chiron, 1995.

FOSTER, Susan. *Reading Dance*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

GOLDBERG, Noselee. *Performance live out since 1960*. New York: Henry Abrahams Publishers, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGARDEN, Roman. *Onthology of the work of art*. Ohio: Ohio University Press, 1989.

JOWITT, Deborah. *Beyond Description: Writing beneath the surface*. In: ALBRIGHT C, Ann (Ed). *Moving History/Dancing Cultures*. New York: Wesleyan, 2001.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la Danse Contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2004.

- MAUSS, Marcel. *Les Techniques du Corps*. In: *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Quadrige, PUFBANES, 1932/1997.
- OSTROWER, Fayga. *A Construção do Olhar*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAVIS, Patrice. *L'Analyse des Spectacles*. Paris: Editions Nathan, 1996.
- ROCHA, Thereza. *O Que é Dança Contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.
- ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUSIER, Claire (org.). *La Danse en Solo: Une Figure Singulière de la Modernité*. Paris: CND, 2004.
- SALLES, Cecília A. *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SCHAFFNER, P. Carmen. *A Dança Expressionista, Alemanha e Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- SERVOS, Norbert. *Danças da vida: da dança-expressão à dança-teatro*. In: PATERNOSTRO, Carmen (org) *Trabalhos Reunidos, Conexão Dança Alemanha — Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- SIEGEL, Marcia B. *Bridging the critical distance*. In: CARTER, A. (ed.) *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998.
- SILVA, Eliana R. *Dança e Pós Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SILVA, Eliana R. *BTCA 30 Anos*. Salvador: Teatro Castro Alves, LUNAGRAF, 2010.
- SILVA, Eliana R. *A trajetória dialética da dança pós-moderna*. In: *Repertório Teatro E Dança*, Salvador, ano 2 nº 2, pp. 12-17, 1999.
- SILVA, Eliana R. *Corpo em transformação: entre o grotesco e o mimético*. In: *Revista Trilhas*, Campinas, vol. 7, p. 54-65, 1998.
- SILVA, Eliana R. *Estratégias do Drama Lírico em Coreografia*. In: *Revista Repertório*. Salvador: PPGAC, ano 7, n.7, 2004.
- SONTAG, Susan. *L'Oeuvre Parle*. Paris: Seuil, 1968.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Airton Tomazzoni

Doutor em Educação pela UFRGS, graduado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Foi professor da Graduação em Dança da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul / Fundarte. É diretor do Centro Municipal de Dança da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, e coordenador e professor da Escola Livre de Dança.

Arnaldo Alvarenga

Dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador, é Mestre em Educação e Doutor em História da Educação pela FAE — UFMG. É coordenador pedagógico da Licenciatura em Dança e professor adjunto da Graduação em Teatro e da Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. Participa como professor do PROFARTES e do PPGARTES / UFMG. Foi presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, é avaliador da área de Arte cadastrado no MEC.

Arnaldo Siqueira

Doutor em Artes da Cena pela Unicamp, Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, especialista em Apreciação e Crítica da Arte, professor do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE, é produtor, curador, responsável pela internacionalização de festivais de dança, pela implantação do curso de dança da UFPE, e foi curador e coordenador geral do Festival Internacional de Dança do Recife. Foi pesquisador do programa Rumos Dança do Itaú Cultural, e autor dos livros: Flavia Barros; Ana Regina; Tânia Trindade e o Ensino Oficial da Dança em Recife; Zdenek Hampl: Perfis de Um Artista Inovador.

Beatriz Cerbino

Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense / UFF no curso de Produção Cultural, e no PPG Estudos Contemporâneos das Artes. Graduada em Licenciatura em Dança pelo Centro Universitário da Cidade / UniverCidade, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo e Doutora em História pela UFF, com estágio de doutoramento / visiting scholar na Tisch School da Universidade de Nova York, no Programa de Estudos da Performance. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos temas crítica, autoria, imagem, história e memória da dança. É pesquisadora do projeto Rede Proprietarias, financiado pelo edital Pensa Rio: Propriedade, Inovações e Bem Comum, da FAPERJ.

Cássia Navas

Professora-doutora do Instituto de Artes (Unicamp), Pós-Doutora em artes (USP), Especialista em Gestão e Políticas Culturais (UNESCO, Université de Dijon, Ministère de la Culture / France), Doutora em Dança e Semiótica (PUC/SP), graduada em Direito (USP). Foi pesquisadora da Equipe de Artes Cênicas / IDART / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, coordenadora da REDE Stagium e da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Autora de Imagens da Dança em São Paulo; Dança Moderna; Dança e Mundialização: políticas da cultura no eixo Brasil-França; Vem Dançar: Cisne Negro Companhia de Dança; Teatro do Movimento: um método para o intérprete-criador; e Teatro do Movimento: Arte da Composição. Pertence ao conselho editorial das revistas URDIMENTO (Universidade Estadual de Santa Catarina), REPERTÓRIO (Universidade Federal de Bahia) e CENA 7 (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Atuou como consultora do TEATRO DE DANÇA (Secretaria do Estado da Cultura e APAA — Associação Paulista dos Amigos das Artes), e nos programas PLATAFORMAS ESTADO DA DANÇA, tendo escrito ainda alguns dos pré-roteiros para os programas Dança Contemporânea (módulo 2009-10 e 2011), da SESC TV (SESC São Paulo).

Eliana Rodrigues

Pós-Doutora pela Université de Paris 8, Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Artes pela University of Iowa, com bolsa CAPES-Fulbright-Laspau, graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Universidade Federal da Bahia, é Professora Associada à Universidade Federal da Bahia, membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade da UFBA, e membro fundador da ABRACE — Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. É autora de publicações em periódicos nacionais e internacionais, prefácios, capítulos e livros. Ex-Diretora da Escola de Dança da UFBA, é avaliadora dos cursos de graduação em Artes pelo INEP / MEC, parecerista ad hoc da CAPES, membro do Conselho Editorial da Coleção Artes Cênicas da UFMG e do Portal SEER da UFBA.

Geisha Fontaine

Doutora em Filosofia da Arte pela Université Paris I — Panthéon Sorbonne, é autora do livro *Les Danses du Temps* (Centre National de la Danse, 2004). Contribuiu a diversas obras e revistas, notadamente das Éditions du CNRS. Participante de múltiplos programas de pesquisa (Universités Paris V, Lille, Valenciennes e CNRS), é regularmente convidada a intervir em universidades francesas e estrangeiras (Tokyo, Buenos Aires, Santiago, Bordeaux, Paris). Colaboradora regular do Centre National de la Danse para o desenvolvimento da cultura coreográfica, é conselheira científica da exposição “La danse contemporaine en questions” produzida pelo CND e pelo Institut Français.

Gisela Doria

Coreógrafa, pesquisadora, professora e bailarina, formada em Londres pelo College da Royal Academy of Dance, Doutora em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp, com orientação da professora Cássia Navas e estágio na Université Paris 8 sob a supervisão da professora Isabelle Launay. Mestre em Artes Cênicas pela USP, é autora do livro *A Poética de Sem Lugar: Por uma Teatralidade na Dança*, publicado pela Editora Perspectiva, e especialista em Pilates pelo CGPA / SP e pela Kane School em Nova Iorque.

Henrique Rochelle

Crítico de dança, Doutor e Mestre em Artes da Cena pela Unicamp, com estágio doutoral na Université Paris 8, e projetos financiados pela FAPESP, foi Produtor Local do programa Dança: Encontros Notáveis, da Secretaria de Estado da Cultura (SP), fez parte de equipe de pesquisa liderada por Cássia Navas para a realização dos DVDs de aniversário de 45 anos do Balé da Cidade de São Paulo, foi supervisor do módulo de Formação Extensiva do PIRAPRODANÇA. Cumpriu Estágio Docente na Unicamp junto à Graduação em Dança nas disciplinas de História da Dança, foi pesquisador convidado a colaborar com a Enciclopédia Dança em Rede, e professor de História da Dança do Ateliê Internacional da São Paulo Companhia de Dança. É autor e editor dos sites Da Quarta Parede e Criticatividade e membro da APCA — Associação Paulista de Críticos de Artes.

Isabelle Launay

Formada em Literatura Francesa e Doutora em Dança, foi orientanda de Michel Bernard na Université Paris 8, onde ensina História do Corpo, História da Dança e Estética no Département Danse, do qual foi diretora, bem como da equipe de pesquisa Análise de Práticas e Discursos do Campo Coreográfico — EDESTA (Escola Doutoral de Artes). Membro da Association des Chercheurs en Danse e do Colégio Pedagógico fundador do Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Pesquisadora da História da Dança Contemporânea, notadamente acerca da França e Alemanha, discute historiografia e seus métodos, história e memória de obras coreográficas, história e definição do métier da dança. Conferencista de estruturas pedagógicas e culturais francesas e internacionais, autora e organizadora de livros de dança, diretora artística de eventos da área, acompanhou também diversos projetos coreográficos.

Leonel Brum

Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Possui mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC / SP. É diretor artístico dos festivais dança em foco — Festival Internacional de Vídeo & Dança e PODFest — Festival Internacional de Poéticas Digitais. É um dos membros fundadores da Rede Ibero-Americana de Videodança. É professor adjunto e coordenador dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA / UFC). É coordenador dos projetos Midiadança: laboratório de dança e multimídia (ICA / UFC) e Videodança Amazônia (Prêmio Funarte Klaus Vianna 2013).

Luciana Paludo

Doutora em Educação e Mestre em Artes Visuais (UFRGS), Graduada em Dança (PUC Paraná / Fundação Teatro Guairá), Especialista em Linguagem e Comunicação (UNICRUZ), foi professora das Licenciaturas em Dança da Universidade de Cruz Alta e da ULBRA (2009-2011), da Especialização em Dança da PUCRS, é professora do Curso de Dança da UFRGS. É intérprete e criadora, recipiente do Prêmio FUNARTE de Dança Klaus Vianna, e do Prêmio Açorianos. Integrou a Comissão Organizadora do Seminário Nacional de Dança (Curitiba, PR), organizou as edições I, II e V do Encontro Estadual das Graduações em Dança do RS.

Rosa Primo

Rosa Primo é professora dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará. Pesquisadora, é Mestre e Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, com estágio na Université de Paris 8 (França), e bolsa CAPES. É graduada em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, e líder do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (do CNPq).





Index

Table de
matières

TEXTS IN ENGLISH AND FRENCH

TEXTES EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

INTRODUCTION

Le Séminaire et ses Régistres. Danse, Histoire, Formation et Recherche: Brésil-France, Aller-Retour *p. 184*

Cássia Navas e Isabelle Launay, Curators

CONFERENCES

La Danse au Brésil, Entre-Cultures *p. 190*

Cássia Navas

Dance in Brazil: in-between cultures *p. 205*

Cássia Navas

Sur Quelques Enjeux d'une Histoire Transculturelle des Danses Contemporaines *p. 218*

Isabelle Launay

Temporalités Chorégraphiques: Structures et Durées *p. 231*

Geisha Fontaine

ACTIVITY REPORT: IDA-E-VOLTA SEMINAR

Suspended Territory of Research and Reflection *p. 244*

Henrique Rochelle, General Secretary

RESEARCHERS' TRAJECTORIES

(1) THE TIME OF THE PIECES

Ways of Making, Telling and Writing Dance History: Sharing Experiences at Aller-Retour, Ida-e-Volta Seminar *p. 256*

Luciana Paludo

Dispositions of Time in a Dancing City *p. 269*

Rosa Primo

Trisha Brown: Islands of Sense *p. 276*

Gisela Dória

(2) HISTORIES

The Theatrical Dance of Rio Grande do Sul: the Formation of a Modern and Ballet Matrix *p. 286*

Airton Tomazzoni

Notes on Research in Dance History *p. 296*

Arnaldo Siqueira

Brazils of Many Dances: Recovering, Preserving and Building Stories *p. 303*

Arnaldo Alvarenga

(3) MEDIATIONS

Movements of Brazilian Videodance *p. 314*

Leonel Brum

History's Plié and the Folding of Memory in Scenic Dance: Some Considerations About History and Dance *p. 325*

Beatriz Cerbino

Dance Archives Tracing Histories *p. 335*

Henrique Rochelle

Façons de Voir: Une Proposition en Construction *p. 343*

Eliana Rodrigues

BIOGRAPHICAL NOTES *p. 353*

Introduction

Le Séminaire et ses Régistres

Danse, Histoire, Formation et Recherche- Brésil-France, Aller-Retour

Cássia Navas et Isabelle Launay

Pour que se déploie une rencontre effective entre histoires et cultures de la danse diverses marquées par des centralisations et des décentralisations, des influences passagères ou consolidées, des migrations et des transpositions, le “Séminaire Aller-Retour, Danse Brésil-France” a proposé un modèle de rencontre aussi intense que particulier : un travail d’immersion de treize enseignants-chercheurs issus de onze universités brésiliennes et françaises réunis dans un séminaire interne : PUCRGS, UFBA, UFF, UFMG, UFPE, UFRGS, UNICAMP, Université de Bordeaux Montaigne et Université de Paris 8. Du 18

au 24 octobre 2016, pendant une semaine, et dans deux villes brésiliennes, cette session de travail ininterrompue permet l'exposé approfondi des recherches, des débats théoriques au cours desquels se sont aussi partagées expériences pédagogiques et perspectives pour l'enseignement de l'histoire de la danse, de la critique, de la théorie de l'art contemporain et des études culturelles.

Produit dans le cadre du FDB 2016 (France DanseBrésil 2016) par le Teatro Sérgio Cardoso (Secrétariat de la Culture, São Paulo/APAA — Association Paulista des Amis d'Art), par la Biennale Internationale de Danse du Ceará (Petrobras et Gouvernement de l'État du Ceará/Caixa Econômica Federal, avec le soutien de l'Université Fédérale du Ceará et celui de la FUNARTE — Fondation Nationale d'Art / MINC — Ministère de la Culture (Brésil), le programme a pu être mené dans deux villes : São Paulo (18-20 Octobre/Teatro Sérgio Cardoso) et Fortaleza (20-24 Octobre/ Vila das Artes et Dragão do Mar)

Au séminaire interne propre à l'échange d'informations entre ces "chercheurs qui enseignent", s'est ajouté en parallèle deux autres formes de rencontres : des conférences et des entretiens croisés et publics avec des artistes permettant un échange réflexif et ouvert entre artistes, enseignants, chercheurs, étudiants et un public de danse.

Témoignant de ce travail et de ces discussions, les textes de cette publication en trois langues — portugais, français et anglais — articulent ainsi des informations diverses :

- **Les textes des conférences publiques** données par les deux commissaires scientifiques (Cássia Navas et Isabelle Launay), auquel on a ajouté celui de Geisha Fontaine. Ces trois conférences sont publiées dans leur intégralité. Conçues pour introduire et donner accès à une partie de ce qui a été fait dans le processus intense du "laboratoire-immersion", leurs thèmes ont été discutés de manière récurrente dans les discussions internes, en portugais et français et aussi dans le langage affectif des chercheurs-enseignants en danse réunis à cette occasion.

- **Les textes intitulés "Itinéraires"**, qui ont servi de base aux discussions du séminaire interne (des professeurs Airton Tomazzoni, Arnaldo Alvarenga, Arnaldo Siqueira, Beatriz Cerbino, Eliana Rodrigues, Geisha Fontaine, Leonel Brum, Rosa Primo et des plus jeunes chercheurs Gisela Doria Sirimarco et Henrique Rochelle) témoignant de la diversité des expériences entre Belo Horizonte, Fortaleza, Niterói, Paris, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador et São Paulo. Afin d'éviter une dispersion des propos, ces propositions ont été regroupées par les organisatrices en trois petits forums internes permettant une discussion entre chercheurs concernés par une même question : chacun exposait d'abord sa perspective singulière, suivait un temps de discussion chercheurs concernés auquel assistait le reste du groupe, enfin le débat pouvait s'élargir à tous.

Ces “chemins de chercheurs” ont été organisés en trois thèmes: (1) “Les temps des oeuvres”, (2) “Histoires” et (3) “Médiations” regroupent les textes des chercheurs sous ces 3 rubriques. Dans (1) “Les temps des oeuvres”, les textes se sont concentrés sur les contextes de production des oeuvres et de leurs réceptions. Dans (2) “Histoires”, les chercheurs entendent témoigner de leurs parcours à travers des récits partagés entre nombreux acteurs sur le terrain, articulant la création, la formation et mémoire *strictu sensu*. Enfin, sous le thème (3) “Médiations”, l’accent est mis sur les supports à travers lesquels s’incarnent les discours et les oeuvres. Une place particulière est donnée à la vidéo, aux archives, à la critique dans la mémoire et l’histoire des danses.

- **Le compte-rendu complet de l’événement, “Territoire suspendu de recherche et de réflexion : compte-rendu des actions du Séminaire Aller-Retour”,** par Henrique Rochelle, secrétaire general de la rencontre qui a consigné toutes les actions parallèles au séminaire. Ainsi une place est donnée à l’ensemble des entretiens publics tenus à São Paulo et à Fortaleza avec six artistes-chorégraphes essentiels à ces deux scènes brésiliennes.

Conçus pour articuler les connaissances et les processus de travail entre des artistes de différentes générations et de différentes esthétiques, les entretiens publics à São Paulo ont permis la rencontre entre trois chorégraphes paulistes (Maura Baiocchi, Alex Soares, Eduardo Fukushima) qui ont exposé leur parcours, leurs principales oeuvres et leurs principes de travail en s’appuyant sur des extraits vidéos et images de leurs œuvres. Ainsi Maura Baiocchi, interprète essentielle et directrice de la Compagnie TAAN Teatro, parfois soliste dans certaines créations du groupe, a présenté ses créations entre danse, théâtre et performance. Elle a été rejointe par Alex Soares qui, ayant dansé dans le Balé da Cidade de São Paulo, est désormais chorégraphe et directeur du Projeto Mov_ola, et créateur de plusieurs œuvres pour des compagnies brésiliennes. Puis Eduardo Fukushima, représentant d’une nouvelle génération d’artistes, dont le travail en solo a reçu de nombreux prix et la reconnaissance autant des scènes brésiliennes qu’européennes a présenté la spécificité de ses projets. Interviewés par Cassia Naves et Isabelle Launay, organisatrices du séminaire, ces trois artistes ont ainsi non seulement dialogué entre eux mais aussi ont répondu aux nombreuses questions d’un public formé principalement par des étudiants de danse de l’Université Anhembi Morumbi (São Paulo).

À Fortaleza, la deuxième série d’entretiens publics en parallèle au séminaire a rassemblé trois autres créateurs-enseignants de la scène brésilienne : Andreia Pires, interprète et chorégraphe de la nouvelle scène de danse de Ceará ; le maître Flávio Sampaio, danseur, maître de ballet et fondateur de l’École de Danse de Paracuru (Ceará) où il développe une méthode pédagogique originale basée dans des techniques classiques ; enfin Paulo Caldas, danseur, chorégraphe et professeur à l’Université fédérale de Ceará (Fortaleza). Originaire

de la ville de Rio de Janeiro, où il a dirigé la Cia. Staccato, Caldas est également curator du Festival de vidéo-danse Dance in Focus avec le professeur Leonel Brum. Après avoir chacun exposé leur parcours et leurs enjeux, à travers discours et images, ils ont répondu aux questions des chercheurs et à celles des artistes de la scène du Ceará, devant un public également formé par des étudiants de danse de l'Université fédérale de Ceará.

Enfin, à la **Biennale Internationale de Danse du Ceará**, après le séminaire le matin, les conférences et entretiens publics l'après-midi, le troisième moment de travail était la série de spectacles présentés.

Du 18 au 24 octobre 2016, au cours de ce laboratoire de recherche *on the road*, les chercheurs ont vu un grand nombre de spectacles de danse : à São Paulo, le solo **Sobre elas/Nós** (Lara Pinheiro, 2016) créé pour le programme "De la perception à la mémoire, Un récit de danse" (Centre Culturel de la Ville de São Paulo/ Conservateur d'Andrea Thomioka), à partir de témoignages sur la danse des créateurs fondamentaux de la scène brésilienne (Célia Gouvea, Cláudia Palma, Mirian Druwe, Sônia Galvão, Vera Sala et Zélia Monteiro).

Journées denses de beaucoup de danses, de recherche, d'histoire, d'échanges et de nouvelles formes d'action d'un présent déjà projeté pour l'avenir. **Danse, histoire, formation et recherche: Brésil-France, Aller-Retour** a pris forme dans le cadre de ce projet/projection. Elles se sont effectuées également par un fin tissage entre les actions, les efforts et grâce à l'énergie de ceux qui partagent leur travail entre l'université et le monde de l'art et de la culture, dans une action rendue possible par la synergie entre institutions, gestionnaires, producteurs et enseignants-chercheurs de nombreux lieux : s'invente ainsi une nouvelle topologie et un bel exemple d'organisation et de réseau interprofessionnel et interinstitutionnel.

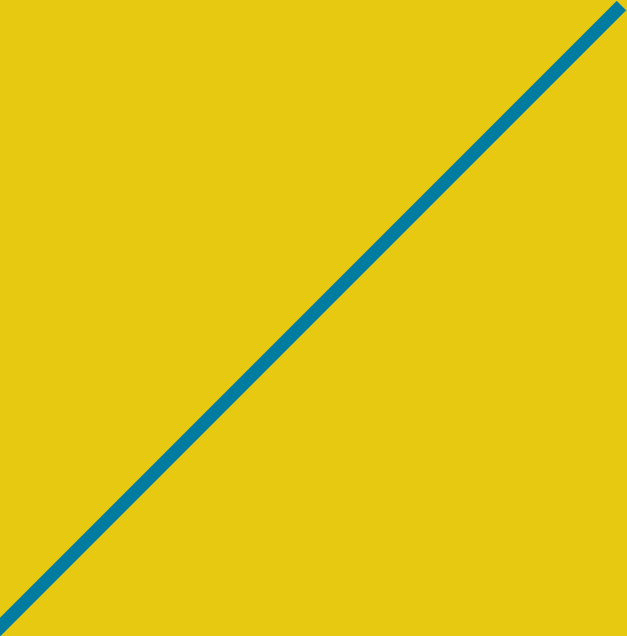
Pour tout le travail accompli, merci.

Bonne lecture !

Cássia Navas et Isabelle Launay

Conferences





Here are presented the texts for the three conferences presented during the seminar, both in São Paulo and in Fortaleza, by Cássia Navas, Isabelle Launay and Geisha Fontaine. The conferences were accompanied by projections of their translations into French (for those made in Portuguese) and into Portuguese (for those made in French). Their text versions take the reader back to what each presenter proposed, as there were no pre-established standards neither for the conferences nor for their textual versions.

La Danse au Brésil – Entre- Cultures

Cássia Navas

*L'art prend un morceau de chaos
dans un cadre, pour former
un chaos composé qui devient sensible.*

Gilles Deleuze et Félix Guattari

Qu'est que la philosophie ?

Je voudrais d'abord remercier tous ceux qui ont rendu possible ce séminaire, les secrétaires de culture de l'État de São Paulo José Roberto Sadek et Lúcia Camargo, Luís Sobral (directeur de l'APAA — Associação Paulista de Amigos da Arte [Association des amis de l'art de São Paulo], David Linhares (de la Biennale internationale de Danse du

Ceará), João Carlos Couto (Janjão) et les institutions Secrétariat de culture de l'État de São Paulo, le Programme d'études supérieures des arts de la scène/UNICAMP et UFC, l'IF — Institut Français/FranceDanse Brésil 2016 et le Consulat Général de France à São Paulo.

En second lieu, un avis important : les idées que je présente ici sont le résultat de longues recherches, et proviennent de textes confrontés aux idées — ou écrits sous l'inspiration — de beaucoup d'autres chercheurs et enseignants. Comme il s'agit d'une conférence dans un séminaire ayant lieu dans un théâtre et dans une biennale de danse — pas dans un congrès/séminaire académique — les références ne seront pas tous mentionnés dans cet exposé, mais après les deux heures que nous avons ici, je peux fournir à qui les voudra toutes les références bibliographiques pertinentes.

Et voilà...

Comment est la danse au Brésil ? Cette conférence a son point de départ dans cette phrase, comme dans un défi, et s'ouvre sur un débat à propos des topologies d'un art qui s'invente et se consolide dans un "entre cultures" : du corps, de la danse et chorégraphique.

COMMENT EST LA DANSE AU BRÉSIL ?

Pourquoi cette phrase ? Pour échapper à une autre question : "qu'est-ce que la danse au Brésil ?", question à laquelle je n'ai pas de réponse, car il s'agit d'une interrogation pointant vers tout un domaine, le tout de la danse qui se fait dans un territoire donné (le brésilien).

Pour lancer d'autres questions sur la danse ayant comme point de départ ses traits d'origine, pas uniquement les traits de sa structure même — corps, temps, espace, mouvement —, mais ceux qui la situent par rapport aux contextes de sa culture.

Pour un dialogue, réflexion, débat sur l'art et le temps-espace où elle se construit, en tant qu'une topologie qui affecte une société, tout en étant affectée par elle.

Mais avant toute autre chose, trois brèves questions initiales sur la danse et sur l'art :

LA PREMIÈRE : D'OÙ VIENT LA DANSE ? (OU ALORS, À PROPOS DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE)

L'expérience esthétique est le fruit d'un événement qui nous jette hors de la vie quotidienne et de l'ordinaire, tout en perforant entièrement la routine. C'est une expérience qui provient d'une crise et nous lance à d'autres états de perception d'où nous sortons

tous changés. L'expérience esthétique étant le point de départ de l'oeuvre d'art, les artistes, au moyen de processus *d'abduction*, agencent des structures chorégraphiques afin de les mettre sur scène.

En eux, cette expérience se manifeste comme une “presque divination” (pour parler de Lúcia Santaella) face à une sensation particulière, interne, intime, venant de la notion que la danse va être construite au moyen du corps ou des corps, structurés par significations, corps qui sont comme des cartes de contenus, donc de significations, corps formant des “images corporelles” devant nos yeux.

Les idées-images pour la danse doivent forcément se matérialiser dans des corps, notre demeure — **ce que nous sommes (ou qui nous sommes) et ce (ou celui) que nous avons** —, même pour le vendre en tant que force de travail, ou bien pour le mutiler ou pour y mettre fin par le suicide.

Née dans l'intime de l'être, transformée par la connaissance que l'on veut produire/ communiquer/ exprimer/ représenter/ re-présenter, la divination doit se matérialiser dans un corps, dans son propre corps, dans le cas d'un solo, ou d'un ensemble de corps, dans le cas d'une chorégraphie d'une compagnie ou d'un groupe.

LA DEUXIÈME QUESTION : LA DANSE, COMMENT S'INCARNE-T-ELLE ?

Dans la danse, le processus se déroule presque exclusivement au moyen d'images corporelles, sans l'intervention de la parole rendue concrète sur scène. Malgré sa présence explicite dans des oeuvres chorégraphiques de la modernité, cette parole n'appartient pas à son mode de fonctionnement d'origine, différemment de ce qui se passe dans le théâtre, où la parole est irréductiblement présente.

Au moyen de l'intime du corps qui se tient face au public — intimité devenue publique — la danse se concrétise dans des scènes multiples, généralement dans des théâtres.

Comment cet intime du corps peut-il devenir public ? Au moyen d'un travail privé de construction en salle de classe et studio de création, dans des groupes/ compagnies, très souvent, collectifs de l'ordre du familial.

Dans les affrontements des parcours formatifs, on construit l'éthique d'une profession, souvent en milieu de très jeunes gens, car l'entraînement corporel implique que l'activité s'exerce dès un âge précoce.

Les efforts pour porter au public l'intime du corps ne se montrent pas ouvertement. L'entraînement journalier, la lutte corporelle interne pour dépasser les limites physiques

et créatives, les stratégies hétérodoxes de survie, ne se donnent pas à voir ouvertement au public, plutôt intéressé au dévoilement de cette intimité transposée en danse à chaque représentation.

LA TROISIÈME QUESTION: OÙ SE MONTRE LA DANSE ?

Qu'est-ce que devient public lors de la danse ? L'intimité d'un corps qui communique un contenu deviné à partir d'une expérience esthétique inaugurale, d'une idée de danse tatoué dans le privé du corps de chacun.

Dans les rues, galeries, salons, gymnases, mais presque toujours sur la scène des théâtres, l'intime de l'expérience esthétique, incarné dans des performances créées dans le privé des studios, devient public parce qu'il a été dévoilé devant ceux qui sont là pour "voir" la danse. C'est une chose publique, aussi, parce qu'elle implique beaucoup de gens, comme nous le verrons ci-après.

Néanmoins, malgré le caractère privé, si fort qu'il soit, d'une idée dansée par un corps particulier, les danseurs portent en eux des traits des hommes et femmes de leurs temps et espace ; et en raison de cela nous avons aussi devant nous un "corps d'une culture", ou pour mieux dire, "**entre-cultures**".

Révélee comme "expérience esthétique", la divination est une révélation intime, interne, mais qui se produit à partir de perceptions/cognitions de l'environnement où chacun circule : lieux d'un temps-espace ; donc, lieux d'une histoire.

Elle est ancrée dans la mémoire et vue comme un processus où s'articule ce dont nous nous "souvenons" et ce que nous "oublions" par rapport à un environnement, se trouvant établi dans le trafic entre la famille, l'école, la société, la profession.

Quand un danseur danse, ce qu'il fait est gênamment intime et, en même temps, public, à cause de son exposition tellement complète.

C'est une chose "publique" aussi à force d'appartenir à beaucoup de personnes. Sa danse porte en soi un tas de contenus de la communauté, laquelle partage avec lui une partie de ce qu'y est exposé. Ainsi, une circulation plus intense de contenus entre danseurs et publics se produit parce que les deux pôles — celui d'où la danse est lancée et celui qui l'accueille — ont parcouru des environnements historiquement similaires — et parfois les mêmes — dans la nature et la culture.

Un danseur-chorégraphe de São Paulo nous propose son art, un art qui est en phase avec les tendances du monde contemporain. Sa danse nous apporte aussi des informations sur une *culture corporelle* donnée (formes de mouvements corporels d'une topologie

spécifique, quand il s'agit de la ville de São Paulo) et sur une *culture particulière de la danse* — formes de mouvements d'un topus culturel spécifique, formé par certaines danses de rue, par exemple, telles que la samba et/ou les danses *dubip hop*.

Son oeuvre nous dévoile corporellement, grâce à l'exposition d'une intimité ciselée par des heures de répétition et, aussi, grâce au contenu venant de nous — toujours en flux — que porte cette chorégraphie, même si de façon subliminale. Nous sommes donc représentés/re-présentés/interprétés de manière corporelle par ces artistes, à la mode de la danse, généralement sans mots, et vigoureusement exposés au moyen de cette performance.

Grâce à la danse, le public trouve sur scène des fentes qui permettent l'établissement de pensées sur le corps, sur l'intimité et particularité personnelles. On a aussi l'occasion de témoigner des cartographies ou morceaux de cartes de la culture corporelle, dont je parlerai ci-après.

Rendre publiques — dans des espaces où il y a des “gens en présence d'autres gens” — des discussions humaines importantes, construites dans des processus auxquels nous n'avons pas d'accès privilégié (presque tout se fait dans les quatre murs des studios de danse). Voilà la dernière étape dans l'élaboration du bien culturel danse, qui se produit finalement devant les publics, dans des processus de perception miroir, empathie, rejet etc.

Audiences aussi immergées dans des façons de percevoir le monde, où s'entrelacent historiquement des états de réception contemplatifs, en mouvement, immersifs et omni-présents, ces derniers étant renforcés par des technologies mobiles, auxquelles beaucoup d'entre nous ont déjà accès, comme bien le problématise Lúcia Santaella, dans son oeuvre “Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade” [Langages liquides dans l'âge de la mobilité].

ENTRE-CULTURES, LA DANSE AU BRÉSIL

Le Brésil est souvent reconnu pour sa danse professionnelle et les danses de ses festivités. Quelques compagnies, groupes et plateformes dans plusieurs pays accueillent des Brésiliens parmi leurs artistes et beaucoup de nos créateurs s'installent dans divers endroits de la planète pour offrir ses singularités chorégraphiques.

Il y en a d'autres qui restent au Brésil et participent à des groupes, écoles, universités et projets artistiques de tout type, y compris, plus récemment, des nombreuses activités liées à l'inclusion socioculturelle ou à l'activisme politique à plusieurs formats dans le domaine de l'art. Nous avons un panorama diversifié où, en dépit de ce qui est encore à construire, beaucoup a été déjà réalisé grâce à des artistes, enseignants, chercheurs et agents culturels.

Dans ce territoire-ci, travaillent des danseurs et chorégraphes, plongés dans ce que j'appelle ici l'**entre-cultures** (*cultures in-between*).

Qu'est-ce que je comprends par "cultures", dans ce moment ? Ce seraient des cultures dans le sens post-moderne, en tant que topologies qui délimitent un certain espace et intervalle de temps, parcourus par les mêmes récits, similaires ou contrastants entre eux.

CULTURE CHORÉGRAPHIQUE

Entrelacée aux deux autres, la première culture qui forme ce que je propose pour cette conversation sur *Danse au Brésil, entre-cultures*, c'est la **culture chorégraphique**. Par rapport à cette culture, on peut mettre sous forme de carte l'ensemble d'œuvres réalisées avec le but principal de communiquer/représenter/présenter/ré-présenter l'expérience humaine à partir de la construction de la danse en tant qu'un art diffusé dans des théâtres ou espaces devenus scéniques en fonction de projets visant à les transformer en *settings* de l'art.

Un art qui, comment déjà mentionné, s'invente à partir d'une révélation intime, "s'incarne" dans des processus particuliers et se donne à connaître dans un espace public.

APRÈS LA CULTURE CHORÉGRAPHIQUE : LA CULTURE DE LA DANSE

Au-delà de la culture chorégraphique, nous avons une vaste gamme de manifestations liées à la "culture de la danse", où nous pouvons regrouper celles initialement inscrites dans le cadre d'une tradition rurale, même si elles sont souvent présentes dans le tissu urbain, plus habituellement connues comme des danses de la culture populaire, de tradition, de dévotion, ou même celles qui se situent dans un ensemble d'idées du "national-populaire", comme les danses folkloriques.

Dans ce groupe, on pourrait situer les danses qui, de façon prééminente, accorderaient une importance spéciale au "*religare*", à une connexion / reconnexion qui, méthodologiquement, se situent sur deux axes : (Axe 1) divinité-communauté et (Axe 2) communauté-communauté.

Sur l'Axe 1 on trouverait les fêtes / célébrations à caractère religieux / spirituel, où le sens de la manifestation repose sur une "communication" entre les participants et la divinité (ou divinités), dans un processus où l'on aperçoit une plus grande verticalité symbolique (une communication plus perpendiculaire).

Sur l'Axe 2, on aurait les fêtes / célébrations à caractère profane, bien que celles-ci puissent avoir des racines dans quelques rites ancestralement religieux. Dans ce cas, au

moyen de la danse, un processus de communication plus latéral s'établit (une communication plus horizontale).

Dans la "culture de la danse", la connexion (ou reconnexion), qui est la "mise au point" de ces manifestations, est le but du "*religare*", menant à une incorporation de la puissance de la foi ou de la communauté qui se rassemble socialement, sans l'intention de communiquer l'expérience humaine au moyen d'une oeuvre d'art, *strictu sensu*.

Finalement, sur l'Axe 2 se trouveraient aussi les danses ancrées dans le spectre du "mondial-populaire", puisque plus partagées globalement, grâce à l'industrie culturelle et, plus récemment, aux réseaux sociaux. Ces danses-ci seraient exécutées par des communautés partageant des similarités, tout en "incarnant" des différences locales, telles que les danses de la culture *hip hop*, lesquelles, historiquement et expressément, ne se sont pas organisées dans l'intention de "communiquer l'expérience humaine" au moyen d'une construction artistique.

Finalement, pour mieux illustrer ce "parapluie" de la culture de la danse : sous ce parapluie se situent des nombreuses danses auxquelles nous participons, de façon épisodique ou constante, dans des réunions de famille, bals pour les jeunes (ou pas très jeunes), *clubs*, *rave parties*, fêtes dans des espaces clos ou ouverts, flux de personnes, carnivals, enfin, à des occasions où, dans une espèce de rituel moderne, on peut partager un lien, ou peut-être plus qu'un lien : une cohésion symbolique entre de nombreuses personnes qui dansent.

Aussi, de façon épisodique ou constante, quelques-uns d'entre nous avons participé à des rituels ancestraux, tels que certaines cérémonies religieuses d'origine animiste, comme le candomblé, où le mythe reprend vie au moyen de dynamiques où la danse joue un rôle prépondérant.

FINALEMENT, LA CULTURE CORPORELLE... DE QUOI S'AGIT-ELLE ?

D'abord, une introduction : je pars du présupposé qu'il y a des formes spécifiques de se déplacer. Cela nous ferait identifier certains mouvements quotidiens dans des groupes de personnes — communautés, quartiers, groupes d'étudiants d'une université, personnes dans une manifestation politique dans la rue.

Ces caractéristiques, en quelque sorte identifiables pour les chercheurs, passent inaperçues la plupart du temps à bien de gens, même aux participants, occasionnels ou non, de ces groupes humains.

Observés par des experts comme moi, qui regarde la vie comme un spectacle, ou comme une succession de scènes de nombreux spectacles “performés” simultanément, ces traits pointent vers différentes formes de mouvement.

Dans chacune de ces formes — en même temps que des façons spécifiques et quotidiennes d’être en mouvement (ou en pause) s’articulent dans des réseaux où s’entrelacent actions, attitudes, comportements corporels — s’établissent des dynamiques qui déterminent comment le corps se place dans la société.

Formes d’“être corps et se situer dans le corps” s’établissent dans ses multiples possibilités — postures, modèles de mouvement, formes de s’habiller, formes d’utiliser les artefacts et nos “extensions” corporelles (depuis la roue jusqu’aux smartphones !) — avec des articulations constantes entre biologie et culture.

Pour mieux exposer des aspects de la culture corporelle dont je parle, permettez-moi deux rapports d’expérience.

PREMIER RAPPORT

Je marche le long d’une avenue de Salvador, capitale de l’État de Bahia, quand quelque chose commence à me déranger : beaucoup de gens commencent à me bousculer légèrement, même s’il y a beaucoup d’espace autour de moi. Ce n’est pas l’heure de pointe, c’est le milieu de la matinée et il y a peu de gens dans la rue. Je me rends compte que ces piétons font cela mécaniquement. J’observe leurs parcours sur le trottoir. Ils font des lignes sinueuses, pendant que moi, j’avance, ou essaie d’avancer, en ligne droite, à cause de la hâte ou de mon style de marcher. Pour moi, sans aucun doute, une ligne droite est la plus courte distance entre deux points.

Je suis agacée quand j’arrive à ma destination. Sur le chemin de retour, je décide de marcher en ligne courbe, afin d’éviter les petites collisions. J’entre dans le flux de la marche locale. Après cet *insight*, quand je suis dans cette ville, je me rappelle toujours : “Ici, espace flexible ! Rappelle-toi, Cássia.”

SECOND RAPPORT

À Campina Grande (État de Paraíba, Nord-Est du Brésil), je me place à la queue d’un guichet dans une banque. Distraite, je me surprends soudain de constater qu’un monsieur, derrière moi, touche légèrement mon dos avec son ventre à chaque fois que la queue avance. La surprise transformée en gêne, je me tourne brusquement pour vérifier ce qui se passe. Rien. Ce monsieur-là examine ses relevés bancaires. Il me sourit. Ce n’est pas ce

qu'on appelle aujourd'hui un harcèlement. Cela aurait pu l'être, mais pas dans ce cas-là.

Deuxième *insight* sur l'espace : nos *kinesphères* avaient des limites distinctes. Ce monsieur-là et moi, nous avons des perceptions distinctes à propos de l'"espace personnel". En d'autres mots, les dimensions de nos "kinesphères" étaient culturellement différentes, même si nous étions tous les deux inscrits dans des cultures urbaines d'un même pays. Dans des études de danse / mouvement, la kinesphère peut être brièvement définie comme une sphère (symbolique dans son caractère concret) référant à l'espace que l'on "porte" autour de soi, déterminé par les dimensions du "jusqu'où on peut atteindre", avec lequel on marche et on se déplace partout.

Dans ce sens, une hypothèse: je crois que les distances à maintenir entre les kinesphères des passants Brésiliens à São Paulo (ma ville) et celles entre les kinesphères des passants à Fortaleza ou à Paris puissent être différentes les unes des autres. À rechercher...

LA DANSE AU BRÉSIL — ENTRE-CULTURES

CULTURE CHORÉGRAPHIQUE

CULTURE DE LA DANSE

CULTURE CORPORELLE

Quand je mentionne les trois cultures sur lesquelles j'ai discoursé jusqu'ici, il faut faire attention. Malgré l'ordre dont je les ai mentionné (culture chorégraphique, culture de la danse, culture corporelle), je n'établis aucune hiérarchie verticale déterminant la prévalence d'une sur les autres.

Dans le corps des danseurs — ces experts dans des diverses formes de culture chorégraphique — restent sous-jacents des traits de la culturelle corporelle où ils sont imergés, en temps et espace découpés par leur vécu dans le monde, ainsi que des traits de la culture de la danse à laquelle ils ont eu accès.

