



BITTAR, Adriano.; AZEVÊDO, Anna. As Memórias do Corpo Design como Poética Visual em MADAM. Goiânia: Secretaria Municipal de Cultura. Universidade de Brasília; Doutorando; Maria Beatriz de Medeiros. Dançarino e coreógrafo. Universidade Federal de Goiás; Professora Substituta. Dançarina, coreógrafa e artista visual.

### RESUMO

Esta comunicação pretende discutir a poética visual criada pela parceria dança/artes visuais em MADAM. Ao fazê-lo, revelar-se-á o processo de composição deste espetáculo de dança, com características de performance e intervenção urbana. Em MADAM as memórias corporais, estimuladas a partir do estudo das células corporais e uso das manipulações em ação (BITTAR, 2005), deram origem a uma visualidade complexa, que fez os conceitos como o de corpo (BITTAR, 2004; DAVINI, 2010; MATURANA & VARELA, 1991; SILLS, 2011) e dança (KATZ, 2005; BUCKWALTER, 2010), e os processos composicionais para a dança contemporânea (LEPECKI, 2006; BUCKWALTER, 2010; BURROWS, 2010) serem questionados.

**PALAVRAS-CHAVE:** dança contemporânea: artes visuais: processos composicionais: imagens: manipulações.

### ABSTRACT

The Memories of the "Design Body" as the Visual Poetry of MADAM.

This article discusses the visual poetry created by the partnership dance/visual arts in MADAM, a dance spectacle with characteristics of an urban intervention and a performance. In doing so, the dance composition at play on this dance performance is revealed. On MADAM the memories of the body, stimulated by the body cells and the manipulations in action (BITTAR, 2005), originated a complex visuality. This visuality fostered the questioning of concepts such as of the body (BITTAR, 2004; DAVINI, 2010; MATURANA & VARELA, 1991; SILLS, 2011), dance (KATZ, 2005; BUCKWALTER, 2010) and dance composition (LEPECKI, 2006; BUCKWALTER, 2010; BURROWS, 2010).

**KEY-WORDS:** contemporary dance: dance composition: visual arts: imagery: touch.

O termo poética visual, ou poesia visual, pode ser definido como uma forma de poesia em que as informações visuais funcionam como elementos organizacionais centrais da obra. Apesar de comumente empregado na literatura, este termo alçou vôo próprio, sendo também utilizado nas artes cênicas por àqueles que buscam explicar o fenômeno espetacular através das relações dos diferentes elementos existentes no mesmo, dando especial atenção, neste caso, à poética que fora organizada artisticamente através de elementos gráficos ou visuais.

Na dança contemporânea, estilo que permite uma miríade de formas e maneiras de se dançar, e onde os processos de composição da cena são diversos e distintos, é cada vez mais comum encontrar espetáculos que tenham sido organizados a partir de elementos gráficos ou visuais. Mas será que esse relacionamento da dança contemporânea com os elementos visuais da cena, na perspectiva do modo de se fazer a dança, nos ditos processos de composição, especificamente falando, pode garantir que a mesma esteja aproximando-se de um diálogo interartístico com as artes visuais?

A fragilidade da relação dança/artes visuais no tocante aos processos de composição da cena torna-se visível na realidade das maiores companhias de dança contemporâneas formais no Brasil, mesmo com tantos coreógrafos abordando os aspectos mais visuais da cena. Para quem segue de perto e trabalha em uma dessas grandes companhias de dança do Brasil há mais de 10 anos, é comum ouvir que o que fica pronto inicialmente na obra dançada é o desenho da luz. E que só depois disso decidido é que os outros elementos são adicionados. Mas muito se perde entre as decisões do diretor/coreógrafo e o processo de composição da obra. Ao invés de investigar no corpo dos bailarinos o que pode a luz, ou o cenário, criarem, buscando profissionais capacitados para fazer este diálogo valer, um processo intuitivo e distanciados dos bailarinos é estabelecido, e a riqueza de uma relação interartística acaba por se perder.

