UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

O ENSAIO AO PÉ DA LETRA: UMA ETNOGRAFIA DE ENSAIOS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

RENATO JACQUES DE BRITO VEIGA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

SÃO PAULO

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

O ENSAIO AO PÉ DA LETRA: UMA ETNOGRAFIA DE ENSAIOS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

RENATO JACQUES DE BRITO VEIGA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL DO DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ANTROPOLOGIA SOCIAL.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

SÃO PAULO

2014

O ENSAIO AO PÉ DA LETRA: UMA ETNOGRAFIA DE ENSAIOS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

RENATO JACQUES DE BRITO VEIGA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ANTROPOLOGIA SOCIAL.

BANCA EXAMINADORA

_____

PROFA. DRA. ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

_____

PROF. DR. RENATO SZTUTMAN

_____

PROFA. DRA. RITA DE CÁSSIA DE ALMEIDA CASTRO

ÍNDICE

ESTE ENSAIO - 6

ADRIANA GRECHI - 8

EM PÚBLICO O ASSUNTO É A MEMÓRIA - 11

REVERTENDO UMA CERTA HIERARQUIZAÇÃO - 18

DANÇANDO ESTRUTURAS - 25

DANÇAS INTEGRAM SÉRIES DE TRANSFORMAÇÕES - 28

QUAL CORPO - 36

FLESHDANCE, UMA DANÇA RESPIRATÓRIA - 45

PROCESSOS CRIATIVOS, RITUAIS DE PASSAGEM - 69

A DANÇA E O RITUAL - 78

BANANAS, UMA DANÇA DIGESTÓRIA - 85

POR FIM, AS OBRAS E OS MITOS - 102

“But what about the dancer? Is she human? Of course she really is, but, on the stage, she seems inhuman or impersonal—perhaps superhuman. I don’t know”

[Gregory Bateson, 1972].

ESTE ENSAIO

O que são obras de arte, objetos únicos ou transformações de outras obras. O que a dança faz. O dançarino é quem pensa seu corpo ou é seu corpo que o pensa. Como se dão unidades de movimento, como aparecem, como e onde se fixam. De onde vem o olhar, para onde vai, que funções ou disfunções ele cumpre. Qual o lugar da relação entre intérpretes e espectadores, dissolução ou reformulação dessa fronteira. Pode uma obra de dança ser pensada nos moldes de um ritual, como o define Claude Lévi-Strauss [2011], enquanto uma busca um tanto desenfreada pelo contínuo do vivido em oposição à descontinuidade do pensamento mítico. Quantos corpos cabem num corpo, quantas pessoas podem ser um corpo. Não seria também o processo criativo um vasto ritual de passagem, como o descreve Victor Turner [2005], dançarinos neófitos que se deslocam do mundo social para voltarem a ele transformados, refeitos em corpos outros. Pode a dança ser considerada análoga à poesia, por transformar no corpo o que a poesia transforma na língua.

São alguns dos problemas que vou criando ao longo deste ensaio, que é fruto de uma imersão etnográfica no universo dos ensaios do Núcleo Artérias, grupo de dança contemporânea da cidade de São Paulo, dirigido pela coreógrafa Adriana Grechi, com o qual me encontrei um tanto fortuitamente, devido ao interesse primeiro de etnografar processos criativos. Meus interlocutores em campo, além de Adriana, são nove dançarinas e três obras de dança contemporânea, *Público* [2010], *Fleshdance* [2012] e *Bananas* [2013], que são aqui desdobradas enquanto processos.

A proporção teórica deste ensaio é fruto de algumas leituras mais significativas que fui fazendo ao longo do mestrado, leituras que passaram a informar a imersão etnográfica a que eu me propunha, influenciando meu olhar em campo e consequentemente o sentido das notas que eu ia fazendo. Sua porção etnográfica provém das notas que fui produzindo ao longo dos processos de *Público*, *Fleshdance* e *Bananas*, que frequentei semanalmente, do início ao fim, ora à distância do olhar ora adentrando os processos criativos, pontualmente, quando elas me pediam considerações. A maior parte do tempo passei no chão, sentado a um canto da sala de ensaios, em silêncio, observando e anotando, à mão. Foram três cadernos de campo inteiros.

ABSTRACT

What are works of art, unique objects or transformations of other works. What does dance do. Is the dancer who thinks their body or their body thinks the dancer. How do units of movement appear, how and where do they attach. Where does gaze come from, where does it go, what functions or dysfunctions does it meet. What is the place of the relationship between performers and spectators, dissolution or recast of that border. Can a dance work be thought of in terms of a ritual, as defined by Claude Levi-Strauss [2011], while a search somewhat unrestrained for the continuous of living as opposed to the discontinuity of mythical thought. How many bodies fit in a body, how many people can be a body. Is not the creative process also a wide rite of passage, as described by Victor Turner [2005], turning dancers into neophytes who move from social world to get back to it transformed, remade in other bodies. Can dance be considered analogous to poetry, by transforming in the body what poetry transforms in the language.

These are some of the problems that create over this essay, which is the result of an ethnographic immersion into the world of the rehearsals of Núcleo Artérias, contemporary dance group from São Paulo, directed by choreographer Adriana Grechi. My interlocutors in the field, besides her, are nine dancers and three works of contemporary dance, *Público* [2010], *Fleshdance* [2012] and *Bananas* [2013], which are deployed here as processes.

The theoretical proportion of this essay is the result of some more significant readings I did over master, readings that informed the ethnographic immersion, influencing my gaze on the field and consequently the meaning of the notes I was making. Its ethnographic portion comes from the notes that I produced over the rehearsals of *Público*, *Fleshdance* and *Bananas*, which I attended weekly, from start to finish, sometimes by looking, sometimes by entering the creative processes, occasionally, when they asked for my considerations. Most of the time I spent on the ground, sitting in a corner of the rehearsal room, silently watching and taking notes, by hand. There were three field notebooks, filled entirely.

ADRIANA GRECHI

Adriana Grechi, dançarina, professora e coreógrafa do Núcleo Artérias, é a personagem central deste ensaio. É o seu pensamento artístico, amplamente informado por uma vida inteira de práticas de investigação corporal voltadas para a dança, que aqui se manifesta através dos processos criativos de *Público*, *Fleshdance* e *Bananas*.

Adriana é graduada pela Escola para o Desenvolvimento da Nova Dança [SNDO], em Amsterdã. Lá, Adriana estudou com alguns expoentes da mítica Judson Dance Theater, congregação nova-iorquina de dançarinos que se tornou célebre entre os anos de 1962 e 1964 e que marca historicamente o início da dança contemporânea.

> "*Nos anos oitenta toda uma geração da dança saiu do país para trabalhar e estudar. Ainda não tínhamos uma formação, um ensino mais sistematizado de dança contemporânea no Brasil, com um pensamento de arte contemporânea. Na Europa e nos Estados Unidos essa geração passou a acompanhar os festivais internacionais, e começou a ver toda uma outra maneira de tratar a dança, segundo uma outra maneira de trabalhar com o corpo. Passei alguns anos em Amsterdã, trabalhando com criação, fiz um solo, depois outros dois trabalhos, consegui apoio, circulei*

por várias cidades. Porém eu seguia sem uma formação mais sistematizada, da qual eu sentia falta. Eu precisava entender de onde vinham as coisas que eu estava fazendo, que eu estava estudando. Então um amigo me sugeriu a SNDO [Escola para o Desenvolvimento da Nova Dança]. Então eu entrei em contato com eles e resolvi fazer o curso de formação, e isso mudou toda a minha maneira de entender a dança. Lá é você quem faz o seu currículo, conforme seus interesses, é você quem cria o seu estudo, é você quem escolhe as aulas que te interessam mais, e cada um tem um orientador, que acompanha sua trajetória e o desenvolvimento da sua pesquisa lá dentro. O que há de diferente lá é esse foco na pesquisa de linguagem de cada um. Você não vai lá para aprender um tipo de pensamento específico, você vai desenvolver seu próprio pensamento no corpo, com muita prática corporal. A SNDO é uma escola que está sempre revendo, sempre se transformando. Os próprios professores são artistas, eles também experimentam através das aulas, que acabam tendo relação com os seus trabalhos. Na SNDO, a investigação é mais importante que o espetáculo, herança da Judson Dance Theater, onde o mais importante é o foco naquela ação, naquela questão, e não na produção necessária de significados. Uma aproximação do cotidiano que põe em cheque o gênio criador. Na Judson Dance Theater surge o 'pedestrian', que é o sujeito que leva a cena enquanto cotidiano, usando a roupa que usou durante o dia, testando coisas, sem necessariamente criar nada. Sai a áurea de artista".

Depois de oito anos na Europa, Adriana volta a São Paulo em 1995 para fundar junto a outras três dançarinas o Estúdio Nova Dança, espaço coletivo de pesquisa, ensino e criação em dança contemporânea que ela dirigiu até 2003 e que formou em São Paulo toda uma coorte de dançarinos.

"*Voltei para o Brasil em 1995, quando algumas outras pessoas estavam voltando também. Aqui não existia ainda nenhum espaço mais coletivo, em que vários artistas trabalhassem juntos, cada um na sua pesquisa, administrando e gerindo o funcionamento desse espaço, buscando soluções para a sua continuidade. Isso começou em 95, no início éramos quatro sócias ali. E aí um monte de gente foi se aproximando, toda uma*

> *geração se formou lá dentro. Era um espaço onde tínhamos as práticas, as aulas, um espaço onde podíamos apresentar nossos trabalhos, um espaço de troca entre os artistas. O Nova Dança, que ficava na Rua 13 de maio, no Bixiga, era um segundo andar de um prédio, com 3 salas, e em cima havia um terraço, uma laje, que cobria todo o espaço, e lá em cima, após uns dois anos, começamos a montar um teatro ao ar livre. Durante anos, todas as terças-feiras, organizávamos as Terças de Dança, para as quais convidávamos quem estivesse pesquisando. Quem quisesse podia se apresentar lá, e íamos montando os programas, geralmente eram três trabalhos por noite. E fazíamos tudo, desde colocar o linóleo até montar a luz, e com o tempo fomos estruturando o espaço. Meu interesse já era coreografar, esse era o foco principal do meu trabalho, então dentro desse espaço eu comecei a dirigir a companhia Nova Dança, em que dançava todo o pessoal que estava lá. Durou uns anos, até que em 2003 eu fundei o Núcleo Artérias, que é uma continuidade disso tudo*".

Adriana dirigiu a Cia. Nova Dança entre 1995 e 1999 e a Cia. 2 Nova Dança entre 1999 e 2002. Também coreografou para diversos grupos, entre eles Balé Guaíra 2, de Curitiba; Cia. Rua das Flores, de Curitiba; Northern Youth Dance Company, da Inglaterra; Connections 5, da Inglaterra. Em 2002 apresentou a obra *Toda coisa se desfaz* com a Cia. 2 Nova Dança no Rencontres Chorégraphiques de Seine-Saint-Denis, em Paris. Adriana ministrou oficinas e cursos regulares de dança contemporânea e criação em diversas cidades da América do Sul e Reino Unido. Coordenou o estúdio Move de 2004 a 2007, e atualmente coordena o estúdio Nave. É idealizadora do projeto Teorema, que em 2010 realizou sua sétima edição. É também idealizadora e diretora artística do Festival Contemporâneo de Dança de São Paulo.

Desde 2003, Adriana dirige o Núcleo Artérias, grupo paulistano de dança contemporânea, fundado por ela, que tem como sede o Estúdio Nave, na Vila Madalena. Ao longo dos últimos doze anos, o Núcleo Artérias produziu nove obras de dança contemporânea, dentre elas *Público*, *Fleshdance* e *Bananas*. O grupo já recebeu diversos prêmios, incluindo três prêmios da APCA [Associação Paulista de Críticos de Arte], apresentou suas obras em dezenas de cidades e participou de diversos festivais, dentre eles Panorama de Dança, no Rio de Janeiro, FID, em Belo Horizonte e On Marche, em Marrakesh.

EM *PÚBLICO* O ASSUNTO É A MEMÓRIA

Em princípios de 2010, o Núcleo Artérias dá início à criação de sua nova obra, *Público*. A obra é dirigida por Adriana Grechi e dançada por Andréia Guilhermina, Júlia Rocha, Karime Nivoloni, Nina Giovelli e Valeska Figueiredo, com trilha de Dudu Tsuda e iluminação de André Boll.

Estúdio Nave, Vila Madalena, São Paulo. Ensaio do novo trabalho de dança contemporânea do Núcleo Artérias, *Público*. Cinco dançarinas e uma diretora, no chão, debruçadas sobre cadernos, folhas, textos e fotos. Em *Público*, textos escritos à mão e fotografias de infância compõem a cena, dividem-na com os corpos que dançam, são parte fundamental do trabalho, informando esses corpos, estabelecendo com eles um diálogo. Corpos, textos, e fotografias de infância. Esses textos e fotos vão sendo projetados, enormes, na parede, e se evidenciam por meio de uma câmera filmadora que, ao vivo, os capta em proveito de uma reprodução deles na parede branca. As próprias dançarinas manejam a filmadora. Vão passando-a de mão em mão, filmando-se também umas às outras e ao público.

Durante o intervalo, Júlia, uma das cinco dançarinas, me conta que nem tudo nesses textos é verídico, esses textos remontam à história individual de cada uma delas, contam pequenas histórias, narram pequenos acontecimentos, relatam breves ideias, sentimentos, sonhos, mas certos trechos foram imaginados antes de serem aqui dançados, vividos. As fotografias, de infância, estas são autênticas. São fotografias que elas trouxeram de casa. Esses textos e fotografias vão sendo filmados ao longo da dança e há um jogo de autenticidades que se dá entre textos, fotografias e corpos em movimento. Esses corpos vão se relacionando com esses dois elementos, ora dialogam com as imagens dessas dançarinas quando eram crianças, ora com os textos que se referem a elas de modo difuso, um tanto entrecortado, solto e aberto.

"*Em Público, o assunto é a memória, como essa memória vai se atualizando, se reconfigurando a cada instante, como uma pessoa se apropria de memórias que não são genuinamente suas*", me diz Adriana. Ela me explica que, conceitualmente, o que elas fazem é explorar por meio da dança o conceito de *autoficção*, termo cunhado pelo escritor Serge Doubrovsky, que aponta para a possibilidade de uma identidade onomástica entre

autor, narrador e personagem, o que produziria uma dupla e paradoxal recepção – é verdade e não é, é o autor e não é o autor. Adriana me conta que seu interesse em levar para a dança o conceito de *autoficção* se deve à possibilidade de uma "*manifestação fragmentada de si*", algo que não pretende dar conta de uma totalidade identitária do sujeito, que aponta para uma espécie de identidade criativa.

Ao longo de todo o processo criativo elas escrevem e reescrevem esses textos, sacando-lhes partes e acrescentando-lhes novas, em folhas de caderno. São textos recortados, fragmentados, descontínuos. Esses textos escritos à mão nessas folhas de caderno vão sendo filmados ao vivo ao longo da cena.

Por meio da escrita, as dançarinas vão repartindo memórias – algumas verídicas outras não, algumas verossímeis outras nem tanto. E elas o fazem explorando frases, textos e, posteriormente, especulando a si mesmas, a seus corpos em movimento em relação a esses textos. Especulação que tomará a forma de uma dança, uma para cada dançarina.

Ao longo do processo criativo de *Público*, cada uma das dançarinas revive e reinventa o imaginário corporal de sua trajetória na dança, estabelecendo com isso, por meio de explorações de dança, uma semiologia própria de movimentação. Elas dançam as lembranças que a história na dança de cada uma delas inscreveu em seus corpos. São estudos individuais de auto recriação cujo resultado é o estabelecimento de um jeito próprio de corpo. Em *Público*, cada uma das dançarinas assume uma espécie de *persona-dança*, cujas particularidades são construídas em seus corpos ao longo do processo criativo. São *personas-danças* atravessadas pelas vidas de cada uma das dançarinas, sem necessariamente se restringir aos fatos. Ao longo do processo elas irão se reconstruir em identidades que ora coincidem com elas ora são outra coisa.

Quero a minha liberdade de sensações e pensamentos sem nenhum sentido utilitário; *Preciso de desequilíbrio*; *Quando eu fecho os olhos eu tenho resquícios do meu cérebro primitivo, com certeza eu fui uma lula colossal*. Breves unidades de sentido vão entrando em colisão.

Ao longo de todo o processo, durante os ensaios, as dançarinas seguem escrevendo e reescrevendo esses textos, em colaboração umas com as outras, discutindo as frases, seus detalhes, suas entonações. *Para fazer parte, eu mastigava o brigadeiro e cuspia;*

Minha cabeça é um balão; Muita coisa eu não posso lhe dizer. Elas se inspiram em *Água Viva*, de Clarice Lispector.

> A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio. [*Água Viva*, Clarice Lispector].

Esses textos, escritos à mão, em páginas de caderno, projetados em cena, burlam, ludibriam. A palavra escrita aqui responde pela porção ficcional do trabalho. Mas de repente uma ocorrência real, uma dançarina em movimento se torna uma lula colossal e seu corpo se torna o registro autêntico dessa transformação sua em coisa que não existe. Nesse instante, ao passo que o texto resta em meio à falsidade aparente, o corpo se torna a verdade exata de uma ficção. "*Aí então baixa na Karime uma lula colossal*", comenta Júlia. "*Sobe!*", Andréia emenda, "*Sobe uma lula colossal*". E nessa construção intrincada, a multiplicidade dos lugares ocupados pelo sujeito ajuda a sustentar uma ambiguidade indispensável. *O mundo se alargava e eu esticava meus braços e pernas para alcançá-lo*; *Eu queria ser um super-herói*; *Quero morrer com vida*; *Eu não quero ser mais eu*; *Estar em tudo e em lugar nenhum*. Eu transitório, em constante transformação, lugar de construção incessante, como o corpo que lhe dá suporte.

Corpo experimental, capaz de transformar o sentido das fotos de sua infância, capaz de metamorfosear suas próprias reminiscências tornando-as presentes ainda que inverossímeis, através da dança, através de uma experimentação imaginativa de si, em movimento. Redutos íntimos se tornam aqui material criativo. Memória enquanto instrumento poético, memória plástica, transformável.

Numa conversa, as dançarinas me dizem, "*São memórias, memórias de danças que fizemos no passado, e que transformam as danças que realizamos no presente. Não é como uma apreensão intelectual, sintética. É preciso pensar com o corpo no sentido de se deixar possuir por ele, de se deixar tomar por ele, pela sua memória. É uma estratégia, e leva tempo. Não é simplesmente um fazer, não é simplesmente executar algo que está dado previamente. Vem uma memória e o seu corpo de repente é jogado no chão. Percepção enquanto ação, percepção ativa, em fluxo*".

Num determinado momento do processo, Adriana pede que cada uma das dançarinas relembre e escreva lembranças de infância. As coisas de que gostavam, de que não gostavam, que tinham ou não tinham. Disso surge uma lista. Em seguida, Adriana lhes pede que listem algumas das características que, segundo elas, caracterizam o dançarino contemporâneo. *Se você é da dança contemporânea, você...* Disso surge uma outra lista. Elas então passam a cruzar essas duas listas, estabelecendo relações aleatórias entre ambas, criando cursos um tanto absurdos de causas e efeitos. Cadeias causais disparatadas entre eventos do passado e distinções do presente. *Na queimada eu arrasava, pois tenho o universo nas articulações*; *Amanhã eu vou criar problemas para mim mesma, parar com os pés paralelos e fazer cara de paisagem*. Essas montagens imprevistas vão forçando encontros verbais, imagéticos e corporais. Esses textos, que resultam de colisões entre frases heterogêneas, produzem enunciados surreais que os corpos parecem querer mimetizar.

Ao longo do processo, elas vão fracionando a obra em partes. A terceira parte de *Público* se chama "*Para fazer parte*". Para esse momento da obra, Adriana solicita às cinco dançarinas que elaborem frases a partir do princípio "para fazer parte". *Para fazer parte do futebol dos meninos eu tirava a camiseta, eu era do time sem camisa*; *Para fazer parte eu mentia, dizia que estava indo para um lugar, com certas pessoas, mas ia para outro lugar, com incertas pessoas; Eu não gostava do sistema, não usava cor-de-rosa. Eu não tinha Barbie, só Susi; Para fazer parte eu pegava carona e dormia em pé*. Adriana faz sua avaliação, "*Eu gosto desse tom, dessa inflexão que não explica nem justifica muito. Solta-se um absurdo como se fosse a coisa mais normal e funcional do mundo*".

Nessa terceira parte, elas exploram quedas para seus corpos, e se perguntam, "*Como começar a cair? Como tornar-me imprevisível?*". Adriana olha o que elas vão fazendo e diz, "*É muito bom quando vocês não sabem o que fazer, desponta algo incomum. É bom porque a gente não sabe direito o que está acontecendo*".

Durante o processo, cada dançarina explora, produz e se torna capaz de frequentar então a intimidade de uma *persona-dança* que elas chamam de "*estado*", um estado corporal que distingue cada dançarina das demais. Adriana me conta que esses "*estados*" são estados de sensações e devem ser ativados para serem então acessados, pois não existem prontos, resultam de uma série de práticas, exercícios e improvisações que elas vão realizando ao longo do processo, em que, às vezes de olhos fechados, elas são instadas a recobrar as reminiscências de seus percursos corporais pelo universo da dança. Trata-

se, digamos, de *personas-dança* cuja coerência da constituição estaria ancorada em lembranças corporais, inscritas no desenrolar de uma vida de práticas e processos corpóreos através da dança. Lembranças corporais que são, contudo, mescladas a lembranças criadas, recriadas e apropriadas ao longo do processo.

Em *Público*, a trilha sonora tem também a forma de uma apropriação. Trata-se de uma sobreposição de faixas, a voz delas, captada em estúdio, e músicas que elas escolheram ao longo do caminho. Um liame fixa a voz de uma dançarina a uma canção originalmente produzida. Portanto, em algum momento de *Público*, o público se depara com uma canção de Leonard Cohen, que é um poema de Garcia Lorca, em que a voz do compositor reparte a cena com a voz de uma das dançarinas, estabelecendo-se naquele momento uma posição de equidade. Essa junção de faixas sonoras, deliberada em estúdio, aponta para uma relação com a música, nesse caso, de apropriação. Um modo de comunicar, refeito, o objeto até então estagnado por uma "indústria cultural". Adriana me conta que o Núcleo Artérias não paga direitos autorais pelas inserções musicais nas trilhas. Apropria-se e já está.

No material que se produziu para os potenciais parceiros institucionais, encontra-se a imagem de uma citação redigida à mão. Há também aqui a relação entre a escrita manual e um texto antecedentemente publicado. Novamente uma apropriação, transitória, que redefine o aspecto do próprio conceito de *público*.

Imaginemos que *Público* acaba de começar. Ao entrar no teatro, você se dá conta de que as cinco dançarinas já estão no palco, em movimento, como se se aquecessem, não está claro. Você se senta bem no meio da plateia e aguarda o início da apresentação, as luzes da plateia ainda estão acesas.

Passam-se alguns minutos e as luzes permanecem acesas. É isso mesmo, *Público* já começou e o palco e a plateia recebem a mesma intensidade de luz. Sobre o palco, lá no fundo e de costas para a plateia, uma dançarina está ajoelhada no chão, com as pernas dobradas e afastadas uma da outra, de modo que suas mãos repousam sobre elas. O espectador não pode a princípio distinguir os pormenores dessa disposição. Pouco a pouco, contudo, a delicadeza de suas mãos vai desenhando movimentações graciosas, e o que desvela a sutileza das manobras é a câmera apontada para ela por uma segunda dançarina, o que leva à parede o efeito poderoso de um primeiro plano. É o prenúncio de

um trabalho de dança que parece se ocupar justamente em revelar aquilo que comumente não se oferece à vista.

Em *Público*, há um fracionamento do olhar, que o multiplica. Vemos a projeção do que é captado pela câmera, vemos a dançarina que aponta a câmera, vemos demais espectadores que veem a dançarina, a câmera e a projeção. As dançarinas olham a projeção, olham aquela que aponta a câmera, olham para nós olhando tudo isso. Sim, elas olham para nós, nos olhos. E às vezes vemos nosso próprio olhar projetado na parede, quando uma dançarina aponta para a plateia a câmera. Olhares que se olham olhando outros olhares.

"*Muita concentração no seu olhar – ele é tudo aí. Pressentindo as cores, adivinhando cada detalhe, nunca para, o olhar está sempre caminhando. Experimentando o olhar num espaço vivo. Vejo tudo. O olhar encolhe lá pra bacia e depois expande no espaço. O olhar sempre em movimento*", diz Adriana ao longo dos ensaios. Olhares ensaiados exaustivamente. Olhar diversas vezes explorado como fator crucial dessa poética. Adriana evoca nos ensaios uma espécie de olhar total, que entrevê tudo. "*Enxergo as cores, enxergo cada detalhe, sem parar, o olhar sempre caminhando. Enxergo tudo, enxergo o Renato, o caderno do Renato, a caneta dele, cada coisa. Vejo tudo, meu olhar sempre em movimento*", diz ela. O olhar constrói o espaço, ele altera sua amplitude, sua qualidade. "*É furar a quarta parede mesmo*", diz Adriana. Sim, elas olham para nós, nos olhos, estabelecendo um entrelace entre o palco e a plateia, um envolvimento entre ambos.

Em *Público*, há luz no público o tempo todo, o que pressupõe um outro tipo de relação entre as dançarinas e a plateia que não está ocultada no breu e sim exposta à mesma luz que atinge o palco. A luz amplia o espaço da cena, que passa a compreender todo o espaço do teatro.

Nos ensaios, ao passo que especulam o olhar, elas exercitam o manejo da câmera filmadora. Em *Público*, a manipulação da câmera se soma à dança, há aqui uma tentativa de indistinção entre o que é e o que não é dança. Em *Público*, a câmera e o projetor interpretam personagens fundamentais, o que não é escondido, sequer dissimulado. Operar a câmera é, portanto, parte integrante do arcabouço disponível de deslocamentos. O aparelho se evidencia – os fios harmonizam o cenário, são manipulados, mudam de lugar. Em relação à câmera e aos fios em cena, Adriana diz, "*Se eu vou arrumar o fio eu tenho que pensar que aquilo é tão importante quanto o resto*". Não há, portanto, uma

separação clara entre o que é e o que não é dança, ou melhor, o que é dança informa o que não é, e vice-versa. O caminhar em cena, por exemplo, é tão importante quanto o restante da movimentação. Karime, dançarina de *Público*, me diz, "*Andar na rua, jogar bola e dançar não são coisas separadas*".

