

Inês Vieira Bogéa

IVALDO BERTAZZO

Dançar Para Aprender o Brasil

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra. Inês Vieira Bogéa e aprovada pela Comissão Julgadora em 28/11/2007.

Prof.ª Dra. Cássia Navas Alves de Castro

Orientadora

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do título de doutor em Artes. Orientadora: Prof.ª Dra. Cássia Navas Alves de Castro

UNICAMP 2007

UNIDADE BC
Nº CHAMADA:
UNICAMP B633i
V. _____ EX. _____
TOMBO BCCL 75579
PROC 16.129-08
C B
PREÇO 11,00
DATA 29-01-08
BIB-ID 421990

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

B633i Bogéa, Inês Vieira
Ivaldo Bertazzo: Dançar para Aprender o Brasil / Inês Vieira
Bogéa – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Ivaldo Bertazzo. 2. Piret. 3. Béziers. 4. Dança-Brasil. 5. Denys-Struyf. 6. Corpo e identidade. 7. Dança-Índia. 8. Arte e educação.
I. Castro, Cássia Navas Alves de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Ivaldo Bertazzo: Dancing to Know Brazil."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Ivaldo Bertazzo, Piret, Béziers, Denys-Struyf,
Brazilian dance, Body and identity, Indian dance, Art-education.

Titulação: Doutor em Artes

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro

Prof. Dra. Inaycira Falcão dos Santos

Prof. Dra. Sara Pereira Lopes

Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal

Prof. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici (suplente)

Prof. Dra. Silvia Fernandes (suplente)

Data da defesa: 28-11-2007

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Inês Vieira Bogéa - RA 40135 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal
Membro Titular



Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira
Membro Titular



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Membro Titular



Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos
Membro Titular

à Iracema

Agradecimentos

Ao longo dos anos, muitas pessoas ajudaram a construir esta pesquisa. Sem estes interlocutores não seria possível chegar até aqui. Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha orientadora Cássia Navas Alves de Castro, que indicou caminhos e ofereceu suporte do início ao fim do trabalho.

Não seria possível mencionar, um por um, todos que ajudaram. Mas faço questão de mencionar os principais. Agradeço, então, a Arthur Nestrovski, parceiro dessa e de muitas outras pesquisas, primeiro leitor e editor, que participou de perto dessa empreitada, com seu olhar atento, generoso e crítico.

Ao Ivaldo Bertazzo, pela generosidade com que disponibilizou seus arquivos e partilhou comigo vários estágios dessa pesquisa.

Tenho sempre na memória a voz suave, seja com comentários e apontamentos, seja com correções, de minha mãe, Iracema Vieira Bogéa, grande incentivadora desse trabalho e de todos os outros nos quais tenho me aventurado.

Ao meu filho Felipe Bogéa Gomes, que sempre acompanhou de perto as aventuras da dança.

No ritmo e na métrica, muito contribuíram as leitoras Solange Gonçalves e Ana Lúcia Leão. O espaço dessa tese foi riscado por Soraia Scarpa, unindo com grande competência o texto às imagens. As minúcias dos papéis, e toda a trama de prazos e entregas se tornaram mais suaves com a ajuda de Marta de Freitas.

Sou grata também a Nelson Lacerda que me acompanhou na edição das imagens. E a Jorge Grinspum, que iniciou comigo a pesquisa de imagens e depois, na finalização dos vídeos, me fez olhar novamente e cuidar dos detalhes, dando outro sentido ao material visual.

Agradeço a Inaycira Falcão dos Santos e Cassiano Sydow Quilici pelos apontamentos na qualificação, contribuindo de forma fundamental para o encaminhamento desse doutorado. Às amigas Yudith Rosenbaum, Eliane Robert Moraes e Eliana Calligaris, outras grandes incentivadoras. E a Martha Oberst, que, trabalhando ao

meu lado na Escola de Ivaldo Bertazzo, me ajudou a descobrir várias relíquias de imagens e detalhes de histórias.

Gostaria de agradecer também aos pesquisadores do Grupo de Estudos de Dança do Centro Universitário Maria Antônia/USP, pelos anos de bons debates.

Agradeço ainda à Capes, pela bolsa recebida durante um ano da pesquisa.

Resumo

Estudo do coreógrafo e professor Ivaldo Bertazzo, que desde os anos 70 desenvolve trabalhos com “cidadãos-dançantes”, centrado na sua pesquisa de movimento. A partir de 2000, Bertazzo também se dedica a projetos de arte-educação com adolescentes da periferia do Rio de Janeiro e São Paulo.

O estudo tem três metas principais: traçar um panorama da trajetória de Ivaldo Bertazzo, como coreógrafo e diretor de espetáculos e de uma escola de dança; entender as bases da sua pesquisa de movimento e fazer a descrição analítica de seu trabalho específico com o corpo (Reeducação do Movimento), necessária para o entendimento da criação coreográfica; e investigar de que modo o conceito da construção da identidade pelo movimento, apontado por Bertazzo, ocorre no seu trabalho.

Princípios coreográficos e técnica corporal foram abordados aqui no viés da “identidade e autonomia do movimento”, entendida como forma de pensar o corpo, sua articulação e desenho no espaço, numa técnica híbrida, influenciada por diversas fontes (incluindo a dança indiana, estudos de coordenação motora por Piret e Béziers e das cadeias musculares por Denys-Struyf).

A obra de Bertazzo põe em xeque não só nossas idéias sobre o corpo, mas também nossa idéia de Brasil. Com isso em mente, durante a análise foi levada em conta a situação política do país e sua influência na evolução da dança nesse período, examinando as marcas que deixa no desenvolvimento dos criadores, obras, escolas e movimentos da nossa cultura.

A tese recupera imagens em fotos e vídeos dos espetáculos desses trinta anos de carreira, fundamentais para a compreensão dessa dança.

Palavras-chaves: Ivaldo Bertazzo, dança brasileira, corpo e identidade, Piret, Béziers, Denys-Struyf, dança indiana, arte-educação.

Abstract

This is a study of the Brazilian choreographer and teacher Ivaldo Bertazzo, who has developed an original work with “citizen-dancers” since the 1970s, based on his own research on movement techniques. From 2000 on, Bertazzo has also developed a series of art-education projects with teenagers from poor neighbourhoods in Rio de Janeiro and São Paulo.

The thesis has three main aims: to draw a panorama of Bertazzo’s career as a choreographer, artistic director and head of a dance school; to explain the bases for his research on movement, and to write an analytical description of his work on the body (Movement Reeducation), which is necessary in order to understand his choreographic creations; and to investigate the many ways in which his concept of “identity built by movement” plays a role in this oeuvre.

