

**VALLE, Flavia P.** Ateliê Coreográfico: as diferentes contracondutas. Porto Alegre: ESEF/UFRGS; Professora Assistente; FAGED/UFRGS; Doutoranda; Professor Orientador Dr. Gilberto Icle. Professora e Coreógrafa.

## RESUMO

A pesquisa relata um recorte da tese *Ateliê Coreográfico: a contraconduta como criação no ensino superior de dança*. Ela parte da prática docente da pesquisadora, que ministra um componente curricular intitulado *Ateliê Coreográfico* no qual os alunos são instigados a se desafiarem a fazer algo diferente do que estão acostumados. Nesse sentido, os alunos são estimulados para a contraconduta da criação, ao contrário da disciplina da técnica. Para problematizar a constituição do sujeito da dança no ensino superior contemporâneo é proposto, neste recorte, discutir que modos de contracondutas são possíveis em um componente curricular de criação coreográfica. Neste texto destacam-se contracondutas históricas. A ideia é levantar e multiplicar relações possíveis entre criação, ensino superior, constituição de si (cuidado de si) e jogos de verdade. A pesquisa é de abordagem *focaultiana* e segue outros autores da mesma linha de pensamento.

**Palavras-chave:** Dança. Foucault. Coreografia. Criação. Contraconduta.

## ABSTRACT

The research describes part of the thesis *Choreographic Workshop: contraconduta as the creation of dance in higher education*. It parts of the teaching practice of the researcher who teaches a course component titled *Choreographic Workshop* in which students are encouraged to challenge themselves to do something different than they are accustomed. In this sense, students are encouraged to contraconduta creation instead of technical discipline. To question the constitution of the subject of dance in contemporary higher education is proposed in this cut, to discuss what contracondutas modes are possible in a curricular component of choreographic creation. This text stand out contracondutas of history. The idea is to raise and multiply the possible relationships between creation, higher education, building up themselves (self care) and true games. The research approach is Foucault based and follows other authors in the same line of thought.

**Keywords:** Dance. Foucault. Choreography. Creation. Contraconduta.

O presente texto apresenta um recorte da pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, intitulada *Ateliê Coreográfico: a contraconduta como criação no ensino superior de dança*. A tese parte da minha prática docente em um componente curricular intitulado *Ateliê Coreográfico*. Nele, os alunos são instigados a se desafiarem a fazer algo diferente do que estão acostumados. Nesse sentido, os alunos são estimulados para a contraconduta da criação, ao contrário da disciplina da técnica.

Para problematizar a constituição do sujeito da dança no ensino superior contemporâneo — questão geral da tese —, proponho, entre outros pontos, discutir modos de contracondutas em um componente curricular de criação coreográfica. A ideia é levantar e multiplicar relações possíveis entre criação, ensino superior, constituição de si (cuidado de si) e jogos de verdade. A pesquisa é de abordagem *focaultiana* e segue outros autores da mesma linha de pensamento.

Pensar em como se constitui o aluno do ensino superior, problematizando e procurando “vestígios” dessa possível transformação, é uma questão complexa. Isto porque de toda a formação superior faço apenas um recorte, que é olhar com atenção o que acontece em Ateliê Coreográfico. Tendo ciência do pequeno papel dessa disciplina na transformação dos alunos com suas formas de lidar com o “mundo”, acredito que, assim mesmo, marcas são deixadas. Deixo marcas nos meus alunos assim como eles deixam em mim. Marcas boas e talvez ruins. Reconheço, entretanto, que são apenas microtransformações.

### **A contraconduta da criação**

Uma das associações mais diretas que se faz com a educação em artes é a relação com a criatividade. Apesar dessa palavra remeter a diferentes conceitos em diferentes áreas, gostaria que a criatividade fosse entendida aqui como sinônimo de criação. Mas o que é criação? Criação é um ato ou um pensamento que nos tira do fazer automatizado ou do pensamento rotineiro, estabelece uma conexão que ainda não tinha sido feita ou realizada. O pensamento ou ato rotineiro se assentaria em conexões e símbolos já estabelecidos, isto é, é um fazer mais seguro, do qual os resultados já são aguardados e previsíveis. Já o pensamento criativo ou ato de criação traria certa instabilidade e uma atitude de abertura para o inesperado. O ato criador estabeleceria novas relações. O pensamento criador ou ato de criação seria, então, um ato rebelde e subversivo, pois ele altera a ordem existente. Atua contra uma conduta esperada e previsível — a contraconduta.