É lógico que o corpo que dança, ao mover pelo espaço, gera uma visualidade específica, e esse é comumente o ponto de partida das criações nessa área. Mas a relação da disposição dos elementos visuais em cena poderia ser melhor explorada também na feitura dos espetáculos, para criar efeitos que expressassem ideias, estimulando sensações. Esse resultado só seria factível se um esforço relacional interartes fosse estabelecido, e a dança se atualizasse de maneira definitiva, tornando-se mais interessante.

Dessa forma, percebe-se que em tempos do agora, entre dança e artes visuais existe distanciamento real, da ordem do não assumido, e não proposto como ordem inaugural de um pensamento/ação interartístico compartilhado em dança. Este tal distanciamento às avessas esconde uma cegueira generalizada, ou mesmo uma ignorância quanto a essa forma de criação poética híbrida e contemporânea. O motivo de tantos não conseguirem utilizar elementos gráficos e visuais como centrais na elaboração da obra dançada de forma interartística pode residir no medo do trabalho coletivo, em que os egos têm que ser contidos e os louros, compartilhados. Isso evidencia a problemática central que se instala na área, com a soberania do coreógrafo, mágico-inventor que deverá ser sempre agradado, mesmo com as idéias mais bizarras e tiranas sobre os corpos em cena. Adiciona-se a isso o fato dos submissos bailarinos se considerarem a própria obra de arte, intocáveis, tendo que se apegar a uma virtuosidade sufocante, a vestir e despir identidades constantemente, cegos para a dialética entre os diversos elementos da cena, e impossibilitados de agir em percepção.

Mas em um cenário mais propício para que essa investigação se desse, o que poderia a dança, o pensamento do corpo (KATZ, 2005), vivenciar nos seus processos de composição da cena, e criar de poética, à medida que se relacionasse direta e perceptivamente com as artes visuais?

Em MADAM, um espetáculo do NEKA poéticas corporais<sup>1</sup>, percebe-se que a poética surgiu do uso de um processo de composição da cena que, de forma interartística, baseou-se no diálogo entre os diversos elementos que compuseram a cena, com especial atenção dada aos elementos visuais. Para tal feito, e em busca da poética

---

1 NEKA é o nome dado a um grupo de artistas cênicos que cria cenas artísticas em que o corpo é o principal agente produtor de poética. <[www.nekaarte.com.br](http://www.nekaarte.com.br)>

visual desse espetáculo de dança, com características de performance e intervenção urbana, agraciado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia, e apresentado nessa cidade em maio de 2012, contou-se com a maturidade dos intérpretes-criadores e da equipe selecionada, que já tinham tido experiências anteriores sólidas em grandes companhias e em trabalhos independentes. Isso fez com que, através do diálogo e de uma abertura de espírito constantes, rumos diferentes dos que os que haviam sido vivenciados anteriormente, mais isolados, e com a criação central sendo feita pelo coreógrafo, fossem tomados.

Para isso, foi fundamental começar por uma análise sistemática, feita pelos membros do NEKA, e em pequenos grupos de estudo com outros artistas de Goiânia, do que significava dançar naquela altura do campeonato. Vários foram os temas abordados nessa etapa: as características da dança em Goiânia; o que era mais importante nos processos de treinamento do bailarino; e os processos de composição da cena na dança contemporânea.

