

POÉTICAS NA NOITE

Lara Seidler de Oliveira¹

Leonel Borges Brum

Resumo:

O trabalho artístico Poéticas na noite é fruto de um processo investigativo dos encontros entre as linguagens da dança, performance, iluminação e da vídeodança, como campo de circulação e de relações entre corpos e meios. No âmbito da arte contemporânea, a importância do trabalho se dá no questionamento da obra artística e em especial da linguagem da dança como campo de relações onde o jogo e a interatividade tensionam seus limites expandindo a dança entre o corpo do bailarino, corpo do interator e das novas mídias. O trabalho iniciado a partir da dancidade em bailarino começou como uma cena performática integrando luzes de lanternas e corpos dançantes, dirigida por Lara Seidler e incorporou a pesquisa de Leonel Brum que envolve trabalhos com a vídeodança configurando vários desdobramentos estéticos.

Palavras chave: dancidade – circulação – entrecorpos

Poéticas na noite é um trabalho de instalação de vídeo e performance resultante de uma interlocução entre o trabalho *Conversas na noite*, de Lara Seidler – pesquisadora e professora do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e do trabalho intitulado *Poéticas (in)visíveis*, produzido pelo pesquisador e professor da área de Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC) a partir do primeiro. *Poéticas na Noite* configura o ponto de interseção entre as pesquisas sobre a atuação cênica do bailarino e a videodança. A performance é fruto de um trabalho em conjunto também, com as professoras e bailarinas Patrícia Pereira e Vivian Vieira e as bailarinas e alunas da graduação em dança da UFRJ, Yasmin Coelho e Mary Horta, que contribuíram com a pesquisa de movimento, além da orientação da pesquisadora das artes cênicas Ângela Leite Lopes. Portanto trata-se de uma ação colaborativa que integra dança, performance, instalação e vídeo. *Poéticas na Noite*, integra em dois ambientes distintos: a performance *Conversas na Noite* e a instalação de videodança intitulada *Poéticas (in)visíveis*, realizada com duas imagens pré-editadas, uma ao vivo da performance e um quarto vídeo com imagens outras, configurando um diálogo entre linguagens.

Inicialmente o projeto artístico surgiu dentro de uma perspectiva de investigação dos muitos e cambiantes aspectos que cercam a dilatação de um corpo dançante, e que intensificam o simples movimento em um gesto de dança, a partir das sensações particulares da bailarina Lara Seidler, de dentro de sua experiência dançante e pela qual surgiram algumas reflexões sobre a potência da

¹ Docente do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (DAC/UFRJ) laraseidler@yahoo.com.br.

Docente do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC). brumleonel@gmail.com

presença dançante.

O trabalho foi projetado e ainda se desenvolve, a partir do pensamento sobre a intensa presença do bailarino quando dança e sobre o incessante movimento das forças que atuam dentro-fora de seu corpo e que o qualificam como um corpo de dança e, sobretudo, como espaço de relação e eminentemente de movimento. Entendemos aqui a ação dançante, quando ela é intensa, presente e vibrante ela pode ser fruto da atenção, gerenciamento e dilatação de um campo de circulação formado por inúmeros fatores visíveis e invisíveis, dentre eles: as sensações, percepções, emoções, pensamentos, imagens, atenções, intenções e ações das partes e do corpo como um todo. Então delimitamos alguns pontos de partida para a criação artística: o corpo dançante deveria estar eminentemente em relação, para tanto o trabalho deveria nortear os aspectos do diálogo entre os corpos, o trânsito de interferências entre eles, o movimento em vários âmbitos, desde as mais íntimas sensações e as mais visíveis configurações corporais e cênicas.

