

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESAT – ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE DANÇA

ACADÊMICA: VANESSA CRISTINA COSTA PEREIRA

**PERCEPÇÃO FÍSICA E ALEJANDRO AHMED: A ESSENCIA DOS
ESPETÁCULOS DO CENA 11 CIA. DE DANÇA.**

MANAUS/AM
2018

VANESSA CRISTINA COSTA PEREIRA

**PERCEPÇÃO FÍSICA E ALEJANDRO AHMED: A ESSENCIA DOS
ESPETACULOS DO CENA 11 CIA. DE DANÇA.**

Trabalho Científico, solicitado pela Escola Superior de Artes e Turismo para integralização e obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientador: Prof. Me. André Duarte Paes

MANAUS/AM
2018

AGRADECIMENTOS

Iniciando os agradecimentos e fechando este ciclo que foi a graduação, não faltam palavras e sentimentos de carinho, compaixão, e principalmente gratidão. São vários momentos, pessoas, como professores, colegas, amigos, conhecidos, coordenadores, secretários estagiários e familiares que nos auxiliam nessa fase, graças a deus, temos pessoas nesse recinto que contribuem com a nossa vitória.

Os meus primeiros muito obrigada dessa conclusão de ciclo, é aos meus pais, Francisco de Souza pereira e Tanya Suely gil costa. Se não fossem eles, e nem por eles, eu com certeza não estaria escrevendo esse simples e singelo texto. Obrigada pai e mãe, vocês sempre serão as primeiras pessoas e peças fundamentais em minha vida, a cada passo que dou e a cada conquista é sempre por vocês.

Aos meus professores de toda a estada na UEA, em especial aos professores DR^a Raissa Caroline Brito costa, em que me ensinou, ajudou muito em relação ao ballet clássico e segue sendo uma grande inspiração. Meu orientador e professor que foi um grande amigo e conselheiro Prof. ms. André Duarte paes.

Aos amigos e colegas de turma também, meu muito obrigada especial e por fim, a todos que de alguma forma direta ou indireta fizeram parte dessa caminhada. Obrigada.

Não fazemos algo pro nosso umbigo mas também não esperamos agradar todo mundo (técnicos, artistas, prestadores de serviços, público). O risco é inevitável e necessário para que possamos amadurecer.

Jussara Xavier

VANESSA CRISTINA COSTA PEREIRA

PERCEPÇÃO FÍSICA E ALEJANDRO AHMED: A ESSENCIA DOS ESPETÁCULOS DO CENA 11 CIA. DE DANÇA.

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado , em sua forma final , pela comissão examinadora.

Manaus, ____ de _____ 2018

Nota final = _____

Banca Examinadora :

Orientador: Prof^o. Me. André Duarte Paes

Prof^a.Ma. Danielly Peinado dos Santos

Prof^a. Dra.* Raíssa Caroline Brito Costa

RESUMO

A dança contemporânea no grupo Cena 11 foi a base para a ressignificação do mesmo na área da dança. Unindo performance dos bailarinos, a ideia de espetáculo, era possível ter no processo criativo coreográfico varias possibilidades e meios de movimentações e visões. A pesquisa faz uma breve analise de dois espetáculos do cena 11 cia. De dança, tendo Alejandro Ahmed como um de seus focos principais, trazendo a percepção física, que é um de seus métodos adotados para a concepção de seus espetáculos. A analise visa espaço, movimentação, corpo, acessórios, tecnologia, compreender de que maneira tais aspectos constituem a corporeidade do bailarino e consequentemente a estética de sua dança. Pretendeu-se, ainda, escrever sobre a experiência contemporânea, como a dança torna-se uma forma de comunicação/linguagem do corpo e, assim, como ela pode tornar-se uma forma de linguagem.

Palavras-Chaves: dança contemporânea; inovação; movimentação.

ABSTRACT

The contemporary dance in the group Scene 11 was the basis for the resignification of the same in the dance area. By uniting performance of the dancers, the idea of spectacle, it was possible to have in the creative process choreographic several possibilities and means of movements and visions. The research makes a brief analysis of two shows of scene 11 cia. Of dance, having Alejandro Ahmed as one of his main focuses, bringing the physical perception, which is one of his methods adopted for the conception of his spectacles. The analysis aims at space, movement, body, accessories, technology, to understand how these aspects constitute the body of the dancer and consequently the aesthetics of his dance. It was also intended to write about contemporary experience, as dance becomes a form of communication / body language and thus how it can become a form of language.

Keywords: contemporary dance; innovation; movement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. In'perfeito Karen Serafin e Alejandro Ahmed.....	26
Figura 2. In'perfeito Karen Serafin e Alejandro Ahmed.....	27
Figura 3. In'perfeito Anderson Gonçalves.....	28
Figura 4. In'perfeito Alex guerra e Karin.....	29
Figura 5. In'perfeito Alejandro e Elke.....	29
Figura 6. In'perfeito Alenjandro e Karin.....	29
Figura 7. In'perfeito Karin e Gregorio.....	30
Figura 8. Violencia Aranha Gigante.....	32
Figura 9. Violencia Leticia.....	34
Figura 10. Violencia Anderson.....	34
Figura 11. Violencia Leticia e gregorio.....	35
Figura 12. Violencia Karina.....	35

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAPÍTULO I- REFERENCIAL TEÓRICO	10
1.1 BREVE HISTORICO DO GRUPO DE DANÇA CENA 11.....	10
1.2 A PER. FÍSICA E A CONST. DO CORPO OBJETO DA CENA.....	17
2.CAPÍTULO II- ASPECTOS METODOLÓGICOS	20
2.1 METODOLOGIA.....	20
2.2 QUANTO A FINALIDADE.....	20
2.3 QUANTO AOS OBJETIVOS.....	20
2.4 QUANTO A ABORDAGEM.....	21
2.5 QUANTO AO METODO.....	22
2.6 QUANTO AO DELINEAMENTO.....	22
2.7 CARAC. DO AMBIENTE, DOS SUJEITOS E DA PESQUISA.....	23
2.8 INSTRU. E PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS.....	24
2.9 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE DADOS.....	25
3. CAPÍTULO III – ANÁLISE DOS RESULTADOS	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFÊRENCIAS	38

INTRODUÇÃO

A dança contemporânea tem ao longo dos anos, dissolvido as barreiras criadas entre diversas linguagens existentes na arte, podendo assim estar presente em tantas outras linguagens, como forma de resolução. E encarando o corpo como ponto irradiador para essas resoluções é que temos o ponto de interesse desta reflexão. O grande “Q” da questão entre dança contemporânea e performance é a alta possibilidade de caminhos que pode-se trilhar para a conquista de novas ideias, dando a liberdade da atuação para os artistas.

Nesta pesquisa O grupo cena 11 foi um dos escolhidos para evidenciar essa relação por ser um dos mais conhecidos pela sua forma totalmente mais abstrata de fazer dança, e por ter diversas resoluções diferentes no palco.

A Companhia surgiu e é radicada na cidade de Florianópolis - SC e atua há 22 anos na produção artística de dança tendo se tornado referência nacional e internacional da área. Um núcleo de criação com formação em várias áreas compõe a base para uma produção artística em que a ideia precisa ganhar expansão num corpo e se organizar como dança. O objeto de pesquisa central do Grupo Cena 11 é o modo de controle do corpo, este definido como sujeito e objeto dele mesmo através do movimento. É na dança que a Cia. propõe que as questões sejam desenvolvidas e que sejam propostas novas perguntas. Neste momento as definições de corpo, dança e coreografia desenvolvem investigações sobre convívio, diferença, vestígio e continuidade. Como continuar habilitando o corpo a ser um coletivo. Não um conjunto de individualidades, mas um indivíduo de coletividade. Um corpo impossível de se compreender a sós.

Além do grupo cena 11, na pesquisa encontra-se uma breve análise de dois espetáculos produzidos por Alejandro Ahmed, em anos diferentes, esses dois espetáculos foram um mediador entre formas e história do grupo. Tanto em *in'perfeito* quanto em *violência* é possível perceber a passagem de interações, de formações, e de processos criativos que Alejandro, propõem em cada um. A pesquisa contou com um levantamento documental, através de vídeos, livro, outras pesquisas e documentários disponíveis na web.

