



NAVAS-ALVES DE CASTRO, Cássia. Técnica, sistema, método em dança. Campinas: UNICAMP; professora-doutora

RESUMO

A comunicação é mapeamento inicial, seguido de problematização sobre modos de formação em dança, que, estabelecendo-se a partir de bases das formas da arte, consolidam-se no contemporâneo, ancorados na atividade de artistas e professores. Retomam-se questões trabalhadas em outros textos, como as "três lógicas de formação em dança" - a da corte, da modernidade e da pós-modernidade, as duas últimas mais fortemente ancoradas nas graduações universitárias. A partir da pesquisa "Teoria geral (do estado) da dança", que tem como primeira meta o estabelecimento de um "estado da arte" em torno de teorias sendo continuamente desenvolvidas por artistas, teóricos e intelectuais e de escritos de Lúcia Santaella que ampliam os contornos da discussão arte/dança enquanto ciência, analiso especificidades e redundâncias entre tipos específicos de técnicas, sistemas e métodos, a partir de seu estudo no contemporâneo do ensino, abordando-se: articulação de nos modos de fazer, criação, rupturas e disseminação de conhecimento, com o estabelecimento (ou não) de marcas, "trademarks" e nomenclaturas.

PALAVRAS-CHAVE: técnica, métodos sistema, dança

This paper is an initial mapping of modes of dance training, taken from bases of dance/art forms, consolidated in the contemporary and anchored in the activity of artists and teachers. Take up issues worked elsewhere, such as "three logics of dance training" - the court logic, modern logic and postmodern logic, the last two more strongly based in university degrees. From the research "Teoria Geral do Estado da Dança" which is aimed primarily at establishing a "state of the art" around theories continually being developed by artists and intellectuals and based in some writings of Lucia Santaella we extend the discussion until art/dance as science, by examining specificities and redundancies between specific types of techniques, systems and methods, from a study in contemporary education into this issues- articulation of modes of doing, creation, ruptures and dissemination of knowledge, with the establishment (or not) of brands, "trademarks" and nomenclatures.

KEYWORDS: technique, method, system, dance

A proposta deste artigo é de um mapeamento inicial, seguido de problematização sobre três modos de formação em dança, que, estabelecendo-se a partir e em bases originais subjacentes às formas da arte, consolidam-se no cotidiano de dança, ancorados na atividade de artistas, professores e alunos.

Para a sua escrita, tomou-se como ponto de partida uma comunicação apresentada no *I Seminário Internacional*, qual seja, **Corpo Cênico-Linguagens e Pedagogias** (UNIRIO, setembro/2011) e uma conferência organizada, em grande amplitude, pela abordagem deste universo temático, realizada em 2006 no Departamento de Artes Corporais – DACO/Instituto de

Artes/UNICAMP, como atividade de abertura de disciplinas teóricas da Graduação em Dança. Ambas as atividades não resultaram em publicações.

Parte-se também da observação em permanência de artistas em seu trabalho de ensinar em compasso com suas atividades de criação/produção de arte e da reflexão sobre aspectos históricos da formação em dança, sobretudo aqueles que apontam para uma superposição e convivência de várias lógicas de ensino da atualidade- em traçados, grafias que apontam para o passado e para o futuro.

Estas observações estão sendo organizadamente estudadas, a partir de investigações e escritos de próprio punho, no bojo de uma pesquisa denominada “Teoria geral (do estado) da Dança”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/IA/UNICAMP.

Em primeiro lugar, retomo questões já trabalhadas em outros textos (NAVAS, 2010), sobretudo as referentes à dicotomia de duas das lógicas de formação em dança- a da corte e a da modernidade, esta última sobre a qual estão estruturadas a maior parte das graduações universitárias do campo (NAVAS, 2006b).

A primeira delas, lógica da corte: topologia em que se origina o balé, é fundada em rígida hierarquia piramidal, no vértice superior estando os professores que polarizam decisões, ações e conhecimento quase inquestionáveis. Apresenta-se na grande maioria dos cursos livres de dança, nos quais o ensino da “técnica balé” é conjugado distante da produção e difusão de espetáculos que lhe são historicamente fundadores.

Estes cursos (e as escolas/academias onde são ministrados) podem ser considerados filiais do que denomino a primeira “multinacional da cultura/arte” (NAVAS, 2010) - o ensino do balé, uma estrutura de abrangência internacional construída de maneira não formal e “por rápida e eficaz implantação, haja vista a estrutura de sua modelização estar presente na figura (e memória corporal) de professores de balé, espalhados pelos quatro cantos de um planeta de cartografia ampliada após a segunda Guerra Mundial”.

Mediante a rede das escolas e cursos de “balé clássico”, a formação, de maneira geral, estabelece-se em torno de treinamento corporal ministrado por professores distantes do “ato criativo em si”, ou conjunto de atos que deu origem a espetáculos, construídos com base na técnica, que por sua vez, com as obras manteve uma respiração em processo constante.

Diferentemente destes estágios inaugurais, nas sedes informais da “multinacional da dança”, a prática da dança despoja-se de estratégias artísticas da invenção que lhe foram estruturantes, agregando-se-lhe de maneira superficial os sonhos de construção de um ideal centralizado num tempo-espaço europeu da segunda metade do século XIX.

