

Um corpo na dança contemporânea brasileira: percurso de rupturas e afirmações

Lilian Freitas Vilela¹

RESUMO

Este texto faz parte de uma pesquisa de doutorado realizada no Laborarte/UNICAMP, com foco central na história de vida artística de Denise Stutz, bailarina brasileira, e seu percurso de atuação desde a década de 1970 até os dias atuais. O recorte aqui refere-se ao seu período de questionamento com a dança e sua experiência no campo teatral e da performance, em um momento de ruptura estética e existencial. Esta pesquisa alia voz e corpo em seus aspectos sensíveis, adotando como procedimento metodológico na pesquisa qualitativa, a *transcrição* de suas narrativas orais e as *análises de movimento* integradas às *análises de espetáculo* das narrativas cênicas de *obras de referência* na trajetória da bailarina. Costurando as reflexões estéticas vividas e encenadas podemos constatar a potência da arte da dança como modo de percepção, transformação e criação de si mesmo, e desta dança como discurso pronunciado pelo corpo-sujeito *no mundo e para o mundo circundante*.

PALAVRAS-CHAVE

Dança; Dança contemporânea; História da dança; Bailarina

A body in Brazilian contemporary dance: path of breaks and affirmations

ABSTRACT

This paper is part of a doctorate research made at Laborarte/UNICAMP from which the main focus is the story of artistic life of Denise Stutz, Brazilian dancer, and her way of acting since the 1970 until today. The specific approach of this work refers to the period of questioning the dance and her experience in drama and performance, in a moment of esthetical and existential crisis. This research puts together voice and body in their sensitive aspects adopting as a methodological procedure in the qualitative research, the transcription of her oral narratives and the movement analysis integrated to the analysis of the spectacle of reference works in the way of the dancer. Sewing aesthetic reflections experienced and played we may confirm the power of the art of dancing as a way of perception, transformation and creation of oneself, and this dance as a language of the body-subject pronounced in the world and for the world around.

KEYWORDS

Dance; Contemporary dance; History of dance; Dancer

¹Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da UNICAMP na área de Educação, conhecimento, linguagem e Arte, artista da dança. Pesquisadora do programa *Rumos Dança* do Itaú Cultural e consultora da área de dança no SESI-SP. E-mail: limao@uol.com.br – Campinas, São Paulo, Brasil.

EIXOS CRUZADOS

Os fundamentos e aportes iniciais desta pesquisa estão constituídos por dois eixos cruzados. O primeiro consiste na crença do bailarino como *corpo-sujeito* de suas próprias experiências e de sua dança, pautado na abordagem do corpo próprio, vivido e dançante como sujeito no mundo. Para isto, me respaldo nos conceitos e estudos de Merleau-Ponty (1994) e Gil (1993); que envolvem diferentes maneiras de ver o corpo como conhecimento e possibilidade da existência humana. Um corpo que dança como sujeito histórico, não visto pelo espectro biológico, mas encarnado em seu contexto social e histórico, um ser de materialidade polissêmica, síntese de sonhos, de realizações e desejos (SOARES, 2006).

O segundo pensamento fundante trata da produção deste corpo-sujeito no mundo (FREIRE, 1996; FREIRE; HORTON, 2003). Um sujeito historicizado - dentro da proposta de Paulo Freire - produtor de um discurso *no* e *para* o mundo, neste caso, a sua dança.

O presente texto oriundo da pesquisa de doutorado intitulada “Uma vida em dança: Movimentos e percursos de Denise Stutz” se debruça em momentos vividos por Denise Stutz, um corpo-sujeito que dança e faz da arte seu discurso e pronúncia do mundo.

O Corpo-sujeito histórico

O corpo-próprio, ou vivido, de Merleau-Ponty, nos ajuda a compreender o corpo como *ser-no-mundo* e como possibilidade engajada de existência, sujeito da sua própria história. Este trabalho contempla a investigação acerca do corpo próprio que dança como possibilidade de existência neste mundo. Tal conceito agrega-se a outro proposto pelo filósofo José Gil (2004), no qual o corpo do bailarino é um *corpo paradoxal* que “não é apenas o corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia.” (GIL, 2004, p. 72). É um corpo que cria condições que lhe permite tratá-lo como um material artístico.

Para Gil (2004), “trata-se de ‘libertar o corpo’ entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo” (GIL, 2004, p. 25). Este *ser-no-mundo* também apresenta uma postura dialógica que é crítica e não docilizada, no sentido foucauldiano, de se atualizar na consciência de si. Uma procura de se conhecer *no* e *pelo* corpo, um trajeto de desprendimento do controle disciplinatório que silencia e domestica o corpo, sendo esta uma armadilha tão comum dentro da prática da dança.

O corpo da bailarina pesquisada em sua história de vida artística, Denise Stutz é um corpo que busca atualização da história vivida na consciência no corpo, não se deixando aprisionar pela sociedade em um embotamento dos sentidos. É um corpo que resiste à desertificação, conectado à espessura de sua história, porque mostra os trânsitos de consciência nele próprio. É um corpo que dança e insiste em sê-lo como possibilidade de ser neste mundo, o que o torna também um modo de resistência na sociedade contemporânea, posto que a artista aponta para um caminho diferente daqueles aportados nos valores do sistema capitalista - do corpo como objeto e da arte como indústria espetacular - mercadológica e de consumo.

Há em Denise Stutz este posicionamento de resistência demonstrado em sua escolha por ser uma bailarina, portanto, um corpo que se trata como material artístico, mostrando-se disponível para vivê-lo intensamente na dança ao construir sua história no mundo.