No decorrer da tese, o meu conceito de contraconduta foi se expandindo e se complexificando. Algumas considerações sobre a contraconduta que defendo, trago aqui:

- desafio da forma de pensar a poética da dança;
- não é passível de normatização, isto é, não é igual para um e outro sujeito;
- envolve resistência ao que somos sujeitados pela nossa cultura ou redes sociais — e mesmo assim, muitas vezes usamos essas referências da nossa memória sem nos darmos conta;
- desafio das preferências ou do repertório pessoal de movimento, isto é, para romper com o corpo disciplinado pela “dança de técnica” ou “técnica de dança”, que é um corpo que treinou o fazer formas corporais e mover-se entre elas por meio da repetição, é necessário criar uma outra disciplina. É uma disciplina na

qual temos autonomia para escolher, mas a que nos sujeitamos até tomarmos, pelo menos, outra decisão de governarmos a nós mesmos de outro jeito.

Nossa poética é pautada por critérios estéticos que elencamos como melhor, mesmo sabendo que são critérios da ordem do pessoal. O perigo é tornar-se arbitrário em relação a estes critérios. Por isso a necessidade de uma reflexão ética contínua como profissionais ou futuros profissionais da dança. A contraconduta dá conta, então, de estimular o pensamento divergente, o caminho do diferente, incitar a imaginação para além das receitas e dos modelos esperados, sair da rotina? Na arte e na dança, isso seria um caminho para que não se naturalize e cristalice movimentos e conceitos?

Se analisarmos a história da dança ao longo dos séculos, podemos observar diversos movimentos de rupturas. Neste recorte, destaco dois movimentos históricos que podem refletir o que chamo de contraconduta. Ao mesmo tempo, questiono se ao destacar principalmente a história euro-americana — por possuir registros desses longos períodos — estou cedendo a uma história oficial e mais estabelecida? Há algum problema nisso? A partir desses questionamentos, sigo a escrita da minha tese.

### **Contracondutas históricas**

Um nome significativo que reformou o modo de pensar a dança cênica foi Jean-Georges Noverre, coreógrafo francês que atuou amplamente no século XVIII. Noverre critica a forma como o balé de corte era conduzido, no qual as danças, os cantos, as declamações líricas, e as ações complementares não estabeleciam nenhuma relação entre si, ou apenas relações extremamente vagas. Ele não queria que a dança tomasse esse papel secundário e prega em favor de uma dança de ação. Ele traz maior expressividade à dança por meio da incorporação gestual — chamada de pantomima — e do enredo em si.

Referências na literatura apontam que outras figuras ilustres já faziam uma crítica ferrenha à forma como a dança era conduzida. A primeira conhecida foi a obra *La danse ancienne et moderne* ou *Traité historique de la danse*, de Luís de Cahusac, em 1754. Ele defendia que se o dançarino ou os coros (grupos) de dança entravam e saíam do palco sem ter uma função específica, isto é, sem que a ação representada os exigisse, todos os movimentos seriam contrassensos. Outro crítico do balé da época é o austríaco Franz van Weumen Hilferding (1710-1768). Hilferding estuda em Paris e, ao voltar à sua terra natal, atua como mestre de balé introduzindo o realismo na dança. Introduz camponeses, carvoeiros e outros profissionais nas suas obras que fazem mímicas de suas profissões. Essas mímicas, entretanto, ainda eram gestos sem ligações (BOURCIER, 2001).

Apesar dos presságios anunciados por estes e outros artistas, Noverre é tido como o grande reformador, pois foi ele, tanto no corpo teórico — por meio de suas Cartas sobre a Dança — e do prático —, por meio de suas numerosas e célebres obras, que reúnem noções sobre o *balé de ação* de forma clara e direta. Em suas Cartas sobre a Dança, Noverre faz duras críticas à tradição de

então dos balés. Ele combate os *divertissements* que preenchem as cenas com movimentos sem sentidos, simplifica os trajes ornamentados de lantejoulas e bugigangas, bane as máscaras que escondem a expressividade do rosto, critica as hierarquias e privilégios dos bailarinos da época em relação aos direitos de numerosas *entrées*, combate o virtuosismo exagerado dos movimentos sem significado e defende que os balés devem ter uma temática que passa por uma introdução, desenvolvimento e conclusão, entre outras mudanças.

Noverre não era contra a tradição do balé, mas defendia que esta dança deveria ser um espetáculo independente — o que diferia da forma como comumente a dança era conduzida através da *opéra-ballet* e do *comédie-ballet*. Noverre representava a continuidade da *Académie Royale de Musique et Danse*, fundada por Luís XIV. Levou em conta, entretanto, a efervescência de ideias e as discussões estéticas do seu momento histórico (MONTEIRO, 1998).

Já o movimento pós-moderno americano dos anos de 1960 é um importante movimento de contraconduta na dança por ser ele o movimento que instaura, segundo diversos autores, o que hoje chamamos de dança contemporânea. Desse movimento associamos artistas como Trisha Brown, Douglas Dunn, Steve Paxton, Yvonne Rainer entre outros, que ficaram conhecidos como os bailarinos e coreógrafos do Judson Dance Theater ou Judson Dance Church.