Choreographic principles and body technique have been studied in the light of his ideas on “identity and autonomy of movement”, taken as a way to think about the body, its shape and its forms of articulation in space, and leading to a hybrid technique, that draws on many different sources (including Indian dance, studies of coordination by Piret and Béziers, and the study of muscle chains by Denys-Struyf).

Bertazzo’s work challenges not only our ideas on the body, but also our ideas about Brazil. With that in mind, the research brings to attention many facets of the political situation and its influence upon Brazilian dance over these decades. It also examines the marks this has left on the work of many authors, schools and movements in Brazilian culture.

The thesis collects photographs and video footage of many works performed over the last thirty years – an image bank which may be of great assistance for a better understanding of this period in Brazilian dance history.

Keywords: Ivaldo Bertazzo, Brazilian dance, body and identity, Piret, Béziers, Denys-Struyf, Indian dance.

Sumário

17	APRESENTAÇÃO
22	Histórico da Pesquisa
25	INTRODUÇÃO
27	Dança Brasileira?
29	Uma Dança do Brasil
35	CAPÍTULO 1: CIDADÃO EM CENA
37	Anos 1970
48	Anos 1980
77	CAPÍTULO 2: A IDENTIDADE BRASILEIRA EM MOVIMENTO
84	Articulações da Cultura
86	Política e Cultura
89	Caminhos da Dança
95	Correntes e Confluências
106	Corpo e Cidadania
123	CAPÍTULO 3: CORPO SOCIAL
129	Traços da Dança Paulista
135	Conexão — Corpo de Dança da Maré, 2000-02
153	Corpo e Cultura

163 CAPÍTULO 4: DANÇA DA CIDADE

165 Diálogo Entre as Artes — Dança Comunidade, 2003-07

178 Imagem Corporal

184 Caminhos da Cidade — Cidadança, 2006-07

196 O Mundo no Corpo

203 CAPÍTULO 5: FUNDAMENTOS DO TRABALHO CORPORAL

205 Coordenação Motora — Piret e Béziers

211 Principais Aspectos da Motricidade

214 Corpo em Equilíbrio

216 Do Movimento Fundamental ao Movimento Vivenciado

218 Cadeia Muscular e Articular Técnica G.D.S. — Denys-Struyf

223 Marcas do Corpo

226 As Seis Cadeias Musculares ou as Seis Formas de Equilíbrio em Pé

236 A Função Governa a Estrutura

238 Dança Indiana

240 Relação Espaço-Tempo

242 Bharata-natyan

243 Odissi

244 Kathak

245 Heranças Culturais

247 CAPÍTULO 6: MÉTODO IVALDO BERTAZZO: REEDUCAÇÃO DO MOVIMENTO

258 Corpo: Um Volume Dinâmico

262 Corpo e Gravidade

263 Articulação e Desenho do Corpo

266 Na Sala de Aula

269 Objetos Didáticos

275 Diálogo Físico

277 CONSIDERAÇÕES FINAIS

289 APÊNDICE

291 Conversa com Ivaldo Bertazzo

335 Cronologia

341 ANEXOS – TEXTOS DOS PROGRAMAS

343 *Danças e Roda II* (1977)

345 *Dédalo e o Redemunho* (1978)

347 *Ouverture Brésilienne* (1983)

350 *Anhangá Fugiu* (1984)

352 *Entre Duas Portas* (1985)

354 *O Cavaleiro da Rosa* (1987)

356 *Queria que Fosse Eterno* (1988)

358 *Oper-árias* (1989)

361 “Amar”

362 *Raga* (1990)

370 *Luz, Calma e Volúpia* (1991)

373 *Palco, Academia, Periferia* (1997)

378 *Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais* (1998)

381 *Além da Linha d'Água* (1999)

383 *Samwaad — Rua do Encontro* (2004)

385 *Milágrimas* (2005)

386 *Anatomia do Desejo* (2007)

389 *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade* (2007)

391 *Mar de Gente* (2007)

393 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

409 ÍNDICE DAS IMAGENS

DVD: *Dançar Para Aprender o Brasil / O Mundo no Corpo*

Apresentação



Figura 1

Nesta tese, a trajetória de Ivaldo Bertazzo será descrita e analisada, procurando registrar o trabalho de criação do coreógrafo na cena brasileira e situá-lo em um contexto abrangente. O estudo tem três metas principais: traçar um panorama da trajetória de Bertazzo (1949-) como coreógrafo e como diretor de espetáculos e de uma escola de dança; entender as bases de sua pesquisa de movimento, fazendo a descrição analítica do trabalho específico com o corpo, necessária para entender a criação coreográfica; estudar a fundamentação da teoria do movimento desenvolvida por ele com base no conceito de identidade, compreendendo o corpo como lugar de inscrição da cultura.

Durante a análise do seu percurso, serão levadas em conta também a situação política do país em cada período correspondente, e sua influência na evolução da dança, examinando ainda as marcas deixadas no desenvolvimento dos criadores, nas obras, nas escolas e nos movimentos subsequentes de nossa cultura.

Desde os anos 1970, Bertazzo desenvolve trabalhos com “cidadãos dançantes”, sendo hoje um renomado coreógrafo e professor de dança e de reeducação postural do país. Seus espetáculos são um estímulo à reflexão sobre nós mesmos — sobre as diversas culturas que se contrapõem na sociedade brasileira. Neles, estão em cena as pessoas “comuns”. Como diz o próprio coreógrafo, em entrevista à pesquisadora,

o que importa é afirmar a libertação dos padrões “academicistas” em vários rumos e setores — vocabulário, sintaxe, temas, música, dança e a própria maneira de ver o mundo, entranhados na história do brasileiro. E, sobretudo, o desejo de poder transmitir, sem os embelezamentos tradicionais da academia, a emoção pessoal e a realidade do país.

A articulação do movimento do corpo individual e social, proposto por Bertazzo, guia a tese também na articulação das diversas temáticas. Na introdução, será apontada a relação entre a dança do Brasil e a possibilidade de identificação pela nacionalidade, ao mesmo tempo em que a variedade cultural do país vem se impor em identidades distintas. Se há algo de imediatamente reconhecível, são os “Brasis” presentes na dança do Brasil. Nos espetáculos de Bertazzo, diversas culturas que se contrapõem na sociedade brasileira estão presentes, muitas vezes ao mesmo tempo, na cena.

À medida em que se registra uma biografia de formação de Bertazzo, abordam-se também as linhas que se cruzam e se completam para a estruturação da sua metodologia, discutida mais profundamente depois, no capítulo 5 “Fundamentos do Trabalho Corporal”. Ali, as bases científicas e teóricas são analisadas, assim como a própria metodologia, numa amplitude de significados.