A dança como pronúncia do mundo

O corpo próprio da bailarina *pronuncia o mundo* (FREIRE, 1981) e constrói seu discurso, no mundo, com a dança. Sendo a dança um discurso da materialidade do corpo – possível de ser realizado pelo ser humano na sua produção - é também uma busca de sentidos sobre a vida, em meio a tantos outros gêneros de discurso e de suas diversidades funcionais.

O corpo-sujeito torna-se instaurador de discursividade pela dança quando permite que por ela se pense algo diferente dele (FOUCAULT, 1996). É a partir deste discurso-dança, que é um pronunciamento do mundo, que o sujeito – aqui corpo-sujeito – “aprende a escrever sua vida como autor, e assim se existencializar na experiência de construir a sua história” (FREIRE, 1981). Esta autoria da vida seria a prática de construção experiencial que no corpo da bailarina produziria as suas danças, dentro da noção de autoria como um processo de individuação e não de consolidação da verdade, do talento para comercializar um *bem simbólico* (BOURDEU, 1999).

O intuito é que a pronúncia do mundo pela dança alcance sentido para os que fazem dela profissão de vida e também para aqueles que desejam ter conhecimento sobre a dança e sobre os modos de ser corpo no mundo. A bailarina Denise Stutz foi escolhida por ter uma ampla trajetória tecida por diferentes formas de pronunciar o mundo e de se inserir nele como um corpo que dança.

História de bailarina

Este texto constrói uma narrativa a partir do relato de história de vida artística da bailarina Denise Stutz. O que pode elucidar o interesse sobre o campo de estudo biográfico na dança e na educação - visto o crescente número de publicações desta área (PEREIRA, 2008; DEMARTINI, 2008) - é talvez o fato de estas abordagens possibilitarem o conhecimento vindo pela própria história vivida, na “estreita relação existente entre aprendizado e biografia” (DELORY-MOMBERGER, 2008 *apud* SOUZA, 2008), o que neste caso indica ainda uma postura dialógica de pesquisa, pois se dá espaço para o corpo-voz do *outro* com construção e veiculação do conhecimento a partir dele (BENJAMIN, 1993; AMORIM, 2004).

Apesar de, no campo da pesquisa biográfica, “todas as vidas serem importantes e merecedoras de atenção” (DEMARTINI, 2008, p. 46), a escolha do bailarino como sujeito da pesquisa - e não diretores ou coreógrafos² - afirma sua importância profissional como o corpo-sujeito que dança, afirmando um engajamento político pelo fato de se escrever sobre alguém que se faz “classe combatente” (BENJAMIN, 1993), a classe dos bailarinos construtores da dança e dos corpos em arte nos quais a história grava suas inscrições e torna-se visível.

Ao disponibilizar a sua história pra a pesquisa, a bailarina Denise Stutz generosamente apresentou sua singularidade na dança e revelou um modo próprio de se fazer bailarina. Porém, sua singularidade funciona também como ponte, passagem para a construção de sentidos partilháveis com o coletivo da profissão, e com isto, modos de interpretar e atribuir sentido às questões que envolvem corpo, criação e atuação cênica na contemporaneidade.

A narração construída sobre a história de Denise Stutz procurou se diferenciar de um relato que apenas se fecha com dados e informações sobre a bailarina e sua época; ao contrário, procurou se apresentar com “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1993, p. 198) e fazer valer a um coletivo as experiências que foram vividas por uma só pessoa, trazendo uma perspectiva coletiva para a trajetória individual.

As experiências vividas pela bailarina, em mais de 35 anos de atuação profissional na dança, foram se revelando como “territórios simbólicos nos quais podemos explorar sentidos múltiplos de uma existencialidade singular-plural” (JOSSO, 2008, p. 27). Singular,

² Segundo Segnini, as bailarinas compõem a base da pirâmide do trabalho em dança (SEGNINI, 2007).

posto que única; e, plural, porque apresenta símbolos socialmente identificáveis e com sentido partilhável para outros.

A existencialidade singular-plural designa também uma problemática que acompanha todo o percurso da vida: “a tensão permanente entre as transformações das imposições dos coletivos e a evolução dos desejos e sonhos individuais” (JOSSO, 2008, p. 31), ou o modo pelo qual “cada individualidade pode descobrir sua singularidade inscrevendo-se na história coletiva de suas comunidades partilhadas” (JOSSO, 2008, p. 39).

A dança, como a arte, é uma das melhores ilustrações do paradigma do singular plural (JOSSO, 2006), pois se trata de vivificação e uma concretização de sensibilidades, inserindo-se em um campo de vivências eminentemente coletivas.

A experiência singular, como é tratada nesta pesquisa, está no âmbito benjaminiano, que se difere da vivência apenas. Galzerani (1999) explica que as experiências vividas buscam a percepção dos significados da própria história e da história do outro, o que sugere uma produção coletiva de saberes e um afastamento das certezas absolutas. A experiência vivida, nesta perspectiva valoriza o tempo – os anos de trabalho *do* corpo e *no* corpo que dança.

A valorização do tempo *no* corpo vem, muitas vezes, ao revés de alguns pensamentos da (própria) dança e da sociedade que, respectivamente, privilegiam a juventude em detrimento da experiência e induz à estima pelo apagamento deste tempo e de suas marcas, inclusive no corpo. Ao contrário disto, o presente trabalho se constrói com ênfase na experiência vivida durante os anos de dedicação à dança, enobrecendo, na materialidade do corpo, a concretude de sua própria história como sujeito agente e cognoscente.