Ressalto o objetivo da pesquisa em analisar e descrever o grupo cena 11 e seus espetáculos, *violência* e *in'perfeito*, considerando dois divisores e marcos na história do grupo, evidenciando seus processos coreográficos.

CAPITULO I – REFERENCIAL TEORICO

1.1 BREVE HISTORICO DO GRUPO DE DANÇA CENA 11

A trajetória do grupo Cena 11, iniciou-se no ano de 1986, por iniciativa de Rosângela Mattos, proprietária e professora da Academia Rodança, em Florianópolis-SC. A primeiro momento o objetivo era apenas a divulgação da escola que importava, mas desde o ano 1993, quando o grupo teve a chegada do coreografo e bailarino Alejandro Ahmed, e pode-se ser dirigido pelo mesmo que começou a expansão da dança contemporânea, contribuindo com historia da dança mundo afora. A atuação do grupo é diferenciada por compreender a dança como produção de conhecimento e não apenas a junção de passos. O grupo desenvolve e compartilham ferramentas técnicas fundamentadas nas relações entre corpo, ambiente, sujeito e objeto como variáveis de um mesmo sistema vivo que existe enquanto dança. Seus projetos de pesquisa e formação confluem teoria e prática no entendimento de dança e atravessam as definições de corpo tratando tecnologia como extensão e expansão do corpo propriamente dito.

Um núcleo de criação com formação em várias áreas compõe a base para uma produção artística em que a ideia precisa ganhar expansão num corpo e se organizar como dança. O objeto de pesquisa central do Grupo Cena 11 é o modo de controle do corpo, este definido como sujeito e objeto dele mesmo através do movimento. É na dança que a Cia. propõe que as questões sejam desenvolvidas e que sejam propostas novas perguntas. Neste momento as definições de corpo, dança e coreografia desenvolvem investigações sobre convívio, diferença, vestígio e continuidade. Como continuar habilitando o corpo a ser um coletivo. Não um conjunto de individualidades, mas um indivíduo de coletividade. Um corpo impossível de se compreender a sós. (Grupo Cena 11,2016).

Ao assistir o trabalho do grupo cena 11, segundo Alejandro (2016) é perceptível a ideia de performatividade na dança contemporânea, e porque trabalham com essa relação. Os corpos do elenco são postos a pratica e risco, em um processo a buscar de indagarem ou solucionarem ideias e perguntas outrora feitas, os corpos, mentes, movimentos, são totalmente livres, para expressar, dizer, fazer, o que se tem em mente sobre determinado assunto. Não cabe a uma pessoa de fora impor um movimento, pois é de livre escolha do corpo em cena. Este processo proporciona a arte ou obra em cena e a quem assiste uma reflexão sobre assuntos, emoções e sentimentos mais profundos através da movimentação e composição da performance no espaço cênico. Além de, sempre termos opções e evoluções dos corpos e nos assuntos questionados dentro do corpo de cada performe, possibilitando a eles

e a quem assiste novas opções de entendimento, indagações, reflexões ou soluções, mesmo que provisórias.

O grupo tem como característica estética, de unir a tecnologia com suas performances e se preocupam com a dimensão política do trabalho, fazendo da prática do grupo uma pesquisa sobre o corpo e a interação dele com o mundo e a sociedade.

A dança que o Cena 11 faz, é a dança como um processo de conhecimento, proporcionado através de performances, de dança de risco, de pôr o corpo em cena para “jogo”, não é somente a dança para entreter, mas também para proporcionar um conhecimento a respeito do corpo, do mundo, através da dança. Na década de 1990, o cena 11 ganhava uma nova forma, uma nova cara, novos espaços para as realizações das criações dançantes além de ganhar uma importante visibilidade no mercado nacional também deram vida e solidez a carreira de Ahmed como diretor, coreógrafo e artista-pesquisador da dança.

Ao longo destes anos Ahmed vem desenvolvendo uma técnica, intitulada por ele de *Percepção Física*, que tem por objetivo produzir uma dança em função do corpo, e não o contrário. É pensando em renovar, em um corpo mais atual, que Ahmed cria seus espetáculos. O grande ponto de partida são as limitações de cada corpo, que se considera como alavancas e não como o limite corporal. Inicialmente, usa-se os parâmetros do corpo do próprio coreógrafo, portador de uma doença congênita, a osteogênese imperfeita, que deixou seus ossos frágeis e que, teoricamente, o impediria de dançar. Mas a dança foi exatamente a culpada pela melhora do quadro dele, e proporcionou ao bailarino e coreógrafo um fortalecimento muscular que diminuiu sensivelmente os riscos de fraturas de seus ossos.

O primeiro espetáculo concebido por Ahmed foi *Respostas Sobre Dor* (1994). Tal produção revela o início e o contorno do pensamento estético do grupo, e foi indicada ao extinto Prêmio Mambembe, em 1995. Com a criação de pas-de-deux *enquanto estou aqui* (com Jussara Xavier) e *mercenários* (com Índia Mendes) já era possível ver a marca cena 11: inquietação, questionamento, experimentação, diferença. A coreografia *Do you wanna fuck, or what?* chama a atenção do público, bailarinos dançam sem som, Ahmed vai até ao microfone e diz uma poesia de sua autoria, segundo Ahmed ao jornal diário catarinense: “iniciamos agora um cross-over palavra-movimento, para ampliar nossa linguagem cênica e chegar ao público de maneira incisiva e dinâmica. Queremos subir ao palco e executar violência poética, bom humor, a língua de nossos dias. Queremos estudar artes, pesquisar antes de subir no palco” (Lavratti, 1994, p.4).

No ano de 1994, Ahmed coreografou *duo grades*, em que se utiliza a plateia como palco pela primeira vez, também somado a ideia inicial, sem

musica, somente com falas dos bailarinos em cena, com isso dando possibilidade a contribuição de transportar a comunidade de dança local o Cena 11 á categoria de “diferente”. Com a coreografia O manifesto foi o que integrou o grupo a linguagem de dança contemporânea, agora utilizando de musicas ao vivo.

Desde então Ahmed não somente procura meios para se afastar do obvio, de movimentos conhecidos, como os do jazz, como agora também procura um processo mais intenso, incorpora uma atitude interrogativa em que auxilie na formulação de uma dança informal. Ahmed afastou-se de modelos e (re)cria um modo próprio de ser: inacabado por excelência. E o que marca é a necessidade em que ele viu e se colocou de perseguir e descobrir a diferença.

[...] eu procuro um corpo que não tenha medo de perder os parâmetros que o definem, não tenha parâmetros de definição como se fossem tesouros, entendeu? Tem que ter outro lugar, não sei exatamente qual, mas ele tem que... ele é mais desapegado a isso, e a gente mesmo tem que começar a alargar um pouco esse lugar, que é difícil, ne? Tu conquistas um lugar: “ah, esse é corpo do grupo corpo, esse é o corpo do Cena 11, esse é o corpo”... Só que eu quero que esse corpo seja um modo de pensar corpo, que não seja uma foto que o outro me propõe para que eu de alguma forma anime essa foto e ele entenda que esse sou eu. Eu não posso ser o que o outro quer que eu seja. “Se tu caíres nesse lugar (no cotidiano normal), essa segurança te leva a não testar nada novo, quanto mais velho tu vais ficando, menos tu vai querer testar, mais tu vai ter certeza daquilo que tu já testastes. E já este certo que eu não preciso pisar em outro lugar porque eu já descobri o meu lugar, já vendo bem isso... posso dar cursos de quedas por exemplo. (Ahmed, 2012).

O pensamento de Ahmed, colabora com o modo em que é dança do cena 11 pode ser vista, nunca se encontra em seu próprio lugar, deseja fugir a semelhança de si mesmo e se afastar de possível identidade fixa, os espetáculos do grupo, nos provoca uma pergunta: O que é isto? Ahmed proporciona ao corpo em cena e a quem assisti a sensação de nunca saber o que esta “acontecendo”, renova o corpo, a mente, e a ideia que temos. Para definir a própria dança, Ahmed diz que “ a ideia de dança em função do corpo”. É aquele pensamento do grupo cena 11, atualiza e evolui, “ o corpo jamais vai estar separado de onde ele esta inserido”. (Ahmed,2012).