Suas bases teóricas estão, em grande medida, apoiadas em idéias da década de 1950 e 1960, quando muitos pensadores se voltaram para o movimento do corpo e sua relação com o entorno. Tais teorias se valeram de métodos surgidos no pós-guerra, como, por exemplo, o de Françoise Mézières (1909-1991), que elaborou seu método de reeducação postural em 1947, querendo compreender o ser humano em sua globalidade.

Além das questões científicas, serão abordadas as da própria dança; por exemplo, o motivo por que o coreógrafo escolheu a dança clássica indiana como um dos pilares de sua metodologia, e a forma como ele aplica os conceitos da fisioterapia no ensino da dança. Em relação à metodologia de Reeducação do Movimento, além da técnica serão analisados, mais especificamente, o trabalho de Bertazzo como educador, sua atuação na sala de aula, os materiais didáticos e as dinâmicas utilizados no dia-a-dia.

Na trajetória coreográfica busca-se navegar por um campo de investigação teórica ainda pouco desenvolvido no Brasil: a história da nossa dança, relacionada intimamente à trajetória coreográfica de Ivaldo Bertazzo, desde os anos 70 até os dias de hoje.

Essa parte divide-se em capítulos: *Cidadão em Cena*, *A Identidade Brasileira em Movimento*, *Corpo Social* e *Dança da Cidade* — procurando sistematizar as informações que abrangem um período tão extenso. No decorrer do texto, resgata-se algo do espírito de cada época pelas críticas publicadas sobre os trabalhos e pelas próprias

palavras de Bertazzo. Além da divisão em décadas, serão ressaltadas as mudanças e retomadas de direção que foram marcantes na sua carreira.

Nos anos 2000, serão apontadas as contribuições teóricas do pensamento crítico e reflexivo sobre o corpo como instrumento de comunicação e cultura; e a relação de construção da identidade pelo corpo, que adquire significado por meio da experiência social e cultural do indivíduo em seu grupo, tornando-se ele mesmo uma forma de discurso a respeito da sociedade. Para Bertazzo, o corpo é linguagem que se conecta e se relaciona com outros corpos, tecendo uma rede de possibilidades; da mesma forma, a dança é um veículo político que, através do corpo na cena, posiciona-se no mundo. Cada atuação do corpo individual e social pode fazer com que o papel da arte na sociedade seja repensado.

No sentido da construção da cena, isto é, da disposição e organização do material coreográfico, pode-se dizer que Bertazzo é um coreógrafo modernista. Se em suas criações ele aborda muitas questões da contemporaneidade, com ferramentas correspondentes – como fragmentação, sobreposição e multiplicação de linguagens – ao mesmo tempo ele as organiza a partir de preceitos da dança moderna, explorando a frontalidade da cena, a criação dos gestos a partir da música, a representação narrativa e as alegorias, como maneiras de dialogar com o entorno, além da soma harmoniosa de cenários, figurinos e luz, compondo a cena de forma integral.

Como apêndice, foram incluídas uma longa entrevista com Bertazzo, a cronologia de suas peças e dois vídeos: *Dançar Para Aprender o Brasil*, que mostra a sua trajetória coreográfica por meio de imagens e depoimentos; e *O Mundo no Corpo*, que aborda as relações do corpo e sua inscrição na cidade, ao mesmo tempo em que ressalta o quanto daquilo que nos cerca determina o olhar e a percepção do indivíduo. Anexos, também, estão os textos publicados nos programas de espetáculo.

É relevante frisar que Bertazzo, ao longo dos anos, não trabalhou com uma companhia fixa. A cada nova montagem, recrutam-se cidadãos dançantes, músicos, artistas plásticos, cantores, atores e bailarinos, compondo grande elenco. Nos anos 2000, ele se voltou também para o trabalho de profissionalização de jovens da periferia urbana. Em 2007, iniciou uma nova etapa da sua trajetória com uma companhia profissional, fruto do processo com adolescentes das comunidades de São Paulo.

Seus trabalhos, engajados explicitamente com as contingências do país, compõem um repertório menos marcado por ideologia do que pela preocupação *ética* de recuperar o movimento e a relação do corpo com seu entorno. É sob essa perspectiva, também, que os ensinamentos e os espetáculos de Bertazzo devem ser vistos, sempre envolvidos na recuperação da consciência dos movimentos corporais e sua relação com o espaço, pensado em um contexto social. Se cada espetáculo é produto de um projeto social, este só terá sentido se aquele se mostrar digno de seu nome; ou seja, o espetáculo tem de apresentar as características do projeto para que este responda às suas mais legítimas ambições.

Levando a idéia ao limite: se a dança é pensada pelo viés do Brasil, o Brasil é pensado pelo viés da dança. Dançar, então, é uma forma de *aprender* — visto aqui também como *mudar* — o país.¹

Histórico da pesquisa

Após 12 anos como bailarina do Grupo Corpo, onde tive os primeiros contatos com Ivaldo Bertazzo, fiz a formação na sua metodologia (Reeducação do Movimento), com término em 2003, iniciando meus estudos sobre a questão da identidade gerada pelo movimento. Acompanhei o seu trabalho como crítica de dança da *Folha de S.Paulo*, no período de 2000 a 2003, quando Bertazzo voltou sua atuação para comunidades carentes.

Em 2004, organizei e escrevi a apresentação do livro sobre sua metodologia, *Espaço e Corpo — Guia de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo* (Sesc, 2004), bem como o argumento e o roteiro do DVD sobre a construção do espetáculo *Samwaad — Rua do Encontro* (Sesc, 2004). Este último trabalho teve continuidade no espetáculo *Milágrimas* (2005), com o qual me envolvi de forma intensa, ao lado de Bertazzo, como assistente de direção do espetáculo e coordenadora do projeto. Ainda em 2005, fiz a edição do livro *Tenso Equilíbrio na Dança da Sociedade*, uma coletânea organizada por Carmute Campello, com textos sobre a possibilidade de trânsito social e a ação de projetos sociais como o de Bertazzo.

De agosto de 2006 a maio de 2007, fui coordenadora metodológica e co-diretora com Bertazzo no projeto Cidadança, que envolveu 100 adolescentes de áreas de vulnerabilidade social de São Paulo. Tive a oportunidade de ver e participar, pela

1 BOGÉA, Inês. *Espaço e Corpo — Guia de Reeducação do Movimento*. São Paulo: Sesc-SP, 2004. Algumas idéias apresentadas pela pesquisadora neste volume são ampliadas e desenvolvidas ao longo da tese.

primeira vez somente com sua supervisão, da aplicação da sua metodologia. No espetáculo gerado por este projeto, *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade*, contribuí diretamente com a concepção e a organização da cena. Aqui, como sempre, ficou claro que o valor de projetos como esses vai bem além do espetáculo resultante: mais que tudo, talvez, importam as discussões em torno de valores estéticos e éticos, e seus significados.

