

VIEIRA, Marcilio. **Dramaturgia do corpo que se move [na dança contemporânea brasileira]**. Natal: UFRN. Pesquisador no Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN; Professor e Orientador nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Ensino de Artes – UFRN.

RESUMO

A pesquisa reflete a dramaturgia de corpo do Grupo Cena 11. Assume-se o conceito de dramaturgia proposto por Hércules (2005) e Greiner (2010) para a dança. Para o entendimento de tal definição recorre-se ao conceito de dramaturgia utilizado pelo teatro para pensar uma dramaturgia de corpo na/da dança. Nesse corpo que se move na dança contemporânea brasileira o grupo catarinense Cena 11 aponta para essas dramaturgias de corpo imbricadas nas tecnologias.

Palavras-chave: Corpo. Cena 11. Dança. Dramaturgia. Tecnologia.

ABSTRACT

It is a reflection on the Scene Group Body dramaturgy 11. It is assumed the concept of dramaturgy proposed by Hercules (2005) and Greiner (2010) for the dance. For the understanding of this definition it refers to the concept of dramaturgy used the theater to think a body in dramaturgy / dance. In this body that moves in contemporary Brazilian dance group catarinense Scene 11 points to these dramaturgies body imbricated in technology.

Keywords: Body. Dance. Dramaturgy. Scene 11. Technology.

Esse texto parte da ideia de que o corpo na dança contemporânea apresenta-se com suas dramaturgias moventes. Para esse argumento usamos o grupo catarinense Cena 11 como exemplo dessa dramaturgia que é movida e movente no corpo de seus intérpretes e diretores.

Assumimos o conceito de dramaturgia na/da dança¹ de Hércules (2005) e Greiner (2010) em que essas dramaturgias do corpo assumem novos espaços, novas ambientações, novas escolhas de critérios e interação com outras áreas de conhecimento e outras artes além de trafegar por entre-lugares; a essa dramaturgia apresentam-se “[...] os corpos que dançam (re) constroem paisagens do risco e vagueiam por outras instâncias narrativas, nem

¹ “O termo (dramaturgia da dança) passa a ser utilizado e investigado com maior profundidade somente no final do século XX, quando a diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch traz, em 1979, dramaturgos como Raimund Hoghe para compor sua equipe” (Ramos, 2008, p. 13). Embora o autor afirme que a dança apenas se apropria realmente do conceito de dramaturgia após Bausch inaugurar a prática, hoje bastante comum, de ter como parceiro um dramaturgista, existem pesquisadores que discordam dessa afirmação. Se pensarmos a dramaturgia como um elemento de organização de um espetáculo de dança, este, de fato, independe da coreógrafa alemã. Apesar disso, não se pode negar que a dança-teatro e a aproximação das áreas tenham popularizado esse uso.

sempre perceptíveis mas nem por isso menos importantes” (GREINER, 2010, p. 22).

Recorremos ainda ao conceito de dramaturgia utilizado pelo teatro² para pensar uma dramaturgia de corpo na/da dança. É preciso pontuar que tal conceito na dança brasileira só vai ganhar visibilidade a partir dos anos de 1970 com o *Ballet Stagium* e seu desbravamento com uma dança brasileira pelo país; o entendimento de corpo a partir dos cruzamentos entre os seus diferentes níveis de descrição e experimentação, de acordo com Greiner (2010), a exemplo dos Vianna e a articulação político-filosófica proposta por criadores independentes e novas companhias ainda não conhecidas no circuito cultural da dança brasileira, a exemplo da catarinense Cena 11.

Deslocado para além do teatro o conceito de dramaturgia tem assumido uma quebra na hierarquia do texto e ratifica que o corpo – assim como o figurino, a luz, o cenário e os adereços já não ilustra apenas o discurso marcado pela palavra, mas atua como definidor da obra, dilatando a perspectiva de um entendimento, e ampliando seu status dramático (ALVIM, 2012).

A dramaturgia passa a tratar de estrutura e não só de diálogos, questões que vão além do drama e do texto passam a ser consideradas. Vale lembrar que, quando falamos da dramaturgia na/da dança, não consideramos a simples reprodução de um domínio sobre o outro, uma vez que à dança não se poderia aplicar o mesmo entendimento da dramaturgia do teatro, como alguns acreditam, pois, como afirma Hércules (2005), a dança é uma área de produção de conhecimento e, como tal, discute, propõe e soluciona as questões específicas do seu fazer artístico.