Dans les oeuvres des créateurs ou chorégraphes se trouvent de manière sous-jacente des traits de la culture corporelle et de la danse, manifestement (ou non) transformés en oeuvres de l'art qu'ils exercent, ainsi que des marques de la culture chorégraphique où s'inscrivent, historiquement, leurs trajets professionnels.

La culture corporelle peut apporter aux professionnels de la danse certains accents dans leurs mouvements sur scène, parfois subtilement identifiés par des créateurs enracinés dans des lieux autres que ceux d'origine des danseurs.

Dans ce sens, j'ai posé une question à beaucoup de chorégraphes non-brésiliens, ou créateurs brésiliens vivant à l'étranger depuis longtemps : Quels seraient les traits les plus marquants des danseurs du Brésil ? Voilà les réponses les plus fréquentes que j'ai eues :

(1) L'attaque, ou la forme énergique d'entrer sur scène, n'importe quelle soit la proposition;

(2) La disponibilité à l'improvisation; et

(3) L'ouverture à des nouvelles propositions.

Qu'est-ce que ces observations révéleraient sur ces interprètes ? Mon hypothèse : Ce serait l'insertion dans une culture corporelle d'origine, en plus d'une familiarité, dans certains cas, avec des danses accueillis sous le parapluie de la culture de la danse, ce qui produirait une "danse avant la danse", un "déplacement dansant" antérieur aux actions chorégraphiques proprement dites, ou même avant des actions préliminaires, comme les improvisations, la promptitude et l'abandon au mouvement de la danse

Avec cela, je ne veux pas faire apologie de la capacité de célébrer en dansant à tout moment, d'être vivement gai à n'importe quelle situation, ni d'être partisane de la beauté et la nonchalance des danseurs du Brésil, ce qui serait une naturalisation arrogante, banale, chauvine.

En d'autres mots, je n'ai pas l'intention de condamner les créateurs et les interprètes du Brésil à l'exotisme, qui jette un manteau (aussi sémantique pour effacer leurs différences, tout en évitant des efforts de compréhension ou respect, conformément aux idées de Amélie Varcácel, dans le chapitre "Ética, um valor fundamental" [Éthique, une valeur fondamentale], ou encore dans mon livre *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*, (Danse et mondialisation : politiques de culture dans l'axe Brésil-France) où j'examine la Biennale de Danse Aquarela do Brasil (1998, Lyon, France).

Il s'agit pourtant d'un sujet qui doit être abordé, dans un contexte de recherches interdisciplinaires, surtout celles qui s'inscrivent dans l'éducation en danse, en quête de nouveaux programmes, méthodes et institutions d'enseignement envisageant une formation plus républicaine pour leurs artistes.

Il faudrait créer des actions échappant à la logique de la cour (où le ballet est né), des actions qui se structurent dans des programmes éducatifs (de la performance et de la création en art) par un *mix* de techniques, méthodologies et systèmes d'entraînement conjugués par la communauté internationale de la danse (ballet, danse moderne et contemporaine, techniques somatiques etc.), ces programmes étant mis à jour sans cesse par la transmission / production des connaissances de professeurs qui, en plus de parler une langue naturelle (le portugais du Brésil), conjuguent des "langues corporelles" — et dan-

santes — à partir des “entre cultures” spécifiques.

ENCORE PLUS SUR LA CULTURE DE LA DANSE QUI SE TRANSFORME EN CULTURE CHORÉGRAPHIQUE

Je suis assise devant *Itsari*, une représentation dont le seul enregistrement imagé que je possède est celui dans ma mémoire. C’est l’automne de 1997, et trente hommes xavantes du village Pimentel Barbosa (État de Mato Grosso) donnent une représentation au Festival de Outono/SESC São Paulo, dont les commissaires sont Cristina Floria et Ricardo Fernandes.

Il faisait froid dans l’amphithéâtre du Parque da Independência [Parc de l’Indépendance] en face du Museu Paulista (Musée de São Paulo). Assis sur un gradin où un vent continu soufflait, nous assistions à la danse cérémonielle d’une tribu.

Il y avait de la terre, pierres, obscurité, lumière de feu pour illuminer la manifestation d’une culture de la danse, transformée en culture chorégraphique à cause du déplacement d’un territoire géographique/symbolique d’origine, ainsi que du déplacement du temps mythique.

Le temps et le territoire d’origine étaient transformés en espace et temps scéniques à cause:

(1) d’une architecture qui séparait performers et l’audience; et d’un

(2) intervalle de temps réduit à moins de deux heures, en contraste avec la durée de la cérémonie, qui peut dépasser beaucoup plus que ceux deux heures dans son espace d’origine.

Enveloppés par des vêtements de froid face à une “communauté transformée en communauté chorégraphique”, le maquillage rouge de roucou à couler sur les corps des Xavantes, nous ressentions la force de ce rituel transformé en scène qui respirait encore le souffle d’une présence corporelle en quête d’un *reliqare*.

L’éloignement causé par plusieurs contrastes, la bipolarisation — l’espace scénique et les gradins, eux et nous, vêtements et maquillage corporel, personnes assises et personnes debout — tout cela commençait à devenir flou face à la force de la “présence”, un état construit par des moments où un rituel se déroule. C’est comme si la bipolarisation avait fondu, en faisant *performers* et audience s’élever à un temps d’esthétique.

Des moments de puissance comme celui-là sont aussi recherchés par les créateurs et danseurs qui circulent, travaillent, militent dans la culture chorégraphique, où nous —

artistes et public — pouvons rester en suspension, comme dans un rituel ancestral, en raison d'une structure encore présente sous-jacement dans la danse scénique de nos jours, comme un héritage, un diaphane «code génétique».

Réfléchissons... Aussi, à partir de cet exemple, réfléchissons sur des structures idéologiques par lesquelles puissent s'opposer «eux et nous», par exemple, «chercheurs étrangers et locales», «chercheurs de São Paulo et d'autres villes», «chercheurs du Ceará et d'ailleurs». Réfléchissons aussi sur la suspension des pôles antagoniques, présente dans des «religares» spécifiques à la danse, où un **entre-cultures** — au-delà du multiracialisme ou du multinationalisme etc. — pointe en permanence vers de processus multiculturels.

POUR EN PARLER PLUS SUR LA CULTURE CORPORELLE ET LA CULTURE CHORÉGRAPHIQUE

Água[Eau], première 2001/Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, prises d'image au Edinburgh International Festival (2010) <https://www.youtube.com/watch?v=YLQIf-6cFPpU>

Initialement nommée *Peça Brasileira* [*Pièce brésilienne*], on trouve dans *Água* (2001), de Pina Bausch, — qui compose avec d'autres spectacles une série de chorégraphies réalisées à partir de topologies spécifiques autour du monde — trois aspects que je voudrais considérer comme étant un «entrelacement» entre culturel corporel et culture chorégraphique.

(1) Premier aspect : Dans la scène où les danseurs ont leurs corps couverts par des serviettes de plage achetées dans une ville quelconque du littoral du Brésil. Leurs têtes surgissent parfois hors de ces espèces de rideaux, où l'on voit des corps de beautés locales — hommes et femmes à corps sculptés dans des salles de fitness — imprimés dans des motifs qui représentent un idéal à accomplir par de nombreux Brésiliens qui fréquentent nos sables brûlants.

(2) Second aspect : Scènes qui se déroulent devant une toile de fond où sont projetées, à plusieurs reprises, des images contenant des plantes fouettées par un vent continu, ainsi que des images aériennes de fleuves, mers et îles verdoyantes. C'est une espèce de toile *multimédia*, où les images semblent servir de métaphore d'une nature gigantesque, en contraste avec la dimension humaine des interprètes qui dansent devant la toile. Il y a une abondance de terre, eau, plantes, mer, dans un espace vert et bleu. De nombreuses distances à parcourir. Encore une abondance de vert et bleu, peut-être pour suggérer la satisfaction de désirs sans fin. Une image indiquant une autorisation implicite au gaspill-

age, à l'imprévoyance ou au manque d'action face à ce qui est déjà donné.

Réfléchissons...

FINALEMENT, POUR TERMINER LA CONFÉRENCE

Face à la question qui nous a posé un défi au début de cette conférence, j'ai entamé une discussion sur la forme de sa structure, et je vous ai proposé une première triade : "D'où peut venir la danse ?", "Comment peut-elle s'incarner", "Qu'est-ce qu'elle peut rendre public ?"

Par la suite, lors de la seconde triade, j'ai discoursé sur trois types de culture, comme s'il s'agissait de catégories d'analyse pour la danse, celle du Brésil dans ce cas.

Danseurs et chorégraphes opéreraient dans ces trois cultures, et à partir d'elles, cela n'étant pas interdit à des créateurs géniaux qui, dans leurs oeuvres, sont capables d'accueillir ces récits, comme dans le spectacle *Água*, de Pina Bausch.

En accueillant ces récits dans ce que j'appelle *corps-territoire*, la terre d'origine de tout artiste de la danse, ils se lancent dans l'espace de l'art, en rendant publiques des expériences intimement vécues et particulièrement structurées.

La notion de *corps-territoire*, sur laquelle je me suis penchée dans quelques textes, ne présuppose pas une identité statique, mais une identité de flux, composée de redondances — traits qui insistent à se manifester — et de nouveautés, ruptures, irrptions, inventions organisées, à la manière de la danse, par le "désir de langage", qui nous impulse à "vouloir savoir ce que l'on ne sait pas encore", mais se révèle progressivement par des *insights* qui illuminent intimement le *corps-territoire* de chacun.

Un *corps-territoire*, ayant développé son pouvoir d'agir (*empowerment*) avec des récits modernes — de la culture corporelle, de la danse, chorégraphique—, est topologie de force et protagoniste dans la société contemporaine ; mais aussi, à partir d'un discours de ruptures multiples, il peut produire des distances entre les acteurs de la danse, en ouvrant des fentes pour le "surveiller et punir", comme chez Michel Foucault.

Ces récits ont été vécus d'avance, "devinés" par des artistes de danse, avant même de son incarnation dans les "discours verbaux" présents dans des études théoriques de toute sorte.

C'est-à-dire, au moyen de *corps-territoires*, les artistes de danse nous montrent qu'ils "savent" avant les autres, comme le dit la psychanalyste Suely Rolnik.

Encore une question, avant de terminer cet exposé : Comment les manifestations spectaculaires de la culture corporelle au Brésil contemporain peuvent-elles établir une

discussion autour des *entre-cultures* qui informent la danse ?

Réfléchissons sur cela après avoir consulté le *lien suivant*, concernant le retour à maison des manifestants du mouvement “Passe Livre” [pour le transport public gratuit]. Cette manifestation s’est tenu le 17 juin 2013, quelques semaines avant la Coupe du Monde de football au Brésil, ce qui a dû surprendre beaucoup de monde, aussi à cause des cris «La Coupe n’aura pas lieu».

<https://www.youtube.com/watch?v=EOLmYwBjoEo> Retour à la maison des manifestants du mouvement «Passe Livre», en juin 2013, station Pinheiros, Métro de São Paulo

L’extrait que nous avons vu est exemplaire de la “culture corporelle” de ce moment-là de la ville de São Paulo. Il fait penser aux questions sur la “foule”, introduites par Negri et Hardt dans leur livre sur ce sujet — mais uniquement au titre d’inspiration, car ce n’est pas de la même foule qu’ il s’agit.

En bref, ce couple travaille avec la notion de foule comme un nouveau format pour être ensemble face à l’“empire”. Ce format se fonde sur la construction d’un “commun”, concernant nos points de départ communs, ainsi que l’élaboration de nouvelles connaissances communes dans de “spirales expansives de production”, au moyen de communication, collaboration et coopération, en réseau, tout en établissant une production biopolitique, car non seulement les constructions de la sphère mentale sont affectées, comme dans le cas de l’art, par exemple, et de nombreuses formes de travail qui créent des images, attachements et rapports humains.

“Foule” ne signifie pas peuple, nation, masse humaine ou classe ouvrière, mais elle se compose d’un grand nombre de gens en conflit dans (et pour) des diverses configurations de la production (pas de la spéculation sociale).

Ici, dans ce séminaire, je me ressens dans cette foule, dans un moment spécial de réflexion (et production) parmi beaucoup de gens, où la culture de la présence (qui cherche et établit “religares”) se réifit sous la forme d’art et ses discours (en art et sur l’art).

C’est une culture et biopolitique de la présence qui se réalise dans un *entre-cultures*, dans des articulations et aussi dans des fentes qui peuvent s’ouvrir entre elles, en quête d’une éducation permanente des sens.

Puisque “l’éducation des cinq sens est un travail pour toute l’histoire universelle jusqu’à présent”, comme chez Karl Marx dans ses *Manuscrits économiques et philosophiques de 1844*, cela étant récemment mentionnée dans la réédition de “A educação dos cinco sentidos, Poemas” [L’Éducation des cinq sens, poèmes], du poète brésilien Haroldo de Campos, luttons pour elle, plus que jamais, dans ce moment-ci.

Bibliographie

- ADORNO, T. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CAMPOS, H. A educação dos cinco sentidos, Poemas. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2013
- DELEUZE, G. & GUATARRI, F. Qu'est que c'est la philosophie? Paris: Le Editons de Minuit, 1991
- FOUCAULT, M. Microfísicas do Poder. Trad. Roberto Machado. 16ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001
- NAVAS, C. Dança, estado de ruptura e inclusão. In Anais do IV congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro: Editora UNIRIO, maio, 2006
- NAVAS, C. Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia. In VI Colóquio Internacional de Etnocologia. Belo Horizonte: EBA, UFMG, agosto, 2009
- NAVAS, C. Permanente e efêmero, questões e um exemplo da recepção em dança. São Paulo: CASSIANAVAS, NA REDE, 2013. Disponível em: www.cassianavas.com.br, Acesso em: 15/09/2016
- NEGRI, A. & HARDT, M. A Multidão, guerra e democracia na era do Império. Trad. Clóvis Marcos. Rio de Janeiro: Record, 2005
- ROLNIK, S. O retorno do corpo-que-sabe, In <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>. São Paulo: Sesc Vila Mariana, 2013
- SANTAELLA, L. Estética, de Platão à Peirce . São Paulo: Experimento, 1994
- SANTAELLA, L. Desafios da ubiquidade para a educação. In Ensino Superior Unicamp. N. Especial: As novas mídias e o ensino superior. Campinas: UNICAMP, 2013
- SANTAELLA, L. Linguagens líquidas na era da mobilidade. 2ª impressão. São Paulo: Paulus, 2014
- VACARCEL, A. Ética, um valor fundamental. IN Ética e Cultura. Org. Danilo Santos de Miranda, 2ª ed. SESCSP & Perspectiva, 2011

Dance in Brazil: in-between cultures

Cássia Navas

*L'art prend un morceau de chaos dans un cadre, pour former
un chaos composé qui devient sensible.*

Gilles Deleuze et Félix Guattari

Qu'est que la philosophie ?

DANCE IN BRAZIL: IN-BETWEEN CULTURES

First of all, I would like to thank everyone who made this seminar possible, especially José Roberto Sadek and Lúcia Camargo (Secretaries of State for Culture/São Paulo), Luís Sobral (Director of the APAA – Associação Paulista dos Amigos da Artes), David Linhares (Bienal Internacional de Dança do Ceará), João Carlos Couto- Janjão, Arnaldo Siqueira (Festival Cena Cumplicidades, Recife), Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (IA/

UNICAMP) and Institut Français/FranceDanse Brésil 2016/ Consulat Français à São Paulo.

Secondly, an important warning: the ideas I'm presenting come from a lot of research, texts written about them or with them serving as inspiration, and in relation to many other researchers and masters. As this is a conversation, not a lecture, conference or seminar in a university, not all of the references will be mentioned, but after this hour of work, I can give the references to those of you who might want them, all right?

FINALLY, LET'S GO!

How is the dance from Brazil? This conversation starts with this phrase, as if it were a challenge, one that opens a debate on the topologies of an art that is invented and consolidated "in-between cultures": corporal, dance, and choreographic cultures.

HOW IS THE DANCE FROM BRAZIL?

Why am I choosing to put it this way? To avoid another question — "What is the dance from Brazil?", a question that I would not have an answer for, since it points to a whole field, the whole of the dance made in a specific territory: Brazil.

Then, why this specific phrase? **HOW IS THE DANCE FROM BRAZIL?**

To provoke questions about dance from its traces of origin, not only those of its structure — body, time, space, movement —, but also those that put dance in relation to its context and culture.

For a conversation, reflexion and debate on art and the time and space where it is built, as a topology that affects a society, and by which it is affected.

But first: three short initial questions, on dance and art.

THE FIRST ONE: WHERE DANCE COMES FROM? OR, ABOUT THE AESTHETIC EXPERIENCE

Aesthetic experience comes from an event that takes us beyond our everyday-life, piercing our routines completely. It is an experience that comes from a situation of crisis, that throws us into different states of perception, that modify us. As a starting point for works of art, and using processes of *abduction*, artists organize choreographic structures, putting their works onstage.

In those works, this experience manifests as a form of “almost guessing”, referencing Lúcia Santaella - brazilian semiotist and professor-, by way of a particular, internal, intimate sensation, from which the dance is built through the body or bodies, that are structured by meanings, bodies that are maps of contents, and, therefore, of meaning, elaborating “corporeal images” before our eyes.

The image-ideas for a dance must materialize in bodies which we inhabit — that which we are and that which we have —, that we might sell, as a force of labor, mutilate, or even terminate, through suicide.

That guessing, transformed in knowledge to produce/ communicate/ express/ represent, that is intimately born, must materialize in a body, in one’s own body, if the work is a solo, or in a group of bodies, if the choreography is made in a company.

THE SECOND QUESTION: HOW IS DANCE INCARNATED?

In dance, this process is almost exclusively made through corporal images, without intervention of the spoken word in the scene. This spoken intervention has been seen explicitly in modern dance works, but it isn’t part of how dance operates, differently from what happens in theatre, where words are present in irreducible ways.

Through the intimate moment of the body that is presented before an audience — like an intimacy made public —, dance happens in multiple possible spaces, usually theatres.

How can this intimate moment become public? Through private and particular work, built in classes and studios, in dance companies and groups, which are generally a sort of familiar collectives.

The private activities are hidden, and escape from most audiences, sometimes being even little known by professionals of arts and culture, that need an effort to understand the immense energy spent so that a performance might happen.

The efforts to bring the intimate to the audiences aren’t openly revealed. Daily training, internal conflicts to overcome physical and creative limits, heterodox survival strategies — all of them aren’t overtly shown to the audiences, that are more interested in the potency of this revealed intimacy, transposed onto dance at each new presentation.

THE THIRD QUESTION: WHERE DOES DANCE SHOW ITSELF? OR, WHAT IS MADE PUBLIC THROUGH DANCE?

What is made public through dance? The intimacy of a body that communicates a guessed content, from an inaugural aesthetic experience, of a dance idea, tattooed on the private body of each person.

Possibly on the streets, in galleries, salons, gymnasiums, but often on the stages of theatres, the intimate aspect of the aesthetic experience, incarnated in the performances created in private studios, is made public. “Public” as opposed to private, in the sense that it is “made public”, when put in front of those that are there to “see” dance, but also “public” in the sense that it belongs to many people, as we shall discuss later on.

However, no matter how much private an idea danced by a specific body is, the dancer that performs it carries along in his body the traces of the men and women of his time-and-space. Therefore, in front of us is also the “body of a culture”, or, better yet, a body “in-between cultures”.

When a dancer dances, what he does is embarrassingly intimate, and, at the same time, public, since it is shown in obscenely open exposition.

It is also something “public” in the sense that it doesn’t belong fully to just one individual, but to many individuals, since each dance brings in itself some of the contents of the community with which it is shared.

We are corporally scrutinised by the works, by the exposing of this intimacy sharpened in multiple hours of rehearsal, as well as by the elements in that choreography that are also present in ourselves — even if only subliminally. We are then represented and interpreted by those artists, in the ways of dance — corporally, usually without words, and overwhelmingly exposed through its performance.

Through dance, the audiences see onstage gaps that allow for the establishment of thoughts on their own bodies, and, therefore, on the intimacy and privacy of each individual. There is also an opportunity to watch cartographies or map-sections of corporal cultures, in processes of perception of mirroring, empathy, rejection, etc.

IN-BETWEEN CULTURES, THE DANCE FROM BRAZIL

Brazil is known for its professional dance, and for the dances of its celebrations. Companies from multiple countries have Brazilian artists among their casts, and many of our artists are settled around the globe, and creating choreographic singularities.

Many other artists stay in Brazil, integrating groups, schools, universities, and artistic projects of many kinds, including, more recently, multiple actions related to sociocultural inclusion, or artistic political activism. We have a rich and diverse panorama, where a lot has been built by the force of artists, teachers, researchers, and cultural agents, even if there is still a lot to be built.

In this territory dancers and choreographers live and work, immersed in a situation that I'm here calling **in-between cultures**. In this moment, what is understood by culture?

In a postmodern sense, culture is taken as topologies that limit a determined space and time interval, covered by the same narratives, whether they are similar or contrasting.

CHOREOGRAPHIC CULTURE

The first culture that will form, intertwined with the other two, what I'm proposing for this conversation on Dance in Brazil: in-between cultures, is the **choreographic culture**.

In it, we find the group of works created with the main goal to communicate/ present/ represent human experience through dance as an art, diffused into theatres and other scenic spaces that are transformed into art settings.

Art that, as previously mentioned, is invented from an intimate revelation, incarnated onto private processes, that are divulged in public spaces.

AFTER THE CHOREOGRAPHIC CULTURE: DANCE CULTURE

Beyond choreographic culture, there is still an immense range of manifestations linked to “dance culture”, in which we may put the manifestations originally inserted in rural traditions — even if they are often present in urban areas — that are commonly known as popular, traditional, or devotional dances, or even those inserted in the ideas of popular-national ideologies, such as folkloric dances.

Inside this classification figure the dances that prominently emphasise the “religare”, the connection and reconnection that might be methodologically put under two axes: (Axis 1) divine - community; and (Axis 2) community - community.

Under Axis 1 we locate the celebrations of religious and spiritual character, in which sense resides the communication among those that take part in the ritual and the deity (or deities), in a process that shows a more pronounced symbolic verticality (that is, a more

perpendicular communication).

Under Axis 2 are the celebrations of profane character, even if they are rooted in rites that were ancestrally religious, establishing through dance a process of communication more lateralised (that is, a communication that is more horizontal).

In “dance culture”, the connection (or reconnection) that is the goal of these manifestations is the scope of this “*religare*”, in a reification of the faith or of the community socially rejoined, without the intention of communicating human experience through a work of art, *strictu sensu*.

We should also mention that under the Axis 2 are the dances *wichwlaking* are anchored in an “international-popular” spectre, since they are more shared in a global level, thanks to cultural industry and, more recently, social media. Danced by communities that share similarities, but that still incarnate local differences, here are the examples of dances of *hip hop* culture, for instance, that aren’t organised historically and expressly in the intention of “communicating human experience” through artistic propositions.

Finally, to better illustrate the “umbrella” of dance culture: under this definition are many other dances that we might take part in, eventually or often, dancing in family reunions, balls, clubs, raves, parties in open or close spaces, carnivals: occasions when, in sort of modern rituals where we share a connection and maybe even more: a symbolic cohesion, among the many dancers.

Also, eventually or constantly, some of us might have taken part in ancestral rituals, such as religious ceremonies of spiritual nature, as those pertaining to *candomblé*, where the myths are actualised by way of dynamics that have dance in a prominent role.

FINALLY, CORPORAL CULTURE, WHAT DOES IT REFER TO?

Let’s start with an introduction: I begin with the presupposition that there are specific ways of moving. This allows us to identify certain everyday moves of groups of people — communities, neighbourhoods, the students of a university, people in a political manifestation, and so on.

These characteristics are somehow identifiable to researchers, but are most of the time ignored by most people — even the member of those groups.

Observed by specialists, such as myself, that see life as a performance, or as a succession of scenes from many shows being simultaneously performed, these traces point towards different kinds of movement.

Each of these forms articulate specific and everyday ways of moving (or of being still), in networks that intertwine actions, attitudes, body behaviours, establishing dynamics of how the body is put in society.

Ways of “being a body” in the world — both permanently and temporarily — are established in its multiple possibilities: postures, movement patterns, dress-codes, ways of using artefacts and the extensions of our bodies (from the wheel to laptops) — constantly articulating biology and culture.

To better expose those aspects of corporal culture I’m mentioning, allow me to report two experiments.

(1)

I’m walking on an avenue in Salvador — the capital city of the state of Bahia — when something starts to bother me: a lot of people are slightly colliding with me, while walking in the other direction, even though there is space around: it’s not rush hour — it’s mid-morning — and there aren’t that many people on the street.

I realise they do it mechanically, and I observe their routes on the sidewalk. They are walking more sinuously than I am, as a follow, or try to, a straight line, on behalf of my own hurry and my own way of walking, since I believe, without questioning, that the straight line should be the shortest way between two points.

I arrive at my destination annoyed. On my way back, I decide to walk in curves by the sidewalk, thus avoiding those many small collisions, and I enter the local flow of walking. After that insight, whenever I’m in that beautiful city I always remind myself: “in here, your own space must be more flexible — remember that, Cássia”.

(2)

In Campina Grande (city of the state of Paraíba, on the north-east of Brazil), I wait in line at a bank agency. Distracted, I’m surprised that the gentleman behind me touches my back with his belly every time the line moves.

Surprise turns into discomfort, and I turn abruptly to verify what is going on. Nothing is going on: the man was checking his bank statements, and he smiled at me. It was not the case of what nowadays might be classified as harassment. It could have been, but that was not the case.

A second insight about space: our personal *kinespheres* had distinct limits.

That man and I had different perceptions of our “personal space”. In other words, the dimensions of our *kinespheres* were culturally distinct, even though we were both inserted in urban cultures of the same country.

As many of you know, in dance and movement studies, the kinesphere might be briefly defined as a sphere (symbolic in its concrete format) that marks the space we carry and occupy around ourselves, which is determined by the dimensions of “how far we can reach”. It is inside this sphere that we walk and move around.

In this sense, a hypothesis: I believe that the distance to be kept between the kinespheres of Brazilian passersby from São Paulo (my city) and those of the Brazilian and French passersby - of Fortaleza and Paris - might be different. Something to be researched...

DANCING IN BRAZIL, IN-BETWEEN CULTURES

CHOREOGRAPHIC CULTURE

DANCE CULTURE

CORPORAL CULTURE

About those three cultures we have now discussed, one important warning: although I chose this specific order of presentation — choreographic culture, dance culture, and corporal culture — this choice isn't indicative of a vertical hierarchy determining the importance of one over the other two.

As specialists on the many forms of choreographic culture, we find in the dancers' body underlying traces of the corporal cultures in which they are inserted, in the time and space determined by their perception of the world, as well as traces of the dance culture they might have had access to.

In the works of choreographers there are underlying traces —whether they are manifestly or not transformed into works of art — of corporal and dance cultures, as well as the marks of the choreographic cultures where their professional carriers are inserted.

Corporal culture might orient accents on how dance professionals move onstage, which are sometimes subtly identified by creators rooted in places other than those where the dancers come from.

On this matter, I asked a question to many choreographers from countries other than Brazil, and to Brazilian choreographers living abroad for longer periods of time: which

would be the most relevant traces of Brazilian dancers? Often, they would give me answers such as:

- (1) the attack (or, in the language of ballet, *attaque*), that is, the energetic way they enter the scene;
- (2) their availability to improvisation; and
- (3) their openness to new propositions.

What these observations show about those performers? My hypothesis is that they demonstrate these dancers are inserted in an original corporal culture, coupled in some cases with a familiarity of dances that are under the umbrella of dance culture, thus promoting “a dance before the dance”, suggesting a form of “dancing while moving” before the proper choreographic actions.

I am not trying to speak in favor of a capacity of partying and toying with dance constantly, of being upbeat and joyful in any situation, nor defending the beauty and sway of Brazilian dancers — that would be a prepotent and chauvinistic way of taking it for granted, specially facing the studies on colonial and postcolonial bodies, etc.

Nevertheless, this is a question that deserves to be considered, in a context of interdisciplinary researches, specially those inserted in dance education, in the search for new schools and teaching methods that might foresee a more republican formation to be offered to their artists.

Actions that escape the court-logic of ballet, and are structured in programs of a mix of techniques, methodologies and training systems that are associated by the international community of dance — ballet, modern and contemporary dances, somatic techniques, etc — and continuously actualised by the transmission and production of knowledge by teachers that, other than their national language — Brazilian Portuguese — also associate “corporal languages” and “dance languages”- forming an “in-between cultures” that is ours.

MORE ON DANCE CULTURE, AND HOW IT TRANSFORMS INTO CHOREOGRAPHIC CULTURE

Another example: I’m watching *Isari*, a piece I have no pictures of, except for those in my memory. It’s the fall of 1997, and thirty men from Pimentel Barbosa, the xavantes village in the state of Mato Grosso, are presenting on the *Festival de Outono*, curated by Cristina Floria and Ricardo Fernandes and produced by SESC São Paulo.

It was cold and the wind blew constantly while we watched a ceremonial dance of a tribe, in the amphitheater of the Parque da Independência, across Museu Paulista (in São Paulo).

With the dim light of a fire, through the darkness we could see soil, stones, and the movements of this dance-culture manifestation that was being transformed into choreographic culture by its displacement from a geographical and symbolical original territory, and by its displacement from a mythical time.

Here the originally mythical time and space were transformed in scenic time and space, by ways of

(1) a theatrical architecture that divided performers and audience;

and

(2) a time interval limited to under two hours, as opposed to the duration of the ceremony that could go way past that time frame.

We were facing a “community made into choreographic community”, dripping red body make-up made of urucum, and feeling the impact of the power of a ritual made into scene, while still breathing the corporal presence that was directed to a *religare*.

The scenic space and the stands where we were seating; them and us; clothes and body make-up; people seated and people standing; the strangeness of these multiple counterpoints, bipolarised, came undone, by the potency of that presence, a constitutive state of moments where the ritual is completed. The bipolarisation sort of melted, suspending performers and audience into a time that is the time of aesthetic.

Such potent occasions as this are also the goal of creators and dancers that are inserted, working and advocating for choreographic culture, when, we might be, both artists and audiences, suspended to states of ancestral ritual, caused by a structure that is still present, as a heritage of our performing dance, that insists as a diaphanous “genetic code”.

Something to be thought about.

TO TALK MORE ON CORPORAL CULTURE AND CHOREOGRAPHIC CULTURE...

ÁGUA, PREMIERED ON 2001 / PINA BAUSCH, TANZTHEATER WUPPERTAL, RECORDED AT THE EDINBURGH INTERNATIONAL FESTIVAL (2010)

<https://www.youtube.com/watch?v=YLQlf6cFPpU>

Originally called *Peça Brasileira* (Brazilian Piece), Pina Bausch's *Água* (2001) is part of a series of choreographies created from specific topologies from around the world. There are two aspects that I would like to consider, as an “intertwining” of corporal culture and choreographic culture regarding this work.

The first one: on the scene where the dancers are covered by beach towels, bought in some city of Brazil litoral, their heads are sometimes outside these sort of curtains, that portrait the bodies of male and female local beauties, indicating a standardisation — of textile and physical sense — of worked-out bodies, as a goal aimed by considerable amount of Brazilian individuals that bathe on our scalding beaches.

The second one: the scenes in front a big screen with repetitive projections of leaves whipped by a constant wind, and also of aerial shots of rivers, seas, and islands. As a multi-media canvas, the images work as metaphors of a giant nature, in contrast with the human dimension of the interpreters that dance in front of the screen. Lots of land, water, plants, ocean, in a green and blue space. Long distances to cover.

Let's think about them.

FINALLY + ENDING THIS CONVERSATION

Regarding the question that challenged us in the beginning of this conversation: “how is the dance from Brazil?”, I discussed initial aspects on:

(1) WHERE DOES DANCE COME FROM?

(2) HOW IS DANCE INCARNATED?

AND

(3) WHAT IS MADE PUBLIC IN DANCE?

to introduce three kinds of culture, that were used as categories to analyse the dance from Brazil.

The dancers and choreographers of the dance from Brazil work within and from these different cultures — just the same as creators that reflect upon those narratives in their works, such as was the case of Pina Bausch's *Água*.

Dancers and choreographers tailor these narratives in what I call the **body-territory**, place of origin of each dance artist, from where they are launched into the space of art.

The notion of body-territory does not presuppose a static identity, but an identity in

flow, made of the redundancies — the traces that insist in being manifested — and novelties, ruptures, irruptions, and inventions organised — by dance — according to a desire of language, and from a “wanting to know what is yet unknown”, gradually revealed by insights that illuminate, intimately, the body-territory of each individual.

A body-territory empowered by modern narratives — of corporal culture, of dance culture and of choreographic culture — that strengthen it, but that also estrange different bodies, creating breaches for the french philosopher Michel Foucault’s notions of “discipline and punish”, proposed in the original title as “Surveiller et punir”.

These narratives are anticipated, “guessed” by dance artists, even before they are incarnated in “verbal discourses”, present in theoretical studies of all sorts.

This means that through **bodies-territories** dance artists show us that they know something before we know it, in a reference to Suely Rolnik, brazilian psychoanalyst and professor

Finally, a question: how can the performing manifestations of the corporal culture from contemporary Brazil establish a discussion on the in-between cultures that inform dance?

We can think about this by watching this link, that shows people going home after a manifestation organised by “Movimento Passe Livre” on June 17, 2013, weeks before the Football World Cup in Brazil. Motivated by an increase in public transportation fares in São Paulo, the protests enlarged into multiple demands, revealing an animosity towards the main leaderships in Brazilian politics, and accentuated by a disfavour directed to the Soccer World Cup, which might have specifically caused some surprise to foreigners.

<https://www.youtube.com/watch?v=EOLmYwBjoEo>

GOING BACK HOME, PROTESTERS, MOVIMENTO PASSE LIVRE, JUNE 2013, PINHEIROS SUBWAY STATION, METRÔ DE SÃO PAULO

I would like to once again thank his invitation, as I feel to be in a very special moment of reflection for us all — one in which a culture of presence is presented in the form of art and in its discourses (in art and about art).

A culture of presence that is realised in-between cultures, in the articulation, but also in the breeches that might be created in it, while we search for a permanent sensory education.

Since “the cultivation of the five senses is the work of all previous history”, as put in Karl Marx’s 1844 *Economic and Philosophical Manuscripts*, and as it was recently referenced in the reedition of Brazilian poet Haroldo de Campos “*A Educação dos Cinco Sentidos, Poemas*” — “*the cultivation of the five senses, poems*” — now more than ever, we should fight for it.

Thank you!

References

- ADORNO, T. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1988
- CAMPOS, H. A educação dos cinco sentidos, Poemas. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2013
- DELEUZE, G. & GUATARRI, F. Qu'est que c'est la philosophie? Paris: Le Editons de Minuit, 1991
- FOUCAULT, M. Microfísicas do Poder. Trad. Roberto Machado. 16ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001
- NAVAS, C. Dança, estado de ruptura e inclusão. In Anais do IV congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro: Editora UNIRIO, maio, 2006
- NAVAS, C. Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia. In VI Colóquio Internacional de Etnocologia. Belo Horizonte: EBA, UFGC, agosto, 2009
- NAVAS, C. Permanente e efêmero, questões e um exemplo da recepção em dança. São Paulo: CASSIANAVAS, NA REDE, 2013. Disponível em: www.cassianavas.com.br, Acesso em: 15/09/2016
- NEGRI, A. & HARDT, M. A Multidão, guerra e democracia na era do Império. Trad. Clóvis Marcos. Rio de Janeiro: Record, 2005
- ROLNIK, S. O retorno do corpo-que-sabe, In <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>. São Paulo: Sesc Vila Mariana, 2013
- SANTAELLA, L. Estética, de Platão à Peirce . São Paulo: Experimento, 1994
- SANTAELLA, L. Desafios da ubiquidade para a educação. In Ensino Superior Unicamp. N. Especial: As novas mídias e o ensino superior. Campinas: UNICAMP, 2013
- SANTAELLA, L. Linguagens líquidas na era da mobilidade. 2ª impressão. São Paulo: Paulus, 2014
- VACARCEL, A. Ética, um valor fundamental. IN Ética e Cultura. Org. Danilo Santos de Miranda, 2ª ed. SESCSP & Perspectiva, 2011

Text translated into English by Henrique Rochelle, for presentation at Projeto Brasil / Aqui é arte (Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt, July 2016)

Sur Quelques Enjeux d'une Histoire Transculturelle des Danses Contemporaines

Isabelle Launay

I/ CONTEXTE ET PRÉOCCUPATIONS

1/ "BIENVENUE DANS LA MIGRATION !"

Projet de titre de cette conférence, venu d'une expression de Stuart Hall¹. Souligne à propos de son identité de migrant venu de Jamaïque en Grande Bretagne : "Ainsi ce que je me figurais comme dispersé et fragmenté en vient d'une manière paradoxale, à constituer l'expérience moderne par excellence ! Quelle douce revanche ! (...) Bienvenue dans la migration!" (Les moi assiégés, 1987, *Minimal Selves, Identités et cultures 2, Politiques des différences*, Editions Amsterdam, 2013, p. 19).

1. Né en Jamaïque, venu en Grande Bretagne en 1951 pour étudier, devenu directeur du Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham fin années 1960, puis prof à Open University de Londres. École de Birmingham et personnalité importante de la *New Left*.

De nouvelles identités en cours sont à penser dans le cadre de la crise des identités nationales, des économies nationales, des cultures nationales accompagnée par la déconstruction critique des concepts maîtres de nation / classe / race / genre. Du fait de cette expérience de la migration, cette question de l'identité devenue central à ses yeux.

A suivre Stuart Hall, existent deux mondialisations :

- 1ère mondialisation fut marquée par la défense des identités nationales, racialisées, hiérarchisées et centralisées à partir des empires coloniaux et visant la domination. Elle s'est construite sur le contact avec l'autre mais dans le cadre de la colonisation, de l'esclavage et dans la volonté d'assimilation des indigènes. Aussi l'extérieur colonial et lointain est aussi constitutif de cette modernité occidentale comme la part sombre des Lumières. Mais selon Hall, le dehors, le lointain est déjà au dedans, non seulement dans les biens de consommations (sucre, thé, café, etc), mais aussi dans la culture, la sensibilité et nous avons incorporé, traduit et réinterprété intimement des cultures kinesthésiques. Aussi n'est-il plus possible de penser en termes binaires (nous/les autres), car nous sommes depuis cette première mondialisation entièrement connectés et dépendants.

- 2ème mondialisation : mondialisation postmoderne qui tente de vivre avec les différences en même temps que les nie (*Le local et le global, mondialisation et ethnicité*, 1991). Une nouvelle culture de masse a vu le jour à l'intérieur des vieux états nations, centrée sur l'Ouest où se concentre techniques et capitaux, et dont l'anglais est la langue dite "internationale".

Cette mondialisation travaille à exploiter les particularismes dans un nouvel exotisme qui les fait proliférer, en développant le marché ludique des différences (ainsi des 15 cuisines exotiques que nous pouvons apprécier, des biens culturels venus du monde entier). Et cela à l'infini, car l'absorption des différences n'est jamais terminée, le marché en produit toujours de nouvelles.

Dans ce contexte, le "multiculturalisme" n'est qu'un autre nom de l'exotisme (Cf Hall, *Anciennes et nouvelles identités*, p. 70).

Problème : ces deux voix (voix conservatrice et voix postmoderne) parlent en même temps car défendent au fond la circulation des biens. La mondialisation n'est pas pacifique, les échanges ne sont pas égaux, ce sont des phénomènes autant d'inclusion que d'exclusion qui sont traversés à chaque fois de tensions et doivent se renégocier à chaque moment.

Ex : dans le domaine chorégraphique, au moment où sont inclus dans une programmation par exemple "une danse contemporaine brésilienne" ou "une danse contemporaine africaine", ces mêmes artistes sont séparés au sein d'une catégorisation spécifique où leurs origines sont rappelées quand ce n'est pas le cas pour des artistes venus du "Nord".

Au moment où se présentent des danses contemporaines venues d'Europe de l'Est, ou venues par exemple d'artistes équatoriens, elles sont reçues comme “*has been*”, ou comme œuvres “des années 1980”.

Enjeu est de penser ces identités diasporiques chorégraphiques au-delà de ce type de partages géographiques et temporels. Que font les migrations aux danses contemporaines ? Que font les danses contemporaines aux migrations ?

2/ SITUATION DU PROBLÈME EN FRANCE :

Je ne peux parler de la situation au Brésil, je tenterais de parler sur des problèmes en France et de mes questions et préoccupations quant à l'histoire de “la” danse dite “contemporaine” que j'enseigne, dans l'espoir qu'ils résonneront pour vous. Je parle du point de vue du contexte français et à travers des questions situées dans ce contexte.

Pour rappel :

2006: Ouverture du Musée du Quai Branly au moment où l'on vote la Loi sur dite “Immigration choisie” qui sélectionne les immigrés au nom des “Talents et compétences” (loi votée en réponse aux émeutes de 2005 dans les banlieues).

Cette situation fit dire à Aminata Traoré, Ministre de la culture du Mali : “Ainsi nos œuvres d'art ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour” (Tribune dans le journal *Libération*).

