



ALMEIDA, Marcia. Os afetos plásticos do corpo e suas implicações na restauração em obras Coreográficas. Brasília, DF: IFB – Instituto Federal de Brasília. Professora Adjunta da Licenciatura em Dança do IFB. Coordenadora do Laboratório de Arte Coreográfica e Estética (LACE) e do grupo de pesquisa LiDança IFB/CNPq. Pesquisadora, dançarina e coreógrafa.

RESUMO: A Arte Coreográfica é efêmera para quem a contempla, mas o dançarino guarda em sua carne a memória desta experiência. Trata-se de uma arte viva onde cada publicação cênica não se apresenta como um filme que apesar do tempo e do espaço, a ação do ator é a mesma na gravação. Assim tomo emprestado das Artes Plásticas a ideia de Restauração para propor neste artigo a sua aplicação em Arte Coreográfica. Pois na restauração de uma obra coreográfica o dançarino evoca diferentes instâncias da sua memória (histórica, estética e corporal/afetiva), para que a obra não se deteriore. Por meio deste conjunto de instâncias da memória fica possível uma nova execução da peça. Visto que os movimentos da dança contemporânea acessam uma linguagem poética e emotiva na sensibilidade do corpo pensante e não uma linguagem referencial e classificatória de sua inteligibilidade. Então porque a obra coreográfica é revivida a cada publicação cênica, pretendo costurar estas diversas instâncias da memória, onde a inteligência corporal é acionada para compor e recompor a obra artística a cada publicação. Por isso evocarei a discussão de como se tece o trabalho coreográfico antigo e o novo para sua restauração.

Palavras-chave: Arte Coreográfica, restauração coreográfica, memória afetiva, saber sensível, Dança Contemporânea.

RÉSUMÉ: L'art chorégraphique est éphémère pour qui la regardent, mais le danseur garde dans sa chair la mémoire de cette expérience. Il s'agit d'un art vivant dont chaque publication scénique ne se présente pas comme un film qui quel que soit le temps et l'espace, la performance de l'acteur est la même du moment de l'enregistrement. Ainsi je prête des arts Plastiques l'idée de Restauration pour proposer dans cet article son application en Art Chorégraphique. Dans la restauration d'une œuvre chorégraphique le danseur évoque des différentes instances de son mémoire, pour que l'œuvre ne se perd pas. Parmi ce conjoint d'instances devient possible une nouvelle exécution de la pièce. Puisque les mouvements de la danse contemporaine accèdent un langage poétique et émotif dans la sensibilité du corps penseur et non un langage référentiel et classificatoire de son intelligibilité. Par cela j'évoquerai la discussion sur comment tisser l'ancien travail chorégraphique avec le nouveaux pour son restauration.

Mots-Clefs: Arts Chorégraphique, Restauration Chorégraphique, Mémoire affective, Savoir Sensible, Danse Contemporaine.

A maioria das modalidades artísticas pode deixar na história um registro material do seu mundo. A liturgia da fala em prosa ou em versos pode ser registrada em livros de literatura assim como a da música pode ser registrada em discos, partituras e cifras. E o que se dirá, em termos de registro expressivo e patrimônio cultural, da pintura e as

outras artes visuais (exceto as artes visuais vivas)? Estas mesmas que são de todas as modalidades artísticas, as que conseguiram o registro material mais expressivo e duradouro. Já a dança é uma arte efêmera que vive no instante da interpretação em cena. Assim que a arte coreográfica é de fato efêmera para quem vê, mas não para quem faz: eis o problema de registro material que se apresenta para as artes vivas como a dança, cujo patrimônio cultural e histórico é de um registro imaterial. Pois sua memória se transmite pelo aprendizado de uma linguagem que é mais corporal do que oral (embora a condição de oralidade seja corpórea), uma linguagem corporal compartilhada na comunidade formada entre quem pratica e quem aprecia o espetáculo das artes vivas.

A dança europeia, especialmente, constituiu na sua história maior patrimônio material com relação às outras modalidades de dança, em função de sua característica codagem dos gestos. Onde temos, no curso de sua história, um duplo repertório de gestos bailarinos: primeiro os gestos do balé clássico e, em seguida, os gestos dançados em peças coreográficas contemporâneas. Mas quando nos referimos à dança contemporânea propriamente dita que é caracterizada pelo código fundamental de que não há código algum para regradar possibilidades ou impossibilidades de expressão do corpo, salvo os movimentos determinados pelo código da anatomia; podemos, assim, ver a dificuldade para a realização de seu registro tanto material quanto imaterial.