Por meio da história narrada de Denise Stutz são organizadas as experiências com intuito de atribuir sentido ao que se viveu e ao mundo em que se viveu pelo que ficou latente em sua memória e foi trazida para a pesquisa. O texto literário é construído sobre aquilo que foi rememorado, pois a bailarina é formada por suas lembranças visto que “cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias” (IZQUIERDO, 2004, p. 22).

A memória pode atuar como uma preservação de si mesmo, mas ao se debruçar sobre o material das memórias e dos esquecimentos não se tem garantias de apropriação do real ou da veracidade das informações lembradas. O que fica de memória para cada um é pessoal e único, depende de diversos fatores envolvidos no momento vivido (IZQUIERDO, 2002). O rememorar e o imaginar vivido estão interligados, como uma ficção baseada em

fatos reais. Josso (2006; 2008) considera os relatos de vida como relatos ficcionais baseados em fatos reais.

As falas e depoimentos de Denise Stutz sobre seu processo de formação em dança, suas questões - dúvidas e desejos - foram guiadas pela memória latente e seletiva do que permanece como seu na teia emaranhada do vivido. Uma teia de memórias formada por impressões, metáforas e também invenções sobre si mesmo em um espaço fértil construído com fronteiras flexíveis entre estas matérias.

Em outras palavras, o presente texto é construído com aportes de um relato ficcional baseado em memórias.

A criação de uma “história de bailarina” se torna possível também porque os signos são polissêmicos, e “essa polissemia nos incita a partir em busca de nossos seres no mundo potenciais e por isso mesmo de nos inventar mediante nossos projetos” (JOSSO, 2006, p. 11).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA QUALITATIVA

A escolha da narrativa de uma história viva, como método de pesquisa, tem suporte no pensamento de Pais (2003), por meio do qual o método se faz com o caminho que se percorre na investigação e, nele, os procedimentos metodológicos vão sendo simultaneamente descobertos junto ao desvelar da história narrada.

Os depoimentos, a escuta das gravações, a apreciação de espetáculos (ao vivo) e a busca de registros em vídeo das obras coreográficas de Denise Stutz, foram se alternando e se fazendo necessárias - e possíveis – durante o decorrer da pesquisa. A ordenação do material coletado e as novas investidas aconteceram junto ao desvelar da história e durante o pesquisar.

A coleta de dados não se restringiu apenas às narrativas orais, ao texto falado, mas também se beneficiou da narração em seu aspecto sensível, ampliada para além da voz (BENJAMIN, 1993, p. 220), considerando o corpo em movimento e os trabalhos artísticos pronunciados por este corpo como dados de memória a serem investigados e trazidos para o âmbito da pesquisa, relembrando a abordagem, neste trabalho, do corpo-sujeito como forma de sua existencialidade e da dança como seu discurso no mundo.

Para tal, foram acompanhados espetáculos cênicos da bailarina e coletados dados memorialísticos narrados de sua vida artística. A partir da organização do material, os dados memorialísticos coletados e tratados na pesquisa foram separados em *narrativas orais* e *narrativas cênicas*, assumindo a dupla dificuldade de trabalhar com estes espaços de experiência vivida: um, da oralidade dos depoimentos, mais inteligível às análises; e, outro, de espaços não tangíveis, como as obras cênicas, por carregarem na sua gênese os sentidos simbólicos e polissêmicos da própria arte.

Pela utilização de fontes orais e, por se tratar de uma pesquisa envolvendo relato de vida, a pesquisa aproximou-se de pressupostos teóricos vindos da história oral. A História oral é uma metodologia interdisciplinar não apenas restrita ao campo da história, mas utilizada para pesquisas de diferentes áreas.

No âmbito das narrativas orais, a pesquisa ampara-se nos pressupostos metodológicos proposto pelo autor Meihy (2005), e por alguns referenciais de estudos do Grupo NEHO (Núcleo de Estudos em História Oral da USP).

Os relatos de vida orais - tomados como fontes documentais orais - foram aqui tratados seguindo uma proposta metodológica empregada pela história oral em três fases de transposição de um discurso oral para o discurso escrito. Estas fases denominadas transcrição, textualização e transcrição (MEIHY, 2005) respaldaram a composição do texto escrito contendo as narrativas orais trabalhadas na presente pesquisa.

A transcrição consiste no registro da fala pela escrita. No texto escrito “são colocadas as palavras ditas em estado bruto” (MEIHY, 2005, p. 197), ou seja, como foram faladas, assim como as perguntas, as repetições, os possíveis vícios de linguagem e as descrições de entonações da fala.

O processo de textualização adequa o texto à linguagem escrita retirando, por exemplo, as perguntas, as repetições e os vícios de linguagem em favor de um texto mais claro e liso, porém mantendo as marcas do narrador.

A última fase, a transcrição³, trata da criação de um novo texto a partir da fala. Esta fala é hermenêutica, passível de recortes, mudanças e alterações da linguagem, não só no sentido de adequação à escrita, mas também de uma criação a partir dela. No momento da

³ Para Meihy (2005, p. 204) “Há quem veja a transcrição como um processo global de transformação, o que se muda é mais do que a versão de estados de linguagem - mudam-se os estados sociais dos indivíduos.(...) A proposta da transcrição exige que seja qualificada a noção de experiência, que também passa a ser algo mais radical.” Com isto, a entrevista passa a ser vista como um fato coletivo e os projetos - de história oral - ganham dimensão política.

transcrição já ocorre uma interpretação e um novo texto surge “teatralizando o que foi dito” (MEIHY, 2005, p. 30-31).

Vale ressaltar que a transcrição foi fundamental para a presente pesquisa pela sua materialidade criativa. Denise Stutz narrou suas memórias e o texto produzido a partir da sua oralidade foi trabalhado teatralizando-se o que foi dito, o seu discurso oral tratado como material artístico e apresentado ao final como um “texto cênico”, que cumpre a função de narrar sobre uma vida em arte, sendo em si, matéria de criação.