2016: “Crise des migrants” qui voit la poursuite d'une politique qui promeut les restrictions migratoires, détruit les camps de réfugiés, qui accueille environ seulement 17.000 réfugiés quand l'Allemagne en accueille plus d'un million), qui propose une déchéance de nationalité pour les individus condamnés pour terrorisme. En même temps que continue de développer le marché mondial et ses liens avec l'Arabie Saoudite.

2016: Moment où se finance France Danse Brésil au moment devient de plus en plus difficile pour artistes et étudiants brésiliens de rester en France.

Au moment aussi où un responsable politique et candidat à la Présidence (Sarkozy) affirme qu’“il n'y a pas d'identité heureuse dans une société multiculturelle” ou encore que “Nous ne devons pas nous contenter d'une intégration qui ne marche plus, mais que nous devons exiger l'assimilation. Mon père était hongrois, je n'ai pas appris l'histoire de la Hongrie. Mon grand-père maternel est grec, je n'ai pas appris l'histoire de la Grèce. Au moment où je suis français, j'apprends l'histoire de France, je parle le français, et mes ancêtres ce sont les gaulois, c'est ça l'assimilation” (19 sept 2016, LCI).

Citoyenneté en France est donc toujours sous conditions et sous le signe du soupçon.

Et s'il existe un cosmopolitisme de l'élite culturelle, existe aussi difficulté à accueillir cosmopolitisme du bas, de faire une place à l'autre comme appartenant complètement au champ de "l'art contemporain", de penser une diversité possible en son sein.

Situation qui révèle le refus de prendre acte d'une réalité multiculturelle y compris au sein d'un même culture.

Négation qui produit discriminations et pauvreté des populations racialisées issues de l'immigration. (ex. du colorisme ordinaire racialisant : Dans le film *Samba*, à succès, le personnage d'un algérien sans papiers explique à son ami africain qu'il se fait passer pour un brésilien métis pour être un peu mieux perçu par les filles).

Racisme effectif au sein des structures culturelles, par exemple dans le Théâtre (avec le problème particulier des rôles), dans les institutions chorégraphiques : peu d'artistes non blancs à la direction des structures, peu en danse dite "contemporaine", et l'on a encore demandé cette année aux danseuses métissées de se blanchir dans le corps de ballet de l'Opéra pour danser *Le Lac des cygnes* afin ne pas détruire "l'harmonie chorégraphique".

Ces tensions ont produit récemment des réponses parfois radicales d'affirmations identitaires (ex. "Camp d'été décolonial", Commission "Paroles non blanches" lors du dernier mouvement de grève à Université de Paris8). Création aussi du Collectif "Décoloniser les arts".

Problème : Renversement est nécessaire et utile pour chercher à modifier des rapports de force, pour donner une visibilité au problème, mais il n'est pas suffisant car il ne permet pas de sortir du cadre binaire de ces rapports, ni ne permet de penser la complexité des identités et surtout ce que l'art propose comme identités diasporiques. Hall et d'autres penseurs nous invitent à sortir d'un cadre binaire, comme nous encourage à penser ce que l'art spécifiquement "fait" à la notion d'identité.

Si "le moi est toujours en un sens, une fiction", si "toute identité se construit à travers la différence", alors la mise en oeuvre du travail artistique, parce qu'elle *travaille* justement sur les puissances de l'imaginaire qui ne peuvent être alignées simplement sur le texte culturel, comme le psychique sur le social, comme le rêve sur les matériaux de la vie éveillée, a une fonction essentielle. "Le purement textuel (culturel) n'est jamais suffisant" ("la modernité et ses autres", p. 253), souligne lui-même un des fondateurs des *Cultural Studies*. Travail qui a lieu en partie en dehors de la conscience et qui invente des identités non homogènes, ambivalentes et contradictoires contre la demande de fictions positives réconfortantes et qui auraient le monopole de la vertu culturelle.

Dans ce contexte, Aller-retour: Danse Brésil-France est plus qu'important. Ou plutôt Brésil/France : rencontre au Brésil par la volonté de Cássia Navas qui a su mobiliser suff-

isamment d'énergies après des échanges que nous avons eu. La puissance d'accueil effective est pour l'heure brésilienne alors même que le pays traverse une grave crise politique.

Longue tradition de pensée du transculturel : Hall souligne que le premier moment des études culturelles, transculturelles fut brésilien, évoquant G. Freyre, R. Bastide, R. Schwarz. Brésil comme Caraïbes, exemple même des identités diasporiques et temporalités postcoloniales et richesse des débats contradictoires au Brésil concernant l'idée d'une "démocratie des races".

En France, études "postcoloniales" récentes. (cf Pap N'Dyae, Françoise Vergès, Eric Fassin, etc.) et très peu de recherches dans cette perspective concernant l'histoire de la danse.

3/ ENSEIGNER QUELLE HISTOIRE ?

Par ailleurs, je travaille comme professeur dans une université où beaucoup d'étudiants sont étrangers, et issus des classes populaires. Et j'ai aussi travaillé pendant dix ans pour jeunes artistes en formation venus du monde entier dans formations pour danseurs professionnels (CNDC, Exerce).

Quelle histoire de la danse leur enseigner ? Quelles références historiques et théoriques, quel corpus d'oeuvres pour une Histoire-monde à construire où se croisent par ex :

Un danseur mozambicain formé en danse traditionnelle, en danse classique à Cuba et au fait de tout ce qu'il a fait à Paris en danse contemporaine,

Une danseuse japonaise formée en butô et danse contemporaine,

Un danseur chilien formé en hip hop et danse contemporaine,

Un danseur marocain formé en hip hop,

Une danseuse tunisienne formée en danse orientale et danse contemporaine,

Un danseur brésilien formé à l'université en danse contemporaine, une autre en Théâtre et yoga,

Une libanaise formée en danse contemporaine et cinéma

Une danseuse sénégalaise formée en danse africaine

Un danseur iranien formé en Théâtre

Une danseuse israélienne formée en danse classique et danse contemporaine

Un danseur chinois formé à l'Opéra de Pékin et à la danse classique chinoise

Et des français en danse contemporaine ? et tant d'autres...

Quelle histoire de la danse ? Comment raconter une histoire qui se trame non *malgré* les différences mais *dans et travers* la production des différences. Même si je travaille à déconstruire les partages entre catégories esthétiques (moderne/classique ; moderne/traditionnel ; moderne/contemporain ; populaire/savant), je perçois aussi un décalage avec l'histoire des danseurs que j'ai en face de moi. Quelle histoire possible des identités chorégraphiques diasporiques ?

Tâche est énorme... Histoire transculturelle, transchorégraphique, transgestuelle, qui rendrait compte des phénomènes de réappropriation, de traductions, de malentendus, de dissensus, qui fait que nombreuses pratiques chorégraphiques et performatives doivent se penser comme danses "déplacées", ("fora do lugar") ? Comment cela s'est historiquement opéré différemment suivant les pays et les moments historiques et singulièrement suivant les artistes et les oeuvres ?

Ne peux bien sûr répondre à cela, mais au moins tenter de penser quelques unes des conditions de cette histoire, une sorte de ligne de conduite.

II/ DÉCENTRER LE RÉCIT

I/ CONSTAT, UN RÉCIT CENTRÉ

En France dernière très bonne synthèse en histoire culturelle de la danse (A. Suquet, *L'Eveil des modernités, une histoire culturelle de la danse 1870-1945*, CND, 2012) très informée de la recherche "internationale" soulève pourtant des difficultés qui sont aussi les miennes : est fondamentalement centrée sur USA, Allemagne, Russie, France avec synthèse des travaux historiques issus de ces pays. Autour de ces trois centres, la France étant une plaque tournante, existe le reste du monde à leur périphérie.

Problèmes :

a/ Même si pluralise l'idée de modernité dans le titre ("les modernités"), même si place faite à l'autre, le récit rend invisible les modernités de l'Amérique Latine, de l'Afrique, Moyen Orient, Asie du Sud, Asie. Points aveugles de cette histoire, n'ont pas de modernités chorégraphiques ?

Nord occidental est moderne / Sud ou "Tiers monde" est quoi ?

Si n'est pas moderne (voire contemporain) serait donc traditionnel ?

Si traditionnel, ne serait pas contemporain ?

Sous entend que moderne et contemporain seraient du côté de la rupture, du refus des conventions, de la création personnelle, et la tradition serait continue, sans renouvellement, soumis aux codes collectives, sans créativité personnelle ?

Récit contribue à l'idée que danse dite "moderne" serait réservée à l'Occident qui aurait eu le privilège de vivre au présent, d'être seul à pouvoir exprimer le présent dans la complexité de ses tensions et un présent universaliste.

Comment "dépayser" cet Occident chorégraphique, voire le "provincialiser" ? Poser un récit à parts égales ?

2/ CATÉGORISATION PROBLÉMATIQUE : L'EXCLUSION

"MODERNE"

Intéressant de repérer la construction des catégories, leur usage, leur fonction :

Exemple de la catégorie "Danse africaine" très bien analysée par Mahalia Lassibile comme servant à construire plusieurs partages.

XIXème et début du XXème siècle : délimite une représentation. "Danse africaine" = danse avec percussion, mouvements du bassin, du sternum, terrienne, sacrée, religieuse. La plus "primitive".

Sert essentiellement à construire partage entre danse des autres, primitives / danses occidentales civilisées ; entre danse des autres / danse moderne ; entre danse d'Afrique noire / danse orientale.

Partage ancien à l'oeuvre aussi dans le discours des danseurs modernes eux-mêmes à la même époque. cf Duncan et Laban. Le refus des danses "nègres" chez Isadora Duncan (1927) :

Je me demande souvent où est le compositeur américain qui entendra chanter l'Amérique de Walt (Witman), et qui écrira la véritable musique de la danse américaine, musique sans jazz, dont le rythme ne prendra pas naissance au dessous de la taille, mais jaillira du plexus solaire, cette demeure temporelle de l'âme (...) il me semble monstrueux que l'on puisse croire que le rythme du jazz exprime l'Amérique. Le rythme du jazz exprime le sauvage de l'Afrique du Sud. (...) Mais un jour (...) l'Amérique sera exprimée en une sorte de musique titanique qui formera une harmonie de son chaos, et le jeunes gens et les jeunes filles danseront sur cette musique, non les convulsions hésitantes et simiesques du charleston, mais une envolée puissante (...) Cette danse n'aura en elle rien de la coquetterie servile

*du ballet, ou des sensuelles contorsions du Nègre africain. Elle sera claire.*²

Tournée au Brésil à l'été 1916 puis notamment son voyage à Salvador de Bahia qui semble lui faire voir le monde autrement, où noue amitié avec Oswaldo de Andrade ne semble pas avoir été suffisant pour accorder le droit à la modernité.

Le refus du jazz, des danses africaines et des danses noires américaines chez Rudolf Laban au profit des danses des indiens d'Amérique (dont les " postures rappellent les sculptures des grecs et des vieux égyptiens "). Suite à son voyage aux Etats Unis, en 1926, en Arizona, puis dans le Mississippi, il relate en 1935:

*Si l'on s'attend à trouver une forme de culture de danse noire ici, on risque fort d'être déçu. Le don pour la danse inventive, comme pour le développement élevé dans les arts et sciences semble être le privilège des autres races. Le noir adopte nos inventions de danse comme il adopte notre faux-col et notre haut de forme ; il les utilise de manière grotesque et les remodèle à sa façon. (...) Le fait que la race blanche ait ré-adopté ces distorsions de ses propres danses, montre seulement le manque de goût propre à l'âge du robot, cela n'est pas en soi un signe d'une pénurie d'idées originales.*³

Modernité en danse en Occident et son historiographie s'est-elle construite comme blanche et par exclusion ?

Si les autres existent dans ce récit, c'est à travers l'histoire du regard posé sur eux par les français, les américains, les allemands : récit où le cadre national est encore essentiel.

Si approche transnationale, n'existe qu'au sein du Nord, du point de vue du Nord, et dans le sens des centres vers les périphéries. Point de vue de l'Occident sur le "reste du monde", entre autres l'ancien monde colonisé. Statut particulier du Japon, à la fois loin mais "civilisé".

2. *Idem*, p. 420-421

3. *Idem*, p. 133-134.

3/ HISTOIRE OÙ LES PÉRIPHÉRIES ONT UNE PLACE ET UNE FONCTION :

- Être loin et parfois fascinantes ;
- Être arriérées ou en retard sur les modernités occidentales, seraient alors des copies ou simulacres des modernités du Nord.

Témoignage aujourd'hui de Fabian Barba, danseur-chorégraphe vivant en Equateur et en Belgique (*Quito-Brussels : situating the question of contemporaneity*). Formé à Quito auprès de professeurs liés à la danse d'expression allemande comme à la modern dance (Wigman, Graham, Limón, Humphrey) où la définition même de la danse est liée à l'expression d'une intensité émotionnelle, puis venu à l'école PARTS à Bruxelles où se revendique un héritage lié à la post-modernité américaine. Observe la réception contrastée de son travail en Europe marqué aussi par la tradition de danse contemporaine en Equateur (ou Colombie) quand se déplace (*A Personal Yet Collective History*, 2012 où reprend pièce de 2003 *Yoli' solo* de Klever Viera, puis *La mujer de los fermentos* de Viera datant de 2002) : ces deux travaux sont perçus comme dépassés, *old fashion*, ou déjà vus.

F. Barba pose la question de la réception de danses contemporaines élaborées hors de ce qu'on considère comme les centres supposés de la danse contemporaine : comme si "le voyage à l'extérieur était perçu comme un voyage en arrière dans le temps". "Pourquoi est-il difficile de reconnaître deux champs scéniques différents comme contemporains l'un à l'autre ?"

On appelle à la suite de Dipesh Chakrabarty (*Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference*, 2000) à "apprendre à penser le présent — le maintenant que nous habitons comme non-unique" afin que le présent de l'Equateur ne soit pas compris comme le passé de l'Europe.

Si sont reconnues, elles ont alors pour fonction de renouveler les formes de la danse en Europe et aux USA (Joséphine Baker), apportent du sang neuf (*en quête de nouveaux commencements*).

Enfin, invisibilisation des périphéries en Occident : que savons-nous des modernités chorégraphiques en Espagne, Portugal, Grèce, Italie, mais aussi pays scandinaves, Europe centrale ?

La France dans ce récit ne semble pas avoir de modernité non plus. Présentée comme un carrefour d'accueil des modernités et comme bastion du classicisme et néoclassicisme. Pas de quête de la modernité dans ce cadre là ? On aurait donc attendu 1981 pour qu'explose la "nouvelle danse française", sous influence américaine et allemande, et un peu japonaise ?

Et que savons-nous des danses des périphéries au sein d'un même pays occidental, domaine des danses dites "traditionnelles", et "danses sociales", aujourd'hui "danses urbaines" ? Ou encore des danses qui existent hors scène, danses dites "in situ" ?

III/ MULTIPLIER LES POINTS DE VUE

1/ HISTOIRE LOCALE ET GLOBALE

Efforts importants déjà faits et indispensables à poursuivre pour développer une histoire des modernités vernaculaires et construire des récits (pour la France et le Brésil), non pour revendiquer une histoire nationale, protectionniste, mais pour savoir d'où l'on parle.

Intégrer les temporalités locales sans aligner le récit pour le rendre conforme à la temporalité et aux enjeux du Nord.

Ex : l'analyse de Pereira sur la formation du ballet brésilien a su très bien échapper à la difficulté du seul renversement du point de vue toujours pris dans relation binaire ici/là-bas ; nous/autres ; contemporain/traditionnel, etc. A bien montré le travail de stylisation, de recyclage, de résistance, de déplacements dans les emprunts au sein de la matrice russe carioca dans le projet de ballet valorisé par l'Estado Novo.

En France, nombreux travaux sous l'angle de la réception définie comme phénomène actif de projections et désirs, de traductions, malentendus, réappropriations à partir du désir d'un autre.

Ex : S. Pagès, trajet transnational et transhistorique d'une dynamique expressionniste de l'Allemagne vers le Japon (1920) qui arrive en France (1980) et qui assure un lien rompu par la Guerre Allemande / France dans un après-coup par le biais de l'intérêt des danseurs en France pour le Buto.

Ex : Travail aussi de G. Sintès, M. Papin, et S. Pagès sur le trajet de K. Waehner comme artiste migrante entre Allemagne / Argentine / USA / France, en mesure d'assumer son héritage allemand seulement dans les années 1980.

Ex : Travail de S. Jacotot, sur appropriation des danses de société venues des deux Amériques à Paris dans l'entre deux guerres

Ex : Travail de F. Fratagnoli, sur les esthétiques hybrides d'artistes de la diaspora indienne en Grande Bretagne (Akram Khan)

Chantier à poursuivre sur les effets des travaux d'artistes venus du Brésil en France, et effets des danses qui se font en France au Brésil. Repérage historique et identification à poursuivre après celui de C. Navas sur la Biennale de la danse *Aquarela do Brasil* : Où, qui, quand, comment ? Formations, tournées, lieux, discours, pratiques, oeuvres.

2/ DIFFÉRENCES, CONNECTIONS ET INÉGALITÉS

Enjeu et réussite des travaux aujourd'hui tiennent au fait qu'ils racontent ces différents espaces-temps. Danses qui ne sont pas semblables mais qui sont connectées.

Connectés à travers les différences.

Mais les pratiques et les oeuvres sont connectées de façon souvent inégale : les artistes ne sont pas affectés de la même manière par le contact. La dissémination des savoirs, des pratiques, des oeuvres n'est pas vécue de façon identique.

Il y a un piège dans l'idée d'une déterritorialisation complète, déconnectée de toute histoire, de toute unité, de tout territoire. Le piège serait d'envisager ces identités chorégraphiques diasporiques sous le signe de la dispersion postmoderne des identités où tout circule dans un flux permanent, oublier l'asymétrie des relations, et les circulations inégales. Danses sont toujours situées, ont des positions culturelles dans un contexte donné.

Ex : Travail de C. Navas, analyse de la Biennale de danse de Lyon, *Aquarela do Brasil*, promouvant un tout Brésil et sa diversité, comme exemple paradigmatique de cette programmation post-moderne qui ignore historicités au profit de la circulation des biens sur le marché chorégraphique.

L'hybridité est essentielle, mais "ne pas la célébrer sans nuance, à un coût" (Hall).

Coût des dislocations. Différentes façons de vivre et d'habiter cette hybridité, qui procurent sentiment d'infériorité ou/et de supériorité, de subir aussi situation de grande précarité.

Logiques inégales existent, la mondialisation chorégraphique n'est pas pacifique.

Aussi faut-il voir les productions chorégraphiques :

- ni seulement sous l'angle de l'histoire dominants/dominés, racialisés où l'accent est mis sur l'exclusion ; et où l'oeuvre ne risque de produire qu'un seul contre-stéréotype ou d'être enfermée dans le rôle de porte-drapeau de la parole minorisée ;

- ni seulement sous l'angle d'une hybridité déconnectée, où l'on vivrait dans un monde de signifiants flottants dominé par le jeu ludique de la déconstruction des identités.

Mais importe de tenir les deux dynamiques à la fois. La production des singularités artistiques diasporiques se fabrique dans des marmites différentes.

IV/ ESTHÉTIQUES TRANSCULTURELLES

Comment se donnent à voir et sentir, se performent les dissonances, le malaise de ces échanges quand on est contraint de réviser ses références, son système kinesthésique? Quel mode d'incorporation et de production esthétique et politique des différences?

1/NIVEAU CULTUREL :

En France, si on a déconstruit théoriquement l'essentialisme des notions de race / nation / genre / mais encore handicap, mis en avant leur construction, le travail n'a pas encore été fait historiquement et politiquement. On peut observer des effets de cela aussi dans l'histoire de la danse. Si la notion de "race" est déconstruite, on n'a pas supprimé le racisme pour autant, le tort et l'infériorisation.

Les différences sont structurées par des signes qui régissent les conduites et le regard. Le corps reste alors un "texte" à lire, la visibilité de la couleur de peau ou des signes extérieurs (visibilité aussi du corps handicapé) est au fondement des appréciations.

Existe une exploitation, un marché des différences réifiées, exotisées, "le goût des autres", des "danses d'ailleurs". Et celui-ci va de pair avec l'invisibilité dans le champ contemporain de certains autres. En d'autres termes, le passage à une culture postmoderne laisse toujours quelque chose derrière.

Certes histoire de la construction des catégorisations et de leurs effets est à faire dans perspective des études culturelles car leur sens bouge en fonction des nécessités et des contextes.

Multiples réponses à la question de l'identité qu'il importe d'historiciser et contextualiser géographiquement car la question revient, mais pas au même endroit, dans les années 1920, les années 1940-1950 (où art moderne et danse dite moderne gardent encore valeur universelle), les années 1960-1970 (où revendication des identités minorisées face danse "post-moderne"), les années 1980 et encore aujourd'hui.

En France, depuis crise de 1973 : limite de l'immigration, mais a laissé de nombreux enfants français. Au moment où même où se produit la décolonisation, afflux massif organisé de mains d'oeuvre venus des ex-colonies et de l'outre-mer. La France ne s'est pas débarassée de ces "indigènes", d'où la nécessité de penser le travail des danses issues de l'immigration postcoloniale.

En effet, mise à l'écart du champ contemporain du Modern Jazz dans les années 1960-1970, puis dans les années 1980 du Hip Hop, comme danse de divertissement social, danse populaire hors du champ contemporain, puis dans les années 2000, par exemple, émergence d'une danse dite "danse contemporaine africaine" ?

Domaine réservé de la sociologie et anthropologie, intéresse peu les historiens et l'esthétique.

"Explosion de la nouvelle danse française" ou de "la danse contemporaine en France" s'est faite sur ce partage. Traces du colonialisme actives en France dans le champ contemporain. Des artistes qui travaillent et vivent en France, (parfois sont français, parfois on une double nationalité) peinent à être reconnus comme artistes contemporains, sauf à être porte-drapeaux communautaires.

2/AU NIVEAU ESTHÉTIQUE :

En art, relation au rêve, au travail de l'inconscient, au travail de la sensation.

CONCLUSION:

- Penser à la fois la connection du monde de l'Art avec le monde social et dans sa différence d'avec la Culture

- Exigence à re-raconter l'histoire en

1 / décentrant le récit ;

2 / affirmant des modernités chorégraphiques locales et globales, non pas malgré les différences mais à travers la différence ;

3 / observant des identités en permanence en train de devenir ;

4 / décrivant des poétiques de la torsion.

Temporalités chorégraphiques: structures et durées

Geisha Fontaine

“Ce m’est tout un par où je commence, car là même à nouveau je viendrai en retour.”

C’est un très beau fragment du Poème de Parménide que ce philosophe présocratique écrit au Vème siècle avant Jésus-Christ.

“Ce m’est tout un par où je commence, car là même à nouveau je viendrai en retour.”

Je finis? Je commence ?

Allez savoir...

Je travaille sur la notion de temps en danse depuis de nombreuses années. Je le fais comme chercheur et comme chorégraphe. C’est la grande histoire de ma vie, cette inves-

tigation sur le temps. La difficulté est de ne pas s'enfermer dans ce que l'on a déjà pensé, déjà expérimenté, déjà dit ou écrit. Dans cette conférence, je me concentre sur l'organisation temporelle des spectacles de danse et surtout — ce qui est nouveau pour moi — sur ce qui ouvre et ferme une œuvre chorégraphique : son début, sa fin.

1. DURÉES — “CE QUE PEUT LE CORPS”

La durée ? Oui, bien sûr. Une œuvre chorégraphique se déroule dans le temps. Quand bien même le spectateur est libre de partir et de revenir, il y a bien un moment où la proposition commence et un moment où elle se termine. Cette durée de l'œuvre, de la mise en public de ce que l'on a conçu, est essentielle. C'est également vrai dans l'improvisation. En effet, si l'improvisation met au présent le moment où l'on est en train de créer, il reste pertinent de se demander quel usage de la durée y est activé.

La manière dont tel ou tel spectacle se distribue dans le temps est un enjeu majeur pour le chorégraphe comme pour le chercheur en danse. De quoi cette durée est-elle faite ? Qu'implique-t-elle ? Quels sont les us et les dérives qui la régissent ?

La grande affaire de la danse, c'est le corps. Toute création s'arrime à ce que peut le corps. Je ne parle pas ici des prouesses possibles. Je parle de la danse en tant qu'elle est un art qui actualise des potentialités du corps ; qui travaille aux “sens” et à une forme de pensée qui sont spécifiquement les siennes. L'organisation temporelle d'une œuvre met bien en jeu ce que peut le corps et que l'on ne “sait” pas à l'avance. C'est très clair par exemple dans le procédé de répétition d'un mouvement. Chez Pina Bausch, notamment dans *Café Muller*, on ne sait pas quand la répétition va s'arrêter et c'est bien la matière du corps qui est en jeu. Dans beaucoup de séquences répétitives mises en place par cette chorégraphe, la répétition cesse parce que le corps ne peut plus continuer. Littéralement. Ce corps qui peut, ou ne peut pas, c'est l'une des grandes trouvailles de Spinoza. On ne sait pas... Quand une danseuse répète un mouvement jusqu'au moment où elle ne le pourra plus, on ne sait pas à l'avance quand ce moment arrivera.

Sur cette question, adonnons-nous au plaisir d'entendre un extrait assez drôle d'un cours de Gilles Deleuze. Ce cours a eu lieu à l'Université de Vincennes le 2 décembre 1980 et portait sur Spinoza.

Deleuze dit :

(Spinoza) parle du petit bébé, du somnambule et de l'ivrogne... Voilà, voilà... Ah ! Le petit bébé, le somnambule. Le petit bébé à quatre pattes. Le somnambule qui

se lève la nuit en dormant et qui va m'assassiner. Et puis l'ivrogne qui se lance dans un grand discours (...) (Spinoza) dit : "Oh ! Finalement, on ne peut pas savoir ce que peut le corps."

"On ne sait pas ce que peut le corps. (...) Quand vous tomberez sur ce genre de phrase chez Spinoza, il ne faut pas passer comme si... D'abord il faut beaucoup rire, ce sont des moments comiques. Il n'y a pas de raison que la philosophie n'ait pas son comique à elle. "On ne sait pas ce que peut le corps". Voyez... un bébé, là, qui rampe. Voyez un alcoolique qui vous parle, qui est complètement ivre... Et puis voyez un somnambule qui passe là. Oh oui ! C'est vrai, "on ne sait pas ce que peut le corps".

Après tout, ça prépare singulièrement à un autre cri qui retentira longtemps après et qui sera comme la même chose, en plus contracté, lorsque Nietzsche lance : " L'étonnant c'est le corps. " Ce qui veut dire quoi ? (...) Certains philosophes disent : " écoutez, arrêtez avec l'âme, avec la conscience, etc. Vous devriez plutôt essayer de voir un peu d'abord ce que peut le corps. Qu'est-ce qu'il peut... Vous ne savez même pas ce que c'est le corps et vous venez nous parler de l'âme. Alors non, il faut repasser ".

Bon, qu'est-ce que Spinoza veut dire là?

"L'étonnant c'est le corps", dira l'autre (Nietzsche).

Spinoza dit déjà littéralement : "Vous ne savez pas encore ce que peut un corps ".

Vous ne savez pas encore ce que peut un corps.

Pas encore.

Tel est l'enjeu de la danse. Non pas que le corps nous épate, cela c'est la fonction du sport. Non. C'est que le corps nous trouble. Dans ce qu'il met en jeu et qu'on ne savait pas encore. Dans son "insu". Et alors, oui, le corps peut *aussi* nous épater !

Créer une chorégraphie revient alors à " faire œuvre " et à impliquer le corps dans ce qu'il a d'"étonnant" (Nietzsche) et ce qu'il porte de "potentialités" (Spinoza).

Quel enjeu ! "Faire œuvre" ! C'est justement là que la danse est une véritable force de subversion. Parce qu'elle associe l'exigence et la conscience de l'éphémère. La danse, dans sa fonction spectaculaire, relèverait de trois enjeux :

- la création artistique, bien sûr,
- la "rencontre" avec le public, ce "face à face" propre au spectacle vivant,
- la "durabilité" de la proposition (la période pendant laquelle elle sera visible par un public).

Ces trois enjeux impliquent :

- de revendiquer la danse comme un art à part entière - là intervient l'exigence ;
- d'analyser les limites de la production chorégraphique. Se demander quelle(s) fonction(s) assume le spectacle de danse aujourd'hui ? De quel spectacle de danse s'agit-il ? Qu'est-ce qu'il offre en propre ?
- d'historiciser. Chercher quels sont les liens entre ce qui passe et entre ce qui dure. Et aussi chercher quelles sont les tensions entre ce qui passe et entre ce qui dure.

Comment des œuvres mettent-elles en jeu "ce que peut un corps", que je ne connais pas encore, pendant la durée de la représentation ? Dans les autres arts, le corps n'est jamais impliqué de cette manière-là, rappelons-le. En effet, la puissance de la danse provient des brouillages qu'elle opère entre la matière du corps, le corps dansant, le corps pensant. Il va sans dire que, pour moi, ces trois dimensions sont vraiment indissociables.

Alors ?

Que se passe-t-il pendant le temps d'une création chorégraphique ?

2. STRUCTURES

La danse est un art du temps : je viens m'asseoir dans une salle de spectacle et un moment plus tard je repartirai. En conséquence, comme je l'ai amplement souligné, la structuration dans le temps est une donnée forte de la création chorégraphique. Qu'est-ce que le chorégraphe va privilégier ? Comment va-t-il construire une pièce ? S'agit-il de la penser comme un tout, basé sur la progression entre un début et une fin ? Cela relève alors d'un temps chronologique lié à la distension. Ou bien s'agit-il de la penser comme un ensemble de propositions qui opèrent par lignes de fuite, insistance et décrochements ? Cela relève alors d'un temps conçu comme intensif. Comment les différents éléments d'un spectacle chorégraphique s'articulent-ils ? De quelle part d'"indansé" (d'inouï) la chorégraphie est-elle tramée ? L'"inouï" renvoie à ce qui n'a pas encore été ouï, entendu, et par extension à ce qui n'a pas encore été vu.

Un chorégraphe s'investit temporellement dans le jeu avec la synchronie et avec la simultanéité, avec les durées et les vitesses, avec l'altération et la répétition, avec le choix des articulations et des ruptures, avec le vertige des "et puis"...

On pourrait dresser une typologie de différentes temporalités chorégraphiques. On pourrait. Il y aurait :

- la temporalité du "récit", qui repose sur une logique temporelle. C'est un déroulement linéaire. Il y a un rapport chronologique entre le début, le milieu et la fin. Il y a

parfois une forme de suspense. On constate l'impossibilité de modifier l'ordre du déroulement — on peut penser alors à la temporalité de la littérature. Un exemple : Jérôme Bel — j'y reviendrai ;

- la temporalité "chamboulée" : des actions se chevauchent, se contredisent, se superposent ; il n'y a pas de fil, de ligne du temps. On désarticule le cours des choses pour faire advenir une multiplicité de temporalités. Un exemple : Pina Bausch. Encore que cela dépende de la période de création. L'organisation temporelle de Walzer (1982) diffère fortement de celle de *Café Müller* (1978).

- la temporalité "détournée" — par exemple quand le hasard s'en mêle. Merce Cunningham en est le prototype. Il ne veut surtout pas s'en remettre au principe de causalité quand il chorégraphie. Il se méfie des développements et cherche à les casser. Potentiellement, l'ordre même des séquences peut varier — ce qu'il a notamment fait dans les *Event*;

- la temporalité "architecturée". La structure est très élaborée, dans un traitement quasi mathématique de chaque événement. Anne Teresa de Keersmaeker, par exemple, s'en explique très bien, notamment dans les Carnets qu'elle a consacrés à plusieurs de ses créations (en collaboration avec Bojana Svejic). La chorégraphe travaille à une organisation minutieuse de la danse basée sur le traitement de cellules de mouvements à partir desquelles elle compose ;

- la temporalité "répétitive", j'y reviendrai ;

- il y a aussi bien sûr la temporalité qui est en écho avec une donnée extérieure. Par exemple : la musique. Le chorégraphe a certes le choix de traiter cette durée musicale de multiples manières, mais la composition musicale détermine grandement l'écriture chorégraphique. La musique du fameux *Sacre du printemps* joue un rôle prépondérant dans toute version du ballet ;

- pour finir (ou pour ouvrir?) : la temporalité "subvertie" — Trouvez quelque exemple !

Comment jouer avec la durée ? En collaboration avec Pierre Cottreau, j'ai créé la pièce *Je ne suis pas un artiste* en 2006. Elle durait douze heures. Cette durée était l'enjeu premier de ce spectacle. Forcément, la structuration dans le temps était profondément liée à la durée choisie. Notre enjeu était d'expérimenter comment le corps du danseur et celui du spectateur se transformeraient en fonction de ces douze heures.

Nous voulions également questionner la durée d'une création chorégraphique qui est souvent d'une heure environ, en tout cas en France. Nous souhaitions travailler sur la quantité de temps de sa vie que chacun est prêt à accorder à un spectacle de danse.

Depuis 2006, il y a eu bien d'autres propositions questionnant la durée même du spectacle. Remarquons à ce sujet que la présentation de plus en plus fréquente de la danse dans des musées modifie la durée de ce qui est proposé, dans une logique d'exposition.

Les conditions de production et d'exploitation jouent un rôle non négligeable par rapport à la durée d'un spectacle et les temporalités qu'il met en œuvre ; les enjeux esthétiques de l'artiste n'en sont pas totalement indépendants.

À l'usage, le catalogue de temporalités que je viens d'évoquer ne fonctionne pas totalement. Ce n'est évidemment pas aussi simple ! Je rejoins ici les remarques de Michel Foucault sur ce que l'on analyse et sur les dangers de toute typologie, même s'il est parfois nécessaire d'en faire — c'est l'un des moments de la recherche. Mais cela devient intéressant quand on se détache de ces catégories.

C'est pourquoi j'ai décidé de constituer un "corpus" de recherche sur les débuts et les fins de spectacles chorégraphiques. Je cherche ainsi à repérer des "constantes", indépendantes des styles, des enjeux, des processus en jeu. Et, inversement, je cherche à repérer ce qui en diffère.

Identifier ce qui est récurrent. Débusquer ce qui est singulier.

3. CE QUI REVIENT

Avant de prendre des exemples concrets, je souhaite me référer à Nietzsche, à ce qui se risque dans la création et à l'arsenal physico-mental qui nous impulse — corps et âme !

Arrêtons-nous un instant sur la temporalité qui se construit sur le principe de répétition. Ce qui se répète, ce qui revient...

Nietzsche a une intuition formidable pour la danse. C'est l'*Éternel Retour*. C'est une idée qui constitue un réel paradoxe. Cette notion fait-elle sens dans les pratiques artistiques ? Que nous apporte l'Éternel Retour, si largement débattue par les exégètes de Nietzsche ? Cette pensée complexe occupe une place quantitativement restreinte dans l'œuvre du philosophe — qui l'a peu explicitée. Cela a évidemment favorisé divers contresens. Dans *Ecce Homo*, Nietzsche dit que la conception fondamentale de Zarathoustra est "l'idée de retour éternel, la forme la plus haute d'acquiescement qui puisse être atteinte" ; l'éternel retour, c'est "l'expression de la passion du oui à la vie". C'est dans *Le Gai Savoir* que la pensée de l'Éternel Retour apparaît d'abord ; elle prend la forme d'une fiction :

Le poids le plus lourd

Et si, un jour ou une nuit, un démon venait se glisser dans ta suprême solitude et te disait : “ cette existence, telle que tu la mènes, et l’as menée jusqu’ici, il te faudra la recommencer et la recommencer sans cesse ; sans rien de nouveau ; tout au contraire !

Si cette pensée prenait barre sur toi, elle te transformerait peut-être, et peut-être t’anéantirait. Tu te demanderais à propos de tout : “Veux-tu cela ? Le reveux-tu ? Une fois ? toujours ? A l’infini ?” et cette question pèserait sur toi d’un poids décisif et terrible ! Ou alors, ah !, comme il faudrait que tu t’aimes toi-même et que tu aimes la vie pour ne plus désirer autre chose que cette suprême et éternelle confirmation !

Mais n’est-ce pas là l’enjeu de la création en danse ? Qu’elle soit représentée le plus de fois possible ? On parle bien de “représentation”. Dans *La Volonté de puissance*, Nietzsche est très clair : “Si, dans tout ce que tu veux faire, tu commences par te demander : est-il sûr que je veuille le faire un nombre infini de fois, ce sera pour toi le centre de gravité le plus solide”.

Il y a aussi un aphorisme de *Par-delà le bien et le mal* qui est très intéressant pour nous. Nietzsche se réfère à l’homme “qui insatiablement adresse un da capo non seulement à lui-même, mais à la pièce et au spectacle entier, non seulement au spectacle mais, au fond, à l’Être qui a besoin de ce spectacle et le rend nécessaire...”.

Si l’Éternel retour signifie l’acceptation du réel, dans toutes ses dimensions, et la volonté du da capo (reprendre au commencement), il est une pensée qui concerne l’artiste. Deleuze constate que “la pensée de l’Éternel Retour fait du vouloir une création, elle effectue l’équation vouloir = créer” (*Nietzsche et la philosophie*).

On pourrait penser que cette équation ne se vérifie pas dans le cas de Cunningham, par exemple, quand il utilise les procédés aléatoires, affaiblissant ainsi sa propre volonté. Mais, d’une part, le recours à l’aléatoire est en soi expression d’une volonté ; et, d’autre part, l’éternel retour peut aussi correspondre au désir de retour du hasard.

La création contemporaine accentue cette posture quand, en plus de proposer plusieurs moments de représentation de l’œuvre, elle utilise le principe de la répétition à l’intérieur même de cette œuvre donnée. Cela revient, se reconnaît... Quelle coda ? À quel début revenir à la fin ? Ce principe de répétition de la représentation de l’œuvre et à l’intérieur de l’œuvre elle-même est passionnant. Certaines propositions dans lesquelles aucune séquence ne se répète peuvent cependant se conclure de la même façon qu’elles ont commencé.

La structuration d'une œuvre chorégraphique met donc en jeu ces deux paramètres :

- faire apparaître ce que peut le corps, comment il contribue à l'art;
- concevoir un déroulement dans le temps dont on souhaiterait qu'il puisse revenir à l'infini. C'est-à-dire, à la lettre, créer une structure chorégraphique dont la destinée est de revenir le plus de fois possible (c'est là mon clin d'œil à l'Éternel Retour nietzschéen comme force de création!).

4. DES DÉBUTS ET DES FINS

Je n'étais pas suffisamment satisfaite de ma typologie de structuration des œuvres. Alors, tel un limier, je me suis concentrée sur leurs débuts et leurs fins. À vrai dire, au début, j'ai été déçue. Beaucoup de pièces commencent par la présentation d'un plateau vide. C'est sans doute pour donner au spectateur le temps de se rendre disponible pour ce qui va advenir. Souvent, un danseur entre ensuite en scène, puis un deuxième, etc. Cette manière de débiter un spectacle est finalement très répandue.

C'est le cas de *Café Muller* de Pina Bausch, de *Biped* de Merce Cunningham. Les exemples sont très nombreux.

Un autre début "type": les danseurs sont déjà sur le plateau quand les spectateurs s'installent dans la salle. La lumière bascule de la salle à la scène. Les danseurs se mettent alors en mouvement. Le très impressionnant début de *Fase* d'Anne Teresa de Keersmaecker, par exemple où une ombre fort suggestive sème le trouble sur le nombre de danseuses. Elles sont deux, on les perçoit trois !

Le décor, la lumière, la musique sont des éléments importants d'une création chorégraphique. Ils orientent fortement la perception du spectateur. Mais j'ai décidé de me concentrer sur la matière corporelle et sur ce qu'elle propose au tout début d'un spectacle. J'ai voulu m'attacher à la façon dont le corps entre sur le plateau ou bien est déjà en scène, à la manière dont il se commence à se mouvoir. Je pense que cet instant est décisif, qu'il est un véritable indice des enjeux esthétiques du chorégraphe. Quelque chose se joue indéniablement à ce moment-là.

Certains débuts donnent une image de ce que sera toute la pièce. D'autres sont une introduction. Certains encore sont de "fausses pistes".

Comment cela commence ? Ce n'est pas rien.

Et comment cela finit-il ? Merce Cunningham déclarait avec humour que la pièce est finie quand la durée prévue initialement est atteinte. Il n'empêche que la plupart de ses pièces s'achève de la même façon, en impliquant la totalité des danseurs. Il y a souvent une

“pose” (un arrêt du mouvement). La fin est ainsi très claire.

Une autre fin fréquente est l’abaissement progressif de la lumière sur les danseurs en train de danser.

Je pourrais interpréter ces débuts et ces fins et leur faire signifier bien des choses. Dire que l’abaissement de la lumière est un exercice de regard sur ce qui va disparaître. Cela met en jeu la persistance rétinienne dont on peut penser qu’elle favorisera la mémorisation de la trace de ce qui vient de se passer. Cesena, créé par Anne Teresa de Keesmaecker en 2011, jouait sur un processus inverse. Commençant dans la nuit, il se poursuivait avec le lever du jour. J’ai assisté à ce spectacle à Avignon et ce dont je me souviens, c’est la rapidité avec laquelle j’ai soudain vu quelque chose. Ce n’était pas du tout progressif.

C’est de toute façon assez fou de chercher ce que des débuts et des fins indiquent de la temporalité d’un spectacle. C’est un processus en cours — je cherche. Je vous en livre le tout début.