A dança do cena 11 é fiel ao momento, ao vivo, descobre, discute, desafia, reiventa, muda. É o comum colocar o corpo de cena em crise, em experimentações. O diretor propõe varias perguntas, e em forma de tentar responde-las é como os corpos da cena vão criando e se movimentando, Ahmed acredita que por mais que existam parâmetros que podem ser

identificados como do grupo, eles estão sempre em renovação. O nome do primeiro espetáculo do grupo segue como motivação: *o importante é começar*. Sempre.

O grupo *Cena 11* é e foi uma grande inspiração ao artista e companhias locais e a fora, na época da iniciativa e árdua luta, não se havia tantos recursos que pudessem contribuir com os espetáculos, nem tão pouco a dança como um todo, não era possível ver a estrutura para ou uma formação para a dança, havia a criatividade, determinação e vontade de dançar. Com o passar do tempo e a continuidade do movimento e a busca por melhoria, houve o surgimento de editais de estímulo a produções culturais que a partir de 1986, passou a beneficiar a dança. Deve-se essa conquista ao trabalho da Associação profissional de dança do estado de Santa Catarina (APRODANÇA), esse edital não beneficiava o projeto por completo, mas ajudava, outro edital que complementava o da aprodança, foi o Estímulo a produção de espetáculo. (Nunes, 1993).

Os trabalhos do *Cena 11* buscam uma atitude diante da vida, e não apenas uma ilustração de temas. A ação é mais importante que a forma, o limite é alavanca e o bailarino deve, acima de tudo, superexpor o que há de mais humano nele. Nesse contexto, e há mais de três décadas, a dança procura se livrar do estereótipo físico do bailarino. Na cena contemporânea, são muitos os esforços em defesa da singularidade: há corpos roliços, com “defeitos” ou, simplesmente, humanos. Nas palavras de Monier:

Precisamos de um corpo vivo, com seus defeitos, seus momentos de vulgaridade, um corpo atual. O desafio é acabar com a androginia eterna do Lago dos Cisnes e aquela atemporalidade das bailarinas.
(Monier, 2003:56)

Se a dança sempre pareceu ter herdado o território dos corpos perfeitos, o grupo *Cena 11* nos apresenta uma transformação do imperfeito, do esquelético, do torto, do esquisito e do diferente em beleza e impulso para uma outra espécie de virtuosismo: o estado do inacabado no corpo. Como se o corpo pudesse dançar desafinado. Ou como se o movimento fosse jogado no ar e não tivesse uma terminação precisa. Desta forma, o grupo propõe uma ruptura estética, um anarquismo corporal, onde partes do corpo trabalham como se possuíssem existência própria, criando traços de movimentos aparentemente borrados, sem limites definidos entre as formas. Entretanto, há uma completa ausência de rupturas internas com o pensamento do próprio grupo.

A maneira como são organizados seus elementos transmite a impressão de uma continuidade completa, como se estivéssemos assistindo, ao longo de

seus trabalhos, a uma obra em capítulos. Não são cópias de suas próprias criações anteriores, pois parece, antes de tudo, sua continuação, seu prosseguimento natural.

O modo de relacionar-se com a tecnologia é um ponto importante no que tange a dança produzida pelo *Cena 11*. Reunindo teoria e prática, e incluindo ações que contribuem para formação e profissionalização do ambiente onde estão inseridos, os sistemas de interação entre corpo e tecnologia vem se sofisticando. Jamais empregada como alegoria, a tecnologia utilizada pelo grupo não tem como objetivo produzir efeitos especiais na coreografia ou na imagem de quem dança, mas produzir estados de inevitabilidade e prontidão nos corpos dos bailarinos. Os sistemas de interação entre corpo e modificação de ambiente utilizam sensores, câmeras, acelerômetros, robôs, programas de detecção de padrão e vídeos. O corpo, com a tecnologia e as próteses, amplia sua potência e é fator de complexidade para o movimento. Os recursos tecnológicos amplificam e enredam o corpo: “*O corpo é carne, tato é parede, visão é lente de aumento, voz é microfone, perna é de alumínio*” (Spanghero, 2003:62). O corpo está espacializado e estendido até o espectador. Não é a consequência e o efeito da tecnologia que interessam, e sim o seu feito de expandir o corpo para além de sua superfície.

A utilização de imagens e do vídeo é um interesse antigo e recorrente na trajetória artística dessa companhia. Desde 1994, no espetáculo *Respostas sobre Dor*, esse recurso e linguagem vem constituindo cenas, fazendo ligações, jogando com a memória e o esquecimento, e experimentando outro ambiente para o movimento. Em *Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente*, tais recursos passaram a fazer parte de um sistema mais complexo em que movimento, programação computacional e vídeo atuam co-dependentemente para produzir a imagem. Desta maneira, o corpo é o elemento detonador da sintaxe e da formação/composição da imagem. Não se trata, portanto, de um efeito especial aplicado sobre ela, embora programado.

Nesta dimensão, há nas composições coreográficas do *Cena 11* algo entre o grotesco e o singelo, violência e delicadeza. São imagens que chamam o olhar para descobrir ângulos incomuns dos corpos dos bailarinos. São ângulos esquisitos, dando a impressão de que os corpos estão deformados. O uso das próteses e dos recursos de mídia constroi, intencionalmente, um corpo irregular.

Com enorme domínio técnico, conhecimento e escolha, a imperfeição é metamorfoseada em obscuro desejo pela forma. Reconhece-se o gosto pelo diferente, pelo estranho. Não pelo propósito de romper um estigma, mas por tratar-se de um universo interessante, rico; um campo fértil de qualidades diferentes, com várias possibilidades para surpreender e instigar o público. É a intensidade dessa arte que dá toda plenitude à frase de Antonin Artaud:

Se o teatro existe para permitir que o recalcado viva, uma espécie de atroz poesia expressa-se através de atos estranhos onde as alterações do fato de viver mostram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor. (Artaud, 1984:36)

Entre os elementos mais importantes que constituem o método de trabalho que o *Cena 11* vem adotando ao longo dos anos, está a questão da inevitabilidade. Durante a criação de cada espetáculo, existe a incessante busca por gerar no corpo do bailarino estados reais e não apenas simulação de estados. Busca-se a sinceridade, movimentos que aconteçam, de fato, em cada corpo. Para que isso seja possível, estratégias são desenvolvidas para provocar estados inevitáveis. Aqui, entende-se como estado de inevitabilidade situações onde o corpo mostra sua capacidade adaptativa e funcional para resolver os problemas que lhe são propostos. Entre as estratégias para levar a esse estado de inevitabilidade estão: a velocidade, o tempo prolongado em posições desconfortáveis (que demandem força ou resistência), um músculo cansado de tanto fazer força, um desequilíbrio, uma queda, dispositivos tecnológicos e computacionais, além de instruções que atuam na direção de alargar ou provocar instabilidade no corpo, como “solte o peso da cabeça e pressione o chão com os pés”. Nesse sentido, podemos pensar tais estratégias como um método que treina o controle para o não-controle, que busca a precisão do/no precário.

2.2 A PERCEPÇÃO FÍSICA E A CONSTRUÇÃO DO CORPO OBJETO DA CENA

A grande trajetória do trabalho árduo de Alejandro Ahmed se compara com a construção da ideia base da Cena 11. O “faça você mesmo”, e a procura por uma dança nada convencional, não institucional que falasse de tudo e todos e não dela mesma foram à essência inicial da pesquisa de Ahmed. Partindo desse conceito, o fundamento para nortear o trabalho foi a construção de um corpo presente, de um corpo real, um corpo em estado de “inevitabilidade”, onde a conexão com o real o torna-se palpável, e a utilização do risco como instrumento serve para essa “inevitabilidade”.

No estado inevitável, corpo e ambiente interagem proporcionando sinceridade à ação. Nesse caminho, também surgiu a utilização da desarticulação do corpo numa textura motora não convencional, trazendo, através do estranhamento, o olhar para um corpo não banal. Com o foco em um corpo não-vulgar, a viabilidade de extensões desse corpo pode ser percebida com maior clareza, e se concretiza via outros meios e mídias a cada trabalho, reiterando, assim, o objetivo de dança em função do corpo. Por meio desses parâmetros, pretende-se uma técnica que experimente essa inevitabilidade e objetive uma virtuosidade democrática: uma virtuosidade da ineficácia. O interesse está na fragilidade da força e na força da fragilidade, como um gigante de pernas-de-pau. Assim nasceu a técnica que Alejandro Ahmed chamou de Percepção Física.