A dramaturgia na dança se torna responsável por articular metáforas, forma e conteúdo, forma e sentido, organizar o pulso e o estado corporal, conectar lugares (corpo e ambiente), modular intensidades e texturas (qualidades de movimentos), por fim, torna-se tessitura que proporciona a conexão entre as ações cênicas (GREINER, 2010; HÉRCULES, 2005).

Hércules (2005) pontifica ainda que a dramaturgia da dança é a responsável pelo estabelecimento desse todo, com as relações entre as propriedades constitutivas de uma peça de dança, inseparavelmente conectadas, durante o processo de construção e organização da mesma.

É inevitável a comparação da dramaturgia na dança com o teatro, afinal, foi a partir dessa relação que a dança interagiu com o conceito. A esse respeito esclarece Kerkhove (1997, p. 32):

Há uma diferença entre dramaturgia de Teatro e de Dança? A primeira parte geralmente de um texto, a segunda de uma música; a primeira trabalha com palavras que ‘significam’; a segunda, com movimentos e sons dos quais não se pode mais do que ‘suspeitar a significação’. Os materiais são diferentes, a história das duas disciplinas é diferente e, entretanto, há semelhanças entre o trabalho do dramaturgo no Teatro e seu trabalho na Dança (...). Em Teatro, conta-se frequentemente

² Partimos do conceito que não abrange apenas as definições dramáticas convencionais, mas a partir do fazer artístico que propõem novos conceitos de dramaturgia, que ora aparecem como “modalidades dramáticas”, ora como “novas dramáticas”. Dramaturgia como um conceito expandido que abarca a dramaturgia do ator, a dramaturgia do movimento, a dramaturgia do corpo, a dramaturgia do som e da luz, a dramaturgia coletiva e colaborativa, a dramaturgia da imagem e a dramaturgia da cena.

histórias; frequentemente os textos em Teatro têm um caráter 'narrativo'. Um desenrolar linear com um início, um meio com complicações e um final onde tudo se resolve. A Dança conheceu todo um período onde ela tentava ser narrativa. (...) desenvolver e contar histórias parece ser uma necessidade do homem a fim de dominar o mundo/a vida. As histórias se referem frequentemente a mitos, a situações primitivas. Mas, como são recontadas, elas nos aprisionam dentro de clichês, de estereótipos, de uma causalidade inelutável, de estruturas narrativas e de desfecho. A Dança possui uma grande qualidade de abstração.

Kherkove (1997) explicita que as duas artes partem de pressupostos diversos para sua criação, embora a autora esteja mais ou menos assíncrona com parte da produção contemporânea, afinal, muito do teatro atual se desvincula de narrativas e muito da dança contemporânea se desvincule dessa ideia de abstração, de música e do movimento propiciado a partir do som.

A dramaturgia da dança (a partir da dança moderna e contemporânea) absorve a interdisciplinaridade e a soma com as outras artes, bem como marca estruturalmente essa relação possibilitando trocas não apenas estéticas e visuais, mas também trocas no plano conceitual, o que possibilitaria a apropriação pela dança do conceito de dramaturgia, modificando-o para melhor abarcar sua utilização em contextos com afinidades e dissonâncias. Dessa forma, a utilização do conceito de dramaturgia não se associa apenas à narrativa, mas à composição do espetáculo, sem excluir a encenação do conceito e, obviamente, posicionando o corpo de modo privilegiado na prática; sendo assim, há de se inferir que a dramaturgia do movimento é a composição dramática de um deslocamento.

É lícito supor que o conceito tem servido para discutir não apenas a coreografia e a encenação, mas, muitas vezes, explicitar os protocolos de criação utilizados na sua construção a partir do corpo, este como o centro o processo criativo em dança. Sobre essa assertiva Paixão (2011, p. 2) destaca que o corpo numa dramaturgia de dança é o material mais importante, considerado como fundamento da criação; “[...] o corpo, com sua lógica própria seria o que forneceria sentido para a construção dramaturgica”.

O autor citado reflete ainda sobre dramaturgia da dança:

Do dossiê sobre dança e dramaturgia, publicado em 1997 pela revista belga *Nouvelles de Danse*, podem-se subtrair várias definições para conceituar o que seria uma dramaturgia no terreno da dança. [...] a dramaturgia da dança seria a base de toda criação artística; uma rota para estruturação do trabalho do corpo no espaço, no tempo e na percepção; o ato de fazer nascer o espaço poético da ligação, imperceptível e oscilante, entre a superfície do corpo, no espaço real do teatro, com espaço mental do espectador; aquilo que cria uma arquitetura invisível (PAIXÃO, 2010, p. 206).