Após a transcrição (com recortes, união e edição de trechos narrados), a síntese textual escrita foi devolvida para a artista Denise Stutz em ação prevista como parte final dos procedimentos metodológicos⁴, momento no qual a artista pesquisada verifica e aprova os conteúdos a serem publicados.

Nesta devolutiva, foi solicitado a Denise Stutz, que realizasse a escrita manual desta história para a composição do trabalho final. Como forma e conteúdo se entrelaçam, a (re) escrita de sua história foi incorporada ao trabalho, com sua grafia em forma de manuscritos⁵.

Estes manuscritos (transcrições) aparecem recortados no texto e somados às narrativas cênicas. As narrativas cênicas foram constituídas a partir de suas obras artísticas registradas em vídeo e selecionadas seis obras do total, escolhidas para análise como “obras de referência” (GERALDI, 2009).

Se, nesta pesquisa, as narrativas orais buscaram pressupostos da história oral, as obras cênicas adotaram procedimentos diferentes para leitura e atribuição de sentidos, já que estes vieram dos pressupostos da dança e da arte para a constituição das narrativas cênicas.

Nas análises das narrativas cênicas nas obras de referência foram utilizados como inspiração aportes da dança com a *análise de movimentos* (LABAN, 1978) e das artes cênicas, com a *análise dos espetáculos* (PAVIS, 2003). Os dois aportes teóricos vindos de Laban e Pavis permitiram a criação de uma estrutura de perguntas que funcionaram como base para a escrita do texto comunicativo que apresenta os elementos estéticos e cênicos das obras.

Em relação à análise de movimento foram utilizadas as referências labanianas dos princípios do movimento (fatores e qualidades) revelando os aspectos de predominância nas sequências e trechos de movimento selecionados.

⁴ A devolução do texto é etapa final de realização do texto documental produzido nas pesquisas em História Oral (MEIHY, 2005).

⁵ Estes manuscritos só passaram a existir a partir da transcrição dos depoimentos gravados de Denise Stutz. Foram idealizados como resolução visual para a apresentação do texto escrito, entrelaçando um conceito estético ao conteúdo abordado.

A pesquisa contida na obra de Laban e sua sistemática em torno dos elementos condutores do movimento ajudam a nomear e esclarecer modos de ver o movimento do corpo na dança. O sistema Laban informa sobre parâmetros: o que move, onde move, como move: corpo, espaço, tempo e esforço em qualidades⁶ de movimento.

Os tópicos sobre análise de espetáculo foram inspirados em três questionários criados como instrumentos de análise direcionados para o espectador das artes cênicas elaborados por Anne Ubersfeld, André Helbo e Patrice Pavis (PAVIS, 2003). Estes tópicos foram adaptados para esta pesquisa na linguagem cênica da dança.

UM RECORTE NO PERCURSO ARTÍSTICO DE DENISE STUTZ

Na pesquisa de doutorado trato da história de vida artística da bailarina Denise Stutz, desde suas lembranças iniciais com o fazer dança até a atualidade⁷. Das aulas de balé clássico quando menina, sua profissionalização e o sucesso com a carreira artística ainda muito jovem junto ao *Grupo Corpo* de Belo Horizonte-MG, companhia que ajudou a fundar e integrou por vários anos (1976-1986). Depois disso muda-se para o Rio de Janeiro, os novos parceiros de dança e a participação na Lia Rodrigues Cia. de Danças (1990-2000), companhia que também ajudou a fundar e permaneceu por 10 anos ininterruptos como bailarina.

Depois de anos atuando como bailarina de companhias dirigidas por artistas com relevante prestígio profissional, Rodrigo Pederneiras e Lia Rodrigues respectivamente, Denise Stutz parte para novas experiências com seu corpo em cena. Com desejo de transformação e mudança, integra grupos de teatro de rua, estuda os teóricos teatrais Stanislavski e Grotowski⁸, participa de coletivos de criação artística em improvisação cênica e retorna a dançar em criações solo e trabalhos colaborativos em parcerias artísticas.

⁶ Para Laban (1978), qualidades de movimentos não se relacionam com julgamento deste ou daquele movimento, como bom ou ruim, mas sim buscam traduzi-se em qualidades classificáveis deste movimento.

⁷ Neste texto realizo um recorte da pesquisa, apresento apenas parte de um dos capítulos de sua trajetória artística para exemplificar a construção da pesquisa qualitativa em arte e o modo de entrelaçamento entre os aportes teóricos, a metodologia criada, o narrar da história de bailarina e suas análises e contextualizações. Caso o leitor queira o texto completo, a tese encontra-se disponibilizada digitalmente na biblioteca da UNICAMP.

⁸ Stanislavski (1863-1938) e Grotowski (1933-1999). Stanislavski é considerado um artista referencial no estudo para formação de atores. Stanislavski aponta para o “trabalho do ator sobre si mesmo”, o que Grotowski, seu principal seguidor, reiterou como uma experiência que só poderia ser conquistada por meio de um conhecimento prático. Para o treinamento e processo de trabalho do ator, os estudos do diretor russo Stanislavski, seguidos pelo polonês Grotowski, são reconhecidos como marcos teóricos fundamentais.