REVERTENDO UMA CERTA HIERARQUIZAÇÃO

No percurso de construção deste ensaio também um processo se dá. No início do trabalho de campo diante do Núcleo Artérias, em 2010, o processo de *Público* é acompanhado à distância do olhar e só. Sem ter ainda à época qualquer conhecimento a respeito da dança contemporânea, eu adentrava intuitivamente um universo para o qual eu dispunha senão de uma ferramenta: a escrita, por meio da qual se deram algumas acepções premonitórias, ainda exploratórias a respeito daquele universo. Surgiam ali algumas primeiras e persistentes questões acerca da dança contemporânea do Núcleo Artérias.

Já em 2012 e, posteriormente, em 2013, quando acompanhei os processos de *Fleshdance* e *Bananas*, a perspectiva passou a contar com o meu próprio aprendizado, pois além dos ensaios de criação do Núcleo Artérias, também as aulas de Adriana se tornaram alvo do meu campo. Esse outro espaço, contudo, habitei-o na condição de aprendiz e foi assim que, mais tarde, eu pude ter alguma noção do que faziam, em termos de dança, aqueles corpos estranhos que a princípio encontrei.

As aulas de Adriana funcionam como base experimental para o desenvolvimento do seu trabalho artístico. As aulas se acrescem ao entendimento da sua obra. O conhecimento que subjaz a constituição das obras do Núcleo Artérias está em profunda relação com o que é ensinado e desenvolvido nas aulas de Adriana, que justamente por isso, são mandatoriamente frequentadas pelas dançarinas que compõem o grupo, pois essas aulas inspiram, lembram, insinuam o que acontece nos ensaios. O mesmo corpo é pensado nas aulas e nos ensaios, assim como é a mesma sala do estúdio Nave onde se ensina e onde se cria.

O período do mestrado coincide então com o período a partir do qual me inicio corporalmente no pensamento da dança contemporânea, por meio das aulas de Adriana, duas vezes por semana, cada aula com duração de duas horas. Passar a frequentar as aulas dela permitiu ver sua dança com meu próprio corpo. Esse campo, portanto, atravessa meu corpo chegando mesmo a habitá-lo, desfazendo em mim o olhar viciado pela lógica do espetáculo, que tende a nos apartar do que se dá em cena.

É bastante complexo dançar essa dança contemporânea. Nela se busca uma desierarquização da expressividade de cada parte do corpo. Nas aulas, as mãos e os pés se tornarão extensões da caixa torácica, a cabeça extensão do cóccix, a cabeça e o cóccix serão extremos de um corpo que é a coluna, o corpo será a própria coluna cujos extremos se lançam no ar em vetores que se comunicam. Quando o exercício consiste em fazer tornar-se a coluna o ponto nevrálgico da movimentação, a coluna se apodera do corpo, o corpo se torna a coluna, de onde partirão os movimentos em direção ao restante do corpo, expandindo-se, como vetores, para os membros inferiores, superiores e a cabeça.

Uma dificuldade dessa proposição é deixar que isso aconteça sem que a consciência se desvie um segundo sequer dessas direções, interrompendo-as imediatamente quando isso acontece. A consciência deve se tornar a própria coluna se tornando o corpo inteiro. Pensar outra coisa que não essa metamorfose em movimento interrompe o movimento. E movimentar-se dessa maneira exige tamanha concentração que durante as aulas da Adriana eu só me dou conta da música que está tocando quando termina o exercício. É extremamente difícil "*pensar com o corpo*".

Outra dificuldade primeira é ser capaz de articular de modo algo mais fluido os três diferentes planos, "*baixo, médio e alto*". Para isso é necessário um domínio completo dos "*apoios*", que é o que possibilita se movimentar pelo espaço. Isso leva bastante tempo para aprender – se deixar levar sem medo de onde.

Durante as aulas de Adriana, a atenção é dirigida de modo a que tomemos consciência da concatenação dos apoios no chão, dos apoios que vão dando suporte ao movimento que se desenrola. É preciso atentar para cada parte do corpo que toca a cada momento o chão que a empurra de volta. É preciso atentar para o modo como o chão devolve a força que cada apoio faz nele. O chão devolve o peso dos apoios e aguilhoa as vetorizações que farão movimentarem-se as partes que estão no ar. Afundam-se no chão os apoios para então fazerem expandir alguma extremidade. "*Uma parte afunda para a outra subir*", diz Adriana. O chão então age. Sobre nós.

Revertendo uma certa hierarquização que a dança clássica impõe à verticalidade do corpo, a dança contemporânea se aproxima do chão, do plano baixo, produzindo e encontrando toda uma riqueza na relação com ele. Por isso, "*exercitar os apoios*" é tão importante, pois são os apoios que sustentam a transição entre os diferentes planos. É preciso aprender o uso dos apoios, é necessário dominá-los, pois são os apoios que impulsionam toda a movimentação. A gravidade é aqui um elemento fundamental.

Com o passar do tempo, o corpo vai abrindo espaços, ganhando novos redutos, novos caminhos, e a dança, que antes era apenas visível e exterior, se torna invisivelmente sensível e passa a habitar o interior do corpo. Uma invisibilidade que permite ver o corpo por dentro. Nessa hora, ver é sentir mais que olhar. Nessa hora, a pessoa se faz necessária

por inteiro. "*Essa é uma especificidade da dança que praticamos aqui*", me diz Adriana, "*o que mais cansa é pensar com o corpo, é descentralizar o nosso centro nervoso*".

Adriana dança pela presença, pela relação e pela invenção, partindo de um olhar interno, voltado para o interior mesmo do corpo, de "*um corpo mais desconstruído*", ela diz, em que órgãos, membros, partes concretas se tornam a referência do movimento, algo mais "*visceral*", ela diz. "*É que eu gosto de coisas esquisitas. Não me agradam as marcações formais e sim o movimento que é gerado a partir do próprio desejo de cada um*", ela diz, "*meu foco está na pessoalidade e na geração física de sensações*".

À época da criação de *Bananas*, que tem por campo exploratório, concreto e imaginário, o tubo digestório, seus órgãos e sua semântica, Adriana nos dizia em aula o mesmo que às dançarinas nos ensaios, "*Tanto a boca quanto o ânus têm suas possibilidades de alcance, esse alcançar da boca e do ânus é o que vamos explorar hoje*". E então você se vê misturando espontaneidade, consciência e imaginação, tentando fazer com que o corpo determine os caminhos pelos quais tomará forma esse alcançar com a boca e com o ânus. Quando você é um iniciante, e talvez mesmo para os profissionais, é difícil saber o que exatamente você está fazendo. Tudo acontece muito rapidamente, reage-se instintivamente, realiza-se a dança, sem que se saiba muito bem como. Mas algo acontece. E de alguma maneira, com o passar do tempo, melhora sua capacidade de reconhecer e acessar a sensação de ter seu movimento guiado pelo alcançar e recolher da boca e do ânus concomitantemente. As dançarinas do Artérias são capazes desse reconhecimento e desse acesso com maestria, a ponto de permanecerem por longos espaços de tempo explorando ininterruptamente essas sensações. O que eles são capazes de fazer ao longo dessas explorações são façanhas dignas de semideuses, nesses momentos eles se tornam objetos de arte especiais visto que guardam enorme semelhança com seres humanos.

Algo que se vai aprendendo com o passar das aulas é o saber deixar pesarem os membros e as demais partes do corpo. A dança contemporânea refunda as relações entre o corpo e o peso. Na dança contemporânea, o peso é a ordem da existência das coisas. "*O seu movimento está correto, falta apenas o mais difícil, o peso*", me diz uma colega numa aula. Há exercícios que vão consolidando essa sabedoria, exercícios que reforçam o

caráter de coisa concreta das distintas partes do corpo, que ativam o sentimento do seu peso. "*Sente o peso da sua caixa torácica, sente o peso dos pulmões*", nos orienta Adriana. Vários são os exercícios que exploram o deixar pesar e cada parte do corpo pode ser acessada através do seu peso.

Você se deita no chão, de barriga para cima. Duas pessoas se colocam uma de cada lado do seu corpo e passam a manipular suas pernas, separadamente, uma perna para cada pessoa. A indicação de Adriana àqueles que te manipulam as pernas é que explorem todas as possibilidades de movimento permitidas pelas suas articulações. E eles assim o fazem, suspendendo suas pernas manipulando-as com as mãos. Você por sua vez, deve manter sua concentração no peso das suas pernas, ou seja, deve de algum modo esquecê-las em seu pesar, deixa-las à mercê da manipulação feita pelos colegas, sentindo-as como dois objetos articulados cuja intenção de movimento não mais te pertence. E é mesmo necessária grande concentração para tal, pois o que te pertence nesse momento, é a estranha sensação de tê-las à deriva, pesando imprevisíveis seu movimento no espaço. É uma experiência e tanto. É impactante quando se consegue sentir isso pela primeira vez. Depois o mesmo se faz com os braços, e com a cabeça. E depois de ser submetido a esse exercício, é a sua vez de se sentar frente ao um corpo estirado no chão e em dupla fazer o mesmo com uma das pernas de alguém. Só então nos damos conta do quanto pesa uma perna! É uma brincadeira curiosa, explorar as articulações que envolvem a perna de alguém, desde o seu encontro com a bacia, passando pelos joelhos, tornozelos, articulações dos pés. Por fim, quando todos passaram por ambas as experiências, manipular e ser manipulado, passamos à exploração em dança, em movimento. A orientação de Adriana é que mantenhamos viva a sensação dos membros pesados, das "*articulações soltinhas*". E funciona. De fato. Depois do exercício, somos capazes de realizar uma dança em que está presente a sensação de poder deixar pesarem os membros, de poder abandoná-los a seu próprio peso, deixando que as articulações comandem o movimento das partes.

Ao longo de toda a pesquisa de campo, não me lembro de jamais ver Adriana iniciar qualquer tipo de exercício por meio dos músculos. Os músculos estão do lado da forma que ela tanto despreza enquanto fim em si. As articulações interessam mais. Na sua dança, os músculos dão suporte, mas nunca são o foco da ação. Os músculos se mobilizam quando já está instaurado um estado de corpo, uma qualidade de corpo.

Aqui se aprende que o corpo é estruturalmente acometido por forças diversas, às vezes contrárias – há, por exemplo, uma que o atrai para baixo, outra que o chama para cima. Se essas duas forças se ativam ao mesmo tempo, então é possível se movimentar com o menor esforço muscular possível. Quando isso acontece, quando se ativa no corpo, sensivelmente, essa coexistência entre a força que o peso faz sobre si mesmo e a força que o corpo faz para se manter de pé, então a qualidade do corpo se modifica, o corpo passeia, flui, os braços oscilam em movimento contínuo, e o centro nervoso vai parar na altura do umbigo.

Essa coexistência sensível de forças opostas se ativa nas aulas de Adriana num exercício que se faz dois a dois. Você fica de pé, base bem firme no chão, joelhos levemente flexionados e flexíveis. Eu transfiro meu centro de gravidade para o seu corpo, inclinando-me sobre você, deixando que meu eixo vertical, agora em diagonal, pese sobre seu corpo, como um objeto que tombasse sobre você. E onde quer que eu me apoie em seu corpo, onde quer que meu corpo encoste no seu, minha força produz nesse ponto um vetor para baixo, em direção ao chão, pesando sobre o seu corpo. Você, ao passo que recebe essa pressão para baixo, deve produzir no seu corpo, no ponto de contato, uma resistência contrária diretamente oposta e proporcional a essa pressão que o peso do meu corpo faz, o que termina por tonificar sua disponibilidade para subir – aumentando seu poder de base. Seus pés pressionam o chão que lhes devolve a pressão. Com isso, ganha-se "*uns três centímetros de altura*", como diz Adriana, e passamos à próxima etapa do exercício em que, ao invés de pender um corpo sobre o outro, um ereto o outro inclinado, ambos se inclinam um para o outro formando duas diagonais, se movimentando e explorando planos mais demorados, sob a égide de dois corpos que possuem um único centro de gravidade.

A exploração corporal a que nos incita Adriana é uma educação dos sentidos e, sobretudo, das faculdades invisíveis da percepção corporal, o que suscita uma remodelagem progressiva dos hábitos e das capacidades de organização do corpo no espaço. É notável a transformação que se opera na estrutura e na extensão do campo perceptivo à medida que se progride na exploração.

Nas dançarinas do Núcleo Artérias, o mental torna-se uma parte do físico, e vice-versa; o corpo e a mente funcionam em simbiose total. A capacidade que o dançarino tem de cogitar e raciocinar durante a exploração é uma faculdade indivisa de seu organismo.

A excelência aqui se dá quando o corpo do dançarino pensa e calcula por ele, sem mediação, sem abstração, sem representação ou cálculo estratégico, escapando à lógica da escolha individual e passando a uma lógica da escolha corporal. O corpo toma decisões, essas decisões são ações. Uma vez em exploração, é o corpo que compreende e apreende, que faz a triagem da informação e armazena-a, que encontra a resposta certa para um problema de equilíbrio que ele próprio causou. O corpo se torna o sujeito e cada parte do corpo pode ser um sujeito.

"*Leva-se tempo, talvez uns dez anos para se tornar um dançarino*", diz Adriana. A aprendizagem bem-sucedida dessa dança supõe, assim, a combinação de disposições quase antinômicas: pulsões e impulsões inscritas no mais profundo do indivíduo biológico, que podem ser qualificadas de selvagens, no limite do cultural, casadas com a capacidade de canalizá-las a cada instante, de regulá-las, de transformá-las e explorá-las segundo um plano em que é o corpo quem está a raciocinar objetivamente. Aqui é o corpo quem realiza os cálculos. Aqui é o corpo a expressão da consciência.

Segundo a estudiosa da dança Helena Katz [2005], a grande peculiaridade da dança é o fato dela ser o pensamento do corpo. "Um corpo que se profere a si mesmo: eis a sua singularidade" [Katz, 2005:9]. Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança. Dançar, portanto, é pensar. Assim como falar é pensar, ainda que a forma que o pensamento tome na fala seja bastante diversa da forma que toma o pensamento na dança.

E se a dança é, como sugere Helena Katz, o pensamento do corpo, a dança do Núcleo Artérias é, acrescento, o pensamento do corpo sobre si. A dança aqui se pensa no dançarino, os corpos aqui são capazes de repensar as pessoas que contêm. A dança contemporânea criada e ensinada por Adriana Grechi é o pensamento dos corpos entre si. São corpos se sondando, se explorando. "*Pensou, parou! Quem pensa agora é a caixa torácica!*", me disse Adriana no dia em que, no meio da sala, experimentando pela primeira vez a orientação de deixar meu corpo pensar por mim, subitamente, estaquei.

DANÇANDO ESTRUTURAS

Segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss, em *O homem nu* [2011], o campo dos estudos estruturais inclui quatro famílias de ocupantes principais: os seres matemáticos, as línguas naturais, as obras musicais e os mitos. Como aponta Lévi-Strauss, pequenas dissimetrias se instalam nas relações entre essas quatro famílias, fazendo com que cada uma delas gire e pendule ora se aproximando, ora se afastando uma da outra.

Frente ao conhecimento que vou adquirindo acerca da dança do Núcleo Artérias, seria possível interpelar o campo dos estudos estruturais inserindo nele a dança?

Como escreve Lévi-Strauss, as entidades matemáticas são estruturas em estado puro, livres de qualquer encarnação, são opostas aos fatos linguísticos que só existem na interseção entre som e sentido. A matemática é ausência de som e sentido. Já a música e o mito, cada um, são uma linguagem de que algo, ou o sentido ou o som, teria sido retirado. As estruturas musicais estão mais para o lado do som e as estruturas míticas mais para o lado do sentido. A música é linguagem menos sentido. O mito é linguagem menos som.

Desse ponto de vista, a dança seria uma espécie de *matemática encarnada*, na qual a estrutura encontra-se descolada do som e do sentido, porém atravessada direta e profundamente pelo corpo. A dança prescinde do som, a dança se exime do sentido. Mas opostamente à matemática, nesse aspecto, a dança é pura encarnação, ela existe na interseção encarnada dessa dupla ausência de som e de sentido. A dança seria uma linguagem à qual tanto som quanto sentido teriam sido retirados, é estrutura em estado corpóreo, uma espécie de duplo encarnado da matemática. É por isso que a dança é naturalmente acompanhada de música, e é por isso que somos irremediavelmente levados a suprir o seu sentido ausente. A dança carece de sentido, pois foi desvinculada deste. A dança prescinde do som pois é sua perfeita imagem em negativo, no corpo. A dança se aproxima da matemática, mas diferentemente desta, possui uma necessidade intrínseca de sentido e uma relação metonímica com o som.

O mito, ao ser narrado, incorre em tentativas de recuperação do som que lhe falta, diz Lévi-Strauss. E ao que tudo indica, o mito, ao ser narrado, deve ser também dançado.

> O mito é atraído pelo sentido como por um ímã; e essa aderência parcial cria, do lado do som, um vazio virtual que o narrador se sente compelido

> a suprir com diversos procedimentos - efeitos vocais ou gestuais que nuançam, modulam e reforçam o discurso [...] e a recitação é quase sempre acompanhada de gestos e fórmulas convencionais. Além disso, as cenas estão presentes para o narrador, que sabe torná-las presentes também para quem o escuta; ele as vê acontecendo diante de si, vive-as, e comunica essa experiência com a mímica e a gesticulação apropriadas. Acontece inclusive de o mito ser executado a várias vozes e tornar-se representação teatral [Lévi-Strauss, 2011:625].

A dança é o movimento que outrora acompanhava a narrativa do mito numa tentativa de recuperação do som. A dança é o procedimento que vem suprir esse vazio virtual, produzindo no corpo, em negativo, uma imagem e semelhança do som ausente. A dança, matemática encarnada, é também *música silenciosa*. Como na música, sua função significante mostra-se irredutível a tudo o que seria possível dela expressar ou traduzir em forma verbal. "Ela se exerce abaixo da língua" [Lévi-Strauss, 2011:626]. No caso da dança, da língua para dentro.

Segundo Lévi-Strauss, a música e a literatura, ao se tornarem modernas, passam a repartir as heranças do mito, restando a música com sua forma e a literatura com seus resíduos desformalizados, libertos das servidões da simetria.

Sugiro que a dança seja o negativo, no corpo, da música, sendo-lhe simétrica frente à herança do mito, restando também ela com sua forma menos seu sentido, o que explica por que estamos sempre em busca de um sentido para a sua forma. A dança, como a música, pertenceu um dia ao mito, e ao que tudo indica, o pensamento mítico e sua lógica seguem exercendo nela sua força. A dança do Núcleo Artérias corresponde a essa lógica, por meio da qual o corpo vai se pensando nas dançarinas, se restaurando por meio de suas próprias estruturas, em grande medida inconscientes.

A significação da dança, assim como da música, escapa ao entendimento intelectual, visto que engancha diretamente na sensibilidade. Assim como a música, a dança nos transforma em seres de qualidade diferente, nos quais "princípios normalmente incompatíveis [...] se apaziguam e atingem, ao se reconciliarem, uma espécie de unanimidade orgânica" [Lévi-Strauss, 2011:663].

Foram inúmeros os momentos, ao longo do trabalho de campo, em que me deparei com a manifestação dessa "unanimidade orgânica", expressão que chega mesmo a

sintetizar o *leitmotiv* da dança contemporânea, o engajamento pleno entre o sensível e o inteligível, em que a alma é "convidada excepcionalmente a se reconhecer no corpo" [Lévi-Strauss, 2011:633]. De caráter inegavelmente mítico, em termos de pensamento, a dança é o lugar em que a alma é mais que nunca convidada a se reconhecer no corpo, exigindo uma convocação total do ser.

A análise estrutural, como afirma Lévi-Strauss, só pode surgir no espírito, trazendo verdades profundas e orgânicas, porque seu modelo já está no corpo. O exercício do pensamento estrutural permite validar as intuições do pensamento selvagem, operando comunicações entre o espírito e o corpo, abrindo passagens reconciliatórias entre o sensível e o inteligível, entre o qualitativo e o geométrico [Lévi-Strauss, 2011:668]. Para Lévi-Strauss, a dialética não se encontra apenas na história humana, mas também, e primeiramente, na ordem natural, "vasto campo em que cada elemento condiciona a todos os demais" [Lévi-Strauss, 2011:665]. Com isso, o estruturalismo acede a verdades que são antes de tudo orgânicas, físicas.

Mas a dança, no que se refere ao seu espectador, possui uma especificidade quanto a esse "reconhecimento da alma no corpo", pois na dança a alma do espectador se reconhece em outros corpos. Se ao ouvir música, segundo Lévi-Strauss, minha alma se reconhece no meu próprio corpo – batimentos cardíacos, parassimpático, vísceras –, ao ver uma dança, minha alma pode se reconhecer no corpo de outro, o que é ontologicamente instigante. A ontologia da dança pode ser a do ser enquanto outro, enquanto outro corpo. Se na música, a alma do ouvinte se cola ao seu próprio corpo, na dança a alma do espectador se cola ao corpo de outra pessoa. Implosão ontológica que impossibilita a concepção do ser essencialmente circunscrito ao próprio corpo, corpo que é a esfera por excelência da integralidade do indivíduo moderno ocidental. A integralidade corporal do indivíduo não resolve a dança. Um indivíduo = um corpo, o corpo enquanto princípio do indivíduo. Trata-se de uma outra ontologia, pois na dança minha alma se reconhece no seu movimento. Você dança para eu entrar em transe. A dança, portanto, acrescenta o corpo à estrutura lévi-straussinana, que então se encarna.

E frente ao corpo, a oposição entre contínuo e descontínuo jamais se estabiliza. Frente ao corpo há sempre um resto, algo que escapa. O corpo é o resíduo que se torna a abertura por meio da qual se dão corpos sempre outros. Resíduo motor de incerteza, de transformação, de movimento que impossibilita qualquer fechamento. Resíduo que garante a reversibilidade entre dançar e pensar.

DANÇAS INTEGRAM SÉRIES DE TRANSFORMAÇÕES

Em *Estilo e significado na dança umeda* [1999], o antropólogo Alfred Gell lança as bases de uma análise estrutural da dança, analisando em particular uma sequência de danças rituais, dançadas entre os Umeda da Papua Nova Guiné. Nesse contexto, Gell aponta para a possibilidade de se pensar a dança enquanto sistema de transformação de padrões motores previamente existentes, corpos enquanto transformações de outros corpos, assim como aponta para a possiblidade de se pensar obras de arte enquanto transformações estruturais de outras obras.

Na dança umeda, os dançarinos incorporam personagens míticos e a ideia central de Gell é a de que cada um dos sucessivos personagens dançados na arena ritual ao longo dos dois dias do *Ida*, é uma transformação dos personagens que lhe precedem e, ao mesmo tempo, uma aproximação progressiva em direção à apoteose da cultura, que se dá sob a égide do herói cultural, o arqueiro vermelho, o *ipele*, o último a entrar em cena.

Os dançarinos iniciais são os ‘casuares’ – homens pintados de preto vestindo máscaras que se assemelham a arbustos. Segundo Gell, eles representam a natureza, o selvagem, o incontrolado, o primordial. Conforme avança o ritual, os dançarinos desempenham papéis que se afastam, progressivamente, desse estereótipo inicial. O argumento de Gell é de que os papéis desempenhados pelos dançarinos vão progressivamente se afastando do polo natureza em direção ao polo cultura. Por exemplo, no segundo dia do ritual, aparecem os dançarinos ‘peixes’, emblemas da masculinidade, eroticamente atraentes, evocando temas culturais, em especial por meio de suas máscaras, que são construídas do ‘cultural’ coqueiro em oposição ao ‘natural’ sagu, que constitui a máscara dos casuares.

As máscaras utilizadas no *ida* formam uma série e cada máscara pode ser transformada nas outras por meio de operações simples. Por exemplo a máscara *ipele* é uma máscara peixe miniaturizada. É, pois, através da padronização desses *contrastes* e *continuidades* entre as máscaras, enquanto uma série, que elas adquirem significado. A série de máscaras, enquanto grupo de transformação de uma armação básica, recapitula as oposições sociológicas entre várias classes de homens em diferentes estágios do ciclo da vida em referência à variedade de estilos de cabelo que essas classes de homens

adotam. Essa é a estratégia do ritual como um todo, desde que o propósito que lhe subjaz é precisamente a encenação, por meio de um drama ritual, dos processos gerais de regeneração biossocial, uma tarefa que culmina com a aparição dos arqueiros *ipele*, que são homens novos, produzidos durante o curso do próprio ritual. As máscaras codificam esse ciclo regenerativo, e para compreender seu significado é necessário considerá-las enquanto uma série de transformação, mais do que uma simples série de máscaras individuais. Nesse ritual, o *Ida*, os papeis dançados que se sucedem são estabilizados por meio de características que se sucedem numa ordem.

Nessa dança umeda não apenas as máscaras, como também uma série de outros elementos fortalecem o argumento da transformação progressiva, como as cabaças penianas utilizadas pelos dançarinos, que ao longo do ritual se tornam menores e mais discretas, o mesmo ocorrendo, por fim, com a dança em si, cujos movimentos vão se tornando cada vez mais contidos e cada vez menos amplos. E é a dança como série de transformação, em analogia às máscaras e a outros objetos, o que Gell busca compreender.

Segundo a interpretação inicial de Gell, no *continuum* umeda entre selvagem e civilizado há um contraste entre o dançar selvagem, desenfreado, dos casuares em oposição ao dançar contido dos arqueiros *ipele*, cujo estilo relativamente reprimido, diz Gell, expressa o constrangimento da espontaneidade que a cultura impõe.

Para Gell, uma das dificuldades que impedem progressos no campo da antropologia da dança tem sido a necessidade de uma notação dos movimentos que combine precisão com algum grau de legibilidade para os leigos em dança. Máscaras podem ser simplesmente *reproduzidas*, mas essa redução gráfica não é factível no que concerne a uma dança. É então por meio de material filmado que Gell constrói, frame por frame, um modelo da dança umeda enquanto uma série de variações sobre uma armadura básica.