Como aponta o autor citado, em uma dramaturgia relacionada a dança, seja ela do movimento, da dança ou do corpo, o corpo está situado como elemento organizador, o que fornece elementos e sentidos para se pensar essa arte efêmera, mas é importante notar que esse corpo tem sido revisitado e revisto na cena da dança contemporânea.

O corpo é o criador e autor da dança é ele quem concebe e a dramaturgia do corpo que dança fundamenta e estrutura a composição coreográfica (MUNDIM, 2014). Na composição dramática, distintos estados corpóreos são acionados, nuances de movimento são reverberados, variações de tons são solicitadas e elaborações poéticas são postas em prática na criação em dança.

O que temos é um corpo que se transforma com a compreensão da contemporaneidade, um corpo híbrido que nos aparece em cena não mais como veículo de uma mensagem, mas como um significante em si, como uma energia construída a ser compartilhada, “variações de gestuais possíveis” (GREINER, 2010), matéria sujeita a extremos de movimentos e intensidades com novas possibilidades de exploração na dança construindo suas dramaturgias. Assim, “[...] o corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário e sintaxe” (TOMAZZONI, 2005, p. 2).

O corpo compreendido nesse texto para se pensar a dramaturgia na/da dança advém do entendimento que Merleau-Ponty (2002) tem do mesmo: compreensão do corpo como obra de arte a partir da interrogação que o filósofo faz sobre a pintura, e nesse caso, transpomos para a dança. Não pretendo fazer uma análise técnica ou estética a partir do pensamento de Merleau-Ponty sobre a dança e suas dramaturgias, mas sermos atravessados pelas imagens, pelo volume dos corpos, as proporções, a amplitude das formas, a liberdade do corpo no uso do espaço na dança, em especial no que apresenta o grupo catarinense Cena 11 e suas proposições de uma dramaturgia de corpo.

Nóbrega (2008) diz que o corpo para Merleau-Ponty é compreendido não como objeto ou um modo do espaço objetivo, tal como o concebe a fisiologia mecanicista, que reduz a ação ao esquema estímulo-resposta e a percepção como ordenadora do sensível; nem a partir da ideia de corpo, como o faz a psicologia clássica, mas a partir da experiência vivida.

Merleau-Ponty enfatiza a verdade do corpo na estesia das relações afetivas, sociais, históricas e nas aventuras do imaginário da arte. [...] O paradoxo do corpo não cessará de produzir outro, uma vez que o mundo é feito do mesmo estofado do corpo. [...] Como consequência, o conhecimento sobre o corpo não deve ser reduzido ao processamento de informações ou ao pensamento de sobrevoos que transforma as coisas do mundo e do corpo em *objeto em geral*. A obra de arte está colocada como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver ou de sentir, mas como reflexão corporal. (NÓBREGA, 2008, p. 396-398).

Essas verdades empreendidas pelo filósofo pode ser encontrada no corpo que dança quando nos diz de uma linguagem indireta e as vozes do silêncio. Corpo que cria suas dramaturgias a partir de situações vividas no plano individual e coletivo do grupo.

Dramaturgia (s) do corpo no Cena 11

Em sua dramaturgia de corpo o Grupo se interroga sobre a origem do movimento dançado e há um constante interesse naquilo que gera tal

movimento. Há uma simbiose entre corpo, ambiente e tecnologia produzindo “estados de inevitabilidade”³. A dramaturgia desse corpo, certa maneira, tende a superar seus limites físicos no que eles denominaram de “percepção física”, técnica criada pelo seu diretor artístico Alejandro Hahmed que propõe uma dança em função do corpo, “[...] um corpo capaz de processar melhor as ideias contidas na movimentação” (CENA11, 2004 apud ABRÃO; SILVA, 2004).

Siedler apud Xavier (2015) diz que os dançarinos qualificados pela técnica da percepção física estão sempre em estado de prontidão e que são autônomos para agir adequadamente as demandas surgidas na cena.

Nesse estado de prontidão adquirido a partir da técnica citada estados de alerta são ampliados, a exemplo da peça Pequenas Frestas de Ficção sobre Realidade Insistente (1997); esse estado de alerta dava-se frente a relação dos dançarinos com uma cachorra que participa de algumas cenas da peça. Além desses estados de alerta são evidenciados competências motoras diversas, consciência de si e do entorno, biótipos e idades variadas e modos de enunciação de uma dramaturgia corporal marcada pela “[...] visibilidade das significativas diferenças entre os modos de organizar o corpo em cena de cada um” (SIEDLER apud XAVIER, 2015, p. 288).

O corpo virtuoso do Grupo Cena 11 coexiste com tonicidades corporais que se permite dançar com aparatos tecnológicos que se configuram como extensões de tais corpos.