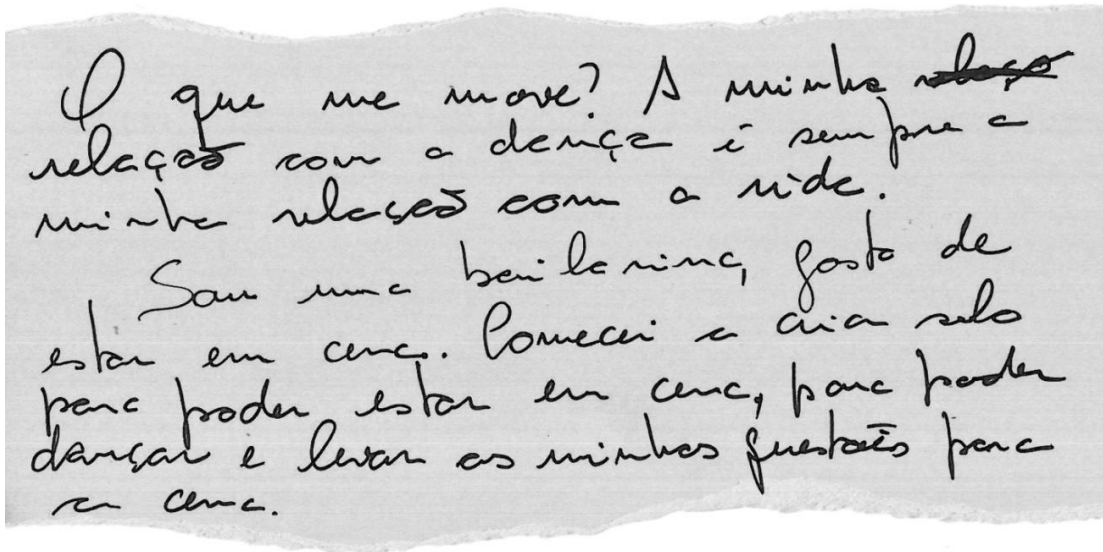


FIGURA 1 – Texto manuscrito 1 – Transcrição de relato oral⁹

Solo em dança

Depois de atuar com o grupo carioca Coletivo Improviso¹⁰, Denise compôs seu segundo solo: *Absolutamente Só*, em 2006. Segundo o release da apresentação, “em cada momento é possível encontrar uma questão de vida, um pensamento e um pouco de sua personalidade condicionada a esta solidão”. *Absolutamente Só* é resultado de um processo solitário no qual Denise descreveu um encontro consigo mesma por meio de uma construção corporal sobre o que pensava e refletia. No palco, a artista e uma cadeira. No solo, Denise fala sobre si, não mais no âmbito da memória, mas fala de si instalada no presente, com suas sensações e percepções.

Denise fala com o público sobre suas sensações e com isto faz aproximações e descarta o distanciamento com a plateia, olha nos olhos e se mostra demasiadamente presente e humanizada.

Em *Absolutamente Só*, a artista propõe um *pas de deux* imaginário com um *partner* da plateia. Neste ponto, “a distância entre o que ocorre em cena e o que é construído pelo discurso do artista dependerá apenas da imaginação do espectador” (SOTER *apud* PEREIRA, 2009, p. 118).

⁹ Texto 1: O que me move? A minha relação com a dança é sempre a minha relação com a vida. Sou uma bailarina, gosto de estar em cena. Comecei a criar solo para poder estar em cena, para poder dançar e levar as minhas questões para a cena. (Transcrição de relatos orais realizados em 20-02-2008 e 28-08-2008).

¹⁰ Coletivo de artistas dirigido por Enrique Diaz.

Denise guia os movimentos com sua fala, sentada na cadeira, e sugere impulsos, qualidades nas ações de movimento com seus gestos focados nas pernas e braços. Apesar das extremidades serem o local de visibilidade destas *ações imaginárias*, o centro do corpo é o local gerador, com força centrífuga.

Após o *pas de deux*, a bailarina faz uma sequência coreográfica, e em um explícito ofício de bailarina, a executa, algumas vezes, a partir diferentes pontos de origem. Depois, o público é convidado a partilhar da escolha de qual seria a melhor direção espacial de execução e visibilidade. Com isto, a artista desnuda um conceito de composição e traz a vontade do espectador como ação criadora das opções tomadas.

Mostrando o feitio da dança no cotidiano de fazer e refazer, em estudos sobre o espaço, a artista traz a plateia para estar com ela na dança. Como um ateliê aberto ao processo, ela mostra os procedimentos, o que está por trás da referência do espectador sobre o ofício do bailarino. O ofício de bailarino, tão envolto em idealizações sobre a figura sobrenatural da bailarina, “que não tem unha encardida, marca de bexiga ou vacina, nem medo de subir, medo de cair ou medo de vertigem”¹¹. Denise fala abertamente que tem medo e convida a ver o que está por trás da cena, o que está dentro do corpo da bailarina, desmitifica esta figura idealizada na sociedade, criando cumplicidade com os demais ao retirar o véu de glamour da encenação artística.

Após um momento de absoluta solidão, a bailarina, um ser real com sensações mundanas como ansiedade e dúvida, chama a plateia anônima para seguir junto com ela e construir um novo pensamento-ação sobre dança, sobre a sua dança. Ela obedece a escolha espacial da plateia e com isto ilustra a subserviência comum na profissão da bailarina. Denise diz ao público que sempre obedeceu, para estar ali – como bailarina - ela sempre atendeu aos pedidos de subir mais e mais alto sua perna. Com roupas cotidianas, a artista revela uma dor e silenciosamente grita, pressionando o espaço com tensão tônica em todas as partes do corpo. O seu grito silencioso toma o público como impulso de vida.

¹¹ Ciranda da Bailarina de Edu Lobo e Chico Buarque.



FIGURA 2 – Solo *Absolutamente Só*¹²

No *Absolutamente Só*, no final
tem uma fala minha que quase
ninguém percebe.
Meu corpo é outro, meu rosto é
outro. Eu sou a força a imagem que
eu queria ter sido. Eu sou o que
eu imaginei que vocês queriam que
eu fosse.