Segundo Gell, eis seu argumento principal, cada uma dessas danças-personagens do ritual umeda pode ser traduzida enquanto uma diferente maneira de se andar [*gait*]. Através desse sistema de notação, Gell desenvolve seu argumento de que o padrão normal da marcha Umeda, o modo mesmo como caminham os Umeda, é a armação básica da dança Umeda. Os diferentes estilos de movimento adotados pelos participantes do *ida* são

séries de transformações de uma única forma, o padrão normal da marcha Umeda, que pela dança é expandido, contraído, esticado, sem contudo perder sua unidade essencial.

O princípio adotado por Gell, de que a dança umeda se dá em relação a um padrão motor pré-existente, que é a caminhada, é um princípio potente. A dança mantém, de fato, uma relação intrínseca com o caminhar, algo solidamente mantido pela referência habitual ao "passo de dança". Tal princípio pode ser expandido, compreendendo-se toda dança enquanto transformação intrínseca do que não é dança.

Alfred Gell afirma que não há, entre os Umeda ou talvez em lugar algum, uma fronteira clara entre dança e não-dança. No entanto, é verdade que há um intervalo, um limiar impalpável, que é atravessado quando o corpo começa a dançar, ao invés de simplesmente se mover. Esse intervalo, afirma Gell, é menos uma questão de movimento *per se* do que de significado, pois o que distingue os movimentos da dança dos outros movimentos é o fato de que aqueles possuem significados de dança afixados neles. Mas existe, prossegue o autor, um paradoxo fundamental à questão da dança, pois que origem podem ter esses significados de dança senão os contrastes padronizados encarnados nos movimentos cotidianos de não-dança? A dança parece se separar da não-dança por sua atipicidade, seu caráter anormal, não-mundano, mas a dança adquire seu significado ao remeter-nos sempre de volta ao mundo das ações mundanas, para o que esses dançarinos estariam fazendo estivessem eles fazendo outra coisa que não dançar. A dança, portanto, escapa da não-dança apenas para retornar a esta ao passo que simbolicamente a transforma, e a análise da dança só pode ter sucesso seguindo esse duplo movimento, para trás e para frente.

Segundo Gell, os significados da dança se originam através de um processo no qual elementos, ou componentes dos padrões motores da não-dança são apreendidos, estereotipados, em geral com algum grau de deformação e exagero, e estabelecidos num determinado contexto. A lógica da dança é, nesse sentido, muito semelhante à lógica da brincadeira. A mensagem "isso é dança", como a mensagem "isso é brincadeira" [Bateson, 1972: 151] é uma meta-mensagem, que estabelece a transação comunicativa subsequente em seu contexto lógico correto. Segundo Gell, a função do estilo na dança, do maneirismo imediatamente reconhecível mas comumente impalpável que colore a gama completa das formas de dança numa cultura, é marcar essa fronteira lógica entre a dança e a não-dança, embora essa fronteira possa se tornar ambígua em casos particulares.

Gell vai então em busca do estereótipo motor que comunica essa mudança de contexto, que estabelece a categoria da dança, com suas regras básicas, diferentes daquelas que governam a interpretação do comportamento em contextos de não-dança. Gell visa demonstrar como as danças do *ida* são caricaturas de uma característica básica do estilo motor Umeda, o seu modo específico de andar. Ele então oferece uma série de argumentos a favor dessa hipótese.

O argumento geral de Gell é de que a dança Umeda possui dois lados: estilo, que é o aspecto da dança que a separa do mundo da não-dança, e significado, o aspecto da dança que remete de volta ao mundo da não-dança. Gell afirma que o que dota uma dança de estilo – separando-a da não-dança – não é sua forma individual, enquanto movimento, mas a relação que estabelece (a) com programas motores de não-dança, e (b) com outros movimentos de dança no mesmo sistema.

Danças integram séries de transformações. E se o estilo na dança é essencialmente produto da deformação ou modulação de padrões motores incorporados, então ele só pode ser descrito por meio de uma confrontação com o esquema subjacente de não-dança. Segundo Gell, a dança é então finalmente interpretável enquanto uma deformação estilizada da mobilidade não-dançada, exatamente como a poesia é uma deformação ou modulação da linguagem, um desvio da norma da expressão que realça a expressividade.

Segundo Gell, para entender a dança enquanto um *display* comunicativo é preciso ir da manifestação superficial do comportamento motor ao esquema motor subjacente. O que significa dizer que para compreender uma dança é preciso desfazer o processo de estilização que faz de uma dança uma dança, revertendo as transformações que esta realiza. O que valorizamos numa dança, afirma Gell, não é o comportamento motor superficial, tampouco o esquema subjacente que lhe dá significado, mas o intervalo que separa ambos.

Gell afirma que na dança umeda, os papéis desempenhados pelos dançarinos vão progressivamente se afastando do polo natureza em direção ao polo cultura. Numa outra escala, sob a influência de outros padrões socioculturais, meu argumento é que as dançarinas do Núcleo Artérias perfazem, a cada processo criativo, o mesmo percurso, com a diferença de que tanto ‘natureza’ quanto ‘cultura’ são a princípio termos móveis, não necessariamente pré-estabelecidos, polaridades que se organizam conforme os

desejos da obra na qual encontram-se inseridas, mas sempre por fim apontando para uma proposição de polo 'cultura', para uma proposição reconstruída de ser, de pessoa, de relação, de sociedade etc.

Ao fazer-se a cada vez a pergunta, "*Qual corpo*", a dança contemporânea refaz, a cada processo, seu corpo de origem. Na dança contemporânea, o "*primitivo*" é fonte de perpétua especulação. "*O primitivo no sentido do que vem primeiro, do que nos antecede e constitui*", diz Adriana. A dança contemporânea faz um manejo intrincado desse clássico binômio antropológico natureza-cultura. Na dança contemporânea, constrói-se a cada vez uma nova natureza, aponta-se a cada vez para uma nova cultura.

Nas obras de dança contemporânea do Núcleo Artérias, ao longo de cada apresentação, as dançarinas cumprem os mesmos destinos, ocupam os mesmos espaços no sistema daquela obra. Esse ou aquele movimento, essa ou aquela qualidade, ação, sensação, esse ou aquele estado corporal aparecerá no mesmo ponto preciso do percurso, enquanto transformação necessária do que lhe precede e apontando para a sua transformação futura. A diferença, no caso de uma obra de dança contemporânea, é que aqui esses papeis são necessariamente reestabelecidos a cada processo criativo - são fixados pelo tempo que durar a temporada de apresentações. Iniciado um novo processo de criação, novos papéis e percursos de transformação desses papeis serão estabelecidos. De infindas e diversas maneiras, cada processo reconstitui seus papeis por meio de uma negociação constante entre o dançarino e as propostas daquele projeto. Na dança umeda, os papeis são dados pela ancestralidade. Diversos homens cumprirão o mesmo papel instituído pelo ritual – a substância do ser preenche uma forma pré-estabelecida. Na dança contemporânea do Núcleo Artérias, os papeis são construídos a cada vez, num suposto vazio – é a substância que é pouco a pouco preenchida por uma forma que se lhe vai adequando e que não existia anteriormente à substância do ser. A cada processo uma recriação do mundo enquanto movimento, uma sua desestabilização necessária a uma sua reconstrução.

Cada obra de dança contemporânea pode ser vista como uma problematização singular dessas noções culturais de ser, de pessoa, de relação, da própria noção de cultura. Firmemente inserida na própria malha mítica da cultura ocidental contemporânea a que pertence, a dança contemporânea é capaz de repadronizar contrastes e continuidades. Contrastes entre pessoas, continuidades entre pessoas. A cada vez, ela busca por meio de seus processos uma espécie de regeneração biossocial, fisiologicamente cultural, uma

aparição refeita de seus "arqueiros *ipele*, que são homens novos, produzidos durante o curso do próprio ritual", e a cada vez uma recodificação desse ciclo regenerativo, uma ressignificação da 'cultura' por meio de uma nova série de transformações que termina por gerar corpos outros, produzidos no curso do processo criativo.

Na dança contemporânea há também uma espécie de *continuum* selvagem-civilizado, com a diferença de que as diferenças entre as características de cada termo da oposição não estão dadas de saída, mas precisam necessariamente ser reinstauradas. A depender do processo e do modo como suas questões são formuladas, a título de exemplo sintético, 'desenfreado' e 'contido' podem mudar de polo, ou podem passar a habitar o mesmo corpo ao mesmo tempo, desenfreado por fora, contido por dentro ou vice-versa. A função do processo criativo é justamente repor as polaridades construindo ponto a ponto seus termos.

Na dança umeda, ao menos do modo como Gell a apresenta, o significado de dança parece provir exclusivamente do exterior do corpo que dança, do contexto sociocultural que distingue cotidiano de não-cotidiano, como se a forma dança existisse em suspensão, à disposição dos corpos que passam a habitar seu significado uma vez que assumem tal forma, possibilitando aos demais identificar a transformação que assim se dá – o sujeito não dançava e agora dança. Não apenas dança, como dança *tal* dança. Na dança contemporânea, como o que acontece é de responsabilidade de quem dança e não de uma tradição que previamente estabelece os papeis, os códigos, as formas [eis aí, inclusive, seu caráter dramático], essa relação entre dança e não-dança deve ser a cada vez ressignificada. A cada novo processo a introdução de velhas perguntas: *o que eu estou fazendo aqui? Porque eu danço? O que é dançar?* São estas perguntas que de algum modo constituem a tradição da dança contemporânea.

Um dançarino que realize uma dança em local público, numa praça, por exemplo, problematiza e restabelece a relação entre dança e não-dança. Pode ocorrer que a princípio nenhum elemento externo àquela dança denote a travessia do limiar entre dança e não-dança. O sujeito traja roupas ordinárias, o contexto é ordinário. Mas de repente, ele dança, e o único resguardo do significado de dança que contêm seus movimentos é o próprio dançarino, ainda que ele aparentemente e meramente caminhe. De fato, pode acontecer que ao longo de toda a dança, só ele esteja seguro de que dança, ninguém mais. Esse exemplo traz à tona uma das especificidades cruciais da dança contemporânea, a saber, que nela cada corpo produz, *é* uma dança. Esse caráter individualizado gera uma

enormidade de tensões, que precisam ser constante e coletivamente solucionadas e apaziguadas - a dança contemporânea, de certa maneira, vive da busca pela resolução dessas tensões.

Na dança contemporânea, a mensagem "isso é dança" parece ter sido complexificada por meio de uma outra mensagem, que aparece sob a forma de perguntas, "isso é dança?", "o que é dança?". A ambiguidade da mensagem constitui a dança contemporânea.

A dança contemporânea complexifica a análise de Gell, primeiramente no que se refere à questão da forma. A dança contemporânea não pode ser reduzida a membros conformando formas. Ou ainda, na dança contemporânea, a forma é uma ideia mais abrangente e poderosa do que o simples desenho que faz o movimento do corpo, pois a forma, aqui, é uma forma de pensar que precede a produção de formas propriamente estéticas. Seria muito difícil submeter a dança contemporânea a uma análise do movimento, em separado, de um único membro do corpo, por meio de um sistema de notação bidimensional. A dança contemporânea do Núcleo Artérias é capaz de converter cada parte do corpo num corpo inteiro.

Aqui, as pernas podem ser pensadas em conexão e diálogo constante com qualquer outra parte do corpo, a cabeça, a bacia, os pulmões, o intestino etc. Na dança contemporânea, o próprio "padrão motor pré-existente" pode ser reformulado criativamente, pode ser uma ideia, um [pre]conceito vigente, como pode ser a respiração, o expandir e contrair dos pulmões, o movimento peristáltico, enfim.

A dança contemporânea exige que se adote a perspectiva de uma via de mão dupla, permitindo, por exemplo, pensar que são as diferentes danças que se sucedem no ritual umeda que constituem o modo como estes caminham, ou mesmo que há desde sempre uma espécie de retroalimentação entre dança e não-dança. A dança contemporânea desfaz qualquer preeminência temporal do caminhar frente ao dançar, da não-dança frente à dança, abrindo o olhar para a possibilidade de uma dialética constante, desde o princípio, entre diferentes modos de utilização do corpo.

No caso da dança contemporânea, como já foi dito, não são meros esquemas motores que são deformados ou modulados, mas também outros esquemas, mentais em grande medida. De qualquer forma, eis a sagacidade de Alfred Gell, o que se aprecia numa dança contemporânea tampouco é o comportamento motor superficial ou o

esquema motor, ou mental, que lhe dá significado, mas o intervalo que separa ambos. E esse intervalo é, a meu ver, o próprio processo de criação de um corpo outro.

QUAL CORPO

O que move o Núcleo Artérias, eu pergunto a Carol, dançarina do Artérias

> "*Em primeiro lugar a concepção de um corpo aberto, fora da representação. A gente problematiza regimes identitários que têm a ver com representação, controle, posse. Testamos outros modos de existir, de relacionar, de estar no mundo. São construções outras do eu, que quebram o lugar habitual da dança. A dança aqui está na relação, está no corpo em relação. Eu acho que tem um interesse em enganar o cérebro, e em buscar uma transcendência pela presença. A identidade só existe aqui enquanto processo. Não temos uma referência de certo ou errado, do tipo, 'cheguei lá', não. E para isso é preciso estar muito no agora, é preciso essa confiança de que o corpo vai me levar. Esse corpo que te possui*" [Carolina Minozzi].

A dança contemporânea não é um modo específico de dançar. Ela é um modo de recolher, estudar e encarnar em movimento uma vasta gama de conhecimentos sobre o corpo e sua relação com o movimento, porém com o intuito de lançar esses corpos através de estados que o desestabilizam enquanto objeto conciso, harmonioso, clássico.

> *O balé clássico se caracteriza por um tipo de pensamento que hierarquiza as partes do corpo, numa direção progressiva de valor que vai dos pés à cabeça e aos membros superiores, num distanciamento de toda a riqueza que se pode encontrar na relação com o chão. A dança contemporânea chega para desvalorizar a reprodução dessas hierarquias, valorizando por outro lado o entendimento do que está acontecendo no corpo a cada gesto* [Adriana Grechi].

A dança contemporânea é a busca por estados inesperados de um corpo não dado previamente, e com isso ela reintroduz a cada obra uma nova versão de si própria, seus corpos são a princípio indeterminados, sua consciência errante. A dança contemporânea carrega consigo promessas de liberdade mais que de submissão, a não ser uma submissão, profunda e algo libertária, ao próprio corpo, submissão à capacidade que os corpos têm de pensar a si, entre si.

A dança contemporânea não pressupõe um corpo de saída. Ela leva seus dançarinos a reconhecer em seus corpos a presença inesperada de corpos outros. Isto de certo modo a define. A dança contemporânea reinventa repertórios corporais. Segundo a estudiosa da dança contemporânea Laurence Louppe, a dança contemporânea se constitui enquanto "uma outra procura pelo sujeito" [Louppe, 2012:88]. A cultura da dança contemporânea consiste em viver para repensar o corpo.

A dança contemporânea busca declaradamente transformar aquilo que poderia vir a representar. A cada processo criativo, ela refunda o complexo jogo das identidades, das origens, dos encontros. E ela o faz refundando a cada vez seu corpo, um corpo liberado a ser corpos outros. "*A dança contemporânea é uma dança de pesquisa, mais investigativa, mais experimental, mais despojada e avessa ao espetáculo*", me diz Adriana. Segundo ela, a dança contemporânea e a arte contemporânea se vinculam

> "*nessa exploração de focos diversos e simultâneos, não representacionais, na busca de alguma materialização da experiência, na improvisação e na instabilidade como valores, no abandono de certo apriorismos, na forte relação com o momento presente*" [Adriana Grechi].

O Núcleo Artérias desenvolve uma pesquisa de dança que abate a ideia de um corpo no lugar de outra coisa. Quem for assistir a suas obras em busca de corpos figurativos encontrará senão corpos desfigurativos, corpos estranhos. A pesquisa de dança do Núcleo Artérias exige que o pensamento seja interpretado enquanto uma ação e não enquanto algo que vem antes ou depois de uma ação. A dança do Artérias é, digamos, uma *pensação*. "*O problema com a representação é o corpo que não está lá. Eu quero saber do que está no corpo, não fora dele"*, diz Adriana. O significado dessa dança, portanto, o seu significado *de* dança é o próprio corpo, em transformação. É como dançar o próprio corpo dançando o corpo em que você se transforma. Corpo que se transforma muito rapidamente para que possa representar alguma coisa, um corpo mesmo em devir. Um corpo que significa o próprio devir.

> "*O que não me interessa na ideia de representação é a separação que essa ideia faz entre corpo e mente. Na representação, o corpo e a mente experimentam lugares diferentes, a mente busca agregar significados que não estão de modo algum encarnados nessa experiência do corpo*" [Adriana Grechi].

Corpo e mente juntos. Não apenas conceitualmente, pois o conceito aqui surge de revelações que surgem por sua vez da experiência continuada com o próprio corpo em movimento. Os ensaios que compõem o início dos processos criativos, que são em geral mais abertos e amorfos, são marcados por um alto grau de imprevisibilidade. Essa imprevisibilidade em que as dançarinas se atiram com seus corpos é uma busca intensa, que faz irem juntos corpo e mente. Nessa dança contemporânea, a mente é o corpo, visto que nela o corpo toma a forma de um esforço de imaginação, concentração plena em cada partícula de movimento, em cada articulação que é o caminho de uma imaginação que é a própria dança. A dança contemporânea é imaginação encarnada em movimento.

Há uma grande diferença entre dançar algo que já se encontra previamente coreografado e estabelecer, o próprio dançarino, a gramática da sua dança. Na dança contemporânea, o dançarino encontra-se diretamente implicado no estabelecimento do repertório de movimento. Na dança contemporânea dança-se a partir do que é "seu", do "seu" corpo enquanto matéria primária de criação. Mas isso não quer dizer que o sujeito que dança coincida consigo mesmo o tempo todo, quando muitas vezes, é justo o contrário o que pode ocorrer. Às vezes, o gesto vem a ser o resultado dessa não coincidência de um consigo mesmo. E a dança contemporânea tem suas ferramentas, seu ideário de conceitos e práticas que consistem num trabalho incessante de permuta entre corpos, de ressonâncias entre eles, "despertando as zonas de circulação do sujeito, como os territórios do duplo, do descentramento ou do aleatório" [Louppe, 2012:29]. Dançar, aqui, é demonstrar o que a dança causa em si e não o que se sabe fazer com a dança. A dança *é* o arrebatamento que ela causa. Os corpos são arrebatados pelo que o seu próprio movimento faz com eles.

Na dança do Núcleo Artérias, é o corpo quem comunica o pensamento da obra, as suas vontades. Nessa dança a obra são pessoas encarnadas. Nessa dança, "*intérpretes-criadores*" são dirigidos por aquilo que dirigem: seus corpos. Toda obra de arte é uma descoberta. No caso da dança contemporânea, essa descoberta é corporal.

Ao se fazer sempre a pergunta, "*Qual corpo*", a dança contemporânea desfaz a ideia essencialista de um corpo absoluto, universal ou unívoco, visto que está sempre em busca de um corpo outro. A cada dança contemporânea a fundação de um corpo no qual nasce toda uma arte. Pressupor um corpo neutro e indiferenciado, prévio, é ir contra todo o projeto da dança contemporânea, onde o corpo não é anterior ao seu próprio movimento.

E se não há na dança contemporânea uma anterioridade substancial do corpo, então o sujeito se dá num corpo em chave de devir, corpo que se explora, que se especula a cada momento jogando com a rede de interferências e tensões que lhe atravessam. Na dança contemporânea, o repertório de movimentos, os passos, não estão dados de antemão no tempo e no espaço, a cada dança um dançarino fazendo-a a sua maneira.

A dança contemporânea do Núcleo Artérias corresponde à ideia fundante de um corpo individual enquanto reduto primeiro de sua dança, mas há nisso algo de paradoxal, pois a dança contemporânea expõe e explora a condição individual dos corpos abrindo nessa individuação possibilidades de existência que paradoxalmente expandem, quando não dissipam a condição individual das pessoas que esses mesmos corpos contêm.

Numa conversa com Carol, dançarina do Núcleo Artérias, ela me diz, "*Quanto mais eu deixo de ser eu, mais Adriana me vê, e mais eu vejo a Nina e a Larissa*".

A dança do Núcleo Artérias é prenhe dessas torções identitárias, de possibilidades de transformar o estatuto da pessoa que dança, visto que, ao passo que dança essa dança, o corpo difunde a referência habitual que faz à pessoa que contém, o que multiplica a qualidade de pensamento que esse corpo está apto a gerar. Nesse momento, no momento em que dança a dançarina, seu corpo se caracteriza por sua qualidade enquanto acontecimento, enquanto um objeto que é ao mesmo tempo corpo, pessoa, pensamento.

Nesses processos que faço acompanhar, dançarinas parecem querer se tornar coisas, parecem querer confundir-se, fundindo-se às coisas. Instavelmente, transitoriamente imersas numa continuidade pessoa-mundo, pessoa-coisa. Desejo e espaço se conectam então, extrapolando os limites categóricos do que seja uma pessoa em relação ao mundo. Nesses processos, dançar é ser o que se sente ao mover-se. Equilíbrio gerado por um estado constante de desequilíbrio.

"*O espaço está vivo, o espaço é vivo. Qualquer mudança no espaço altera meu corpo*", diz Adriana durante os ensaios, durante as aulas. Na sua pesquisa de movimento, corpo e espaço mantêm uma relação de determinação mútua, assim como os sentidos do tato e da visão. O que acontece no entorno do corpo o atravessa, pois aqui temos "*um corpo todo poroso*", como diz Adriana. Essa "*porosidade*" entre corpo e espaço é bastante explorada em suas aulas e, por conseguinte, nos seus trabalhos artísticos. E se o corpo altera o espaço e o espaço altera o corpo, então a movimentação de uma dançarina afeta o espaço que afeta a movimentação de outra dançarina, estabelecendo-se assim uma

comunicação entre os corpos por meio da distância, e o espaço dessa distância ganha uma densidade que pode ser alterada, manipulada.

Há movimentos que, pela sua severidade, pela sua violência, pela dureza que evidenciam, são capazes de afetar, de "*segurar o espaço*", como ouvi dizerem as dançarinas. E se um gesto pode assegurar o espaço, se um movimento é capaz de reter o espaço, então esse mesmo movimento retém o tempo, o passar do tempo. O tempo para, o espaço se incrusta no movimento retesado. Quando então o dançarino se solta dessa pose rija, quando se alivia, então todo o espaço se desata, o tempo volta a correr. O corpo impacta o espaço e o tempo da cena – quando após um gesto de tensão os ligamentos então se afrouxam, a tensão então se desmancha, liberando todo o espaço, e seguimos em frente. E se o corpo afeta o espaço, o caminho inverso é tal e qual, a conformação do espaço pode afetar e alterar por completo a disposição do copo.

A dança do Núcleo Artérias é inteiramente imanente ao tempo-duração do corpo no espaço, porque essa dança toma o espaço por objeto de seu andamento e joga estrategicamente com a relação entre o espaço e o corpo.

Num determinado exercício de ativação dessa relação corpo-espaço, ao passo que as dançarinas se movimentam com alguma orientação anterior, Adriana acrescenta uma nova camada de atenção, propondo uma sequência de imagens. "*Sentir, pressentir, imaginar, criar vários fios, pequenos fios, que conectam os corpos de umas às outras. Eles estão em todas as partes do corpo, atrás, dentro dos braços, na perna. Esses fios ora se expandem ora se comprimem. Conforme isso acontece, os fios se iluminam. São tantos que se tornam o próprio espaço. E o espaço é vivo, e se ilumina, com a qualidade que se quiser dar a ele. O espaço é vivo e tem densidade. E o espaço vai criando música*", ela diz, "*Comovendo-nos pela difusão das articulações, pela energia que circula. O espaço está vivo. Está com a Nina, está com a Andreia, está com a Júlia. Ela altera meu corpo. O espaço tem densidade. Eu enxergo tudo. Eu percebo tudo, meu corpo é traspassável".*

A epiderme não constitui aqui o derradeiro limite do corpo, a pele não representa fronteira ontológica entre o ser e o meio. Na dança contemporânea, a pele se torna interface de uma relação entre os corpos e o espaço entre os corpos. A dança aqui pode se dar fora da pele, o dançarino é capaz de dançar *o* espaço.

A anatomia é exemplo rico dessas corporeidades transviáveis da dança contemporânea. Adriana possui um repertório anatômico extenso, assim como as dançarinas do Núcleo Artérias. Elas conhecem bem, pelos nomes, os ossos, os órgãos, os ligamentos do corpo. Mas o que é notável é que a anatomia não lhes interessa senão em movimento. Não lhes interessam as partes em si, mas as relações que se pode estabelecer entre elas. Uma anatomia relacional, uma anatomia em movimento. Em vários momentos eu as vi se sentarem frente ao livro de anatomia para estudar os componentes anatômicos do corpo e logo em seguida botá-los para mexer, numa espécie de anatomia criativa.

> A anatomia humana e mesmo as funções elementares do corpo foram revisitadas e, por vezes, destacadas ou deslocadas pela dança contemporânea, a fim de reclamar, além das formas admitidas e reconhecíveis, todos os outros corpos possíveis, corpos poéticos suscetíveis de transformar o mundo mediante a transformação da sua própria matéria [Louppe, 2012:74].

No canto da sala de ensaios, um esqueleto descansa. Vez ou outra, Adriana se volta para ele para apontar o lugar preciso de um osso no corpo. Todos se aproximam, alguns levam a mão ao osso em questão, no esqueleto depois no próprio corpo. E alguns segundos depois, assim que o osso ganha lugar no corpo, o esqueleto é deixado de lado, e os ossos que ainda vivem retomam seu movimento em plena interação com a imaginação de si que geram nos dançarinos. Partes do corpo ao mesmo tempo reais e imaginadas, imaginadas de uma tal maneira que o corpo passa a ter a forma de sua imaginação. Uma visualização que não é diretamente ótica, que "exige a ativação da visão interior na qual se confundem o orgânico e o imaginário, o corpo e o espírito", num "encontro eminentemente poético entre um estado de corpo interiorizado e a 'Ideia', no sentido quase mallarmiano do termo: uma ideia-em-devir do corpo, que desperta a consciência deste último" [Louppe, 2012:71].