No primeiro momento era interessante destacar o corpo na cena, vivo e ao vivo e em que sua própria presença fosse o mote da construção cênica. Além disso, era também importante para nosso trabalho que a ação do bailarino fosse provocada todo o tempo, que sofresse e provocasse intervenções convocando efetivamente diálogos entre todos os corpos. Para isso as interações entre diversos corpos aconteciam no ambiente de uma sala sem luz, iluminado somente por pequenas lanternas presas aos corpos dos espectadores, ou seja, o público como “interator”¹ entrava no recinto escuro e tinha a liberdade de iluminar aquilo que lhe interessa ao mesmo tempo que era instigado pela presença e pelos movimentos dos bailarinos.

As lanternas foram os objetos-gatilhos que, de certa forma, impulsionavam o jogo. Pois, se comportavam como *dispositivos* de provação, convocando o *input* das informações que chegam através dos mecanismos perceptivos e afetivos. Na decisão por proporcionar de alguma maneira interessante e instigante, a aproximação sensível entre espectador e a ação das bailarinas, a escolha das lanternas foi determinante. Por serem dispositivos fáceis de manusear, por apresentarem foco bem dirigido e por terem o tamanho bem reduzido, puderam contribuir para uma iluminação focal, e de certa forma, intimista, investigativa e exploratória, que despertava um “impulso inato para exercer uma certa faculdade, ou desejo de dominar”².

Os dispositivos, segundo a estudiosa da tecnologia Diana Domingues (1997), são meios de acesso ou *interfaces* responsáveis pelo diálogo do homem com a máquina, por registrar, traduzir e transmitir o comportamento do homem com a máquina da máquina com o homem ou de uma máquina com outra. Ainda segundo a autora o conceito de *inter-face* se trata de pensar em contatos de superfícies diferentes que se conectam de alguma forma fazendo com que corpos diferentes partilhem de uma gama seletiva de decisões. Neste sentido, as lanternas, se tornam mais do que meros objetos de iluminação mas, *ex-tensões* ou *dis-tensões* conectivas *entre-corpos*, as sensações e ações daqueles que interagiam, qualificando o espaço, criando a visualidade da cena. O trânsito entre o claro e o escuro criava a poética do visível e do invisível, da presença e da ausência, das alternâncias, das passagens e, por conseguinte, de movimento, ou seja, funcionavam como meio de relação criando a poética dos buracos nos corpos por onde seria possível a circulação e a ligação entre o interior-exterior dos corpos.

Pelo jogo, era possível o contato entre os corpos, e, assim, alimentavam, através da condição imprevisível dos encontros, a dilatação daquilo que, para nossa pesquisa, se tornava interessante, ou seja, a provocação das forças que circulam no/através do interior-exterior dos corpos dançantes.

A etapas da performance:

1º momento: A idéia de um primeiro momento começa a se desenvolver na entrada do público com as lanternas acesas no espaço escuro. A procura por algo, a inquietação e expectativa do acontecimento, dá ao espectador a "primeira fala" ou comando inicial da conversa. No momento em que o espectador encontra, com sua luz, a corporeidade da bailarina, dá-se início ao diálogo. As bailarinas encontram-se paradas num mesmo lugar e movem-se à medida que a luz encontra uma parte do seu corpo. Os focos vão percorrendo sua corporeidade e, como toques de carícia, vão despertando a movimentação das forças interiores que animam a sua presença e seu mover naquele instante. Como há uma liberdade de movimentação dos espectadores pelo espaço, os focos podem chegar nas bailarinas por vários lados, e estas, vão se utilizando desses encontros inesperados para formular, organizar seus gestos de resposta. Neste sentido, as provocações do espectador obrigam, a cada encontro da luz, reorganizar sua postura, seu equilíbrio, suas sensações, atenções e ações em instantes únicos e ao mesmo tempo incessantes, promovendo um fluxo de percepções e ações, de circulação entre as forças do interior e exterior.