Aí surgem questionamentos que se resumem pela interrogativa: existe uma linguagem técnica, oral ou escrita, capaz de descrever ou registrar a memória da dança (com exceção da linguagem corporal propriamente dita)? Em outras palavras: os sistemas de notação são eficazes para descrever a dança contemporânea? Para esta questão eu respondo confiante em minha experiência artística e autoridade acadêmica (ALMEIDA, 2012) que não. Porque a arte coreográfica não comporta gestos descritivos que possam ser interpretados com a objetividade analítica de um cientista, e nem traduzidos em função referencial de linguagem tal como podemos ver em um dicionário. Afinal a dança atravessa a palavra que, por sua vez, é uma maneira do corpo de expressar seus sentimentos e pensamentos.

A dança contemporânea existe pela expressão de movimentos em série trabalhados na coreografia, por sua vez, realizada pelo dançarino que tem como fonte de expressão e repertório gestual, suas experiências vividas no mundo. Significa dizer que esta modalidade de dança está para além do poder das palavras e da mímica, cujo dançarino tem como tarefa fazer visível o que é invisível, realizar a passagem da percepção para a afecção (e não para a conceituação). Por isto a arte coreográfica tem significado menos lógico-referencial de objetivo classificatório, e mais poético-emotivo de sujeição criativa. Com isto apenas reitero que esta modalidade de dança, enquanto arte viva, não propõe fazer algo inteligível para uma reflexão racionalista sobre os movimentos dançados, e sim algo sensível para uma reflexão afetiva sobre estes mesmos movimentos (ALMEIDA, 2012).

Uma vez compreendido que a expressão da dança não tem significado lógico-objetivo tal como um conceito que classifica a realidade, podemos nos voltar para o foco principal, projetado sobre como o dançarino cria e recompõe movimentos dançantes para a restauração coreográfica. Afinal, por meio do conhecimento sensível e da acuidade corporal adquiridos de um treinamento estético, ele conhece movimentos poéticos que nenhum estudo de cinesiologia poderia oferecer. Sua arte é criada de forma orgânica menos a partir de suas conceituações e mais a partir de suas percepções e afecções. Isto faz com que sua expressão seja única, pois quando alguém descreve ou mesmo escreve sobre os métodos da arte coreográfica, ou ainda examina uma obra de dança contemporânea, ela se refere a uma sequência de eventos que não retornarão jamais. Este alguém só conseguirá examinar algo semelhante àquilo que, em fonologia estrutural (JAKOBSON, 2008), é considerado como o valor “ético” da linguagem, e o que eu questiono é o quanto esta pessoa conseguirá examinar o que podemos considerar como valor “êmico” da linguagem corporal. Cujas consequências reverberam até depois de passados os movimentos dançantes, pois os movimentos da dança contemporânea são irreversíveis mesmo para quem os dançou, logo, também para quem os apreciou.

Por isto os movimentos dançados evocam reflexões e questionamentos que respondemos evasivamente. Tanto a apreensão quanto a expressão artística das pessoas, e este é um princípio de estética ou filosofia da arte, está de acordo com seu saber sensível. Tratam-se de significados sem tradução, nem transcrição ou descrição eficientes. Diferente do conhecimento inteligível, o conhecimento sensível não pretende quantificar e nem tampouco apresentar conclusões objetivas sobre um significado lógico, referencial e classificatório da dança, sentido este que pode até mesmo nem existir. Neste sentido não lógico, não referencial e nem classificatório da linguagem corporal em dança contemporânea; afirmo que é por meio dela, enquanto arte coreográfica, que o corpo cessa de ser coisa para virar questão, deixa de ser certeza para se tornar intriga. A linguagem da Dança é, por assim dizer, acessível a toda pessoa sensível à arte e à criatividade.

Mas nenhuma linguagem senão a corporal tem aptidão para expressar esta modalidade artística, visto que o dançarino contemporâneo se expressa sem códigos inteligíveis na comunicação de suas expressões, senão os códigos emotivos da poesia, e isto faz a linguagem da dança ser uma espécie de poesia: se o poeta é um artista das palavras, o dançarino é um poeta do corpo. Logo o artista da dança é ele mesmo a matéria prima da obra de arte coreográfica ou, de um modo mais conceitual, ele é um corpo-obra-de-arte (ALMEIDA, 2011), pois em atuação ele explora suas possibilidades anatômicas de movimento. Onde a acuidade corporal de um dançarino, para a arte coreográfica, é mais aguda com relação à acuidade corporal de outros artistas que não tiveram este treino estético (ALMEIDA, 2012). Ele expõe sua criatividade dentro e para além de suas limitações, onde existirá toda a coerência dançante da série formal de movimentos inacabados, produtora de expressões corporais nunca imaginadas, pois os movimentos são imprevistos porque aparentam ser improvisados (para quem observa, mas não para quem faz).