FIGURA 3 – Texto manuscrito 2 – Transcrição de relato oral¹³

¹² FONTE – Foto de Ricardo Mendes.

¹³ Texto 2: “No *Absolutamente Só*, no final, tem uma fala minha que quase ninguém percebe: *Meu corpo é outro, meu rosto é outro. Eu sou agora aqui, a imagem do que eu queria ter sido. Eu sou o que eu imaginei que vocês queriam que eu fosse.* (Transcrição de relato oral realizado em 29-08-2008).

Para Rousier (2002), no séc. XXI se multiplicam as performances em solo na cena europeia e as razões práticas, tais como rapidez de feitiço, custos menores, facilidade de adaptação não são suficientes para explicar este fenômeno.

No final do século passado, o desejo da maior parte dos bailarinos era pertencer a um grupo, dançar em uma companhia, de preferência com relações estáveis entre bailarinos, coreógrafos e diretor em seus respectivos cargos. Nos anos 1980, no Brasil, este era o sonho de Denise.

Hoje, a contemporaneidade apresenta uma reorganização no ambiente da dança sobre o espetáculo e o espetacular. Os artistas da dança se colocam em laboratórios de pesquisa, algumas vezes singulares e únicos embaralhando não apenas a criação da obra de dança e seu feitiço – bailarinos como criadores e autores - como também sua organização e consequentemente seus resultados estéticos.

Com questões cada vez mais particulares, bailarinos se autorrealizam em criações solos, talvez como uma forma privilegiada de experimentação e de renovação das formas estéticas. Sem referência em uma comunidade partilhada entre os pares, a dança em solo pode ser, segundo Dupuy, da parte do dançarino, a marca profunda de um desejo de libertação do coreógrafo e do sistema de produção formal em dança (DUPUY, 2002).

Ropa (2002) ainda apresenta o fato de que, historicamente, dentro dos regimes totalitários com tendências a massificar os pensamentos, comportamentos e as manifestações corporais, o solo constituiu uma forma de resistência e uma crítica viva à ideologia social e política, em particular de seu caráter coral de uniformização que conduz inevitavelmente ao controle da expressão corporal, pois limita as escolhas, dentro das formas e conteúdos. Neste contexto, os solos expressivos de certos artistas podem ser percebidos como elementos de desordem e uma contestação ideológica, inclusive pela questão da condição feminina dentro de uma perspectiva crítica.

O solo preserva a forma artística na qual a bailarina e sua personalidade se manifestam dentro de sua singularidade e variedade. É um lugar solitário, mas autossuficiente. Doloroso por ter de lidar consigo mesma e próxima de uma interpretação de si; e ficcional, pois ao se interpretar, realiza o movimento oposto, o de sair de si e viver o papel de outro, ainda que inspirado em suas próprias histórias. No “estado criador”, o bailarino inventa um novo para si mesmo, ao se auto interpretar.

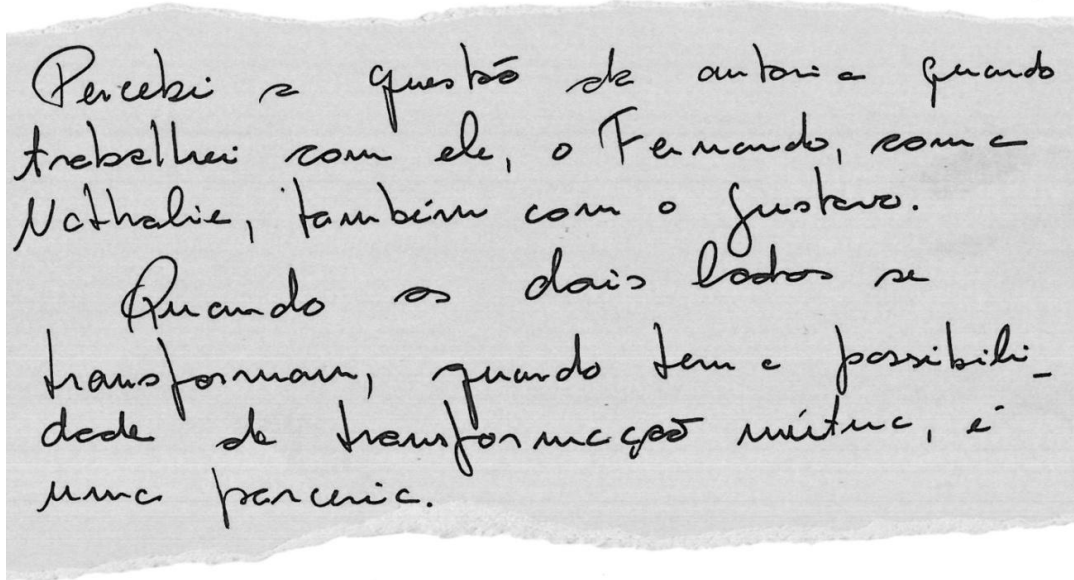
Trabalhos colaborativos em parcerias artísticas

FIGURA 4 – Texto manuscrito 3 - Transcrição de relato oral ¹⁴

“A noção do autor está na lista de noções a se banir na dança” (GINOT, 2002 *apud* ROUSIER 2002, p. 106). Então, uma obra coletiva com parcerias entre artistas põe sempre em crise esta questão. As fronteiras e territórios demarcados nas separações entre criadores e intérpretes, obra e processo e as questões sobre autoria são questionadas.