A Percepção Física propõe a construção de um corpo capaz de processar melhor as ideias contidas em cada movimentação. É uma técnica que pode ser compreendida dentro das tendências da dança contemporânea, uma vez que esta se coloca na direção de pesquisas de movimentos que buscam qualidades específicas em cada corpo que dança.

Como se lhes tirassem as certezas, os resquícios de movimentos de um tempo clássico, alguns criadores da dança contemporânea abrigam-se numa nova ciência. Não se contentam em se utilizar somente de uma gramática corporal construída, até então, via dança clássica e moderna. (Nunes, 2002:84)

A centralidade do corpo, na dança contemporânea e na técnica desenvolvida por Ahmed, parece importante na busca de uma possível inversão de princípios e objetivos no que diz respeito à execução de movimentos que, tradicionalmente, partiam do corpo de “um outro” que não o bailarino. Assim, se em outras técnicas e estéticas de dança, o movimento do coreógrafo ou professor são tidos como modelos a serem repetidos com o máximo de precisão e eficiência, a *Percepção Física* privilegia uma movimentação em função das diferenças contidas em cada corpo.

Entretanto, parece importante observar que dentro do trabalho técnico do *Cena 11* existe, também, uma repetição de movimentos propostos pelo coreógrafo Alejandro Ahmed. Dessa forma, é possível questionar se a ideia de causar estímulos para obter determinadas respostas, não traz, novamente, uma movimentação que parte de algo externo, como, por exemplo, nas aulas de balé clássico. Tal situação de reprodução de movimentos pode, entre outras coisas, nos remeter às relações de causa e efeito numa suposta busca pela eficácia. A causalidade mostra-se frequente na modernidade, em seus métodos científicos experimentais, e apresenta-se de maneira surpreendente no caso do *Cena 11* e no universo artístico de construção de suas técnicas.

Renato Janine Ribeiro observa que as causas produzem efeitos, e esclarece:

A ênfase não estará mais no fim, na meta, e sim na relação entre causa e efeito. A melhor prova disso é que, quando falamos de causa, sem adjetivos, entendemos a antiga causa eficiente, aquela que gera efeitos. Isso permite, em primeiro lugar, descobrir as causas do mundo que temos diante de nós. A palavra objeto significa isso: que as coisas sejam colocadas (jeto) à nossa frente (ob). Passamos a vê-las, olhá-las, a tratá-las como decifráveis. E isso permite, em segundo lugar, uma vez desvendado o mecanismo de causa e efeito, que também causemos os efeitos que desejamos. É essa a articulação entre ciência e tecnologia, hoje mais forte do que nunca, e que começa com a Modernidade. A objetividade no conhecimento é condição para a eficácia na ação, num sentido muito específico, que é o de reprodução ou fabricação. (Ribeiro, 2006:16)

O interesse do grupo na eficiência é incorporado à intenção de comunicar a mensagem de cada um dos espetáculos. E talvez seja esse interesse o justificador para a ideia de negar, como se faz desde a dança clássica, durante as apresentações, o esforço exigido pela execução técnica nas movimentações mais complexas. Entretanto, se no palco tais dificuldades são omitidas, nos ensaios elas ficam evidentes através de expressões de dor facilmente percebidas nos bailarinos.

Se as aproximações entre o *Balé Clássico* e a *Percepção Física* são, em certa medida, evidentes, as diferenças também o são. Enquanto a dança clássica exige corpos sem defeitos, a *Percepção Física* possibilita o desenvolvimento de movimentações a partir das chamadas “limitações” do corpo.

Segundo Ahmed:

Meu olhar sempre esteve voltado para os limites do corpo e as possibilidades que este propõe para a transformação do corpo do outro, sendo o 'outro' um espectador e/ ou cúmplice da ação a que o corpo é submetido. (Ahmed, 2003:36)

A técnica corporal adotada pelo grupo, que se apoia nas características materiais do corpo, evidencia certa restrição da compreensão do mesmo, reduzindo-o ao entendimento deste apenas como dimensão física. Por outro lado, também fica evidente, através do resultado estético das composições coreográficas do grupo que *“além de ser um processo histórico, o corpo funciona como um processador da história, por meio do qual são veiculados e modificados os legados culturais.”* Denise Sant’anna (2000).

É vasta, atualmente, a discussão a respeito da corporalidade e da relação dos sujeitos com sua dimensão corporal, que sugere um corpo não alienado e a procura de informações, ou seja, respostas aos estímulos:

As fronteiras entre natureza e culturas, entre corpo humano e não humano, foram, mais uma vez, rompidas. Para alguns, não se tratava apenas de obter um corpo liberado sexualmente, mas principalmente, de fabricar um corpo bem adaptado aos progressos e sonhos tecnocientíficos contemporâneos. E, caso o corpo não acompanhasse tal ambição, ele correria o risco de tornar-se obsoleto. (Ibidem:53)

O desejo de explorar limites e acompanhar as ambições de fabricar um corpo adaptado aos sonhos e progressos da ciência, parece permear todo o trabalho do grupo. Quando Ahmed é questionado: “O corpo tem limite? Qual é este limite?” Ele responde:

Tem. Agora, onde estão? O que nos alimenta é essa pergunta sobre limites. Por isso usamos a tecnologia como extensão do corpo. Acredito que nossas roupas, além da função de agasalhar, têm a questão cultural de comunicar e identificar. Considero a cultura como extensão biológica. É disso que nos alimentamos: informação. (Ahmed, 2003:41)

Existe na técnica utilizada pelo *Cena 11* um interesse na superação da dor e dos limites da materialidade humana. Ao observar a treinabilidade dos bailarinos, e na medida em que eles negam (ou superam?) a dor visivelmente presente em determinados movimentos, é possível pensar numa negação de características inatas do ser humano, que busca a todo tempo segurança e um distanciamento daquilo que representa risco.

CAPÍTULO II- ASPECTOS METODOLOGICOS

2.1 METODOLOGIA

Para Gil (2002), a pesquisa define-se como um procedimento sistemático e racional, que tem objetivo de proporcionar respostas para o que foi indagado, pesquisa desenvolve-se ao longo de um processo que envolve inúmeras fases, desde a adequada formulação do problema até a satisfatória apresentação dos resultados.

Partindo desse raciocínio, a pesquisa tem como proposta relatar, abordar, mostrar, resultados, conteúdos, meios e fins, de algo novo, ou do que foi escolhido para ser pesquisado.

2.2.1 Quanto à finalidade

Na básica pura o autor não parte de uma situação específica e não demonstra interesse nos possíveis benefícios decorrentes de seu estudo. Nesse caso, a finalidade do trabalho é puramente teórica, com o único objetivo de expandir o conhecimento disponível. As recomendações, se houverem, serão apenas voltadas ao debate acadêmico, propondo novas questões. Assim como aponta Moresi (2003) uma vez que a pesquisa básica tem por objetivos produzir novas percepções que se demonstram proveitosas para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista, pois nela se constroem verdades e interesses universais.

Disto isso, aponta-se que a pesquisa realizada tem por objetivo gerar conhecimentos a partir do estudo das análises sobre o grupo cena 11 e seus espetáculos, sendo assim veiculada pela pesquisa básica onde o resultado do projeto poderá agregar a pesquisa científica e expandir sua cognição.

2.2.2 Quanto aos objetivos

Quanto ao objetivo metodológico é considerada pesquisa descritiva e conforme explica Gil (1999), a mesma tem como finalidade principal a descrição das características de determinada população, fenômeno, ou o estabelecimento de relações entre variáveis.

Segundo Selltiz et al. (1965), esse tipo de pesquisa busca descrever um fenômeno ou situação em detalhe, especialmente o que está ocorrendo, permitindo abranger, com exatidão, as características de um indivíduo, uma situação, ou um grupo, bem como desvendar a relação entre os eventos.

Para Prodanov e Freitas (2013), se incluem nas pesquisas descritivas àquelas desenvolvidas nas ciências humanas e sociais, que tem por objetivo estudar as características de um grupo, como por exemplo, a idade, a escolaridade e o estado de saúde.