Estudo Contido



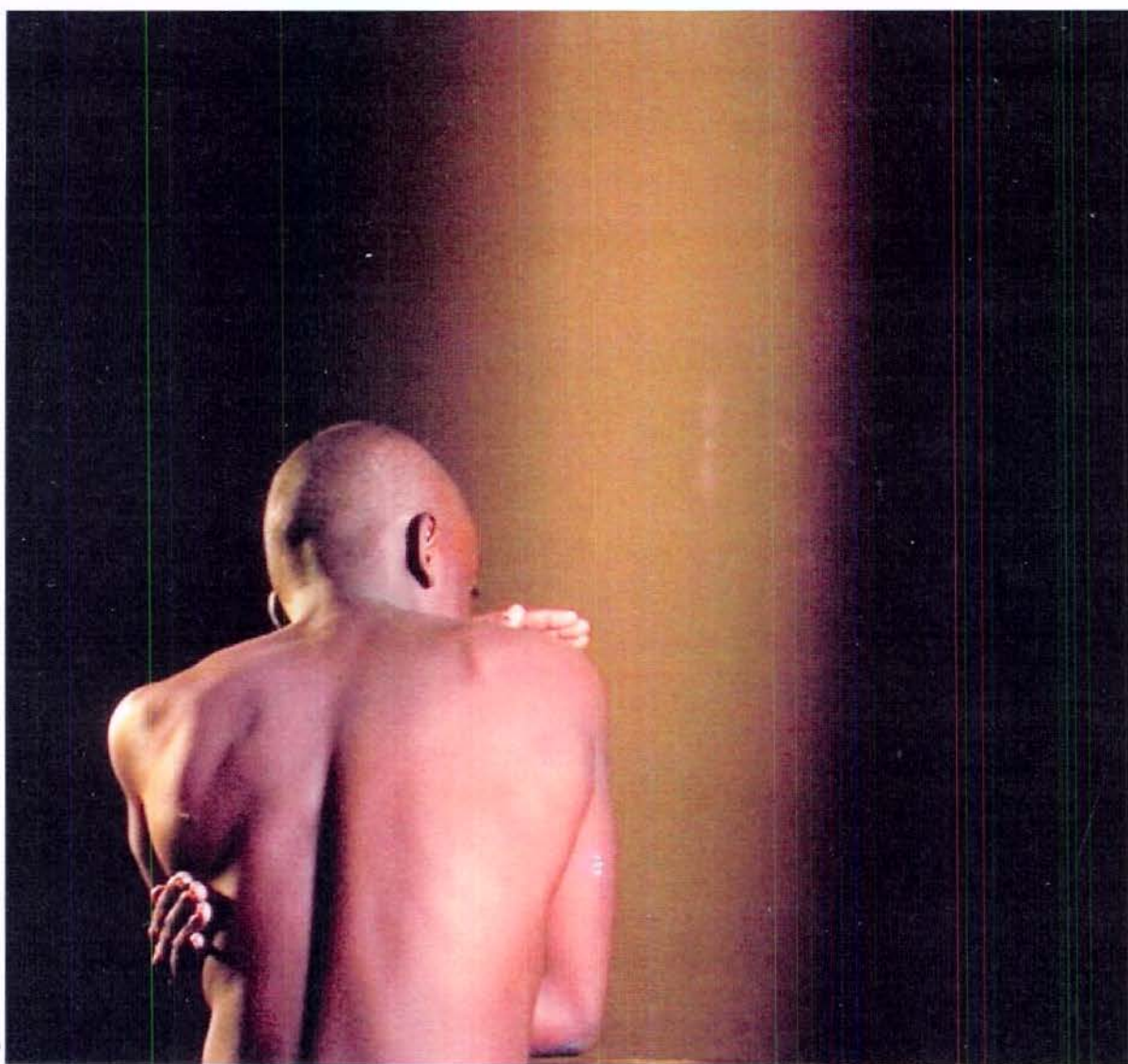
Figura 2

Introdução



Figura 3

Figura 4



Dança Brasileira?

A dança contemporânea tem forte aspecto multidisciplinar. Com frequência cada vez maior, exploram-se áreas muito diversas para orquestrar a força expressiva dos corpos. Em sintonia com isso, a dança brasileira como um todo recusa qualquer ilusão de unidade, o que não significa que seu alcance não se mostra maior quanto mais assume suas particularidades. E sua força parece proporcional ao poder de infiltração pelas brechas da cultura do país.

A famosa variedade cultural do Brasil se revela de maneira sistemática na dança. Se seu sentido pode variar de acordo com as escolhas de cada um, reagindo às ambigüidades da noção de uma identidade brasileira, não deixa de ser fato que, aos olhos de um estrangeiro, por exemplo, o país possui algo de imediatamente reconhecível, em que pesem todas as suas diferenças (regionais, raciais, culturais). Como diz o crítico inglês Donald Hutera, sintetizando uma visão redutora, mas comum, “a dança brasileira [...] possui um ritmo que a singulariza. A distinção se baseia em parte no movimento dos quadris e no uso dos braços. Mas o maior campo de diferença está na cultura brasileira, com seu clima quente, sua musicalidade inata e sua mistura racial”.²

Mas quando tem início isto que agora representa a dança “brasileira”? É a partir da década de 1970 que se dá uma significativa mudança de foco; a dança se volta então, em especial, para questões da identidade. Naquele momento, surgem em São Paulo, entre outros, o Ballet Stagium — um dos primeiros a tratar questões brasileiras na dança—; o Cisne Negro — que dará espaço a uma multiplicidade de coreógrafos brasileiros e estrangeiros —; e Ivaldo Bertazzo — que desenvolverá trabalhos

com “cidadãos dançantes”, representantes das mais variadas classes sociais e das mais diversas áreas de atuação, engajados num trabalho que põe em xeque não só idéias feitas de corpo, mas também idéias de Brasil. “O papel do artista criador não é *figurar* uma nacionalidade, mas *transfigurá-la*”, já dizia o grande poeta e teórico modernista Mário de Andrade.³ Nas décadas de 1980 e 1990, ecoando essa idéia, a dança vem adquirir no Brasil uma grande variedade de idiomas, que interagem criando novos campos de atuação.

Diferentemente do que pode parecer à primeira vista (pelo impacto dos movimentos e pulsões expressivas “brasileiras”), produzir arte, para os novos grupos, vai cada vez mais significar uma expansão dos limites do objeto e uma geração de obras mais complexas do ponto de vista conceitual. Agora, as apostas engajam rotineiramente o plano intelectual e reflexivo.