O corpo, na concepção do Cena 11, é resumido a um objeto que processa informações e realiza ações e que “[...] essa concepção de ser humano entendido como um aparato tecnológico parece ser uma negação a tudo que remeta à natureza humana” (ABRÃO, 2007, p. 223).

Verifica-se, nas coreografias, o imaginário de um corpo transformado pela tecnologia, que almeja ultrapassar os limites de sua própria constituição e de seus sentidos.

Ao lançar mão de próteses que se integram a seus corpos o Cena 11 problematiza questões relacionadas ao desenvolvimento de habilidades pós-humanas pelo uso da tecnologia⁴. Os dispositivos técnicos utilizados pelo grupo deixam de ser meras ferramentas para reconfigurar (incisivamente) o entendimento sobre o corpo e a maneira como se produz dança.

Pernas e braços metálicos, *bogobol*, patins, separador bucal, botas, joelheiras entre outros recursos são utilizados como suportes tecnológicos para suas peças. As próteses lhes garantem superpoderes e com elas sua dança é feita, assevera Spanghero (2003). Ainda sobre tais suportes a autora citada comenta: “Essas peças artificiais tornam seus corpos mais altos, mais fortes,

³ Isto quer dizer que se procura que o corpo atinja um estado impossível de ser evitado e não que haja simulação, mímica ou representação.

⁴ Há pouco mais de um século, o uso da tecnologia na dança era bastante diverso: consistia em um mero acessório do espetáculo (muitas vezes escondido ou dissimulado) servindo somente para tornar mais bela a performance dos bailarinos. O uso da tecnologia remonta pelo menos ao balé de corte, quando as máquinas eram usadas para dar movimento aos cenários ou para transportar as bailarinas, que atravessavam o palco “voando”. Uma simbiose maior entre dança e tecnologia será vista no final do século XIX, quando a bailarina *Löie Fuller* desenvolveu trabalhos nos quais utilizou luzes multicoloridas e o movimento da seda com o intuito de criar efeitos inusitados para as artes cênicas da época, como ocorre na famosa *Serpentine Dance*. Sua pesquisa tinha relação com os avanços da época no campo da iluminação, e serviram para atrair o interesse popular para a dança moderna, corrente artística que começava a dar seus primeiros passos (GARAUDY, 1980).

amplificados, assimétricos, capazes de pular, virar míssil e se arremessar” (SPANGHERO, 2003, p.94).

O mundo revelado na experiência estética – no caso, o mundo dos artistas do Cena 11 – é algo partilhado, em sua origem, pelo espectador. Para Merleau-Ponty (2004), é pela análise do acordo existente entre o homem e o mundo que podemos conhecer o fundamento de qualquer ação, e vice-versa, permutação que se dá a todo momento, como se fosse a afirmação contínua de um pacto inicial, realizado por ocasião do nascimento, entre o próprio homem e seu corpo.

Em IN’Perfeito, por exemplo próteses foram usadas para dar a ideia de homens máquina; em *Skinnerbox* uma caixa de *Skinner* a ideia de que o corpo solicita seu modo de jogar; já em Projeto SKR o aperfeiçoamento de protótipos de robôs. As tecnologias são vistas como artifícios que ampliam as potências do corpo. “Englobam-se as possibilidades reconfiguradoras da tecnologia para construir criaturas melhoradas, comparadas ao ser humano, ou seja, mais ágeis e fortes, entre outras características, principalmente referente às capacidades motoras” (ABRÃO; SILVA, 2004, p. 54).

Nesse corpo movente do Cena 11 a dramaturgia está relacionada com a tecnologia e seus artefatos: associação entre dança e mídias audiovisuais (Respostas sobre dor, 1994), corpo que dança tal qual uma marionete (IN’Perfeito, 1997), corpo vodu (Violência, 2000), corpos-bonecos e corpos-robôs (Projeto SKR, 2002 e *Skinnerbox*, 2005), mundo físico e digital (Pequenas Frestas de Ficção sobre Realidade Insistente, 2007), corpo submetido a lei da gravidade e imagens em projeção (SIM, 2008), parcerias entre som e movimento (A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos, 1998 e Sobre Expectativas e Promessas, 2013), ideia de extensão do ambiente e produção sonora (Fuga para 7 Corpos, 2014). Pode-se inquirir que a dramaturgia de corpo que rege o Cena 11 apresenta-se a partir dos parâmetros da percepção, adaptabilidade e controle corporal (XAVIER, 2015).