Nos ensaios do Núcleo Artérias, o corpo adquire configurações experimentais. O corpo aqui não está dado previamente. Eis o sentido da dança contemporânea, a busca por novas perspectivas sobre o corpo, em especial, sobre o corpo em movimento. A esses ensaístas do corpo, interessa menos conhece-lo tal como ele se encontra determinado nos diversos campos conceituais que o tem por objeto, do que encontrar novas maneiras de exibi-lo. Esses ensaístas do corpo o examinam em várias de suas disposições possíveis, e impossíveis, tentando responder à questão: o que é o corpo? Ou melhor, o que pode vir a

ser? O ensaio é o espaço onde se transbordam certos enquadramentos conceituais, anatômicos por exemplo. No caso do Núcleo Artérias, trata-se de sondar a potência que se abriga no estranho, no "*esquisito*", como diz Adriana. Aqui, os equívocos ganham relevância pela sua capacidade desestabilizadora. O ensaio é um lugar de pensamento intenso, mas um pensamento acerca do que acontece quando se experimenta a habilidade que o corpo tem de engendrar sua própria transformação.

> Para reinventar corpos, a dança contemporânea começou por repensar e redistribuir a anatomia e as funções anatômicas, o que nos conduz, de imediato, mesmo em termos históricos, à ideia essencial de um corpo que não é dado mas descoberto, ou que está ainda por inventar [Louppe, 2012:72].

Durante os ensaios do Artérias, alimentam-se inúmeras outras opções de corpo e, portanto, de mundo, e o mundo se encontra deliberadamente desestabelecido. O que esses ensaístas do corpo fazem, antes de tudo, é ensaiar modos de experimentar e atuar no mundo, experimentando a si próprios enquanto algo inacabado, ainda por vir, por fazer. Aqui, o objeto precário e provisório submetido à experimentação é o próprio corpo. O ensaio, implicado num processo de criação coletiva, parece se constituir numa experiência que situa o corpo num jogo cotidiano com o seu próprio inacabamento, algo que se distingue pela produção de uma frequência diária de espanto consigo mesmo. O corpo aqui se torna o caminho, matéria-prima de investigação de possibilidades, de técnicas e realidades artísticas e, principalmente, de modos de vida. A própria compleição corporal e suas possibilidades comunicativas ganham novas configurações, experimentais.

Depois de alguns exercícios de alongamento, depois de sensibilizar a concentração da pelve, a música termina, começa outra, aumenta-se o volume e o foco de concentração passa para a coluna, vértebra por vértebra, "*ganhando espaço entre elas*", diz Adriana. Agora é da coluna que emana o movimento, movimento que percorre os ombros, reverbera nos cotovelos, e chega aos pulsos, e "*a coluna vai para onde ela quiser, a coluna cria hábitos*", diz Adriana. Então os corpos vão deslizando suas bacias pela sala, derivando da bacia a ativação dos apoios do corpo no chão, selando os pés, tornozelos, dedos do pé no chão. "*Propagando espaço entre as vértebras. A coluna vai aonde ela quiser. A coluna pode render hábitos. Desde o cóccix a gente vai lançando vetores pelo*

espaço, pelas mãos, pelos pés", diz Adriana ao passo que conduz as explorações. Nesse momento, as dançarinas do Artérias se tornam hábeis traduções em movimento dessas imagens propostas por Adriana. Um entendimento pactuado no corpo.

"*Nina, é tão legal quando você deixa chegar no rosto*", diz Adriana, se referindo a uma reverberação no rosto do movimento gerado pelo restante do corpo. O rosto, aqui, não predomina sobre as demais partes do corpo, não é mais, como o é no cotidiano, o centro irradiador da expressividade corporal do sujeito, de onde provém a fala, as contrações faciais e o olhar que impõem significados frente ao restante do corpo.

A cabeça, suporte do rosto, aqui é apenas mais uma das partes do corpo, sujeita aos impulsos que chegam de outras partes, sujeita, principalmente, ao seu próprio peso. A cabeça, aqui, está em profunda relação com o cóccix. São os dois extremos da coluna e portanto o que acontece a um reverbera no outro.

> A cabeça, pelo menos enquanto suporte do rosto, já não é a sede imperial e imutável do olhar, do sentido e da linguagem. Em primeiro lugar a cabeça deve ceder ao corpo o papel expressivo que as expressões faciais tinham demasiada tendência a monopolizar [...] Quando a cabeça não se substitui à expressividade do corpo como um todo, ela própria torna-se corpo, peso, matéria [Louppe, 2012:72,73,74]

Poderíamos dizer que a dança é para o corpo o que a poesia é para o verbal. O que acontece com as palavras na poesia é o mesmo que se passa com os gestos na dança, em que o corpo, o movimento, o gesto do dançarino deixa de representar exatamente alguma coisa. Se as acepções semânticas das palavras se expandem ou se deslocam na poesia, o mesmo se dá com o gesto e o movimento quando apropriados na dança. Nessa dança contemporânea que cria seu próprio repertório de conceitos e significados o corpo significa a cada obra um significado diverso. Assim como a poesia, a dança modifica o estatuto de algo que nos é familiar no cotidiano. Se a poesia o faz com as palavras, a dança o faz com o corpo.

Nessas danças que se dão nos pulmões – *Fleshdance* –, e posteriormente no tubo digestório – *Bananas* –, o corpo se engaja numa desierarquização, numa busca pelas capacidades expressivas de partes do corpo até então confinadas à afasia, em detrimento das extremidades, mãos, braços, rosto, aparatos expressivos comumente privilegiados, que constituem nossos instrumentos comuns de captação, de poder sobre os objetos e os corpos, de controle sobre o discurso. Pulmões, intestinos, estômago, vísceras, "o animal em nós retido há muito nos limbos do sentido", esses órgãos supostamente assêmicos passam a ter sua expressividade prestigiada, são aqui dotados de sentidos que desviam a expressividade das zonas até então privilegiadas. As vísceras, aparentemente inarticuladas, se tornam aqui órgãos poéticos por excelência [Louppe, 2012:63,73].

FLESHDANCE, UMA DANÇA RESPIRATÓRIA

Em princípios de 2012, o Núcleo Artérias dá início à criação de sua nova obra, *Fleshdance*. A obra é dirigida por Adriana Grechi, dançada por Nina Giovelli, Larissa Ballarotti, e Juliana Ferreira, com vídeos de André Menezes, trilha de Dudu Tsuda e iluminação de André Boll.

Estúdio Nave, Vila Madalena, São Paulo. Ensaio do novo trabalho de dança contemporânea do Núcleo Artérias, *Fleshdance*. Tem início o aquecimento, a preparação dos corpos. A música é calma, o ambiente é de sossego, há um aconchego no lugar onde se dá o ensaio. Não se ensaia em qualquer lugar. Afinal, é preciso um resguardo, é preciso alguma segurança para alongar, prolongar, afastar, demorar, ocupar o espaço em extensão, se estender. Os corpos se prolongam numa sala de aproximadamente oitenta metros quadrados em sessões de alongamento que podem durar uma hora. Silêncio, concentração.

O início dos ensaios consiste sempre nessa preparação minuciosa do corpo, que o predispõe a sua própria experimentação, que o libera para adentrar da forma mais receptiva possível os "*estados*" que irá atingir ao longo do ensaio. Esse primeiro

momento, de preparação corporal, é um estado de passagem, algo que marca uma transição. Trata-se de um uso cuja função é ativar a corporeidade. O corpo, durante a sua preparação, ganha o estatuto de matéria boa para transformar. É nesse momento que se abrem os espaços no corpo, através do alongamento que prolonga os membros, que afasta os ossos por meio de um espreguiçar demorado. O corpo se estende, os espaços se estendem. É preciso abrir resguardos para o que virá, é preciso adentrar um estado de desimpedimento. Nesse momento, o dançarino estabelece uma espécie de reconexão consigo, ele se reaproxima de si, aumentando sua "*escuta interna*", sensibilizando a consciência de seu corpo, alienado pelas práticas do cotidiano. "*Expandindo, abrindo espaço nas articulações, aquecendo esse contato com o chão, usando o chão para massagear cada volume do corpo, ativando a sensação de contato, de pressão no chão*", diz Adriana ao passo que conduz o alongamento.

Quando a guiar o aquecimento, Adriana muda sua entonação, que em ressonância com o estado do corpo se alongando se torna mais voluptuosa, prolongada, sussurrante. "*Aquecendo a musculatura pertinho da coluna, levando nossa atenção para a respiração. Aproveita o apoio para espreguiçar as articulações, o rosto*", diz ela. É langorosa e demorada a fala que conduz o preparo desses corpos. "*Beirando cada célula. Expandindo as extremidades*", diz ela.

O corpo, ao passo que se prepara, vai entornando seu estatuto, transfigurando-se em artigo bom para morfoses. Trata-se de um aproveitamento, cujo efeito é a intensificação da espessura humana. O corpo se estende, abre delongas na postura, ampliando as beiradas, sondando todo o organismo, os tecidos. No preparo dos corpos, seu imaginário é tramado de forma a exaltar suas frequentações com o chão, que lhe massageia cada tamanho de intensidade.

> Fleshdance *é uma coreografia de variações de intensidades emocionais composta por experiências físicas, carnais, acionadas pelo ato de respirar.* Fleshdance *expõe uma corporeidade ativada pela intensificação dos afetos. Propõe um corpo movido pelos órgãos, poroso, com possibilidade de afetar e ser afetado pelo outro. Um corpo que permanece sempre em constante transformação.* Fleshdance *é também o cansaço do ato de consumir e de descartar, é tentar resistir existindo, potencializando cada experiência* [Programa da obra].

Fleshdance é uma espécie de dança respiratória que tem o pulmão por centro nervoso. Tudo começa com uma investigação da própria respiração, que é aqui acionada

como motriz de variação de ritmos e qualidades corporais. Trata-se de uma semântica respiratória em que os pulmões, reais e imaginados, se tornam o lugar de onde se origina o movimento, que se expande deles para o restante do corpo. O padrão motor que subjaz a dança, aqui, é a própria respiração.

Esses corpos, "movidos pelos órgãos", têm de fato nos pulmões o lugar sentido do movimento. Por isso os pulmões são "*ativados*", todos os dias, no início dos ensaios e momentos antes das apresentações. Para essa ativação, entram em cena bexigas d'água, que cumprem a função de mimetizar e ativar pelo peso sobre o corpo os pulmões.

Todos os ensaios começam por essa ativação. "*Escutando cada mudança de ritmo dessa respiração. Visualizando e sentindo a qualidade do tecido dos pulmões. Posso usar o som para ativar as sensações*", diz Adriana. "*Entrando mais e mais em contato com cada sensação, cada imagem, cada emoção. Mais alguns minutos para deixar a sensação expandir*", diz Adriana. "*Hoje eu sugiro que a gente tenha como foco os tempos, a escuta dos ritmos, as mudanças na respiração, nos passos, como uma orquestra. Escutando os silêncios, os volumes, altos e baixos*", ela diz no início de um ensaio. E os pulmões vão compondo realidades adjacentes, uma imaginária, outra concreta.

Elas se deitam no chão, para fazer o exercício das bexigas, segurando com cada uma das mãos uma bexiga d'água que pesa sobre a caixa torácica, enquanto Adriana vai

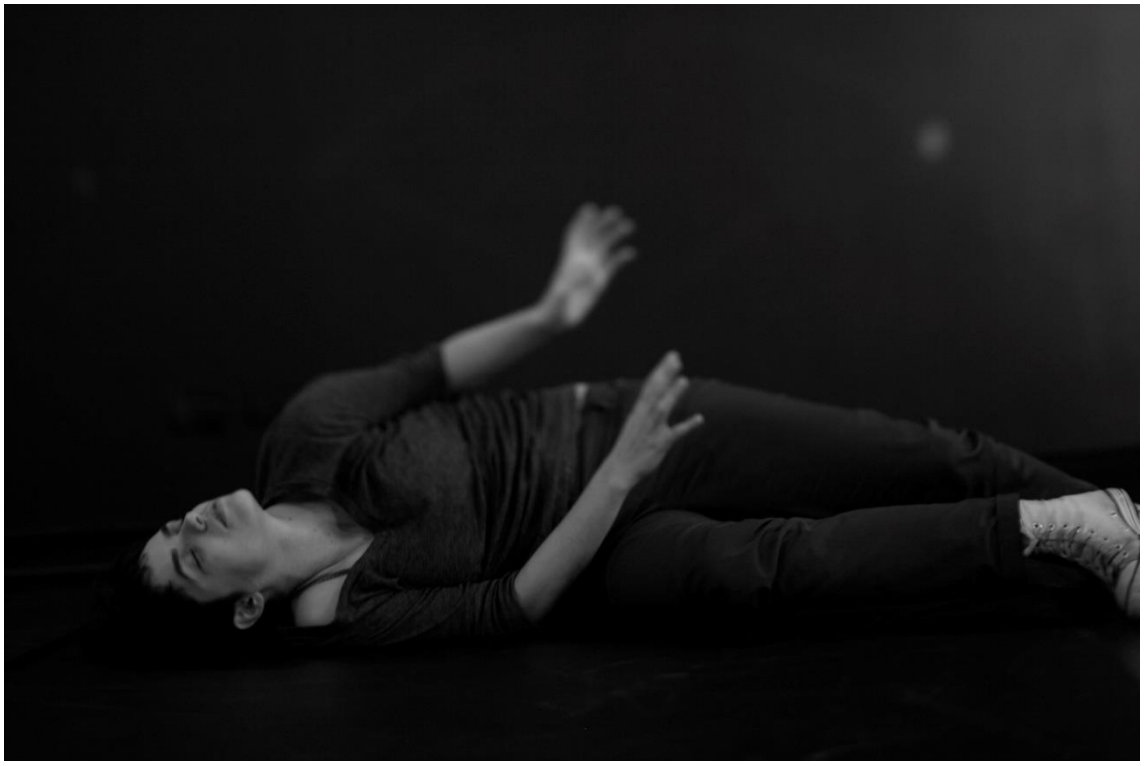
dizendo, num fluxo langoroso, "*Recebendo com os pulmões o peso da bexiga. Sentindo nas mãos o movimento da respiração. Abrindo cada pedacinho dos meus pulmões com a respiração. Ativando cada pedacinho do meu pulmão com a respiração, quando eu quiser posso fazer também o som vibrar. Deixando o ar entrar, deixando o ar sair*". Elas passam a produzir um som que é uma mistura de voz e respiração. "*Entrando em contato com cada sensação, com cada imagem*", diz Adriana.

O aquecimento, como sempre, é parcimonioso, lento. A bexiga d'água rola para a cabeça. "*Conectando também o volume da bexiga com o volume do cérebro. Deixando o ar entrar, deixando o ar sair. Percebendo o peso do meu cérebro, o volume do meu cérebro. Percebendo cada apoio do meu corpo no chão*", diz Adriana. Elas bocejam, absortas, num espaço afrouxado de calmaria. "*Usando a respiração para ativar as sensações, as emoções*".

Ao passo que Nina, Juliana e Larissa estão deitadas no chão, pesando sobre a caixa torácica as duas bexigas, Adriana diz, "*Consciência do tempo da entrada, consciência do tempo da saída do ar, percebendo cada acontecimento dentro dos meus pulmões, percebendo a sensação do peso dos pulmões, do volume dos pulmões. Percebendo a duração da minha expiração e da minha inspiração, percebendo cada sensação. Quem*

quiser pode usar o som para ativar a sensação, percebendo como o som passa pelo pescoço, como chega nos pulmões, como vibra nos pulmões, como passa pela boca. Percebendo cada acontecimento no meu corpo, nas minhas sensações, nas minhas emoções, vou ativando a respiração e percebendo o que vai acontecendo". Essa experiência individual de contato íntimo e imaginativo que se vai estabelecendo consigo, através das sensações concretas que se vão produzindo no corpo através da respiração, tudo isso é fundamental na criação de *Fleshdance*.

Ainda deitados, os corpos começam a abandonar de lado as bexigas d'água e vão pouco a pouco produzindo movimento, movimento provocado pelo fluxo e influxo da respiração, pequenos movimentos que vão se ampliando, inchando e esvaziando, os membros arqueiam em movimentos maiores, os braços se alçam, e também as pernas.



Elas estão de olhos fechados, e é como se renascessem, arfando. A respiração vai produzindo movimento, o movimento tem um caráter circular, e cresce até que impele o corpo a ficar de pé.

"*Começou a aparecer uma sensação eu fico nela, exploro, exploro, entrando mais e mais em cada emoção, em cada sensação. Deixa o rosto entrar, se aparecer uma quase fala deixa entrar, explora. Apareceu um padrão, explora*", diz Adriana.

Conforme elas vão produzindo movimento através da respiração, Adriana diz, "*Percebendo cada entrada e cada saída do ar. Ativando a conexão dos pulmões com as mãos. Usando a respiração para ativar as sensações, as emoções. Percebendo como a respiração chega até a ponta dos meus pés, a cada duração de entrada e saída do ar. Percebendo cada repouso e cada silêncio, o deslocamento do meu corpo pelo espaço, cada sensação, o espaço em volta, a proximidade das demais*".

A dança vai ordenando coisas, estabelecendo corpos que vão palavreando reorganizações imprevistas de relações. "*Animando pela respiração a coluna. Espalhando no chão a sola dos pés. Para uma troca respiratória*", diz Adriana.

Elas se contra afetam. E de repente um arfar mais denso de uma dançarina produz um efeito coletivo de disparos, respiros, impulsos, deslocamentos. Os braços ganham vida própria em conexão íntima com os pulmões. E mais uma vez, a densidade do arfar de uma dançarina produz uma onda sonora de respirações que as arrebata num movimento respiratório coletivo. A respiração conduz o movimento que as conduz.

Ao passo que elas dançam essas explorações respiratórias de movimento, Adriana lhes conduz proferindo lentamente essas frases, "*Sentindo como o volume dos meus pulmões se expande, como se compacta, percebendo como a respiração altera o volume do meu corpo. Escuta. Deixa o rosto amassar na sensação. Toma o tempo de compactar, compactar a sensação até ela explodir. As pequenas sensações. O movimento vem de uma necessidade real de explosão e densidade*".

Ao chegar ao rosto das dançarinas, esses "estados físico-carnais" vão produzindo nelas feições, ora grotescas, ora alegres, sorridentes, agressivas, confusas. Essas "intensidades emocionais" que tomam a forma de feições são provocadas no e pelo próprio corpo. Essas feições não são planejadas intencionalmente, são provocadas por sensações físicas geradas pela exploração continuada da respiração enquanto motriz de movimento, exploração que culmina em determinados estados corporais.

"*A sensação dos pulmões vai se expandindo para o resto do corpo. O rosto vai se envolvendo no movimento*", diz Adriana. Aqui, os corpos encontram-se repletos de capacidades emocionais, porém essas capacidades não têm rumo patente, se dão numa espécie de desígnio emocional difuso. Não que se trate de comoções vãs, elas apenas não são precisas e isso é intencional.

A respeito de suas intensas investigações de estados corporais alterados, Adriana me diz,

> "*Essa pesquisa de estados começou em 2003. Mas antes de começarmos a trabalhar com estados tivemos que passar por uma limpeza da representação, descarregando os significados. O Núcleo Artérias começa*

com esse pensamento, aqui isso está instaurado, os corpos já operam dessa maneira, focados na pesquisa, na exploração de estados O estado é o que se dá no corpo quando o significado é o que acontece no corpo. Esses estados surgem ao longo da investigação, não vêm prontos. Podemos produzir modulações desses estados, suscitando e reconhecendo seus conteúdos, que vão se compondo e se conectando em certas direções. Pode ser simplesmente ficar lá e olhar, sem recorrer a significados que não se encontram presentes. Os estados resultam do foco no acontecimento da ação no corpo, sem áurea, sem sobrecarga" [Adriana Grechi].

Não há descanso, não há sequer um segundo de repouso ao longo de *Fleshdance*, e o tempo passa incólume. O corpo se articula para dizer, a boca se abre, os olhos te miram assumindo a expressão do rosto, e antes que o primeiro fonema apareça, tudo se torna de repente outra coisa. A respiração comanda os estados. O ar que entra, o ar que sai. O jeito como entra, o jeito como sai. Os pulmões se tornam balões que inflam e esvaziam, levando o corpo pelo espaço conforme a força e a direção do ar. A respiração muda o tempo que produz o movimento que desloca o corpo que respira. O pulmão reina. Em *Fleshdance* se dança a própria respiração. A dinâmica respiratória estabelecida pelas dançarinas vai criando movimento. E por estar a respiração intimamente ligada à fala –

somos capazes de falar porque somos capazes de controlar a respiração –, são vários os momentos do trabalho em que se tem a impressão de que as dançarinas estão prestes a proferir algo, mas elas jamais o fazem. É intrigante. Uma espécie de doideira eficaz, uma espécie de disfunção funcional, a dançarina te olha e te desolha, te procura e te evita, parece presa num estado eterno de indecidibilidade, numa aporia profunda entre o fazer e o não fazer, entre o falar e o não falar. E isso não se resolve.

Fleshdance tem por foco de investigação o sistema respiratório enquanto motor de experiência, de presença. O que assegura essa presença é o foco no interior do corpo, um corpo cujas partes, seus órgãos, seus sistemas, nesse caso o sistema respiratório, se tornam a referência concreta do movimento. Adriana não se interessa, ou melhor, refuta qualquer entendimento do movimento a partir de sua forma exterior, ou seja, o que lhe interessa no movimento não é seu efeito de superfície. Adriana não parte do desenho produzido pelo corpo em movimento, pontos e linhas não lhe interessam. Seu interesse está no que ela chama de "*volume*". "*O Artérias lida com a presença concreta dos órgãos e isso gera volume*", ela diz. E por que você não gosta da dança que se pensa enquanto forma, eu lhe pergunto. Ela responde,

> *Eu gosto de ver pessoas dançando mais do que bailarinos, não me agradam as marcações formais e sim o movimento que é gerado a partir do desejo de cada um. Eu me lembro quando conheci na França o*

movimento da Nouvelle Danse Française, eu olhava e pensava, nossa, não precisa ser bailarino para dançar, não precisa ter um corpo ideal, específico, nossa, gente que respira, que ri, que tosse, que fala, é gente dançando não é bailarino [Adriana Grechi].

A dança professada por Adriana estabelece uma relação muito forte e intrínseca com o presente, com a experiência, com o que está acontecendo. O "significado" dessa dança está atrelado a essa abertura para o presente da experiência, algo que contradiz a espetacularização de significados pré-estabelecidos. O corpo significante, em aberto, realiza aqui uma espécie de vingança contra o corpo significado. "*É legal assim*", diz Adriana durante um ensaio, "*senão fica meio coreografado. É bom quando vocês dão essa desmoronada, porque parece que algo vai se resolver mas não se resolve, e aí começa tudo outra vez*". O que não está totalmente coreografado, o que desmorona antes de se resolver.

"*Deixa o corpo te surpreender*", diz Adriana aos corpos que se experimentam. A dança aqui é um movimento que arrebata depois de uns silêncios que são pequenas esperas pelo corpo que chama. "*Por mais que se ensaie sempre haverá esse lugar do desconhecido*", diz Adriana. Nina, dançarina do Núcleo Artérias, me diz, "*Eu não vou dançar para mostrar o que eu ensaiei, eu vou dançar a pesquisa do dia, o pulmão do dia, não é uma reprodução do que foi ensaiado*". O que foi ensaiado é a sensação da

experiência de ser apoderarado pelos próprios pulmões no momento da dança. Nina me diz, "*Para mim é tudo meio nebuloso, às vezes nem a gente sabe direito o que está fazendo*". Movimento que arrebata, corpo sem sujeito fixo. Larissa, a respeito do gosto de Adriana, "*Ela quer revolucionar, ir até as profundezas. Ela quer ver a gente pirar. Entre a loucura e o superego ela fica com a loucura*".

As dançarinas do Núcleo Artérias são pessoas que fazem do corpo lugar de especulação, que frequentam o próprio corpo enquanto lugar ainda desconhecido, encontrando para ele identidades giratórias, numa espécie de dança-sonho. O regime identitário aqui permite construções e reconstruções a cada vez, a cada processo, a cada retomada.

Membros soltos, ossos soltos e independentes. Expansão e recolhimento, grande e pequeno. Ensaios de três a quatro vezes por semana, por quatro, cinco, seis horas. Especialistas em experiência criativa com o próprio corpo.

Nos ensaios, há sempre um momento em que Adriana diz, "*Plateia entrando*". Essa emulação da presença da plateia significa que o público, ao adentrar o espaço da cena, irá se deparar com um processo corporal já em andamento. Quando adentramos o espaço da cena, elas já estão lá há algum tempo. Uma imagem análoga ao processo criativo como um todo. Quando o público entra em cena, se depara na realidade com um momento, crucial é certo, de um longo processo que é bem anterior à cena.

Num determinado momento, mais inicial, do processo de criação, Nina, uma das dançarinas, traz e exibe um documentário italiano, *Il corpo delle donne*, que realiza uma profunda crítica à imagem de feminilidade produzida pela TV italiana, que pouco difere da imagem de feminilidade produzida pela TV brasileira. O documentário aborda, por exemplo, o excesso de intervenções cirúrgicas ao qual se submetem as celebridades da TV, evidenciando um mecanismo perverso de sublimação do tempo, do envelhecimento, dos processos, digamos, naturais. São imagens chocantes de corpos femininos despersonalizados, meras imagens, meros objetos de um suposto desejo. As imagens desse documentário passam então a compor *Fleshdance*. Parte das imagens do documentário são então editadas e tratadas por André e passam a compor o vídeo que acompanha a dança. Nesse documentário, há uma cena em que uma modelo, loira, de

vestido curto branco e botas brancas, oscila num balanço. Um homem empunha uma vara da qual pende um morango, que a modelo tenta, em movimento, abocanhar.