Portamos marcadores ambíguos e multifacetados de identidade — na cor da pele, no gênero, na idade, nas habilidades apreendidas e em outras tantas características sociais. Em anos recentes, o corpo brasileiro, combinando suas múltiplas raízes, explorando seus hibridismos e mestiçagens, vem se tornando mais conhecido mundo afora. O que não significa que esteja livre de simplificações, quer de caráter histórico, quer de caráter ideológico. Em especial, a idéia de uma “pureza brasileira” parece resistir até à relativa disseminação das obras de ensaístas como Antonio Candido e Roberto Schwarz, para citarmos apenas dois — autores que dão instrumentos para compreender as formas da cultura para além do reconhecimento rápido em padrões de comercialização internacional.

Transpondo da música o pensamento de Lorenzo Mammi, “o que faz a grandeza da [dança] brasileira não é a existência de uma linguagem nacional ‘pura’, mas a capacidade de fundir e adaptar técnicas e estilos das proveniências as mais variadas”.⁴ Isso implicaria admitir e identificar também as influências externas — arcaicas, modernas e contemporâneas — sobre a dança, em contraponto à valorização dos modos locais, no devido contexto e com a devida história de apropriações e desapropriações.

Que existe uma dança brasileira contemporânea está claro, até pela resposta mais ou menos uniforme dos críticos estrangeiros a seus padrões gestuais expressi-

3 Carta de agosto de 1934 ao compositor Camargo Guarnieri.

4 MAMMI, Lorenzo. “Prefácio”. In: *Cancioneiro Jobim – Antonio Carlos Jobim, Obras Escolhidas*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002. p. 16.

vos. Quando se apagam as diferenças, ressalta-se o que é comum — e nem por isso menos decisivo.

A dança brasileira informa até as sensações musculares: nossa complexidade se inscreve e se reincorpora constantemente no corpo. A diversidade de vozes, as heterogeneidades, as linhas e torções na imagem da dança deixam mostras concretas de um mundo imediato em redor. Ao mesmo tempo, evocam aquela esfera inalcançável em que a dança brasileira quer chegar ao que é, em meio a tudo o que não é.

Uma Dança do Brasil

Bertazzo começou a dançar aos 16 anos.⁵ Segundo ele, com 14 tinha assistido ao trabalho do coreógrafo francês Maurice Béjart em São Paulo.⁶ Béjart, àquela altura, já transformara, para todos, a imagem do bailarino: “uma presença carnal jovem” na cena — com todo excesso que essa abertura pode sugerir. Ao tratar diretamente das realidades de sua época, através de uma dança multicultural, conquistou um público enorme e fiel. Assim como a desse mestre, a dança de Bertazzo guarda algo de multicultural e procura até hoje ser, como diz Béjart, “um ponto de junção entre o real e o transcendental”.⁷ Sua meta é fazer da dança um espetáculo múltiplo e para todos.

Em seguida a este primeiro grande impacto, Bertazzo se matriculou no curso de dança moderna da francesa Renée Gumiel,⁸ onde permaneceu dois anos; depois,

5 Ivaldo Bertazzo nasceu em São Paulo (Mooca), 08 de maio de 1949.

6 Maurice Jean Berger, conhecido como Maurice Béjart nasceu em 01/01/1927 em Marselha. Béjart tem seu nome associado à revolução da dança na década de 50. Pelos gestos, pela música, pelas palavras, Béjart desde sempre quer exprimir a humanidade no homem; e seus movimentos vêm carregados de teatralidade. Em 1955, na *Symphonie Pour un Homme Seul*, seu primeiro grande sucesso, com música concreta de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, Béjart já tratava dos tormentos e fracassos da alma. Com a criação da *Sagração da Primavera* (1959) foi consagrado internacionalmente. Esse triunfo levou à fundação do Ballet do Século XX, em Bruxelas, em 1960. A partir de 1987, a companhia se muda para a Suíça, rebatizada de Béjart Ballet Lausanne. Béjart esteve pela primeira vez no Brasil em 13, 16 e 17 de maio de 1963, no Teatro Municipal com o Ballet do Século XX. No programa do primeiro dia *Pulcinella*, *Jeu de Cartes*, *Le Sacre du Printemps*, no segundo dia *Symphonie Pour un Homme Seul*, *Bolero* e *Divertissement*; no terceiro dia *Orphe*, mostrando um panorama de sua arte no Brasil. “É uma arte na qual não se emprega o virtuosismo como finalidade, com atitudes que objetivam pura estesia visual. Serve-se da expressão mímica, escuda-se nos fundamentos da arte representativa, para traduzir a vida na sua integridade, com seus mistérios e sentimentos díspares. Assim quase não se torna necessária uma descrição do que se passa em cena, pois as histórias se desenvolvem, natural e compreensivelmente, dentro dos movimentos dançados. É, sobretudo, uma arte racional, integrada no aspecto realista de todas as expressões da arte contemporânea.” RICARDI, Alberto, *Folha de S.Paulo*, 17/05/1963. Béjart retornou ao Brasil em maio de 1979, abril de 1981, setembro de 1989, agosto de 1990, abril de 1997, junho de 2003.

7 BOGÉA, Inês. “A Vida Sem a Dança Não me Interessa, Afirma Béjart”. *Folha de S.Paulo*, 23/06/2003.

8 Renée Gumiel (1913-2006) nasceu na cidade de Saint Claude (França), participou da efervescência da vida cultural em Paris antes da Segunda Guerra. Veio para o Brasil em 1957, e influenciou toda uma geração na dança e no teatro no Brasil, como Marika Gidali, Ismael Ivo, Patty Brown, Marilena Ansaldi, Juliana Carneiro da Cunha, Irene Ravache e muitos outros.

teve aulas de dança clássica na escola da Marika Gidali,⁹ onde foi também professor. Teve aulas de balé clássico com Tatiana Leskova¹⁰ e Paula Martins e de balé moderno com Ruth Rachou,¹¹ Angel Vianna¹² e Klauss Vianna. Começou a dar aulas de ginástica aos 18 anos, para sobreviver. Foi em 1974 que ele abriu sua escola; ao mesmo tempo, saiu à procura de fundamentos para entender o corpo na dança.¹³ A escola era voltada para todos que se interessassem pela descoberta do corpo e seu movimento — “eu era visto como exótico, os bailarinos tinham certo preconceito com o meu trabalho, então procurei abrir um novo caminho: criei uma escola de dança para não-bailarinos”.¹⁴