A segunda lógica é aquela da modernidade, em que a formação do intérprete-artista “parte do pressuposto de sua individuação e expressão num mundo que constrói por seu trabalho, conhecimento, atuação, contribuição cidadã”, a emergência dos discursos coreográficos partindo do “corpo que dança”, e sobretudo, da expressão do indivíduo que possui/é este corpo.

A ênfase será na criação de cada um e de grupos irmanados por metas comuns, em danças construídas a partir da liberdade de criação em oposição ao que se considera uma espécie de subjugação subjacente à estrutura hierarquicamente centralizadora do clássico.

No contexto desta lógica, serão estruturadas técnicas modernas de formação em dança- como , por exemplo, as técnicas dos norte-americanos Martha Graham ou José Limón, entendidas como conjuntos de procedimentos, que, ao longo do tempo, e evitados de redundância repetem-se para a obtenção de habilidades para a performance física, expressiva, comunicativa.

Estas técnicas diferentemente daquelas ancoradas no balé, partiram do indivíduo como centralidade da expressão, a subjetividade relacionada a uma topologia expressiva específica a um tempo e lugar e portanto histórica, dentro de um mundo que se moderniza.

Ainda dentro da lógica moderna, mais tarde, presenciáramos a organização de sistemas, estes de caráter mais generalizantes (e menos identificados com estéticas específicas), posto estarem a serviço de estratégias de treinamento e conhecimento para todos os corpos- do teatro, da dança e da performance.

No campo dos sistemas, teríamos práticas que, no final do século XX, passam a ser enfeixadas sob a denominação de “educação somática”, expressão debaixo da qual podem se congregiar propostas de trabalho corporal fundadas em uma visão universalista, focando-se no indivíduo a fonte de conhecimento que pode se irradiar em direção a universos da arte, esporte, bem estar e terapias.

Desta maneira, debaixo do pálio da educação somática podem estar abrigadas abordagens como as de Moshe Feldenkrais, BMC- Body Mind Centering, ou mesmo o pioneiro sistema (VIANNA 1990), construído pelo brasileiro Klauss Vianna, posteriormente desenvolvido por membros de sua família – a esposa Angel, o filho Rainer e nora Neide Neves- e discípulos mais próximos.

No final do século XX, apagadas muitas das clivagens entre moderno em pós-moderno (e do conglomerado que viriam a constituir em arte contemporânea), uma terceira lógica se apresenta, aquela da “ruptura pela ruptura” (NAVAS, 2006a), acelerando-se os processos de crise entre criadores e entre estes e seus públicos, gerando a atomização, e uma crescente especialização, de estruturas.

A atomização vai produzir lógicas de formação cada vez mais individualizadas, ligadas a criadores específicos, que ensinam “a sua dança” aqueles que deles se acercam não somente em busca de formação, mas também de construção de originais formas da linguagem, mesmo quando estas também possam ser encaradas como a recomposição de elementos presentes em outros modelos.

A partir destas ações, presenciemos o aparecimento de métodos, que se circunscrevem dentro do campo da construção de poéticas próprias a cada criador em dança.

As “poéticas” específicas operam no panorama das teorias artísticas, que no século XX vão se construindo em substituição às estéticas, estas últimas surgidas de deslocamentos da quase onipresente preocupação com o belo em direção à “arte como expressão” e à “arte como experiência”. Estes deslocamentos viriam a produzir explosão e atomização da estética em versões especificamente diferentes entre si.

Por sua vez, as estéticas cedem espaço para “teorias da arte continuamente desenvolvidas por estudiosos, muitas vezes artistas” (SANTAELLA, 1994). Em dança, das teorias para as poéticas, bastariam

alguns passos. Em um período de construção de poéticas- como aqui nominamos as “teorias” de cada criador pós-moderno, cada um deles lança mão, à sua maneira de instrumentos, para fazer vir ao mundo suas obras.

A partir daí, podemos afirmar que na contemporaneidade a cada poética corresponderia um método, mesmo quando não sistematizado e, geralmente de forma híbrida, conjugado entre coreógrafos e seus intérpretes.

Paralelamente a este modo de operação, métodos sistematizados de maneira minuciosa serão grafados e desenvolvidos por alguns criadores. Dentre eles destacamos aquele desenvolvido por Pina Bausch à frente de sua companhia em Weimer (HOGUE, 1989) e os brasileiros “BPI- Bailarino-Pesquisador-Intérprete”, de Graziela Rodrigues (1997) e “Teatro do Movimento, um método para o intérprete-criador”, de Lenora Lobo (2003), para a organização do qual pude contribuir em singular atividade de investigação maiêutica.

Referências

- HOGHE, R. (1989). *Bandoneón, em que o tango pode ser bom para tudo?* São Paulo: Attar
- LOBO, L. & NAVAS, C (2003) *Teatro do movimento, um método para o intérprete-criador*. Brasília:LGE
- NAVAS. C. (2006a). **Dança, estado de ruptura e inclusão**. In Anais do IV Congresso ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Editora UNIRIO
- NAVAS, C. (2006b). **A Arte da Dança na Universidade Pública Contemporânea**. In Arte Contemporânea e suas interfaces. V. 1. p. 99-105. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo
- NAVAS, C. (2010). **Centros de formação: o que há para além das academias?** In II Seminários de Dança de Joinville. Joinville: Fundação Festival de Joinville
- RODRIGUES, G. (1997). *Bailarino - Pesquisador - Intérprete: Processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE
- SANTAELLA, L. (1994) *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento
- VIANNA, K. (1990). *A Dança*. São Paulo: Siciliano