Ao longo dos ensaios, foram inúmeros os momentos de discussão acerca do corpo feminino, do "*lugar da mulher na sociedade*". Evidenciava-se assim o desejo mantido por essas dançarinas, mulheres, de, através de *Fleshdance*, dar à luz outros corpos, outras feminilidades, diferidas frente à estereotipia. "*As imagens são o lixo do consumo e elas [as dançarinas] tentam respirar em meio a isso. Fleshdance tem a ver com resistência, resistência às imagens televisivas do consumo*", explica Adriana. Do *flash*, luz, raio, espetáculo, para o *flesh*, carne, matéria, imanência.

O tema que inspira *Fleshdance*, segundo Adriana, é a "*espetacularização das emoções*", como ela o define. "*É como se a produção das emoções estivesse padronizada, como se limitássemos os vieses da emoção*", ela explica. Adriana se refere em especial à produção sentimental das atrações de TV, aos caminhos dramáticos da produção midiática – novelas, telejornais, propagandas. *Fleshdance* é uma busca, um processo pelo qual Adriana e as dançarinas, Nina, Juliana e Larissa, constroem caminhos corporais outros para a produção de emoções, estudando profundamente a fisicalidade dessas emoções, em especial através da respiração. Que corpo é esse, eu pergunto a Nina, "*Um corpo saturado, saturado de emoção representativa*", ela responde.

Não há qualquer interesse em representar emoções, ou em atrelá-las a circuitos dramáticos pré-estabelecidos, mas sim o interesse de reverter esses circuitos, de produzir emoções de dentro para fora, por meio de uma dinâmica respiratória, elemento central de estudo do processo de elaboração de *Fleshdance*.

Segundo Adriana, a padronização dos circuitos emocionais contidos em novelas, telejornais e propagandas, está intimamente atrelado ao consumismo. "*Fleshdance propõe uma possibilidade de resistência à vida voltada para o consumo"*, afirma Adriana. Ela se volta contra o que ela entende serem "*desejos inventados*", investigando portanto desejos que ela considera mais enraizados, mais basais, mais primevos. "*Não nos interessa o que se come sem fome*", ela diz.

A ideia de um corpo poroso é um dos pressupostos produtivos do Núcleo Artérias. No caso de *Fleshdance*, a porosidade se contrapõe às máscaras impenetráveis das imagens de mulheres dos programas de TV, "*Máscaras de Botox que inibem a expressividade do*

rosto que conta a história de uma vida inteira", afirma ela. "*Corpos porosos*" são corpos que difundem sua apreensão do espaço, dividindo a visão dos olhos por todo o corpo, que se torna ele inteiro então um olhar. E o corpo inteiro olha.

Ao fundo, a projeção na parede de imagens de TV, imagens múltiplas, sinistras e borradas das máscaras de Botox, tipos televisivos de mulheres com os quais elas declaradamente não se identificam, e a imagem do rosto da dançarina, da ordem do grotesco, se emparelha com os rostos embotoxicados das mulheres da TV. Mas essas imagens de TV, em cena, vão perdendo seu caráter de informação, adquirindo potencialidades outras de comunicação ao passo que são projetadas em múltiplos quadros ao mesmo tempo, repletas de ruídos, esfumaçadas, fazendo borrar os objetos de sua representação. Umas das paredes da sala de ensaios é pintada de preto, pois o vídeo que compõe o novo trabalho é projetado em parede negra.

Adriana decide por multiplicar e dividir o número de imagens de vídeo que se projetam em cena. As projeções foram dissipadas e se tornaram várias. Algumas delas têm agora o tamanho e a aparência de telas de TV. Ela me explica que a projeção que antes era enorme e única submetia-as a significados exclusivos e unidirecionais. A partir de agora, as projeções se tornam várias, por vezes menores e múltiplas, mitigando unilateralidades. Adriana afirma que o que lhe interessa nessas imagens não é o seu significado, mas as linhas, a intensidade da luz, das cores, a velocidade, o movimento, "*a*

sensação cinética" que elas causam. O diálogo entre a dança e as imagens projetadas é um diálogo de qualidades tão cinéticas quanto semânticas.

Nas três obras desenvolvidas pelo Núcleo Artérias cujos processos de criação acompanhei ao longo desta pesquisa, a projeção visual no registro do vídeo é elemento fundamental da composição. Em *Público*, uma câmera é operada pelas dançarinas em cena, o quadro é projetado na parede. Em *Fleshdance*, três paredes recebem uma mesma projeção, ou um mesmo conjunto de projeções, em preto e branco, no fundo preto, um pouco acima das nossas cabeças, sentadas dentro do palco. E em *Bananas*, um vídeo que também faz uso das três paredes é o prelúdio da dança, precedendo a presença das dançarinas em cena e desaparecendo antes delas chegarem. Há uma equivalência que permite aqui aproximar corpos de imagens. A topologia imagética do corpo em movimento se destaca em meio a projeções. "*Larissa, o seu lugar é um lugar de contraste, o domínio da imagem é seu e você pode jogar com isso*", diz Adriana.

"*Lento*", "*rápido*", "*mais textura*", "*menos textura*". Imagens que respiram, que vão e voltam, imagens que dançam e são pessoas que são imagens que dançam, e na parede imagens que vão e voltam, aparecem e desaparecem, numa relação cada vez mais

íntima com os corpos dançando. As imagens ganham personalidade, as dançarinas se fazem imagens. Coisas equivalem a consciências, e objetos a sujeitos.

Há uma "*escuta entre vídeo e dança*". O vídeo do André não se desliga um segundo da movimentação delas. As intensidades dos dois registros estabelecem um diálogo, os tempos se perfilam e se distinguem em vai em vem. De repente o vídeo some e, ah, elas estão dançando.

Em *Fleshdance*, o público está dentro do palco e não na plateia, vazia. *Fleshdance* é uma espécie de manifesto contrário à sociedade de espetáculo, em especial no que se refere a "*uma espetacularização dos próprios significados*", me diz Adriana. Elas não estão exatamente interessadas em significados, mas em sentidos, literais. Sentir e provocar. O público, transferido para o palco, torna-se o sentido.

Uma referência para a obra *Fleshdance* é a literatura de Hilda Hilst. O feitio de sua prosa, que tem como selo de radicalidade o domínio técnico da língua e a ascendência do ritmo elocutivo sobre o arranjo narrativo, dispõe como narrativa não discursos produzidos por uma consciência única e solitária, mas fragmentos narrativos que provém, alternadamente, de diferentes lugares, frases que brotam prolíficas a disputar trechos incertos, instáveis na montagem discursiva. O que o modo de prosa de Hilda apresenta como registro de subjetividade é o drama da posição do narrador. Numa espécie de perspectivismo narrativo, em que o que se encontra fixo é o ponto de vista da narrativa ao passo que se deslocam através dele uma sucessão de narradores, que precariamente e sem distinções vão se apossando do discurso, o que temos é uma espécie de narrativa da possessão, ao longo da qual diferentes perspectivas habitam, uma a uma, o presente da enunciação. Não há fatos a referir, apenas um apego sarcástico à língua.

Mas abóboras, não sei. É matéria calada, ou fala como tu?

Então come de mim, me comendo me sabes. Não medita. Suga. Vai até a seiva, até a sutileza. Pesas como palha, não te escuto. Abre um caminho, abre outro, tenta, eu disse seiva, sim, eu disse suga, eu disse come de mim. Ainda me escutas?

Não, da garganta não sei. Sei do vazio. Tudo tem nome e ao mesmo tempo não tem. Fazes o possível para que eu não te entenda.

Tem movimento alado? Conta-me mais. Caminha sobre o charco? Fica mais claro, toma tempo. Limpa o vazio que preenchi. Deves poder limpar, porque tudo que eu fiz, fiz para o teu gozo, limpo para sujares, sujo para limpares.

Estou todo dentro, de perfil também. Sou de frente, sou sempre inteiro, usa a linguagem fundamental, sem essa que disseste. Chama-se língua, essa?

Nada é junto de mim, nada é distante. Abarco o meu próprio limite.

[Hilda Hilst, *Fluxo-Floema*, 1970].

A dança do Núcleo Artérias é análoga à prosa de Hilda Hilst. Em vários momentos tem-se a sensação de que essa dança contemporânea do Núcleo Artérias é um libelo contrário a certas normatividades comunicativas. Adriana nos diz,

> *A comunicação entre os sujeitos é sempre frontal, aqui, quanto menos frontal a comunicação, melhor. O sujeito é aqui decomposto, e o modo como se articulam as partes do corpo, cérebro, peito, mãos, rosto, coluna, quebra a ideia de uma intenção, o corpo se torna polifônico. Isso de alguma maneira dilui a ideia de um sujeito da ação* [Adriana Grechi].

Articulações ganham proeminência em relação às partes, as relações se sobrepõem aos termos e a intensidade passa a ser mais importante que o significado.

Ao mesmo tempo em que se valoriza, na dança contemporânea, a dança de cada um, a singularidade de cada corpo, de cada dança, há outros aspectos que terminam por anular a possibilidade, digamos, moderna, de "uma pessoa igual a uma dança". Que corpo é esse, eu pergunto a Nina, "*Um corpo sem pessoa definitiva. O ocidente tem muita dificuldade com isso*", ela acrescenta.

De fato, os estudos técnicos do corpo em movimento, produzidos ao longo dos ensaios do Artérias e durante as aulas de Adriana, pressupõem e produzem uma grande autonomia das partes integrantes do corpo, de forma que no limite, cada parte possa se pensar em separado, produzindo um efeito desconjuntado, digamos, no corpo que dança, tornando-o um corpo polifônico, que faz deslocar o suposto sujeito da ação. A dança contemporânea do Núcleo Artérias, converte cada parte do corpo num corpo inteiro.

No início do processo, de olhos fechados, Adriana solicita às dançarinas que percorram solos íntimos que ela vai orientando e dirigindo. Elas então vão em busca desses solos, de olhos fechados. Posteriormente, elas refazem esses solos, repetindo a experiência agora de olhos abertos. Essa complementação entre o solo realizado de olhos fechados e o solo realizado de olhos abertos é o que vai consolidando a armação desses

solos. Ao longo do processo criativo de *Fleshdance*, o olhar vai se abrindo. Pouco a pouco o olhar vai se expandindo. *Fleshdance* é um trabalho de dentro para fora. Ele é construído num lugar interno, íntimo, e depois de algum tempo, alcançada alguma solidez nesse espaço interno, o olhar começa a se abrir para fora e o trabalho passa a vazar, a ultrapassar seus limites interiores.

Portanto, além dos órgãos, o olhar, mais uma vez, é um personagem fundamental no trabalho de Adriana Grechi. Os corpos que dançam essa obra difundem sua apreensão do espaço distribuindo a visão dos olhos para o restante do corpo – o corpo inteiro vê e apreende o espaço à sua volta. E o corpo inteiro que você vê dançar te olha um olhar literalmente visceral, visto que é o movimento produzido desde os pulmões o que reverbera pelo corpo até chegar ao olhar. Rostos estranhos, um tanto grotescos, que nos miram como se nos mirassem, que são deslocamentos de ações internas, estados corporais que produzem movimentos que produzem imagens de pessoas que nos olham efetivamente nos olhos de modo estranhíssimo.

Em *Fleshdance*, o público está dentro do palco. A plateia resta vazia. O público é cena. Esse olhar que era a princípio interno agora se abre ao universo exterior ao corpo, e o olhar se torna a porta de entrada dos estímulos externos que irão afetar o corpo em processo de transformação. O olhar se torna, portanto, o lugar de uma troca incessante entre o fora e o dentro, entre dançarinas e espectadores.

"*Nina, você encontrou o olhar do trabalho, que percebe tudo o que está fora*", diz Adriana no ensaio. Novamente a presença desse olhar total, multifocal, que apreende em difusão todas as coisas no entorno. O olhar se torna assim uma experiência complementar, um olhar que acompanha mais que direciona. Um olhar mais difuso, que não se impõe sobre o mundo, mas que participa dele.

Quando assistimos a uma performance de dança, ou de teatro, é possível e provável que toda a cena que se passa seja construída como se acontecesse num mundo à parte, um universo autocontido e distinto daquele em que se encontra o público, que detém o poder de examiná-lo sem temer que seus olhos – as "janelas da alma" – sejam eles próprios interrogados. Em *Fleshdance*, onde somos levados para dentro do palco, onde a plateia está em cena e recebe a mesma luz que ilumina as dançarinas, ficamos surpresos, confusos e embaraçados quando estas nos chegam e nos olham face a face e descobrimos que nessa transação de olhares nós, a plateia, nos tornamos objetos à sua disposição. Em *Fleshdance*, há uma suspensão que se torna uma subversão real dos papeis tradicionalmente distribuídos entre intérpretes e público, consumidos e consumidores.

A obra *Fleshdance* é idealizada como uma obra de resistência aos redutos comunicacionais de uma sociedade de consumo. Nessa resistência ao imperativo consumir-e-descartar, uma das referências desde o início anunciada por Adriana é o livro *Vida para Consumo*, de Zygmunt Bauman, com destaque para a sua *introdução*. Há uma espécie de mundo ideal, de realidade imaginária, que informa a construção dessa obra. Esse mundo, essa realidade, é um deslocamento frente a certos aspectos infaustos da nossa realidade social, em que todos andam agora engajados na remodelagem de si mesmos enquanto mercadorias, buscando atrair-se uns aos outros como se fossem produtos, gerando e vendendo autoimagens como se fossem publicitários de si próprios. *Fleshdance* se opõe, portanto, ao "*consumismo desmesurado, ao modo como fazemos a nós mesmos de mercadorias, sedutores de demandas e fregueses, ao medo que nos estabelece a distâncias temivelmente confortáveis uns dos outros*", diz Adriana.

Não apenas o corpo é mobilizado nessa resistência, mas em especial um elemento da sua presença, o olhar. Não apenas retoricamente avessa a seus lugares indesejados, a dança do Núcleo Artérias constrói de fato outros lugares, explorando-os criativamente, por meio da construção incessante de um corpo em plena transformação. E aqui, é fundamental que isso ocorra ao passo que se olha e se é olhado, seja você dançarino ou

espectador. Uma dança da relação entre as pessoas. É a isso, a essa relação que essa dança se abre, é esse o seu risco. Aqui as imagens são realmente vivas, porque são pessoas.

Olhando a dançarina nos olhos, ao passo que ela se move diante de mim em interação direta com meu olhar, algo do interior de minhas emoções se torna visível e escrutável. E essa é uma sensação curiosa produzida naquele que assiste a *Fleshdance*. Conforme os corpos das dançarinas em cena se vergam e se redobram, dá-se um jogo empático capaz de provocar, incomodar, modificar algo no corpo de quem as assiste. Alguns espectadores, além de você mesmo, começam também a fazer caras, de dúvida, de incerteza, caretas de irritação, incômodo. Não se sabe, mas é notável que as nossas caras ganhem feições semelhantes àquelas que estão sendo realizadas pelas dançarinas. Os observadores se contaminam pelo jogo proposto. Um simples levantar de minhas sobrancelhas e o movimento da dançarina se propaga feito uma corrente elétrica. Conforme elas dançam, eu danço e não se sabe ao certo onde tudo isso começa, se nelas ou em você. A obra provoca, aflige, ilumina outras possibilidades, outros limites, outras origens do corpo que dança. Não se sabe ao certo de onde vem a empatia, essa ligação entre observador e observado. Não se sabe ao certo onde se dá essa dança, se nelas ou em você.

Para elas, esse trabalho se apresenta enquanto possibilidade de experimentar uma interação em que não prevalecem seguranças nem garantias, especialmente de interpretação – a gramática aqui presta a si mesma o serviço de expandir-se resguardando para si o perigo contido na imprevisibilidade de todo diálogo. Adriana demonstra seu interesse em desfazer o tipo de segurança envolvido no ato do consumo, em aniquilar a certeza de se saber o que se está a consumir, em ludibriar o direito de ter as expectativas atendidas por produtos previamente conhecidos. Ela lê para nós um trecho do livro de Bauman, comentando o lugar amedrontado, resguardado, daqueles que consomem atualmente pelo computador, evitando todo e qualquer risco, poupando-se do que sempre haverá de imprevisível em todo diálogo interpessoal. Ao contrário do cursor do mouse no computador, que só pode clicar o que é previamente clicável, o cursor da experiência do espectador de *Fleshdance* se depara com um universo em plena transformação, em que as coisas não são necessariamente o que parecem ser, em que não se sabe ao certo o que é e o que não é clicável.

Muito se fala na arte contemporânea, e o mesmo se dá na dança contemporânea, a respeito da dissolução da fronteira entre intérpretes e espectadores. Contudo, jamais observei, ao longo dos trabalhos que assisti, uma real dissolução dessa fronteira. O que observei foram estudos profundos dessa fronteira e, portanto, de sua mobilidade, sempre fluindo continuamente entre o corpo do observador e o corpo do dançarino a intensidade

potencial de um diálogo. Nos ensaios de *Fleshdance* muito se discute a relação a ser criada com o público. Uma das dançarinas conta o caso de um sujeito da plateia que entrou em cena em plena estreia de um trabalho de dança contemporânea chamado *Por que viver sem um título*, da companha Key Zetta e Cia. Ao comentarem o ocorrido, fica evidente que se trata para elas de uma transgressão indesejável. Não é do interesse de *Fleshdance* que as pessoas da plateia ocupem o espaço das dançarinas. Por mais que *Fleshdance* busque uma intensa interação com o público, sentado dentro do palco, bem próximo dos corpos que dançam, a dança perderia o sentido se os lugares, de espectadores e intérpretes, não fossem mantidos em algum grau de fixidez. A fronteira se mostra assim fundamental para fazer funcionar a magia da cena, tão fundamental que se torna objeto constante de ampla reflexão.

Em *Fleshdance* estamos os espectadores sentados dentro do palco, a uma distância das dançarinas que chega a ser de centímetros em alguns momentos. Essa proximidade é calculada e modulada pelo contato visual que as dançarinas estabelecem conosco. O olhar se torna efetivamente um espaço de negociação da fronteira que nos separa das intérpretes. Há espectadores que nitidamente evitam o contato visual, que se defendem do olhar delas, parecem desconfiar desse mecanismo que os sujeita a uma obra que deveria estar ali para ser olhada e não para nos olhar. Mas se o espectador se permite interagir com elas, então ele descobre uma abertura na obra, descobre que seu olhar, sua expressão, as afeta, alterando o curso do seu movimento, alterando a conformação do trabalho.

Essa prontidão para o outro, essa abertura da obra para o presente da interação, foi, é claro, longamente ensaiada, treinada pelas intérpretes. Abrir-se sem se perder mostrou-se uma tarefa árdua. O roteiro do trabalho, sua ordenação dramatúrgica, precisava ser mantida, porém em estado constante de abertura. Vários foram os momentos em que eu próprio cumpri essa função, de um olhar que desestabiliza, e pude assim perceber o desenvolvimento gradual, por tentativa e erro, da capacidade nelas de se abrir sem se perder, de se arriscar ao diálogo sem perder a direção da obra. Muito se conversou ao longo do processo a respeito da relação entre a experiência interna de cada uma delas em cena e o exterior: espectadores, projeções de vídeo, e elas mesmas. E foram muitos os momentos em que se interrompeu a experimentação para se entender o que havia provocado um indesejável "*perdido total*".

PROCESSOS CRIATIVOS, RITUAIS DE PASSAGEM

Processos criativos são de algum modo insubjugáveis e seu elemento determinante talvez seja sua inevitável deflagração em obra. O óbvio da inevitabilidade é aqui tocante, não há escapatória, disso se fará uma obra, uma estreia será fatal. É isso, talvez, o que define um processo criativo, o fato irrevogável de que ele deverá se tornar obra. A progressiva proximidade dessa deflagração, que institucionaliza um suposto fim do processo, exerce sobre os sujeitos uma força incrível, uma pressão invisível que modifica a forma como esses sujeitos passam a atuar no mundo, a pensá-lo – a agência da obra, percebam, se efetua antes de tudo nos seus intérpretes-criadores.

É a data de estreia, fixada de saída, o que enquadra, aflitivamente, a realidade vivida desses processos criativos, uma modulação da realidade dos sujeitos neles implicados, algo que modifica intensamente a forma da realidade pensada, vivida, algo que dispõe os sujeitos num estado de alerta constante frente às possibilidades combinatórias, criativas, que o mundo permite, algo que instaura entre os sujeitos um espaço limítrofe onde o impossível e o possível se aproximam, rondando-se ambos.

Ao longo de um processo criativo infindáveis estruturas se relacionam e se transformam, por isso uma definição estrita do que seja o processo criativo não pode ser dada de antemão, pois a demarcação do que se encontra dentro ou fora dos seus limites é algo problemática. Pode-se dizer que o processo criativo provém do encontro constante e continuado entre um grupo de pessoas que exercem funções estratégicas na construção de uma obra. O processo criativo é o conjunto de todas as relações que fundam essa obra que é justamente a simultaneidade das relações que a constituem. O processo criativo não é exatamente desencadeado por nenhuma ação voluntária, ele é manifestação da ação do tempo sobre as relações que fundam e constituem o processo e, portanto, a obra. De fato, o processo criativo é um encapsulamento social, histórica, culturalmente localizado, da própria manifestação da ação do tempo na transformação das coisas e das pessoas por meio da relação entre elas, gerando resultados imprevistos, misteriosos: obras de arte.

O que é o processo criativo de vocês, eu pergunto a Carol,

> "*Aqui é um coletivo, que se une e encontra estratégias para se envolver com aquilo que se quer explorar. É como uma pesquisa científica, você vai dissecando, explorando. Você cria um problema e parte em busca de um*

> *caminho, em busca de fontes. O processo já é o próprio coletivo, suas trocas, sua direção*" [Carolina Minozzi].

Faço a mesma pergunta a Adriana,

> "*O processo criativo se dá no convívio. Não existe processo se não há questões. São necessários interesses, questões e relações. É necessária uma inquietude. O processo vem desse desejo de inventar, inventar maneiras de existir*" [Adriana Grechi].

Ao voltar a atenção para os processos de criação em dança contemporânea, ao tornar-me um frequentador assíduo dos ensaios do Núcleo Artérias, não pude deixar de notar a profunda analogia entre a forma desses ensaios, e a estrutura dos rituais de passagem, tema antropológico clássico.

Muitos certamente já notaram o caráter ritualístico de uma apresentação de dança ou teatro, o seu caráter liminar [Turner, 1982]. O que não muitos parecem ter notado é que a apresentação de um trabalho de dança é apenas um pedaço de um processo liminar bastante mais longínquo no tempo e abrangente no espaço do que a apresentação que dá o acabamento final à obra. O ritual de passagem, enquanto uma categoria analítica, permite conceber rituais que não estão pontualmente localizados no intervalo de uma cerimônia, mas se prolongam no tempo enquanto rituais processuais. O processo criativo é uma espécie de ritual de passagem, que é em verdade um conjunto de rituais, diversos e minuciosos.

A analogia entre o processo criativo e o ritual de passagem é prolífica à medida que nos permite perceber estruturas e desestruturas no tempo, atentando para o modo como certas posições, categorias e condições são desestabilizadas para que outras se estabilizem, atentando para o modo como aquilo que é culturalmente reconhecido irá se tornar irreconhecível através de um processo de desmontagem e remontagem.

Um processo, um devir, uma transformação, assim Turner caracteriza os ritos de passagem. "Uma crisálida passando de lagarta a mariposa" [Turner, 2005:138]. Os processos criativos do Núcleo Artérias se encaixam no modelo clássico de Arnold van Gennep: separação, margem e agregação. A agregação, que muitos julgam ser o ritual em si é, portanto, o cume de um longo ritual. A apresentação da obra ao final do processo criativo configura sua reagregação sociológica.

Todo o processo que precede a agregação, assim como se dá nos ritos de passagem, é marcado por uma espécie de invisibilidade. Assim como o ritual de passagem, o processo criativo realiza e regula uma separação, ele subtrai coisas e pessoas da esfera de uso comum e os desloca até uma esfera separada. Quando imersas nos ensaios, as dançarinas do Núcleo Artérias se tornam pessoas liminares, espécies de neófitos, aplicando-se a elas, num primeiro momento, a metáfora da dissolução, em plena identificação com a "matéria genérica em que se decompõe cada indivíduo específico. A forma particular torna-se aqui matéria geral" [Turner, 2005:141].

Os ensaios do Núcleo Artérias possuem essa especificidade, o modo como se dão em universos particularizados, resguardados do restante da cidade. Não se ensaia em qualquer lugar. É necessária alguma segurança para ocasionar tal licença. Alguma longitude suficientemente incontestável para se estabelecer um mundo figurado por ordens outras.

O ensaio enquanto lugar de um processo, compreende estados de liminaridade, "uma fase interestrutural na dinâmica social" [Turner, 2005:143]. Espaço segregado e segregador daqueles que o adentram. "Segregados do reino dos estados e estatutos culturalmente ordenados e definidos" [Turner, 2005:142]. Durante os ensaios, as dançarinas do Núcleo Artérias, assim como os neófitos, "têm realidade física, mas não social, por isso têm de ser escondidos, pois é um paradoxo, um escândalo que se veja o que não deveria estar lá" [Turner, 2005:142].

Ao início do processo, no limite, todas as asserções estruturais positivas são negadas. O início de todo processo criativo é o reino da possibilidade, dentro do qual novas configurações e ideias e relações surgirão, caminhando dessa desagregação inicial para a consolidação de novas configurações.

Ao adentrar o processo criativo, cada dançarina se torna "*prima materia* humana – como matéria bruta indiferenciada" [Turner, 2005:143]. Porém, como se trata de um processo de criação, "decomposição, dissolução e desagregação são acompanhados por processos de crescimento, transformação e reformulação de velhos elementos, formando novos padrões" [Turner, 2005:143]. "Os Bemba falam em 'criar uma menina' quando querem referir-se à sua iniciação. Esse termo 'criar' expressa bem como muitos povos pensam a respeito dos ritos de transição" [Turner, 2005:146].

> A liminaridade é o reino da hipótese primitiva, onde há uma certa liberdade para prestidigitar com os fatores da existência. Como nas obras de Rabelais, há uma promíscua mistura e justaposição das categorias de evento, experiência e conhecimento, com uma intenção pedagógica [...] Neste caso, é como se a liminaridade quebrasse o invólucro do costume, franqueando a especulação [Turner, 2005:152].

Turner chama atenção para a maleabilidade dos neófitos e para o arranjo desierarquizado de suas posições, algo que transcende as distinções entre eles.

