

O ESPAÇO (NA) DA DANÇA

Soraia Silva

Professora do Departamento de Artes Cênicas da
Universidade de Brasília – UnB

Resumo: Este artigo se propõe a discutir questões relativas à utilização do espaço na dança e sua especificidade enquanto área de conhecimento acadêmico. O relato de experiências é o método usado para estudar a prática docente e a realização acadêmico-artística de eventos relacionados à dança como o “Mexido de Dança” na UnB.

Palavras-chave: espaço, dança, Universidade.

Abstract: This article intends to discuss issues regarding the use of space in dance and dance space itself as academic knowledge. Reported experiences are used as a method to study both cases: either teaching or performing academic/artistic events such as “the scrambled dance” at Universidade de Brasília.

Keywords: space, dance, University.

O foco da presente discussão consiste na abordagem mais individualizada do espaço na dança, ou seja, apropriação do ambiente em que a atitude cênica do corpo entra no domínio da espacialidade para a sua completa realização expressiva. Inicialmente, relato experiência realizada na disciplina Corpo e Movimento II, que ministrei no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília no primeiro semestre de 2006. Os alunos realizaram atividades diárias de aquecimento, alongamento e percepção do próprio corpo e do corpo do outro. Em seguida, sugeri que o grupo se mantivesse nas periferias da sala, deixando a área central desocupada. Eles deveriam conectar-se com esse espaço por meio de ação e reação ao vazio e no vazio (ou ao cheio e no cheio da sala). Assim, movimentos e sons ocupam o ambiente. A cada nova intervenção espacial todos deveriam interagir e perceber a parte e o todo, estabelecendo *devoir*.

Ao final do exercício, solicitei a redução da intervenção ao mínimo. Instaurou-se uma espécie de pausa absoluta de movimentos e silêncio interior. O objetivo era perceber as sensações corporais, sob uma perspectiva mais interna: partes do corpo doloridas, sentimentos, a respiração, a batida do coração, os ruídos vindos de fora, os cheiros, etc. Cada aluno relatou a sua última percepção e mostrou uma pequena frase de movimento (com início, meio e fim) estimulado por essa última lembrança. Nessa exposição final, eles se mostraram bem conectados com o instrumento corpo movente: um realizava um movimento concentrado em sua lembrança de “bem estar”; outro massageava estilizadamente o pé, estimulado por um formigamento; outro ainda, se embalava ao ritmo cardíaco; outra se preenchia de ar para um arrebatamento espacial. Em seguida, pedi que definissem os quatro fatores do movimento: fluência, espaço, peso e tempo. De acordo com a presente

reflexão, apresento algumas definições atribuídas ao fator espaço pelos alunos:

- Maíra: É onde moram tudo e todos.
- Diana: Determinado local onde existem ou não movimentos para preenchê-lo. O Espaço não deixa de existir pela ausência de movimentos, ele só se torna espaço vazio. O seu tamanho depende da referência para caracterizá-lo: grande, médio ou pequeno.
- Hugo: Ambiente ocupado por um corpo ou matéria.
- Angélica: Considero espaço o que está à nossa volta. Então são vários os ambientes, podendo estar vazio, ou cheio, dependendo do modo que nos relacionamos com ele. Importante também é a consciência da localização espacial, que pode ser mais definida, pelo uso dos 27 pontos de orientação espacial, podendo assim se relacionar em espaços amplos ou não, mais focado ou multifocado.
- Fabíola: Ocupação, posição, relaciona-se ao olfato, tato, visão, descobrimento de si, do mundo, linear ou flexível.
- Andreza: Local limitado ou não, onde os atores e bailarinos movimentam-se e dançam, apresentam suas qualidades de movimento e interpretação.
- Alonso: É o espaço com o qual dialogamos ao nos movimentarmos. Pode ser pequeno, grande, alto, baixo, apertado, largo, etc.
- Micheli: Local materializado ou imaginário (interno), podendo ser utilizado ou não. Com o espaço concreto há um diálogo mais direto e objetivo, podendo haver limites, já o espaço interno é mais amplo de possibilidades e com maior complexidade.
- Júlia: Lugar, ambiente, o todo onde possa ocorrer ação ou não. O espaço engloba todos os cantos, paredes, teto, chão, ar que compõe o ambiente.