Autoria, pertencimento e formas de parceria em arte são temas relevantes da atualidade e a experiência com dois criadores como Nathalie Collants, na França, e o diretor Fernando Renjifo, no Brasil, foram marcantes para o processo denominado de “parcerias artísticas” em dança, por Denise Stutz.

O trabalho com o diretor espanhol Renjifo foi especialmente transformador para a pesquisa artística desta artista. Denise participou da criação de *Homo politicus*, por ele dirigida: uma performance temática construída em diferentes países com artistas locais.

A cena da performance, assim nomeada, instaura-se nos anos 1960 rompendo com a idéia de intérprete e representação emanada no teatro. Explorando temas como liberdade e uso do corpo, os *performers* da contracultura artística propuseram uma cultura de crítica e

¹⁴ Texto 3: *Percebi a questão da autoria quando trabalhei com ele, o Fernando, com a Nathalie, também com o Gustavo. Quando os dois lados se transformam, quando tem a possibilidade de transformação mútua, é uma parceria.* (Transcrição de relato oral realizado em 29-08-2008).

mudança. O corpo na cena ganha novos territórios cabendo ao artista ser a materialização de sua obra-conceito. Como bem retratou Cohen (2001), a performance instala-se como arte híbrida, ambígua, oscilando entre a plena materialidade dos corpos e a fugacidade dos conceitos.

A experimentação dada pela performance contrapõe-se aos paradigmas da representação e aos espaços separados perpetuadores da “aura” teatral. Sua trilha demarca o território do risco, do não contextualizado, da não convencionalidade. A performance se envereda pelos caminhos da vivificação e os atos performáticos se ancoram no acontecimento, no manifesto, na conjunção de alteridades, no risco da relação entre artistas-produtores e receptores. Em cena, a performance ficcionaliza o real, o acontecimento em sua plena produção e com isto rompe hierarquias prévias entre o artista, o espectador/ plateia e a obra de arte.



FIGURA 5 – Frame de vídeo da performance *Homo politicus*

Performance *Homo politicus*: análise da narrativa cênica¹⁵

Homens e mulheres de diferentes nacionalidades interagem em grupo e não eram reconhecíveis, nem a procedência territorial de nacionalidades, nem de vestígios e marcas de técnicas corporais de partida ou condicionamentos vindos de técnicas de dança ou preparação do corpo para a cena.

Os corpos da cena eram diferentes entre si, sem padronização pré-estabelecida. Estes participavam da cena sem demonstrar hierarquia e diferenciação de papéis segundo gênero, procedência ou idade, apesar da diversidade de integrantes no grupo. Era a intencionalidade de ação que os faziam formar um corpo coletivo. Todos nus, tiravam e colocavam as roupas para a cena e, este fato, o desvelar da nudez, deu unidade ao grupo porque os corpos nus geraram um sentimento de humanidade partilhada.

As cenas de movimentos com ações sequenciais se repetiam inúmeras vezes. Em algumas destas cenas, os artistas se uniam lado a lado, no nível alto (em pé) formando uma parede estática de corpos, com uma postura neutra de estabelecer resistência física ao lançamento de outro corpo (solista) que buscava atravessar os corpos. O corpo lançado como um projétil percorria uma linha de progressão espacial reta, deslocando-se diretamente contra esta barreira, em tempo rápido e peso firme. Em seguida, resistia buscando ultrapassá-la, pressionando a passagem. A parede de corpos estáticos não cedia em nenhuma das cenas permanecendo firme na posição parada. A repetição da ação gerava uma tensão climática para a peça performática, que era densa e pesada.

Denise participava destes momentos de ação no coletivo e também atuou em um momento “solo” realizado no mesmo ambiente cênico. Ela se encontrava nua. Sua ação era de pressionar o chão por diferentes partes do corpo, o que provocava certo deslocamento espacial. A pressão que fazia no chão tinha peso firme e tempo sustentado. Após pressionar o chão e sair dele com diferentes partes do corpo, a bailarina soltava o peso em ação da gravidade, em alguns momentos parecendo chicotear o chão. Isto acontecia com diferentes partes pressionadas: perna esquerda, braço direito, ambas as pernas, tronco, quadril, torso, em alternância. A ação sem pausa foi realizada diretamente no chão de cimento, aparentemente duro e frio, com isto, seu corpo começou a apresentar marcas avermelhadas vindas das

¹⁵ O vídeo de registro da obra cênica utilizado para análise foi o da apresentação na Galeria La Refaccionaria, no México (2006). Nesta análise foram utilizados os referenciais de análise de movimento e análise do espetáculo como descrito nos procedimentos metodológicos.

quedas. O fator de movimento predominante nesta cena de Denise era a presença do peso: ora firme com resistência, ora cedendo e se entregando a gravidade.

Toda a performance no México aconteceu em uma galeria de arte, um espaço aberto, sem divisões entre plateia e artistas, no qual a obra encenada estava entre as pessoas, misturando as funções entre fora e dentro da cena e causando um deslocamento do olhar do público, que ora se via como plateia, ora se percebia integrando a cena. O público partilhava da cena mesmo como elementos de composição, quando se deslocavam pelo espaço- já que era permitido, caminhar, sair, entrar da sala – ou mesmo parados no mesmo nível dos artistas.

A inexistência de separação e de hierarquia entre o público e os artistas permitiu que uma espectadora rompesse a função de apenas apreciadora: enquanto Denise se lançava em ações de resistência e gravidade, debatendo-se no chão, a espectadora foi se abaixando e se aproximando da artista, colocou sua mão no tronco dela e, em uma ampliação do tocar, com delicadeza e afetividade receptiva, a abraçou. Espectadora e artista permaneceram imóveis em posição de encaixe com os corpos no chão.