Meu argumento, ao propor essa aproximação analógica entre os processos criativos do Núcleo Artérias e os rituais de passagem, é que assim como ocorre entre os neófitos, as dançarinas contemporâneas do Núcleo Artérias experimentam o estado, a condição, como algo corporificado e encarnado *no* dançarino. Trata-se, portanto, de transformações que são ontológicas. "Não se trata meramente de transferir uma substância imutável de uma posição para outra por uma força quase mecânica" [Turner, 2005:147]. Os processos criativos do Núcleo Artérias visam transformar de fato o corpo das dançarinas que o compõem. Aqui também, o período liminar é percebido como alterando a natureza mais íntima da dançarina, imprimindo-lhe as características corpóreas do seu novo estado. "Não se trata de mera aquisição de conhecimento, mas de uma mudança no ser. Sua aparente passividade se revela como uma absorção de poderes que se tornarão ativos depois de o seu *status* social ter se redefinido nos ritos de agregação" [Turner, 2005:147].

Nesse excerto, as considerações de Turner acerca do ritual de passagem se encaixam perfeitamente ao processo de criação do Núcleo Artérias.

> Ao discutir o aspecto estrutural da liminaridade, mencionei como os neófitos são segregados de suas posições estruturais e consequentemente dos valores, normas, sentimentos e técnicas associados com essas posições. São, igualmente, despidos dos hábitos prévios de pensamento, sentimento e ação. Durante o período liminar, os neófitos são alternadamente forçados e encorajados a refletir sobre sua sociedade, seu cosmo, e os poderes que os geram e sustentam. A liminaridade pode ser em parte descrita como um estágio de reflexão. Nele aquelas ideias, sentimentos e fatos que, até aqui, tinham aparecido ao neófito enfeixados em configurações e foram aceitos sem pensar, são, por assim dizer,

> decompostos em seus elementos. Esses elementos são isolados e transformados em objetos de reflexão para os neófitos por meio de processos tais como o exagero dos componentes e a dissolução por variações concomitantes. A comunicação dos *sacra* e outras formas de instrução esotérica realmente envolvem três processos, ainda que estes devam ser encarados não como seriados, mas paralelos. O primeiro é a redução da cultura aos seus componentes ou fatores reconhecidos; o segundo é a recombinação destes configurando padrões e formas fantásticas ou monstruosas; e o terceiro é a sua recombinação de modo a fazerem sentido no que se refere ao novo estado e estatuto que os neófitos vão assumir [Turner, 2005:151].

A relação entre as obras de arte e o processo criativo que as configura é uma relação tradicionalmente obscura entre nós. Esse modo como criamos nossas obras, através de um recolhimento que esconde o processo do público, é algo de que pouco se fala. As obras de arte têm sido amplamente investigadas, é certo, mas têm sido investigadas, digamos, prontas, ou melhor, como se assim o estivessem, num estado de estagnação ontológica. Essa carência epistemológica frente aos processos de criação artística não deixa, contudo, de ter sua eficácia, visto que o fascínio que uma obra pode vir a causar tem a ver com os modos ocultos de sua produção, que se dá em contextos apartados, isolados do espectador que com a obra irá se deparar apenas ao "final" desse processo. Os processos criativos do Núcleo Artérias são processos velados por meio dos quais se vai produzindo uma eficiente assimetria epistemológica entre artistas e público, algo que se evidencia quando do encontro entre a obra e o espectador.

Em *Público*, *Fleshdance* e *Bananas*, fica evidente que a experiência das dançarinas é amplamente anterior à experiência do público, e que a experiência do público depende desse acúmulo de experiências por parte das dançarinas, o que se dá ao longo de todo o processo, que dura meses.

O público nada sabe desse processo, ele encontra a obra. Há, portanto, do lado do público, em relação aos intérpretes e criadores, um déficit de intelectualização da obra, seis meses de intenso processo de exploração e categorização frente às descobertas da intuição por parte dos artistas, contra cinquenta minutos de apreensão da obra por parte dos espectadores. Talvez daí, justamente, advenha a áurea de mistério e incompreensão

com que tradicionalmente envolvemos as obras de arte, visto que a obra esconde o longo pensamento que a gerou.

A intensa reflexão acerca do encontro com o público torna nítida, no discurso e no trabalho do Núcleo Artérias, a preocupação fundamental com o momento de agregação da obra na trama social. A dança contemporânea do Núcleo Artérias reivindica a cena, a apresentação, como evento em que se desencadeiam e se exercitam novas comunicabilidades, reivindicando toda uma reproposição do encontro com o público. A dança contemporânea salienta o caráter relacional de toda obra, desconstruindo e reconstruindo esse encontro com o público, visando desengessá-lo, reafirmando o lugar do público enquanto estado intensificado de atenção e percepção, com quem é crucial estabelecer certa qualidade de comunicação e afeto.

Se o processo criativo pode ser pensado enquanto uma espécie de ritual de passagem, então a apresentação pública pode ser pensada como uma espécie de ritual de agregação, contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que tinha sido separado e dividido. A estreia enquanto rito inaugural de uma reagregação sociológica da obra.

E assim como as obras de arte não ficam prontas do nada, também o trajeto de uma obra não termina enquanto esta obra estiver viva, aberta, exposta. A obra, mesmo depois de "pronta", vai se transformando e se enriquecendo através dos retornos e das ressonâncias que ela gera no público, porque a percepção do espectador se inclui no processo criativo.

Esse processo, portanto, não tem fim, não se estanca num produto acabado, assim como o corpo vivo em movimento. Ao final do processo, que não é bem um final, o que se tem é uma espécie de ritual de agregação que encerra um longo ritual de passagem, através do qual pessoas e coisas se transformaram mutuamente, longe do olhar social mais abrangente, produzindo com isso um efeito radical de originalidade. O processo criativo, à imagem e semelhança de um ritual de passagem, é a vida condensada em processos de transformação acelerada.

Nessa dança contemporânea do Núcleo Artérias o processo é inacabável, o processo não se estanca, não se estagna num material de formas definidas. O processo é interminável pois o que está em processo é o próprio corpo. É o corpo que se transforma, é o corpo que aqui encarna essa necessidade estrutural de transformação.

Em sua *Antropologia da Experiência*, Victor Turner [1986] afirma que todo ato humano está embebido em significado, e que o significado erige quando somos levados de algum modo a pôr à prova o que a cultura e a linguagem cristalizaram no passado, experimentando aproximar a isso o que nos acontece, o que sentimos, desejamos, pensamos no momento presente de nossas vidas. Cada fricção entre a volúpia do presente e a rijeza da tradição é, segundo Turner, potencialmente dramática.

Os processos criativos são o lugar onde se dá a produção voluntária e especializada dessas fricções, entre o passado e o presente. O passado na forma do conceito, o presente na forma do sentido. Nos ensaios do Núcleo Artérias, pessoas se lançam num processo compulsório, e por isso também dramático, de reinvenção de significados novos por meio de antigos, instaurando colisões, choques imediatamente endereçados à fragilidade dos significados contidos nos comportamentos e gestos de uso comum, tudo isso por meio de experiências que possuem uma estrutura processual. Nesse processo, a intuição corporal das dançarinas se torna via de acesso para o raciocínio da diretora. Aqui, para cristalizar é fundamental primeiro deixar fluir.

As obras do Núcleo Artérias terminam por ser a resultante de uma série de resoluções para uma sucessão de ambiguidades geradas ao longo do processo. O que se mostra interessante é que a exploração intuitiva aqui permite inexatidões que podem vir a ser verdades parciais, pressentimentos do caminho a se tomar. O sujeito aqui está sujeito ao extravio e isso é fundamental, pois há, ao longo do processo de criação, uma constante dialética entre a confusão e o discernimento. Das anomias geradas pela exploração corporal provêm o que é informado ao pensamento crítico que então se debruça sobre o material a fim de apreender e costurar generalizações que permitam o funcionamento da obra como um todo sistêmico.

Os processos criativos do Artérias podem ser vistos como uma permanente sobreposição dessas duas tendências básicas, um mecanismo intuitivo de explorações corporais que produzem encontros e descobertas, e um mecanismo posterior de intelectualização, fixação e encadeamento dessas descobertas. Nos ensaios do Núcleo Artérias, as dançarinas exploram intuitivamente suas possibilidades para conceitos previamente idealizados por Adriana, produzindo uma série de variações de movimento, até atingir padrões que são distinguidos conceitualmente e assim fixados em designações reutilizáveis, sem as quais a exploração intuitiva não teria sido proveitosa.

Ao longo do processo, por meio de extensas explorações de movimento, o corpo vai aos poucos atingindo enquadramentos, frequências de movimento que apesar de sua instabilidade são percebidos como unidades discretas. Isso quer dizer que, conforme elas fazem o trabalho, conforme o criam, elas vão encontrando e nomeando unidades de movimento no tempo-espaço, unidades de movimento que podem ser reacessadas e concatenadas. Essas unidades demoram a aparecer, não surgem do nada, são precedidas por longos processos exploratórios de movimentos, estados, sensações.

Essas unidades de movimento, uma vez produzidas, encontradas e reconhecidas, são nomeadas. Mas são nomeadas de maneira absolutamente frouxa. As palavras que nomeiam essas unidades o fazem de modo absolutamente transitório, precário mesmo. Isso é importante, pois permite que a unidade de movimento conserve grande elasticidade plástica frente a sua definição – uma unidade de movimento pode se transformar enormemente ainda que sua definição permaneça a mesma.

Terminada a exploração, elas se sentam no chão, e ao passo que vão se alongando elas discutem o andamento do que foi feito. As palavras surgem, buscando o acontecimento, buscando encontrar nele marcos, estabilizações, sempre de modo um tanto transitório e tateante, buscando expressões para as qualidades dos estados corporais alcançados, para a qualidade a se alcançar, para qualidades de sensações que mesmo para as dançarinas é difícil expressar verbalmente.

Segundo Turner, toda experiência urge em busca de expressão, de comunicação com outros. Enquanto seres sociais, somos constantemente desafiados a contar o que aprendemos através da experiência. E as artes provêm dessa urgência de confidência e revelação. Os significados duramente conquistados devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, colocados em circulação. Há uma conexão intrínseca entre arte e experiência, afirma Turner.

Nos ensaios do Núcleo Artérias, o que vem depois da exploração intuitiva é justamente a conversa, a fala, a demarcação de roteiros, que buscam às vezes um tanto aflitivamente as correspondências naquilo que acabou de ser vivido e experimentado, naquilo que trouxe desconcerto, que converteu a mera experiência em *uma* experiência. É aí que emerge o tipo de estrutura relacional que Victor Turner chama “significado” [Turner, 1986].

Contudo, os "significados" aqui conquistados, como demonstram os roteiros de Larissa e Nina, se encontram marcados por uma enorme precariedade, a própria precariedade das palavras frente à experiência dessa dança. Eis a transitoriedade dos roteiros da dança produzida por Larissa e Nina ao longo de *Fleshdance*:

> Roteiro da Larissa: 1) lançar órgãos – cérebro para um lado, pulmão para o outro, lançamentos, peso, empurrar/oposição. Chão, baixo e médio, com apoio da tíbia. 2) Alto lançando. 3) Máquina de lavar – perto, caminhada, braços e bordas. 4) Mãos. 5) Fala intensifica – articulado, rítmico, esvaziado.
>
> Roteiro da Nina: 1) Subir. 2) Jogo cabeça/pulmão [onda – porta]. 3) Pulmão começa a puxar – espiral para trás e para frente. 3) Suspensão. 4) Estranhamento – afastar, vai tencionando. 5) Fala – mãos, rosto. 6) Esvazia o cérebro – repete, repete. 7) Deslocamento para falar "escolho outro lugar". 8) Pontuadinho. 9) Deslocamento – desequilíbrio, passo em falso. 10) Riso pontuadinho.

A DANÇA E O RITUAL

Segundo Lévi-Strauss [2011], o ritual é uma espécie de consagração do universo gestual frente às palavras. No ritual, as palavras são substituídas pelos gestos e pela manipulação de certos objetos. Ao prescindir da fala, explorando a interação entre corpos, gestos e objetos, o ritual condensa procedimentos que, de outro modo, teriam sido discursivos. Segundo Lévi-Strauss, os gestos são a expressão analítica do ritual. Os gestos executados são o meio de que o ritual se vale para evitar falar [Lévi-Strauss, 2011:647,648]. O ritual é manifestação de uma indisposição, quase cega, frente às categorizações do pensamento. Sua expressão analítica se dá por meio dos gestos que instaura. O caráter do ritual se revela em sua busca desesperada pela continuidade que a linguagem, cheia de categorias auto excludentes, impede. O ritual é de se ver e sentir, pensar só depois.

Essa definição acerta em cheio as obras de dança contemporânea do Núcleo Artérias, em que tudo escapa o tempo todo a uma apreensão categórica e onde se dá essa busca desenfreada pelo contínuo. Esses corpos não falam porque dançam. As obras de dança contemporânea do Artérias, enquanto rituais, substituem a fala, canalizando o pensamento para o corpo em movimento. Essas danças que vão sendo produzidas aqui

atuam na distensão de toda uma passagem por meio da qual identidades especulares se perdem em proveito de corpos transitórios que não se enraízam numa dada essência ou forma. Corpos gasosos, fluentes. Corpos em curso, que vão se realizando, passando, ininterruptos como o tempo que neles se extingue sob o ímpeto constante de avançar, como cópias ou sucessões de si próprios, em movimento fluido numa dada direção, como se fossem correntes elétricas.

Trata-se de uma condição da forma presente no trabalho do Núcleo Artérias, sua fluidez total, por meio de uma deliberada desmarcação das transições. De tal modo que as obras do Núcleo Artérias parecem não ter começo, meio ou fim. "*As qualidades se sucedem, sem descontinuidade, se mesclando umas às outras. É uma peça só*", explica Adriana. A ideia e a produção efetiva de um corpo em constante transformação são uma das bases do trabalho do Núcleo Artérias, uma premissa e ao mesmo tempo uma meta. Adriana parte desse corpo em transformação contínua para produzir efetivamente um corpo que jamais estagna. *Continuum* de transformação em que nada se fixa. Aqui não há descanso, não há sequer um segundo de repouso inerte, o que altera a noção de tempo. Corpo moto-contínuo, abertura para uma passagem incessante de fluxo. Uma busca incessante pela instabilidade do movimento. Uma valorização da inconstância.

Em todas as obras do Núcleo Artérias encontra-se essa pesquisa de um movimento contínuo que jamais deve desligar-se de si mesmo, pesquisa de uma presença

transformadora, construção de um moto-contínuo que impede a estabilização de categorias, naturezas, que inviabiliza a fixação de identidades. Nas obras do Núcleo Artérias, o corpo, idealmente, jamais coincide consigo mesmo. A continuidade aqui prepondera sobre a estabilidade. A imprevisibilidade é fundamental. "*Como começar a cair? De onde? Num tempinho de nada, de repente você cai, e como tornar a queda imprevisível? Como tornar o movimento imprevisível até mesmo para você?*", elas se perguntam.

Na pesquisa de movimento do Núcleo Artérias, dançar é engatar o corpo numa torrente ininterrupta de movimento, algo em cujo transcurso nada se repete de maneira exata. Ao passo que as dançarinas exploram o movimento por meio das articulações, pelos ligamentos que existem entre ossos e ossos, Adriana lhes diz, "*Sem interrupção, não há quebra, os movimentos se transformam uns nos outros sem intervalos*".

Imagens de movimento contínuo, pouco adeptas à repetição enquanto identidade completa. "*Muito bom. Isso aí. Só me resta vivenciar o que aparecer. Sensações, estados. E o que desaparecer*", diz Adriana ao longo dos ensaios. "*Quando começa a aparecer um padrão, ele já vira outra coisa*", ela diz.

Tão logo se torne reconhecível no corpo a presença de um padrão de movimento, algo com vocação para a reprodução, para a repetição, tão logo isso aconteça, algo deve

intervir, um impulso outro, por menor que seja, algo que faça desestabilizar o que estava prestes a se repetir, levando assim à transparência de um outro movimento, que cedo ou tarde tenderá à constituição de um outro padrão, e assim por diante.

Segundo Lévi-Strauss, o ritual não provém de uma resistência ao vivido, pelo contrário, o ritual busca justamente reencontrar o espaço do vivido. O ritual expõe o temor de uma visão por demais esquemática e conceitualizada do mundo. O ritual se esforça por "obliterar temporariamente as distinções e oposições que [as leis e axiomas adjacentes à estrutura social] decretam, fazendo aparecer entre elas toda sorte de ambiguidades, compromissos e passagens" [Lévi-Strauss, 2011:656].

Mito e rito são inversos extremos, e sua oposição é nada mais que a oposição entre pensar e viver. O mito, como o pensar, volta as costas para a continuidade. O pensamento [mítico] recorta, desarticula o real, operando nele distinções, contrastes e oposições. Já o rito faz o caminho contrário, buscando corromper as operações do pensamento, sujeitando-o ao contínuo da vida. O rito tenta abolir, mesmo que momentaneamente, o pensamento. O rito é a tentativa extasiada de "restabelecer a continuidade de um vivido desmantelado sob efeito do esquematismo pelo qual a especulação mítica o substitui" [Lévi-Strauss, 2011:651].

> Partindo das unidades discretas que lhe são impostas pela conceitualização prévia do real, ele [o ritual] corre atrás do contínuo e tenta alcançá-lo, apesar de a ruptura inicial operada pelo pensamento mítico tornar a tarefa para sempre impossível. Daí a mistura tão característica, feita ao mesmo tempo de obstinação e impotência, que explica o fato de o ritual sempre possuir um lado maníaco e desesperado". [Lévi-Strauss, 2011:655].

Eis uma elaboração que abrange com exatidão as obras de dança contemporânea do Núcleo Artérias. Sempre em busca do contínuo, gerado na descontinuidade do pensamento, essa dança contemporânea é ao mesmo tempo obstinada e impotente, maníaca e desesperada. Essa dança contemporânea expressa a dramaticidade da tarefa para sempre impossível da busca pelo contínuo. A dança contemporânea expressa o "temor de que os recortes operados no real pelo pensamento discreto, com vistas à sua conceitualização, não permitam mais recuperar a continuidade do real" [Lévi-Strauss, 2011:656]. As obras do Núcleo Artérias se aproximam muito do ritual como Lévi-Strauss o define. Essas obras buscam senão "refazer continuidade a partir de descontinuidade" [Lévi-Strauss, 2011:650]. Resultam do fato de que "o pensado, pela simples razão de ser pensado, cava um afastamento crescente entre o intelecto e a vida" [Lévi-Strauss, 2011:656].

O pensamento mítico opera por contrastes. A correnteza do vivido escapa ao contraste. Por isso, o ritual inverte o procedimento do mito. E a dança, como o ritual, é um acontecimento que denuncia frontalmente o pensamento que descontinua o mundo. A dança do Núcleo Artérias retoma a continuidade fluida do vivido, sem intervalos, interrupções ou lacunas, dedicando-se a uma mistura minuciosa, tapando os interstícios entre as categorias do pensamento e nutrindo a utopia da continuidade. Essas obras parecem ser lugar de refúgio ante os cortes operados pelo pensamento, pelos eventuais cortes que venham a interromper o seu desenrolar. A dança, portanto, não reforça o procedimento do pensamento e sim o inverte, fazendo o contrário deste, que cinde o contínuo em unidades distintivas entre as quais institui afastamentos.

> O ritual não é uma reação à vida, é uma reação ao que o pensamento faz dela. Não responde diretamente nem ao mundo nem à experiência do mundo, responde ao modo como o homem pensa o mundo. Definitivamente, o que o ritual tenta superar não é a resistência do mundo

> ao homem, e sim a resistência ao homem, de seu pensamento [Lévi-Strauss, 2011:656].

Na polaridade entre viver e pensar, essas obras de dança contemporânea, o seu aspecto ritual, encontram-se do lado do viver. Elas se opõem ao pensamento. Existem em relação a ele. Também a dança é essa tentativa arrebatada de restabelecer a continuidade do vivido desmantelado sob efeito do esquematismo pelo qual a especulação mítica o substitui. Essa é também sua essência.

Contudo, esses rituais que são as danças contemporâneas, que têm efeito potente de continuidade, são produzidos ao longo de todo um processo criativo ao longo do qual o pensamento vai operando recortes no real. Essa dança contemporânea cria um efeito de continuidade, de natureza, essa é sua eficácia cultural, escamotear a descontinuidade da cultura. O funcionamento da dança está atrelado a esse processo de, por meio do pensamento e dos elementos da cultura, voltar à fluidez da natureza. Ao longo dos processos criativos do Núcleo Artérias, o pensamento, descontínuo, vai elaborando o modo da continuidade da dança a que dá origem. A descontinuidade do pensamento se manifesta intensamente ao longo de todo o processo criativo – ato amplamente intelectual –, para, no momento da exibição da obra, suprimir sua lógica descontínua em favor da fluidez própria dessa dança, dando-nos a ilusão de que o pensamento, que é digamos o pai da obra, jamais esteve presente. As obras de dança contemporânea do Núcleo Artérias têm esse efeito, escamoteiam o pensamento que lhes dá estrutura. "O ritual [...] consistindo em reconstruir o contínuo por operações práticas a partir do descontínuo especulativo que fornece a base de saída" [Lévi-Strauss, 2011:658]. Resumo potente do processo criativo que gera uma obra de dança contemporânea.

O pensamento que gera essa dança, assim como o pensamento que gera o ritual, se vale constantemente de dois procedimentos, fracionamento e repetição.

> Fracionamento em primeiro lugar, pois, no interior das classes de objetos e tipos de gestos, o ritual distingue ao infinito e atribui valores discriminativos às mais ínfimas nuances [...] Não se interessa por nada geral, ao contrário, refina quanto às variedades e subvariedades de todas as taxonomias [...] Na aparência, os procedimentos de fracionamento e repetição se opõem. Num caso, trata-se de introduzir diferenças, por

> menores que sejam, no seio de operações que poderiam parecer idênticas. No outro, ao contrário, trata-se de reproduzir um mesmo enunciado ao infinito. Na realidade, o primeiro procedimento se reduz ao segundo, que constitui de certo modo seu limite [Lévi-Strauss, 2011:648,650].

Todo fracionamento carrega consigo repetição e toda repetição termina por gerar diferenças que a fracionam. O dançarino profissional, o coreógrafo, o professor de dança, são todos especialistas treinados pela prática da dança a fazer no movimento a separação entre os valores-limite da identidade e da diferenciação. É esse o aspecto do seu pensamento, o dançarino é capaz de reconhecer diferença onde aparentemente não a há. E se você vier a praticar a dança contemporânea irá perceber, talvez com certa surpresa, que há inúmeras maneiras de executar um mesmo movimento, até o mais simples deles.

As obras de arte do Núcleo Artérias exprimem esse "pensamento oculto" de que fala Lévi-Strauss [2011], que nesse caso, é o pensamento de Adriana. Suas obras exprimem esse pensamento oculto, que terá recortado as reações íntimas e espontâneas das dançarinas frente às propostas desse pensamento que as vai esquematizando e conceitualizando com o intuito um tanto paradoxal de fazer com que reencontremos, adiante, o caminho do vivido. Eis o que ocorre. Por meio de distinções e oposições, intelectuais, o "pensamento oculto" que dá origem à obra se esforça por obliterar temporariamente tais distinções e oposições, fazendo aparecer entre elas toda sorte de incertezas, promessas e passagens.

Ao longo de todo um processo criativo, o pensamento irá gerar, por meio de recortes discretos no vivido, uma obra que irá invisibilizar por meio do seu aspecto essencialmente vivido o pensamento que a gerou. Sempre em busca do contínuo, as obras do Núcleo Artérias são geradas pela descontinuidade. Sempre em busca do contínuo, essas obras fazem gerar descontinuidade, pois tão logo termine a dança, e jamais presenciei uma exceção a isso, a necessidade primeira do público consiste em falar, expressar em descontinuidade o contínuo daquilo que se acabou de viver. E assim um impulso fundamental se dá. O pensamento gera uma obra que gera o pensamento que irá gerar outra obra que...

BANANAS, UMA DANÇA DIGESTÓRIA

Em janeiro de 2013, o Núcleo artérias dá início ao processo criativo de seu novo trabalho de dança contemporânea, *Bananas*. A obra é dirigida por Adriana Grechi, dançada por Carolina Minozzi, Nina Giovelli e Larissa Ballarotti – posteriormente por Lívia Seixas –, com vídeos de André Menezes, trilha sonora de Dudu Tsuda e iluminação de André Boll.

Bananas é uma espécie de desenvolvimento de *Fleshdance*. Seu processo é em grande medida um processo de transformação das transformações geradas ao longo de *Fleshdance*. Esses dois processos podem ser pensados enquanto versões de uma mesma obra. "*O Bananas é o bicho que saiu do Fleshdance*", me diz Carol. Mas ao invés do sistema respiratório, *Bananas* tem por campo exploratório, concreto e imaginário, o tubo digestório, seus órgãos e sua semântica. "*No tubo digestório se dá o encontro entre o desejo e a nutrição, desse encontro resultam completas transformações, coisas são aí digeridas, alteradas e expelidas, essa é sua semântica*", me diz Adriana.

A flexibilidade do tecido que reveste o tubo digestório é um elemento importante aqui. Essa "*resiliência*" informa o restante do corpo. "*Essa ondulação vem do tubo*", diz Adriana. Aqui elas vão explorar as possiblidades de movimento que atravessam o tubo digestório enquanto padrão motor subjacente, com a possiblidade de se alcançar o espaço com o ânus, com a boca, com a possibilidade de comer e cagar o espaço. "*Explorando o tubo digestório, aquecendo o tubo*", diz Adriana, nos ensaios como nas aulas. Aqui, o corpo todo vira um tubo digestório.

Todos os dias, assim como em *Fleshdance*, elas iniciam o aquecimento, o encaminhamento corporal, com as bexigas d'água. Dessa vez, as bexigas d'água servem à sensibilização do tubo digestório. Elas então passam a estudar o sistema digestório, a começar pela boca. Ao longo da construção de *Bananas*, várias foram as horas aproveitadas em exercícios de sensibilização da boca enquanto centro nervoso. "*A boca dá início aos demais sentidos. O bebê pensa com a boca, o corpo todo responde aos desejos da boca, o primeiro sentido é a boca*", diz Adriana.

