

Diálogo com o texto “Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo?”, de Daniela de Aguiar, por Eloisa Domenici.

Eloisa Domenici¹
GT Dança e Novas Tecnologias

O artigo refere-se à relação entre o treinamento do dançarino e a sua criação na dança contemporânea.

A autora circunscreve bem o problema que se apresenta. Desde a segunda metade do século XX, a dança vem experimentando uma explosão de possibilidades de pensamentos estéticos, o que gera a questão, no âmbito da formação do dançarino, que tipo de aprendizado técnico priorizar? Quais seriam os critérios de seleção?

A inter-relação entre técnica e estética ganha, na dança contemporânea, especial destaque e se torna realmente um desafio à compreensão, porém um desafio muito construtivo se devidamente tratado. Quando o pensamento estético ousava menos, era fácil treinar os corpos para cumprirem as demandas, já que eram previsíveis. Mas quando as demandas se diversificam tanto e tão rapidamente, a imprevisibilidade surge como um elemento complicador para propor soluções para um problema que leva tempo para se processar, lembrando que o treinamento corporal não é um processo instantâneo, já que o corpo precisa de tempo para assimilar novas rotinas de movimento.

Desejo comentar aqui sobre treinamento técnico para dança explorando o aspecto de como opera a memória no corpo.

Se tomarmos uma obra de dança, onde se inicia o treinamento técnico dos dançarinos para aquela obra? Quanto mais os pensamentos estéticos experimentam essa irradiação (explorando caminhos em várias direções), a dança está cada vez menos pronta nos treinamentos técnicos. Então a técnica usada pelo corpo para dançá-la irá continuar a se organizar no corpo na execução da própria dança. Porém, ela não irá se organizar “do nada”, do vazio; a memória irá selecionar as informações mais próximas para resolver o problema apresentado, o problema de “como organizar aquele pensamento coreográfico no corpo”.

Como aponta a autora, recentes pesquisas das ciências cognitivas mostram que a memória não trabalha com um “selecionador” programado *a priori*, como se as respostas para os problemas estivessem prontas arquivadas em gavetas. De acordo com pesquisadores como o biólogo Gerald Edelman (2002), a resposta para um problema não está pronto em algum arquivo. É o próprio problema apresentado que irá selecionar da memória as informações mais próximas para criar uma solução, e isto ocorre instantaneamente, naquele momento.

Este é um ponto importante sobre como a memória opera: o corpo conecta informações por algum ponto de semelhança, seja ele estrutural ou supra-estrutural. O movimento não respeita fronteiras, como apontam Helena Katz e Christine Greiner (KATZ & GREINER, 2001). Assim, os movimentos se encadeiam na memória por *familiaridade*.

Em nível neurofisiológico os movimentos se organizam em camadas variadas: cada habilidade motora se constitui de rotinas e sub-rotinas sensorio-motoras, de maneira que cada habilidade se constrói *com* as outras. Cada movimento voluntário depende de uma série de

¹ Eloisa Domenici é professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.
domeniceloisa@gmail.com

automatismos para acontecer, que incluem reflexos posturais e reflexos motores condicionados. Esses reflexos vão sendo estabelecidos pelo aprendizado. Um movimento novo utiliza rotinas e sub-rotinas de outros já aprendidos para acontecer no corpo, e pode modificar essas rotinas, pois coloca novas conexões neuronais naquele circuito.

Um exemplo prático: andar de bicicleta utiliza a alternância de pernas que, por sua vez, está presente também no andar. Nós normalmente aprendemos a caminhar antes de andar de bicicleta. Quando estamos pela primeira vez frente ao problema de andar de bicicleta, a memória do andar coordenado é acionada automaticamente. Essa memória subsidia o aprendizado da nova tarefa e, ao mesmo tempo, como a informação irradia para frente e para trás, a memória da marcha é reforçada por essa nova habilidade. É um exemplo simples familiaridade entre informações no corpo.

Se for possível falar em graus de familiaridade entre movimentos, também podemos pensar em tipos de treinamentos técnicos e seus graus de familiaridade. Este parece ser um ponto importante para desenhar o problema central: não é possível prever as demandas estéticas, mas é possível buscar a familiaridade daquele pensamento estético com determinada(s) técnica(s) de dança e esse pode ser um importante critério de escolha. Concordo com KATZ (2005: 166) que é necessário aproximar ao máximo o treinamento técnico da ambição estética de cada dançarino, e acrescento que é só o que se pode fazer. Para facilitar essas decisões, estudos sobre os diferentes treinamentos para dança e seus aportes específicos seriam muito importantes.

Outra reflexão que gostaria de acrescentar é sobre os condicionamentos culturais. Em 1934, o antropólogo francês Marcel Mauss escreveu um artigo intitulado “Techniques of the body” onde ele faz observações a respeito das técnicas que o corpo desenvolve para fazer coisas bastante corriqueiras, comparando essas técnicas entre culturas e grupos sociais diferentes. Para Mauss, as técnicas do corpo se referem “as maneiras pelas quais os homens, sociedade por sociedade, de um modo tradicional, sabem utilizar seus corpos”. Mauss analisa habilidades cotidianas, como nadar, andar, correr, dormir, sentar, namorar, etc, e já naquela época comenta sobre: sobre a “contaminação” entre as pessoas com respeito às maneiras de organizar o movimento. São detalhes sobre as maneiras como o movimento se organiza para cumprir tarefas do cotidiano que passam a ter muita importância.

As técnicas corporais são várias, como já apontava Mauss e existe uma total contaminação entre as técnicas corporais utilizadas no cotidiano e as técnicas usadas para dançar, pois é o mesmo corpo que enfrenta o desafio de solucionar o problema do movimento. Essa contaminação entre as diferentes técnicas que o mesmo corpo aprende (sejam técnicas para as tarefas do cotidiano ou técnicas de esporte ou de dança) não é unidirecional, mas irradia para frente e para trás, reorganizando a coleção de informações da memória a cada novo momento.

Se o corpo é esse operador de conexões de informações o tempo todo, não são só as técnicas de dança que importam, mas, a rigor, todas as técnicas corporais com as quais lidamos diariamente.

Esta informação não serve para muita coisa em termos da escolha do treinamento técnico para dança, mas pode servir para entender porque determinadas técnicas de dança encontram mais familiaridade em certos ambientes culturais do que em outros, provavelmente devido a essas familiaridades entre suas propostas sensorio-motoras e aquilo que é partilhado por determinado grupo cultural enquanto hábitos sensorio-motores.

O texto de Daniela Aguiar aponta um sintoma importante que é a busca pela polivalência no treinamento técnico, por duas estratégias diferentes: a multiplicidade ou a neutralidade.

A maior contribuição dessa questão não está em encontrarmos uma resposta que satisfaça a condição de “polivalência”, posto que isto seria utópico, mas em lançarmo-nos ao desafio de compreender que o binômio treinamento/criação passou, de uma relação de coerência total, a uma condição de afrouxamento: não é mais possível estabelecer uma relação tão estrita entre treinamento técnico e criação.

Assim, tornou-se inútil buscar um treinamento técnico que seja “seguro” em termos de previsibilidade, mas amadurecer as escolhas desde o nível do treinamento técnico. Para isso, estudos sobre os aportes específicos de cada treinamento técnico serão cada vez mais necessários para orientar essas escolhas.

BIBLIOGRAFIA

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. FID Editorial, Belo Horizonte, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

MAUSS, Marcel. Techniques of the Body. **International Journal of Psychology**, v.XXXII, n. 3 / 4, 1934.

EDELMAN, Gerald (2002) *Biologia da Consciência*, Ed Piaget.