Alors, pour ce moment que nous passons ensemble, j’ai désiré que nous regardions des images de danse, des débuts et des fins de spectacle. Activer la perception de ce qu’elles nous proposent, des durées qu’elles inaugurent, des ponctuations qu’elles deviennent.

On rencontre évidemment les limites de la danse filmée et non *en live*, mais cela permet quand même d’avancer.

J’espère en tout cas que vous serez particulièrement attentifs aux débuts et aux fins des prochains spectacles auxquels vous assisterez. N’hésitez pas à enrichir mon *corpus* !

Mon premier exemple sera *Café Müller* créé par Pina Bausch en 1978. Le début “pose”, et propose, immédiatement une atmosphère, une façon d’être et de danser, qui sont l’enjeu même de la pièce. À la fin, l’action se concentre derrière la vitre, comme si ce qui se passait commençait à disparaître, en tout cas à s’éloigner. Regardons.

Il y a des chocs dans la vie. Voir *Café Müller* en a été un pour moi. C’était en 1982, quatre ans après la création de la pièce qui date de 1978.

Son début est magnifique.

Ouverture : le café est dans la pénombre, la porte à tambour éclairée au fond. Le silence. Pina Bausch entre ensuite en scène, somnambulique, heurtant une chaise. Ce bruit deviendra récurrent dans la pièce quand Malou Airauda danse dans le café et que Jean-Laurent Sasportès libère l’espace pour elle en écartant les chaises. Dans ce début, Nazareth Panadero entre et sort, perruque rousse et talons hauts. C’est un personnage fort charnel, bien différent de celui de Pina Bausch. Apparait ensuite le “double” de Pina, Malou Airauda.

La fin est tout aussi belle. À nouveau la pénombre et la porte à tambour éclairée au fond. Pina Bausch danse. Malou Airaud, Dominique Mercy et Ian Minarik se placent derrière la vitre, au fond, et répètent une scène que l'on a vue auparavant. Ah la répétition ! Nietzsche ! Les danseurs répètent les mouvements dans une raréfaction de l'espace et un éloignement très tangibles. Dans l'espace du café, Nazareth Panadero pose son manteau sur les épaules de Pina Bausch, lui confie sa perruque rousse. Pina Bausch s'essaie alors à être une autre.

Souvent la fin des pièces active notre mémoire. Au présent.

Il faut prendre certains mots à la lettre. "Tanzteater". Il s'agit bien ici d'un théâtre et ce qui s'est passé entre le début et la fin relève d'une dramaturgie, même s'il ne s'agit pas d'une narration.

Tout autre est la démarche de Trisha Brown quand elle crée *Accumulation with Talking plus Watermotor*.

Cette pièce est d'une cohérence remarquable. En 1971, Trisha Brown crée le solo *Accumulation*. L'enjeu est de répéter et accumuler des mouvements. Trisha Brown fait un mouvement, le répète, en ajoute un second; elle les reprend, les répète, en ajoute un troisième, etc. En 1973, elle choisit de dire un texte en même temps qu'elle danse. Elle accumule ainsi des mots à des mouvements. C'est *Accumulation with Talking*. En 1979, elle présente cette pièce en procédant à une nouvelle accumulation: elle reprend des passages d'une création qu'elle a faite l'année précédente: *Water Motor*.

Comme son titre l'indique, *Accumulation with Talking plus Watermotor* accumule une création de 1971, un ajout de 1973, une création de 1978.

S'il n'y a pas du temps, là...

Trisha Brown passe constamment d'une proposition à l'autre. Les débuts, puis les fins, se mélangent. Les durées s'accumulent. Les arrivées des spectateurs de la performance s'accumulent elles aussi. On passe d'une matière à une autre sans relâche. Le dernier mot est : " Stopped ". Alors, effectivement, le mouvement s'arrête.

Je l'ai évoqué rapidement, le rôle de la musique est important pour la structuration des œuvres. Or, la progression de ce qui se passe peut aussi être déterminée par un choix scénographique. Je vous propose de regarder le début et la fin d'une proposition conçue par le plasticien Gilles Touyard et le chorégraphe Boris Charmatz.

Avez-vous deviné ce qui impulse ici la danse ?

La fonction du début et celle de la fin sont ici très claires. Elles dépendent du dispositif conçu par Gilles Touyard. C'est implacable !

Je souhaite maintenant prendre un dernier exemple, celui de Jérôme Bel.

Dernier exemple ? Parfois les “derniers” s’accumulent. C’est une autre possibilité d’accumulation ! Jérôme Bel a créé *Le dernier spectacle* en 1998. En fait, cela n’a pas été son dernier spectacle. Heureusement !

Mais ce n’est pas de la pièce *Le dernier spectacle* qui n’en était pas un dont je vais vous parler. Je vais évoquer ici le spectacle *Véronique Doisneau*, créé en 2004, à l’Opéra de Paris. Dans cette création, Jérôme Bel met en scène le parcours artistique de la danseuse Véronique Doisneau qui est “sujet” dans la hiérarchie de l’Opéra et qui devient le “sujet” de la création de Jérôme Bel.

Jérôme Bel travaille énormément sur les débuts et les fins. Ce sont à la lettre l’alpha et l’oméga de ce qu’il crée. Cet artiste conçoit une “forme de récit”. Nous sommes donc avec lui dans un temps linéaire, proche de la littérature.

Au début du spectacle, nous venons de le voir, Véronique Doisneau se présente. Elle interprète ensuite :

- ce qu’elle a aimé danser : la deuxième variation du pas de trois *Les Ombres*, au 3^{ème} acte de *La Bayadère*, dans la version de Rudolf Noureev,

- ce qui a été stimulant pour elle de danser, parce que cela lui a permis d’apprendre de nouvelles choses: *Points in Space* de Merce Cunningham,

- ce qu’elle aurait aimé danser: *Giselle*,

- ce qu’elle a aimé voir danser par quelqu’un d’autre : Céline Talon dans la *Giselle* de Mats Ek,

- ce qu’elle a détesté danser (*Le Lac des cygnes* quand elle fait la potiche, comme membre du corps de ballet).

Elle finit par les saluts.

Ce n’est pas anodin. Saluer est la véritable fin du spectacle. Quelques artistes les suppriment. C’est assez rare.

Les saluts sont un rituel du spectacle, un moment étrange entre la fin de l’œuvre et le moment où le spectateur quitte la salle. Très souvent, les saluts sont “écrits”, prévus à l’avance. Ils sont un double élan: celui des interprètes vers leur public ; celui des spectateurs vers ce qui vient de se passer.

Parfois, les saluts ont du mal à finir. On les voudrait infinis...

Ceci pourrait être le début de ma conférence.

“Ce m’est tout un par où je commence, car là même à nouveau je viendrai en retour.”

Parménide.

Reporting the activities of this Seminar was an impressive task, resulting in many pages of notes regarding the debates, the conferences by Cássia Navas, Isabelle Launay, and Geisha Fontaine, and the research papers, shared among the researchers who joined the activities, which are a part of this book, in bilingual versions.

These long and detailed notes were transformed into this report, which is organised regarding the thematic axes that were recurrent through the Seminar's week of activities. As the researchers present their own points of view in their articles in this book, for this report their names are suppressed, in an attempt of favouring the matters that were discussed, quite often by many of the participants, in an action of thinking as a group.

Activity report: ida-0

The only names that are mentioned here, then, are the ones of the co-curators, Cássia Navas and Isabelle Launay, to identify some of their ideas. Throughout the activities, they would ponder and direct, propose and outline what was being discussed, asserting the continuity of the works, but also the understanding of the many different levels of information that were being simultaneously presented.

In the next section of this book, all that information is presented in a segmented and distilled manner, by each of the researchers, in each of their texts. Therefore, the goal of this report is to present references to the whole of what was achieved, considering materials presented by all of the participants, but in an integrated mixture, that resembles the coming-and-going of thoughts, ideas and understandings, shared by the individuals involved in this privileged moment of work.

Suspended Territory of Research and Reflection

Henrique Rochelle

General Secretary, Seminário Ida-e-Volta: Dança Brasil-França

One week of activities put in a constant state of suspension, research and work, a group of thirteen researchers from eleven Brazilian and French Universities, to debate, discuss, and think about forms of working with and perspectives for dance history. Over two cities, seven work sessions, six conferences, two groups of public interviews with six dance artists, one round-table, and the attendance of multiple performances, the Seminar *Ida-e-Volta: Dança Brasil-França* built an axis of shared reflections. This book presents some of its proposals and results.

Here are organised a few of the paths of the reflections built by these researchers, —alongside the artists and the audiences present at the open activities — during the seminar, thus highlighting the recurring themes and debates in the multiple activities

and proposals. The importance of all of those materials was justified in this event, which addressed the multiple forms of publication, participation, and interchange (of both individuals and information), that answers a basic and insistent question, presented and repeated by the researchers in many occasions during the seminar: **how to share knowledge in dance?**

Beyond bodily knowledge, transmitted in the dense network of training, teaching, and creating dance, the discussion approached manners of researching dance, and presenting results from the multiple researches to the academic community, but also to the community at large. By questioning who is interested in what is produced by dance research, we noticed the dynamics of production and dissemination of knowledge in dance history, above all, regarding the economic realities that lead to a difficulty, and even to a disinterest, in publications in the fields associated to this area. Such obstacles were pointed out since the beginning of the activities of this seminar, in an occasion when the researchers offered comments on what they had read in the papers of each other, which were sent to the group previously to the beginning of the activities. The challenge observed then was a common one, facing a reduced production and publication of sources, specially in Brazil and in Brazilian Portuguese, but also in France and in French — each country in its specific manner — which creates difficulties not only to researching, but also to teaching in this field.

Teaching was a recurring topic on the discussions, emphasising the multiplicity of backgrounds of the students arriving in dance courses at undergraduate level, which is the main space of activity of the seminar's researchers, who noted the different strategies used to get around the material difficulties, but, mainly, to engage and create desire in the students for the historical activity. The reality faced includes a moment when some dance history courses in Brazilian Universities have become optional, no longer being a part of the center core of dance education.

Getting around this possible disinterest or disregard has been a recurring activity in the researchers' own educational practices, as well as as historians. Thus, we presented the many approaches, in teaching and researching, we have been applying while facing this situation. For instance, proposals of investigating the students' (and artists') own personal archeology were discussed, as well as the biographical / genealogical investigation, which attempts to place the contemporary individual regarding their formative and aesthetic references and influences.

To recognise the ways of working with living bodies, bodies-territory — as Navas puts it —, as places of living memory was one of the gates that opened into the discussion of the particularities of Brazilian bodies. This led to debates of how this body is built and

perceived, both in Brazil and abroad. Brazil, as a theme, guides many of the proposals presented in the researchers' articles, but it was also one of the recurring topics in the public interviews, held in São Paulo with Maura Baiocchi, Alex Soares and Eduardo Fukushima, and in Fortaleza with Flávio Sampaio, Paulo Caldas and Andréia Pires. While presenting their works, their references and trajectories, the artists were asked about Brazilian specificities, regarding how they address Brazilian culture and its references. In this gathering of researchers and artists from many different parts of Brazil, as well as some from abroad, it is very interesting to notice the distinct perception each individual has of that which references or pertains to Brazil, and how the seduction of stereotypes can happen by unfamiliarity.

French researchers also reported on how this same process is present regarding French dance, frequently generalised from a small parcel of its production, linked to conceptual dance, and popularised outside France as an export product, that can be analysed regarding its institutional, public, political, and artistic aspects, among others, as noted by Launay.

This observation highlights the importance of historical researches, which feed informed discussions, while offering and organising theoretical instruments. It also leads us to consider aspects concerning the formation of a people and of a culture, that often prefer what is imported, both in art and in knowledge. It is the responsibility of artists, researchers, intellectuals, critics, historians, and journalists to oppose this colonised structure, promoting Brazilian culture and Brazilian artistic creations.

The seminar also discussed the absence of certain dance forms in historic researches, such as traditional dances, peripheral dances, and devotional dances — forms that seem to depend on their displacement from their original situation to be recognised and artistically validated. This highlights matters of cultural and informational policies that reverberate in the dynamics of education, since their exclusion from formal education causes a difficulty of approximation of these forms and certain groups.

The relevance of the participation and inclusion of individuals in historic facts is supported by a shared feeling of placing oneself in history — which was the starting point for some of the researches presented and debated at the seminar. It is in a confrontation between the desire of understanding and the perception of the absence of sources discussing these links that many researches originate, being directed to registering, and to acquiring and presenting registries. This topic unfolds beyond the creation and acquisition of material sources, also dealing with the methodologies for the work with them.

Thus, researchers questioned what to do with what they get to produce and gather,

leading to debates on archives and their maintenance, and observing the different activities in gathering collections, making them available, and creating networks and partnerships. Simultaneously, we notice the force of a demand from the intellectual class, from both historians and people in other fields, for a more rigorous scientific methodology in our dealing with the research objects. Even if this demand is a fair one, there is often a lack of understanding of the specificity of the materials used for historic researches in dance.

Beyond “the body as the dance’s media”, and “the dance as the body’s media”, the creation of texts and the work with texts has highlighted this delicate dynamics between what is stored and what is considered worthy of being stored. This dynamics presents the notion of the archive’s power, and the power of archiving over memory, over history, over historical research, regarding perspectives that are individual, but also institutional and of public policy — since these materials answer a need and a longing that are anchored in society, not only in the individuals that research and the individuals that are researched.

The main question was that of resisting the argument of deletion — that things are forgotten. And that is because the sources come back, they can be retrieved, retraced, recovered, and so on. Because history is a process, it is change, and the loss of the original meaning of something is not the same as its disappearance, but its transformation. At this point, it is also interesting to think of the contributions made to the argument by the artists that were interviewed. From different generations and varied formations, they all identified in their works the importance of historic knowledge, specially in the sense that was previously pointed out: that of personal identification in history, serving as the basis for a concern with their audiences, not as in supposing target audiences for their works, but regarding the constant intention of having an audience, as well as of their creations being forms of communication in themselves, more than just tools or vehicles for communication.

From the need of dancing more, we questioned where is the potency of dance, in this context where so few people decide to watch dance performances. There is also a matter of temporality, of personal insertion of the audience members in this suspension situation that is provoked by the pieces, which, when they end, leave the people almost immediately in a distinct situation, in another life moment, even if something of the pieces will remain with each individual.

In this quest for audiences, Navas observes that we shouldn’t try to blame certain dances and dance styles for pushing some audiences away from dance, since there have always been dance forms that were more (and less) seen than others. Nevertheless, here comes in play a historiographical dynamics that has frequently been limited to reporting the mainstream. To discuss today’s audiences is to discuss aspects of our society, which places such importance on the individuals (and their prominence). With that, we often fall into a process where cause of

disinterest it not specifically dance, but that other individual being represented by it — such is the importance given to one's self (and one's own body). Since art is not something that is made alone, this pressingly individualist social perception of the individual creates obstacles for the contact and communication of the pieces and the audiences.

Similarly, the individuals are placed regarding political views and participation, which is not always linked to the artistic classes, as some of the researchers observed — both in Brazil and in France. Questioned on the presence of political debates in the seminar, the researchers observed that to talk about history is something political in itself. Without needing to reference contextual examples of Brazilian or French political and economical realities, it is still possible to note that discussing memory is a process of being surrounded by those that are here, those that have been here (and those that will be here). And this is the work of history: to discuss the moment we are in, the moments we have passed through, and those we will still face.

Therefore, dance history is a political positioning, in relation to the body that moves and to how it is placed in the world. Thus, the matter of the specificity of a Brazilian body comes back, but now expanded into the forms of coexistence and articulation of these bodies, both in daily life and onstage; and into the questioning of whether there would be, beyond the idea of Brazilian bodies, Brazilian forms of articulation that might be perceived by other peoples, and characterised as ours.

In searching for these categorisations, we questioned ourselves which elements are constantly present and presented by Brazilian dancing. Among the answers, we noted a separation of tribes; a lack of group-feeling or of actions proposed by Navas as collective; the depreciation of our own dance; the apparent symbolic verticalities; the strange perception, even by Brazilian dancers, that Brazilian dancing is something poor, something of minorities, a dance of deprivation, as Navas observed.

This could be one of the sources for a mystery, recurrent in certain discourses of “not wanting to be Brazilian”, of not wanting to be identified as a part of this group, which is seen through reductionist lenses, applied, sometimes systematically, in a strategy that causes deletion, distancing and neglect.

Approaching the understandings of this deletion, the researchers discussed it regarding our dance history research, as a field that is constantly deviated, forgotten, and hidden. There seems to be a neglect in finding the place for dance in society, as well as its recognition, beyond the experiences of the researchers, who see themselves as protagonists of this field, since they are inserted in academia. Another matter that seems to be left aside is the one of travelling through the enormous Brazilian territory, and the difficulties such

a space imposes to the creation of effective work- and sharing-networks. Such specificity also appears to cause a deletion of local productions, which is added to a valorisation of foreign creations, whether this foreign is near or far.

In the topic of researching, we also observed that the dances of others are constantly forgotten, as if there were no possibility of separating theoretical researches from practical ones, which is affirmed in a constant demand for the research of one's own dancing, as if there were no value in someone else's. Still dealing with research in academia, we often seem to forget to share the knowledge we produce, which makes it even harder for researches to continue on, and for information to be disseminated. In this sense, even if there is a certain protagonism of the researchers in academia, there is also a matter of invisibility in relation to other fields, and it seems fundamental to question "who knows and who cares about" what dance researchers do, even inside academia.

While evaluating the results of the seminar's activities, the researchers saw this gathering as a kind of catalyser of actions that would previously happen just separately, in multiple places. This occurred because the researchers and their approaches to historical matters were approximated and differentiated, in a form of working that resonates with the individuals, and not only in continuous lines, but also in concurrent layers of action, spaces, and events. All that was discussed forces a refinement of the approaches, reaffirming the creative and inventive potential of research and education, demanding constant revision and upgrade of the researchers' methods.

Sharing, among people of multiple places, reunited in this aesthetic moment of suspension values the experience and the potency of the art we discuss, reaffirming the importance of the researchers watching dance. At the same time, the methodological questions, specially regarding what French researchers observed as a characteristic of creation of affects and closeness among researchers, propose two challenges: (1) How to enhance dance history and its forms of tracing? and (2) How to make these materials available to other individuals?

Finally, the researchers devoted themselves to the matter of continuity: how and where all that was produced in this seminar could be taken, and how it can impact educational perspectives. Thus taking into account the necessity of rethinking dance history teaching methodologies, and insisting on the comforting perception that what we want to do is possible: that we can have such spaces for dialogue.

Through concrete work proposals, the researchers debated the possibility of sharing not only articles and academic productions, but also traces of pedagogical nature, such as the syllabi and references of their courses, in a proposition endorsed by Launay. We


also highlighted the relevance of discussing the history of dances that are outside the mainstream, noted the multiplicity of methodologies and debated the use of chronologies and timelines.

What insisted as relevant, specially from the considerable amount of performances attended during the seminar both at Teatro Sérgio Cardoso (São Paulo) and within the programming of the *Bienal Internacional de Dança do Ceará de Par em Par* (Fortaleza), was the importance of attending and following dance works, which strengthens the perception that dance researchers are dance people — they belong to this field — but they are not owners of it, needing and depending on the materials that are presented by the artists' creations.

We need to believe in the central place of the performances, of art (and in the becoming world onstage, as well as the becoming art in the world, and the becoming individual) — as Navas put it. Only with this consideration we can locate ourselves as participant-individuals in history, but also in art. Thus, the expression *ida-e-volta* (two-way, coming-and-going) that is in the title of this seminar is not just a metaphor for spacial displacement, but a subjective and philosophical proposition: coming-and-going we are built as individuals, audiences, researchers, historians — in dance, of dance, for dance.

Researchers' trajectories





The texts by each of the researchers, regrouped under this title "Researchers' Trajectories", were organised under each of the topics debated in the initial forums at the seminar *Ida-e-Volta: Dança Brasil-França*: (1) "The Times of the Works", (2) "Histories" and (3) "Mediations".

Under the topic (1) **THE TIMES OF THE WORKS**, we will see the texts focused in matters of how dance history can be anchored in specific times and spaces, in a setting cropped from a general outlook, whether it regards teaching institutions, a city, or even the creative laboratory of an artist. Under the topic (2) **HISTORIES**, we gathered the narratives on histories – in plural –, on trajectories shared by multiple agents in this field, articulating creation, education and memory, *strictu sensu*. Finally, under the topic (3) **MEDIATIONS**, we will find the texts that approach – historiographically – mediation / interlocution / borders of dance regarding research, video (which is also dance), archives, criticism, and memory as it is embodied in the performing artists.

About these texts-trajectories, we should note that they have been presented in different formats, and the organisers of this book decided to keep them as they were produced, in two versions, one of them always in Portuguese, and the second one either in English or in French, in translations provided by the authors.



1 The Times of the Works



Ways of Making, Telling and Writing Dance History:

SHARING EXPERIENCES AT ALLER-RETOUR,
IDA-E-VOLTA SEMINAR

Luciana Paludo

This article aims to approach issues related to the teaching practices of dance history in Graduation in Dance. For this purpose, I will take as a starting point the experience that I have experienced had as a teacher in the discipline of *Historical Cultural Studies in Dance II*, in the Dance Licenciature Degree Course at Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). When I was invited by Cássia Navas to participate in the IDA-E-VOLTA: DANÇA BRASIL-FRANÇA / ALLER-RETOUR: DANSE BRÉSIL-FRANCE Seminar, to integrate the group of thirteen researchers who would be discussing Dance history, inside the schedule of the France Danse Brésil 2016, I immediately began to

rethink my status as a researcher, as a teacher and as a historian. This last classification, in academic terms, is somewhat new to me.

I am not a trained historian, but my relationship with the history of dance permeates all my practices, both as a teacher and as a dance artist (dancer and choreographer). The fact that I graduated in Dance opened the precedents for me to wander around the world with certain knowledge about *dances that had been made in other times and places*¹. At the same time that I admit that I am not a historian by formation, I realize that *being a historian* has to do with an attitude, a curiosity, an enchantment; a desire to know; an interest in people in their particular times of existences and actions in the world. Personally and as a student, that's how I always saw myself: a person interested in dance stories.

SOME STORIES, TO CONTEXTUALIZE

When I became a teacher, especially in Higher Education, my experience as a *student of dance stories* has been re-dimensioned and has become a way for me to approach any subject [or content] — which has always made me refer to facts more or less distant, in terms of time and places, in whatever discipline I was ministering. For example, in approaching classical ballet, I never managed to start by teaching *a plié*² or a *tendu*³ without telling a story about how the ballet was brought to Brazil, or how some artistic procedures or techniques migrated — and migrate — from continent to continent, or from one place to another, through the travels of people who practiced — and practice — them. And

1. In my Dance graduation (PUC-PR / Fundação Teatro Guaíra, currently FAP, 1987-1990) I had, in the first year, three disciplines that helped me to build historical references: History of Dance I and II, History and Aesthetics of Art I and II and Elements of music I and II. Of the three disciplines, the one that gave me the development of a historical reasoning was that of Elements of music I and II, taught by Professor Flávio Stein, then flutist of the Symphonic Orchestra of Paraná. In Elements of Music, we develop the practice of performing “chronologies”; we searched for concomitant historical facts and events: in Dance, in politics, in music, in other arts, such as literature and theater, among others that we thought were important to be there. Years later, in 2013, as a lecturer in a discipline with historical and cultural approaches to dance, I would come to develop the concept of temporal layers. But it was only in the year 2016 that I dug and found in my boxes of college work this material I refer to: chronologies made in Elements of Music — which made me weave the relation between the chronologies proposed by Professor Flavio Stein and the concept of temporal layers that I am developing today. I would say that I have found a genesis of this practice; in the course of the text, I will develop on this concept.

2. When we bend our knees in one of the positions of the ballet.

3. When we stretch our feet, dragging them across the floor, starting from a closed position.

how these practices ended — and end — by establishing exchanges and resizing in the new places where these people arrived — and arrive.

For this thought, the concepts of migration and dissemination developed by Franz Boas (1858-1942), began supporting me since 2004. Here is an idea of this author, about migration of a given phenomenon to another place: “foreign elements are remodelled according to the patterns that prevail in their new environment” (BOAS, 2004, p. 46). I began to link this quote to some facts brought by Roberto Pereira (1965-2009), in the book *A Formação do Balé Brasileiro*, when he tells us, in Chapter 7, how the Brazilian themes began to permeate the creations of the former “School of Ballets” and the “Dance Corps of the Municipal Theater of Rio de Janeiro”. An emblematic example of this happened in the year of 1930, three years after the founding of the School of Ballets, when in the third part of a program of a show presented in December 6th, 1930, is staged “*The liberation of Pery*, The ballet of the third act of the opera *O Guarani*, from Carlos Gomes” (PEREIRA, 2003, p. 109). From the technique of classical ballet, which had recently arrived to Brazilian nooks, the choreographic creation of the time began to bring local elements, which were also collaborating to the purpose of forming a *Brazilian national identity*: “Just as the foreign opera language, Italian, foreign bodies of the ballet also tried to represent the Brazilian Indian” (PEREIRA, 2003, p. 109). In this last quote, there is evidence of the foreign elements being remodelled, according to standards that were present in the new environment. One can thus perceive the attempt to establish relations with the cultural references that already figured in that place.

I would like to quote another example, of when I am teaching choreographic composition. In a composition class I like to revisit other artists’ procedures of composition; I like referencing this to the students, to bring images and texts; proposing the creation of tasks based on what we could apprehend from what we could see. And this is never with the intent of repeating canons, but by curiosity, by the pleasure of knowing the ways through which some artists invented their dances. In fact, this is a practice that feeds my compositional processes as a creative dancer. In proposing the study of choreographic compositions, I share with the students some stories as a way to instigate their imagination. These two early examples outline what guided much of my focus in dance during all these years of work: a certain *modulation of imagination*.

These days, while reading a text called *Aesthetic Fact and Historical Imagination* (BRITO, 2005), I found a concept developed by the author, with which I identified myself: *historical imagination*. I will refer to this concept again through the course of this text. For now, I go a little further with the narrative that seeks to contextualize my place in a Seminar for dance history researchers. This is not a justification. I would say that this argument is a procedure that is part of my methodology of studying history, through the

bias of cultural history, which is to build a sense, from evidence, to understand how things came to be the way they were constituted. Franz Boas will say that “to understand history one must know not only how things are, but how they came to be” (BOAS, 2004, p. 45). In short, or trying to be less prolix, I live with this mania of contextualising — not of seeking a genesis, but of inferring meanings.

The examples mentioned above, from approaches to ballet and choreographic composition in my teaching procedures predate the fact of me becoming a teacher and researcher of dance history. Perhaps they show why in 2013 I was appointed to replace Mônica Dantas, in the *Cultural Historical Studies in Dance II* discipline, in the Dance Course of UFRGS — that year, Mônica would be working on her Post-doctorate degree.

At that time I was in the middle of my doctorate, centered on investigating the status of choreography in the Graduation Courses in Dance of the RS, which would be defended in February of 2015. I dedicated myself to investigating facts and events in the history of choreography, specifically in what we consider to be western dance. When I was asked about the possibility of taking over the class, I assumed that my experience as a student of dance history had always been enough to give me the basis necessary for the composition and technical disciplines which I was able to teach since I joined the university⁴. But I also presumed that taking on an entire class, which is a deepening of two previous classes in the Dance Course Curriculum⁵, would be challenging and very difficult. However, being temporary, I accepted the challenge. It so happened that in the course of this story, in short, my role as a teacher in this discipline was not temporary and I am still teaching it to this day. After a few years, I have developed some approaches to the history of dance that have, for example, stimulated students to do historical research. But first and foremost, perhaps, it has provided situations for them to develop a curiosity, a taste, a *historical imagination*. For me, being responsible for mediating this discipline remains challenging and stimulating.

In the text *Aesthetic fact and historical imagination*, Brito (2005) ponders about the history of art. To begin the problematisation of the theme, he brings up a specific fact: that the master's degree program in social history of culture (PUC-RJ) has incorporated the program of art history. In this sense, in addition to a case study, this article inspired me to draw analogies with dance history “as an academic and theoretical discipline” (Brito,

4. I started working as a teacher at the university in 2000, at UNICRUZ, in Cruz Alta, RS. The history of graduations in Dança do RS begins in Cruz Alta, in the year 1998. I worked at UNICRUZ from 2000 to 2008. From 2009 to 2011 I had the opportunity to work in the Dance Course of ULBRA, Canoas, RS and from 2011 I started teaching at the UFRGS Dance Course.

5 Socio-Cultural Studies in Dance and Cultural Historical Studies in Dance I.

2005). To me, the big question which I came across when I was assigned to teach *Cultural Historical Studies in Dance II* was: which side of dance history will I address? And this first question was outlined precisely because I knew that in my classroom I would have people who practiced and studied different dance genres — and there was already the problem, not in the sense of annoyance, but in the sense of what I would have to address to solve and propose. Then the questions were replicated: which dance history pervades the lives of these people who will be with me in the classroom [my students]? What references does each of them have to the history of dance? How to bring up to my class *stories that are not in dance history books?*

In my doctoral thesis *The place of the choreography in the Graduation Courses in Dance of Rio Grande do Sul* (PALUDO, 2015), I noticed that people who are part of the Graduation courses in Dance of the RS come from different strands of dance. Students and teachers alike. I believe that being aware of this has been helping me to act as a mediator in historical knowledge. And, to my happiness, in relation to the discipline that I teach, students are already based on concepts developed in the two disciplines with historical approach that precede mine. But in *Cultural Historical Studies in Dance II* we must go further. Not necessarily in the *quantity of facts* that I can present to the students, but from a perspective of *historical perception; of a curiosity that may be latent in them wanting to know about interesting facts* that some dance artists have achieved in various historical and cultural contexts. Why? To know. To weave analogies. To link that to what we do today. To inspire to live and to work by the dance. To intuit that this is possible. So that they develop ways of *spreading and affect other people with these stories*, in order to strengthen the field of study and research in the history of dance, in the relation with the field itself and also with other arts.

In studying a historical fact of dance, I urge that we develop the habit of ascertaining the social and cultural context in which this fact occurred; the political conjuncture; the financial support for this event. Observing Diaghilev, for example, and the advent of the Russian Ballets is an opportunity for study that yields many relations with the formation of a market for dance; with the development of maintenance of a company's work; with the artistic collaborations between choreographers, costume designers, musicians, set designers; with the viabilisation of production with the sponsorship of patrons; with the aesthetic changes in the dance, proposed by the Ballets Russes. And this unleashes other issues, such as the swings in the dance market, in choreographic trends that emerge, fail, thrive, and ultimately move a field of appreciation and criticism. That is to say, the Ballets Russes can be seen as a historical fact allowing an opening of innumerable approaches. And these approaches interest us in contemporaneity, since it is from our contemporary gaze that we weave relations with history.

It is perceived that the problem is not just to historize cultural facts. The point is to incorporate the dimension of culture, the dimension of the symbolic, into the own concept of historical fact. This requires from the historian the recognition of the fundamental importance, for his own craft, of what we would call “historical imagination”. (BRITO, 2005)

TEMPORAL LAYERS

By listing historical facts to be unfolded in class, I also urge that we form links with other facts that were occurring elsewhere in the same period of time. I called this procedure *temporal layers*. For example, in the 2016 edition of the discipline, I developed with the students a bibliographical research essay, in a temporal frame between 1920 and 1970. Thereby, my intention was that it be possible to observe and discuss some changes in artists behaviour, as well as the relationships that dance has established in different societies; the construction of a field of work, which today gives us the ballast to be a field of academic knowledge. The aim was also to realize the diversity of aesthetic configurations and work strategies that the observed artists developed and develop — since many people born in this observed period are still alive. So the study of biographies was very present in our studies.

A matter to which I drew attention, when we discussed the period that guided our exercise of bibliographical research, was the emergence of pedagogical practices in dance, in the ways of dancing proposed by different artists. And another emergence of the observed time frame was the work of women choreographers, teachers and systemizers of techniques, soloists of their own works; owners of their own establishments / schools. Making a temporal layer: Philomena Black Eckert (Mina Black) and Leonor Dreher Bercht (Nene Bercht) and Antônia Seitz Petzhold (Tony Petzhold) in Porto Alegre (Dias and Mazo, 2014, p. 73-106); Eros Volusia in Rio de Janeiro (Pereira, 2003); Mary Wigman in Germany; Martha Graham in the United States (Gitelman, 1998) — to be illustrative and to name just a few. Another point of observation in our debate came from *collaborative work among artists* — as was the case of Black Mountain College, North Carolina, 1933. Let us see what Goldberg (2006) writes about this fact:

In the fall of 1933, twenty-two students and nine faculty members of the Bauhaus moved to a large white-columns building from which the town of Black Mountain could be seen, about three miles away, and which was near a valley and surrounded by mountains. This small community soon attracted artists, writers, dancers and

musicians to its remote rural area to the south of the country, despite its meager resources and the improvised program that John Rice, its director, had managed to elaborate. (GOLDBERG, 2006, p. 109)

With the above excerpt it is possible to think of a certain inauguration of a collaborative practice between artists, which would also prosper in other dance contexts, in organisations in communities and collectives. We can think of this in the movement of what we call postmodern dance, in New York, with the artistic community that was formed in Judson Church. (GOLDBERG, 2006, p. 130)

For this exercise of bibliographical revision that I proposed in the 2016 edition of the subject *Cultural Historical Studies in Dance II*, I selected some texts, so that it was possible to observe and discuss events of the temporal frame referred above, from 1920 to 1970. To observe a national context, I chose *Images of the body and dance and Ballet of Youth: their articulations between tradition and modern*, both from Beatriz Cerbino (2008; 2012). To contemplate a North American context, I pointed out a text by Claudia Gitelman (1998) *American Modern Dance: a sketch*. For interfaces with *performance art* and new community organisations in dance, a chapter in RoseLee Goldberg's book *The Art of Performance — From Futurism to the Present* (2006), "Arte Viva: C. 1933 to the 1970s" (p. 111-141) provided information for events that grasped the students' attention. To learn more about how dance developed in the city of Porto Alegre, we worked with the chapter 3 of the book *Gymnastics or Dance: A history of the Institute of Physical Culture*⁶, from Carolina Dias and Janice Zarpelon Mazo (2014).

The idea was that, from this material, each student could list historical facts from each of the five texts and compose their own text and comment on it. Perhaps they would find characteristics in common between dances made in one place or another. But that was not at all what the review was aiming at; but to observe historical facts related to dance in some societies; to make a panorama, even though restricted, of the history of dance in the referred period. As I use to say about these stories: of some feats that some dance artists have performed. If, from this, we can now write a few more stories — and perhaps establish new links — I would say that it is precisely because of the unusualness of the updating of historical facts that come to our perceptions in the present that this opening becomes possible. I connected this last thought with an excerpt from the text *Aesthetic Fact and Historical Imagination*:

6. Available at: https://issuu.com/indepininstituto/docs/ginastica_ou_danca_-_uma_historia_d

Merleau-Ponty, in a text that mentioned the French Revolution, said that if the revolution had occurred once it would always be occurring for who questions it, whether philosophically or historically. What he postulated, phenomenologically, was that any historian, in the face of any event, is always a contemporary. The historian deals with events in the present, with their cultural armor, with their epistemological structure, conforming this object. To Merleau-Ponty, there would be no past in any stable sense of the term. (Brito, 2005, p. 141)

The author still brings a suggestion of thought, when it tries to *historicise* the art. So, I would like to share here what he says about the *plastic concept of historical fact*:

A plastic concept recognizes that historical fact has a hidden side, and that no fact is an undivided whole; On the contrary, facts are mutable, fluid entities, and require a renewed, necessarily differentiated, concept about their coefficient of reality. (Brito, 2005, p. 141)

THE STUDY OF HISTORY FROM BIOGRAPHIES

A few paragraphs above I wrote that *the study of biographies was very present in our studies*. Then, soon after presenting the students conceptualisations in this respect, I propose an autobiographical research exercise. I tell them that this exercise, in addition to making a research practice possible (because we will work with interview procedures, documents, and records) it is also an important practice for our role as dance teachers — once we have the opportunity to revisit our training procedures. I call the autobiographical exercise the *Genealogical Tree of Dance — of each one*.

And what exactly does that entail? I will give some examples. In the 2015 edition of the discipline, from an autobiographical research, we learned of the history of K-pop, a Korean musical genre that also covers a way of dancing. In the 2013 edition, we learned about circular dances in the Rio Grande do Sul (Brazil) and the beginnings of the belly dance in Porto Alegre. Also, from several autobiographical types of research, in the years that I taught the discipline, it was possible to know better the history of the dance of Porto Alegre, as well as of the Metropolitan Region and of some cities of the countryside of RS and some other Brazillian States. Why? Because each student, when finishing his research and delivering in physical copy [because the form can also be an invention], devises a way of telling this story to the class. In this presentation, each one has between 10

and 15 minutes to explain his research. In addition to their stories, they need to point out how they found / produced the data — and that part is very beautiful; how they organised the writing and which authors contributed to the conceptual issues.

With autobiographical research the students begin to exercise ways of interviewing; they review their drawers to find photos, certificates, show programs, newspaper clippings; they meet with former teachers and colleagues; they contact people to try to schedule interviews, etc. I tell them that all these procedures, whenever they may want to carry out a biographical research, will be valid. To inspire them, I take many biography books to class; we also watch various documentaries. I stress that from the history of a person it is possible to know other people and facts that were implied in their time of existence. That is beautiful, because it opens a historical dimension, a historical imagination and, in an incredible way, sharpens the perception that we have of the present. By understanding ourselves as people who are constantly producing history, the study of history will have the potential to happen as a practice of our daily lives — not something distant that is stored in the books and films of a collection, for example. Even the motivation to access books and collections, in what I have noticed, makes sense in the practice of this research. In my opinion, the exercise of writing an autobiography allows us to exercise *a historical condition of being*.

SHARING STORIES

For the final work of the discipline, I have experimented with different formats. In the 2013 edition it could be a collective research, in groups of up to 4 people or individual. I encouraged them to organize a presentation and we opened the class the day of the presentation of the works for any student of the Dance Course who wanted to see the productions. In 2015, the final works were done individually or in pairs; the interaction with the public outside our classroom was somewhat larger. We participated in the 3rd State Dance Meeting promoted by the State Institute of Performing Arts — IEACEN (Porto Alegre, RS, Brazil) and, during a November morning of that year, we were able to make a kind of *dance history fair*. The event had the title that motivated the writing of this article: *Ways of making, telling and writing dance history*. For the occasion, I invited Professor Airton Tomazzoni to mediate; after the presentation of the researches, Airton proposed some topics for debate and opened a round of conversations.

And it is precisely in order to share experiences through the stories that I try to mediate and lead the discipline. One of the concepts which guide me, since long ago, is developed in the text *The Narrator*, by Walter Benjamin. I present this text to the students

at the beginning of the semester, so much so that the 1st Seminar of the discipline, resulting from the autobiographical research, or from the *Genealogical Tree of Dance — of each one has a title: Wheel of narrators*. “The narrator removes from experience what he tells: his own experience or that reported by others. And it incorporates the narrated things into the experience of its hearers” (BENJAMIN, 1994, p. 120). Inspired by the author, we experience moments of intense exchanges of experiences, from our stories.

When we had the opportunity to take the initiation productions to the research, held in class for the *Modes of making, telling and writing stories of dances* Seminar, this exchange of experiences happened with a significant audience of students and dance professionals — including a biographee, the choreographer Ivan Motta, from Porto Alegre, who went to check the result of the research of the student Tayná Barboza. In the same way that we proceeded with the seminars restricted to the classroom, the public seminar also intended to show how we were proceeding to carry out the investigations. Perhaps to inspire the students who would be there? That it is possible to *historicise* with a fact that many times we may consider too small to be counted. The history of the dance in the city of Viamão (Metropolitan Region of Porto Alegre), presented by Juliana Johann was still an unwritten thing, but one which Juliana brought to the fore through a survey of personal documents, community newspapers from where she lives and interviews. This had also happened in 2013, with the student Pameley Munique Donat, who told us stories of the dance of Horizontina, a city in the countryside of RS. Pameley has graduated and now works as a teacher of the Municipal Network of Horizontina. I think of how important could have been the mapping done at the time, so much for us that we come to know the history of that city, as for her who now returned to the place to work with Dance.

OUTCOME

To be part of the publication of this book is to perpetuate the experience and continue our discussions that began virtually in August 2016. It is, finally, to make the concepts discussed, the shared stories and the ideas exchanged be socialised with others who have an interest in historical research in dance. Storytelling is inventing ways of organising words. It is to make interesting to the other something that has caught our attention. Is to authorise oneself *to be a historian*.

But, after all, who is the historian? He who suffers from a chronic passion for reality [but he is married, willing or not, with language]. Either he is on level with this

passionate involvement, or he will not be able to produce history. I do not say that it is a work of art, but it is certainly something that is done in an effort of creation and with autonomous language. (Brito, 2005, p. 146)

By working hard to tell how I have conducted the discipline of *Cultural Historical Studies in Dance II* at the Graduate Course in Dance at UFRGS, I worked to open ballasts for the discussion of possible approaches to dance history in Higher Education. At the moment of finalizing this article, I am also in the process of resuming and completing this discipline. It is January 2017 and we are still in class. In fact, we returned to classes after a long period in which UFRGS was halted by an Occupation of political nature — a movement made by the students — and also the strike of some teachers and employees. I will not open another chapter to tell this story, but I would like to point out that there was a great resistance to the measures proposed by the then president of the republic.