Depois dessa introdução mais prática, de utilização do espaço no nosso cotidiano, parto para uma reflexão mais teórica e histórica da apropriação do espaço na Dança enquanto campo de conhecimento. A característica básica da dança é a reunião primitiva de todos os elementos necessários à expressão criativa – atualiza a música e a poesia (artes do tempo) no espaço e a pintura e a escultura (artes do espaço) no tempo, ao se realizar integralmente no tempo e no espaço. Pode-se dizer que é uma das artes de menor abstração espacial por causa da presença da figura humana. Nesse sentido, todo o ser espacial da dança se realiza na atualização da fluência da forma, que se expande ou se contrai na “trialeítica” do corpo expresso em dimensões verticais, horizontais e sagitais, em uma busca contínua da superação daquela rigidez figurativa.

Como exemplo dessa busca de superação abstrata da figura humana, pode-se mencionar a produção em dança de Oskar Schlemmer. Principalmente o seu *Das Triadische Ballet*¹, considerado pelo próprio Schlemmer como o símbolo do equilíbrio entre a origem dionisíaca da dança, “sentimento puro”, e a abstração formal. Para o artista, este balé representava

a dança da triplicidade, alternância de um, dois e três em forma, cor e movimento, a qual deveria gerar a planimetria das superfícies dançantes e a estereometria dos corpos móveis, derivadas de uma dimensionalidade do espaço na moção de formas elementa-

1 Apresentado em 1922 no Landestheater de Stuttgart, o Balé Triádico é um exemplo normativo do trabalho teatral da Bauhaus.

res, como a reta, a diagonal, o círculo, a elipse e suas conexões. (SCHLEMMER apud WINGLERI, 1975, p. 364).

Schlemmer arquitetava uma “dança matemática” – da abstração do ser humano como organismo de carne e osso para a um mecanismo de números e medidas. Essa dança espacial funde espaço e corpo em uma unidade indissolúvel. Desse modo, faz-se a conexão entre formas humanas e extensões de arquitetura na coreografia e nos figurinos/objetos cênicos. O objetivo é estabelecer uma unidade metafísica, uma síntese numérica e mística do espetáculo teatral como câmara ótica. Para o pintor/coreógrafo, a abstração deveria ser o resultado da simplificação, da redução ao essencial, ao elementar e ao primário. Assim, torna-se possível contrapor a unidade à multiplicidade das coisas. Nesse contexto, o espaço deveria ser compreendido com o sentimento antes de percorrer e tocar seus limites com a ajuda da geometria do chão (do centro, eixos simétricos, diagonais, círculos, etc.) e as linhas espaciais que o dividem e subdividem para poder entender e captá-lo desta maneira. Essa subdivisão do espaço em linhas poderia condensar-se em superfícies e estas consolidarem-se em corpos sólidos. Por sua vez, tais corpos sólidos analisam a essência do espaço e tornam sua expressividade variada.

Muitos artistas da dança revolucionaram a percepção e a utilização dos espaços tradicionais nessa arte, a busca por uma unidade cênica e integração entre o elemento *Homem* e o elemento *Ambiente* resultou numa

síntese movente. Pode-se citar como exemplos: a grande precursora da dança de origem teatral no início do século XX, Isadora Duncan, em suas experimentações de novos espaços, e Rudolf Laban, que reconhece em Noverre² o grande pioneiro na observação da inadequação da manifestação cênica da dança do século XVIII relacionada ao novo espírito da era industrial. Criador do *ballet d'action*, o artista solicitava aos seus discípulos que observassem nas ruas, nos mercados os movimentos de seus contemporâneos em lugar de copiar as maneiras cortesias de príncipes e cortesões. Na modernidade os dançarinos se abrem aos estímulos do mundo natural, emancipando a sua atuação corporal expressiva com experimentos artísticos, reflexos das atividades ao ar livre. Não é raro encontrar registros visuais dos pioneiros Laban, Isadora, Wigman, Shawn, em que aparecem fazendo suas demonstrações artísticas tendo como palco a natureza.