Como podemos restaurar um trabalho coreográfico em dança contemporânea? A primeira forma de se fazer a restauração de uma obra de arte coreográfica pode ser realizada pelo próprio dançarino que a criou. A outra forma de restauração pode ser feita por um dançarino que não participou do processo criativo e que, portanto, não teve essa dança vivida corporalmente (talvez nem mesmo como espectador). Terá que estudá-la, muito possivelmente, do zero em sua história e poesia, a fim de restaurá-la. Pretendo publicar em outra oportunidade uma discussão sobre estas duas formas de restauração, porém vejo a importância de concluir sobre a noção de restauração em arte coreográfica.

Para BRANDI (2008), a restauração de uma obra de arte difere desta de um objeto utilitário, que tem como meta restituir o utensílio, restabelecendo apenas sua funcionalidade objetiva. Já o restauro em artes é bem subjetivo, pois demanda toda atenção com a poesia e a consciência histórica da obra. É a obra, ela mesma, que vai condicionar a restauração e não o contrário. Vale ressaltar que a recriação coreográfica difere da restauração coreográfica. Pois quando se trata de uma recriação o artista é livre para trabalhar à vontade a partir de sua inspiração pela obra. Mas quando me refiro à restauração isto implica o compromisso com um “(...) *restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, (...) sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.*”, (BRANDI, 2008, p.33).

A questão, portanto, é como podemos supor as mudanças que afetarão a obra em dança, visto que o material (HEIDEGGER, 2010) da obra coreográfica é o dançarino (ALMEIDA, 2012). Estudar a matéria para fazer a restauração em Artes Plásticas tal como o material usado em uma escultura, ou a tinta para uma pintura, é a garantia de manter uma continuidade da obra. No caso da arte coreográfica a matéria é o próprio dançarino, e sabendo que a pessoa está em constante adaptação corporal (ALMEIDA, 2010) e também que sua plasticidade corporal (ALMEIDA, 2012) vai afetar diretamente a plasticidade da obra, então pergunto: como formular um método de restauração em arte coreográfica, considerando que a matéria está em constante transformação? Pois para a restauração de uma obra coreográfica, o dançarino evoca diferentes instâncias da memória: autoconsciência histórica, apreensão estética, expressão corporal (afetiva), etc. Assim questiono como restaurar uma obra coreográfica em dança contemporânea.

Meu primeiro passo é considerar que a plasticidade corporal se modifica e que também se modifica o corpo-obra-de-arte. Resta considerar as qualidades de modificação entre a plasticidade corporal e o corpo-obra-de-arte, estudo que pretendo publicar em outra oportunidade. Preciso primeiro saber o peso da responsabilidade em conservar um patrimônio cultural de registro imaterial como a dança contemporânea. Quero garantir que não estamos apagando no tempo as marcas da passagem, geração a geração, de uma obra de arte coreográfica. É assim que interrogo como seria feito um estudo material para o restauro de uma obra coreográfica.

Devido a efemeridade da dança não me resta alternativa a sugerir que a matéria estudada para o restauro em arte coreográfica será a mesma que executou a obra no momento da publicação: o dançarino em seu momento expressivo. Tudo me leva a crer que se tratará dos movimentos registrados da dança, segundo o ângulo formal de apreensão e intensidade expressiva do cinegrafista que, por sua vez, também realizou sobre a dança o seu trabalho artístico. Mas assim procuraremos reconstituir, se é que isto é possível, toda emoção que o dançarino apresentou no momento da execução da peça, emoção esta que se combinou com a emoção do cinegrafista. O que estaremos analisando, portanto, serão os movimentos mecânicos de um corpo dançante afetado de uma motivação poética e histórica. Nesse sentido da restauração, estritamente, a arte coreográfica é conceitual, ou seja compromissada com a fonte que já existe. Cabe ao novo dançarino a tarefa e a responsabilidade de imprimir durante sua execução, os seus afetos na obra restaurada, mas a partir da apreensão estética conquistada pelo estudo que lhe permitiu formalizar a sua interpretação da fonte originária de poesia: o primeiro dançarino.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Marcia, **O Corpo-Obra-de-Arte e sua Plasticidade na Arte Coreográfica/Dança Contemporânea**. ReVISTA VIS – revista do PPG em Artes , UnB, 2011.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Tradução: Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, editora Cultrix, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Tradução: Idalina Azevedo e Manoel Antônio de Castro. São Paulo, edições 70, 2010.

Internet:

ALMEIDA, Marcia, **Os afetos plásticos do corpo e a dança contemporânea**. <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Marcia%20Almeida%20-%20As%20afeta%E7%F5es%20plasticas%20do%20corpo%20e%20o%20conhecimento%20sensive1.pdf>, 2010.

ALMEIDA, Marcia, **Arte Coreográfica: plasticidade corporal e o conhecimento sensível**, <http://revistaexico.ifb.edu.br/index.php/ISAC/article/view/50>, 2011.