Ainda é possível considerar nessa dramaturgia a exploração de outras perspectivas de espaço, como o espaço aéreo e da plateia e a utilização da videocenografia. A partir dessa assertiva os corpos usam próteses e ganham superpoderes visto que ficam mais altos.

Há de se anuir que a dramaturgia impressa e expressa no Grupo Cena 11 extrapola os modelos convencionais da dança, dessa maneira concordamos com Greiner (2010, p. 23), quando diz que:

Nas criações atuais, a coreografia muitas vezes não pode ser identificada da maneira como era entendida no passado (uma composição de passos de dança); e mesmo a compreensão do que seja uma “técnica” também mudou.

Não se trata mais de um conjunto de vocabulários dados passíveis de repetição e criação de hábitos. Mesmo porque, algumas coreografias não constroem mais “vocabulários”, e sim, estados corporais. Técnica pode ser repensada, nestes casos, como uma habilidade especializada para determinadas ações, não necessariamente reproduzíveis, nem tampouco codificáveis.

No Grupo Cena 11 o conhecimento em dança nasce do movimento e é situado, singular. O risco é levado ao extremo como aponta Xavier (2015, p.

29): “[...] o corpo se quebra, se lança, se choca as paredes, cai no chão, testa seus limites”. Os movimentos são inquietantes e muitas vezes agressivos a um deseducado olhar para a dança contemporânea, os gestos são impactantes levando a um masoquismo. Prazer e desconforto, liberdade e regra, delicadeza e agressividade, independência e controle são a tônica para a dramaturgia desse corpo movente dançante. O corpo, certa maneira, realiza e testa seu potencial no plano do fazer, não deve responder a uma coreografia, mas a uma condição geradora de acontecimentos; ele articula de modo permanente treinamento, criação e pesquisa (XAVIER, 2015).

O referido grupo cria novas texturas para esse corpo, explora incansavelmente seus limites, criam “monstros⁵” dançantes que permeiam quase todas as obras coreográficas; seus corpos monstruosos dançam novos espirais e questionam sobre outras formas de pensar o belo. Quiçá os experimentos e aventuras do Cena 11 nos leve ao pensamento de Gil (2000, p. 169) quando diz que “[...] queremos conhecer os confins de nós próprios, aquele limiar onde deixamos de ser homens”.

A aparência desmedida do Cena 11

Corpos fantasmagóricos se multiplicam, dissipam-se e aparecem, vivem planos diferentes, mas exploram e compartilham suas existências [...] (BEZERRA, 2008, p, 47).

A citação acima ratifica a dramaturgia de corpo no Grupo Cena 11. No espetáculo IN’Perfeito (Figura nº 01) o corpo é expandido por uma prótese. Na cena inicial um bailarino anda pela plateia com suas pernas de ferro por cima do público. Essa cena, segundo Bezerra (2208) instaura uma sensação de pequenez da plateia diante do bailarino com seu corpo desorganizado transformado em outro ser. A deformação ganha significado no espetáculo e o defeito é utilizado como potência criativa.



Figura nº 01. IN’Perfeito. Grupo Cena 11. Foto: Cristiano Prim, 1997.

⁵Consideramos o entendimento de monstro na dança, a partir de Tucheran (2004), o corpo que se desenha na biotecnologia a partir do diálogo corpo e tecnologia e que este se faz na deformação.

Na dança do Cena 11, o que é entendido como imperfeições são os limites da materialidade corpórea, enquanto as tecnologias são vistas como artifícios (por exemplo, as próteses) que ampliam a potência do corpo. IN'Perfeito é dividido em oito atos, começa com o homem sendo criado por Deus e encerra com a genética fabricando os “novos seres humanos” (ABRÃO; SILVA, 2004).

A tecnologia serve tanto para ampliar, quanto para encurtar os corpos do Grupo Cena 11 em sua aparência desmedida. É um corpo pequeno e ao mesmo tempo grande que habita a dança desse grupo catarinense. Em Violência o uso da tecnologia se dá por meio de corpos virtuais projetados em um telão enfatizando a violação e a deformação (Figuras nº 02 e 03). Bezerra (2008, p. 63) diz que nessas projeções “[...] os bailarinos violaram a naturalidade dos corpos, ou melhor, amplificaram a metafísica de suas carnes através da utilização de unhas negras, cabelos coloridos, perfurações no nariz e nas orelhas, próteses bucais”.



Figuras nº 02 e nº 03. Violência. Grupo Cena 11. Foto: Cristiano Prim, 2000.