Como legítimo herdeiro desse legado, deve ser destacado o coreógrafo Merce Cunningham, espécie de marco inicial da geração pós-moderna. Cunningham empreende uma visão total do espaço cênico em oposição ao balé clássico e estruturado, muitas vezes, em torno de um foco cênico espacial central. Para ele, todos os cantos e lados do palco têm o mesmo grau de importância que o centro. Nesse sentido, tudo pode acontecer

2 Jean-Georges Noverre (1727-1810) acreditava que os balés no século XVI eram débeis, monótonos e dispersos no meio de outros recursos cênicos.

simultaneamente em todas as zonas. Todo o espaço é cênico³.

Esse tipo de procedimento também é utilizado por coreógrafos mais contemporâneos como Twyla Tharp, Trisha Brown/Meredith Monk e os adeptos da *contact improvisation*. Tharp e seu espetáculo *Medley*, encenado no Central Park, New York - 40 bailarinos espalhados na relva como esculturas de jardim. Em *Juice*, de Monk, os bailarinos se moviam em uma rampa em espiral no interior do Museu Guggenheim, New York. Em suas experiências de improvisação, Trisha Brown explora a repetição minimalista e, posteriormente, a acumulação de movimentos. Na década de 70, trabalhos de Brown como *Roof Piece* contavam com a ação dos dançarinos sobre telhados de New York.

A “dança utópica do futuro” parece estar associada à liberdade de criação espacial, o espaço cênico da igualdade política estendido a todas as partes do ambiente e também do próprio corpo. A noção de invenção e renovação do repertório e do espaço significativo para a atuação na dança moderna inaugura um novo processo para o movimento expressivo. A dança clássica existe graças à continuidade e à transmissão de um repertório definido, uma tradição. Já na dança hodierna, ao contrário, a ruptura é a tradição: a invenção dos próprios

códigos os coloca no impasse da “criação permanente” como utopia. Também o espaço é demarcado nessa utopia ideológica. A expansão expressionista do espaço é a tomada de consciência das impossibilidades do homem moderno, quando a sua força vital (natural de crescimento) estancou e seu esforço externo atingiu o limite das impossibilidades. Então, o criador expressionista se une às suas próprias impossibilidades, manipulando os conceitos de reprodução, recorte, fragmentação, colagem, repetição, isolamento. Seu olhar se depara com o céu e não vê nada além da sua imensidão azul, disso resulta o seu desespero e a busca de uma saída. Sua saída é olhar para o espaço interno, observar sua alma expandindo-se internamente para, num processo de saturação, explodir. Então, a expressão interior redefine e impregna o espaço externo que quer alcançar o infinito.

Nesse sentido, depois dos modernos na arte do movimento, preocupados como Laban com o reflexo da era industrial no movimento humano, o pós-modernismo na dança, que começa na década de 60 com o Judson Dance Theater, é uma resposta da contracultura, desafiando toda e qualquer autoridade (até mesmo Cunningham era considerado muito restrito). Os questionamentos sobre os direitos civis, a guerra do Vietnã, a liberação sexual, refletiam na técnica da dança moderna, a qual passou a ser considerada rígida. Nesse momento, tem-se novamente o questionamento sobre a estética da dança relacionada ao meio social e econômico a qual está inserida, promovendo-se novamente a pergunta: o que é dança e o que ela deve refletir?

3 Parece que essa era uma tendência do uso do espaço na nova dança, ou seja, da maneira que qualquer espécie de movimento pode ser utilizado numa dança, também a dança pode ter qualquer tipo de espaço, como: igrejas, ginásios, arsenais, museus, parques e ruas de cidade, e são esses espaços (não como substitutos dos teatros) válidos esteticamente em si mesmos.