Bertazzo seguiu para o Taiti, a Indonésia e a Índia, buscando idéias novas e formas diferentes. Começou observando os corpos nas danças populares e estudando a ligação delas com a terra. Do Taiti, foi ver as danças de roda na Iugoslávia; depois, seguiu para estudar a dança do ventre na Tunísia, na Turquia e no Marrocos. Juntou o que aprendeu e começou a trabalhar a relação espaço-dança, procurando uma formação esférica ligada ao centro (no corpo, a bacia; no movimento, o eixo das rodas). Em sua escola, procurava ensinar movimentos coletivos de natureza mais livre. Aprendeu depois a dança dos Bálcãs, da Grécia e da Espanha, preocupando-se não com o exotismo e o folclore de regiões distantes, mas com o conhecimento de formas de dançar, vivenciar e interiorizar o movimento.¹⁵

9 Marika Gidali nasceu na Hungria, em 1937, ainda criança migrou para o Brasil. Fundou em 1971, junto com Décio Otero, o Ballet Stagium. O Stagium já dançou pelo Brasil todo, do Oiapoque ao Chuí. Em qualquer espaço disponível, eles montam seu “palco” e apresentam o espetáculo.

10 A francesa Tatiana Leskova (1922-) estreou como bailarina na Opera Comique de Paris em 1937. Chegou ao Rio de Janeiro em 1945, onde atua como maître de ballet, coreógrafa e remontadora de peças de repertório. Esteve à frente do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro por várias ocasiões entre 1958 e 1990.

11 Ruth Rachou (1927) é uma das pioneiras da dança moderna no Brasil. Estreou como bailarina profissional no Ballet do IV Centenário na década de 50 em São Paulo. Foi ela quem ensinou sistematicamente a técnica moderna de Martha Graham, pela primeira vez, em nosso país. Além de professora, também é coreógrafa.

12 Angel Vianna (1928) criou um método para o desenvolvimento da expressão corporal e da consciência pelo movimento. Em 1983, fundou a Escola Angel Vianna que a partir de 2001 oferece curso superior de dança.

13 Bertazzo trabalhava durante nove meses para juntar dinheiro suficiente e estar três meses estudando fora do país. Estudou principalmente na Indonésia e na Índia: “lá o trabalho era intenso, a comida diferente, o clima quente; os professores moravam no campo”. Essas cruzadas de vivências intensas duraram mais de 20 anos, e até hoje ele vai à Índia para se renovar.

14 Entrevista anexa.

15 Bertazzo estudou dança balinesa com o grupo I Made Djamat, em Batuan, Bali; barata natyan na Kalakshetra School, em Madras (Índia); danças gregas na Academia Statis Stratis, Atenas (Grécia) e dança do ventre na escola Jalima Salimpour, São Francisco (EUA). Em Madri (Espanha), estudou danças folclóricas espanholas com o professor Pedro Azorim, escola clássica Bolera com Angel e Eloy Pericet, e flamenco na escola Mercedes e Albano (cf. Programa de Ivaldo Bertazzo: 10 Anos de Palco, 1986).

Paralelamente ao estudo dessas novas culturas, Bertazzo enveredou pelo funcionamento do aparelho locomotor e da biomecânica humana, seguindo o trabalho desenvolvido pelas pesquisadoras Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret, na França, e Godelieve Denys-Struyf, na Bélgica.

O intercâmbio de linguagens, a autoconscientização, a experimentação de possibilidades orgânicas e a integração do corpo no espaço sempre foram parte das pesquisas de Bertazzo. Aos poucos, ele desenvolveu um método para que todas as pessoas dispostas a explorar as possibilidades de movimento pudessem dançar. O indivíduo “comum” que se dedica a conhecer o corpo, a buscar uma estrutura de base, a recuperar a essência do gesto humano por meio dos movimentos, Bertazzo chamou de “cidadão dançante”, e para ele foi desenvolvendo um método — a Reeducação do Movimento.

A Reeducação é fruto de uma combinação singular de três processos de aprendizado: as teorias desenvolvidas por Béziers, que ensinam a preservar a estrutura motora especificamente humana, respeitando o padrão comum a todos; o trabalho de Denys-Struyf, uma referência internacional por seu conceito de “cadeias musculares”, que implica respeitar as tipologias individuais e perceber que nem todos os exercícios são bons para todas as pessoas; e vertentes das danças asiáticas, que exercitam a noção de globalidade do movimento e estimulam uma experiência multiespacial, respondendo aos muitos ritmos a que o corpo pode submeter-se. Combinando elementos dessas fontes, Bertazzo criou uma maneira própria de ensinar. Com foco na organização motora, ele busca conscientizar o indivíduo das dimensões e dos planos que seu corpo ocupa no espaço, seja no limite individual, seja na relação coletiva.

Em sua carreira de coreógrafo experimentou criar tanto para bailarinos profissionais, com toda a infra-estrutura de uma montagem teatral, como para cidadãos dançantes, não-profissionais em espírito de mutirão. Essas duas linhas se alternam e/ou se cruzam, formando a estrutura de uma linguagem própria e inconfundível. Se suas pesquisas começaram nos anos 70 (quando a “liberação” ganhava foco no movimento, como resposta expressiva à repressão da ditadura), na década seguinte, época da redemocratização, fazia-se mais urgente a organização coletiva e seu trabalho voltava-se para a busca de um eixo de equilíbrio corporal (em que as tensões circulam e o corpo readquire seu volume próprio).

Foi nos anos 1990 que ele passou a trabalhar mais diretamente questões da atualidade cultural e social do país. A “identidade brasileira do movimento” se torna

então o grande tema subjacente aos outros, revelando quanto o corpo está ligado à cidadania.

Neste novo século, Bertazzo vem trabalhando ativamente com comunidades carentes, pensando num projeto educador que articule teoria e prática, no espírito das palavras de Alfredo Bosi: “a cultura deve ser um prolongamento e uma reflexão do cotidiano”.¹⁶ Nas criações de Bertazzo, interpenetram-se os diversos subconjuntos (cultura erudita, cultura de massa, cultura popular, cultura criada individualizada).

Ainda Bosi:

Estamos acostumados a falar em *cultura brasileira*, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes.

Bosi ressalta a diferença entre as manifestações das diversas classes e raças e suas frações em cada subdivisão, apontando ser essencial o reconhecimento do plural na cultura brasileira.

Se pensarmos no universo da dança, por exemplo, veremos uma riqueza extraordinária de manifestações espalhadas pelo Brasil afora, mas de maneira geral escondidas dos grandes canais de comunicação. Nem é preciso fazer uma defesa ideológica das “raízes” para entender que o filtro mercadológico, naturalizado pela mídia, esvazia nossa gama de diferenças, substituindo-a sempre pelo mesmo (por melhor que seja). Existe uma falsa cultura popular, de gestos, sonoridade e visual, amplamente difundida pela televisão — cultura que, esta sim, nos chega de modo fácil, acentuando ainda mais o distanciamento.