2º Momento: No segundo momento, as bailarinas tomam a "palavra" e as três, desenvolvem uma partitura estruturada, mas maleável pelo espaço. Os espectadores, então, se colocam em posição de "escuta" enquanto as bailarinas se servem dos movimentos que vão formando frases, textos e discursos. Ressoando e provocando interferências que criam nuances, intensificações gestuais e espaciais de acordo com as variantes circunstanciais do espaço. Toda a 'conversa' que, agora, parte com mais ênfase das bailarinas, são escrituras que se intensificam em si mesmas e em consonância com as 'falas luminosas' que as dão visibilidade.

3º Momento: No terceiro e último momento há, mais explicitamente um convite à dança. Nessa fase o jogo é diretamente instaurado entre espectadores e bailarinas. No encontro mais direto entre os corpos (apesar deles não se tocarem fisicamente), as bailarinas com seus gestos, se aproximam dos espectadores e os conduzem através da luz das lanternas, como uma dança a dois. Forma um momento de 'brincadeira', de prazer, de desafios e provocações, onde o diálogo se alterna entre perguntas e respostas, atravessam os corpos das bailarinas e espectadores, chegando a instaurar efetivamente um campo de jogo de forças. A circulação dos corpos se torna mais dinâmica, mais livre, não há nada marcado, e a imprevisibilidade, o acaso, a surpresa, tomam conta do momento. Sob um 'afrouxamento das regras', o impulso lúdico se torna o impulso artístico das criações gestuais de todos os presentes. Neste momento, o jogo sensorial, força a troca entre estados de dancidade, de modo que, também, os espectadores se aproximam da sensação que impulsiona a ação do bailarino. Para as bailarinas, as luzes, as aproximações e interatividade se tornavam 'alimento' para sua ação cênica; funcionavam como 'perguntas': promoviam interferências, geravam

diferentes percepções, sinalizações e ocupações espaciais que interferiam diretamente nos seus deslocamentos, posicionamentos, posturas, dinâmicas e ritmos de agir e dialogar.

Na relação entre o jogo e a estética, a instalação interativa convocava a participação do espectador, de modo lúdico, por meio da utilização das lanternas. E por isso, as ressonâncias da manipulação do objeto e dos efeitos luminosos nos corpos, evocavam o jogo: ele evadia a realidade física, ou seja, despertava e reconhecia o espírito, lugar da manipulação de imagens, "numa certa 'imaginação' da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens)"³.

Johan Huizinga (2008) afirma que o jogo delimita certos limites de tempo e espaço, conformando em uma ordem específica, a cena pode ser entendida como um espaço programado e delimitado de instantes e de experiências sensíveis. Havia regras no jogo interativo que eram expostas na porta da sala com as seguintes ações: 1- máximo de doze pessoas, 2- prender as lanternas nos braços e 3- não pode segurar a lanterna com as mãos. É interessante ressaltar que as regras do jogo delimitavam e ordenavam a prática mas não limitavam os acontecimentos, a medida que a performance dava margem as improvisações e imprevistos.

Por ter um número limitado de participantes, a performance, podia ser repetida um certo número de sessões, como um brinquedo no parque de diversões. Numa das cinco lanternas era presa uma micro câmera sem fio que emitia as imagens do interior da instalação para uma televisão localizada fora da sala, com objetivo de captar o jogo do visível e do invisível de um corpo dançante. Os encontros e os acordos entre os corpos e luzes durante a performance iam compondo pequenos fragmentos de imagens e cenas fugidias, projetadas ao vivo numa tela do lado de fora do ambiente da performance, bem como contribuía para provação e incitação do público que se encontrava à espera de uma nova sessão.