Desse modo, o período experimental, na arte do movimento, foi marcado principalmente pela dissolução da distância entre o público e o artista com o uso inusitado de novos espaços de *performance*. Além da crença que a arte e a vida são a mesma coisa. Nessa dança experimental, têm-se experiências surrealistas de distorção onírica no uso do espaço principalmente nas experiências do Judson Dance Theater. Em 1971, em um museu de *New York*, Trisha Brown deu a seus dançarinos uma série de tarefas precisas relacionadas ao desequilíbrio da verticalidade usual do corpo. Na coreografia “Caminhando pela Parede”⁴, os dançarinos ficavam em pé e andavam paralelamente ao chão ao longo das paredes, suspensos por cabos especiais. Cerca de seis dançarinos poderiam estar atuando ao mesmo tempo. Ao se encontrar, eles teriam que se apoiar mutuamente ou, simplesmente, passar para o lugar do outro. Uns tinham facilidade em cumprir a tarefa e outros nem tanto. Não é fácil manter uma posição ereta aparentando naturalidade nesse tipo de suspensão lateral.

Essa não é uma experiência muito diferente da ilusão surrealista evocada pelos balés clássicos tradicionais. Os movimentos, objetos, cenários e figurinos se desenvolveram na dança muito em função da distorção da

magia cênica espacial. Esses efeitos, depois de 1822, foram mais populares e mais fáceis com o uso da iluminação a gás, a qual proporcionava contrastes trêmulos entre a claridade e as trevas adequados a ambientes noturnos ou sobrenaturais (cf. Anderson, 1978, p.44.).

A técnica das sapatilhas de pontas foi desenvolvida depois que o uso de cabos e fios já eram utilizados para a suspensão de bailarinos flutuantes pelo cenário - apenas em alguns momentos eles pousavam a ponta dos pés no chão. Essa elevação, por extensão das sapatilhas de ponta, permite um efeito mágico no movimento. O esforço técnico consciente do corpo corretamente exercitado por compensações musculares e equilíbrio de eixo e marca a necessidade da dança de ocupar um espaço aéreo na busca de um espírito romântico.

O Espaço da Dança na universidade

Tendo em vista o grande crescimento dos cursos de dança no Brasil (atualmente são 33 cursos propostos ou já em andamento em todo o território nacional), vemos a grande necessidade do DF de também estar inserido no contexto dessa nova demanda profissionalizante dos interessados na arte da dança. Essa arte é uma das manifestações artísticas mais presentes na cultura popular do brasileiro. Firmam-se diversas nuances estéticas em suas manifestações expressivas e comunicativas seja em contextos mais eruditos, populares, sociais ou mesmo no campo terapêutico. A primeira faculdade de Dança

4 Além de *Walking on the Wall* (andando nas paredes) e *Man Walking Down Side of Building* (homem andando de cabeça para baixo no edifício), Trisha Brown compôs, entre outras coreografias: *lightfall* (caída ligeira) de 1963, *Sky Map* (mapa do céu) de 1969, *Spiral* (espiral) de 1974 e *Pamplona Stones* (pedras de Pamplona) de 1975.

só foi criada na década de 50 em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, cujas bases teóricas priorizavam métodos inspirados na dança expressionista alemã. Só na década de 80, criou-se o segundo curso de dança no Brasil. Dessa vez, a Unicamp foi o palco para o segundo passo a ser dado no interior de São Paulo. Também havia uma busca de compreender e ampliar as possibilidades do fazer e pensar a dança.

Com o decorrer dos anos em que atuo como professora da área de corpo do Departamento de Artes Cênicas da UnB, percebi uma demanda grande de estudantes em busca de profissionalização artística cuja verdadeira vocação estava destinada à arte da dança. Justamente por não termos um curso específico nessa área, buscaram então as Artes Cênicas. Também como orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arte dessa mesma universidade, na linha de pesquisa Processos Composicional para a Cena, na qual atuo mais diretamente com a linguagem da dança, identifiquei a real demanda de pesquisadores e artistas da dança sob minha orientação e orientação de outros colegas. Os alunos recorrem ao contexto universitário para o amadurecimento teórico de suas pesquisas e práxis artístico/pedagógicas.