I observe, at this stage, my students giving the finishing touches to the final work of the discipline, just as I guide them in what is needed. For this year I proposed that the work should be individual and that they choose between making a Research Project or a Class Plan. In their writings and class discussions, the moments of social tension that we experienced in 2016 are giving support to contextualization. My students study to be dance teachers — and for that, they seek arguments and hope. I tell them that teaching dance through the bias of dance history can promote a very intense interaction in the school space. Just as in creation in dance or in independent courses it can provide moments of study, which will enable to intensify an aesthetic and critical sense in relation to what can be seen and created.

I always think that *knowing what others have done before us* is an activity that can interact with our present in countless ways. And it is all a matter of imagination; of what causes on us; of the historical, aesthetic, pedagogical, social or cultural dimension that a given fact can call us to see. After all, we are not studying dance history as if we were putting mothballs in an old wardrobe.

The very history of art, much of it, is treated as if its function was to preserve, to be the place by excellence of the memory of the past. [...]. The notion of memory as mere conservation is linked to a primary intelligence of time, marked by simplistic references to past, present, and future. This concept of historical articulation, fundamentally causal, takes history as a traditional tale with principle, middle, and end. But the history has no end as well as no beginning. History is an open process, it is

an uninterrupted interpretation, it is remorse and design. (BRITO, 2005, p. 147)

In my Ph.D. thesis (PALUDO, 2015, p. 29 e 30), I comment on a concept developed in the book *Poetics of Contemporary Dance* by Laurence Louppe (2012), which brings a historical approach in which I seek inspiration. Maria José Fazenda, who introduced the portuguese Edition, published in Lisbon, explains that Louppe “rejects the linear conception of traditional dance history” (FAZENDA, 2012, p. 9). It also points out that the historians Janet Adshead-Lansdale and June Layson had already made a fundamental contribution in this direction to propose other ways of doing dance history in 1983 with the publication of the book *Dance History: A Methodology for Study*, in which the authors delved into

the notion that the history of dance is not made of evolutions or progressions, but of transformations which imply new acquisitions and inevitable losses, aspects that are renounced in favor of others, these historians break definitively with the linear, universal and ethnocentric vision of the history of dance, while emphasizing a contextualized orientation, capable of highlighting the complexity of this expression in the various sociocultural contexts, of its different styles, aesthetics and types that thrive, decline or change over time. (FAZENDA, 2012, p. 9)

I conclude this article with a final idea by Brito (2005), when he inferred that the historian, to begin with, should not understand history. “To suspect systematically of this initial understanding, renew the adventure of interrogation. Then indeed, recognise and retake the perplexity of the historical fact” (BRITO, 2005, p. 148). As I tell my students, more than memorising a number of facts that we can see in a discipline that addresses dance history, we can work to sharpen our perception, our historical imagination. Let this be, at last, a possibility of aesthetic experience in our daily lives.

References

- ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June. *Dance History: a methodology for Study*. eBook — Formato PDF. 1994. ISBN 9780203137369.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BOAS, Franz. Antropologia Cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BRITO, Ronaldo. Fato estético, imaginação histórica. In: *Experiência Crítica*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005. p. 139-151.
- DIAS, Carolina e MAZO, Janice Zarpelon. A criação de um espaço para a prática corporal das mulheres. In: *Ginástica ou Dança: a história de um Instituto de Cultura Física*. Porto Alegre: INDEPin, 2014. p. 73-106.
- CERBINO, Beatriz. Imagens do corpo e da dança: o Ballet da Juventude. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (orgs.). *Seminários de Dança — Histórias em Movimento: biografias e registros em Dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p. 117-123.
- _____. Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (orgs.). *Histórias da Dança*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012. p. 15-38.
- FAZENDA, Maria José. A Dança como Visão do Mundo: da grande modernidade à época actual. In: LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. p. 6-15.
- GITELMAN, Cláudia. Dança moderna americana: um esboço. In: *Revista Pró- posições*. Campinas: UNICAMP, v. 9, n. 2, jun/1998. p. 09-22
- GOLDBERG, RoseLee. A Arte Viva: C. 1933 à década de 1970. In: *A Arte da Performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 111-153.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- PALUDO, Luciana. O lugar da coreografia nos cursos de graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil. 241 f. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

Fernando Marques Finamor — Graduated in Dance (UFRGS); Specializing in Contemporary Studies in Dance (UFBA) translated this text from Portuguese to English.

Leonardo Paludo Sulczinski — Medicine student (UFCSA) conducted the translation review.

Dispositions of Time in a Dancing City

Rosa Primo

TIME IS RUPTURED

Since 2008 I have investigated the notion of a certain temporality particular to dance. Perhaps for its amplitude and ramifications, this theme always comes back around. It crosses my mind even in matters that seem distant to this dance temporality, insisting, like some sort of mission, that I must discuss it tirelessly.

I mark 2008 because I believe that the turning point of my decision of being a part of this discursive flow, exposed to the brutal or delicate stems of its variations, came to me while I experienced something I believe to be of a completely different time order: an inter-university exchange doctorate at Université de Paris 8. Beyond this, let's say, objective experimentation, internally time was squirming inside me, at each page from Peter pal Pelbart's *Time Unreconciled* I read, as if listening to him, in the silence, and from the

silence, in the doctoral students' lounge at Paris 8 library.

Certainly, something related to time was already present in me between 2005 and 2006, when I called “time sensibility” the intense form of dance in its historical journey in the city of Fortaleza — during the investigations of my Masters' research. Nevertheless, these incursions were felt when I encountered Peter Pál Pelbart's words, that would linger in me, page by page just as much as day by day in Paris, during 2008.

Already in its prologue, *Time Unreconciled* moved me to action, decisively, even if succinctly. There, in a paragraph, I was raptured; Peter says: “the artists are happy. They get inebriated by the unforeseen, by the inexplicable, by the retroactive. Most of them live in the instant, since it is hard to predict the future effect of a present act. Each action is an island in time, that can only be judged in itself” (PELBART, 2007, p. XVI). These comings and goings became a movement in me — since then and still now. And that is why I follow this obsessive insistence, even when it is divergent in its possible obstructions and stumbles.

I remember, in the silence and unsettledness of that year, my absorbed glaze on the cover of Peter Pál Pelbart's book: a disorderly upwards pile of diverse clocks, sometimes fitting together, sometimes sticking out, in a sort of tower-monument. Days later, I was at Gare Saint-Lazare, looking at that image- the sculpture by Arman named *L'heure de tous-the time unreconciled*. Yes, an imaginary line connecting what exists and what does not yet exist, insisted in me — just as Geisha Fontaine's words, that were embodied at that moment: the intangible concreteness of a force-field. As she put it: “I understand the body as a provisional temporality produced by another provisional temporality” (FONTAINE, 2004, p. 11).

Experiencing that image at that moment made me realise that it is always less than that which it makes visible: that which we see in an image is always more than its physical object. From that, I take the strange paradox in the attitude of looking at an image — as discussed by Emmanuel Alloa — “accepting it has the power to touch what is absent, making present what is distant” (ALLOA, 2015, p. 10). As well as Fontaine's “the body as a provisional temporality produced by another provisional temporality”.

Body, image and time: dance. Thus, the dancing movement makes sense in me. Faced with that, how are these forms of dance deployed in my current reality? How does dance affect the means of existence in the development of temporalities? It is facing these questions that I find myself at this moment in a state of unease that allows for the inventive and the investigative acts. To be more objective, a journalistic fact: after being pointed out as the Brazilian capital with the highest murder rates, Fortaleza was “awarded” another ti-

tle in world-wide criminality. It is the 12th most violent city in the world, the first among all Brazilian cities. Fortaleza is the city where I live, where I was born, the place I come from. More specifically, it is a city among others in the north-east region of Brazil, which is facing violence that is perpetuated in daily deaths, slaughters, massacres and other arbitrary acts by policemen, by death squads and their leaders. Brazil reveals the alarming number of 5,644 children and youth murdered over three years.

In the face of this reality, what can be said? It is something of the unmentionable, of the invisible, of the immeasurable in its harsh reality. Nevertheless, and maybe even because of that, it is dissolved in the background of a sound mass, as if something from a time that was never present, because it lacks a past as well as a future — immemorial memory. It seems to me what is left from that are images — always more than their physical objects. And they come to us, in Fortaleza, giving way to lacerated, piled, and missing bodies — while dance shows the living, intense, present bodies... What is the impact to the dance in Fortaleza of these missing, violated, mutilated bodies, erased of their existence? What schemes can cope with the perception of a people ever more used to the images of missing bodies? What is the influence of this permanent violent situation that targets the body? What dancing corporeity gives way to this situation?

There are many questions interweaving body, image and time. However, in these last months, it seems to me that even the Brazilian individuals prone to distancing themselves have opened up their windows, holding and clashing their cooking pans, and becoming part of a sound mass not to dissolve, but to stand their ground — as a monument to the living state, even if they are dead to reality.

TIME IS SUSPENDED

I could begin by remembering 9/11. A difficult date to forget, since it is the falling apart of a project of gigantic proportions; from that, comes a new discursive order, characterised by economic, political and war battles. However, I'll start with 5/11¹, that, enlarged differences aside, also brings to mind the falling a project, derived of a pact whose positivist motto²“Order and Progress” —which was already conservative when Brazilian Republic was proclaimed by the end of the 19th century — also establishes a new

1. May 11 2016 was the day when the majority of Brazilian Senators were responsible for voting as admissible the impeachment process concerning President Dilma Rousseff.

2. After Dilma Rousseff was removed from office, the motto was made official by Acting President Michel Temer.

discourse. A new discourse that is characterised by “Pacification”, in which the proposal is that everyone should go back to their social and racial places, as if that was the natural order of things — an architectural plot of economic, mostly political, but also scarily religious character — and if there is something that is little understood and investigated in Brazil, it is the growth of the evangelical churches.

Yes, after the last political events in Brazil, time seems to be suspended; I feel an insistent sob, demanding an approach that could deal in some form with the current state of my body. Inevitably infected by current events, this body has refused to accomplish any plans or itineraries that had been previously traced without somehow considering the feelings and ideas going through it. It has also demanded the risk-taking that comes with the adventure of thinking immediately about what is experienced, as well as manifesting in words the impact that is amplified in successive waves — a body state that takes me to Kafka’s words: “I write this certainly determined by the desperation for my body and for the future with this body” (RAMOS, 2010, p. 59). Another image that comes to mind is Beckett’s: I am taken by his characters, who find it difficult to ride a bike, then find it difficult to walk, then find it difficult to just drag themselves, and then find it difficult to be seated. I saw myself these last months having to defend the obvious — as if in a plot by Julio Cortázar, searching worlds, searching deep, for a hair that might have accidentally fallen in the drain of the bathroom sink; however, this is not fantastic realism, but a fantastic reality! *I do this for my father, for my mother, for my dog...*³

Despite this — and returning to Beckett — it is really hard to remain seated. Cruelty is not mistaken for the abomination of torture, but both examine a profound aspect of the body: its power to resist. It is in those terms that I get to the matter of dance, and the dancing body. David Lapoujade has already said that “being and nothing do not allow for a proper understanding of time. Every problem comes from the fact that thought has clung to beings — and not to the movement of beings. Isn’t this the case of the melancholic who are still attached to the past or to the future?” (LAPOUJADE, 2013, p. 24).

To the dancing body there is no past or future. Even in repetition, the dancing body appears each time as if it were the first, as if it were the last, as if every time was the first-last time. In that temporality of dance, its force to propel something new can be glanced. We are discussing a past, a present and a future carved in the instant of dance, in its core. From that capacity, from the work of a body that is “pure temporality”, imbued of past, present and future in the same instant, comes the power of dance, its force of impulsion.

In front of this body that is pure temporality, the act of creation presupposes not

3. Phrases repeated by the congressmen and women who voted against Dilma staying in office.

accepting reality as it is presented. Nevertheless, it is not just an imposition of the will of the creator, nor the simple fulfilment of a desire or pleasure. When we are inventing, how and why do we create? What is crucial in an inventive or creative act? Invention, in any domain, is something of the order of an absolute necessity. Acts of creation are far from tranquility, peace, harmony, consensus, good-will. Quite the contrary, inventive acts are only possible because their creators are taken by something of the order of the invisible, the unmentionable, the unmeasurable, the untimely — something that batters, that torments, that unsettles the creator.

Therefore, what happens in the dancing bodies when facing current political events? I suppose they are suspended by fantastic realism, paralysed, turned into battlefields. Conflicts are lived inside the body, leaving traces. The first sensation is of an unstable place, between a static situation and latent movement. The body organizes itself around sensory waves that come unpredictably, in a torrent. Working in these conditions is to resist, affirming oneself in difference, and in that which it all implies: gesture, materiality, time construction, the thickening of collective experience, and flows of time / space / senses. Space-disjointing qualities are used: gaps, expansions, piles, distancing, voids, viscosity, slipperiness, inclination — creating the possible in the folds of this latent movement.

While I write, protesters are marching against the new Temer government in many states across Brazil. In São Paulo, they are around 60 thousand people at Largo da Batata. Likewise, dozens of dance artists have occupied important buildings linked to cultural activities, right after Acting-President Michel Temer extinguished our Ministry of Culture. This movement is political... It is poetic. It is corporeal and real.

All art, and dance in particular, seeks what is real. However, maybe dance has more occasion to be in contact with what is real than other arts. That is because of the dancers' desire for what is real, as has well put José Gil: the desire to be in immediate contact with a space and a time that present reality often ignores does not go through mediations, schemes or conditions other than the body itself.

A body in a state of dance breaks the linear will of a hierarchical body, conceived under the arborescent image of a functions-organism, that is deployed according to vertical codes and to aware, organised, and structured body techniques. Dancing corporeity disregards representation. The order of representation is linear. Everything seems given beforehand, making it impossible in this context to cope with the non-logic of thought, of that which implicates thinking in thought. Dance problematises the Being not as a given, but as an intensity — therefore, a thought that is not attached to the beings, but to their movements.

Dance invents ways of not-making something while making it, of making something without making it, of making it in another manner, thus reverting its sense. It explores its own motivations, it interrogates itself, it articulates to other artistic movements, engaging in reflection on its own history, creating ways of seeing the world and of being revealed in its choreographic logic. This is a path of intensities, far from equivalent, that causes permanent evaluation. Hence the resistance. However, this resistance does not imply a capacity of endurance; nor in a capacity of restraint. To resist, dance must, in some way, resist itself. That is, resist this capacity of thinking that it is necessary to put onstage cognitive and affective experiences. It penetrates the body. Seeing it, it devastates it in thought; dissolving it in such a way that leaves no discernible inside or outside.

Rooted in the individual, dance becomes primarily a space of circulation of potentialities and virtualities, a space of tension between a body yet to be built and a body that is a result of a complex force interaction. At stake, therefore, are the processes of building a body whose references include complex structures of subjectivity — not a component centred in the individual as a personal subject. In this perspective, understanding the dancing body is only possible in its mobility, change and transitory structure.

TIME IS ASSEMBLED

At this point, and to conclude, I should mention that dance embraces the intensive; that it works in the sudden dynamic of happenings. What is this intensive? It is the flows, the forces, the speed, the molecular movement that animate life itself, but in a wild state, that is, free of any mechanisms of semiotisation, regulation, stratification, institution and control created by all the power regimes that attempt to produce a body that is unitary, sensate, and finalised according to practical needs of social representation.

What is a society capable of? Such question cannot be answered outside the field of actions, it cannot be answered without the risk of history, but we can at least affirm that we won't be able to answer it while we are stuck to conceptions that separate our forces, that separate us from our bodies and its intensities. At last, a dancing body.

References

ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FONTAINE, Geisha. *Les danses du temps: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Paris: CND, 2004.

LAPOUJADE, David. *Potencias do tempo*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio. (Org.). Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará | Fortaleza: Secretaria da Cultura, 2002.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAMOS, Jairo de Oliveira. Uma re-inscrição kafkiana nas dobras das Memórias do Cárcere. Master's Degree Dissertation— Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2010.

Text translated into English by Henrique Rochelle

Trisha Brown: Islands of Sense

Gisela Dória

“I create movement from a source which escapes the brain”

(BROWN apud HUYN, 2014, p. 50)

If north-american modern dance broke off from classical ballet, bringing into focus a vocabulary which, according to each creator, valued less technical virtuosity than expressiveness, touching on present-day social issues, north-american postmodern dance, as defined by Banes (1987) broke off from its precursor in an even more radical manner. To refuse virtuosity and expressiveness was the new war-cry. Moving past the formal conjectures established as the technical norms of the present scene, dance emerges as once again politically, culturally, philosophically and aesthetically active. Reducing to an extreme any artificiality, dodging generic guidelines, questioning the limits of what was or was not ac-

ceptable in artistic production, a new cultural movement appeared, notably in New York City in the 1960s destabilising all hierarchic forms of considering and creating dance.

A fundamental artist of this period is choreographer Trisha Brown (1936). A graduate of Mills College in Oakland, California, Brown constructed a solid formation in dance that included the modern techniques of Martha Graham (1884-1991), José Limón (1908-1972), Louis Horst (1884-1964) and Merce Cunningham (1919-2009), among others. Considerably influenced by the work of Anna Halprin (1920), whose workshop she had attended in San Francisco in 1961, as well as by the Cage-Cunningham duo, Brown relocated to New York at the beginning of the 60s, a period during which the city experienced a creative explosion, crossing, transforming and inventing many artistic styles. A member of the seminal group of artists attending the experimental composition classes given by Robert Dunn, which took John Cage's concepts developed for music and transposed them for choreographic composition, Brown was one of the founders of the Judson Dance Theatre and one of its main artistic heiresses.

Imbued with this hybrid, experimental spirit emerging from New York City, the artists participating in the group whose headquarters were the Greenwich Village Baptist Church shared an anarchic, democratic approach to choreographic experimentation. There professional dancers shared the scene with non-dancers, everyday movements became part of choreographic vocabulary, chance and propositions, or rules for improvisations known as *tasks*¹, sought in a deliberate manner to bridge the gap between dance and daily life. It was also during this period that scenic space moved beyond the Italian proscenium stage, gaining the streets, parks and museums. From then on, absolutely unexpected places began to harbor scenes. These new creators proposed such a radical modification in the relationship between the public and the audience, in the use of space and the body, that the definitions of dance itself were put into question. It is precisely in this context that works such as *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) and *Group Primary Accumulation* (1973), both by Brown, are inserted. They are described and analysed in this present essay, considered as a particular, personal dramaturgy.

CHOREOGRAPHIC READY MADES

Susan Sontag refers to the artists and choreographers briefly described above as *neo-du-champions* (SONTAG, 1987, p. 58), that is, influenced by the work of french sculptor Marcel

1. Trisha Brown attributes the elaboration of the notion of tasks to Anna Halprin, a procedure much used by the artists that frequented the creative laboratories at Judson Memorial Church. According to Brown these tasks “were a step above recurring to daily movements for composition, usually subject to ticks and mannerisms”. (BROWN apud HUYNH, 2014, p. 19-20).

Duchamp, a member of the European dadaist movement. In a manifesto published in 1916, dadaist artists proposed a new vision of the creative act whose tenets were, precisely, disorder, disorganisation, destruction and desacralisation (ROUX, 2007). Duchamp, one of the main artists in the movement was the author of the idea of ready made in art, a term borrowed from the clothing industry that implies the transposition of everyday practical objects into art objects, with no material alteration. The most famous of these works is *Fountain* (1917) which consists of a white ceramic urinal, signed by the artist, transformed into an art object².

In fact, Sontag points toward an interesting anachronism. In their creations, these dance artists used a number of corporal ready made extracted from everyday life and from the everyday citizen. Walking, running, climbing, rolling... ordinary human activities become activities emblematic of the postmodern repertoire, occurring in a scene in ways previously unexplored, dubbed in this present doctoral thesis³ “choreographic ready made”.

Another point worth pointing out is the lack of an interpretative logic, that is, the absence of the necessity that the artist present his materials in a form which the public may interpret. It is true that during this time, not only dance but the greater portion of artistic manifestations sought to distance themselves from interpretation, relying instead on parodic, abstract, decorative or even non-artistic forms (SONTAG, 1987). Numerous references and influences may be found in postmodern dance. Among them one may cite the artistic movement happening at Cabaret Voltaire, in Switzerland, one of the main venues at which the dada artists in Zürich met and performed during the 1920s, thereby influencing European and American artists alike. In the United States painter Jackson Pollock left his own mark, influencing artists on both continents through his work known as Action Painting. The movement, defined by the critic Harold Rosenberg (1952) as an art in which the canvas became an arena of sorts, where the painter would act and the painting became an event. This type of artistic practice was associated with abstract expressionism, whose influence on North American choreographers such as Simone Forti, Yvonne Rainer and Trisha Brown herself was notable. For Forti (1935), for instance, the discovery of action painting coincided with the period during which she frequented Halprin’s workshop in California, where she began to experiment with improvisation and realised that the primary movements emerging from creations in painting permitted a particular corporal experience (ROUX, 2007).

2. Exhibited for the first time at the 1st Annual exhibition of Society at Grand Central Palace in New York, 1917.

3. Dória, G. “(de) Composição e Produção de Sentido”. Thesis defense July 2015, at the Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas / UNICAMP, supervision by Cássia Navas.

Among other references, it seems possible to point out as one of the branches in the movement's genealogy the work and experiments carried out at Black Mountain College, catalysed and brought to New York by the Cage-Cunningham pair in the mid-60s.

Therefore, in observing multidisciplinary artistic movements occurring in the interval between the 1920s and 40s, as well as between the 60s and 70s in both the United States and Europe it becomes possible to see that dance was going through a vibrant wave of subversion, something that may be defined as a true amplification of its own artistic field, in analogy with Rosalind Krauss' notion of sculpture in the expanded field (1979). Therefore, in expanding its frontiers, dance began to shed light (or shade) on a universe of possibilities of readings and (non)interpretations, demanding that concepts and reflexions regarding this new artistic practice undergo drastic reevaluation.

In writing about the expansion of sculpture, Krauss proposes contemplation of sculpture no longer focused on the pedestal, on the inanimate bronze or marble object but on the universe of sculptural possibility, the concept of which becomes infinitely malleable, able to include the most surprising of sculptures. Works that can evaporate in space, deteriorate, rot, occupy equally unorthodox public and private spaces, "in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything" (KRAUSS, 1979, p. 1)

Truly, such a cultural expansion spread throughout a number of artistic fields, as Fischer-Lichte points out when she refers to works in contemporary theater, in which works that proposed readings beyond interpretation also emerged, seeking to discover "the anthropological significance of the performative, the sense of the sensory, rather than the possible meanings of individual texts" (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 7).

In accordance with the notion proposed in this article of corporal ready mades, the use of verbal ready mades by Robert Wilson, for example, as put forth by Fischer-Lichte, happens through the use of prefabricated elements everyday phrases, such as "how are you?", "leave me alone!", "you don't say!", etc. These phrases form the written material *a posteriori* — as opposed to a text written *a priori* that, in deconstructing language, renders the literal interpretation of the text impossible, leaving the text's underlying procedures as possible clues for reading, such as specificities of costume, scenery, lighting and sound, among other particularities of each scene (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 7).

In Brown, the (im)possible interpretation of her choreographic works are lodged in the spectator's sensory universe and it is also through its underlying processes that the audience may read her works. The rebellious spirit of the time, when added to the playful creative freedom of the younger generations created an unprecedented artistic expansion, comparable only to the dadaist experiments of the historic avant-garde, demanding that

the audience be put in a position that was no longer that of a passive observer, comfortably seated in his chair. Then again, comfort was no longer a prerogative of the postmodern artist, many works from the time provoked great discomfort, not only for those who made it, but for those who watched as well.

The original example from whence the notion of ready mades (originally from the visual arts) was borrowed deserves to be evoked once again. A urinal placed in a museum may be regarded as an art-object as much as a man suspended on mountaineering rope, horizontally descending, walking down the side of a building or the simple accretion of gestures and movements may be regarded as authentic choreographic works, taking the limits of the body and imagination to an extreme.

In this sense, it is possible to see how the works of Trisha Brown, mainly her early works, belong to this non-interpretative, non-hermeneutic artistic scope, which supposes a sensory experience — something different from the conscious, literal and explicative search, something along the lines of an “intellectual hypertrophy”, as defined by Sontag (1987, p. 7) — that refer to a notion of a Culture of Presence — as opposed to a Culture of Meaning — in the terms put forth by Gumbrecht (2010) that will be developed in the following section.

CULTURE OF PRESENCE/CULTURE OF MEANING

Gumbrecht, a professor at Stanford University proposes two concepts for understanding the crisis of representation in postmodernity that help to comprehend a way in which we might go beyond “the exclusive statute of representation in the Humanities” (GUMBRECHT, 2010, p. 105). Namely, Culture of Meaning and Culture of Presence. These two cultures, according to the author, are not exclusive and may coexist in all cultural objects, never appearing in a pure, ideal form (GUMBRECHT, 2010).

In the attempt to understand Trisha Brown’s work as the bearer, or aesthetic disseminator close to what Gumbrecht defines as Culture of Presence it seems important to direct an attentive look at what the german author proposes.

In his powerful book *Production of Presence: what meaning cannot convey*, Gumbrecht traces a trajectory that includes a series of stages, seeking to point out the specificities of the two aforementioned cultures. Without repeating them here, it is important to comment on some of these stages in order to relate Brown’s work to the second of these cultural categories, that of a Culture of Presence.

At the first stage, in seeking to analyze such cultures, the author states that the predominant self-reference in a Culture of Meaning is thought, or consciousness, whereas the

predominant self-reference in a Culture of Presence is the body (GUMBRECHT, 2010, p. 106). With regards to Brown's work, in *Man Walking Down The Side of a Building*, *Group Primary Accumulation* and many other examples, the body is the predominant self-reference. The exploration of space, the challenge of gravity, the relations between the dancers' bodies as well as the relation between performers and audience are given first and foremost by corporal experimentation.

The notion of space, the nucleus of Brown's work, is precisely another stage cited by Gumbrecht. To him, in a Culture of Presence, "the dimension created around bodies must be the primordial dimension in which the relations between human beings and the things of the world are negotiated" (GUMBRECHT, 2010, p. 110). Brown, in her constant negotiation with space, accesses atmospheres in which the confluence between the dancers' individual spaces and the collective spaces of the scene, as well as those of the audience and the environment are constantly recreated, re-signifying the commonplace, be that through a simple movement of the arm or staging a dance on the grass in a city park. On the other hand, for a Culture of Meaning, time is the primordial dimension, the fundamental association between consciousness and temporality.

When thinking about the dramaturgy of a classical ballet, the *Nutcracker*⁴, for example, there is a clearly defined notion of time, the plot occurs around Christmas Eve; or, even when there is no such clearly defined definition of time, in *Giselle*⁵, for example, information is given that aid in historic or temporal comprehension; through scenery one may conclude if the plot occurs during night or day, in a city or a cemetery with the help of costumes that refer to a specific recognisable historic period. Programs were also resorted to for giving the audience important information, thereby making comprehension easier.

What happens in Brown's choreographic experimentations, as well as in other contemporary and postmodern artists of the time, is that action occurs in the *here and now* and consciousness of temporality is radically subverted.

Returning to Gumbrecht, the last stage the author specifies leads to the "playful element and fiction as concepts through which Cultures of Meaning characterize interactions in which participants have a vague, limited or inexpressive idea of the motivations

4. A two-act ballet, *libretto* by Marius Petipa, choreographed by Lev Ivanov and music by Tchaikovsky; premiered 1892 at the Marinsky Theater in St. Petersburg, staged by numerous theater companies around the world (KOEGLER, 1987)

5. Two-act ballet, *libretto* by Vernoy de Saint-Georges, Gautier and Coralli, choreographed by Coralli and Jules Perrot, music by Adams, premiered 1841 at the Opéra de Paris, considered a high point of romanticism in the ballet (KOEGLER, 1987)

that guide behavior” (GUMBRECHT, 2010, p. 111). In that manner, in situations of play or fiction, rules take the place of the participant’s motivations. On the other hand, these actions defined as human behaviour structured by conscious motivations have no place in a Culture of Presence. Brown constantly refers to unconscious motivations when reflecting on her work. Whenever questioned about the creation of a school for transmitting her ideas for dance, her answer is immediate: “Don’t put me in a cage!” (BROWN and HUYNH, 2014, p. 21). Her motives for creation consciously evade the intellect in order to permit an organic movement to emerge. Furthermore, even though her work is mathematically organised, her language emerges from improvisational exercises that flow from her own body through an unconscious flux of experimentation that later goes through a process of *découpage* and codification, eventually transmitted to her dancers in individual or collective dances. To Brown, this system might be lost in a conventional school-system, whose transmission of technique is given through other techniques. For the artist, practices of somatic experimentation such as Alexander, Feldenkrais or BMC are the way to knowing one’s own body, the rest must emerge from the guided, structured improvisation that she usually conducted (BROWN, 2004)

Therefore, in Brown’s dramaturgy there is no a priori fiction though the audience may project their own fictional reading. There are no princesses or fairies or witches, much less mythological figures as in Martha Graham or Ruth St. Dennis.

A man goes down the side of a building and he is just that, a man. Furthermore, Brown does not recur to instructive programs, since she believes her work must be able to stand on its own, with no need for explanation. Though she recognises that texts and summaries are an efficient way for the artist to communicate with the audience, Brown does not use them in such a fashion. In her own words, “I don’t want anything predictable, I will announce nothing” (BROWN and HUYNH, 2014, p. 35)

If this approach may seem radical and uncompromising, Brown is also offering her audience the possibility of freedom and autonomy for their own readings, which may leave some people with a strange taste in their mouth, similar to that of having eaten a new, unfamiliar food, the taste of which bears no prior records. In these cases, it is scarcely about liking or disliking that which brings us a new set of tastes, but of trying first, later amplifying registers, expanding possibilities and most of all, being present in the scene as artist or audience.

Being present as an artist, where a false step can lead to an injury or a fall as well as being present as an audience, even if not actively participating in the scene, since Brown does not invite her audience to act with her dancers, still demands a *bearing-witness* that acts in another manner, as a co-author of a meaning that is constructed in a diverse form for each of its participants.

References

- BROWN, T. So that the audience does not know whether I have stopped dancing. Minneapolis: Walker Art Center, 2008.
- BURT, R. Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde. *Dance Research Journal*, Cambridge, v. 37, n. 1, pp. 11-36, summer, 2005.
- DÓRIA, Gisela. *A Poética de Sem Lugar: Por uma Teatralidade na Dança*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FISCHER-LICHTE, E. Além da Interpretação. 2012. Artigo não publicado, traduzido do alemão por Stephan Baumgartel.
- GUMBRECHT, Hans. U. *Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- HUYNH, Emmanuelle. *Histoire(s) et Lectures: Trisha Brown & Emmanuelle Huynh*. Paris: Les Presses du Réel, 2014.
- KOEGLER, H. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. New York: Oxford University Press, 1987.
- KRAUSS, R. *Sculpture in the expanded field*. *October*, Boston, vol. 8, pp. 30-44, Spring 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778224>>. Acesso em: 16 fev. 2015.
- SONTAG, S. *Against Interpretation and other Essays*. New York: Picador, 1987.



2 The Times of the Works



The Theatrical Dance of Rio Grande do Sul: the Formation of a Modern and Ballet Matrix

Airton Tomazzoni

*Let's dance again.
And ward off the demons
If don't know where it comes from
You cannot talk about it
If one ignores the origin of the dance
You can not dance
(Ritualistic song Na-khi)*

I take advantage of the funerary song mentioned by historian Mircea Eliade in his work *Myth* and reality to start a reflection that, in the echo of the verses of a tribe from somewhere on the planet, seeks to raise some questions about historiographic research, especially regarding dance research. Perhaps the dancer's passion, coupled with the curiosity and critical sense in my journalistic career, have forged an interest in research into the origins of dance in my city.

Driven by the hassle of, in the early 1990s, ignoring the origins of the dance in the city where I was performing (Porto Alegre), I started a personal journey to seek more references on the subject. At the outset there was one evidence: the bibliography on dance history available at that time was limited or non-existent when it referred to dance in Rio Grande do Sul. Brazilian authors who wrote about national dance brought little information or did not mention the beginning of theatrical dance¹ in Rio Grande do Sul. Eduardo Sucena, in his *Theatrical dance in Brazil*, brought little more than a page dedicated to the theme, mentioning the Physical Culture Institute, Lya Bastian Meyer and Tony Petzhold, besides some other names acting in the period. Antonio José Faro, in *Dance in Brazil and its builders*, did not bring any references to the theatrical dance of RS in its genesis. Ida Vicenza, in *Dance in Brazil*, dealt with the subject in a single paragraph dedicated to Lya Bastian Meyer. Eliana Caminada, in *Dance history — cultural evolution*, quoted in passing Tony Seitz Petzhold. Maribel Portinari, in *Dance history*, did not bring any information.

A short chapter by Paulo Antônio Moritz, in the book *Theatro São Pedro in the cultural life of Rio Grande do Sul*, completed the bibliography available on the subject, where more consistent data were presented, especially in respect to the Physical Culture Institute, Lya Bastian Meyer and Tony Seitz Petzhold.

I could find material quantitatively greater in *Origin, evolution and characteristics of the dance in Porto Alegre*. The study, at the time not yet published, was the first step towards a more

1. Theatrical dance, also called scenic dance, is all that “which has a primarily aesthetic purpose, and which, therefore, implies some conditions, among them, training, professionalisation and public” (Marques, 2001, p. 163). Therefore, involving significant changes such as the use of specific places of realization and/or presentation, as well as changes in teaching modes and procedures, as well as consumption/fruitation. And with regard to the production of a theatrical dance in Porto Alegre, I will refer to the dances of modern and ballet matrices originated in the decades of 1920 and 1930, although it recognises the previous existence of dances produced in variety shows presented in cinemas (or cine-theaters), circuses or modest and improvised show halls, as recorded by Ferreira (1956). These new matrices gain a new and legitimised cultural circuit, especially linked to the cultural life of Theatro São Pedro.

comprehensive survey on the history of dance, organised by the teachers Morgada Cunha and Cecy Franck. With more than 400 pages and divided into two volumes, with a xerographic copy available at the Physical Education School of UFRGS, it featured chapters such as Pioneers, Teachers, Groups, Dancers and Other Contributions, covering a period of 60 years, from the 1920s to 1980s. This material opened for a universe of personalities and events that further increased the desire to deepen the search for references and the understanding of the origins of theatrical dance in the capital of RS. The work gathered brief biographies and a list of shows produced, which allowed the identification of missing information, but which in the way presented, did not allow the articulated understanding of the beginning of theatrical dance in the capital of the state of Rio Grande do Sul.

When I started to publish *Dança* newspaper, in 1996, the perception of the need to research and disseminate the history of this period was present. First in the realisation and publication of interviews with pioneers, like Tony Seitz Petzhold (Tomazzoni, 1996). Still with a research of a private character, I evaluated the need, even without incentive, and decided to continue searching for data in sources that could help to expand this panel. And so I began in 1999 to make a survey of the material published by the press and available at the Museum of Communication Hipólito da Costa. By taking up the discipline of Dance History, at UERGS, in 2002, I was able to refine this work, in activities in collaboration with the students of the discipline and to stimulate research and interest in the origins of the history of dance, reported in Tomazzoni (2008), leading to the systematisation of a pilot for TVE: *The Rio Grande do Sul dance has a history*.

These activities were followed by exploratory interviews with a thematic focus with artists and educators who participated in the beginnings of the dance in Porto Alegre, such as Imgard Hofmann Azambuja, Erica Renner, Lenita Ruschel Pereira, Morgada Cunha and Eneida Dreher. Masters and students who participated in this period as teachers, students, creators. Thus I had the opportunity to access and digitalize the precious and unpublished personal collections of Imgard, Erica Renner and Morgada Cunha.

This material and experience were fundamental, for me, to integrate the research team of the Rumos Itaú Cultural Dança project, performing the mapping and contextualization of dance in Rio Grande do Sul for CARTOGRAFIAS: RUMOS Itaú Cultural Dança, in the 2002/2003, 2006/2007, 2008/2009 editions (Tomazzoni, 2007; 2010). And more recently, integrating the research team of the Enciclopédia Brasileira de Dança, writing entries such as Lya Bastyan Meyer (1911-2005) and Tony Seitz Petzhold (1914-2000).

In spite of these initiatives, however, there was still the perception of the need to broaden and systematise this material regarding the origins of scenic dance in Porto Alegre and analyse it in a more effective and in-depth way, in order to better understand the sin-

gularities of that period; they are still too fragmented and disjointed, and, consequently, they have not allowed good analyses and interpretations to better understand this era. And this is a determining period to understand aspects of the production of the current time, as well as the “deletions” produced. Thus began to outline the research proposal: *The theatrical dance of Rio Grande do Sul: the formation of a matrix of modern and of ballet.*

PROBLEMATISATION AND THEORETICAL PANORAMA

Investing in a historical research forced me to reflect on fundamental questions for theoretical and methodological definitions in front of my research proposal. Objectivity, truth, knowledge, language. What position do I take to look at and work with the history of the dance that I was proposing to raise and understand? The first definition was to assume that “any type of thought and knowledge that is not always committed to the position of the thinker, the knower, and the speaker is not possible; it is impossible to think, to know, to speak independently of negotiations, interests, values and social forces” (Lopes and Veiga-Neto, 2007, p. 4).

This quote, with echoes the thoughts of Nietzsche and Foucault, gave me the uneasiness — which is always instigating to those who research — that we do not deal in historical research directly with facts, but with their interpretation, not with concepts, but with what we say about them and with them. And if we cannot escape this, it is necessary, at least, to assume this place of speech, interpretation, analysis, construction, which requires exposing and exposing oneself. This implies that we always have partial and provisional versions. We are capable of modest truths, as Edwald (1993) suggested in drawing inspiration from Foucault’s work.

I believe that, at this point, however, it should be emphasised that this perspective does not result in a lack of objectivity, nor in a relativistic “anything goes” discourse. To acknowledge that there may be several truths and that I am committed to what I study does not mean that every version is valid without the discernment between things. In spite of an often essentialist content, Terry Eagleton has reminded us that while we recognise the difficulties of defining, classifying, describing, objectifying, we cannot and must not give up the search for truth and objectivity.

The point, in the end, is that having genuine interest in someone is not something that disturbs the view of how he is in fact, but rather, what makes it possible to do so. Contrary to the adage that love is blind, It is because of involving a radical acceptance that love allows us to see others as they are. (Eagleton, 2005, p. 181)

In this way, I was able to advance in the research, passionate about the theme of dance history and with the (provisional) certainty that I am not unraveling the great truth of the origins of scenic dance in Rio Grande do Sul, but allowing a broader understanding of this period. From these two premises — not to propose to reach a certain essence of the facts of the dance and not to consider myself exempt of my experiences and beliefs while speaking and trying to give account about these facts — I assumed the contingency of language and of the no less validity of its use.

Thus, it was a consequence my approximation to researchers of the so-called New History, for pointing to new perspectives to understand historiographical research, regarding their objects, practices and postures, differing from the paradigms of traditional history. As Burke (1992) pointed out, the New History differs from the traditional one in: worrying about a story, where everything is historical and not just the political aspects, and therefore being able to accept the micro-stories; to be concerned with analysing the structures and not just the narration of great events; look for other possible angles to look at the story; to accept all kinds of documents, not just official ones; and do not believe in the possibility of total objectivity.

This perspective opened the possibility to opt for the theme of theatrical dance, its protagonists and the approach to the cultural scene of Rio Grande do Sul, without pretension to exhaust the theme or “unveil” all truth, but to focus and be able to establish an analysis and interpretation of this period. This did not exempt me from perceiving some contradictions and limitations that indicated that I was attentive and willing to stress and problematize aspects that I thought necessities when taking this bias.

And was this is how I found in the historian Jörn Rüsen the prospect of being able to include the importance of methodisation without neglecting the narrative presuppositions. For the historian, the “preoccupation with reflecting on the narrative specificities of the historiographic text did not lead him to the perspective of reducing the historical discourse to literary aspects, but to the possibility of rehabilitating the idea of narrativity connected to the methodical procedures of research” (Silva, 2009, p. 2).

SOME CLUES

The preliminary movements of data collection and bibliography that I have already realised allow to perceive a significant change in the dance scene from the end of the 1920s, especially with the constitution of the Physical Culture Institute in which they studied those that would open the first ballet schools in the early 1930s in Porto Alegre: Lya Bastian, Tony Seitz and Ingard Hofmann.

Standing out there is the Dalcrozian matrix of the Physical Culture Institute, that seems to indicate a singularity of theatrical dance in relation to the other Brazilian states. In addition, the material aroused another peculiarity: that of a ballet aesthetic that is not constituted by the importation of artists forged abroad, especially those of Russian origin, as happened in Rio de Janeiro, but rather from local artists who went to search training, especially, in Germany, with strong marks of a period of expressionist dance affirmation.