A luz da finalidade abordada sobre pesquisa descritiva este projeto tem como objetivo descrever o espetáculo *in'perfeito* e *violência* e o que ocorre dentro das linhas coreográficas do grupo, onde a partir de suas movimentações desvendaram-se um método de Alejandro Ahmed que consegue ressignificar a dança contemporânea.

2.2.3 Quanto a abordagem

Quanto à abordagem está classificada como qualitativa, visto que nesse método os dados são coletados, organizados e analisados como complemento ao interesse maior do estudo que é descrever os espetáculo, a criação e apresentação.

Destaca-se que na pesquisa qualitativa, o importante é a objetivação, pois durante a investigação científica é preciso reconhecer a complexidade do objeto de estudo, rever criticamente as teorias sobre o tema, estabelecer conceitos e teorias relevantes, usar técnicas de coleta de dados adequadas e, por fim, analisar todo o material de forma específica e contextualizada (MINAYO, 2008).

Segundo Giddens (2012) o pesquisador examina os dados para chegar a uma provável resposta para o problema, tirando uma conclusão genérica. No caso da presente pesquisa, a mesma torna-se qualitativa quando busca como e porque usou a técnica específica de Alejandro para a criação do espetáculo.

2.2.4 Quanto ao método

O método fenomenológico empregado em pesquisa qualitativa, não é dedutivo nem indutivo, preocupa-se com a descrição direta da experiência como ela é; a realidade é construída socialmente e entendida da forma que é interpretada; a realidade não é única, existem tantas quantas forem suas interpretadas. O método propõe-se a estabelecer uma base segura, liberta de proposições, para todas as ciências. Consiste em mostrar o que é dado e em esclarecer esse dado.(PRODANOV, 2013).

Assim, esta pesquisa visa ir ao encontro com as possibilidades que Alejandro Ahmed propõem aos interpretes, destacando o processo coreográfico utilizado na concepção do espetáculo *in'perfeito e violência*.

2.2.5 Quanto ao delineamento (Procedimentos)

Quanto ao procedimento técnico, a pesquisa pode ser classificada em documental e bibliográfica. O procedimento documental é o que observa um processo e lhe dá um maior grau de precisão de resultados (GIL, 2008). O objetivo da observação naturalmente pressupõe poder captar com precisão os aspectos essenciais e acidentais de um fenômeno do contexto empírico.

Segundo Fachin (2006), a pesquisa documental corresponde a toda a informação coletada, seja de forma oral, escrita ou visualizada. Ela consiste na coleta, classificação, seleção difusa e utilização de toda a espécie de informações, compreendendo também as técnicas e os métodos que facilitam a sua busca e a sua identificação. Para a pesquisa documental, considera-se documento qualquer informação sob a forma de textos, imagens, sons, sinais em papel/madeira/pedra, gravações, pinturas, incrustações e outros. A coleta é o registro dos dados, que deve seguir métodos e técnicas específicos para cada objetivo de estudo documental, pois a sua classificação não constitui, por si só, uma pesquisa.

A bibliográfica, entende-se por todas as obras escritas bem como a matéria constituída por dados primários ou secundários que possam ser utilizados pelo pesquisador ou leitor (FACHIN, 2006). Uma das etapas da pesquisa bibliográfica é o levantamento dos livros, periódicos e demais materiais de origem escrita que servem como fonte de estudo ou leitura, os mais utilizados são livros didáticos; livros de informação científicas e livros de referência (FACHIN, 2006).

Ainda no método bibliográfico temos os documentos eletrônicos que, segundo Fachin (2006), são um recurso facilitador às informações eletrônicas. Nesse recurso, deve-se atentar a importância de resgatar a exata dimensão das informações coletadas pelo pesquisador para que não ocorram falhas na interpretação da mesma ou até mesmo acusações de plágio e uso incorreto da informação coletada.

Tratando-se esta pesquisa de uma análise de um espetáculo que por sua vez não se encontra disponível para um estudo expresso, por meio de veículos eletrônicos serão visualizados e compreendidos os caminhos que Alejandro Ahmed designou em *In'perfeito* e *Violência* a partir das coletas de informação concebidas por vídeos e de levantamento de livros sobre seu método e sua linha coreográfica a pesquisa então poderá se desenvolver.

2.2 CARACTERIZAÇÃO DO AMBIENTE, DOS SUJEITOS E DA PESQUISA

O sujeito da pesquisa foi o grupo cena 11 desenvolve e compartilha ferramentas técnicas fundamentadas nas relações entre corpo, ambiente, sujeito e objeto como variáveis de um mesmo sistema vivo que existe enquanto dança. Seus projetos de pesquisa e formação confluem teoria e prática no entendimento de dança e atravessam as definições de corpo tratando tecnologia como extensão e expansão do corpo propriamente dito.

A Companhia surgiu e é radicada na cidade de Florianópolis - SC e atua há 25 anos na produção artística de dança tendo se tornado referência nacional e internacional da área. Um núcleo de criação com formação em várias áreas compõe a base para uma produção artística em que a ideia precisa ganhar expansão num corpo e se organizar como dança.

O objeto de pesquisa central do Grupo Cena 11 é o modo de controle do corpo, este definido como sujeito e objeto dele mesmo através do movimento. É na dança que a Cia. propõe que as questões sejam desenvolvidas e que sejam propostas novas perguntas. Neste momento as definições de corpo, dança e coreografia desenvolvem investigações sobre convívio, diferença, vestígio e continuidade. Como continuar habilitando o corpo a ser um coletivo. Não um conjunto de individualidades, mas um indivíduo de coletividade. Um corpo impossível de se compreender a sós. (Grupo Cena 11,2016).

A presente pesquisa foi realizada em três etapas divididas da seguinte forma: na Primeira Etapa – realizou-se a pesquisa bibliográfica e documental. A Segunda Etapa consistiu na realização da observação dos materiais. E a Terceira Etapa, na análise dos dados que foram descritos baseados nas observações e análises dos vídeos e materiais compilados.

2.3 INSTRUMENTOS E PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS

Para a coleta de dados utilizou-se o método observacional, pois serve de base para qualquer área das ciências, fundamenta-se em procedimentos de natureza sensorial, como produto do processo em que se empenha o pesquisador no mundo dos fenômenos empíricos. É a busca deliberada, levada a efeito com cautela e predeterminação, em contraste com as percepções do senso comum.

O objetivo da observação naturalmente pressupõe poder captar com precisão os aspectos essenciais e acidentais de um fenômeno do contexto empírico. Dentro das ciências sociais, a literatura costuma chamar esses aspectos de fatos; o produto de um ato observado e registrado denomina-se dado.

Definir os conceitos sobre os fenômenos (fatos) observados é de suma importância. Outros recursos são: criar condições favoráveis ao observador e ao observado; ou observar o contexto social à distância, sem ser visto pelos próprios pesquisados (FACHIN, 2006).

Sempre se deve ter em mente o que se quer observar. Por exemplo, o meio ambiente, o comportamento social, documentos, livros, processos ecológicos entre outros. Tais observações devem ser registradas.

Se o interesse do pesquisador for a interação social de um grupo, deve-se, por exemplo, observar a sequência exata dos movimentos físicos que cada um dos componentes do grupo efetua, as mudanças fisiológicas sofridas, as expressões faciais, as palavras pronunciadas, a entonação de voz e outras atitudes, ou seja, é necessário registrar toda combinação de processos que existe entre eles.

O interesse desta pesquisa foi acima de tudo analisar quais caminhos da dança contemporânea chegam a outro estágio e o meio de coleta de dados se apresenta como processo observacional que ocorreu decorrente a análise de coreografia e processo de estudo do método de Alejandro, uma vez que a pesquisa tem como delineamento um procedimento técnico documental.

2.4 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE DADOS

Para pesquisas qualitativas, aplica-se a análise de conteúdo, que é utilizada principalmente para análise qualitativa das entrevistas, das observações, das questões abertas em questionários etc., buscando o significado dos dados coletados. (PEREIRA, 2004).

Assim se reduz a complexidade e a extensão dos conteúdos através de alguma classificação (categorias) apresentada de forma sistematizada e/ou contagem de unidades (palavras ou termos) contidas nas respostas ou texto. Quando a coleta é guiada por alguma estrutura ou modelo teórico, seus elementos são as categorias.

Campos (2004) aborda que existem duas categorizações de análise de conteúdo, que são: apriorística e não apriorística. Uma vez que a análise apriorística se comporta diante experiências e se baseia em princípios anteriores e a não apriorística dependem totalmente das respostas de seus sujeitos de pesquisa.