Se na pós-modernidade se rompe com o pensamento universal, totalizante, e globalizante a favor de uma fragmentação e uma rejeição ao natural de até então, entre outros princípios, na dança isso será desencadeado fortemente por meio das ideias do coreógrafo americano Merce Cunningham. As raízes do pós-modernismo como um movimento que rejeita o natural preconizado pelos bailarinos modernos e a totalidade harmônica dos bailarinos clássicos ficam evidentes na obra de Cunningham — que isola a música, iluminação, cenário e figurino da coreografia. É bastante conhecido o fato que muitas vezes os bailarinos de Cunningham estreavam um trabalho sem conhecer a música até então (MARQUES, 2003).

É preciso entender que o termo natural pode ser entendido de diferentes formas por diferentes épocas. Loïe Fuller e Isadora Duncan, na virada do século XX, usavam este termo para referir-se a gestos que imitavam ou representavam a natureza — flores, borboletas, árvores ou ondas. Já nos anos de 1920 e 1930, Graham e Humphrey vão usar o termo natural baseado no uso da respiração que terá uma relação com a realidade social e psicológica da tensão do corpo. Para os pós-modernos dos anos de 1960 e 1970 o natural se referirá a passos, quedas, saltos, corridas e outros movimentos executados sem preocupação com a aparência visual, graciosidade ou habilidade técnica. O tempo das ações tem o tempo exato como se essas ações fossem feitas além dos muros do teatro. Os pés se cobrem com sapatos cotidianos e confortáveis, em oposição aos pés descalços dos modernistas e as sapatilhas dos bailarinos clássicos (BANES, 1980). Certamente a estética dos pós-modernos não é única, mas circunda por esses aspectos.

Cunningham estabeleceu uma parceria bem conhecida com o compositor John Cage, que pensava as questões pós-modernas na música. Cage foi inspirado pelas ideias do âmbito do teatro de Antonin Artaud, o uso do acaso de Marcel Duchamp e pela doutrina de negação à avaliação do filósofo Zen Huang-po (BANES, 1980). Na música, Cage é bem conhecido por suas ideias vanguardistas como a transformação de ruídos e silêncio em música, desafiando a concepção de música tradicional.

Se muitos atribuem o movimento pós-moderno aos bailarinos da Judson Church, é impossível negar os efeitos de Cunningham e Cage neste processo — seja como fonte de admiração ou crítica ferrenha. Um forte “empurrão” ao movimento foi desencadeado por um *workshop* ministrado por Robert Dunn, numa oficina de montagem coreográfica realizada no Studio de Cunningham. Adepto das ideias de Cage, do qual foi aluno, e casado com uma bailarina da companhia de Cunningham, Dunn ministrou uma oficina na qual a liberdade dada aos bailarinos para fazerem o que quiserem trouxe um grande estranhamento e inquietação aos bailarinos num primeiro momento, como tarefas de fazer “uma dança sobre nada”, ou fazer “o que você faria em cinco minutos em trinta”, ou ainda usar “os procedimentos do acaso para escolher as partes do corpo que você vai usar em sua coreografia” (MARQUES, 2003, p.186). Foi Dunn, juntamente com seus alunos, que organizou a primeira mostra na Judson Church.

São muitos os nomes, grupos e épocas para falar de contracondutas. São muitos que preparam o terreno para que as transformações se tornem aparentes. Os nomes trazidos aqui são apenas alguns entre muitos que poderiam ser citados. As contracondutas são, portanto, encontradas ao longo da história e são parte da renovação estética comum às artes como um todo. As contracondutas em Ateliê Coreográfico são pequenas em magnitude, se comparadas com as contracondutas históricas, citadas anteriormente e se comparadas ainda com outros nomes relevantes da dança como um todo. Numa formação em dança são, entretanto, significativas. Elas expõem os alunos a uma renovação estética pessoal e a um terreno não familiar que abre o pensamento/corpo para uma flexibilidade tão necessária a uma reflexão ética em dança.

Ateliê coreográfico quer desacomodar saberes cristalizados e hierarquizados da dança. A ideia é que uma microtransformação possa ser possível para que colabore na transformação geral esperada na formação superior do sujeito da dança. Afinal, acredito que o ensino superior propõe, acima de tudo, que o sujeito saia dessa formação diferente do seu ingresso. Na graduação em dança, na qual muitos alunos já chegam com uma certa “bagagem”, isso se torna ainda mais relevante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. 1ª edição. Boston: Houghton Mifflin, 1980. 270p.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 1ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 2001. 339p.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 680p.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. 1ª edição. São Paulo: Cortez, 2003. 206p.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a Dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP, 1998. 392p.