Em Violência os corpos se arrastam, exploram seus espasmos e suas articulações (Figura nº 04). No espetáculo a violência se metamorfoseia em obscuro desejo pela forma, há a impressão de que o movimento se desfaz a cada momento num corpo em estado de crise. “[...] Há uma crueldade com um jeito inocente nos corpos que se lançam ou são lançados pelo outro, visto que nos jogos, matar ou morrer são atos reversíveis pela virtualidade” (MEYER, 2001).



Figuras nº 04. Violência. Grupo Cena 11. Foto: Cristiano Prim, 2000.

Ainda nessa coreografia a dramaturgia é marcada pelo corpo vodu. Os corpos dos bailarinos são vistos como os corpos dos bonecos, as agulhas são entendidas como os movimentos, e o objeto do feitiço é o corpo do espectador. Na época da criação coreográfica a companhia desenvolveu uma técnica que colocava a relação do corpo com o chão numa situação de potência e de fragilidade muito específica. Eles se jogam e caem no chão aceitando a gravidade.

A potencialidade do corpo em Violência é vista ainda pela interatividade entre as artes e estes corpos se utilizam de aparatos que potencializam seu movimento. Os objetos são encarados como extensão do corpo e não há uma hierarquia entre sujeito, objeto, tempo e espaço, todos os fatores são coautores da ação. Meyer (2001) diz que as muletas e pernas de metal funcionam como extensões do corpo, modificando o jeito de se movimentar e atuar; já Katz (2000) clarifica que a maestria do uso desses recursos, totalmente esvaziado do seu habitual sentido de efeito, se torna orgânica, deixando de ser prótese para mostrar-se como corpo distendido. Spanghero (2003, p. 94) confirma as reflexões de Meyer e Katz:

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

Spanghero (2003) assevera que tais corpos na dança do Cena 11 são aqueles que a ciência em muito tempo esforçou-se para esconder: o do louco, o da criança, do diferente, do palhaço.

O corpo é sujeito e objeto na cena da dança do Cena 11. Tal assertiva coaduna com o pensamento de Merleau-Ponty e sua compreensão de corpo. O filósofo defende que se falamos do corpo não podemos distinguir sujeito e objeto, uma vez que a experiência do corpo opõe-se ao movimento reflexivo desse mesmo corpo. Daí encontrarmos-nos sempre na impossibilidade de enunciar uma linguagem pura do corpo, uma vez que uma linguagem do corpo radica no fato inalienável de se estar num nível conceitual, simbólico e representativo.

Este esforço da subjetividade implica deixar que o objeto se torne sujeito em nós; é um movimento de entrega e, simultaneamente, um movimento de certa passividade, de esperar que a resposta venha, de escuta da interioridade, (da nossa, do outro), implicando um trabalho de receptividade e de acolhimento.

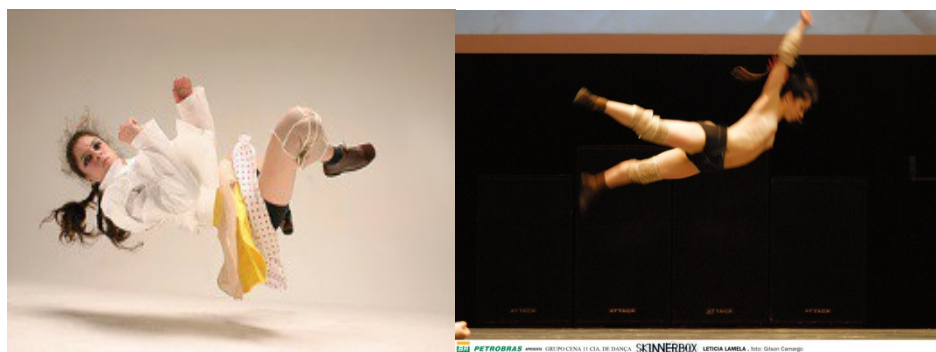
Essa aparência desmedida pode ser observada ainda na peça *Skinnerbox*. De acordo com Xavier (2015) *Skinnerbox* é uma pergunta sobre comportamento e liberdade. “Em *Skinnerbox* a liberdade se revela num modo de operar, um jogo em que regras são criadas para solicitar ao corpo seu modo de jogar” (XAVIER, 2015, p. 124).

Skinnerbox opera nos modos organizativos da cena, subverte a lógica de conceber do Grupo. A organização do movimento passa a ser provisória. A diversidade do elenco, como assinala Siedler apud Xavier (2015),

implica em distintas possibilidades de construção e organização da dramaturgia do corpo.