A partir disso, foi feita uma preparação corporal que se baseou na utilização das técnicas Fletcher Towelwork<sup>R</sup>, Bola Bearlz<sup>2</sup> e Manipulações em Ação<sup>3</sup>. À partir do momento em que o corpo era acordado pelas técnicas, foram sendo feitas diferentes vivências cênicas performativas pela cidade. Essas vivências começaram a ser filmadas, e as imagens capturadas começaram a dar um significado diferente ao que estava sendo pensado. Um exemplo dessa ação foi o capturar de gestos, com a câmera colocada no peito do intérprete, que visitava lugares na cidade que sensibilizavam a memória corporal do bailarino. Os gestos pesquisados deveriam seguir o que estava sendo composto em sala de preparação corporal, com as técnicas escolhidas - era a curva pela coluna que fora encontrada na aula de Bola; ou o movimento fluido do ombro direito em protração, e pequenos pulsos à frente, acordado nas Manipulações em Ação, que se relacionavam com o olhar que via a escadaria da antiga escola de ginásio; e também apareciam as energias oposicionais da parte de trás do corpo, que tinham surgido na aula Fletcher Pilates.

As imagens capturadas começaram a mostrar matrizes corporais que iriam ser cada vez mais "procuradas" nos ensaios. As matrizes são as memórias corporais revivificadas/ressignificadas, que "colam" no corpo, e que são acordadas na preparação corporal, e no processo de composição das cenas, as quais o intérprete recorria para criar uma gestualidade próxima ao que viria a ser chamado de dança. Mas nesta fase, o pensamento do corpo ainda não estava totalmente claro para ser transformado em gesto dançado. Entretanto, delineava-se um esboço de ação em percepção, que, agora, sombreava os gestos que surgiam pelo corpo, contaminado dos estímulos trabalhados nas aulas, discussões sobre a temática, estudos improvisacionais feitos nos ensaios, e estudo das imagens das vivências performativas. A dança que surgia foi configurada como a memória revivificada/ressignificada pelo pensamento do corpo, e dirigida em um roteiro

---

2 Para Fletcher Towelwork<sup>R</sup> e Bola Bearlz, visitar <[www.nekaarte.com.br](http://www.nekaarte.com.br)>.

3 Manipulação em Ação é um termo criado pelo autor dessa comunicação, que define um tipo especial de toque que busca direcionar o corpo do intérprete, para que tenha contato com a dinâmica interna do movimento.

previamente selecionado pelo desejo dos intérpretes (BITTAR, 2003; DAVINI, 2010; MATURANA & VARELA, 1991; SILLS, 2011)<sup>4</sup>.

Daí, os ensaios começaram a ser feitos com as matrizes corporais que surgiam nos corpos dos integrantes, que recebiam a projeção das imagens das cenas performativas feitas anteriormente. Todo esse material vinha a se tornar cena através da improvisação dirigida, ato performativo que, nesse caso, era pontuado por uma trilha sonora escolhida por cada intérprete, com músicas que haviam sido selecionadas pela memória afetiva de cada um. A partir do momento em que as matrizes corporais foram virando poesia, com a tessitura de um tecido poético cada vez mais visível e sentido pelo grupo, um novo roteiro de cenas foi sendo composto, em consequência das interações entre os bailarinos e os estímulos até àquela fase (LEPECKI, 2006; BUCKWALTER, 2010; BURROWS, 2010).

Nesse ponto do trabalho, foi convidada uma artista visual que trabalhava com vídeo e dança contemporânea, para assistir à um ensaio. O que poderia ser mostrado naquela etapa era a aula de preparação corporal, e depois algumas cenas que já se delineavam frente aos estudos feitos, derivadas das matrizes corporais. Ela viu tudo, e fotografou o processo com afeição. As fotos por ela feitas haviam congelado as nossas memórias/matrizes/dança. Após participar colaborativamente de várias reuniões com o NEKA, em que o espetáculo ia sendo construído, ela foi chamada para participar de uma apresentação do *work in progress*, em um teatro local. Na mesma, ela iria subir ao palco já com os intérpretes, para filmar o exercício todo, participando também como intérprete-criadora na cena. Os intérpretes apresentariam a dança interativa que surgia, onde ainda seriam projetadas, em rolos de papel que foram transformados em cenário, as imagens que haviam sido feitas nas ações performativas passadas.