O último projeto pedagógico da Unicamp ressalta, em sua introdução, a necessidade da formação do bailarino brasileiro em um curso superior de dança. A referida exigência visa à reflexão desses artistas pela pesquisa e inovação das raízes nacionais na estética da

dança. Esse projeto deflagra que “em geral, as companhias de dança nacionais tem pouca ou nenhuma preocupação com esse aspecto e seu repertório não passa de uma cópia-carbono dos repertórios das companhias estrangeiras que passam por aqui”.

Nas discussões, que temos tido a oportunidade de participar, sobre as demandas de realização do curso superior de dança no DF e também da leitura dos projetos pedagógicos dos cursos de dança da Unicamp, da Bahia e da Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa, verificamos a grande diversidade dos mesmos. Os cursos já implantados tiveram em seus momentos políticos/pedagógicos uma determinação estética em suas implementações e práxis, cujos resultados já permeiam a história da dança contemporânea brasileira, inclusive no contexto universitário.

Variadas são as críticas, partindo principalmente do ponto de vista de inclusão ou exclusão da própria história corporal da dança brasileira. Nesse sentido, devemos estar atentos aos erros e acertos das propostas já existentes assim como estabelecer um novo paradigma da dança em Brasília e DF a partir das peculiaridades presentes na própria região.

Assim, além das academias de dança, dos grupos estabelecidos da dança popular, contemporânea (de cunho teatral ou não), das danças de salão, das ecolas públicas ou particulares que desenvolvem geralmente atividades de dança extracurriculares, dos seminários, encontros e festivais de dança, dos pontos de cultura, das danças de cunho

religioso (cujo palco estabelecido em praças, igrejas e terreiro também são uma demanda concreta de atuação e manifestação do corpo pela dança), também devemos levar em consideração a vocação internacional de Brasília com sua facilidade de contato com o mundo pela representação cultural específica das embaixadas de vários países (e que muitas vezes trazem suas companhias oficiais de dança ou grupos representativos à Brasília). Além das danças indígenas (pela representação da FUNAI). Dessa maneira, forma-se um painel extremamente rico e promissor para o desenvolvimento criativo de uma prática artística e pedagógica no campo da arte da dança.

Em 2009, o CDPDan (Coletivo de Dança da UnB), cujo objetivo é fomentar atividades acadêmicas e artísticas de dança, fortalecendo estratégias de desenvolvimento desta arte no âmbito da UnB, vem favorecendo a discussão de um currículo acadêmico para essa área do conhecimento artístico inserido no contexto universitário. Para isso, temos desenvolvido o projeto DANÇA UNB! VER, PENSAR, MOVER (ver: <http://dancaunb.blogspot.com>), composto de oficinas ministradas no Centro de Vicência/Núcleo de Dança da UnB durante o todo o anos de 2009 e quatro edições do “Mexido de Dança” realizado no âmbito da UnB. O objetivo é ser o espaço da dança na UnB para confirmar e trazer a tona os movimentos relacionados à dança na Universidade.

O evento é uma iniciativa do CDPDan – Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia do Departamento de

Artes Cênicas da Universidade de Brasília (ver: <http://e-groups.unb.br/cdpdan/>) com o apoio da Diretoria de Esporte, Arte e Cultura do Decanato de Assuntos Comunitários da Universidade de Brasília-DAC/DEA/UnB. O evento pretende fomentar atividades acadêmicas e artísticas de dança, fortalecendo estratégias de desenvolvimento desta arte no âmbito da UnB e da região. Desse modo, fomenta-se um embasamento teórico e de práticas que permitam a reflexão sobre as condições da dança no país e no GDF. Assim, facilita-se a discussão de um currículo acadêmico para essa área do conhecimento artístico já inserido no contexto universitário.