From the end of the 1920s, the first local productions began to gain legitimacy in the cultural circuit, with presentations at Teatro São Pedro, with reviews in the press and coming from a school concerned with dance training. How to interpret excerpts of reviews from the newspaper *Correio do Povo*, from 1930, when highlighting the performance of Tony Seitz, in the aforementioned spectacle *A Princesa Moura*. “In particular called our attention the Miss Tony Seitz, to the numbers of acrobatics she presented with rare elegance(...)There are impressions that remain and deserve special registration. We are sincere. Hence the reference we make to the performance given to your little role by Miss Tony Seitz”.

Or yet in the interview with Lya Bastian Meyer, positioning itself about a number of aesthetic issues with expressionism, the relationship with the music and about physical culture: “Let’s not confuse. My purpose is higher. Dance, as a eugenic class factor, is evidently a contingent of physical beauty; of the perfection and correction of the lines. My school, however, cares, above all, of the aesthetic development and improvement. I want to create artists in the purest expression of the word and not candidates for beauty pageants...” (*Correio do Povo* newspaper, 11/03/1934, p. 7).

The ballet matrix was only outlined later in the 1930s and 1940s, when the production of shows from the first ballet schools was increased, as well as dance recitals, with local soloists, with the pursuit of professionalisation involving scenography, costumes, soundtrack. It is in this period that we will have the first assemblies of ballet works. Lya Bastian Meyer would produce countless works, among them *Copellia*, in 1933; *El amor brujo*, in 1937, and *Joana Darc*, in 1948. Tony Seitz would create her version for *Swan Lake* in 1938; *The Sleeping Beauty*, in 1939, and *A Salamanca do Jarau*, in 1945. Irgard Hofmann also would spread the dance in the capital with performances of his school and, later, with solo recitals, dancing works of Chopin, Debussy and Manuel de Falla, among others. In 1948, then-student of Lya Bastian Meyer, Salma Chemale performs her first solo recital, at Teatro São Pedro. It is also worth mentioning that it is during this period that the Official Dance School of Teatro São Pedro was created under the direction of Lya Bastian Meyer.

The available material is dispersed in countless works, and the available bibliogra-

phy, for instance, ignores or reduces the dimension of Irgard Hofmann in this scenario, something which I could only notice when I had access to his personal collection and journalistic records of the period. At the same time, the bibliography of this period has, to a large extent, a more commemorative character of the personalities of the period than of an understanding of the inaugurating aesthetics and the contradictions and singularities that were outlined.

This period seems to mark a milestone in the modern theatrical and ballet dance production in Rio Grande do Sul and that it needs a more detailed survey, as well as analyses that make it possible to understand in a less superficial way this fundamental moment for the gaucho dance.

RESEARCH CHALLENGES

As a methodological lineation, I opted for Rösen's perspective, which presents the work proposal starting from the fundamental operations that interact in practical historical work. For him, procedural operations are heuristics, criticism, and interpretation. In a first phase, the researcher operates, in a systematic way, in the collection, concentration, and classification of the significant sources. It is important to note that in Rösen's perspective, heuristic does not only consist of searching for sources but also of assessing whether sources provide satisfactory information for the proposed research problem. A second methodological movement would be the critical evaluation of these sources, which should be guided by plausibility criteria of the informative potential of the sources. From these two initial movements, the methodological process must then be completed with the interpretive operation about the data.

To the extent that such information is drawn from the sources and rearranged, the interpretation enables the formation of narrative products that serve as guiding threads of the work of historical representation. In these interpretative conductive threads are produced the heuristically directed perspectives about the experience of the past, in the form of historical questions. And here perhaps lies the greatest challenge, to establish a theoretical body that allows the interpretations of this cultural context, without simply importing models extraneous to the Brazilian reality to interpret the singularities and complexities that present themselves.

In this way, one can move beyond a celebratory historiography to, without demerit, perceive the singularities that seem to point to a modern dance that almost does not assume itself as such and a ballet production that becomes fragmented and with a little tradition. Conditions of production that perhaps, more than weaken or disqualify, allowed the emergence and

invention of ways of creating this dance that might not be totally anchored in these European bases, and that dialogs in a unique way with the context of a state in the extreme south of the country.

References

- BOURCIER, Paul. A história da dança no ocidente. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BURKE, P.(org.) A escrita da História. Novas Perspectivas, SP: Unesp, 1992.
- BURKE, Peter. O que é História cultural?. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CHARTIER, Roger. A beira da falésia: A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002
- CALDAS, Pedro S.P. Teoria e prática da metodologia da pesquisa histórica: reflexões sobre uma experiência didática. Revista de Teoria da História. , v.n.3, p. 1 — 12, 2010.
- CAMINADA, Eliana. História da dança: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CARO, Herbert; CÉSAR, Guilhermino; DAMASCENO, Athos; MORITZ, Paulo Antônio. O Theatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Departamento de Assuntos Culturais da SEC/RS, 1975.
- CORTE REAL, Antônio. Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- CUNHA, Morgada e FRANCK, Cecy. Dança: nossos artífices. Porto Alegre: Movimento, 2004.
- DANTAS, Mônica. Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999
- DIAS, C. Histórias do Instituto de Cultura Física de Porto Alegre (1928-1937). 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano). — Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- EAGLETON, Terry. Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- EWALD, François. Foucault, a Norma e o Direito. Lisboa: Vega, 1993.
- FARO, Antonio José. A Dança no Brasil e seus construtores. Coleção Documentos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNDACEN, 1988.
- FERREIRA, Athos Damasceno. Palco. Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX: Contribuição para o Estudo do Processo Cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre:

Editora Globo, 1956.

FREITAS, H.; JANISSEK, R. Análise léxica e análise de conteúdo: técnicas complementares, seqüenciais e recorrentes para análise de dados qualitativos. Porto Alegre: Sphinx, 2000. 176p.

LE GOFF, Jacques. Reflexões sobre a história. Tradução: Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1986.

LOPES, Maura Corcini; VEIGA-NETO, Alfredo. Identidade, cultura e semelhanças de família: a contribuição da virada lingüística. Texto produzido para publicação da Profa. Rosa Bizarro, da Universidade do Porto, em janeiro de 2007. (texto mimeo).

MANTELLI, Gladis; MEIRELES, Rudy (Org.). Trajetória de uma sapatilha — 50 anos de dança de João Luiz Rolla. Porto Alegre: os autores, 1989.

MARQUES, Roberta Ramos. Identidade nacional e cultura popular na dança cênica “brasileira”. In Revista Diálogos Possíveis. Ano.05. n. 01. (jan/jun 2006). Disponível em: <http://www.faculdaDESsocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/8/11.pdf> Acessado em 15. abril. 2001.

PEREIRA, Roberto. A Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RÜSEN, Jörn. Reconstrução do passado — Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Trad. Asta-Rose Alcaide e Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da UNB, 2007.

SILVA, Rogério Chaves. Método e sentido: a pesquisa e a historiografia na teoria de RÜSEN, Jörn. Fronteiras: Revista Catarinense de História, Florianópolis, n.17, p. 33-55, 2009.

SUCENA, Eduardo. A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

VICENZA, Ida. Dança no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNARTE, 1997.

TOMAZZONI, Airton. Tony Petzhold: 60 anos de dança. Revista Dançarte. Ano I, nº0, p. 6-7. Porto Alegre, 1996.

TOMAZZONI, Airton. Contemporaneidade no extremo sul do Brasil: Um percurso. In: Sobral, Sonia. (Org.). Cartografia — Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, v. , p. -.

TOMAZZONI, Airton. Fazendo histórias: experiências de pesquisa biográfica no currículo de graduação em dança. In: MEYER, Sandra; NORA Sigrid ; PEREIRA, Roberto (Orgs.). Seminários de Dança-Histórias em Movimento: biografias e registros em Dança. Caxias do

Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 181-187.

TOMAZZONI, Airton. Trânsitos possíveis: conexões e desconexões da cartografia da dança contemporânea no Rio Grande do Sul. In: Greiner, Cristine; Espirito Santo, Cristiana; Sobral, Sonia. (Org.). Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: mapas e contextos. 1ed. São Paulo: ITaú Cultural, 2010, v. , p. 34-39.

Notes on Research in Dance History

Arnaldo Siqueira

Curiously enough, even before I began my research at Unicamp, under professor Cássia Navas in the Art and Context line of research, my work since 1996 had already been developing around that same area; art and context. The first moments of this route took me through the work of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹. After extensive bibliographic consulting and personal experience attending a number of works from the company's repertoire (1968-1994) — as a dancer in Europe in 1995 I was able to watch many of Bausch's works, which had come to Brazil only twice before and only to the cities

1. Pina Bausch was born in Solingen, an industrial city in Westphalia, northwestern Germany, famous for its steel factories. At 15 she moved to Essen. She left her given name, Philippine, for its nickname, Pina. She enrolled at the Folkwang school and went to study dance with Kurt Joos (1901-1971), the great expressionist master. In 1959, without knowing a word of english, she moved to the U.S.A. In New York she worked for a number of contemporary choreographers before being invited by Anthony Tudor to join the Metropolitan Opera Ballet. In 1962 Bausch made another decision. Instead of staying on as a soloist at the Metropolitan, she decided to return to Germany. She returned to Essen and went to work again with Joos. There her impulse toward creating began to take shape. In 1973 she was invited to direct the Wuppertal Opera ballet, where she formed the center of her company, which would be founded the following year. Her first choreographies, based on works by Gluck, Stravinski and Weill were met with hostility by the audience in Wuppertal, who appeared unwilling to accept aggressive choreographies without glamour or wonder. Success came only once the group began to tour. Acclaim in London and Paris led the citizens of Wuppertal to discover the dimensions of Pina Bausch. Soon after, the Tanztheater became one of the city's glories. The peaceful Wuppertal bourgeoisie placed Pina on the same level as other illustrious local figures: Engels, the Communist Party scholar and Bayer, inventor of aspirin.

of São Paulo and Rio de Janeiro. The first of these visits was in 1980, on the occasion — while totally unknown in Brazil — Pina performed for a very small number of people, as producer Emílio Kalil testifies: “I remember going to Teatro Sergio Cardoso, in Rio, and seeing about two people in the audience” (NORA, 2010, p. 216) The second was in 1990, during Carlton Dance, again in Rio and São Paulo. The rest of the company’s performances in the country happened in 1997, 2000, 2007 (with *Água*, a work that had Brazil as an inspiration) and 2009, after the artist’s death in 2009.

In my research on Pina Bausch I approached her development as a dancer, establishment as choreographer, her methods and her early experiments — which resulted in a much imitated type of dance-theater. The study also paid attention to the company’s repertoire and the residency projects that integrated cultures from various countries into the artist’s peculiar geography. Later, the results of this research were delivered to Pina Bausch personally, on the occasion of a remarkable week of daily encounters during the artist’s vacations in Recife in 2002.

During this opportunity, alternating between moments of leisure, touristic and cultural activity and a full schedule of meetings with artists, the mayor, press conferences, and dinners with representatives of the German cultural diplomacy I realised how much my work could have been enriched if I had considered contextual aspects and, most of all, the artist’s private self, the magnitude of which, during that week, left the impression of being larger than her *oeuvre* as a whole. An *oeuvre* which was and remains unique. Her work reflected and enriched our time like few others.

To these experiences were added my own concerns arising out of an uninterrupted dedication to dance as a dancer and producer. After all these moments and movements, dance history, including its definition as such and ensuing subdivisions (besides the critique of these limits through time) passed into a moment of multiplicity and simultaneity. In the artistic as much as in the academic field, questions of hybridity, anthropophagy, transculturation, “creolization”, interculturalism and their terminological variations

As such, relations between the global and the local would come to define the characteristics of many events and festivals worldwide. In coming into contact with the causality and lack of documentation of these multifaceted relations in Brazilian culture, especially that of the nordeste², I developed a master’s thesis regarding the development of contem-

2. The *nordeste*, or Northeastern part of Brazil, is a region historically rich with traditional cultural forms: *coco*, *boi*, *frevô* are all traditional forms of dance widely practiced in cities and villages in the Northeast, just as the *cordel* is a typical literary form. The *nordeste* is also known for its arid climate and historical poverty. It can be regarded as a matrix for interactions between “local” and “global” cultural forms, given Brazil’s history of colonisation and re-signifying of colonial arts and customs.

porary dance in Recife from an inter-relational aesthetic-critical approach.

As a result of this research, a panorama of contemporary dance in Recife began to take shape from three perspectives: that of the groups that, in the late 80s, inspired by national and international company-models, organised themselves in the professional structure of the company; those of the artists and groups that operated in the intersections between popular and “official” culture³, usually with the aesthetic / ideological support of the *Mangue-Beat and Armorial* cultural movements. Finally, there were those that, refusing the group-company structure, the ideological fundamentalism of the conventional frontiers between dance and other art-forms, guided themselves along a particular aesthetic project. That is, they invest strongly in experimentation and create performances from varied motivations. This last section, completely assimilated in contemporary dance, was rare in the early 2000s (more so in Recife) and giving relevance to this segment lent a prospective dimension to the research. This research resulted in a peerless contribution to the history of local contemporary dance, presenting an understanding of the formation of dance history in Recife unparalleled by similar studies, widely used and referenced by researchers, professors and articulators of the area.

All these issues open paths to other research approaches, which led me to construct another historical study that dealt with the course of dance in Recife in previous periods (1920-1970) touching on the teaching of dance, formation of the dance ensembles, groups and performances.

Through ample source-research, mainly through newspapers and magazines of the time but also through presentation programs and, more importantly, through the statements of actors and their rich personal collections (besides my own). In this way, I was able to construct a sort of tableau of decades of dance in Recife, focusing on the influence of two particular teachers and using the work of a third teacher as a counterpoint. Thus was the research split into three parts, each bearing the name of these women, in three separate publications *Flavia Barros, Ana Regina, Tânia Trindade and the official teaching of dance in Recife*.

The work was well-received in the city, giving these figures the recognition that would remove them from the anonymity to which they were fated, as well as providing an opportunity for correcting errors of omission in Recife’s dance history. An example of this was the *Pernambuco Imortal* project, a set of twelve issues that the *Jornal do Comércio*

3. The opposition between *erudito* (erudite) and *popular* is common in Brazilian art at least since the 1920s. It mostly opposes the high-brow cultural forms of the elite with the spontaneous cultural manifestations of urban and rural populations.

dedicated to the history of the arts in the state in 2001. In issue number 3 — The History of Dance in Pernambuco — Ana Regina's name wasn't even mentioned! The fact led to vehement protests from Regina's family inasmuch as it was proof of the city's historical figures becoming invisible. My research, therefore, could fill in these blanks of recognition. This recognition of the protagonists of Recife's dance history was further solidified in the homage paid to Flavia Barros in the 2003 edition of the Recife Dance Festival, as well as when one of the rooms at the dance course at UFPE⁴ was christened after Ana Regina in 2015. Another example is the occasional invitations that Flavia Barros (currently living and acting as a ballet teacher) receives from Dance History professors at UFPE to give talks on her career, choreographic creations and classes. The quality of her classes are still acknowledged by some of her students.

The next research project, Zdenek Hampl — The Profile of an Innovator, outlines the career of a czech artist in Brazil (São Paulo, Rio de Janeiro and Recife): In the beginning of the 1980s, [Hampl's] work was immediately received in the context of the bourgeoisie, that is, local upper and middle-classes. He and his partner Mônica Brant (now Mônica Sá Rego) were brought to Recife by the Arte & Movimento academy to give classes in modern dance, tap-dancing and jazz. These were short courses that attracted heterogenous students — from newcomers to initiated dancers — around a brand of the up-and-coming consumer society since Zdenek was the choreographer on "Fantástico"⁵. This was the context in which he was first inserted — that of the local financial and cultural elite, made up as much by those that could afford the classes as by those that actually practiced careers in dance (SIQUEIRA, 2009, p. 6)

Decidedly memorialistic, the study approached Hampl the professional, as well as Hampl in his everyday life, providing clear clues to the context of the period.

4. Universidade Federal de Pernambuco

5. *Fantástico* is an enormously popular Brazilian TV show, airing every Sunday evening since 1973 on Rede Globo. The show is a sort of "televised magazine" and touches on a variety of subjects ranging from sports and celebrity culture to investigative journalism.

Around that “galego” dancer everything gained a sort of euphoric vibration. Him and his beautiful wife were fresh and new, in a city where the ideal model of education for the elite still included classical ballet (piano classes had become few and far between and french classes had been switched out in favor of english) offered to girls in traditional academies in Recife (op. cit., p. 6)

However, this research approach eventually shone light on a fraction of the history of dance in Brazil, as well as that of Recife, in its gestures of daring in proposing an association between dance and its professionalisation. Even so, these episodes also revealed some tight limits in the context in which they occurred. That of a scenario

hostile toward the professionalisation of dance, such as Recife in the 1980s and 90s, in which there was no basic structure that would systemise teaching, research, production and consumption of artistic creation — reveals hidden potential, creativity and a will to produce. To the traditional and amateuristic scene he came upon, Zdenek added to contemporary dance the capacity to create from observing everyday activities, the common gesture, parody, laughter and the (apparent) spontaneity and simplicity of movement (idem, p. 6)

With this work, we achieve a set of studies regarding dance history in Recife that followed the course of dance in the city from 1920 to 2002. From the teaching of dance in formal schools and social clubs followed by non-formal private courses, dance groups and their assemblies up until we reach a counterpoint to these remote origins, configuring in different proposals of associative initiatives and professionalisation (namely, companies).

With regards to acuity, as much in the process of teaching as in artistic creation, one remembers how an ex-professor at the dance course at UniverCidade (Rio de Janeiro), Airton Tenório, a *pernambucano*, had disagreements with Roberto Pereira, then the director of the institution’s dance course. The latter said that Airton’s dance classes, formatted by decades of uninterrupted activity, had components and methodology lacking in study and analysis. Together with the fact that Airton had been, without doubt, the person responsible for establishing contemporary dance in Recife, notably in its phase of professionalisation, these are elements that make this a fertile field of research for the development of a judicious study.

The careers of the aforementioned personalities make clear a positive aspect of the transitivity of presential artistic information, as well as the reciprocal co-implication of

their relational contexts. The bountiful amount of material gathered from these sources allowed me to develop a number of reflexions, among these is one regarding the role of amateur structures in the introduction and development of the aspect of taste, or even in the development of artistic sensibility, through its manners of transmission and learning, making for a more diverse cultural landscape and a more fruitful audience for dance, the scarcity of which has become clear over a series of festivals and dance seasons (not only, but especially in Recife). Furthermore, the example of Flavia Barros' work points to the fact that the creation of dance, coming from private teaching facilities can have artistic merit allowing amateur practices to serve as a sort of "nursery" for budding trajectories that may lead to professionalisation.

These issues are a part of my most recent research about the cultural-historical context of the development of dance, particularly in Recife, in light of the beginning of the 21st century, considering the circulation of presential artistic information happening mostly through festivals. Choosing festivals as a theme of research is related to a number of issues, among them:

1. The potentialisation of new relational dynamics in cultural actions in the 21st century, breaking away from the previous logic operating in privileged poles of creation / circulation of dance.

2. The importance of festivals for their respective contexts, seeing that an internationalisation, as well as the potential of actions that stimulate exchange and interaction can hatch new perceptions, vocabulary and thoughts that contribute to local development, besides collaborating with actions that allow for artists and creators from diverse origins, allowing for an agency of multiple information.

3. The fundamental notion underlying this research: it was developed by a researcher who is also a curator/programmer, cultural producer, dance artist and general director of an international festival, who also contributes his own professional experience in a mutual process of theory and practice, execution and reflexion, art and academia.

Clearly the present context is marked by the "inter" era. A time when the attention toward the inter-cultural, the internet, inter-disciplinary and exchange constitute a new platform for dialogues that produce new means of production, research, organization and signification that defy limits, frontiers and territories. Living in it can be a privilege. The challenge is to live *with* it. Not only live, but prosper.

Having knowledge of the historical construction of contemporary occupations was, to me, one of the most important things that this group of research had to teach, and that I attempt to pass on. When Augustine, in his *Confessions*, states that there is a present

of present things, a present of past things, and a present of future things, he is making a remarkable commentary about the complexity of historical periods.

References

NORA, Sigrid. Temas para dança brasileira. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

SIQUEIRA, Arnaldo. A Produção regional contemporânea: dinâmicas estruturais e conjunturais. In: CARTOGRAFIA: Rumos Itaú Cultural DANÇA 2006/2007. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

_____. Ana Regina. Recife: Ed. do Autor, 2005.

_____. Aspectos da dança contemporânea do Recife (1988-2002), Dissertação (Mestrado — Artes Cênicas) UFBA-PPGAC . Bahia, 2002.

_____. Flavia Barros. Recife, Ed. do Autor, 2004a.

_____. Tânia Trindade e o ensino oficial de dança no Recife, Recife: Ed. do Autor, 2004b.

_____.(Org.). ZdenekHaml: perfis de um artista inovador. Recife: Ed. do Autor, 2009.

Brazils of Many Dances: Recovering, Preserving and Building Stories

Arnaldo Alvarenga

INTRODUCTION

Considering the ephemerality of an art that is objectified in a single act, and that, even if it is repeated will always be different, it is essential, aiming at its continuity in time, the building of memory. Building of memory because the dance works that are linked to the memory of dance in Brazil make up an important yet still small number of publications in which personal stories and reports stand out, and, more recently, critical studies. Another fact is that such publications have a generally very small print run which, along with a precarious distribution, does not reach a significant number of readers in a country of continental dimensions such as ours.

The work of recovering this memory and updating its history has been done in an irregular way. Initially, by those passionate about dance — in general, dedicated artists who, sometimes with their own resources, have sought to preserve this history and its products such as photos, magazines, pamphlets and posters of performances, newspaper reports, video recordings, oral testimonies, costumes, among other things, often collected in the home environment of their owners.

In recent years, the number of researchers linked to graduate programs — masters and doctorates — have increased, investing in this field still emergent and always full of surprises. It is also expanding to the new generations, not only of dancers, but of people interested in Brazilian culture, the knowledge of the trajectory of the dance artists and their works, companies and groups that existed and still exist, illuminating their importance in the creation of the many dances that were made and are now being made in our country, by the influence that they exerted and still exert in their own time. Coming from different fields of knowledge — Performing Arts, Education, Communication and Semiotics, Anthropology, Sociology, Physical Education and History — and with distinctive research methodologies and perspectives — these researchers have promoted a broader understanding of the pathways that, slowly, have led to the development of a collection of different forms of memory, sources and visions, enabling the construction of a possible history of Brazilian dance whose many directions are built and that structure a field.

BUILDING A PATHWAY

Since childhood, I have always been passionate about history and memory. I began to associate such interests with dance during my education as a professional in this art form. Such a connection arose from the fear that many of the dance artists-teachers with whom I studied had their work immersed in oblivion, without records that could be consulted in view of the rare publications on the development of this art in Brazil and its artists. Thus, I came to gather the most varied types of materials that could become sources for an understanding of dance as a phenomenon and the symbolic universe of those who performed it. Collecting oral testimonies, photographs, recorded videos, newspaper articles and magazines, performance pamphlet and marketing materials, original costumes, scenographic pieces and models, in short, gathering a collection of “dance things”, I’ve constituted a collection. After joining as a teacher in the area of Body Studies at the Theater course at Federal University of Minas Gerais, a research path was outlined that allowed me to systematise data and to organize these materials in a coherent manner. In this way, these “dance things” began to be used as sources of information about Brazilian

dance in general as well as its creators in the project called “Memory of Dance in Brazil”, in which I have been dedicating myself for some years now, deepening a view about this collected information, elaborating some reflections regarding what has been produced in this area in Brazil and, effectively, producing some tangible results, which I present below.

DEVELOPED ACTIONS:

1988 → Beginning of the collection and storage of materials related to dance: Photos, newspapers, magazines, performances, posters, administrative documents, fiscal documents, costumes, sheet music, props, scenographic material, etc.

1999 → Recording of oral testimonies of dance artists from Minas Gerais.

2000 to 2002 → Master’s Dissertation: “Modern Dance and the Education of the Sensitivity: Belo Horizonte (1959 — 1975)”. FAE-UFMG. Research line: History of Education.

2003 → “Dance and Memory: the living past in the building of the present”. Panel on contemporary dance production of artists, groups, companies and collectives, as well as academic researches in the Southeastern Brazilian region from the early 1990s to 2003, presented at the Brazilian Contemporary Dance Festival — Brazil moves Berlin (Berlin / Germany).

2004 → “The Pioneers of Dance in Belo Horizonte” .→ Exhibition of photographs and costumes of the first masters trainers of dance artists in Belo Horizonte, at the International Exhibition of solos and duos **1, 2 na Dança**.

2004 to 2005 → “Voices of *Minas*: environmentalists, teachers and artists” (speech and restitution); Sub-project “The Speech of Dance”. Research on the production and teaching of dance in Belo Horizonte through oral history methodologies for the constitution of a database. Period: 1930 to 1950, with 15 interviews, 15 hours recorded, 336 pages transcribed. Oral History Program of the Center for Studies from Minas Gerais of FA-FICH-UFMG and subsidised by FAPEMIG.

2006 → “Artistic Bodies of *Palácio das Artes*: trajectory and movements”. Book about the artistic trajectory of the symphony orchestra, lyrical choir and of the dance company *Palácio das Artes* of Belo Horizonte.

Project Klaus Vianna. Scanning of the artist’s collection for the creation of the website www.klaussvianna.art.br/obra.asp Idealisation and general coordination: Paula Grinover. Coordination in Belo Horizonte: Arnaldo Alvarenga.

2007 (May) → 1st Brazilian Meeting of Research on Memory of Dance in Brazil: Who

are we? Where are we? How do we work? Klaus Vianna Award for Dance (FUNARTE). The meeting brought together, for the first time in Brazil, institutions, academics, private researchers, passionate and interested in the research and preservation of the memory in dance in Brazil, giving visibility, mapping these efforts and their producers as well as promoting exchanges and collaborative actions.

(July) Research trips to Curitiba (*Casa Hoffmann*), Florianópolis (Sesc), Joinville (25th Festival of Dance), Porto Alegre (SMC) and Uberlândia (*Oficina Cultural*) Meeting with local researchers and gathering information, interviews and various materials about dance in these capitals and in the countryside of Minas Gerais.

2008 → Forums Why Dance? 2nd Meeting of Research on Memory of Brazilian Dance in Minas Gerais — Recent memory... present memory: reflections. The Contemporary Dance in dialogue: Art — Diversity — University. Held as an immersion in the city of Lavras Novas (MG), its main focus was the Brazilian contemporary dance in its recent memory discussed in dialogue with art in general, with diversity, present both in its creations, and in relations with other dance forms, and, finally, with academic thinking. In these reflections, I was interested in the ways in which contemporary Brazilian dance was building its interfaces with the society in which it took place as well as the resulting tensing points. To that end, the chosen format was a “chat room”, where instead of presenting speakers, followed by debates, the themes were treated openly with the audience. As a final result, a DVD was produced containing the entire process of discussions.

2009 → Forums Why Dance? 3rd Meeting of Research on Memory of Brazilian Dance in Minas Gerais — The Afro-Brazilian Traditions and Theatrical Dance in Brazil. The meeting privileged the currents of the Afro-Brazilian traditions, how they were made and how they are present in the production of Brazilian theatrical dance as well as its importance in the areas of training and academic research.

2010 → Thematic Symposium: Orality and the Performing Arts in Brazil: Dance, Circus and Performance, at the 10th National Meeting of Oral History at the Federal University of Pernambuco (UFPE). Guest researchers: Beatriz Cerbino (UFF) and Arnaldo Siqueira (UFPE).

2010 → Publication of the Series of 8 (eight) books called “Dance Personalities in Minas Gerais” — FUNARTE. Klaus Vianna Award for Dance FUNARTE (2009). The project had as its objective the elaboration of biographical profiles of eight dance artists, seven from Minas Gerais and one from Rio Grande do Sul, who lived and worked in Belo Horizonte and whose works cover a vast period of the artistic and cultural history of the capital of Minas Gerais. The following dance teachers responsible for training in Minas

Gerais were: Natália Lessa, Carlos Leite, Klauss Vianna, Dulce Beltrão, Marilene Martins, Helena Vasconcelos, Maria Clara Sales and Ana Lúcia de Carvalho.

2010 → Klauss Vianna and the teaching of dance: an educational experience in movement (1948 — 1992). PhD dissertation, defended in the Program of the Faculty of Education — FAE / UFMG, in the research line of History of Education, about the artistic and pedagogical work in dance developed by Klauss Ribeiro Vianna.

2011 and 2012 → Restoration of the Photographic Collection of Trans-Forma's Experimental Dance Group — BH (1969 — 1988). Cataloging, recuperation, digitalization and treatment of photographic images of performance works of Trans-Forma's Experimental Group of Dance of Belo Horizonte. Research and Extension Project under my guidance as a graduate of the Course on Conservation and Restoration of Cultural Goods of EBA / UFMG.

2013 → Dance Memory Mission Phase I and Phase II. Scientific Initiation Project financed by FAPEMIG for cataloging and organizing video images about Brazilian and international dance from my personal collection.

2014 → Dance to Listen and Think. Weekly Radio program with journalist and dance graduate Verônica Pimenta broadcasted by Radio UFMG Educativa 104,5 FM, aiming to offer to radio listeners critical elements about the art of dance. With a focus on a varied of subjects and artists with diverse approaches, besides forming a public, the other goal is to treat Dance as an area of academic knowledge, proposing links between the University, the field of artistic dance and social communication.

2015 → Thematic Symposium: The Arts of the Scene: paths and places in the History of Education. Idealisation and coordination in partnership with the researcher Carla Andrea Silva Lima, at the 8th COPEHE — Congress of Research on the History of Education at FAE / UFMG.

2016 — Palácio das Artes Dance Company of Belo Horizonte: Movements of a continued artistic-professional experience (1971-2013). Adviser of the PhD dissertation of Tânia Mara Silva Meireles in the PPGArtes — EBA / UFMG.

The theatrical dance in Brazil is linked to the constant shifting of artists since the colonial period, intensifying in the nineteenth and twentieth centuries, which resulted in a movement of ideas and the crossing of cultural headquarters of diverse origins, an important characteristic of the identity constitution of the Brazil. In that way, an idea got strengthened, constituting the project I call “Brazils of many dances”, seeking to gather in a publication the updates of these events in a regional panel that brings together different

researchers involved with the memory and history of Brazilian dances.

To think of actions about memory / history in dance in Brazil is not enough to turn to the recent or remote past. It is also necessary to create conditions for the recording of contemporaneity in such a way as to facilitate the historiographic treatment, in the present time or in the posterity, either by the methodology of cataloging these records, or by the conditions of analysis and a critical-historical treatment of them. More than examining in the past the pathways of many dances made in Brazil, from Brazil and about Brazil, as Navas (2003) points out, it is fundamental that methodologies can be established that allow us to have a clearer and more committed vision of this dance as a historic process.

Counting on very unique sources in its nature, as pointed out above, in order to deal with the enlightenment, maintenance and reconstruction of this memory, being it past or present, it makes us relate simultaneously with forces that sometimes converge, sometimes points in opposite directions, such as the origin of the documents, the accuracy of the data, the diversity of points of view and interpretations that are presented to us. Some examples are in the use of oral testimonies — an indispensable tool in this field of research — since the embodied memory of the performing artist becomes, in many situations, the only accessible resource. Consider also that facts and people may draw our attention through the apparent strength or fragility they hold and by the values we associate with them, either to emphasise or to obscure their importance in events.

However, analysing them in this way, as isolated references, can, in the other hand, hide relations in which they are associated with, distancing us from an understanding of more complex processes, be them political, social or otherwise, as well as their unfolding. For it is not the isolated data per se, but the proper relation between them, the network of mutual interference, as Veyne (1998)¹ points out, which will unfold into sometimes unsuspected effects. Montenegro (2010)², basing on Foucault, also tells us that “from the study of relationships, practices, threads, and connections that are associated with events, we can build ways of historical understanding”.

Based on this understanding, to take a look at what had been and what has been done in terms of actions aimed at constituting a dance memory / history in Brazil, goes through this recognition and effort to reconstruct these bonds, relationships, contingencies, isolated and collective actions that interfered and still interfere in this pathway. In this sense, we

1. VEYNE, Paul. *How the story is written, Foucault revolutionizes history*. 4. ed. Brasília: Ed. UNB, 1998, p. 243.

2. MONTENEGRO, Antônio Torres. *History, methodology, memory*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 30.

can understand a little more, for example, about the establishment of ballet professionals, from the 1940s on, in several Brazilian regions. Most of these artists were trained on the Russian ballet technique, learned at the Ballet School of Municipal Theater of Rio de Janeiro³, which, especially in the first half of the 20th century, was the first reference in professional training in this area of dance.

The Municipal Theater and its school would become the great source from which these artists would emerge, and many other actions developed in Rio de Janeiro would have a long repercussion in the dissemination of this art in Brazil, where many of these artists have always returned, either to nourish themselves with new possibilities of recycling and improvement or even as temporary work place by the own dynamics of the capital, in those years of ballet pioneers.

In another segment — this one related to Brazilian popular traditions — we have the Armorial Movement (1970) which has, among others, the writer Ariano Suassuna as its advocator. It will be a reference in this case not only for dance but also for other arts such as music, literature, theater, etc., for important professionals of the Brazilian artistic scene trained in the northeast and associated to it, which the unfolding of this experience involves a dialogue between contemporaneity and tradition such as Antônio Nóbrega, Ângelo Madureira and Ana Catarina, Maria Paula Costa Rêgo, André Madureira and other artists of the *Ballet Popular do Recife*.

In general, we understand the present world from references taken in the past, so our present can be established and also altered according to the visions and interpretations about the past we remember. Based on this understanding, in relation to the dance that was produced and is produced in Brazil, a question arises: How has the information we access when trying to recall this past confirmed or produced changes in our view on working with dance in Brazil? Which actions have been carried out for this remembrance? What do the results of these actions inform us and help clarify? Where do they take place? Who makes them happen? What kinds of understandings do they give us about our actions today?

Intending to respond sufficiently to all of these questions puts us in front of other questions such as the continental dimension of the Brazilian territory that hinders the collection of information; the huge and necessary investment that makes the locomotion of dance productions more expensive within a larger circuit that could give visibility to the artists and their works; unequal situations of development and organization of

3. The School of Ballets of the Municipal Theater of Rio de Janeiro, made official in 1932 and currently called Maria Olenewa School.

dance practices in different regions of the country; the difficulty of circulating information either by the printed or television media that does not satisfactorily meet the existing demands; the limited production and dissemination of printed books in which the publications that lack or maybe get a small financial support are often produced by the authors themselves, resulting in a reduced circulation, not able to reach larger centers.

On the other hand, even with the considerable support of the internet to gather and to organize the available information, I believe is not a task for a single researcher, but an effort that requires other collaborators, reason why I have been looking for partners who are interested in engaging in the project. In this sense, since the installation of the under-graduation course in Dance — Bachelor's of Education of the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais — I began a systematic work of surveying various information about dance making in our country, covering the entire national territory. This research is done through two compulsory subjects, belonging to the second period of the course, called Dance in Brazil and Research in Art: Dance. I am responsible for the first course and different teachers for the second, and counts on the task force of the total number of students enrolled (an average of 25 students per course), in a continuous effort in which each new class continues the work done by the previous class, under my coordination. The volume of information gathered is already considerable and undergoing analytical treatment. Obviously, without intending to be exhaustive, my intention is for a publication — within the next four years — that can gather much of the information that is now available, even though it might be dispersed and/or even exhausted regarding the research already carried out in various parts of the country by different researchers, as well as to aggregate the new information gathered in this survey, allowing a more in-depth look at the many facets of doing dance in this vast Brazil.

I keep on going!

References

- Connerton, P. (1999). *As society remembers*. Oeiras: Celta Editora.
- Montenegro, A. T. (2010). *History, methodology, memory*. São Paulo: Context.
- Navas, C. (2003). *Brazilian dance at the end of the 20th century*. In, *Dictionary SESC, the language of culture*. São Paulo: Perspectiva..
- Pereira, R. (2003). *The Formation of the Brazilian Ballet*. Rio de Janeiro: FGV Publishing House.

Sucena, E. (1989). *Theatrical Dance in Brazil* — Rio de Janeiro: Ministry of Culture: National Foundation for the Performing Arts.

Veyne, P. (1998). *As the story is written, Foucault revolutionizes history*. 4. ed. Brasília: Ed. UNB.



3 Mediations



Movements of Brazilian Videodance

Leonel Brum

In a speech titled *On the future of works in contemporary videodance*, delivered in a debate in Brazil, the French researcher Isabelle Launay¹ asked: “What are the works or dance movements from the past that we need today? What are our classics? How do we give them life?”. Such questions, originally concerning dance, could turn to Brazilian videodance as well: Which creations and creators would be necessary to understand the context of this production in the country today? What would be the “classics” produced in Brazil? How could we revisit them? This article aims to approach some of these questions. On one hand, focusing on the production of the pioneer of videodance in Brazil,

1. Lecture presented at “Colóquios em dança: carne.da.memória.da.carne — repertórios, corporeidades, subjetividades”, in Instituto de Cultura e Arte (ICA) at Universidade Federal do Ceará (UFC) and Bienal Internacional de Dança do Ceará, Brazil, October, 2011.

the dancer, choreographer, videomaker and visual artist Analívia Cordeiro. On the other hand, it aims to reflect on the videodance production and its possible concepts.

PIONEERING

Despite the limited importation of video equipment into Brazil following its launch in the North American market in 1965, video technology still stirred up curiosity among Brazilian artists who longed to “break away from the aesthetic and commercial schemes of conventional painting and to seek out more dynamic materials to provide form to their artistic ideas”². Coming out of the television-broadcasting context³, and being low-cost production equipment, video was rapidly adopted as one of the most popular technologies by those artists who made audiovisual experimentation the main focus of their work, but who could not afford cinematographic equipment. Indeed, the context in Brazil seemed propitious:

The visual arts in Brazil, strongly linked to the international scene, enjoyed a promising period with the unfolding of matters passing from the spatial conditions of perception to its corporeal fundamentals. (...) Hélio Oiticica (1937-1980) and Lygia Clark (1920-1988) radicalised this transformation when they promoted the body as place, medium and support of artistic expression in their sensorial works.⁴

Along with the subversive installational “situations,” called *Cosmococas* (1973)⁵, performance and visual artist Hélio Oiticica and filmmaker Neville de Almeida created the

2. Arlindo Machado, “As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro” in *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*, ed. Arlindo Machado (São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007), 17.

3. Christine Mello, *Extremidades do Vídeo* (São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008), 82. According to Mello, the first artistic intervention with video in Brazil occurred in 1956, with a performance by the modernist visual artist Flavio de Carvalho (1899-1973).

4. Cláudio da Costa, “Letícia Parente: A Videoarte e a Mobilização do Corpo”, *Paço das Artes*, <http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>.

5. Oiticica conceived nine *Cosmococa* experiences, all of them abbreviated as CC + identification number. The CC1 until CC5 were conceived along with Neville D’Almeida; CC6 was created along with Thomas Valentin; CC7 was conceived in London for Guy Brett; CC8 was created for Silviano Santiago; and CC9, for Carlos Vergara. See Cauê Alves, “Hélio Oiticica: cinema e filosofia,” *Facom Magazine* (2009), 12.

concept of *quasi cinema*⁶. Visual artists such as Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sonia Andrade, and Antonio Dias, even with no access to an edit room⁷, started to acquaint themselves with Portapak equipment and created a body of work that would turn out to be representative of the first generation of video artists in Brazil⁸. Another important name in this context was Waldemar Cordeiro⁹ (1925-1973), who, according to researcher Christine Mello¹⁰, postulated an interdisciplinary art form while instigating and problematising new art circuits sustained by the use of computer and information network.¹¹

It was in this context in 1973 that dancer and choreographer Analívia Cordeiro initiated her multimedia experimentations using the equipment she inherited from her father Waldemar Cordeiro. Among this equipment, there was a computer—a rare device for Brazilian creators back then. Cordeiro is acknowledged as one of the pioneers in the video art and videodance fields in Brazil¹². As stated by Arlindo Machado, “the fact is, until we have proof to the contrary, the oldest tape acknowledged as belonging to our video history, which is conserved and still accessible for exhibition, is *M3x3*”.

6. According to researcher Katia Maciel, *quasi cinema* comprises a kind of sensorial cinema, based on the relationship of the spectator (turned into participator) with the immersive projection space, producing a non-narrative situation with non-representational images. These experiences corporeally sensitize the participants of each session. See Katia Maciel, “O cinema tem que virar instrumento. As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida” in *Transcineamas*, ed. Katia Maciel (Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009), 281.

7. “Unlike Analívia Cordeiro, most of the video art pioneer artists in Brazil managed to have access only to image and sound capturing equipment, without, however, getting access to editing equipment”. See Mello, op. cit., 86.

8. This happened in Rio de Janeiro when these artists were invited to participate in a video art exhibition in Philadelphia in 1975. Later, other artists from São Paulo added to the first generation of Brazilian video art.

9. Waldemar Cordeiro was painter, sculptor, landscape architect, designer, art critic, and one of the computer art pioneers in Brazil.

10. Mello, op. cit., 147.

11. In 1971, Cordeiro held the first computer art exhibition in the country, called *Arteônica: The Creative Use of Electronic Media in the Arts*.

12. Antonio Dias, from Paraíba, presented the video *Music Piece* (1971) in the Italian exhibition *The Illustration of Art-Music Piece* (1971) and is considered as one of the pioneers in video art in Brazil. However, “The dancer Analívia Cordeiro was the first one in Brazil to work with videodance as an art product, performing dances exclusively for the camera, without staging them anywhere”. See Maíra Spanghero, *A dança dos encéfalos acesos* (São Paulo: Itaú Cultural, 2003), 40.