Bosi explicita a questão:

No sistema de classes regido por um Estado que oscila entre um liberalismo econômico e um autoritarismo político, a sorte das culturas brasileiras parece, à primeira vista, já selada. Estimuladas, reproduzem-se a cultura universitária (tecnicista) e a

16 BOSI, Alfredo. “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 66.

indústria cultural. Ignoradas, quando não exploradas, as várias formas de cultura popular. Absorvidas, até um limite, as manifestações criadoras individuais.¹⁷

Para Bertazzo, é na fusão dos mundos que se dá a arte: “culturalmente, o Brasil é tão diferente [...] que temos de propor um exercício de troca e escuta, fundindo linguagens e procurando o que vai dar. Senão, corremos o risco de nos fechar em fronteiras muito empobrecedoras”.¹⁸ O coreógrafo examina os gestos, busca padrões humanos, observa a dissolução da individualidade nos corpos que se cruzam pelas ruas e procura a possível restauração da individualidade no próprio corpo.

A dança atravessa o mundo e agrega em sua técnica várias disciplinas; no corpo, ocorrem as fusões de diversos modelos. Cultura popular e cultura erudita se encontram na cena, assim como culturas brasileiras e culturas de outros países nos fazem rever nossa própria singularidade na diversidade. Bertazzo busca ressaltar valores de nossa cultura na dança — onde “nossa cultura” significa uma mistura incomum de marcas da colonização européia com elementos africanos, indígenas, caboclos, ciganos.

A cada ano, ele tenta ir mais fundo em questões que estão no cerne dos espetáculos e ainda não foram devidamente discutidas: a aculturação; os trabalhos sociais que envolvem a arte; as exclusões; o preconceito racial e social; a sociabilidade. Na cena, a problematização se faz em linguagem metafórica e poética. Mas, no dia-a-dia dos jovens das comunidades carentes com as quais Bertazzo vem trabalhando, os problemas e enigmas de nossa sociedade podem ser discutidos em outras formas de sociabilidade, outros jogos de forças sociais, outros modos de produção. O objetivo do trabalho é pôr em foco as dificuldades de eliminar as exclusões em nossa sociedade e, mediante atividades pedagógicas e artísticas, fomentar a discussão e a inserção da população mais carente.

Com a experiência de tantos anos de estrada, Bertazzo oferece aos jovens condições para eles inéditas de autonomia e de crescimento. A arte, aqui, é uma porta de entrada para o aprendizado. Ao longo do processo (que envolve dança, música, português, história, saúde e a criação propriamente de um espetáculo), dá-se a modificação e participação do jovem. E é com base nesse aprendizado con-

17 Idem. p. 78.

18 BOGÉA, Inês. “Bertazzo Sobe a Maré”. *Folha de S.Paulo*, 21/08/2001.

solidado que o espetáculo atinge e emociona o público — ao mesmo tempo em que chama a atenção para as diversas fragilidades da democracia política e social do país.

Ensaio de Milágrimas

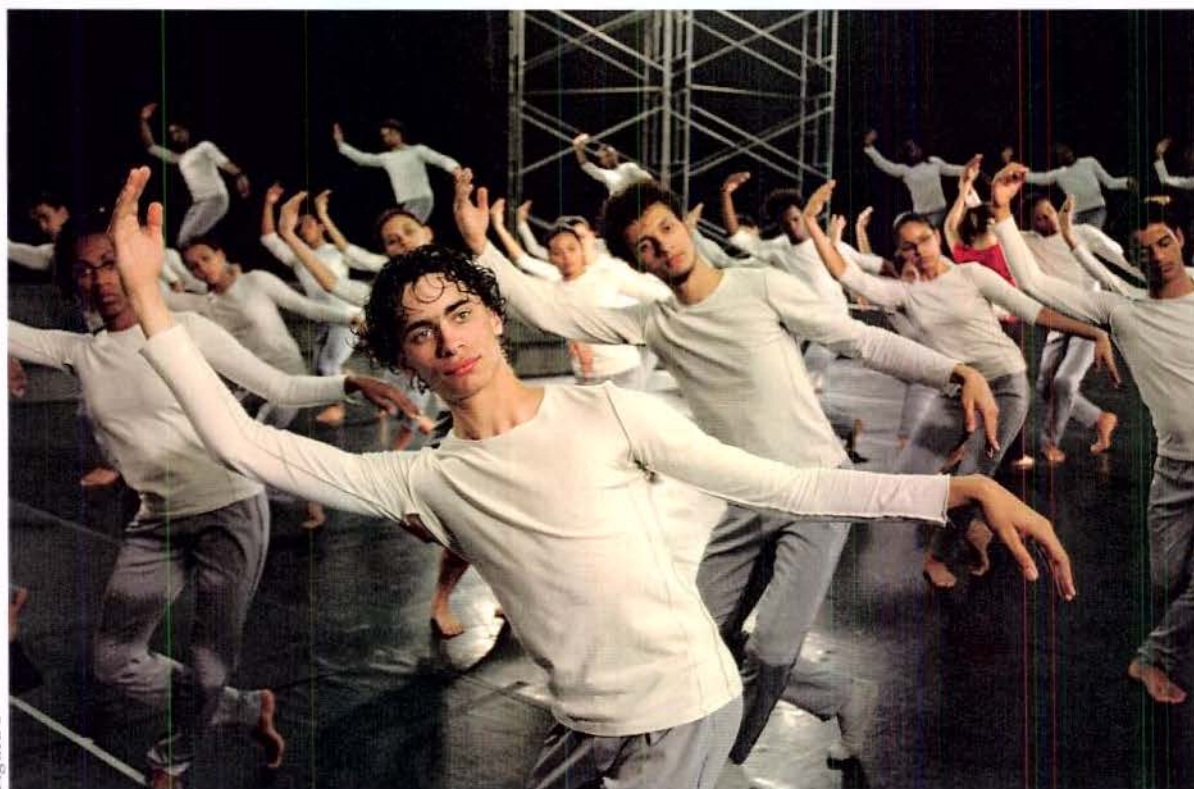


Figura 5

CAPÍTULO 1

Cidadão em Cena



Figura 6

Figura 7



Anos 1970

Em ondas embaralhadas e desiguais, ocorre na década de 1970 uma reconsideração da dança como meio de expressão, fazendo emergir com certa urgência uma densidade expressiva que eclodirá em diversas frentes e que se aprofunda até hoje.