O projeto vem desenvolvendo uma série de cursos, palestras, mostras de vídeo e performances resultantes das pesquisas realizadas pela graduação, iniciação científica, mestrado e doutorado, vinculados ao CDPDan. Essa ação está relacionada com a demanda local da UnB e da comunidade em geral para o desenvolvimento do curso de dança universitário. O Projeto como um todo teve excelentes desdobramentos. As oficinas realizadas, abertas à comunidade da UnB, também são vinculadas como curso de extensão com o apoio do DEX. As atividades tiveram público contínuo, resultando em uma atividade favorável à formação corporal pelas diversas abordagens de dança oferecidas.

Já a quarta edição do Mexido (ver: <http://www.youtube.com/watch?v=-19-m1w00Cc>) confirmou e trouxe a tona os movimentos relacionados à dança na Universidade. O “Mexido de Dança” na UnB

representa a tentativa de proporcionar o espaço das várias manifestações corporais, da mistura e da aceitação, da inclusão de corpos e expressões, da festa e da comemoração, da dança como alimento do corpo, da alma e do espírito coletivo, do indivíduo que se expõe ao todo e do todo que colabora com o indivíduo. A presença do público foi intensa durante todas as atividades propostas principalmente na programação noturna com as performances dos grupos de dança. A partir desse último Mexido, foi proposta uma mesa redonda: “A dança na Universidade” com a participação dos convidados especiais: Eusébio Lobo da Silva, um dos fundadores do departamento de artes corporais da Unicamp; Adriana Betencout Machado, professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia; Rosa Coimbra, diretora do Centro de Dança do D.F, presidente do Conselho de Cultura do GDF, Dir. do Fórum de dança; Soraia Silva, coordenadora do CDPDan, professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB; Márcia Duarte, professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Também se cumpriram os objetivos da mostra de vídeo e performances resultantes das pesquisas realizadas pela graduação, iniciação científica, mestrado e doutorado, vinculados ao CDPDan.

Entre outras atividades, também foram realizadas “Roda de Cocoeira, coco e capoeira”; o lançamento de livro: *O Corpo na Capoeira* (ed. Unicamp) de Eusébio Lôbo da Silva (Mestre Pavão) e *performances* de dança. As atuações artísticas incluíram os próprios pesquisadores do CDPDan, os resultados

das oficinas oferecidas pelo projeto à comunidade da UnB, grupos de dança do GDF, convidados especiais e alunos e professores do departamento de artes cênica. Entre outros quadros cênicos apresentados estavam: Sistemas dançantes formado por alunos da disciplina Movimento e Linguagem 2 do curso de artes cênicas da UnB (Direção: Soraia Silva); Street Jam Cia de Dança (Coreografia: Giovanni Carvalho); Fragmentos de uma luta: filosofança em construção (Direção: Gigliola Mendes); Estive pensando em você... Alunos da disciplina Movimento e Linguagem 3 do curso de Artes Cênicas (Coreografia: Sabrina Cunha); A Viúva Alegre (Cia de Dança Regina Maura); Samambaia (Direção: Laura Virgínia); Água (Concepção e dramaturgia: Alexandre Nas e Lenora Lobo em colaboração com Neuza Deconto); Improviso I (Direção: Sabrina Cunha); Monummovementum, Performance de dança e vídeo com: Soraia Silva, Alexandre Nascimento, Clarice Cabral; Dançar os Rastros com Ary Coelho; Gestoando (Performance com: Soraia Silva, Sofia Vivo e Sílvia Davini); Dança Chinesa: Jasmim com Zou Mi.

Ao final, concluímos o artigo pensando a dança em sala de aula. O corpo que reclama sua auto-expressão criativa nos ritmos em movimento da virtualidade e da concretude. Anseios de uma linguagem em busca de sua manifestação. Para isso, trazemos o manifesto da dança lido no quarto “Mexido de Dança” realizado na UnB em 6 de novembro último e escrito por vários manifestantes: vozes anônimas reivindicantes dos espaços da dança na Universidade de Brasília:

• Soraia Silva

Referências Bibliográficas

WINGLER, Hans M. *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin, 1919-1933*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975, p. 364.

ANDERSON, Jack. *Dança*. Lisboa/São Paulo: Verbo. 1978, p.44.