Havia também uma relação constante entre a estrutura coreográfica e a improvisação, de modo que, no interior da cena, a maleabilidade, instabilidade e instantaneidade da ação performática, permitia a presença e a interferência de todos os corpos. Neste ponto, ressaltamos que a dança permite o encontro com as mais variadas vertentes, linguagens, formas, corpos e movimentos, que por vezes se alocam nas fronteiras entre a dança e a performance: "*nous sommes à la frontière de deux expressions, la danse et les arts performatifs*"⁴, porque podemos dizer que ela é a própria expressão da relação, dos encontros entre e intra corpos, ou seja, do movimento. Observamos a dança, também como descreve a estudiosa Rosa Cristina Primo Gadelha (2010), no sentido que a dança se constitui não somente na representação da superfície do corpo, na representação ou na idéia de um corpo, mas ele é construído *com* e *em* todas as suas "camadas", com todo o seu orgânico e as práticas contemporâneas da dança se valem de todos estes atravessamentos, conferindo ao corpo em todas as suas instâncias, matéria e material de trabalho. A dança convoca a insistência em tornar visíveis estas forças *do* e *no* ato artístico, que estão cravadas no corpo e no gesto singular de cada um. Ela torna a atuação cênica uma busca incessante de captação de forças ou mesmo de dilatação destas forças, provocando certa atuação auto-reflexiva, como se o corpo fosse efetivamente um buraco de passagem. Gadelha descreve a dança, principalmente a dança contemporânea como um "agenciamento" de diferentes práticas no corpo, citando o conceito do filósofo Gilles Deleuze, no qual o "agenciamento" é o co-funcionamento entre heterogêneos e onde, é nesta relação

que os diferentes discursos compõem a “engrenagem” da dança. Ela incorpora ainda as formas e estilos de danças do passado, bem como, com as práticas da performance, sendo esta última, segundo a pesquisadora, no sentido da importante ênfase no corpo e no processo de criação: “O estado de corpo pode, assim, alimentar-se de toda espécie de elementos ligados mais ou menos direto e evidentemente ao corpo ele mesmo”⁵.

Sobre o corpo dançante, este abrange a discussão sobre o corpo na atualidade, de modo que, o bailarino não deixa de incorporar em sua prática as vicissitudes e condições sociais e culturais que nos faz entender o corpo como processo vivo e em ação no mundo, possibilitando ser visto por ‘inúmeras corporeidades’. Nesse contexto, nossa proposta se fundamentou numa atuação dançante pensado a partir de uma rede de relações com meio, pois ao mesmo tempo se designa pelo corpo biológico, social e cultural. Esta relação nos leva a observar que a criação de singularidades se dá a partir de complexas interações que se estabelecem na imprevisibilidade da existência e no imediatismo da experiência humana (GREINER, 2005), assim, o corpo da dança dialoga com forças que vêm de todos os lados de dentro e de fora e fazem dele espaço ativo, meio de passagem, espaço de atuação das interferências, ressonâncias, lugar de intensidades. Um corpo que não tem lugar determinado não se define mas, se atualiza, se apresenta como fluxo de intensidades, lugar das percepções e ações, dos muitos lugares. A ação do bailarino se torna atividade relacional: interagir, adaptar e selecionar qualidades de esforço ou tipos de impulsos internos apropriados a diferentes personagens, situações, circunstâncias, variações da própria composição, das frases de movimentos que a compõem e inclusive as reações do outro. O que a dança moderna já apontava em suas reflexões, agora é exacerbado como condição atual de entendimento do corpo não dissociado do seu investimento e da sua posição de investido entretido no contexto em que participa.

Observamos, desde início do século XX, no pensamento do húngaro Rudolf Laban (1879-1958) que o movimento corporal é fruto de um esforço interno-externo ou “constitui imagem do pensamento, das emoções e da vida”⁶. Tomaremos o conceito de *esforço* em Laban, neste sentido, como equivalente ao que chamamos aqui de gesto, neste sentido, o *esforço* pode se manifestar no movimento visível do corpo individual, mas já acontece de forma latente, o que significa dizer energia de vida, de existência e de sobrevivência humana, ou seja, de constante movimento. Outra questão que Laban promove pela análise do *esforço* é que as intensidades rítmico-dinâmicas do pensamento, das sensações e percepções, que configuram movimentos como “lugares” qualitativos, sofrem o tempo todo interferências, estimulam respostas e enriquecem a imaginação para o movimento, e este, em contrapartida, em suas formas variadas de apresentação, de organização espacial e temporal, retroalimenta e modifica constantemente a percepção daquele que o experiênciia. Daí o corpo surge como múltiplas “corporeidades”, criam-se novas subjetividades, novos outros corpos. O *esforço* reflete o centro de indeterminação que é o próprio corpo humano, é a “partitura cambiante” atravessada por fluxos de “dentro” e de “fora”, ou de tensões rítmicas e espaciais de cada corpo, que no diálogo com mundo se atualiza no gesto.