Esta pesquisa se caracteriza como apriorística, pois se desenrola baseada na dança contemporânea, que fora estudada e embasada diante coletas de dados e a partir de seus vários métodos técnicos designados, explanando, portanto, sobre um método em específico, o de Alejandro ahmed.

CAPITULO III – ANALISE DOS DADOS

IN'PERFEITO

In'Perfeito (1997) é um ponto de estabilidade, num percurso de idéias em trânsito, entre os dois primeiros espetáculos do grupo *Cena 11 – Resposta Sobre Dor* (1994) e *O Novo Cangaço* (1996) - coreografados e dirigidos por Alejandro Ahmed. Carregado de complexidade, simultaneidade e tempos não-cronológicos, o espetáculo amplia o diálogo entre os corpos tornando-os corpos de fronteira que não sofrem do medo do risco. Foi com esse trabalho que Ahmed deu clareza a sua assinatura como coreógrafo, dando forma a uma maneira nova de se dançar. Foi também com *In'Perfeito* que o *Cena 11* tomou corpo e passou a ter lugar de destaque entre os grupos de dança brasileiros.

Em suas oito cenas - sete dias do Gênesis e, o oitavo, onde o homem substitui Deus e torna-se criador e criatura – *In'Perfeito* trata do homem e de sua necessidade de resposta; do ser que manipula moléculas em laboratório tentando recriar “o que era muito bom”; e da abolição do mistério. Apesar de parecerem continuadas, com limites não muito demarcados, as oito cenas são subdivididas em vinte e três situações que se relacionam com os vinte e três pares de cromossomos humanos. Os limites “borrados” entre uma cena e outra também podem ser vistos quando falamos da movimentação, que parece inacabada, rascunhada; quando temos dois corpos dançando juntos, onde percebemos uma dificuldade em definir o que separa um do outro; nas próteses utilizadas, que têm como função estender as fronteiras do corpo, que nos fazem pensar até onde ele chega.



Karen Serafin e Alejandro Ahmed
In'perfeito(1997)
Foto:FelipeCovalski

O grupo dança nesse trabalho a inquietação e a esperança. Aquele que é limite procurando a perfeição, aquele que é pergunta procurando resposta. Os limites físicos dos corpos foram o ponto de partida de Ahmed para a concepção de *In'Perfeito*. Limites esses aqui considerados como propulsores e não como agentes limitadores. E mesmo o corpo do próprio coreógrafo, que sofre de fragilidade óssea, foi usado como parâmetro:

Como falar com o corpo o imperfeito? Como trabalhar essas idéias nos corpos de bailarinos que se olham seis horas por dia no espelho e onde a perfeição mora num pé esticado? Cabe ou não ao homem a responsabilidade da perfeição? O que é preciso para dar forma? O que ordena o caos ao ponto de gerar a vida? A quem cabe a responsabilidade da vida? Quem somos? Para onde vamos? (Ahmed, apud Spanghero, 2003:76)

In'Perfeito se inicia na plateia. Entre luzes estroboscópicas e ao som de música eletrônica, o primeiro bailarino surge ao alto de suas pernas de ramos com uma enorme estrutura metálica e com bailarinos que correm pelo palco, provocando fortes exirações de ar fazendo com que os corpos se projetem para frente. Em muitos momentos a movimentação básica consiste em corpos que arrastam corpos e que se jogam uns contra os outros com força.



*Alejandro Ahmed e Karin Serafin
In'Perfeito (1997)
Foto: Fernando Rosa*

O trabalho coreográfico em pares, como os cromossomos, também é visto quase todo o tempo. Segundo Maíra Spanghero:

Em termos de composição coreográfica é o caos gerando organização (...). In'Perfeito traz um outro tipo de limpeza: o gesto rascunhado, rabiscado. O movimento está fora de foco e, se fosse música, teria eco. As quedas são propositais e não escondem a noção de fragilidade. O corpo provoca o erro. (Spanghero, 2003:77)

Há também a projeção de um vídeo, cujo foco está na relação entre perfeito e imperfeito. Tal relação também pode ser vista no impacto causado pela diferença de altura entre o bailarino que utiliza as pernas de alumínio e os bailarinos que não utilizam tal prótese, e na exposição do corpo com necessidades especiais de uma bailarina que dança numa cadeira de rodas.

Outra característica importante da obra em questão é a intenção de buscar movimentações pelas quais sejam estimulados outros sentidos além do visual. Em 1996, Ahmed disse em uma entrevista:

As imagens, na cultura ocidental, são de extrema importância. É uma cultura muito ligada aos olhos. A imagem, assim, é um fato crucial, até escravagista, pois a visão acaba dominando outras sensações do corpo. Por isso, nas coreografias, tento buscar movimentos plásticos pelos quais são transmitidos sentidos de tato, olfato. (Ahmed, apud Spanghero, 2003:78)

A discussão sobre os limites do corpo se prolonga na utilização de próteses e faz alusão à fusão entre homem e máquina. Os bailarinos utilizam máscaras microfônicas que servem como amplificadores do som da respiração, há também uma implementação do inacabado nos figurinos e maquiagens. Bocas e olhos são pintados de maneira disforme. Os figurinos são uma síntese entre roupas de personagens de história em quadrinhos, adereços de materiais ortopédicos e próteses.



*Anderson Gonçalves
In'perfeito (1997)
Foto: Felipe Covalski*



Alex Guerra e Karin Serafin
In'Perfeito (1997)
 Foto: Fernando Rosa



Alejandro Ahmed e Elke Siedler
In'Perfeito (1997)
 Foto: Fernando Rosa

Uma mistura intencional de materiais pontua a polaridade orgânico-inorgânico. A crítica Helena Katz nos coloca o seguinte comentário:

In'Perfeito surpreende pela sintonia com as tendências mais avançadas da contemporaneidade. Muito antes da moda descobrir e exibir a prótese como tendência fashion, como atestam muitos catálogos de coleções deste ano, o Cena 11 montou o figurino dessa peça baseado em próteses para o corpo. Como se trata de um espetáculo de dança, terreno convencionalmente habitado apenas por corpos perfeitos, a transcrição daqueles apetrechos que povoam apenas vitrines de lojas para deficientes instaura grande incômodo. (Katz, apud Spanghero, 2003:79)



Alejandro Ahmed e Karina Collaço
In'Perfeito(1997)
 Foto: Cristiano Prim

Com movimentos que partem sempre das articulações, *In'Perfeito* nos faz pensar nos movimentos de marionetes, na ideia de manipulação e na possível violência que isso pode carregar. Em muitos momentos, os corpos caem no chão como se fossem abandonados, como se as mãos que seguravam a marionete largassem o controle. A cada gesto fica evidente a intenção de uma movimentação torta, propositalmente inacabada, e uma constante alternância entre violência e delicadeza. No documentário produzido por Victor Lopes, a bailarina Elke Sielder diz: “Nosso trabalho é muito complexo porque tem muitos detalhes, muitas quebras de articulações.” E Ahmed completa: “Essa quebra é pensada para equilibrar a delicadeza com a rispidez e fazer disso um movimento sólido”.

A coreografia evidencia novas explorações na composição, o que revela uma conectividade entre ela, o cenário e todas as ações que fazem parte da cena. Como se em cada um dos acontecimentos fosse encontrado um lugar adequado para interagir. Cada elemento é preservado como tal, a dança é dança, o vídeo é vídeo, mas a forma como se entrelaçam garante a plasticidade de uma interface.



*Karin Serafin e Gregório Sartori
In'Perfeito (1997)
Foto: Fernando Rosa*

O espetáculo termina com os bailarinos abrindo um sorriso forçado com os dedos na boca e expondo os dentes para o público, no limite do palco com a plateia. No próximo trabalho (*Violência*, 2000), este movimento, o de expor os dentes, ganha uma nova representação.