Para o espetáculo *Skinnerbox*, foram desenvolvidos acessórios que distendem o corpo para ele mais bem lidar com o ambiente, de forma a ampliar a qualificação na preparação técnica, e isso parece aproximar as tecnologias ciborguianas como melhoradoras. Constituem criaturas melhores relativas ao ser humano, com o uso dos artifícios que determinam uma amplificação inusitada das capacidades humanas e a busca por lidar bem com o ambiente (ABRÃO, 2007, p. 228).

Skinnerbox (Figura nº 05 e nº 06) faz uma alusão à "caixa de Skinner", como experimento para perceber os limites do gestual corporal quando posto e trabalhado como experimento. O risco e as quedas servem como alegoria para os fracassos humanos em se auto regirem e regularem o corpo.



Figuras nº 05 e nº 06. *Skinnerbox*. Grupo Cena 11. Foto: Cristiano Prim, 2005 e Gilson Camargo, 2005

Em *Skinnerbox* o grupo dialoga com muitas das possibilidades de extensões criadas socialmente, a exemplo do nu em cena. Em uma das cenas de *Skinnerbox*¹, um dos dançarinos da companhia entra nu, e acoplado a seu corpo somente há um par de sapatos de palhaço vermelhos. Apesar de serem sapatos extremamente chamativos e provocantes, a atenção de alguns espectadores² voltou-se para o fato de o corpo do dançarino estar nu, por isso causar certo incômodo (ABRÃO, 2007).

No texto foi comentado que o Cena 11 dialoga com essas extensões a partir da tecnologia. O nu, na cena comentada, também se apresenta como uma tecnologia. De acordo com Abrão (2007) diálogo com essas extensões vem carregado de múltiplas possibilidades e, no particular da arte do Cena 11, em muitos momentos, as extensões recebem destaque frente à organização da arte do grupo. O corpo nu parece entendido como objeto, afirma-se como um dos aparatos tecnológicos da dança prevista.

Nas peças citadas *Skinnerbox*, *Violência*, *IN'Perfeito* a aparência desmedida pode ser vista ainda nos corpos que rodopiam, correm, se arremessam, caem. A queda na dança do Cena 11 é um padrão de comportamento desenvolvido pelo corpo, que embora necessite treino, se manifesta como possibilidade do mover, como organização corpórea que não hierarquiza corpo e movimento. A queda no Cena 11 é portanto um estado de

disponibilidade instaurado no corpo dos bailarinos, “[...] uma habilidade treinada a partir da disponibilidade de organização muscular entre tensão e relaxamento que é passível de se adaptar de acordo com a situação em que o corpo se encontra” (CARMO; BELCHIOR, 2014, p.4).

A ação da gravidade foi incorporada sobre o corpo como elemento virtuosamente manuseado, sua potência de ação resiste na condição de imanência da queda. De acordo com Carmo; Belchior (2014, p. 8) “[...] *Skinnerbox* abre o precedente para o que se torna “obsessão” no saber/dizer/fazer do grupo: não reduzir a disponibilidade e a inevitabilidade tecnicamente moldadas (e que permitem a queda ocorrer) a um executar de passos”.

Ainda sobre a queda, uma das características do grupo, Xavier (2015) diz que a radicalidade com a qual o corpo se lança no espaço e cai no chão intensifica uma sensação de ordem fisiológica perceptível pelo público. Meyer apud Xavier (2015) comenta que é em Violência que as quedas aparecem mais ostensivamente e os bailarinos organizam seus corpos como um bloco integrado deixando seu peso entregue a gravidade. Precisão e falha, adaptabilidade e risco, domínio e inevitabilidade são premissas utilizadas para a composição dessa queda sem antecipá-la usando os membros do corpo para amortecê-la.

Para uma (in) conclusão

O Grupo Cena 11 brinca com o corpo e com o espaço, destitui o que é alto/baixo, perto/longe, real/virtual, diminui/estende, multiplica/fragmenta, amplia/dilata corpos corroborando para a criação de uma dramaturgia própria.

O Cena 11 brinca com sua (s) dramaturgia (s) como um *ilinx*, termo cunhado por Caillois (1990) para designar o papel da competição, da sorte, do simulacro ou da vertigem. O *ilinx*, “trata-se de atingir uma espécie de espasmo, de transe ou de estonteamento que desvanece a realidade com uma imensa brusquidão” (*Idem*, p. 43). No grupo citado o *ilinx* educa nosso olhar deseducado para essas provocações, para esse corpo intenso, perceptivo, biotecnológico.

A implicação entre tecnologia e corpo provoca uma dramaturgia engendrada pela percepção física, pela presença das quedas, pela forma como os bailarinos moldam seus deslocamentos em cena ou pelo uso de artefatos tecnológicos como microfones, pernas de pau metálicas, sensores que disparam padrões sonoros diferentes, habitações e ampliações virtuais como partilha desse corpo biotecnológico.