O fluxo constante também pode ser observado nos pensamentos pedagógicos da professora brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Helenita Sá Earp (1947), quando ela disserta sobre a relação íntima entre ritmo e movimento:

A base para todas as nossas realizações é o *ritmo*, cuja importância é manifesta em quase todas as experiências humanas e em todos os organismos, caracterizados que são por uma agitação constante, um movimento contínuo e por um ritmo próprio que constitui a energia potencial para a realização do movimento e para sua manutenção⁷.

Em relação à conduta do bailarino em cena, em *Poéticas na Noite* era importante ser pautada por certa autonomia de suas próprias ações e onde também, a partitura de movimentos servia de alimento, bem como suas sensações, percepções, imaginações se tornam os alimentos principais para a dilatação de seus gestos e da cena, junto de um diálogo com outros corpos. Desta forma, a atenção do bailarino tanto para a execução da partitura de movimentos como para as interferências luminosas e espaciais dos interatores que circulavam na cena.

O formato performático e interativo como possibilidade estética em *Poéticas na Noite*, abria um espaço de experimentação da presença dançante, no sentido em que fosse possível, através da interlocução entre vários elementos corporais, cênicos e entre linguagens, não somente provocar muitos mundos sensíveis mas dizer da própria irrupção de interferências nos quais o corpo da dança atual investe e é investido, ou seja, de um movimento constante. A condição de movimento e de relação abarcava os vários âmbitos, permeada por inferências; atividade em que o momento do gesto se tornava substrato de toda uma conversa que ocorria no diálogo intra e entre corpos. Neste sentido, o formato de performance interativa então nos favorece em alguns aspectos que dizem respeito a possibilidade da aproximação extrema dos corpos dançantes e não dançantes, da possibilidade da ocorrência de intervenções e imprevistos mais severos através da interatividade e do relacionamento mais direto entre os corpos. Então, a partir da interatividade, da relação direta e da livre interferência entre os corpos, poder configurar cenicamente aquilo que acontece nos mínimos âmbitos de uma corporeidade: o eterno movimento de ajustar e de organizar as sensações, percepções e ações que vêm de todos os lados de dentro e de fora do corpo, estar intimamente em contato com esta rede de interferências, configurando uma relação direta de hipersensibilidade experimentada no calor da ação, estar dialogando com estas forças circulantes e tensionando-as umas com as outras, provocando um campo de tensão e mesmo um campo de jogo e por último dar ênfase, destaque, atenção, intensidade e dilatação a este campo de relação e tensão que acontece no momento dançante.

O acontecimento se dá na relação, relação de corpos plenos ou espetrais em suas subjetividades abertas e respeitosas do outro, isso, sem ferida, sem vitória/derrota que tanto apreciam guerreiros masculinos. Da morte, estamos enjoadas. Diríamos: o acontecimento – carinho, encontro/desencontro, partilha – é sempre feito, desfeito, intrigantemente, produzido por corpos, reais e espetrais, que se acariciam, se misturam ou se separam. O significado de uma performance depende de um reconhecimento de si no

outro. O toque tenta sentir o outro. A carícia é permuta efetiva. Desejo de encontro. A *performance* traz para a arte elementos desse desejo de partilha. *Aisthesis*. Realizada no vivo ou ao vivo, ela permite interação de seres desejantes e isso é o que consideramos característica maior da performance. (MEDEIROS, 2008, p.27).