Currently seen as a videodance work, *M3x3* was filmed in real time by *TV Cultura* in São Paulo for a festival in Edinburgh/Scotland¹³, in 1973. A procedure that would be adopted as a practice in all forthcoming works created by Cordeiro can be seen on this video: the movement investigation in the dancing bodies. The set for *M3x3* was composed of nine dashed-line squares painted on the floor, as well as two thick black bars on the back wall, dividing it in three parts. This choice transformed the screen into a mesh composed of horizontal and vertical axes. The dancers—including Analívia and her sister Fabiana—appeared on the first scene wearing ordinary clothes, while on the rest of the video they wore black unitards with white stripes. All the colors of the video were effaced, since the broadcast transmission was black-and-white at that time. The dancers, each placed in each square, performed rectilinear movement sequences with their arms and legs in compass with the dry beat of a metronome. The steady camera, sometimes on high-angle shot, sometimes on frontal take, recorded the movement compositions of those anonymous bodies. Soon after its television broadcast in 1973, an article published in the Brazilian magazine *Veja* highlighted:

*the movements performed did not come from a maître-de-ballet. They were programmed and processed by a third generation computer that determined the movements in binary code, stored them in its memory, and lastly, delivered them into a list with the same fluency and velocity used to solve scientific problems or produce bank account statements.... The group spent nine months from the theoretical concept until the recording production of the work. Most of this time was consumed in computer programming by Analívia and her colleague from college, Sílvio Mendes Zanchetti. First, they studied the movement possibilities of the human body using drawings. Later, these possibilities were listed, numbered and transferred to the computer. Finally, the computer provided a range of random combinations to be performed by each one of the nine dancers.*¹⁴

13. In 1973, *M3X3* was also presented in the exhibition *Arte de Sistemas na América Latina*, at the International Cultureel Centrum in Antwerp, and in the *Latin American Films and Video Tapes*, at the Media Study of the State University of New York. In the same year, Cordeiro attended the *The Bat-Sheva Seminar on Interaction of Art and Science*, in Jerusalem, the *XII Bienal de Arte de São Paulo*, and the showing *Jovem Arte Contemporânea*, held at the Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. See Antonieta Acosta Eloísa Kehrig, “Imagem do Corpo em Movimento na Tela”. (master’s thesis, Universidade Federal Fluminense — UFF, 2011), 136.

14. *Veja*’s Editorial, “Maître computador”, *Veja*, September 12, 1973, 20.

Cordeiro's goals were not restricted to the artwork: instead, she broadly focused on the continuous study of movement composition. Thus, it was not a coincidence when twenty-one years later the artist conceived and developed the software for movement analyses *Nota-Anna* (1994), which also acknowledged the creation of choreographies. While "the first artists who worked with video in Brazil were mostly focused on capturing the expressive nuances of the performative gesture in front of the camera"¹⁵, Cordeiro continuously investigated the convergence of dance and video in all of her creations, including *Slow-Billie scan* (1977) and *Striptease* (1997), among others.

The artist coined two terms to categorize her pieces: *videochoreographies* and *choreovideos*, which were used in accordance to the specificity of each work. On her videochoreographies *Carne I* and *II* (2005), the choreographer aimed to establish a relation of extreme proximity between the body and the camera. In fact, both aspects were intimately interconnected on the video, considering the camera was attached to the body of dancer Cristina Brandini. *Carne* presents a special texture resulted from the overlapping of seven layers of image that merged fragments of the dancer's body performing minimal movements under a white tulle. Given the idea of "an embroidery", "a lace" of images, "the video editing refers to the visual principles of concrete art and cubism"¹⁶. The sounds produced by Brandini's breathing compose along with the image of her body in motion, the organic aesthetic of the piece.

Cordeiro has also participated, as an author and as a collaborator, of various researches involving dance and digital media, such as *Coreografismos — Sistema cenográfico generativo para dança contemporânea* (2007), which is a result from a partnership with the designer Alice Bodanzky, advised by Silvia Steinberg and co-advised by the researcher Luiz Velho. It is possible to realize that all throughout the choreographer's career, it is marked by permanent approximations and frictions between dance and many technological media.

The importance of Analívia Cordeiro does not remain solely on her trailblazing, but also due to its influence on many artists and for placing Brazil, in her time, at the forefront of videodance history, which started to arise in other parts of the world since the beginning of the 1970s.

15. Acosta, op. cit., 58.

16. Analívia Cordeiro, quoted in Acosta, op. cit., 109.

A MUTABLE CONCEPT

According to researcher Denise Oliveira, “videodance released dance from the stage and gave it a new scene”¹⁷. This liberation naturally comes with a new lexicon with a distinct vocabulary grounded on mediation. Despite having a significant production, there is no consensus on even its spelling: “videodance”, “video dance”, or “video-dance”; or other terms translated from Portuguese that also attempt to refer to it as “dance for the screen”, “dance for video”, etc.¹⁸ or in English: “screen choreography”, “camera choreography”, “screendance”, “dance for the camera”, among others. It is clear that all terminologies try to associate the terms video, dance, choreography, and screen.

It was believed the term videodance had been first used in 1987 in the article “Videodance-Technology-Attitude Shift”, written by researcher Vera Maletic and published in the *Dance Research Journal*,¹⁹ or in a video catalogue from Centre Georges Pompidou, in Paris, when the French curator Michele Bargues felt the need to identify, in 1988, a specific programming that did not fit in the category “dance videos”²⁰. But recently the North-American text “Videodance”²¹, written in 1975 by Jeffrey Bush and Peter Z. Grossman, was found. This fact locates the creation of the term back to the period of the initial interactions between the two arts. To compose the videodance lexicon, Ana Carolina Moura de Oliveira proposes the creation of the verb “videodançar” (“to videodance”)²². Her aim is to name the specific actions implied in the making of videodance works.

The numerous questions around this new medium are not restricted to its nomenclature. Based on a few specific studies on the subject, one cannot yet state whether

17. Denise Oliveira, “A imagem na cena de dança contemporânea”, in *Lições de Dança 3*, eds. Roberto Pereira and Silvia Soter (Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001), 75.

18. In this chapter I have adopted the use of the terms “video” and “dance” written together and without hyphen (“videodance”).

19. Vera Maletic, quoted in Ana Carolina Moura de Oliveira, “Videodançar: Um Verbo Possível. Uma Proposta Metodológica para o Ensino da Videodança”, Undergraduate monograph, Universidade Federal da Bahia — UFBA, 2009, 15.

20. “The precise moment at which dance hits the video screen remains an object of discussion. In the August 1997 issue of the German magazine *Ballet Tanz*, Elisa Vaccarino, in her article focused on the relation between dance and technology, carefully suggests that the term “videodance” had been coined in 1988 to refer to a performance presented at the Centre Georges Pompidou, in France. See Regina Miranda, “Dança e tecnologia,” in *Lições de Dança 2*, eds. Roberto Pereira and Silvia Soter (Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000), 118.

21. Jeffrey Bush and Peter Z. Grossman, “Videodance”, *Dance Scope* 9, no. 2 (1975): 13.

22. Oliveira, op. cit., 31.

videodance can be understood as a category or not. In fact, at every work created, new possibilities of definition for the term and the new creative practices emerge. In his article “Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança”, Alexandre Veras states:

*I believe video-dance is neither a specific language nor a new genre. It is, rather, the invention of an area of research that explores various possible relations between choreography as a thought of bodies in the space, and the audiovisual as a device for modulating spatiotemporal variations.*²³

According to Caldas, it is common to take videodance as a hybrid form, born of a dialogue between dance and video, in which these “languages” become inseparable, as a choreographic piece that exists only on video and for video. Even considering videodance as a hybrid would imply the assertion of questionable assumptions, since more elaborated studies that take into account the diversity and multiplicity of manifestations of this kind of work have not yet been developed, either in dance or video (or film)²⁴.

The Argentinean researcher Rodrigo Alonso observes that, like video, videodance also presents the quality of experimenting with different narrative genres. It can develop stories, explore events, or reflect upon social, political and cultural realities. He states that, from a contemporary perspective, videodance can also prompt a conceptual approach; in other words, it might not follow a clear linear narrative, but rather explore the sensations of a particular theme. As Alonso affirms, “videodance grew out of the practice itself, oblivious to the definitions and norms”. He adds that, although it seems like nonsense, there is videodance “without video” and “without dance”:

Many pieces are filmed with cinematographic resources, or are created on video, but maintain a strictly filmic language. In others, nobody “dances” and there is no movement we can identify as “dance.” Sometimes it is the editing that generates choreography from still images; in other cases, it is the focus on particular move-

23. Alexandre Veras, “Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança”, in *dança em foco v. 2: Videodança*, eds. Eduardo Bonito, Leonel Brum, & Paulo Caldas (Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007), 15.

24. Paulo Caldas, “Poéticas do movimento: interfaces”, in *dança em foco v. 4: Dança na tela*, eds. Eduardo Bonito, Leonel Brum, Paulo Caldas, and Regina Levy (Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Oi Futuro, 2009), 32.

*ments what transform them into “dance”.*²⁵

Important Brazilian works have stood out in the transit between stage, art gallery, video screenings, and even in urban public spaces exhibitions. Many contemporary artists transpose their staged works for the screen: not as a pure and simple record, but as a translation of the work, which is necessarily transformed in the adaptation to the video language. In other words, the work transposed from the stage to videodance is inevitably reconfigured in the transition from one scene to another, foremost with regard to the spatial dimension: the dance loses its three-dimensional component to acquire other specific features.

Nunes states that videodance “is still looking for its ‘discursive place,’ as it still inhabits a ‘non-place,’ an in-between fields and in-between languages”²⁶. It is an “object in transit” as defined by the Chilean researcher Brisa Muñoz²⁷. If it were possible to elaborate a concept to define videodance, it should be first of all, a plural one, since it concerns a transdisciplinary result. It should have to be volatile, mutable, something one can fold, overlap, overlay, something allowing crossings.

Thinking a concept for videodance is equivalent to thinking a concept for contemporary art, with its dynamics, multiple hybridizations, and its constant mutable character. According to Cubas, “contemporary is defined by something that has no parameters, no limits, you can get whatever you need to say what you want. The same occurs with videodance, what matters is if you have something to say”²⁸.

These hybrids, as a term commonly attributed to videodance pieces, are not the sum or the fusion of things, but instead other things that cause others and others more. Mello adopts video from its borders as a hybrid strategy of creating meaning, “as a decentralized process of language, as a medium that expands its own specificities”²⁹. The author proposes to understand video as a medium interconnected to the most diverse expressive forms.

25. Rodrigo Alonso, “Videoarte e videodança em um (in)certa América Latina”, in *dança em foco v. 2: Videodança*, eds. Eduardo Bonito, Leonel Brum, and Paulo Caldas (Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007), 48.

26. Ana Paula Nunes, “Cinema, Dança, Videodança (Entre Linguagens)”. Master’s thesis, Universidade Federal Fluminense — UFF, 2009, 14.

27. Brisa Muñoz Parra, “Videodanza Un No-lugar”, *Videodanza*. (2006). Accessed November 14, 2013, http://www.videodanza.com/textos/videodanza_brisamunoz.pdf.

28. Cubas, op. cit., 1.

29. Mello, op. cit., 25.

In this context, Carolina Natal asserts that

*it is much more about comprehending the multiple relations established by dance with the various aspects that insert it on the image, rather than insisting in its specificity or, virtually, on its definition. Furthermore, to think about definition is to systematise and annihilate the emergence of elements that interfere and drive the artistic process of dance making forward.*³⁰

In the case of an artwork, the condition of the absence of definition is undoubtedly liberating. In her lecture at the *Festival de Dança de Joinville*, researcher Maria Teresa Santos Cunha³¹ states that “to define an object would mean to give it an end”; in other words, to demarcate the object would limit its potential for expansion. For this reason, it is a decision to bypass its definition here, “since to find it would be to lose it”³². What matters, strictly speaking, is realising that—and how—videodance reinvents the relations between video and dance with each new work. According to Acosta, it is important to comprehend that audiovisual resources can provide new experiences for dance. “In its transition to video/film, dance acquires new expressiveness”³³, creating new aesthetic possibilities and expanding the scope of its discourse within the contemporary art context.

References

ACOSTA, Antonieta Eloísa Kehrig. “Imagem do Corpo em Movimento na Tela.” Master’s thesis, Universidade Federal Fluminense — UFF, 2011.

ALONSO, Rodrigo. “Videoarte e Videodança em uma (in)certa América Latina.” In *dança em foco v. 2: Videodança*, edited by Eduardo Bonito, Leonel Brum, and Paulo Caldas, 44-51. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

ALVES, Cauê. “Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia.” *RevistaFacom* 21 (2009): 1-14.

30. Carolina Natal, “Dancine: inter-relação de espaços”, in *dança em foco: Ensaios Contemporâneos da Videodança*, eds. Leonel Brum and Paulo Caldas (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012), 256.

31. Maria Teresa Santos Cunha, “Opening Lecture”, (presentation, Seminário de Dança do Festival de Dança de Joinville, Brazil, July 26, 2008).

32. Thereza Rocha, “Três Mulheres e um Café: Uma Conferência Dançada com o Pensamento em Pina Bausch” (stage script directed by the author, presentation at Espaço SESC, Rio de Janeiro, 2010), 3.

33. Acosta, op. cit., 97.

- Bush, Jeffrey C., and Peter Z. Grossman. "Videodance." *Dance Scope* 9, no. 2 (1975): 11-17.
- CALDAS, Paulo. "Poéticas do Movimento: Interfaces." In *dança em foco v. 4: Dança na tela*, edited by Eduardo Bonito, Leonel Brum, Paulo Caldas, and Regina Levy, 28-34. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Oi Futuro, 2009.
- COSTA, Cláudio da. "Letícia Parente: A Vídeoarte e a Mobilização do Corpo." Paço das Artes. <http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>
- CUBAS, Tamara. "O Corpo Como Matéria de Novas Investigações." Interview by Jussara Xavier. *A Notícia* (Florianópolis, Brazil), November 27, 2004. <http://www.perrorabioso.com/node/2176>.
- CUNHA, Maria Teresa Santos. "Opening Lecture." Presentation at Seminário de Dança do Festival de Dança de Joinville, Brazil. July 26, 2008.
- LAUNAY, Isabelle. "Sobre o devir das obras em dança contemporânea". Lecture presented at Colóquios em dança: carne.da.memória.da.carne — repertórios, corporeidades, subjetividades. Instituto de Cultura e Arte (ICA) at Universidade Federal do Ceará (UFC) and Bienal Internacional de Dança do Ceará, Brazil, October, 2011.
- MACHADO, Arlindo. "As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro." In *Made in Brasil: Três Décadas de Vídeo Brasileiro*, edited by Arlindo Machado, 15—47. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- MACIEL, Katia. "O Cinema tem que Virar Instrumento. As Experiências Quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida." In *Transcineamas*, edited by Katia Maciel, 281-292. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MIRANDA, Regina. "Dança e Tecnologia." In *Lições de Dança*, edited by Roberto Pereira and Silvia Soter, 111-142. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- MUÑOZ, Brisa. "Videodanza Un No-lugar." *Videodanza*. (2006). http://caidalibre.cl/pdf/videodanza_2006.pdf.
- NATAL, Carolina. "Dancine: Inter-relação de Espaços." In *dança em foco: Ensaio Contemporâneos da Videodança*, edited by Leonel Brum and Paulo Caldas, 255-281. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- NUNES, Ana Paula. "Cinema, Dança, Videodança (Entre Linguagens)." Master's thesis, Universidade Federal Fluminense — UFF, 2009.
- NUNES, Ana Paula. "O Corpo na Videodança." *Idança*, August 2009. <http://idanca.net/o-corpo-na-videodanca/>.

OLIVEIRA, Ana Carolina Moura de. “Videodança: Um Verbo Possível. Uma Proposta Metodológica para o Ensino da Videodança.” Undergraduate monograph, Universidade Federal da Bahia — UFBA, 2009.

OLIVEIRA, Denise. “A Imagem na Cena de Dança Contemporânea.” In *Lições de Dança 3*, edited by Roberto Pereira and Silvia Soter, 53-76. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

ROCHA, Thereza. “Três Mulheres e um Café: Uma Conferência Dançada com o Pensamento em Pina Bausch.” Stage script directed by the author and presented at Espaço SESC, Rio de Janeiro, Brazil, April 9, 2010.

SPANGHERO, Maíra. *A Dança dos Encéfalos Acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

VEJA's Editorial. “Maître computador.” *Veja* (1973): 20.

VERAS, Alexandre. “Kino-Coreografias: Entre o Vídeo e a Dança.” In *dança em foco v. 2: Videodança*, edited by Eduardo Bonito, Leonel Brum, and Paulo Caldas, 9-17. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

AUTHOR'S NOTE This article uses excerpts from my own writing, published in chapter 5 of the book *The Oxford Handbook of Screendance Studies*. 1st edition. Oxford: Oxford Handbooks, 2016, v. 1, organized by Douglas Rosenberg. The excerpts were translated by Cristiane Bouger e Marco Severo.

History's Plié and the Folding of Memory in Scenic Dance: Some Considerations About History and Dance

Beatriz Cerbino¹

In 1760, Jean-Georges Noverre (1727-1810) already pointed out in his “Letters on Dance”² that the materiality of dance is in the body. Even before him, in 1589, Thoinot Arbeau (1519-1595) also affirmed, in his treatise “Orchesography”³, that dance happened in the body. Far from the ephemerality with which it is insistently adjectivized, dance remains in the flesh, in the space-time relationship in which it occurs, producing and arranging traces, trails and vestiges, not only to be appreciated, but also to be followed. It is present in the choreographies that, even undergoing the inevitable transfor-

1. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado — FAPERJ

2. MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp: FAPESP, 1998.

3. Available at <http://imslp.org/wiki/File:PMLP15048-Orchésographie.pdf>

mation of and in time, can be accessed through the notations elaborated by its creators, the visual sources produced by set designers and photographers, the reviews written about them, as well as by the memories of the dancers who executed them.

Scenic dance, seen as a historical process, takes place in the body and in the scene it establishes. The perspective of dance as a comprehensive social phenomenon therefore demands theoretical formulation that complexifies it from the interweaving of different and multiple information, in order not to fall into the simplifying trap of a cause-effect relationship. Such a common and habitual error when it comes to studying dance and its historical contents, making use of a linear and shallow narrative in detriment of a deeper analysis, capable of revealing unnoticed aspects of a given trajectory, of a particular work, or of a group of works.

The task of collecting, choosing, and interpreting documents to build the history of scenic dance requires the understanding that best way to know it is through dance itself. How the sources are chosen and used result in different historical narratives. Thus it is essential to be clear which kind of research will be conducted, and how the work with the selected material will be carried on. In this sense, it should be noted that the sources are not neutral, that is, an object is already imbued with meanings when it becomes a document.

Research and analyse creation processes, the different ways the movements can be implemented in the body, their qualities, textures and densities, as well as how they can be arranged in scene; decide whether to use scenarios, lighting, costumes and soundtrack: this is the starting point and also the point of arrival. As in any field of academic research, it has particularities and specificities. It is up to the historian to work his object, not only in relation to the sources, but also regarding the perspectives of approach to the chosen theme.

In the labyrinth of signs created and produced by scenic dance, an accurate understanding is necessary in the delimitation of spaces and senses produced in the moment of its writing, as well as in the practices present in its making. It is a matter of recognising that social structures, as well as intellectual and cultural categories, are not previously established, but also, and above all, they are historically constructed. The analysis developed from the categories of representation, practice and appropriation is valuable to reflect about the relationships between dance, body and the social context in which they are inserted, and which at the same time they help to elaborate. In his formulation, the historian Roger Chartier emphasises that practices are produced by the representations

through which groups and individuals give meaning to their creations, to their world.⁴ The materials that circulate in a society are therefore appropriated in different forms, leading to different and opposing uses of the same goods, the same ideas, the same works. He also points to the interpenetration and subtlety of the deviations that are so present in these exchanges, recognised in the differentiated forms of interpretations that build historical reality. Divergences that cross the society in which the aesthetic productions are also inscribed in a field of possibilities⁵. However, one should not perceive representations from a simplifying point of view, since they not only shape the social world, but are also a constituent part of it.

The conditions and processes that operate in the construction of meanings, in addition to indicating the plurality and modes of use of intellectual motifs and cultural forms, explain two founding aspects of Chartier's thought: that these operations are embodied and, at the same time, built in the discontinuity of historical trajectories⁶. This perception is fundamental when working with dance and with the body, understanding that the practices and appropriations are configured in representations materialised in the body itself, that is, the construction of meaning is given in movement, by the body, in the body.

Such theoretical perspectives were relevant to my research on the Ballet da Juventude (Youth Ballet)⁷, a company that existed in the city of Rio de Janeiro, from 1947 to 1956. The relationships between dance, tradition, the modern, the erudite, the popular and the national were revealed not only in the bodies of the dancers, but also in the body of the company — the corps de ballet— and the city that embraced it, exposing the ambiguities of its project.

To understand the organization of the company, it is necessary to clarify the context the city of Rio de Janeiro was immersed in, in the 1940s, a phase of great effervescence in the field of dance, that aroused and stimulated the debate regarding the creation of a Brazilian ballet company. The project was built from the articulation of issues, present in Brazil, regarding the creation of a ballet that could be recognised as “national”. At the center of this discussion was the legitimisation of ballet as a mode of artistic production,

4. CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002a, p. 66-67.

5. Ibid., p. 91.

6. Id., 2002b, p. 27.

7. CERBINO, Ana Beatriz Fernandes. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. Orientador: Paulo Knauss de Mendonça. Tese (Doutorado) — UFF, Departamento de História, 2007.

both through the formal training of dancers in the country, and through the creation of a company that would dance national themes. The purpose was clear: Brazilian bodies, dancing Brazilian themes, and staging a “Brazilian ballet”. Another extremely important factor joined the former: the fact that it was a group of young dancers. At the time when the theme of youth and its approach to the *Estado Novo*⁸ gained consistency, with the subsequent creation of the Brazilian Youth Movement, the idea of a ballet group arose and eventually was tinted by this characteristic. It was not by chance that the company was called Ballet da Juventude (Youth Ballet).

Idealised by Jaques Corseuil (1913-2000) — one of the most important and active dance critic and journalist between the decades of 1940 and 1950 — by the visual artist Sansão Castello Branco (1920-1956) — at the time still a student at the National School of Fine Arts — and organized by the Students Athletic Federation (FAE) and the Students National Union (UNE), the Ballet da Juventude project was articulated from a wide range of issues that at times antagonized each other. The group, initially amateur and with an educational purpose, produced a first show in December 1945 and, throughout 1946, made sporadic presentations that aimed to democratize the access to the art of ballet, and to act on the education and “cultural development of the Brazilian people”. It was a matter of educating the people not only to appreciate the beauty, but especially to teach them to love Brazil through ballet. However, it was only in 1947 that the company was officially created, with Russian, later naturalised American, Igor Schwezoff (1904 — 1982) as a resident choreographer.

It is important to point out that, since its inception, the identity of the Ballet da Juventude has been diluted in a series of issues, not only artistic, by interweaving relations that had among themselves contradictions of how the project should be conducted. It is not surprising, therefore, to observe the various phases the company went through, its different choreographers — such as Schwezoff, Eduardo Sucena (1920 — 1997), on more than one occasion, Maryla Gremo (1908 — 1985), and Edith Vasconcelos — and their different formations. After this first stage, the company went through a brief but remarkable professional phase, in the year of 1947, only to go back to his initial basis, focused in the formation of dancers. In that process the company kept the paradoxical elements that eventually led to its end.

This reorientation also meant changing from the search of a “Brazilian ballet” to one of a “ballet made in Brazil”, aiming to preserving the quality of teaching at the Youth Bal-

8. Estado Novo is the name given to the period in which Getúlio Vargas (1882-1954) ruled Brazil from 1937 to 1945, marked in the political field by a dictatorial government.

let School and of the group presentations. However, setting these goals as the company's main activity was not enough and the company made its last presentation in 1956.

OTHER OBJECTS, NEW PERSPECTIVES

Beginning with the archives and sources consulted in the research on the Ballet da Juventude (Youth Ballet), I started to study Jaques Corseuil's dance criticism production⁹. Thus, from 2009 to 2011, with a grant from CNPq, via the Universal edict, I was able to understand the varied range of texts produced by Corseuil — critics, stories and profiles of dancers — and how his discourse was an important instrument for the affirmation of dance not only as an artistic production, but also as a life option in Rio de Janeiro's society of the 1940s and 1950s.

An effort that I had already made in 2008, with Funarte's Grant of Critique in Dance for the Southeast region¹⁰, when I mapped the criticism produced about the dance presented in the city of Rio de Janeiro throughout the 20th century. The two researches were complementary and fundamental to construct a perspective not only about dance writing, but also about the transformations undergone by it in time. The changes that took place throughout decades in Brazil, more specifically in Rio de Janeiro, profoundly altered the sensibility of those who performed dance, as well as of those who attended it, and especially of those who wrote about it. It is necessary to realize that each critic built his speech and strategy of communication with his own public, according to the vehicle in which he collaborated. The differences in formats, editions, circulation and public among newspapers and magazines were, and are, fundamental to perceive which kind of dialogue is established.

9. Research conducted with Profa. Dr. Ana Luíza Fernandes Cerbino, with the project "Anatomy of a thinking: Jaques Corseuil's dance writings". This research also counted on the participation of Igor Nunes Campos, PIBIC scholarship, then student of the Cultural Production course, UFF / Rio das Ostras campus.

10. Project "Cartography of ideas: the criticism of dance in Rio de Janeiro in the twentieth century", which included undergraduate scholarship recipient Ariane Aguiar, then a student at the UniverCidade / RJ Dance Degree. Among the critics and the respective periodicals for which they wrote one can quote: A.M., *Jornal do Commercio*; Antonio José Faro, *Jornal do Brasil e O Globo*; Ayres de Andrade, *O Jornal*; Benedicto Lopes, *A Noite Ilustrada*; D'OR, *Diário de Notícias*; Eurico Nogueira França, *Correio da Manhã*; Grock, *O Cruzeiro*; H.C., *O Globo*; JIC, *Correio da Manhã*; Mario Nunes, *Jornal do Brasil*; M. Porto, *A Nota*; Roberto Pereira, *Jornal do Brasil*; Ruben Navarra, *A Manhã*; Sansão Castelo Branco, *A Noite e Diário da Noite*; Silvia Soter, *Jornal do Brasil*; Suzana Braga, *Jornal do Brasil*.

I proceeded from the assumption that the discussion that a spectacle can generate is as important as the spectacle itself. In this sense, the critic is extremely important, since he has the possibility of establishing a dialogue with the work and with the spectator, as well as to bring them closer or to move them away from each other. This evaluation will always be subjective, based, however, on an argumentation that wishes to justify and legitimise choices and points of view. Questions such as: what is the role of criticism, stimulating and making ideas circulate? Judge and establish a reflective judgment? Forge opinions? Such inquiries were fundamental in the cited studies and guided my way in the labyrinths of the consulted archives and sources. Especially among the writings produced by Jaques Corseuil, in the various vehicles with which he collaborated during the twenty-five years of his career as a journalist.

With an extensive production in newspapers and magazines, Corseuil clearly exposed a legitimising thought about the dance presented in the main stages of the city of Rio de Janeiro, especially the Municipal Theater, where he was a frequent guest. For him, dance was the point of departure and arrival of his observation and textual production. The performance of the dancers and the choreography were not at the service of the musical score or the set design, as it happened in the texts of the other critics; for him, it was the dance that determined his critical perspective. His texts are important records and sources for the understanding of the dance that was made in Rio de Janeiro. In explaining his choices, he established what should be remembered, thus reaffirming his project of the dance that should be developed in Brazil.

From 2012 on, a new perspective of research began when I was invited to participate in the Proprietas Network¹¹, contemplated in 2016 with INCT Social History of Properties. Formed by a group of researchers from the areas of arts, law and history, Proprietas Network has among its objectives to foster discussions about the idea of common good, historicising and problematising the notion of individual property, commonly taken as natural and absolute.

Despite the vast literature on intellectual property, there are still few books and texts that reflect about the clash between individual and collective property in relation to cultural goods, and particularly about the artistic products. To reflect about the access to culture, and especially to artistic products, is a fundamental part of this project, in order to make a contribution to the debate that brings together the fields of dance, authorship

11. Project contemplated by the Pensa Rio edict : Support for the Study of Relevant and Strategic Issues for the State of Rio de Janeiro/2011, FAPERJ, coordinated by Profa. Dr. Márcia Motta. www.proprietas.uff.br

and intellectual property. When I started this research, and began to ponder the circulation of the choreographic work, as well as its preservation, I realised that articulating such fields is essential for thinking about dance itself, both in terms of the technique and the aesthetics presented on scene. Access to information is fundamental for choreographers and dancers to create, and for the public to enjoy shows. It is a matter of realising that scenic dance needs to circulate — whether in traditional spaces or in digital media — so that its appropriation fully happen. Not only for the works to be presented — certainly an essential aspect of any process of artistic creation — but also to guarantee the public access to the choreographies. An audience also formed by choreographers, dancers and scholars of the area who, by accessing such works, establish and expand their artistic references, generating the possibility of future creations. It is the construction of a network of references fundamental to the process of creation, while irrigating new codes and already existing formulations.

Debates over copyright and how choreographic works can be protected have grown, especially in the United States. However, remains the question of how should the fixation of a choreography be done, and if it actually preserves the qualitative aspects of the work¹². This discussion places issues such as choreography and authorship in the center of the debate, because while being author of the movement, but not of the bodies that execute it, a choreographer cannot avoid the changes that inevitably arise in the process of appropriation. As there is no way to withhold the changes that occur in dance techniques, as they go through transformation over time.

In order to discuss the different interpretations of the conceptions of property, as well as to produce a reflection on the relation between scenic dance and its authorship, I devoted myself to studying these notions and how they were forged over time. With this, important questions arose: on the one hand, and more generally: what are the interpretative marks that legitimise a certain perspective of property, as an absolute good? What historical matrices can we call to the defense of free access and right to culture, to wellbeing in detriment of an individualistic view that condemns collective experiences? On the other hand, and in a specific way: how does choreography operate in the process of body movement construction? With treating the revivals in dance? Can the implementation of this kind of knowledge and information be perceived from the point of view of authorship? These questions are fundamental and guide my current research in the process of

12. BENTON, Katie M. “Can copyright law perform the perfect fouetté?: keeping law and choreography on balance to achieve the purposes of the copyright clause”. In: *L. Rev.* 1 (2009).

reflection on such topics¹³.

Considering authorship as a historically constructed notion, existing only in its cultural and commercial functionality, how to deal with it when new propositions, such as open access in the economic field, and such as artistic collectives, put forward radical changes in the way art is produced? More than a rhetorical inquiry, such questioning helps the understanding of current creative strategies and establishes relationships between dance, authorship, choreography and intellectual property. To do this end, understanding how the notion of choreography was established and transformed in time is a good way to begin this reflection.

The term choreography derives from two Greek words: *choreia*, a synthesis of dance, rhythm and voice, found in the Greek chorus; and *graphein*, which means the act of writing. There are also two other roots for the term: *orches*, which identifies the space between stage and audience, space occupied by the choir; and *chora*, which brings a general notion of place. It was not by accident that one of the earliest books on dance, published in Renaissance France in 1589 by Thoinot Arbeau, was called *Orchésographie*, as pointed out at the beginning of this text. Arbeau's work, in addition to listing songs and presenting a series of steps, describes with words how they should be performed, informing about time and style, correlating them with music. The notation proposed by Arbeau was simple, but it met the needs of the time: he printed the musical phrase vertically on the paper and beside each note the corresponding pitch.

Since Arbeau's writings, the studies on the relations between body movement, music, space and place became more and more thorough. The challenge was to find ways to represent the three-dimensionality of the executed movements on a two-dimensional surface — the sheet of paper. Departing from the publication of the treatise *Chorégraphie, or l'art de décrire la danse par caractères*, by Raoul-Auger Feuillet (1653-1709), in 1700, historian Susan Leigh Foster points to the emergence of the notion of authorship in dance. By reorganising the space in which dance occurred, Feuillet, through his notation, provided a restructuring of the corporeality: the notions of center and periphery, both in space and in the body, became part of the creation and the execution of those dances¹⁴.

A transformation so profound that it remained in vogue until 1820, when the Italian Carlo Blasis (c.1797-1878) published his first two and most important books: Traité élé-

13. Project “Western property and scenic dance: relations between authorship, choreography and right of access” contemplated with the grant Young Scientist of Our State — 2015 / Faperj.

14. FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. New York: Routledge, 2011.P. 1-72.

mentaire, théorique et pratique de l'art de la danse, in 1820, and The Code of Terpsichore, in 1828. In the second half of the Eighteenth century, Jean George Noverre had already pointed out the need for baroque dance to become and expressive, but it was with Blasis that this modification occurred in a deeper way in terms of technique and spatial perception. The issues left by Noverre — how to make the body expressive and how to tell a story only with body movements — refer to the creation of a dance writing that should also take into account the qualitative aspects of movement. What Rudolph Laban (1879-1958) and Rudolf Benesh (1916-1975) later developed, in the first half of the Twentieth century, with the Labanotation and the Benesh Movement Notation, respectively.

This brief history helps to reflect how the idea of choreography has transformed over time. And how, in a historical circular movement, dance takes up the importance of the act of dancing itself, and places it back in choreographic writing, exposing the act of dancing as an authorial act in its full sense, as a signature of its creator. It is a question of perceiving how, in dance, new and old creative functions are displaced in order to smudge the space of authorship.

References

- ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June (orgs.). *Dance history: an introduction*. Nova York: Routledge, 1995.
- BAER, Nancy Van Norman (ed.) . *The art of enchantment: Diaghilev's Ballets Russes 1909-1929*. São Francisco e Nova York: Universe Books/The Fine Arts Museums of San Francisco. Catálogo de exposição, 1988.
- BENTON, Katie M. Can copyright law perform the perfect fouetté?: keeping law and choreography on balance to achieve the purposes of the copyright clause. 36 *Pepp. L. Rev.* 1 (2009) Disponível em: <http://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol36/iss1/2>
- CERBINO, Ana Beatriz Fernandes. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. Orientador: Paulo Knauss de Mendonça. Tese (Doutorado) — UFF, Departamento de História, 2007.
- CERBINO, Beatriz. “Jaques Corseuil e a crítica de dança no Brasil”. In: *O Percevejo online, periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UniRio*, V. 3, n. 1, 2011.
- _____. “História da dança: considerações sobre uma questão sensível”. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2005, p. 55-67.

- CHARTIER, Roger. "A 'nova' história cultural existe?". In: LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Monica Pimenta, PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, p. 29-43.
- _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. — 2a. ed. — Lisboa: Difel, 2002b.
- FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. New York: Routledge, 2011.
- _____. *Choreography & Narrative: ballet's staging of story and desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- GARAFOLA, Lynn. *Legacies of twentieth century dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.
- GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente. *The Ballets Russes: Colonel's de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. Nova York: Knopf, 1990.
- HOUAISS, Antonio (1915-1999); VILAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JÄRVINEN, Hanna. "Performance and historiography: the problem of history in dance studies". In: *History in words and images. Proceedings of the Conference on Historical Representation*. Universidade de Turku, Finlândia, 26-28 de setembro, 2002, p. 139-148.
- Le GOFF, Jacques Le, CHARTIER, Roger, REVEL, Jacques (orgs.). *A história nova*. 5a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Historia e memória*. 4a. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- _____. ; NORA, Pierre (orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1974.
- MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp: FAPESP, 1998.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *O historiador e suas fontes*. 1a. Ed., 4a. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.
- SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

Dance Archives Tracing Histories

Henrique Rochelle¹

Historic researches are done from the researchers' access to multiple sources. Regarding dance, an art form that happens in a short period of time, presented to a limited audience in a specific space, it is important to question the forms of contact that researchers have to dance events as primary sources. As specialists and privileged audience, these individuals often have first-hand experience of a large number of performances, but that experience is limited by time and space restrictions, and therefore when proposing an investigation that reaches beyond the personal range of experience, the researcher will depend on multiple other sources that report on dance events.

1. The research for this article was accomplished as part of a project financed by FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo), both for a PhD at Unicamp, and a Doctorate Research at Université Paris 8, resulting in the thesis *Criticism as Methodology and Analysis of Dance Spectatorship*, presented in July 2017.

Memories of the events are also attached to the bodies of artists and other professionals that took part in the creation of a piece, in the administration of a company, in the proposition and continuity of projects, in the management of performing spaces, and so on. Those memories might be retrieved, at least partially, by multiple practices of interviewing, as well as by the access to personal or technical records. The research demands work with the archives that keep dance records in multiple supports, be it to complement those memories, or to verify the authenticity of the facts reported, or even to access contents beyond what is reported.

By convenience, by experience, or by preference, some forms of archive are more easily received by institutions and initiatives that deal with the preservation of dance memory. In those spaces and occasions, print paper finds more possibilities of being kept, which determines that even in situations when corporal archives are lost or inaccessible, text archives might still be retrieved.

This access fundamentally determines the sources of a research and therefore its possible results, in an interdependency relation that points out dance archives as a determining source for tracing dance history. For this reason, the notion of archive allows for a theoretical articulation of the characteristics linked to archiving processes, as well as to the determining element these forms of access impose, and to the institutional and individual powers related to the archiving, preserving, and accessing archives.

The archive is instituted in the original lack of memory (DERRIDA, 2001) and human necessity of registering: to want to remember is natural of mankind, as well as accepting that the mind is not capable of keeping every recollection, thus instigating the creation of means and media to meet these demands. Furthermore, there is a cultural concern with transmission and the possibility that future generations have access to recollections when those that had them in mind are no longer present to retrieve them. The archive is a tool that links moments separated by time, by space and even by physical limitations. The archive, in its primary structure, allows for a characteristic traditionally associated to the notion of language: displacement (ROCHELLE, 2015) — the possibility of mentioning something that is not present, that is not responsive, or even that does not exist.

According to this understanding, the archive is a material instance of access to a fact — present or past. The archive is media that can be stored, that can be cared for, that might be reproduced, and that fundamentally, can be accessed. This does not mean that all archives are available to all individuals at all times, but it means that they can be made available: for instance, the collection of a library can be consulted, but not freely, and only according to the policies of that institution, and to its determinations regarding the safe-keeping of its materials.

Just as collective memory won't be able to keep all the recollections of politics, society, science and life of a given moment in time, similarly personal memory won't store all the recollections related to dance events. With this concern, and intending to preserve and provide access to technical elements of dance pieces strategies and systems of dance notation were developed, just as well as multiple forms of audiovisual recordings (in constant evolution) have been used. These technical strategies aim at the preservation and the re-prising / reproducing of dances, but they can hardly offer insight into its placement in the context of its presentation, the audience reaction, its social acceptance and insertion, or its relevance — in a company's repertoire, in a city, along other presentations of a style — and so on. Nevertheless, other archives might be preserved relating to this purpose. Such is the case of notebooks, interviews, reports, critiques, advertising materials, institutional books, teaching manuals, among many other possibilities, each with its own specificities (ROCHELLE, 2017).

While corporal archives might be immediate witnesses, their preservation depends on the frailty and vulnerability of the body as media: memory, rooted in a person, can be transmitted, but can't be faithfully reproduced — every copy creates alterations, interventions and distortions, in multiple levels. That is one of the reasons for an interest, in historic research, for other forms of archives, that might be consulted, that might be compared and confronted to other sources on the same object, and that might be stored and preserved.

This procedure brings on another problem regarding institutional and individual powers in the creation, the preservation and the availability to the public of archives. The places that create and manage archives are guided by collection policies, institutional politics, preferences, and even personal matters, that determine which materials will be a part of the institutions and therefore preserved. The power of choice is given to the archon (DERRIDA, 2001), who both directly and indirectly manipulates information and its preservation. Thus, while considering that preservation and maintenance of archives is fundamental to the preservation of memory, and therefore to dance research, we can see that in the archon resides the power to determine that which might become a research source, and a discourse about a fact or object, as well as to validate the materials that are given this status: indirectly, in the many situations where there is a need for choice of what among possibilities will be preserved, more value is given to that which is considered more deserving of being preserved.

The archon's power structure also affects corporal forms of dance memory, since it is present in the very tradition of dance companies' repertoires: by deciding the pieces that are created and presented (kept in repertoire or removed from it, presented more

frequently or not so often, placed in new seasons), the companies, through the actions of their decision-making teams, are directly determining the access audiences have to dance works, and at the same time they are indirectly observing that which is more valuable in their repertoire, and inevitably identifying which pieces can be left aside or even forgotten. Thus, they determine the access the dance artists have to the works, as well as the access of audiences and researchers, that can only watch the pieces that are actually presented.

There is one fundamental difference on how this happens in dance companies as opposed to how it happens on archiving institutions: the companies' goal can be primarily aesthetic, focused on the creation and presentation of dance works, while these institutions, be them public or private, from a series of policies and guidelines, have a different purpose, one that does not necessarily include value judgements. For instance, when a Municipal Archive decides to keep the records of one specific company and not of another, there is an erasing process effectively happening: the records that are left outside of the selection might be lost, the access to them is hampered, sometimes even eliminated, and these instances of memory-media are erased. When these archives are needed for research, the historian will need to find a substitute for them, and if it isn't possible to find one, the informations related by them won't be investigated and included in the research. This effective erasing of memory might be programmatic or incidental, but it affects the results of dance history research and, therefore, its tracing.