Num determinado momento, cinco dançarinas se encontram deitadas a minha frente em posição fetal, chupando os dedos, de olhos fechados. "*Para ativar a cavidade bucal em conexão com o restante do tubo digestório*", diz Adriana.

Nesse momento, elas mesclam dois direcionamentos. A capacidade que a boca tem de dar direção ao gesto e o esticar do bebê na barriga quando está prestes a nascer. "*O suporte é a boca, para alcançar, buscar e recolher as imagens*", diz Adriana.

"*Explorando cada sensação, cada necessidade do tubo. Toda possibilidade de flexionar, de estender, toda possibilidade de ativar as extremidades*", diz Adriana ao passo que conduz as explorações. "*Vamos dedicar um bom tempo a essa exploração do tubo. Tubo elástico, resiliente*", diz ela. Ao longo do processo, elas se demoram diariamente nessa exploração.

No início de um ensaio, Adriana menciona a aula de hoje pela manhã, ressaltando a conexão entre os braços e a boca. Conforme a boca alcança, os braços também. Mais uma vez a constatação de que as aulas de Adriana têm uma conexão profunda com as obras do Núcleo Artérias. Suas aulas funcionam como base experimental para o desenvolvimento do seu trabalho. É nas aulas que Adriana explora produz seu conhecimento, fazendo dele caminho de todo um processo criativo. Nas aulas se descobre que é possível dançar pela ativação de um corpo que se pensa a partir da exploração do tubo digestório enquanto centro nervoso de todo o movimento possível.

"*Entrega o corpo, deixa o peso do corpo ceder à gravidade. O chão empurra o peso de volta. Isso produz tônus. O corpo cede. O chão faz uma pressão e isso dá forma e tônus. É fisiológico. Com isso se vão integrando as partes do corpo. E aí cada uma vai fazendo seu caminho pelo tubo*", diz Adriana, conduzindo o início da exploração.

Deitadas de barriga para cima, muito vagarosamente, elas rolam a bexiga d'água ao longo do peito, da barriga, do pescoço, da boca, do ânus, dando peso à imaginação ativa do tubo digestório ao passo que de fato sentem o peso da bexiga sobre o corpo, dotando a imaginação de um sentido sensório.

Esse "*tubo*" nem é o tubo digestório real e nem deixa de sê-lo. "*Levo minha respiração para o lugar que recebe o peso da bexiga, que a suporta devolvendo-lhe seu peso. Ativando a sensação, ativando as imagens*", e as dançarinas rolam a bexiga d'água até a boca, mais tarde até o ânus. Os reflexos bucais são um princípio de exploração dessa

dança, em que a boca e os braços entram em profunda consonância, alcançando o espaço juntos, reagindo em uníssono. "*A boca alcança na direção do toque*", diz Adriana.

Elas fazem o exercício com as bexigas d'água. Preparo prévio do corpo, estado de passagem, momento crucial do ensaio. "*Sentindo o peso da bacia, o peso dos calcanhares, o peso do volume do braço*", diz Adriana. A bexiga pesa e ativa o sentido do tubo. A sonorização por meio da voz dá volume ao corpo e coloca em movimento essa imaginação de uma coisa real dentro de si. O tubo ganha necessidades e passa a comandar o centro do desejo. "*Ativando os desejos do meu tubo*", diz Adriana.

Ainda deitadas, de olhos fechados, elas vão deixando as bexigas de lado, deixando também com que a sensação produzida nesse primeiro momento ganhe proporções de dança. "*Vou vivenciando cada sensação, cada imagem. Essa qualidade super elástica, resiliente, que o tubo proporciona. Toda possibilidade de a boca alcançar, de a boca comer o espaço. Toda possibilidade de o ânus alcançar, de cagar o espaço. A boca alcança e recolhe. O ânus também. As pernas conectadas com o ânus, os braços com a boca. Toda essa possibilidade de alcançar e recolher*", diz Adriana.

"*Os membros viram tubos*", diz Adriana. Aqui o corpo se organiza para desorganizar-se mais tarde, suas partes invertem e transformam suas funções. As dançarinas vão estabelecendo conexões entre o tubo digestório e os membros. Conexões que produzem outros tipos de causalidade. Os membros se tornam órgãos, os órgãos se tornam membros. As partes seguem sendo partes, mas cada parte ganha sua espécie de independência recriativa. Sem dúvida, e sobretudo, é preciso resguardo para deixar-se vir desse jeito.

Todos os dias, elas cumprem essa ordem, se deitam no chão e com o peso das bexigas d'água sobre o peito, sobre a garganta, sobre a barriga, vão ativando a sensação do tubo digestório. Pouco a pouco elas vão adentrando o estado corporal específico de que se faz esse trabalho, esse transe-tubo digestório. Aos poucos elas vão se livrando das bexigas, "*Plateia entrando*", diz Adriana, e os corpos vão ganhando os planos médio e alto, passando a explorar em movimento a sensação da sinuosidade desse tubo. "*Pouco a pouco, quando eu quiser, vou entrando no meu tubo de macaco. Macaco que come, macaco de intestinos pesados. Intestinos volumosos, em conexão com os pés. Ótimo, já*

começou a aparecer o bando!", diz Adriana. Elas então vão para o plano alto, bípedes. Grunhidos advêm de suas bocas, acompanhados por estranhas expressões faciais. "*Ótimo, intensificando o desejo*", diz Adriana. "*Posso conectar os pés com os intestinos. Ótimo, posso comer o espaço!*", diz Adriana.

Bananas é também um projeto político. Como uma decorrência das questões de gênero presentes em *Fleshdance*, *Bananas* se dispõe a radicalizar essas questões.

Em um dos primeiros ensaios, Adriana diz que o novo trabalho tem em mente "*o fenômeno brasileiro da frutificação das mulheres*", referindo-se a personagens midiáticas como a mulher melancia, a mulher melão, etc. Adriana faz uma reflexão acerca da associação de mulheres com frutas, de mulheres com comida, e justifica assim seu interesse em investigar, nesse trabalho, o tubo digestório, sua semântica e suas possibilidades em termos de movimento. No primeiro dia de ensaio, vamos à internet ver algumas fotos dessas "mulheres fruta". "*O que me interessa é a possibilidade de se transitar entre distintos gêneros, que já estão todos no corpo*", me diz Adriana.

Esse trabalho "*é uma crítica à predominância, no mundo, do olhar masculino heterossexual acerca dos corpos – o desejo dos homens é o tempo todo salientado, o tesão masculino tornado evidente – uma visão obsessivamente viril do mundo*", diz Adriana. Em vários momentos, ao longo dos ensaios, foram feitas críticas indignadas contra o hábito, que certos homens e mulheres têm por natural, de um homem "mexer" com uma mulher na rua, assobiando ou cantando-a explicitamente.

Aqui, elas almejam "*desafiar as identidades que sustentam tais obsessões de gênero através de uma mistura de gêneros, gêneros estes que já se encontram possíveis no corpo, o que permite transitar entre eles*", diz Adriana. Uma referência obrigatória para o *Bananas* são as instalações artísticas da britânica Sarah Lucas, que decalcam o feminino desestabilizando certos padrões ou ideais de beleza e comportamento através de reconstruções de gênero. Suas obras estabelecem conexões sutis e ao mesmo tempo extravagantes entre itens tradicionalmente associados a um ou outro dos dois sexos, deslocando certas dicotomias. Suas obras são seres amorfos, andróginos, amálgamas de banana, cigarro, colchão, meia-calça, coelhinho, sinuca, escritório, ovo-frito, melão, balde, pepino, transformados em trocadilhos visuais, incluindo fotografia, colagem e objetos banais, encontrados no chão, por aí. Sarah Lucas remete ao cotidiano, joga o jogo

crucial da transposição de referências culturais e investiga as obsessões do machismo tabloide para produzir efeitos de gênero distorcido.

Como criar incongruências nas identidades de gênero, é uma pergunta que *Bananas* se faz ao longo do seu processo de criação. Como criar identidades transitórias, que ainda ou não exatamente existem. Ao longo de todo o processo elas irão explorar estados corporais de masculinidade, gerando movimento a partir do tubo digestório. O que as três dançarinas, Nina, Carol e Larissa, fazem dessa vez é encarnar e abrir imagens, transformando essas imagens que são também estados corpóreos, digerindo-as e expelindo-as em movimento.

Adriana me conta que, da cintura para baixo, Nina, Carol e Larissa deverão estar nuas. E então elas passam a testar tal nudez, pensando e especulando longamente os lugares, os sentidos dessa nudez. "*Como criar incongruências nessas identidades*", Adriana relembra o ponto chave do trabalho, ou seja, como fazer a nudez feminina habitar sentidos outros, não programados, que desfaçam certas obsessões de gênero. Como em seus trabalhos anteriores, Adriana se interessa aqui por uma incongruência identitária. "*Como criar identidades que ainda não existem*", ela se pergunta. Essas incongruências serão construídas "*no corpo, por meio de explorações corporais que apontam para o estado coisa do corpo*", me diz Adriana. A respeito do rosto nesse trabalho, Adriana diz, "*Não é um rosto muito gente, é um rosto coisa, um rosto tubo. Rosto como continuidade do tubo, como continuidade da respiração. Não muito esse rosto gente, mas esse rosto massa*".

Em *Bananas*, o olhar se depara com o sexo em movimento, a vagina adentra redutos expressivos outros, aderindo estranhamente aos corpos virilizados dessas dançarinas que habitam estados meio masculinos, meio macacos. Elas exploram isso, longamente, todos os dias.

Num ensaio eu digo a Adriana da perspectiva de a cultura *ser* o corpo ao invés de *estar* nele. Surpresa e tomada pelo comentário, ela então aponta para as três dançarinas uma após a outra, com muita naturalidade, e diz, "*Cultura um, cultura dois, cultura três*".

Ao longo dos ensaios, uma canção da banda *Sonic Youth* toca repetidas vezes, *Little trouble girl*. "*Se você quiser, serei sempre boa, e então você vai me amar. Mas você*

jamais saberá que por dentro eu sou uma encrenca", diz a letra da canção. Elas parecem querer se tornar mulheres encrenca.

Em *Bananas* inúmeras camisetas de numeração masculinas se sucedem em cena, elas têm o tamanho ideal para tampar provisoriamente o sexo e a bunda delas. Cada uma das dançarinas entra em cena vestindo três camisetas sobrepostas. Ao longo da cena, elas vão tirando essas camisetas, até restar a última. Essas camisetas são como camadas de superfície das quais elas vão se despindo, são objetivações simbólicas de um universo masculino entendido por elas como machista, ou excessivamente viril. Numa das camisetas que compõe *Bananas* está escrito *AK-47*, "*um ícone fálico*", elas dizem. *AK-47, Capitão América, Competidor MMA, O Poderoso Chefão, Clube Brahma, Chelsea*, são alguns dos dizeres e/ou motivos dessas camisetas, que depois de vestidas são atiradas ao chão, posteriormente apanhadas e sacudidas no ar de modo que perdem suas habituais funções, de vestir, de comunicar, e ganham novo ser, predominando sua plasticidade, sua cor, seu volume, seu movimento, como os corpos que dançam. Um objeto que antes dizia alguma coisa, agora se sacode no ar como se dançasse também. É como se elas comessem essas camisetas, deglutindo-as, absorvendo-as, transformando-as e expelindo-as. Elas vão digerindo esses signos de masculinidade.

Com um gigantesco plástico preto elas cobrem todo o vidro da sala de ensaio, que ocupa praticamente uma lateral inteira dela. A nudez se testa no recôndito. Num determinado momento do processo, ao passo que elas experimentam a transição entre uma camiseta e outra, surge a nudez total. Mas elas logo se dão conta de que a completa nudez não é exatamente o que interessa aqui.

Adriana diz, "*Pelo alcançar da boca e o alcançar do ânus*". De repente Nina vai até o chão e se embola com uma das diversas camisetas que ali estão. Adriana gosta da ideia e sugere que elas testem seguir a qualidade com que Nina realizou o gesto de se enroscar nas camisetas, Carol e Larissa reconhecem essa qualidade e mimetizam-na ao passo que vão vestindo e despindo essas camisetas que estão no chão. "*Apareceu uma variação, explora*", diz Adriana.

Larissa veste a camisa oito do Chelsea, time de futebol inglês. Veste também um gorro vermelho na cabeça, e enquanto ela explora variações de movimento digestório,

Adriana indica, "*Começou a aparecer expansão para os braços, explora*". "*Estamos num primeiro momento, de exploração e fixação de repertório*", ela me explica mais tarde.

O verbo fazer é aqui recrutado pela masculinidade delas, se torna ação mandatória. Fazer, fazer, fazer alguma coisa, sempre. É compulsório. O macho que elas inventam faz coisas o tempo inteiro, é pura ação, macho pura ação. Larissa então simula um lance de futebol. Jogadores de futebol estão sempre a fazer algo. Ela passa a chutar no ar a camiseta que acabara de tirar. Depois elas jogam as camisetas para cima e simulam comê-las e depois cagá-las, enquanto as camisetas escorregam por seus corpos lânguidos em direção ao chão. "*Muito legal, gente, muito esquisito!*", diz Adriana.

Elas arremessam as camisetas, depois arrebatam-nas no ar, depois as deixam simplesmente cair. Uma catarse com essas camisetas. Elas giram as camisetas no ar, como fazem os torcedores de futebol depois de um gol. Elas o fazem bem rápido e então bem divagar. As camisetas murcham. Elas vão explorando intensamente o movimento dessas camisetas no ar, nas mãos. As camisetas voam no ar, plásticas. O voo das camisetas, segundo Adriana, é "*o momento das imagens*". Enquanto elas testam sacudir as camisetas, arremessa-las, Adriana diz, "*não cabe leveza*".

Estúdio nave. Ensaio *Bananas*. Estudando a anatomia do tubo digestório. Depois alguns vídeos de bonobos e chimpanzés. Depois uma imagem impressionante de um gorila dançando break. Depois elas se aquecem, se alongam. "*Explorando minha vida no meu tubo de macaco*", diz Adriana. Depois do exercício com as bexigas d'água, Adriana sugere que elas dancem e façam macacos por meio da sensação do tubo. Elas agora exploram esses macacos. "*Criando uma imagem do meu tubo, vou entrando mais e mais nesse estado macaco. Apareceu um estado, explora*", diz Adriana. Nesse estado macaco, elas exploram o uso e o desuso das camisetas. Elas giram-nas, jogam-nas no chão. "*Muito bom esses intestinos e pés de macaco, o macaco pode virar torcedor, toureiro, boxeador, macaco saltador. E se por um acaso um macaco entra em câmera lenta, todos os macacos entram em câmera lenta*", diz Adriana. Elas seguem explorando a movimentação das camisetas. Esse é um momento chave do trabalho. Depois de uma longa exploração com as camisetas, Adriana diz, "*Agora vocês chegaram no peso do intestino. Temos de manter isso*". Então elas exploram duas de cada vez, para que a terceira possa descansar e observar. "*O estado macaco dá a base, do início ao fim*", diz Adriana.

Conhecer aqui é tornar-se [macaco]. Uma imensa, intensa e contínua concentração perceptiva para abstrair-se das utilidades da expressão corporal. O sentido aqui não pode ser rigorosamente explicitado ou codificado. A dança não separa corpo e obra. Isso a torna singular.

De fato, elas se tornam um bando de macacos, que vêm em minha direção, parece que vão me atacar. "*Esses macacos às vezes viram um bando de tubos e depois voltam a ser macacos*", diz Adriana. Elas chegam bem perto de mim, quase encostam. E pensar que eu almocei com esses macacos hoje. Onde foram parar Nina, Carol e Larissa?

Elas aderem a esse estado macaco, até Adriana parece espantada. Ela se mostra bastante satisfeita com a lógica intermitente desse bando, que se faz e logo se desfaz. "*É uma super composição*", diz ela. É impressionante como seus corpos se comunicam, como se contagiam nesse estado bando. *Bananas* parece ter seu funcionamento próprio, o que estava dentro da cabeça de Adriana passa a estar fora dela, nos corpos de Nina, Carol e Larissa. Dentro e fora.

"*Vou incorporando o macaco*", diz Adriana. E enquanto elas viram macacos, toca *Little trouble girl*, do Sonic Youth. "*If you want me to I will be the one. That is always good and you'll love me too. But you'll never know what I feel inside. That I'm really bad, little trouble girl*". Elas seguem macacos, explorando sem medo as imagens as quais vão se tornando. As camisetas vão remetendo a objetos diferentes: bolas, presas, cordas, objetos meio sem forma e sem função. As camisetas vão perdendo suas habituais funções para ganhar outras, poéticas.

Elas habitam o estado macaco e se tornam um bando, depois exploram o uso e o desuso das camisetas, até ficar bem devagar, em câmera lenta. As camisetas então entram em interação com os tubos, numa ascendente de aceleração ao que dá cabo um cansaço por meio do qual se instaura uma caminhada.

Há esse momento em *Bananas* em que as dançarinas, após uma tormenta, são levadas a buscar qualquer descanso. Numa transição que é um átimo elas passam a caminhar. E uma enorme atenção é então dada à qualidade desse caminhar. Adriana chama atenção para o fato de que essa caminhada surge de uma necessidade que foi o cansaço gerado pela intensidade de uma determinada movimentação que elas haviam gerado anteriormente. Posteriormente, com o passar dos ensaios, essa qualidade primeira

da caminhada é esquecida e endurece enquanto transição, uma passagem entre dois ciclos de movimento. Ou seja, com o uso, a caminhada vai ficando marcada demais, previsível demais. Quando se dão conta disso elas passam a retomar a caminhada a partir de seu uso de origem, tomando-a por sua condição de descanso, de retenção e imprimem nessa caminhada um caráter de água em ebulição. Elas não querem saber que saibam o que está por vir, o que exatamente vai acontecer, que direção irão tomar seus corpos ao final dessa caminhada que vai se tornando cada vez mais lenta e inversamente proporcional à potência de movimento que se vai retesando. É paradoxal, mas elas ensaiam o susto que se darão a si mesmas. A caminhada então vai diminuindo, diminuindo, criando tensão, ebulindo. Até que um reflexo violento do corpo de Carol reanima de volta à dança os corpos de Nina e Larissa. Nesse momento, em que Carol abandona a caminhada por esse reflexo violento, nesse momento em que Carol entra em combustão espontânea, ela produz em todos, até nela mesma, o real efeito de um susto – esse susto arrebata os corpos de Nina e Larissa e as três retomam um ciclo de movimento.

"*Difícil a hora do bote* [o momento do susto imprevisível]. *Eu tenho a impressão de que esse bote não precisa dar certo, não tem que ser um bote eficiente, é um bote mais esquisito mesmo*", diz Adriana. Elas então exploram o bote que dá fim à caminhada. "*Como você fez isso, Carol?*". E Carol repete. E elas chegam à criação de um auto-bote. "*Agora está muito mais conectado, eu estava sentindo falta do tubo*", diz Adriana. Elas atingem o efeito esperado por Adriana, "*O tubo comandando o ato, é como se ele desse o bote no corpo. Intestino sinuoso. E essa sinuosidade desorganiza a direção*", diz Adriana.

Em *Bananas*, a cena começa com André, o homem do vídeo, ele recepciona a plateia de peruca loira, sem camisa, sentado numa cadeira no meio do palco, de saia com estampa de onça, e um computador sob o colo no qual opera o vídeo que se dá nas paredes, vídeo que é o prólogo do trabalho.

Uma enorme projeção na parede. A sala vazia. No vídeo, uma banana apodrece em câmera lenta. Depois uma série de projeções de imagens de frutas, essas projeções giram na sala vazia, em sentido horário, pelas paredes. Nas imagens, algumas frutas apodrecem, outras se movimentam. Uvas respirando, apodrecendo. Vão e voltam. Um morango dança, vai e volta. Uma bacia de frutas. Um tomate. Uma abóbora é despedaçada pelo busto musculoso de uma mulher homem de biquíni. Ameixas vão e voltam. Frutas

se espatifam e voam. Uma melancia é cortada no ar por uma espada de samurai. Um picolé se derrete e se solidifica, indo e voltando, uma melancia apodrece e desapodrece. Um peito. Uma bunda. A trilha é um pouco sinistra. Uivo de cães. Cordas de piano tocadas com os dedos das mãos. Som metálico. Trechos estranhos de músicas entremeadas na trilha. As projeções, em fila, vão dando a volta nas quatro paredes da sala. Telas enfileiradas que se arrastam devagar, depois rápido, muito rápido. A velocidade do deslocamento das telas aumenta, elas giram rápido. As telas giram, giram, muito rápido e....

Termina o vídeo. André se levanta e sai do palco, carregando sua cadeira. As três dançarinas entram em cena e se sentam entre os espectadores que estão no palco. Num semicírculo, todos se entreolham. Elas têm um olhar de dar medo. Parte dos espectadores está no palco, outra parte na plateia. Metade dos espectadores é cena, outra metade não é. Em *Bananas* metade da plateia fica cênica.

Três mulheres entram em cena, de peruca, vestindo camisetas de numeração masculina, e se sentam nas três cadeiras reservadas para elas em um semicírculo de cadeiras onde se encontra parte dos espectadores, os demais espectadores estão sentados na plateia. As dançarinas se sentam, assumindo poses notadamente masculinas, o olhar pesado, provocador, e em alguns segundos, conforme elas mudam de posição, conforme cruzam e descruzam as pernas, sempre nesse tom, torna-se evidente que elas não usam calcinha. Mulheres de peruca, camiseta, perna aberta, sexo à mostra e muita pose de macho. Elas olham direto no seu olho e elas se parecem homens.

Para nós, espectadores, a imagem de uma nudez vaginal num corpo feminino virilizado, corpo e sexo se confundindo. Sexo em movimento, o corpo dançando uma imagem distorcida de mulher nua, uma temática política engajada num pensamento de corpo que põe esses corpos de mulheres numa espécie de movimentação masculino-intestinal.

Há um momento inicial da obra, portanto, em que elas se sentam em meio ao público, uma a uma, em posições viris. O público se encontra repartido entre o palco e plateia. Elas se parecem homens. O jogo proposto aqui por Adriana é ir se apropriando das feições machas uma da outra. "*Escolhe as características que achou mais masculinas*", diz Adriana. Elas adentram um jogo de réplicas, por meio de atos miméticos.

Isso se torna fundamental à construção de *Bananas*, o modo como elas vão produzindo estados corporais digestórios, estados que vão gerando certos tipos de movimento, dos quais elas vão se apropriando umas nas outras. Elas vão replicando umas as poses e masculinidades das outras e isso dura um bom tempo ao longo dos ensaios, e é repetido diariamente. "*A gente pode estudar os irmãos, namorados, amigos*", diz Adriana, se referindo ao mundo, digamos, real. Adriana sugere que elas usem a mim e ao André como modelos de mimese.

Nesse momento em que se encontram sentadas em meio aos espectadores, elas se assemelham a imagens, habitam poses rijas, que vão se alternando lentamente e depois rapidamente. Essas poses são apropriações de poses masculinas que elas vão encontrando no cotidiano, e são também apropriações das poses umas das outras.

Nesse momento, sentadas, alternando poses, elas habitam a mesma qualidade corporal que se dá ao longo de todo o trabalho. Quando em cena, elas vão se apropriando das poses dos homens que estão sentados no palco, prontamente transformando essas poses por meio dos estados corporais em que elas se encontram. Nos ensaios, ao passo que elas usam a mim e ao André como modelos, mimetizando nossas poses, reconheço minha masculinidade no corpo delas, mas isso tem um efeito de deslocamento, pois à pose se acresce um estado que lhe dota de uma qualidade estranha.

Elas ensaiam minuciosamente esse sentar, o olhar, a pose, o peso que acompanha esse ato. "*Pose de macho, seja lá o que for isso*", diz Adriana. Conforme elas se sentam, conforme vão alternando poses, elas vão descobrindo, reconhecendo os apoios mais masculinos do cotidiano, reconhecendo-se homens pelo apoio das mãos, dos braços, das pernas, da cabeça, pelo peso dos membros. Ao longo dos ensaios, elas percebem que o acabamento mais definido das extremidades, mãos e pés, é mais feminino. "*As extremidades masculinas são mais pesadas, largadas, inacabadas*", elas constatam.

Ao longo dos ensaios, Adriana propõe alguns jogos. Num determinado momento, elas têm quatro ações. Primeira, sentar-se, colocando e tirando a peruca. Segunda, dançar o "*tubo-coisa, com sua possiblidade de flexão, de extensão, de alcançar*". Terceira, tirar e colocar as camisetas, elas vestem três cada, sobrepostas. Conforme elas vão testando o ato de tirar e colocar a camisa, Adriana diz, "*quanto menos eu uso as mãos melhor*". Quarta, habitar estados viris por meio de seu "*repertório viril*". "*Todas essas ações*

envolvem apropriação. Apropriação uma da virilidade da outra", diz Adriana. O jogo consiste, então, em entrar e sair dessas ações, com a presença firme de uma qualidade digestória, intestinal.

Ficar nu em público é transformador. É forte. Libera forças, desata amarras. Ficar nu em público é todo um conhecimento que se adquire, uma passagem transformadora, uma sabedoria nova. Por baixo de toda roupa reina outra roupa, a nudez. Tirar e colocar a roupa se torna dançar. Tirar e colocar a roupa já não cumpre um objetivo óbvio, uma moral óbvia, tirar e colocar a roupa se tornam gestos públicos, a nudez se torna um gesto de intimidade pública. Dia após dia, treinando esse uso difuso das camisetas fora do corpo, pela dança, elas vão explorando as passagens que constituem o lado invisível de toda roupa. Adriana diz, "*Não precisa chegar no vestir, se não adaptou eu vou trocando. Pode ficar dobrado, não tem jeito certo de encaixar*".

Elas se despem da cintura para baixo e começa o jogo. Quando elas se sentam, um tom agressivo lhes toma o rosto, elas se olham, e olham para o público, se olham e olham para o público. "*A gente pega a masculinidade da outra e intensifica*", diz Adriana. Elas se apropriam umas das outras, é visível, elas se afetam e se citam. Se apropriam dos gestos uma das outras.