A abertura e dilatação do campo da experiência performática possibilitaram também a criação de outros mundos sensíveis como no caso da instalação de vídeo. Desta forma a performance se torna lugar aberto, vazado, criador, de experimentação e agenciador de novas incorporações e desdobramentos. Neste caminho a linguagem do vídeo em formato de instalação incorporou-se ao trabalho que inicialmente era somente uma performance de dança, configurando-se o trabalho *Poéticas na Noite*.

Captação das imagens

A captação das imagens em vídeo foi realizada com o objetivo de criar obras videográficas que fizeram parte da instalação intitulada *Poéticas (in)visíveis*, elaborada e apresentada posteriormente. Os enquadramentos tinham como objeto o movimento criado no aparecimento e no desaparecimento das luzes e dos corpos das bailarinas a partir das suas interações com as luzes das lanternas adaptadas nos corpos dos espectadores. Imagens de fragmentos de rostos, expressões, braços, troncos e pernas misturando-se umas as outras, muitas vezes criando corpos amorfos que emergiam e mergulhavam na escuridão. O olhar da câmera procurava a subjetividade de cada cena, de cada interação entre o público e as bailarinas.

Um aspecto que se tornou evidente diante das imagens captadas, foi que os movimentos da câmera – apesar de serem bruscos entre uma cena e outra – praticamente desapareceram na gravação. Isso se deu pelo fato de que os movimentos de câmera foram realizados exatamente nos espaços entre as cenas, nas frestas entre uma e outra interação, espaços de criação, emergências de encontros e desencontros de corpos submersos na escuridão. Não significa que durante esses interstícios não tenha havido interação, muito pelo contrário. Ressaltamos, que foram especialmente nesses espaços localizados “entre” as cenas visíveis, onde ocorreram as ‘poéticas invisíveis’, compostas a partir da projeção do imaginário daqueles que participavam da cena. Essas “frestas” se constituíram como um lugar onde se desfaziam e se refaziam as sucessões de cenas, eram espaços invisíveis porém repletos de interatividade, de potência e de poesia.

Conclusão

Acreditamos que as experimentações desenvolvidas tenham ampliado e aprofundado os objetivos dos autores deste estudo, sobretudo pela qualidade dos resultados alcançados nesta parceria prática entre os dois alunos do doutorado. *Poéticas (in)visíveis* pode ser considerada praticamente como uma extensão de *Conversas na noite*, esta que forneceu todas as imagens necessárias para a realização da instalação. Mesmo tão intimamente interligadas, as duas pesquisas mantiveram as suas especificidades e se reconfiguraram em *Poéticas na noite*,

apresentada recentemente no evento ***dança em foco*** (www.dancaemfoco.com.br), realizado em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Esta experimentação marcou ao mesmo tempo o ápice e a finalização desta parceira.

Apesar do resultado satisfatório dessas performances, algumas das questões levantadas ao longo das experimentações continuam em aberto motivando a continuidade das investigações. Afinal, o sentido de toda pesquisa acadêmica é colocar no mundo um produto que estimule a sua continuidade.

Referências Bibliográficas:

EARP, Helenita de Sá Earp. *Atividades rítmicas educacionais*. Exposição feita na Escola Nacional de Educação Física da Universidade do Brasil, quando da segunda reunião de professores de educação física, realizada em abril de 1947.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. Corpografias em dança contemporânea. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, (UFC), 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LABAN, R. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
_____. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Performance artística no vivo e ao vivo*. In: *Performance presente futuro: ações efêmeras, reflexões perenes*. Coleção Arte e tecnologia Oi futuro. Org: Daniela Labra. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

¹ MEDEIROS, 2008, p.24

² Ibid, 2008, p. 4

³ Ibid, p.7

⁴ “Nós estamos na fronteira de duas linguagens a dança e as artes performáticas” [Tradução nossa]. (NOISSETTE, 2010, 46)

⁵ GADELHA, 2010, p.131

⁶ MIRANDA, 2008, p. 26

⁷ EARP, 1947, p.44.