VIOLÊNCIA

Gestado durante dois anos, *Violência* estreou em 2000, causando grande polêmica entre críticos, espectadores e especialistas em dança. A ideia não era expor nenhuma das associações habituais que o tema promove, mas sim deixar claro que o que se discute é a intensidade de propagação da violência:

No limite do nem verdadeiro nem falso, Violência discute a violação da percepção através de uma linguagem que chegue ao sistema nervoso do espectador com maior veemência. Violência acontece no corpo. No corpo em cena 'carnificado' e estendido (nas suas virtualizações em vídeos, animações, slides, sons e ambiências); e no corpo que o percebe na platéia, onde o espetáculo é arremessado, como que num ritual vodu, deslocando signos e borrando sentidos. Violência é dança de risco: um corpo se joga, e no espaço entre a pele e o chão, o corpo que o observa se liberta com quase um sorriso. (Grupo Cena 11, apud Acarte, 2000:30)

Com 73 minutos de duração, o espetáculo é permeado por vídeos, slides, música eletrônica e próteses que ganham fysicalidade, transformando o palco numa terceira dimensão e os bailarinos em holografias, quase pós-humanos. Assim, em meio a uma estrutura que invade a percepção do espectador, o trabalho coreográfico de *Violência* pode ser visto como inúmeras camadas de informação que se cruzam e rompem os limites entre as mídias utilizadas, evidenciando a proposta de criação de interfaces – ou de colocar diferentes realidades em contato.

Se em *In'Perfeito*, com a idéia de corpo-marionete, tem-se o início da trilogia do "Corpo Re-moto Controlado(r)", em *Violência* a trilogia continua com a ideia de corpo-videogame. Entretanto, outros três corpos são identificáveis neste trabalho: o da criança, do deficiente e do palhaço. Todos os corpos estão sujeitos à manipulação e, portanto, sujeito a violência.

O palco italiano tem o espaço mais convencional para apresentações cênicas, é transformado numa espécie de vitrine. As placas de acrílico que vão sendo colocadas ao longo do espetáculo, criando uma caixa, enclausuram os bailarinos que parecem animais engaiolados ou produtos a serem escolhidos e consumidos. Por vezes, tem-se a impressão de se estar diante de uma tela de televisão ou de computador, e então, esses mesmos corpos parecem se transformar em desenhos animados ou em personagens de um game. Além disso, o fundo da caixa cenográfica é feito de placas de acrílico ocas que vão se enchendo de um líquido branco ao longo do espetáculo, assumindo o papel de um cronômetro. Essa sofisticada ampulheta reforça a ideia de videogame, uma vez que pode sugerir a passagem de tempo entre uma fase e outra.

Uma das mais importantes metáforas utilizadas em *Violência* encontra-se na plateia. Trata-se de uma imensa estrutura de ferro que acomoda

Hedra Rockenbach, a cantora e diretora musical. Do alto da “aranha gigante”, Hedra comanda a trilha sonora do espetáculo e cria uma relação direta entre os espaços plateia e palco. Tal estrutura sugere também a ideia de ‘panóptico’ – utilizada por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1984). Segundo Foucault, o poder panóptico se basearia na vigilância contínua, tornando possível o controle dos indivíduos. Assim, ainda que não haja efetivamente ninguém a vigiar, a sensação de controle permanece, lançando o indivíduo num tipo de “autocontrole”. É pela ilusão de estar sendo controlado e vigiado que ele mesmo se vigia e se controla. Se a ideia de vigilância pode ser entendida como um tipo de punição ou violência, a “aranha gigante” pode ser considerada como forma de expor a plateia a uma situação violenta:

A aranha gigante e estática, que permanece durante todo o espetáculo em cima da platéia, observa a cena e nos deixa com a sensação de nunca estarmos sozinhos, metáfora de um outro tipo de violência. Enfim, tudo em Violência constrói registros que permanecem impressos para sempre. (Moura, 2000:18)



Estrutura Utilizado por Hedra Rockenbach
Violência (2000)
Foto: Cristiano Prim

Assim como em *In'Perfeito*, em *Violência* o *Cena 11* também faz uso de próteses, mas, desta vez, com o objetivo de criar corpos mais fortes, mais altos e amplificados. Se em *In'Perfeito* o que chamava a atenção eram as assimetrias causadas pela utilização de tais instrumentos, em *Violência* o que impressiona é a criação de “supercorpos”, corpos mutantes, ciborgues, com capacidades aparentemente maiores que a de um ser humano comum.

E são esses corpos que caem, que se lançam no espaço, que se chocam uns contra os outros, repetidas vezes, como se não sentissem medo ou dor:

Há quase uma vontade cega de cair. Como crianças que não têm medo do risco, ou que pelo menos não o conhecem antes de se jogar. Ou como bonecos de games que repetem suas manobras quantas vezes apertarmos os botões. (Spanghero, 2003:94)

Sobre a concepção da trilha sonora Hedra Rockenbach comentou:

O conceito de ambiência nasce do isolamento criado em ambos os lados pelas placas de policarbonato. Desde o começo a ideia foi usar recursos de áudio para que as fontes sonoras emitidas no palco (sons ambientes) chegassem ao público através de um sistema barato de surround. Acrescer à curiosidade do olhar a percepção sonora do ambiente do palco, tentando chegar o mais próximo possível de um espaço 3D. A mistura de sons pré-gravados e da amplificação (muitas vezes exagerada) da movimentação em palco cria a ambiência sonora que constrói os diferentes momentos do espetáculo (...). Esse processo favoreceu para que a trilha, em alguns momentos, deixasse o movimento mais exposto, mais cru e menos pop. Resumindo: o objetivo sempre foi criar uma ambiência Sonora do espaço/vitrine, reforçando a interação do público além do olhar criando uma sequência de sensações sem a necessidade de cenas enumeradas. (Rockenbach, apud Spanghero, 2003:94)

Responsáveis ou não por incurrir violência nas crianças e adolescentes, é incontestável a importância de jogos e outros dispositivos eletrônicos, da imersão e da simulação na formação cultural contemporânea. Sobre tal questão, Ahmed coloca:

Uma das coisas que ouço sobre violência diz respeito aos videogames. Será que faz mal a um moleque ficar horas em frente de uma tela matando bandidos de mentira? Não sei. Mas a gente pode proibi-lo de jogar, que ainda assim ele vai fazer uma arma usando dois pedaços de madeira e brincar de atirar. A exposição aos signos da violência é total. A gente senta em casa, vê pessoas morrendo no noticiário e não sente verdadeiramente nada. Essa sensação de querer sentir é muito forte. (Ahmed, apud López, 2000)

Seja na concepção de um espetáculo de dança, seja na criação de um jogo de videogame, é sempre necessário levar em conta o tempo, o espaço e a ação dos corpos no ambiente. A maneira de arquitetar e a lógica de funcionamento dessas duas linguagens são, em certa medida, similares, fazendo com que o coreógrafo possa ser visto como projetista e o projetista como coreógrafo virtual. Em *A Arte Emergente* (2001), Henry Jenkins, diretor de um dos programas de pós-graduação do Massachusetts Institute of Technology, discute o papel dos videogames na contemporaneidade e faz uma possível aproximação entre jogos eletrônicos e dança:

Alguns dos melhores jogos – Tetris é um exemplo – não têm nada a ver com uma narração. Pelo que sabemos a arte futura dos jogos pode se assemelhar mais à dança ou à arquitetura que ao cinema.
(Jenkins, 2000:06)

Em *Violência*, essa interface pode ser facilmente identificada: a coreografia com moldura de videogame, que por sua vez está sintetizado, digitalizado no corpo que dança. Trata-se de uma obra artística que é também uma ressonância de um mundo tecnologizado, da cultura digital, do pensamento não-linear. Junto ao movimento, estão as imagens, a cenografia, a música, as próteses e a palavra em forma de poesia. O jogo físico é feito da contaminação entre coisas de naturezas distintas, e o resultado é vivenciado e observado através do corpo que dança. O que se tem, então, é uma dança que se desenvolve em camadas e cruzamentos de informações, corpo tecnologizado, pos-humano.

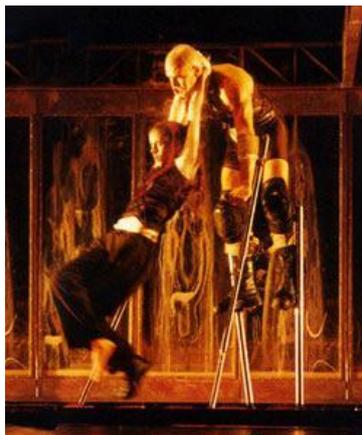
Nos slides projetados na tela acima do palco, o que se vê é algo entre o grotesco e o singelo, entre violência e delicadeza. São imagens que evidenciam ângulos incomuns dos corpos dos bailarinos, causando a impressão de que são deformados. A projeção de imagens de uma pele tatuada por sinais e símbolos traz a concepção de violação da naturalidade como um tipo de violência impressa no corpo.