Com esta ação, a espectadora interferiu e modificou a cena, proposta cabível em uma performance em espaço aberto que não estabelece fronteiras fixas de separação.

O título da performance, *Homo politicus*, explicita-se no trabalho como um fazer coletivo humano em resistência. Os corpos desarmados buscando formas de pressionar, o outro, o espaço e a si próprios. Tensão, desconforto, desvelamento e humanidade foram partilhados entre artistas e público nesta performance.

PARA FINALIZAR ...

Em uma carreira marcada por diferentes atuações cênicas e modos de pronunciar o mundo com a dança, diversas análises e interpretações podem ser evocadas. Como já escrito anteriormente, há em Denise Stutz um posicionamento de resistência demonstrado em sua escolha por ser uma bailarina (e permanecer nela), uma profissão marcada por idealizações e fantasias, mas que em seu cotidiano contemporâneo pode ser muito distante da imagem da bailarina difundida pela mídia: leve, suave e submissa.

Em sua existencialidade singular, Denise Stutz pode nos oferecer símbolos e sentidos partilháveis coletivamente, trazendo uma perspectiva plural para uma trajetória individual. Também, modos de ser corpo no mundo como potência de ação e consciência de si mesmo. Formas de ser mulher, de atuar e se posicionar frente ao mundo.

A escolha de Denise Stutz é a de ser um corpo dançante no mundo. Nas obras encenadas por Denise, seu corpo vai construindo um projeto poético, o que, para ela, tem a dimensão da própria vida. Ao dançar, traz seu corpo-sujeito como a encarnação do seu discurso: sua pronúncia no mundo. Fala com ele, transforma-o em material artístico, constrói e se reinventa a cada projeto, criando para si mesmo uma história de bailarina, diferente e singular.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro: Baktin nas ciências humanas**. São Paulo, SP: Musa Editora, 2004.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5. ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, I).
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999.
- COHEN, R. Performance e tecnologia. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e pós-graduação em artes cênicas: Memória ABRACE V, 2., 2001. **Anais...** Salvador: Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2001.
- DEMARTINI, Z. B. F. Das histórias de vida às histórias de formação. In: SOUZA, E.; MIGNOT, A. C. V. (Org.). **Histórias de vida e formação de professores**. Rio de Janeiro, RJ: Quartet: FAPERJ, 2008.
- DUPUY, D. La traversée em solitaire. In: ROUSIER, C. (Org.). **La danse em solo: une figure singulière de la modernité**. Pantin: Centre National de la danse, 2002.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1996.
- FREIRE, P.; HORTON, M. **O caminho se faz caminhando: conversas sobre educação e mudança social**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- FREIRE, P. **Pedagogia dos sonhos possíveis**. São Paulo, SP: UNESP, 2001.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GALZERANI, M. C. B. **Percepções culturais do mundo da escola: em busca da rememoração**. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DO ENSINO DE HISTORIA, 3., 1997, Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP/FE, 1999.

GERALDI, S. **Raízes da teatralidade na dança cênica**: recortes de uma tendência paulistana. 2009. 289fl. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GIL, J. **Movimento total**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2004.

_____. **O espaço interior**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

IZQUIERDO, I. **A arte de esquecer**: cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro, RJ: Vieira & Lent, 2004.

_____. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JOSSO, M.-C. As histórias como territórios simbólicos nos quais se exploram e se descobrem formas e sentidos múltiplos de uma existencialidade evolutiva singular-plural. In: PASSEGI, M. C. (Org.). **Tendências da pesquisa (auto) biográfica**. Natal: EDUFRN; São Paulo, SP: Paulus, 2008.

_____. **Experiências de vida e formação**. São Paulo, SP: Cortez, 2004.

_____. Os relatos de vida como desvelamento dos desafios existenciais da formação e do conhecimento: destinos socioculturais e projetos de vida na invenção de si. In: SOUZA, Elizeu C.; ABRAHÃO, Maria Helena M. B. (Org.) **Tempos, narrativas e ficções**: a invenção de si. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo, SP: Summus, 1978.

_____. **Dança educativa moderna**. Trad. Maria da Conceição Parayba Campos. São Paulo, SP: Ícone, 1990.

MEIHY, J. C. S. B. **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1994.

PAIS, J. M. **Vida cotidiana**: enigmas e revelações. São Paulo, SP: Cortez, 2003.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, R. Os nomes próprios da dança brasileira. In: PEREIRA, R.; MEYER, S.; NORA, S. (Org.) **Seminários de dança**: histórias em movimento: biografias e registros em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

_____. **Ao lado da crítica**: 10 anos de crítica de dança: 1999-2009. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, 2009. (v.1; v.2)

ROPA, E. *Le solo au XX siècle: Une proposition idéologique et une stratégie de survie*.

ROUSIER, C. (Org.). **La danse em solo**: une figure singulière de la modernité. Pantin: Centre National de la danse, 2002.

ROUSIER, C. **Être ensemble**: figures de la communauté em danse depuis le xx siècle. Pantin: Centre National de la danse, 2003.

_____. (Org.). **La danse em solo**: une figure singulière de la modernité. Pantin: Centre National de la danse, 2002.

SEGNINI, L. **Criação rima com precarização**: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13., 2007, Recife. **Anais...** Recife: [s.n.], 2007. (mimeo)

SOARES, C. (Org.) **Corpo e história**. 3. ed. Campinas: Autores associados, 2006.

SOUZA, E. et al. (Org.) **Pesquisa (auto) biográfica e práticas de formação**. Natal: EDUFRN; São Paulo, SP: Paulus, 2008. (v. 4).

Recebido em: 10/12/2010
Publicado em: 22/06/2011