Posterior a esse exercício, novas imagens capturadas estavam disponíveis. Com as fotos, investiu-se na confecção das células corporais<sup>5</sup>, que foram criadas pela própria artista visual que estava participando de todo o processo. Agora, eram as células que norteavam o trabalho das matrizes, oferecendo novo fôlego ao surgimento de MADAM. Cada intérprete usou as células a seu modo. Uns colaram as mesmas nas paredes da sala de ensaio, e dançavam enquanto as olhavam, deixando-se porosos para a contaminação dos gestos; outros criaram pequenas sequências de movimento baseando-se em todo o tecido poético em feitura.

Enquanto a dança em MADAM se consolidava, as imagens capturadas no *work in progress* em vídeo foram transformadas em um vídeo-dança, "Envaginados"<sup>6</sup>, feito pela artista visual da equipe, que refletia e era fruto da poética que surgia. Outros vídeos foram feitos com as várias células criadas: "Obscuro", "Trama" e "Linhas".

---

4 Pela brevidade do artigo, estas referências poderão ser pesquisadas futuramente, se houver interesse: corpo inteligente (BITTAR, 2004); corpo ressoante (DAVINI, 2010); autopoiesis e enação (MATURANA & VARELA, 1991); corpo e fluidez (SILLS, 2011).

5 Denomina-se *célula corporal* qualquer estudo artístico que, impresso em papel ou feito em gesso, tela ou no que mais puder ser imaginado, até mesmo no próprio corpo humano, tenha como tarefa revelar texturas, imagens, cores e linhas de movimento nos corpos e de, através de metáforas imaginadas, fazer com que os corpos acordem em si uma gestualidade mais expressiva.

6 Para ver o vídeo "Envaginados", visite: <<http://vimeo.com/45748083>>, senha: envaginados.

Esses vídeos foram projetados em diferentes locais nas apresentações da MADAM, escolhidos de acordo com o sítio em que acontecia o espetáculo. Diferentes aparatos serviram de suporte para as imagens: o cenário de madeira, um pedaço de tecido branco que serviu de tela, equipamentos urbanos tombados da cidade de Goiânia, e o próprio corpo dos bailarinos. E assim MADAM surgiu.

## Referências

1. BITTAR, A. Educere: pela inteligência do corpo que dança. In: LOBATO, L. **Diálogos com a Dança**. Salvador: Editora P & A, 2004.
2. BITTAR, A. **Hibridismos e Interfaces**: o estudo de células corporais para o dançarino de uma partitura coreográfica contemporânea. Dissertação. Salvador: UFBA, 2005.
3. BITTAR, A. **As Células Corporais e o Uso das Manipulações em Ação no Processo Composicional de “Corpo Edificado”**. Disponível em <portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/BITTAR,%20Adriano.pdf>, 2011. Acesso em 10/2012.
4. BUCKWALTER, M. **Composing While Dancing**: an improviser's companion. Madison, WI: Wisconsin University Press, 2010.
5. BURROWS, J. **A Choreographer's Handbook**. USA: Routledge, 2010.
6. CARVALHO, A. **O Futuro é Leve, Intuitivo e Sensorial**. Arc Design: n. 72, 66 – 68, 2011.
7. DAVINI, S. **O Corpo Ressoante**: estética e poder no teatro contemporâneo. Disponível em: <silviadavini.blogspot.com>. Acesso em 8/2010.
8. KATZ, H. **Um, Dois, Três. A Dança é Pensamento do Corpo**. Tese de doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 2005.
9. LEPECKI, A. **Exhausting Dance - Performance and the Politics of Movement**. New York: Routledge, 2006.
10. MATURANA, H.; VARELA, F. **Autopoiesis and Cognition**: the realization of the living. USA: Boston Studies in the Philosophy of Science, 1991.
11. SILLS, F. **Foundations in Craniosacral Biodynamics**: breath of life and fundamental skills v. 1. California: North Atlantic Books, 2011.