Leticia Lamela
violência (2000)
Foto: Cristiano Prim



Anderson Gonçalves e Janaina Santos
violência (2000)
Foto: Cristiano Prim



*Leticia Lamela e Gregório Sartori
Violência (2000)
Foto: Fernando Rosa*

As próteses metálicas utilizadas nas pernas e braços do bailarino Gregório Sartori, que o transformam em algo entre bípede e quadrupede, entre humano e máquina, mostram com enorme lirismo a dissolução de limites entre orgânico e inorgânico. Homem e criatura dançam compartilhando o mesmo espaço, o mesmo tempo e o mesmo corpo. Corpo este que atua na fronteira. O que é o meu corpo? Até onde ele vai? Qual é o limite?

E assim, a prótese deixa de ser prótese a passa a ser corpo distendido. Essa mesma discussão também aparece num solo em que uma bailarina dança com uma cadeira, provocando um enorme deslocamento entre sujeito e objeto. Quem dança com quem? Quem age sobre quem? As referências estão deslocadas e, de repente, a cadeira surge como um corpo também agente.

Violência não faz qualquer concessão ao gosto convencional, não há momentos agradáveis, confortáveis ou repousantes, evidenciando uma proposta ideológica de produzir complexos de imagem/som que geram algum tipo de desconforto psicológico nos espectadores. Com esse espetáculo, o *Cena 11* oferece ao público uma violência quase sublime, que é total harmonia, superação e elevação.



*Karina Collaço
Violência (2000)
Foto: Fernando Rosa*

CONCLUSÃO

De onde vem o movimento, de que forma ele acontece no corpo e qual a natureza das forças que o provocam? Tudo que tem movimento é vivo? O corpo que se move é necessariamente autor do seu movimento? Todas essas questões, recorrentes nas obras do *Cena 11*, constituem uma formulação à qual Alejandro Ahmed vem se dedicando ao longo da sua experiência como coreógrafo. Assim como uma pesquisa, um processo artístico pressupõe projeto e construção: em cada espetáculo, um novo estágio de investigação no corpo, um corpo produtor de conhecimento que ressoa e investiga questões que são, em certa medida, reflexão da conjuntura contemporânea que escreve as relações entre corpo e ambiente.

Alejandro Ahmed, é um grande coreografo-diretor, propor a ideia de sair do convencional e começar a fazer o diferente, começar a se fazer perguntas, e tentar responde-las através das movimentações é um ato corajoso e admirador. Devemos levar em consideração que em todos os parâmetros da existência humana, a indagação e a investigação deve sempre ser renovada, porque se sempre aceitarmos o que nos foi posto, viveremos em modo estável o tempo todo. O que exatamente grita nos espetáculos de Ahmed, tanto em *in'perfeito* quanto em *violência*, é a forma de como tratamos as ações, os acontecimentos, os conceitos do cotidiano normalmente, como aceitamos tudo facilmente. Considerando isso, porque dizem que tal movimentação ou tal corpo é perfeito? Porque a violência atinge a todos os seres? De que forma o corpo reage a isso? Como em um vídeo-game? Como se algo ou alguém fosse responsável por aquelas vitimas?

O meio encontrado por Ahmed para a inquietação de seus bailarinos, é através da percepção física, e nada mais obvio que sujeitar seu próprio corpo a sentidos, sentimentos, riscos, de verdade para conseguir entender a ideia de cada espetáculo e conseguir despertar em quem assisti alguma sensação. Uma das grandes características do grupo, além da própria indagação, é sujeitar a plateia a mesma sensação, é fazer que em cada espetáculo, a plateia sinta com eles o risco, a queda, a dor, que se perguntem o que estão assistindo, e porque escolheram assistir.

A utilização de tecnologia, como slide, vídeo, cenários, acessórios, facilitam essa entrega e entendimento tanto do interprete quanto do espectador, essa conversa entre corpo e ambiente é se suma importância quando se fala em cena 11, cadeira de rodas em cena? Pode? E quem é que vai dançar? A cadeira? O cadeirante? Aranha gigante no meio da plateia?

São soluções encontradas para chamar a atenção para a ideia principal do espetáculo e modo de fazer incomodar, levar o pensamento do espectador para uma viagem, por muitas vezes observamos mesmo de longe varias vezes uma situação, como por exemplo, violência, e não nos permitimos, entender, não nos permitimos ajudar quem precisa, não nos permitimos deixar de praticar, isso acaba sendo familiar, comum, ate passa despercebido, e deixamos pra la. Ai vem o cena 11, te faz repensar, reorganizar.

Cada bailarino do grupo, é aberto a risco, doa seu corpo para experimentações, novas possibilidades, muitos não são nem formados em dança, mas, e ai? Qual corpo que dança? Qual corpo pode dançar? Consideramos novamente a ideia inicial do espetáculo *in'perfeito*, e a ideia dor corpo vídeo-game em *violência*. O corpo que esta aberto a receber estímulos, que esta livre para ser comunicador, servir de objeto da arte, linguagem, pode dançar, é isso o que vemos em todos os espetáculos do cena 11 cia. De dança.

Ter o cena 11 no cenário brasileiro de dança é de suma importância quando levamos em conta a responsabilidade que tem a inovação, a critica social, a indagação, desperta a formação de novas ideias, e novos corpos dançantes, novas movimentações, novos meios e jeitos. Olhando para o lada da criação de novos espetáculos.

O corpo busca e constrói soluções para habitar com destreza o ambiente onde vive, e nele se inscrevem as possibilidades de existência sugeridas pelos lugares em que circula real ou virtualmente. Tais soluções são colocadas à prova ao surgimento das mais diversas situações por exemplo, a necessidade de atravessar uma rua movimentada, seja a concepção ou a execução de uma coreografia. Assim o corpo revela quem é e de onde é, por onde passa e como pode dançar, sem perder a capacidade de manter-se íntegro naquilo que formula como identidade.

REFERÊNCIAS

DUARTE, M. **O QUE É DANÇA CONTEMPORÂNEA. [Blog]** Jornalismo porto net, 2008. <https://jpn.up.pt/2008/12/22/o-que-e-danca-contemporanea/>

FONSECA, JJS. **METODOLOGIA DA PESQUISA CIENTIFICA.** Fortaleza, uec 2002. Apostila.

GOLDBERG, R. **A ARTE DA PERFORMANCE: DO FUTURISMO AO PRESENTE.** São Paulo, 2008.

GIL, CA. **COMO ELABORAR PROJETOS DE PESQUISA.** 4^o edição, ed. Atlas S.A, 2002.

GLUBSBERG, J. **A ARTE DA PERFOAMANCE.** Edição 2^a, 152 págs. Coleção debates, editora perspectiva.

LOUPPE, L. **POÉTICA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA.** Editora Orfeu Negro, edição 1, 2012, 404 págs.

MEDEIROS, BM & MONTEIRO, MF. **ESPAÇO E PERFORMANCE.** Editora capas, 2007, 193 pags.

SANTOS, P.M.J. **BREVE HISTORICO DA PERFORMANCE ART: NO BRASIL E NO MUNDO.** Revista ohun, vol.4, n.04, dez/2008.

SETENTA, JS. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade [online].** Salvador: EDUFBA, 2008. 124 p. ISBN 978-85-232-0495-2.

SETENTA, JS. **Fazer-dizer perfomativo em dança: corpo, cidade, performatividade.** Site Corpocidade.dan.ufba.br Re[do]bra] vol. 1 n. 05.

CAUQUELIN, Anne. **ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA INTRODUÇÃO.** São Paulo: Martins,2005.

COHEN, Renato. **PERFORMANCE COMO LINGUAGEM.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte.** 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

MELIN, Regina. **PERFORMANCE NAS ARTES VISUAIS.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar,2008.

ROBATTO, Lia. **DANÇA EM PROCESSO, A LINGUAGEM DO INDIZÍVEL.**
Salvador: UFBA,

.

SITE

<https://interartive.org/2014/06/entrevista-jussara-xavier>