The archon's power is extended inside the institutions to a form of power related to accessibility: keeping archives is not enough, the only archives that are available to historiography are those accessible to the historian. Thus, a collection of documents might hold substantial historic value, but minimal historiographic value, if it is not available to research and to the historian. Nevertheless, there is still one step further, regarding access, since it is something that implies content manipulation, interpretation and presentation. Both by the archivist, who deals with the documents, and by the historian, who interprets and transmits them.

That is how the notion of history here presented carries an understanding of it as a fictive / fictional entity (RANCIÈRE, 2008), in a sense of the word that is not derogatory, and deals with the relevance of the historian's personal fictions at the moment of presenting the objects researched. In this sense, the matters of manipulation, interpretation and, above all, information presentation, are more important to historiography than the principles of continuity, remembrance, oblivion, and memory.

Here, the role of the historian is mixed to that of the archon: while the archon decides that which will be preserved and the policies for this preservation, the historian

decides that which will be presented and passed on, since the usual interest of a new historiographic proposal is related to the presentation / publishing of its results. Built from archives, but limited by the individual-interpreter and by the possibilities this individual finds in the archives and in the relations established among them, multiple forms of history can be traced.

This is not a matter restricted to lists and research reports discussing what was found, but it implies work that is done to these sources to build understandings, relations and connections among the data, and to present them in a result as a whole that informs and that in itself becomes a new archive: a new media to be consulted, a new form of access to events.

This is a treacherous systems, depending on multiple people, multiple materials, and, most of all, multiple overlapping access networks that determine how events can be regarded and understood. It is not a jigsaw puzzle, one where each piece fits the next forming a coherent whole, but a kaleidoscope, which presents an image, but with multiple distortions that sometimes converge, but sometimes complement the others, sometimes oppose and even superpose the others.

These associative / dissociative possibilities vary according to the multiple kinds of archive that can be used. While body archives are subject to the flaws and imperfections of memory, paper archives are subject to all the processes of selection and validation of the safe-keep institutions. Sometimes they escape these institutions, being completely ignored, and that's when the memory of the registries shows its resilience in another partnership: the one between print and living recordings, living in personal archives that feed the memory of the professionals involved in the making of dances — which is usually very helpful during interviews (NAVAS, 2015), for instance. But what happens to personal archives when their owners die, if there are no institutions to take (and take care of) them? Bequeathed to family members, to pupils, those archives will not always find the disposition of being cared for, nor the synergy that is necessary for them to be activated as an access to memories. A photo of a work, for example, when observed by one of the people involved with that piece, might offer many information on it, as if it were a thread helping someone to unwind the ball of yarn of memory; left to another person, who lacks the familiarity, or the affinity, or the interest to the matters, that same source might lose a lot, if not all, of its historiographic usefulness, in the cases where it does not come with information that might orient the researcher.

Those concerns are fundamental to museology and archaeology / archiving, but they don't usually echo in the concerns for dance memory. Being fixated on the body — and preferably traditionally transmitted from one individual to the next — dance seems

to collide against the preference that museological institutions show for static pieces. Since the body, primordial museum institution of dance (ROUX, 2010) can't be archived, frequently the other archives of dance are left aside, generating an erasing of their memory. Gradually, we have seen a new and overdue concern with these materials. In France, notorious was the creation of the National Dance Center (CND) in 1998, with a Media Library which is constantly activated by researchers (most of them from universities), and that has continuously transformed personal archives in research materials that are treated and accessible. This library is also devoted to a large documentation of the textual production on dance. Similarly articulated, although in more specific institutional levels, are the Paris Opera Library-Museum, which preserves the archives of opera and dance productions by the company, as well as, in Brazil, the Historial Archive of São Paulo Municipal Theater Documentation Center, previously known as Municipal Theater Museum.

Another French example is the creation in 1984 of the National Choreographic Centres (CCN): nineteen institutions spread over France, articulated as temporary dance companies, managed by dance artists that work with the creation of new pieces, as well as with reproductions, re-stagings, repertoire conservation, and other projects in contact with audiences regarding their nurturing, as well as memory and educational activities. The activities and the different approaches are pursued according to each entity's managing plan, which lasts for the duration of the management of each director. Among managers one could single out Boris Charmatz, from the CCN de Rennes et de Bretagne, who proposed, in 2009, as part of his managing plan, that his CCN would be called Dance Museum, indicating the work plan of this living museum, as he proposed, based on creating dance and developing a space where people could go to get to know about this art, assuring the references to history, to the dead (CHARMATZ, 2009), as he put it, but prioritising the living, on-site, performative character of the corporal and performing arts.

His proposal focuses matters specific to the archiving of dance, and to the characteristics of these archives, specially the body archives, that can't find permanent residence in other institutions. This museum of bodies, even if it solves, theoretically, the problem of archiving dance, reclaims the matters of validation of this process: which bodies are and will be preserved by this museum? Even more, matters of access become prominent: how do researchers and audiences gain access to this collection?; is creating dance enough for maintaining these archives?; how will researchers be in direct contact with those bodies, and how will they be able to study their sources?; and what forms of diffusion can be done to the collection and the institution, beyond dance pieces?

If these questions are ignored, the potency of the archiving is reduced to the processes that have already existed for centuries in dance companies, such as the repertoire strategy

that implies in a selection and in a programmatic erasing of much of what is produced. In the Paris Opera Ballet, the company's catalogue of pieces has over 500 entries (AUCLAIR; GHRISTI, 2013), but only 50 among them are considered in repertoire, and only around 20 — among new creations and previous works — are presented onstage every season. This *in repertoire* category deals with the works that might, under certain circumstances, be put back on the stage — such as a painting that a museum has put away after an exhibition and that might be eventually brought back to another one. But how about the other 90% of works that have been danced by the company in its history — how can they be kept in memory and accessible to researchers?

Although those numbers are very specific to this one case, this system of oblivion (LAUNAY, 2008) is not specific to this company, and is broadly repeated around the world, characterising a production scheme in dance that prioritises creation and constantly leaves preservation strategies on the background. The matters of the archive — both on bodies and other media — and of its possibility of being retrieved are themes that determine the understanding we might have of dance in its historic perspective. Its difficulties, sometimes remarkable, define what has been done up to this moment in dance history and historiographic research, but, even more so, they present the challenges of that which may still be done. To think of the archives is not only to think of how the archives we find can trace history and its registry, but also of how the archives we leave might one day be able to trace, to the future, the history of our present.

References

AUCLAIR, M; GHRISTI, C. (Dir.). *Le Ballet de l'Opéra: trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*. Paris: Albin Michel, 2013

CHARMATZ, B. *Manifeste pour un Musée de la Danse*. Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne. 2009. Available at: <http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/manifeste_musee_de_la_danse100401.pdf>

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAUNAY, I. *Vitalités et formes de l'oubli en danse*. Conférence. Colloque Vestige-Vertige, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 2008. Available at: <http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6>.

NAVAS, C. *Entrevistar e Escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 5, n. 3, 2015.

RANCIÈRE, J. *Le Spectateur Émancipé*. Paris: La Fabrique-Éditions, 2008.

ROCHELLE, H. Além da Opinião: três possíveis definições da crítica de dança. *Sala Preta*, v. 16, n. 2, 2016.

ROCHELLE, H. Communication through Dance Writings: Criticism, History, Manuals, and Theory. In: AQUILINA, S.; THOMAS, M. S. (Org.) *Performance and Interdisciplinarity*. Malta: Malta University Press, 2017. (no prelo).

ROCHELLE, H. Rethinking Dance Theory Through Semiotics, *Studies About Languages*, Kaunas, Lituania, No 26, p. 110 — 125, 2015.

ROUX, C. De L'Imprévisible dans le Champ Chorégraphique ou La Pratique de L'Écart: le Musée de la Danse. *Pratiques Performatives / Corps Critiques #4*. 2010. Available at: <http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/pp_cc_4.pdf>.

Façons de Voir: Une Proposition en Construction

Eliana Rodrigues Silva

Dans la postface du livre *Le Nom de la Rose*, Umberto Eco fait la réflexion suivante sur l'acte du récit:

je pense que pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails. Si je construisais un fleuve, deux rives et si sur la rive gauche je mettais un pêcheur, si j'attribuais à ce pêcheur un caractère irascible et un casier judiciaire pas très net, voilà, je pourrais commencer à écrire, en traduisant en mots ce qui ne peut pas ne pas arriver.

À partir de peu d'éléments, il est possible d'écrire plusieurs récits. On peut décrire ce fleuve, s'il est puissant ou peu profond, les bateaux et les pêcheurs qui par là naviguent. On décrit aussi les caractéristiques physiques, la personnalité, les motivations et le com-

portement de cet homme, ce pêcheur, et l'histoire de "ce qui ne peut pas ne pas arriver" est lancée.

Décrire c'est raconter, analyser c'est raconter. De même, nous pouvons recourir à la stratégie proposée par Eco et essayer de meubler les récits de danse, afin que nous puissions mieux observer, analyser et, en quelque sorte, comprendre les questions mises en jeu. En ce sens, "meubler" des récits de danse, entraînera une observation plus directe de la scène contemporaine, et la mettra en contexte historique indélébile.

Ces relations historiques enrichissent en particulier les manières de voir la danse puisqu'elles rendent possible de comprendre les raisons pour lesquelles la danse est ce qu'elle est aujourd'hui, à partir des chemins qui ont été construits par les tendances, par les affirmations ou refus des principes au fil du temps. De plus, et non moins important, les relations historiques ouvrent un large éventail de correspondances esthétiques qui peuvent, par exemple, tisser des liens entre la danse contemporaine brésilienne et des mouvements religieux du moyen âge européen.

Mais avant de commenter quelques exemples, j'apporte ici une proposition de publication qui est l'un des bras de ce désir d'observation et de raconter, germée au fil du temps, par d'expériences, d'enseignement et de recherche à l'Université Fédérale de Bahia (UFBA). Je ferai un bref exposé dans lequel l'histoire de la danse a un rôle fondamental.

En tant que professeur de l'Université Fédérale de Bahia depuis 1980, j'ai travaillé dans les fronts de l'enseignement, de la recherche, et de la gestion. Quand j'ai commencé à enseigner à la faculté de Danse, le premier cours dont j'ai été professeur a été celui de l'Histoire de la Danse, suivi par de nombreux autres de nature parfois plus techniques, ou plus créatifs ou plus théoriques, comme par exemple, Techniques de Danse Moderne, Composition Chorégraphique, Étude de l'Espace et de la Forme, Composition Solo et Expression corporelle.

Les études de maîtrise aux États-Unis ont eu une orientation pratique en production artistique et montage chorégraphique. Cependant, l'examen final de qualification de ce programme, l'une des exigences pour le diplôme de Master en Arts, était un examen écrit sur l'histoire de la danse, ce qui montre l'importance de cette discipline.

En pensant à ce sujet, je fais une parenthèse ici que je considère importante. Pour les cours supérieurs de danse au Brésil, nous avons l'École de Danse de l'UFBA, seule en niveau supérieur au Brésil pendant vingt ans, suivie par Unicamp, deux centres de création artistique et de réflexion théorique en danse contemporaine. Entre les années 2002 et 2012 on observe une augmentation significative du nombre de cours supérieurs de danse dans le pays, de dix ils sont passés à plus de trente. Les institutions fédérales offrant une License et/ou diplôme en danse en 2015 sont l'Université Fédérale de Bahia, l'Uni-

versité fédérale du Pará, l'Université fédérale de Pernambuco, l'Université fédérale d'Alagoas, l'Université Fédérale de Sergipe, l'Université fédérale de Minas Gerais, l'Université fédérale du Rio Grande do Sul, l'Université fédérale du Rio Grande do Norte, l'Université fédérale de Pelotas, l'Université fédérale du Rio de Janeiro, l'Université fédérale du Ceará, l'Institut fédéral de Brasilia, l'Université fédérale de Goiás, l'Université fédérale d'Uberlândia, l'Université fédérale de Viçosa et l'Université fédérale de Santa Maria. Les institutions des états sont l'Université de Campinas, l'Université de l'Etat de Amazonas, l'Université de l'État du Rio Grande do Sul, l'Université du Sud de l'État de Bahia et de la Faculté des Arts du Paraná. Parmi les établissements d'enseignement privés il y a l'Université pontificale catholique de São Paulo, L'Université Anhembi Morumbi, la Faculté Paulista des Arts, l'Université de Sorocaba et l'Université Tijuicussu à Sao Paulo, l'Université Estácio de Sa, l'Université Cândido Mendes et la Faculté Angel Vianna à Rio de Janeiro et l'Université luthérienne du Brésil à Rio Grande do Sul. Ainsi, quinze institutions fédérales, cinq des États et neuf privées offrent maintenant quarante et un cours supérieurs en danse dans le pays.

On peut justifier cette croissance par la création de nouveaux établissements d'enseignement supérieur et, par conséquent, l'expansion de l'enseignement supérieur, mais aussi par une meilleure organisation professionnelle des professeurs, parce que la discipline de danse est obligatoire dans l'enseignement de base, par le développement de la danse en tant que zone de production de connaissances et, en quelque sorte, par la croissance de la production culturelle.

Comme évaluatrice des Cours de License en Danse de l'INEP / MEC (Ministère d'Éducation) depuis plus de dix ans, j'ai observé que la discipline Histoire de la Danse est absente de la liste des matières obligatoires et souvent son contenu n'est même pas dans les modules d'études théoriques, ce qui est une situation indésirable dans la formation des enseignants, des chercheurs et des artistes de la danse. Bien que les lignes directrices des programmes nationaux (DCN, 2004) pour les cours de licence en Danse du Conseil National d'Éducation déterminent que dans le programme il doit avoir des contenus spécifiques concernant les études d'Esthétique, de l'Histoire des Arts et de la Danse, l'assouplissement des réformes des programmes internes a, en quelque sorte, miné le maintien de ces contenus.

Dans plusieurs évaluations de cours dont j'ai participé plus récemment, nous avons souligné cette lacune et nous avons suggéré l'inclusion du contenu de l'histoire de la danse dans les programmes en cours, sinon dans des composants spécifiques, dans des modules d'études théoriques.

En allant plus loin, il est clair que la fonction de l'artiste de danse se multiplie ajuo-

urd'hui dans beaucoup d'autres jeux, en dehors de la danse, de l'enseignement et de la chorégraphie. Nous pouvons remarquer d'autres activités en pleine croissance comme celles de la gestion culturelle et de la promotion et gestion d'événements culturels et de la revendication de politiques publiques pour la danse et encore d'autres activités liées à la recherche et à la critique. Il est indispensable que les contenus historiques et critiques soient présents dans la formation de ces professionnels.

En fermant cette longue parenthèse et revenant à une autre histoire ...

Dans le Doctorat en Arts du Spectacle à UFBA, j'ai développé des études historiques et critiques sur les groupes de danse à Salvador, avec un travail de plus de vingt ans, à la lumière des principes de la danse postmoderne et contemporaine. Ces études ont abouti à la publication du livre *Danse et Post Modernité*, par EDUFBA (Maison d'édition de l'UFBA) en 2005. Ce livre, plus pour ses recherches historiques et moins par l'analyse de production des groupes, a été pendant une dizaine d'années utilisé dans plusieurs disciplines d'Histoire de la Danse dans plusieurs universités du pays.

Depuis 2001, j'enseigne au Programme de Master et Doctorat en Arts du Spectacle de la même université — UFBA, en continuant la recherche historique / critique, comme conseillère de nombreux étudiants de master et de doctorat et travaillant aussi dans la vice-coordination. J'ai réalisé également un stage Post Doctoral à l'Université de Paris 8, entre 2003 et 2004, avec une proposition d'études dans l'observation et l'analyse critique de la danse, avec la précieuse collaboration de la Professeure Docteur Isabelle Launay et Professeure Docteur Isabelle Ginot. Au cours de cette période, j'ai suivi les cours et séminaires qui ont contribué fondamentalement à la construction de cette pensée: Introduction au Discours sur le Corps; Histoire des Techniques, Genres, Corps et Performance; Modèles du Corps en Mouvement; Analyse du Spectacle en Danse Contemporaine; Théories et Pratiques de la Critique en Danse; Introduction à l'Anthropologie de la Danse et Ethnologie de la Danse.

De retour à UFBA, j'ai créé pour le PPGAC la discipline Analyse Critique de la Danse Contemporaine, dont le contenu était concentré aux études d'observation, d'analyse et de critique, développées à partir des connaissances théoriques et regards empiriques pour construire des éléments de description, interprétation, évaluation et mise en contexte du travail artistique en danse contemporaine. Les principaux objectifs de cette discipline visaient à promouvoir l'acquisition d'outils d'analyse critique du travail chorégraphique; encourager le développement d'outils personnels de lecture critique; fournir des sources primaires et des bases théoriques de recherche dans ce domaine.

Pendant tout le temps que cette discipline a été enseignée aux étudiants de master

et de doctorat provenant de cours aussi différents que la danse, le théâtre, la musique, la psychologie, la pédagogie, les arts visuels et d'autres, les discussions ont été très riches et jamais déconnectées de l'histoire. Le contenu du programme a été organisé en cinq modules qui rassemblaient des textes, des vidéos, des invités et des séminaires sur l'art et la danse contemporaine, la lecture de l'œuvre d'art, le corps sur scène et les dramaturgies de la danse. Bien sûr, au fil du temps, le planning ainsi que le contenu des programmes et des textes adoptés ont été mis à jour, ce qui est souhaitable dans toutes les disciplines de recherche en arts.

De cette expérience et de divers autres en tant que professeure et chercheuse, je voudrais publier un livre qui apporterait des questions liées à l'observation et l'analyse critique de la danse, comme la possibilité de construction de pensées et de récits. Ce n'est pas le cas, cependant, de présenter une publication avec un contenu didactique qui apporterait des formules prédéterminées d'observation et d'analyse, mais plutôt une proposition de discussion sur les possibilités, d'exercices de regard, de choix d'approche.

Une première proposition pour cette écriture pourra suivre le plan de la discipline mentionnée ci-dessus, pas nécessairement dans le même ordre. L'évolution et les changements de direction sont faciles à prévoir dans toute construction de récit. Après tout, je suis sûre de quitter cette rencontre avec des idées et des contributions essentielles au projet.

Je considère très importante la mise en contexte historique de la danse pour essayer de comprendre l'œuvre qui sera observée et analysée. On ne peut pas analyser la scène contemporaine ni une œuvre de danse contemporaine, sans d'abord comprendre les chemins et les mouvements qui, implicitement ou explicitement, y sont contenus. La multiplicité des langages, l'interdisciplinarité, la construction du corps unique, par exemple, existent aujourd'hui parce que beaucoup d'autres tendances les ont précédées. Pour éclairer cette constatation, je me propose de développer des considérations relatives à la définition de l'œuvre d'art contemporain et de la danse contemporaine, à travers une approche des éléments historiques et culturels, des caractéristiques techniques, de la réaffirmation ou du refus des tendances antérieures et de l'avènement de nouveaux langages.

Ce n'est pas le cas de dresser ici un panorama historiographique, mais d'apporter des textes et des éléments de discussion qui favorisent une mise en contexte historique, en observant quelle place occupe une œuvre à son temps. En ce sens, j'aimerais utiliser en discussion des auteurs comme Ann Daly, Linda Hutcheon, Michèle Fevre, Isabelle Launay, Isabelle Ginot et Thereza Rocha.

Considérant que l'esprit du temps est toujours inscrit dans les œuvres d'art, dès ce

moment (et tout au long du livre) je souhaite montrer quelques exemples de pièces chorégraphiques du ballet classique, de la danse moderne et contemporaine afin de souligner principalement la manière comme elles se donnent plus au regard et moins à la succession des faits. Grâce à ces exemples, on pourra tisser des considérations intéressantes sur les nombreuses transformations que la danse a souffert depuis l'imposition de l'unité et de la virtuosité du classique jusqu'aux nombreuses opportunités de discours et de processus et absence absolue de frontières que nous voyons aujourd'hui.

Pour la construction du regard en danse, je me propose de présenter quelques questions concernant la contemplation et la jouissance de l'oeuvre, en tenant compte surtout de sa nature esthétique. Si la lecture de l'oeuvre d'art est considérée comme une nouvelle création, sa fabrication peut certainement être une récréation poétique de sa réalité sensible. Soit avec une approche formaliste ou du contenu, la construction du regard peut être très laborieuse, et va mettre en question l'oeuvre, en la faisant revivre et ce discours peut être inépuisable. La même oeuvre pour une même personne, peut apporter autant de nouvelles questions selon les différentes lumières jetées sur elle. L'une des fonctions de l'oeuvre d'art c'est d'être interrogé, parce qu'elle aura toujours beaucoup à répondre et là pourra avoir lieu le dialogue entre le lecteur et la face interne de l'artiste. La combinaison de la sensibilité des premières impressions et la réflexion plus approfondie pourra développer un jugement esthétique bien-fondé. Pour ces points on pourra faire référence à Luigi Pareyson, Fayga Ostrower, John Berger, Roman Ingarden et Cecilia Salles, entre autres.

Chaque oeuvre d'art est unique et toute lecture sera de même. Il n'y a pas de manuel à suivre pour développer le regard et la lecture, mais certains outils peuvent aider grandement cette capacité.

Pour commencer, nous pouvons faire la question essentielle: Qu'est-ce que cette oeuvre veut me dire? Cette question peut (et va certainement) provoquer un certain nombre d'autres questions qui seront accueillies dans le remue-méninge initial. Qu'est-ce que ce travail offre d'unique? Son récit? Le choix du thème? Le vocabulaire de mouvement? La configuration de l'espace? La construction scénographique? Quel est son processus créatif? Quel élément se détache de la question initiale? Quel est le contexte dans lequel elle opère? Quelle est l'intention du chorégraphe?

Certainement on ne pourra pas répondre à toutes ces questions et pourtant la question initiale reviendra plusieurs fois dans le processus d'analyse. Cependant, pour affiner le regard cela peut être intéressant de choisir un paramètre de discussion, que ce soit descriptif, d'évaluation, d'interprétation ou contextuel. Ces paramètres ne sont pas rigides, se rapportent entre eux et souvent ne se détachent pas. Tout comme la description pure et simple qui peut avoir une valeur documentaire et dire peu de choses sur l'essence de l'oeuvre.

vre, l'interprétation peut devenir réductionniste, et comme l'a dit Sontag, peut "appauvrir l'œuvre". Plus intéressant serait, par exemple, observer les métaphores choisies par le créateur, le flux de sa pensée, la dramaturgie, les états du corps sur scène, le succès obtenu. Pour cette discussion, je propose des auteurs comme Susan Sontag, Roger Copeland, Marcia Siegel, Sally Banes, Patrice Pavis, qui offrent des outils valables pour l'observation et l'analyse de l'œuvre d'art dans la danse.

Si, aujourd'hui, les frontières entre le théâtre, la danse et la performance sont ténues, deux aspects ne peuvent pas être absents dans la construction de la lecture de l'œuvre: les états du corps et la dramaturgie. De nouvelles conceptions du corps, germés depuis les années 1960, équipées d'une immense permisivité esthétique, ont été construites à partir de l'unicité de chaque processus ou chaque interprète. Bien plus qu'un outil d'interprétation, le corps commence à être respecté dans son individualité de forme, de genre, d'état, ce qui peut être la question majeure pour la réalisation d'une œuvre d'art en danse. Encore une fois, je vous conseille de demander et redemander: Quel est ce corps? Quel vocabulaire il a choisi? Comment il se construit ou déconstruit? Qu'est-ce qu'il modifie? Qu'est-ce qu'il en reste? Comment cela est expliqué? Souvent, le corps sur scène sera la clé pour répondre à la question essentielle de la chorégraphie.

D'autre part, on peut considérer que les récits de danse les plus élaborés sont présentés depuis les années 1980, et cela sans aucun doute est relié à la recherche d'une dramaturgie, qui est venu d'abord de l'univers théâtral et a développé sa propre lumière progressivement. On considère dramaturgie de la danse celle qui fournit le score, le tissu de la représentation sur scène, qui enrichit considérablement des chorégraphies de célébration du mouvement pur mais aussi des pièces de contenu narratif. En rappelant ici Eco, nous avons observé que ces récits sont devenus de plus en plus complexes et passibles d'être "meublés" au fil du temps. Pour une discussion des états du corps et de la dramaturgie, j'utiliserai les textes de Marcel Mauss, Anna Sanchez-Colberg, Lucia Romano, Michel Bernard, Christine Greiner et d'autres.

Tout au long de la publication j'apporterai des exemples de pièces chorégraphiques de différentes époques et tendances que je trouve intéressantes pour discuter des aspects de la lecture de l'œuvre d'art en danse. De cette façon, encore une fois, le contexte historique pourra être fait, plus comme une présentation de possibilités et moins comme un panorama de parcours. Je pourrai joindre encore certains commentaires et textes d'analyse écrits par moi, et identifier de bons exemples d'autres auteurs.

Les possibilités de lecture de l'œuvre d'art sont toujours nombreuses, sans hiérarchie de valeur. J'ai choisi des extraits de quelques pièces chorégraphiques qui peuvent d'abord être vues par la lentille du corps, mais celle-ci est seulement une possibilité parmi

beaucoup d'autres. Ce sont: *Milágrimas* (2005) Ivaldo Bertazzo; *Parabelo* (1997) Rodrigo Pederneiras; *Naturalmente* (2011) Antonio Nóbrega et *Homem Torto* (2013) Eduardo Fukushima. Voyons alors comment est-ce possible, comme voulait Eco, "meubler" ces récits.

Bibliographie

ALBRIGHT C, Ann and Dils, Ann (Ed). *Moving History/Dancing Cultures*. New York: Wesleyan, 2001.

ASLAN, Odette (org.). *Le Corps en Jeu*. Paris: CNRS Editions, 2003.

BANES, Sally. *Terspichore in sneakers*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1980.

BANES, Sally. *Writing dances in the age of postmodernism*. New England: Wesleyan University Press, 1994.

BANES, Sally. *Dancing women: female bodies on stage*. New York: Routledge, 1998.

BERGER, JOHN. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BERNARD, Michel. *De La Création Chorégraphique*. Paris: CND, 2001.

BOGÉA, Inês (org.). *Oito ou Nove Ensaios Sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CAMPELLO, Camute (org.). *Tenso Equilíbrio da Dança na Sociedade*. São Paulo: SESCSP, 2005.

CARROLL, Noël. *Trois Propositions Pour une Critique de Danse*. Montréal: Parachute, 1990.

COPELAND, Roger. *Between Description and Deconstruction*. In: CARTER, A. (ed.) *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998.

DALY, Ann. (ed.). *What has become of postmodern dance?* In: *Tulane Drama Review*. 36, n°1, (T133), p. 48-59, Spring 1992.

ECO, Umberto. *Pós Escrito a O Nome da Rosa*. Trad. De Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERNER, David E. W. *Art in Context: understanding aesthetic value*. Ohio: Ohio University Press, 2008.

FEBVRE Michèle. *Danse Contemporaine et Théâtralité*. Paris: Chiron, 1995.

FOSTER, Susan. *Reading Dance*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

GOLDBERG, Noselee. *Performance live out since 1960*. New York: Henry Abrahams Publishers, 1998.

- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INGARDEN, Roman. Ontology of the work of art. Ohio: Ohio University Press, 1989.
- JOWITT, Deborah. Beyond Description: Writing beneath the surface. In: ALBRIGHT C, Ann (Ed). Moving History/Dancing Cultures. New York: Wesleyan, 2001.
- LOUPPE, Laurence. Poétique de la Danse Contemporaine. Bruxelles: Contredanse, 2004.
- MAUSS, Marcel. Les Techniques du Corps. In: Sociologie et Anthropologie. Paris: Quardridge, PUFBANES, 1932/1997.
- OSTROWER, Fayga. A Construção do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- PAREYSON, Luigi. Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAVIS, Patrice. L'Analyse des Espectacles. Paris: Editions Nathan, 1996.
- ROCHA, Thereza. O Que é Dança Contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.
- ROMANO, Lúcia. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUSIER, Claire (org.). La Danse en Solo: Une Figure Singulière de la Modernité. Paris: CND, 2004,
- SALLES, Cecília A. Redes de Criação: Construção da Obra de Arte. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpos de Passagem. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SCHAFFNER, P. Carmen. A Dança Expressionista, Alemanha e Bahia. Salvador: EDUFBA, 2012.
- SERVOS, Norbert. Danças da vida: da dança-expressão à dança-teatro. In: PATERNOSTRO, Carmen (org) Trabalhos Reunidos, Conexão Dança Alemanha — Bahia. Salvador: EDUFBA, 2014.
- SIEGEL, Marcia B. Bridging the critical distance. In: CARTER, A. (ed.) The Routledge Dance Studies Reader. London: Routledge, 1998.
- SILVA, Eliana R. Dança e Pós Modernidade. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SILVA, Eliana R. BTCA 30 Anos. Salvador: Teatro Castro Alves, LUNAGRAF, 2010.
- SILVA, Eliana R, A trajetória dialética da dança pós-moderna. In: Repertório Teatro E Dança, Salvador, ano 2 nº 2, pp. 12-17, 1999.

SILVA, Eliana R, *Corpo em transformação: entre o grotesco e o mimético*. In: *Revista Trilhas*, Campinas, vol. 7, p. 54-65, 1998.

SILVA, Eliana R. *Estratégias do Drama Lírico em Coreografia*. In: *Revista Repertório*. Salvador: PPGAC, ano 7, n.7, 2004.

SONTAG, Susan. *L'Oeuvre Parle*. Paris: Seuil, 1968.

BIOGRAPHICAL NOTES

Airton Tomazzoni

PhD. in Education from UFRGS, Bachelor's degree in Journalism by Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul and Master's degree in Communication Sciences from Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Was a Professor in the Dance undergraduate course at Universidade Estadual do Rio Grande do Sul / Fundarte. Director of the Centro Municipal de Dança da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, coordinator and professor at Escola Livre de Dança.

Arnaldo Alvarenga

Dancer, professor, choreographer and researcher, holds a Master's degree in Education and a PhD in History of Education from FAE — UFMG. Pedagogical head of the Dance undergraduate course, Associate Professor in the Theatre and Dance courses at Escola de Belas Artes — UFMG. As a professor, is linked both to PROFARTES and PPGARTES / UFMG. Was the president of Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, and is an area evaluator with MEC.

Arnaldo Siqueira

Ph.D. in Performing Arts (Unicamp), Master's degree in Performing Arts (UFBA), specialist in Art Appreciation and Criticism, Professor of the Dance undergraduate course at UFPE, is a producer and curator, responsible for the internationalisation of dance festivals, for the establishment of a dance undergraduate course at UFPE, was the curator and general coordinator of Festival Internacional de Dança do Recife. Researcher in Itaú Cultural's Rumos Dança, author of the books: Flavia Barros; Ana Regina; Tânia Trindade e o Ensino Oficial da Dança em Recife; Zdenek Hampl: Perfis de Um Artista Inovador.

Beatriz Cerbino

Associate Professor at Universidade Federal Fluminense / UFF in the Cultural Production undergraduate course and in the PPG Estudos Contemporâneos das Artes. Has a degree in Dance from Centro Universitário da Cidade / UniverCidade, a Master's degree in Communication and Semiotics from PUC-São Paulo, and Ph.D. in History from UFF, with a period as visiting scholar in the Performance Studies program at the Tisch School at New York University. Experienced in the areas of Arts (Dance), researching criticism, authorship, image, and dance history and memory. Researcher of Rede Proprietas, a project financed by FAPERJ's Pensa Rio: Propriedade, Inovações e Bem Comum.

Cássia Navas

Professor of the Instituto de Artes (Unicamp), holds a Post-Doctorate in Arts (USP), a specialisation in Cultural Politics and Management (UNESCO, Université de Dijon, Ministère de la Culture / France), a Ph.D in Dance and Semiotics (PUC/SP), and a Bachelor of Laws degree (USP). Was a researcher with the Equipe de Artes Cênicas / IDART / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, coordinator of REDE Stagium and Oficina Cultural Oswald de Andrade. Author of *Imagens da Dança em São Paulo*; *Dança Moderna*; *Dança e Mundialização: políticas da cultura no eixo Brasil-França*; *Vem Dançar: Cisne Negro Companhia de Dança*; *Teatro do Movimento: um método para o intérprete-criador*; and *Teatro do Movimento: Arte da Composição*. Is a member of the editorial board for the journals *URDIMENTO* (Universidade Estadual de Santa Catarina), *REPERTÓRIO* (Universidade Federal de Bahia) and *CENA 7* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Acted as advisor for *TEATRO DE DANÇA* (Secretaria do Estado da Cultura / APAA — Associação Paulista dos Amigos das Artes), and for the programs *PLATAFORMAS ESTADO DA DANÇA*, having also written the first drafts of the screenplays for episodes of SESC TV's show *Dança Contemporânea* (2009-10 and 2011, SESC São Paulo).

Eliana Rodrigues

Post-Doctorate at Université de Paris 8, holds a Ph.D. in Performing Arts from Universidade Federal da Bahia, a Master's degree from the University of Iowa with a CAPES-Fulbright-Laspau grant, and a Dance degree from Universidade Federal da Bahia. Associate Professor at Universidade Federal da Bahia, member of UFBA's Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade research group, and founding member of ABRACE — Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Published in national and international journals, and written prefaces, chapters and books. Former director of UFBA's Escola de Dança, is the evaluator of undergraduate Art courses with INEP / MEC and CAPES's ad-hoc referee, as well as a member of the editorial board of UFMG's Coleção Artes Cênicas and UFBA's Portal SEER.

Geisha Fontaine

Ph.D. in Art Philosophy from Université Paris I — Panthéon Sorbonne, is the author of *Les Danses du Temps* (Centre National de la Danse, 2004). Contributed to multiple works and journals, notably from the Éditions du CNRS. Member of multiple research programmes (Universités Paris V, Lille, Valenciennes and **CNRS**), is regularly invited to lecture in French Universities as well as abroad (Tokyo, Buenos Aires, Santiago, Bordeaux, Paris). Regular collaborator of the Centre National de la Danse in developing choreographic culture, was also scientific counsellor for the exhibit "La danse contemporaine en questions" produced by the CND and the Institut Français.

Gisela Doria

Choreographer, researcher, teacher and dancer, graduated at Royal Academy of Dance's College in London, holds a Ph.D. in Performing Arts from Unicamp's Instituto de Artes, written under supervision of Cássia Navas, and with a research abroad at Université Paris 8 under supervision of Isabelle Launay. Holds a Master's degree in Performing arts from USP, is the author of *A Poética de Sem Lugar: Por uma Teatralidade na Dança*, published by Editora Perspectiva, and also a specialist in Pilates by the GPA / SP and the Kane School at New York.

Henrique Rochelle

Dance critic, holds a Ph.D. and a Master's degree. in Performing Arts from Unicamp, with a doctoral research at Université Paris 8, and research projects financed by FAPESP. Co-produced the program *Dança: Encontros Notáveis*, for Secretaria de Estado da Cultura (SP), was part of the research team lead by Cássia Navas in the creation of *Balé da Cidade de São Paulo's 45th Anniversary DVDs*, and supervised the *Módulo de Formação Extensiva* during *PIRAPRODANÇA*. Taught Dance History classes at Unicamp during his graduate studies, and at *Ateliê Internacional da São Paulo Companhia de Dança*, also collaborated with 100 entries for SPCD's *Encyclopaedia Dança em Rede*. Editor and author of the websites *Da Quarta Parede* and *Criticatividade*, is also a member of *APCA — Associação Paulista de Críticos de Artes*.

Isabelle Launay

With a degree in French Literature, holds a Ph.D. in Dance, was supervised by Michel Bernard at Université Paris 8 where she teaches Dance History, Aesthetics, and History of the Body in the *Département Danse*. She was Head of the Department, as well as of the research team *Analyse des Pratique du Discours dans le Champs Chorégraphique — EDESTA*. Member of the *Association des Chercheurs en Danse* and of the pedagogical college that founded the *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers*. Researches contemporary dance history, notably in France and Germany, discussing historiography and its methods, history and memory of choreographic works, history and the definition of the trade of dance. Lecturer in cultural and pedagogical structures in France and abroad, author and organiser of dance books, artistic director of events in the field, also followed many choreographic projects.

Leonel Brum

Holds a Ph.D. in Visual Arts from UFRJ's Escola de Belas Artes, and a Master's degree in Communication and Semiotics from PUC / SP. Artistic director of the international festivals Dança em Foco - Festival Internacional de Vídeo & Dança; and PODFest - Festival Internacional de Poéticas Digitais. Founding member of Rede Ibero-Americana de Videodança is Associate Professor and coordinator of the Dance Courses at Universidade Federal do Ceará's Instituto de Cultura e Arte(ICA / UFC). Also coordinates the projects Mídia Dança: laboratório de dança e multimídia (ICA / UFC) and Videodança Amazônia (recipient of Prêmio Funarte Klaus Vianna 2013).

Luciana Paludo

Ph.D. in Education, specialist in Language and Communication (UNICRUZ), holds a Master's degree in Visual Arts (UFRGS), a degree in Dance (PUC Paraná /Fundação Teatro Guáira). Was a professor at the Dance courses at Universidade de Cruz Alta and at ULBRA (2009-2011), and of PUCRS's specialisation in Dance, currently teaches in UFRGS's Dance Course. Creator and Performer, received the awards Prêmio FUNARTE de Dança Klaus Vianna and Prêmio Açorianos. Was on the organising committee for the Seminário Nacional de Dança (Curitiba, PR) and for the I, II and V editions of Encontro Estadual das Graduações em Dança do RS.

Rosa Primo

Professor at the Dance Courses at Universidade Federal do Ceará, researcher, holds a Ph.D. and a Master's degree in Sociology from Universidade Federal do Ceará, with a research period at Université de Paris 8 (France), and a grant from CAPES. With a degree in Social Communication from Pontifícia Universidade Católica de Campinas, leads CNPq's research group Concepções Filosóficas do Corpo em Cena.

DANÇA, HISTÓRIA, ENSINO E PESQUISA: BRASIL-FRANÇA, IDA-E-VOLTA
DANSE, HISTOIRE, FORMATION, RECHERCHE: BRÉSIL-FRANCE, ALLER-RETOUR

ORGANIZADORES

CÁSSIA NAVAS, ISABELLE LAUNAY E HENRIQUE ROCHELLE

EDIÇÃO EBOOK

Teatro Sérgio Cardoso, Secretaria do Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, APAA- Associação Paulista dos Amigos da Arte

APOIO CULTURAL

FranceDanse Brésil 2016, Embaixada da França no Brasil e Institut Français

CO-REALIZAÇÃO DA EDIÇÃO EBOOK

IX Bienal Internacional de Dança do Ceará
e Expressão Gráfica Editora (Fortaleza)

PRODUTORA EXECUTIVA, EDIÇÃO IMPRESSA/FORTALEZA

Rosa Primo

PRODUTORA EXECUTIVA, EDIÇÃO EBOOK/SÃO PAULO

Cássia Navas

REVISÃO DE TEXTOS

Henrique Rochelle

TRADUÇÃO DAS CONFERÊNCIAS (CÁSSIA NAVAS, ISABELLE LAUNAY E GEISHA FONTAINE)

Francês: Marcelo Almada

Inglês: Henrique Rochelle

DESIGN GRÁFICO DO EBOOK E CAPA DA EDIÇÃO IMPRESSA

Renan Marcondes

FOTOS | SÃO PAULO

Acervo Cássia Navas

FOTOS | FORTALEZA

David Leão e Lucas Campos

EDITORA EDIÇÃO IMPRESSA

IX Bienal Internacional de Dança do Ceará
e Expressão Gráfica Editora (Fortaleza)

PATROCÍNIO

Petrobrás

APOIO

ICA- Instituto de Cultura e Arte/UFC- Universidade Federal do Ceará
Apoio/Seminários IDA-E-VOLTA: Dança Brasil-França (ALLER-RETOUR:
Danse Brésil-France): FUNARTE- Fundação Nacional de Artes, MINC- Mi-
nistério da Cultura.



Uma semana de atividades reuniu treze pesquisadores de onze universidades brasileiras e francesas para debater, discutir e pensar modos de fazer e perspectivas para a história da dança atual. Entre a Bienal Internacional de Dança do Ceará (Fortaleza) e o Teatro Sergio Cardoso (São Paulo) foram sete encontros de trabalho interno, três conferências, dois blocos de entrevistas públicas com seis artistas da dança, uma mesa aberta de debates e a assistência a muitos espetáculos. A partir do SEMINÁRIO IDA-E-VOLTA: DANÇA BRASIL-FRANÇA (outubro 2016 / FranceDanse Brésil) construíram-se eixos de reflexão partilhada, cujos resultados estão neste fundamental livro, que se apresenta em português, francês e inglês.

Petrobras apresenta

**XI BIENAL
INTERNACIONAL
DE DANÇA
DO CEARÁ**

Patrocínio

BR PETROBRAS

Apoio Cultural

**FRANCE
DANSE
2016**



**INSTITUT
FRANÇAIS**
BRÉSIL

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte MINISTÉRIO DA CULTURA

Co-realização de publicação