Esse jogo de apropriações tem suas particularidades, pois não se trata de imitação no sentido de uma reprodução fiel, mas de coabitar estados corporais umas das outras, estados que não necessariamente geram o mesmo tipo de movimento, mas sim um mesmo tipo de qualidade. Enquanto elas exploram o movimento a partir do tubo digestório, Adriana as orienta que se apropriem, num dado momento, "*do tubo da Nina, dos sons do tubo dela*", diz Adriana. Elas estudam o estado produzido pela movimentação de Nina, estudando os movimentos que seu corpo inventa imaginando-se um grande tubo digestório. Então algo que não é exatamente visível, daí a particularidade dessa mimese, passa a ser compartilhado pelas três dançarinas. Dentro e fora do tubo se tornam repartições que se aderem, num dado momento elas dançam dentro do tubo digestório de Nina, por meio dele, depois de Larissa, depois de Carol. "*Vou me apropriando dessa variação, do som, da flexão extrema do tubo da Nina*", diz Adriana. Há um jogo de apropriações que é aqui fundamental, apropriações que se fazem diretamente no corpo,

como se três pessoas dançassem um mesmo corpo. Enquanto Nina explica às demais o seu movimento "*rave*", Adriana diz, "*Cada uma do seu jeito, mas todas no mesmo. Se uma coisa te interessa aqui você fica. Tem que sentir*".

E então é a vez do "*repertório Carol*", como elas dizem. Carol tem vários micro personagens de duração exígua. Elas então passam a estudar o "*macaco go-go-boy*", nome que dão a um padrão de movimento produzido pelo estado corporal adentrado por Carol. Nina e Larissa aprendem com ela a fazer esse macaco que ela faz, "*O macaco que ameaça em círculos*", diz Adriana. Nina e Larissa passam um bom tempo dançando e explorando suas imagens de "*macaco go-go-boy*", se apropriando de cada tipo de impulso, das ondas que vêm do tubo digestório da Carol, surfando essas ondas. "*Começou a aparecer um deslocamento, exploro*", diz Adriana. Unidades discretas de movimento, carregadas de uma qualidade intestinal, vão sendo coletadas, mimetizadas, coabitadas por elas a partir da exploração individual de cada dançarina. Longas horas de exploração, para chegar nessa indistinção, numa dança que imiscui corpos uns nos outros.

Num intervalo Adriana comenta, "*Eu prefiro explorar tudo junto ao mesmo tempo para ver o que funciona e o que não funciona. E aí a gente vai explorando e aprofundando aos poucos*".

Depois é Larissa quem passa a ser objeto da mimese de Nina e Carol. "*Larissa, como é a história dos dentes do macaco, o repuxar dos lábios do macaco?*", pergunta Adriana. Larissa demonstra e Nina e Carol se apropriam desse gesto. Apropriação que transforma, recurso fundante dessa dança. "*Cada uma delas tem suas próprias imagens, partindo dos mesmos princípios físicos*", diz Adriana. Após uma exploração corporal, Larissa faz o seguinte comentário a respeito de um dos padrões de movimento que ela criou para esse trabalho, "*Essa qualidade não surge do nada, ela só aparece depois de um tempo*". Larissa se refere a uma das qualidades que compõe o seu roteiro de movimentação, que elas convencionaram chamar de "*clubber*". Ou seja, não se acessa qualquer tipo de movimentação a qualquer momento. Há todo um percurso até chegar ali. Os movimentos não estão todos disponíveis de uma só vez, é preciso chegar até eles, encaminhá-los, cada um deles, percorrendo-os um atrás e através do outro.

Então elas param de dançar e num papel anotam as imagens individuais que foram surgindo ao longo da exploração, estabelecendo roteiros. O roteiro de Nina, num determinado momento, é o seguinte, "*tubo/centro; recolher; expande p/ cabeça; o olhar comendo; soco no estômago; intestino nos pés*". Por meio desses roteiros, elas vão estudando a movimentação uma da outra, construindo, fixando, reconhecendo e trocando esses roteiros. Nina vai explicando às demais cada uma das suas qualidades, o encadeamento que se dá entre elas. Depois Carol e Larissa fazem o mesmo, elas explicam suas invenções de corpo para que as demais possam melhor compreendê-las e dançá-las. É como se mapeassem os cômodos de suas casas para que as demais ali se sentissem mais livres. Elas vão explicando o funcionamento de cada um dos seus movimentos, onde começam, como, e para onde vão. Elas sabem dizer o modo de cada movimento do roteiro, como vão se encaixando um no outro, se transformando um no outro.

Cada uma delas vai estabelecendo repertórios pessoais de qualidades masculinas e ao mesmo tempo digestórias. Posteriormente, se dão longos jogos de apropriações desses repertórios. Elas então aprofundam os estados corporais, explorando as apropriações que vão fazendo umas das outras. Com o passar do tempo, a partir da exploração do tubo digestório enquanto motriz, cada uma das dançarinas vai encontrando diferentes padrões de movimento, que passam a ser designados conceitualmente, ainda que às vezes transitoriamente, por meio de rótulos que são imagens suscitadas pela qualidade de movimento de cada uma. Nina, "*bêbado, boxeador*". Larissa, "*largado*". Carol, "*macaco*", são alguns exemplos dessas demarcações. Esses padrões estão intimamente ligados ao estado corporal que os gerou, e é por meio desse estado que elas vão se comendo, absorvendo umas as qualidades das outras. "*Começou a aparecer uma variação de ombro, de impulso, de ritmo, eu exploro – apareceu uma qualidade a gente radicaliza, explorando até o limite a necessidade e o desejo inerentes a essa qualidade*", diz Adriana. Imitar o devir do outro até ser o desejo do outro, o que o outro será. Imitar o percurso do outro até ser.

Ao final de um ensaio, deitadas no chão com as cabeças sobre bolas de borracha, alongando e relaxando as cervicais, elas vão estabelecendo roteiros. Elas inferem e comentam que essa dança pode ser pensada enquanto uma alternância, um encadeamento, entre estados corporais e os padrões de movimento estabelecidos por esses estados, que são então demarcados, coletados inseridos no repertório do corpo em movimento. O estado corporal produz certos padrões de movimento, esses padrões se fixam e se tornam

meios de religação com o estado que os originou. A cada momento a consciência vai do movimento ao estado corporal, e de volta do estado para o movimento corporal. Esses padrões estabelecidos de movimento são como reservatórios de um estado alterado do corpo que num momento passado os originou.

Enquanto isso, o processo criativo vai produzindo uma enorme assimetria epistemológica entre a obra e o público. Cinquenta minutos dura *Bananas*. Cinquenta minutos terão os espectadores para apreender de uma só vez a síntese de todo esse processo pelo qual o corpo vai se tornando o próprio meio de sua expressão. Um processo cujo fazer é a invenção de um modo de fazer-se. Um processo que produz corpos máscaras. A originalidade aqui é esse corpo outro, diferencial.

Num determinado momento do processo, Larissa me conta que a cada dia que passa sente dores [musculares] numa região diferente do corpo. Ela explica que isso acontece porque ao mimetizar o movimento de Nina e Carol, ao requerer de seu corpo que dance o corpo delas, ao replicá-las no seu corpo, ela se descobre noutros corpos, se faz outros corpos, e isso dói um tanto para acontecer porque os impulsos passam a ser acionados de outro jeito. Um corpo que é também os corpos que estão fora dele, um corpo que transfunde em seu o sangue alheio, em seu o espaço que o cerca. Um corpo que se comove comunicando sua permeabilidade.

"*O alcançar da boca, a sucção, o engolir. O alcançar do ânus*", diz Adriana ao passo que conduz as explorações. "*Testando, experimentando. O importante é o estado*", ela acrescenta. Esses estados corporais alterados que elas vão construindo são a informação mais frágil de todas, é a chama de uma vela em dia de ventania. Mas conforme a dança vai tomando os corpos delas, o corpo vai ganhando autonomia. A cada vez se cansa menos, se esforça menos. A cada dia o corpo vai ganhando mais plenitude nesses estados, conseguindo habitar melhor os seus movimentos, indo de carona com eles.

Mais tarde, Larissa me diz da importante questão, nessa dança do Núcleo Artérias, de se repetir, repetir sempre, até constituir segundas naturezas, que passam a constituir o corpo, segundas naturezas que se dão pelo exercício continuado, repetido e repetido, de dançar o corpo que a cada agora se é até fazer um corpo outro. A repetição aqui é o que faz instaurar pequenos desvios, a ideia é repetir, o efeito é diferir, através de uma dança

que cria, que fraciona e testa. Repetições que geram invenções que são descobertas. Primeiro elas exploram um movimento, suas possibilidades, suas extensões, depois enxugam esse movimento, e a síntese se faz, ganhando força. Elas vão fracionando a dança e conforme o fazem elas repartem o movimento em pedaços menores, discretos. Com isso, elas abrem espaços, distendendo o corpo, estendendo também o tempo, a experiência do tempo no corpo. Esses fracionamentos vão dilatando o tempo e aumentando o campo de ação. Isso permite que venham à tona potenciais outros de relação com o mundo, com o outro e consigo.

Ao final de *Bananas*, elas se dirigem cada uma até uma das três cadeiras que elas deixaram vazias e ali restam, de pé, imóveis, olhar fixo, tampando a púbis com a peruca, e o olhar que compõe essa última cena é determinante para todo o trabalho. "*E o final, Dri, como vai ser? Abandona o estado e pega a peruca ou sobra um restinho do estado?*", elas perguntam a Adriana. No início do processo elas estabelecem um olhar que ao final se abre, se vulnerabiliza, olhar que convida. Num determinado momento, contudo, elas se asseguram de que o olhar que acompanha o corpo em pé segurando a peruca sobre o sexo não deve ser um olhar frágil, mas forte, que desafia, que questiona, que instiga, semelhante ao olhar com que elas começam o trabalho, olhar direto, agressivo, porém somado à abertura de toda a experiência gerada nos cinquenta minutos de *Bananas*.

Mais uma vez elas discutem o olhar da obra. Elemento sempre crucial na pesquisa do Núcleo Artérias, o olhar condensa toda uma relação com o [olhar do] espectador. O olhar é o que desestabiliza o espectador, aquilo que o atinge em cheio. Espectador sujeito do olhar delas. Mais uma vez elas discutem o olhar de cada uma com grande especificidade. "*Ótimo esse olhar Sarah Lucas, que atravessa!*", diz Adriana. E Sarah Lucas se torna adjetivo de um olhar, de uma caminhada ameaçadora, da própria ameaça do olhar que te olha olhar o sexo delas fazendo coisas.

Termina o ensaio aberto e é hora do bate-papo. Adriana explica aos que vieram, "*A proposta é que elas reconstruam a masculinidade. O que a gente procurou foi amassar, misturar, recombinar clichês masculinos. O foco para o movimento é uma ativação dos sentimentos do tubo digestório*". As opiniões daqueles que comparecem ao ensaio aberto diferem muito, as percepções são as mais diversas, não há consenso. Alguém diz, "*Eu li por outra chave. Não vi masculino nenhum aí, eu vi mulheres super femininas, e lindas, cuja camisola do dia é uma camiseta idiota do namorado*", diz

alguém que veio assistir ao ensaio. "*Eu senti um clima persecutório, na trilha também*"; "*O rosto delas, essas contorções, são expressões naturais ou são caretas?*"; "*Por que vocês não interagem fisicamente?*"; "*Ver de dentro do palco é uma experiência completamente diferente*"; "*Eu pensei, está acontecendo algo com elas que não está acontecendo comigo*"; "*Por que esses clichês? São clichês muito específicos do masculino, por que essas referências?*"; "*Todo mundo demorou a perceber que elas estão sem calcinha*"; "*Como lidar com o fato de poder olhar para o lugar que não se olha?*"; "*O sem calcinha movimenta muita coisa na minha cabeça, é um lugarzão*"; "*É o masculino passado no corpo de mulheres*"; "*Todo mundo tem seus acentos mais masculinos e mais femininos*"; "*Às vezes parece um exercício, porque vai demais para o tubo. Tem que ir mais para fora*"; "*Eu queria mais isso de engolir e ser engolido*"; "*Eu fico com uma dúvida a respeito do final, porque ele não supera a surpresa do início*"; "*Eu gosto quando não fecha*".

Dudu Tsuda, responsável pela trilha sonora, vem ver o ensaio. Ao final, ele conclui que "*para esse trabalho há de se chegar a uma trilha que segue, segue, segue, sem contudo formar qualquer ritmo*". Uma leitura apropriada de *Bananas*, em acordo com o que diz Adriana, "*Esse trabalho é todo feito de transformação, estados vão sendo inseridos na transformação até que apareça o estado seguinte. Na transição, não se é nem um nem outro*".

No ensaio seguinte ao ensaio aberto elas sentem a falta das pessoas para olharem e serem olhadas. "*O olhar hoje ficou pequeno. Faltou desejo, foi técnico, reflexivo*", Adriana faz suas considerações, "*Hoje vocês estavam inteiramente motoras, e isso é muito importante porque o desenho motor garante a entrada de outras camadas, mas faltou o pulsional, faltou a presença do estado, da sensação*". Falta uma agressividade que está na boca. "*Agressividade cortante, invocada*", diz Adriana. Tem que pegar e dar, pegar do outro e dar para o público. "*Eu pego do outro aquilo que me alimenta*", diz Adriana.

POR FIM, AS OBRAS E OS MITOS

Vários são os indícios ao longo da obra de Claude Lévi-Strauss de que toda a mecânica referente ao funcionamento do pensamento mítico encontra-se em analogia profunda com a criação artística no mundo ocidental. Haveria uma especificidade estrutural comum a esses dois modos de criação. Há uma estrutura que se impõe à criação, fazendo dela não tanto uma invenção original, mas uma transformação diacrítica de versões [de obras ou mitos] já existentes, algo que visa a diferenciação frente ao que lhe antecede.

As obras de arte, como os mitos, se estabelecem através de relações de oposição. As obras de arte, como os mitos, são de "natureza diacrítica".

> Cada uma de suas transformações resulta de uma oposição dialética a outra transformação, e sua essência reside no fato irredutível da tradução *pela* e *para a* oposição [...] Encarado de um ponto de vista empírico, todo mito é a um tempo primitivo em relação a si mesmo e derivado em relação a outros mitos; não se situa *em* uma língua e *em* uma cultura ou subcultura, mas no ponto de articulação destas com outras línguas e outras culturas. De modo que o mito nunca é *de sua língua*, é perspectiva sobre uma *língua outra* [Lévi-Strauss, 2011:622].

O que é criar? Alguém cria?

Ao longo de suas *Mitológicas*, Lévi-Strauss não parece dar muita ênfase ao momento mesmo em que um sujeito reconta um mito, ele está mais interessado na lógica supra individual, estrutural, que se opera nesse ato. Ele se afasta de uma abordagem da gênese das estruturas, pois sua teoria nem sequer concebe a gênese, visto que "toda estrutura é necessariamente gerada" [Lévi-Strauss, 2011:604]. Para Lévi-Strauss, as estruturas existem desde sempre, sendo que "cada estado anterior de uma estrutura é ele mesmo uma estrutura" [Lévi-Strauss, 2011:605]. Em se tratando de mitos e de arte, portanto, "o fato da estrutura é primeiro" [Lévi-Strauss, 2011:605].

Lévi-Strauss define o sujeito [criador, ou aquele que conta o mito] enquanto um espaço imaterial, algo que é oferecido ao pensamento, que é preenchido, atravessado pelo pensamento que, dado seu caráter anônimo, pode ali se desenvolver, se organizar. O sujeito em si é "um lugar insubstancial" [Lévi-Strauss, 2011:603].

A compreensão desse sujeito imaterial, insubstancial, que não se reduz ao próprio corpo, irá coincidir precisamente com a realidade dos corpos produzidos na dança contemporânea do Núcleo Artérias, que tampouco existem como substrato, que tampouco se limitam aos contornos de sua forma, mas que pelo contrário se estendem ontologicamente para todo o espaço que lhes cerca e são capazes de contagiar, afetar e incorporar corpos alheios. Aqui o sujeito não se reduz aos limites do corpo. O dançarino pode vir a ser mesa, pode vir a ser chão. E seu movimento é capaz de mobilizar todo o espaço, pois seu movimento altera o espaço. Ao mexer o corpo, o dançarino está mexendo o mundo. A insubstancialidade de nossos seres impede aqui qualquer estratégia de totalização do eu. Longe de ser o lugar de onde surge a criação, o eu é atravessado, tomado, impelido por ela, torna-se meio para o fim criativo.

Desse ponto de vista, poderíamos dizer, não há criação original do tipo 0/1, do tipo *fiat lux*. A criação artística, assim como a operação do pensamento mítico, é inevitavelmente diferenciante, e com isso profundamente dependente de tudo o que lhe precede no espaço tempo. A criação é um movimento, uma passagem, um acesso à transformação. Transformação que jamais se estanca ou se totaliza. Transformacionismo constante, poderíamos dizer. Essas sutilezas do pensamento de Lévi-Strauss se impõem à minha abordagem do aspecto criativo em meu trabalho de campo frente aos processos criativos do Núcleo Artérias.

Se a obra é uma estrutura, e se toda estrutura é necessariamente gerada, então a obra jamais surge do nada e portanto não há criação propriamente dita, no sentido bíblico, há criação no sentido da diferenciação. Criação é diferenciação. "Afastamentos diferenciais", diz Lévi-Strauss. A criação não visa, não quer, não pretende, ela não é um sujeito, é algo processual, e onde quer que ela aconteça ela diferencia. Ela não *faz* propriamente nada, ela *é* diferenciação. Perguntar-se qual a função de uma obra é algo que aqui se torna sem sentido, pois a criação não possui função. Os processos criativos buscam resolver problemas colocando novos problemas.

Se podemos dizer da arte o que diz Lévi-Strauss acerca do mito, então toda a nossa compreensão da arte deverá ganhar novas aparências. Sigamos nessa aproximação entre mito e arte e chegaremos a fórmulas surpreendentes, como por exemplo a de que o conteúdo assumido pela obra de arte, como no mito, "não é anterior, mas posterior a esse impulso primeiro; longe de derivar de um conteúdo, o mito dele se aproxima, atraído por

sua gravidade específica" [Lévi-Strauss, 2011:606]. Com a obra de arte se dá o mesmo: seu impulso primeiro é transformar para diferenciar. O conteúdo vem a reboque. Vejamos se as instâncias da criação, os chamados processos criativos, não poderiam aqui se encaixar:

> Em cada caso particular, ele [o mito, a obra] aliena nesse contato [com os conteúdos que lhe preenchem] parte de sua liberdade aparente que, olhada de outro ângulo, não é senão uma submissão a sua própria necessidade. A origem desta necessidade se perde na aurora dos tempos, jaz no âmago do espírito, e seu desenvolvimento espontâneo é retardado ou acelerado, inflete-se ou bifurca, sofrendo imposições históricas que a engatam, por assim dizer, em outros mecanismos, com os quais seus efeitos vêm a se compor, sem trair sua orientação primeira [Lévi-Strauss, 2011:606,607].

Não seria exatamente adequado dizer que as obras do Núcleo Artérias representam temas, que suas obras são *sobre* alguma coisa. Em vários aspectos torna-se evidente que o contrário acontece, são os temas que abordam a obra, que se direcionam para ela, que lhe interrogam – é o que se dá, a meu ver, com o tema "gênero" em relação à obra *Bananas*. É o assunto que se deposita sobre a obra e não o contrário.

> Os mitos [e tampouco as obras] não dizem nada que nos instrua sobre a ordem do mundo, a natureza do real, a origem do homem ou seu destino. Não se pode esperar deles nenhuma complacência metafísica; eles não virão socorrer ideologias esgotadas. Em compensação, os mitos [e as obras] nos ensinam muito sobre as sociedades de que provêm, ajudam a expor os móveis íntimos de seu funcionamento, esclarecem a razão de ser das crenças, costumes e instituições cujo agenciamento parecia incompreensível à primeira vista; finalmente, e sobretudo, permitem extrair certos modos de operação do espírito humano, tão constantes ao longo dos séculos e disseminados de modo tão generalizado por espaços imensos, que se pode considerá-los fundamentais e buscar encontrá-los em outras sociedades e em outros campos da vida mental onde não se suspeitava que interviessem e cuja natureza, por sua vez, virá a ser esclarecida [Lévi-Strauss, 2011:616].

Eis uma formulação de Lévi-Strauss que nos parece intactamente análoga ao que se passa com as obras de dança contemporânea que vimos aqui serem construídas e que tampouco nos ensinam sobre o real, sobre nossas origens ou nossos devires, mas que nos ensinam um monte sobre a sociedade em que vivemos, expondo crenças e evidenciando "modos de operação fundamentais do espírito humano".

> Na verdade, o renascimento há tanto esperado da arte contemporânea só poderia resultar, como consequência indireta, da revelação das leis imanentes às obras tradicionais, as quais deveriam ser buscadas em níveis muito mais profundos do que aqueles comumente considerados como satisfatórios [...] a criação artística, libertada por essa tomada de consciência de suas obsessões e fantasmas, talvez encontrasse um novo ímpeto. Não chegará lá se não estiver antes convicta de que uma estrutura não é automaticamente significante para a percepção estética pelo simples fato de todo significante estético ser a manifestação sensível de uma estrutura [Lévi-Strauss, 2011:618, 619].

Não há texto original, toda arte é tradução, origina-se de outra arte que é então *desmarcada* e traduzida ao modo do artista, uma outra arte que é assim ora apropriada ora desmentida, sempre deformada, portanto. É o que se dá com as inúmeras apropriações que o Núcleo Artérias faz de outras obras ao longo de seus processos criativos.

Segundo Lévi-Strauss, a criação é um processo que atende a uma lógica fundamental e arcaica, da qual não necessariamente é preciso estar consciente.

> Por se tratar de uma aplicação particular de um procedimento ao mesmo tempo fundamental e arcaico, é concebível que seja perpetuado não pela observação consciente de regras, mas por conformismo inconsciente a uma estrutura poética intuitivamente percebida a partir de modelos anteriores, elaborados nas mesmas condições. Tudo bem considerado, a própria objeção que atualmente encontramos por parte de espíritos conservadores, que se recusam a admitir que a inspiração poética se apoie na operação de uma combinatória, se enraíza num misticismo antiquíssimo que, desde os

> tempos mais remotos, tem sido capaz de recalcar no inconsciente os verdadeiros mecanismos da criação estética" [Lévi-Strauss, 2011:627].

A criação é, portanto, uma atividade autônoma e sujeita primeiramente a si mesma, atividade natural, estrutural e inconsciente que se sobrepõe a qualquer liberdade, espontaneidade ou criatividade do sujeito. O que fazemos em arte é nada além de exibir nossos recursos combinatórios, que são os mesmos do universo, da natureza. A arte não é refúgio das identidades pessoais, como tanto se faz crer.

> Toda a língua preexiste virtualmente a cada enunciação que o discurso nela seleciona, assim como todos os genomas preexistem virtualmente aos indivíduos particulares que, devido ao acaso ou a afinidades eletivas, outros indivíduos geram ao se unirem [...] Como na genética, o caráter praticamente ilimitado dos enunciados verbais, isto é, das combinações possíveis, decorre primeiramente do número fantástico de elementos e de regras que podem entrar em jogo [Lévi-Strauss, 2011:660,661,662].

A dança contemporânea do Núcleo Artérias tem aqui equivalências. Um corpo humano, finito de regras, pode gerar uma série praticamente infinita de operações. O código é finito. Os corpos e as operações sempre diferentes. A dança contemporânea parece se encerrar num balanço dialético constante entre a finitude das regras que presidem o corpo e a série praticamente infinita de operações que corpos sempre diferentes são capazes de gerar. Essa é uma questão cara, mesmo dramática, à dança contemporânea, pois qualquer deslize em excesso para um dos lados, finitude demais do lado das regras ou infinitude em demasia do lado do corpo, pode ser prontamente apontado como fraqueza, como insuficiência do pensamento que veio a gerar a obra em questão. É preciso que uma obra seja suficientemente coesa quanto às regras que faz ou deixa entrar em jogo e ao mesmo tempo permita identificar a singularidade própria do corpo que dança. A clareza dessa dialética, que não dê espaço para predominâncias de um lado ou de outro, ao fim do processo, é tão ansiada quanto agonística. A arte contemporânea possui em nossa sociedade essa aparência sedutora de espontaneidade total, e o mesmo se dá com a dança contemporânea. Mas o modo como uma pessoa faz arte não a livra de maneira alguma da sujeição aos códigos dentro dos quais se decide operar, e o sucesso de uma obra depende exclusivamente do modo como se maneja um código, do modo como se remonta a uma tradição.

FOTOGRAFIAS

As fotografias aqui presentes são de Éric Brochu, a quem agradeço enormemente por ter feito e cedido essas fotos que tão bem fazem a este ensaio. Elas foram tiradas num dia de ensaio da obra *Fleshdance*.

AGRADECIMENTOS MAIS QUE ESPECIAIS

Adriana Grechi, André Menezes, Andréia Guilhermina, Carolina Minozzi, Júlia Rocha, Juliana Ferreira, Karime Nivoloni, Larissa Ballarotti, Lívia Seixas, Nina Giovelli, Valeska Figueiredo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Editora 34, 2003.

Arnheim, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

Bateson, Gregory. *Steps to an ecology of mind: A theory of Play and Fantasy*. Jason Aronson Inc. Northvale, New Jersey, London, 1987.

Benjamin, Walter. *O Narrador*. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.* Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2011.

Dawsey, John C. *Victor Turner e a antropologia da experiência*. In: *Cadernos de Campo*, n. 13, 2005.

Gell, Alfred. *The art of anthropology: Essays and Diagrams*. London/New York: Eric Hirsch, 2006.

Hilst, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

Katz, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte, Fid Editorial, 2005.

Lévi-Strauss, Claude. *O Homem Nu*. São Paulo: Cosac Naify, 2011

Louppe, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

Teixeira, Antônio M. R. *A soberania do inútil e outros ensaios de psicanálise e cultura*. São Paulo, Annablume, 2007.

Turner, Victor. *Floresta de símbolos – aspectos do ritual Ndembu*. Niteroi, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

Turner, Victor. *The anthropology of experience*. Chicago, University of Illinois Press, 1986.