Nessa dramaturgia redesenha-se o corpo biotecnológico configurando-se como um corpo pós-humano, híbrido, deformado, que dissimula uma confusão de fronteiras. Este corpo sujeito/objeto do Grupo Cena 11 recorre ao desvio das articulações, as disjunções entre as partes, as posturas inusitadas fazendo-nos refletir sobre sua aparência desmedida, deformada.

Enfim, a dramaturgia no referido grupo nada mais é que uma cognição de relacionamentos, entre histórias, pessoas, coisas e ações, sendo assim, quando estou assistindo a um espetáculo, a forma como é compartilhada essa peça, a concretude de como ela se dispõe, no tempo e no espaço, as escolhas que nortearam a construção, a forma como imbricou

projeto e sua atualização, tudo é dramaturgia, as propriedades constitutivas se encontram inseparavelmente conectadas, e não somente agrupadas.

Referências Bibliográficas

- ABRÃO, E. As relações entre arte e tecnologia: a dança híbrida do Cena 11. In: *Revista pensar a prática*, Goiânia, vol. 10, n. 2, 2007.
- ABRÃO, E; SILVA, A. M. Reflexões sobre o “corpo In’perfeito”: o Cena 11 e as relações entre arte e tecnologia. In: *Motrivivência*, Ano XVI, nº 23, p. 45-60 Dez. /2004.
- ALVIM, V. R. *A dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as Experiências de colaboração entre coreógrafa e Dramaturgista nos trabalhos de lia Rodrigues e Silvia Soter*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp). Campinas, SP: [s.n.], 2012, 111f.
- BEZERRA, L. T. P. *A dança dos monstros: corpo e estética na arte e na educação física*. Dissertação de Mestrado em Educação. (Programa de Pós-Graduação do Centro de Educação da UFRN). Natal, 2008, 172f.
- CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovla, 1990.
- CARMO, A; BELCHIOR, J. Ter corpo e ser corpo: percurso para uma dança da disponibilidade. *Revista Carbono*, nº 5, 2014.
- GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.
- GIL, J. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir do monstro. In: SILVA, T. T. (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- GREINER, C. Articulações do corpomídia na dança. *Ensaio Geral*, Belém, v2, n.3, jan-jul|2010.
- HERCOLES, R. M. *Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança*. Tese de Doutorado (Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – PUC/SP). São Paulo, 2005, 138f.
- KHERKOVE, M. Danse et dramaturgie. In: *Nouvelle de danse*, n. 31, Bruxelles: Contredanse, printemps, 1997.
- KATZ, H. Cena 11 usa o lirismo do limite do corpo. *Jornal O Estado de São Paulo*, 12 de abril de 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2002.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MEYER, S. Dança que dialoga com fragmentação e desconstrução. *Jornal A Notícia*, Santa Catarina, 29 de abril de 2001.
- MEYER, S. Percepção física: modos de perceber e agir do Cena 11. In: XAVIER, J. *Grupo Cena 11 – dançar é conhecer*. São Paulo: Annablume, 2015.
- MUNDIM, A. C. R. Dramaturgia, corpo e processos de formação em dança na contemporaneidade. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 1, p. 49-60, jan./jul. 2014.
- NÓBREGA, T. P. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte e a inexatidão da verdade. *Cronos*, Natal-RN, v. 9, n. 2, p. 393-403, jul./dez. 2008.
- PAIXÃO, P. Dramaturgia da dança: Quando o drama se apodera da dança. In: *Sala Preta/USP*. São Paulo, 2010, vol. 10, n. 10. Disponível em: <http://revistasalapreta.com.br>. Acesso em: dezembro de 2015.
- RAMOS, T. S. *A tecelagem das margens: Porque tão solo, dança e dramaturgia* (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: UFMG: 2008.

SPANGHERO, M. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2003 .

SIEDLER, E. Assinatura móvel: o elenco como partícipe das transformações dramáticas do Cena 11. In: XAVIER, J. *Grupo Cena 11 – dançar é conhecer*. São Paulo: Annablume, 2015.

TOMAZZONI, A. Esta tal de dança contemporânea. *Aplauso Cultura em Revista*, Dezembro de 2005. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br>. Acesso em janeiro de 2016.

TUCHERMAN, I. *Breve história do corpo e seus monstros*. Lisboa: Veja, 2004.

XAVIER, J. *Grupo Cena 11 – dançar é conhecer*. São Paulo: Annablume, 2015.