No Brasil, em tempos de ditadura militar, a arte ganha novos contornos e expressões, como foco de resistência e protesto. Em 1970, a repressão é intensa, e a impunidade da tortura uma certeza. Mas, ao mesmo tempo, vive-se o “milagre econômico” (1968-74), com um crescimento médio do PIB em torno de 11% ao ano, uma das maiores taxas mundiais da época. Além disso, o Brasil conquista o tricampeonato mundial de futebol. O “milagre”, claro, não é igual para toda a população. Com a crescente concentração de renda, acentua-se a desigualdade social. Em 1974, Ernesto Geisel assume a Presidência da República, e o governo investe na indústria de base (aço, fertilizantes, produtos petroquímicos etc.). Nos anos seguintes, a inflação e a dívida externa aumentam enormemente. Mas é o mesmo Geisel que pretende devolver a democracia ao país de maneira lenta e gradual. A situação, ainda violenta, muitas vezes fica fora de controle — o jornalista Wladimir Herzog, por exemplo, é torturado e morto em outubro de 1975, quando se apresenta à polícia para depoimento.

Em São Paulo, aquele seria, paradoxalmente, um grande momento para a modernização da dança. Em 1971, Marika Gidali e Décio Otero criam o Ballet Stagium, comprometido com um ideal político e humanista: uma arte brasileira erudita, dialogando com as raízes populares do país. Também o violinista erudito

Antônio Nóbrega, instrumentista e compositor do Quinteto Armorial, vem para São Paulo, em 1976, para desenvolver seu trabalho sobre a cultura popular do Nordeste.

Em 1974, o Corpo de Baile Municipal (criado em 1968) dá uma guinada, sob a direção de Antônio Carlos Cardoso, e muda seu enfoque, abandonando as sáfides e cisnes e transformando-se num pólo irradiador de dança contemporânea. Em 1978, surge o grupo Cisne Negro, que, dirigido por Hulda Bittencourt, reúne bailarinos e atletas numa dança livre e vigorosa. Aparecem ainda alguns importantes grupos pequenos, como o Andança (1977-81). Outros são reestruturados, como o Grupo Experimental de Penha de Souza (1977-81), e o Grupo de Renée Gumiel (1968-87).

Pela primeira vez na história da dança paulista, o governo determina um espaço só para essa arte. Pedro de Magalhães Padilha, secretário da Cultura no governo Laudo Natel, apóia a iniciativa da bailarina Marilena Ansaldi de estabelecer o Teatro de Dança Galpão. De 1974 a 1981, o Galpão, no Teatro Ruth Escobar, privilegiou o inconformismo e o experimentalismo, olhando de frente para seu tempo e se interrogando sobre o que era a dança daquele momento como expressão e vivência. A dança inventa não apenas um espaço próprio, mas suas formas narrativas, numa cena singular. No Galpão, há cursos gratuitos (com professores pagos pelo governo), espetáculos experimentais e debates, gerando grande efervescência de idéias nas aulas, workshops e palestras que lá acontecem, tudo isso potencializa a importância da experimentação e do tempo de estudo na criação artística.

Pelos palcos do Galpão, passaram inúmeros profissionais que ainda hoje estão na ativa e que, sem dúvida nenhuma, foram catalisadores das transformações da dança. Como diz o diretor teatral Marcio Aurelio, o Galpão foi

uma contribuição incalculável para o movimento de transformação da linguagem da dança, como um conector de diferentes elementos. Verdadeiramente começa a existir um lugar onde a dança pode ser diferente, com a articulação de um novo discurso e outro jeito de produzir a linguagem, não a partir do vocabulário da dança clássica, com movimentos codificados, estabelecidos e consagrados, mas da descoberta de outra possibilidade da dança, que é a expressão. O Galpão foi um espaço de juntar idéias, mais do que passos; e os novos passos foram dados.¹⁹

19 BOGÉA, Inês e ROIZENBLIT, Sergio (Direção). *Renée Gumiel – A Vida na Pele*. TV Cultura, DOCTV2005.

Naqueles anos, as várias artes abrem espaço para o trabalho de pessoas “comuns” (quer dizer, não-profissionais). Todos podem dançar e se expressar através do corpo, desde que se envolvam e dediquem tempo a isso. A relação com o corpo está presente na busca por ampliar as sensações e encontrar a liberdade nele próprio — naquela hora em que a ditadura procura de todos os modos tolher a expressão individual e as expressões contestatórias em grupo.

No palco do Galpão, Bertazzo estréia sua primeira coreografia, *Danças e Roda* (1976), seguida de *Danças e Roda II* (1977). A mistura de linguagens das diversas danças, sinalizada no título, estará presente nas manifestações coletivas de muitos trabalhos de Bertazzo ao longo dos anos. Na dança de roda, os corpos circulam em torno de um mesmo eixo, formando um todo pela relação e integração de cada corpo com outro. Também cada dançarino — para não dizer cada um de nós — gira sobre o próprio eixo, percebendo sua organização corporal. As relações de lateralidade e espelhamento se dão naturalmente, à medida que se dança na roda. A individualidade se manifesta na coletividade, e a criatividade vem da internalização dos gestos.

Em entrevista ao *Jornal da Tarde*, Bertazzo dizia na ocasião:

Nas danças de roda, é muito sutil o que acontece em termos de percepção. Porque as pessoas que estão dançando podem ver à sua frente exatamente o movimento oposto. Algumas seqüências alternam os bailarinos do centro à periferia, no interior e no exterior do círculo, e todo esse processo dinamiza nossos sentidos. Atualmente, os estímulos dos sentidos são sempre para a frente, quase não temos a percepção do espaço circular ao nosso redor. E a roda, além de elaborar todas estas percepções, ainda pode nos lembrar que são circulares o sistema solar, o movimento da Terra e até mesmo a circulação do sangue dentro do corpo humano.²⁰

Nessas duas primeiras criações, o tema, então, era a simbologia mandálica do centro da circunferência, aludindo à unidade entre o homem e o universo. Nas trilhas musicais, havia diversos ritmos e estilos, como o folclore turco, o taitiano e o iugoslavo, aos quais se somavam o indiano Ravi Shankar, o clássico Mozart e o barroco Pachelbel.

Em *Danças e Roda II*, dirigido por Ivaldo Bertazzo e Alberto M. Pinto, a dança do ventre se faz mais presente. Ela tem ligação com a terra, com os ritos de colheita e

20 “Dança do Ventre, Uma Receita de Saúde Oriental”. *Jornal da Tarde*, 15/11/1977.

Galpão

Figura 8



Danças e Roda

Figura 9



Danças e Roda II

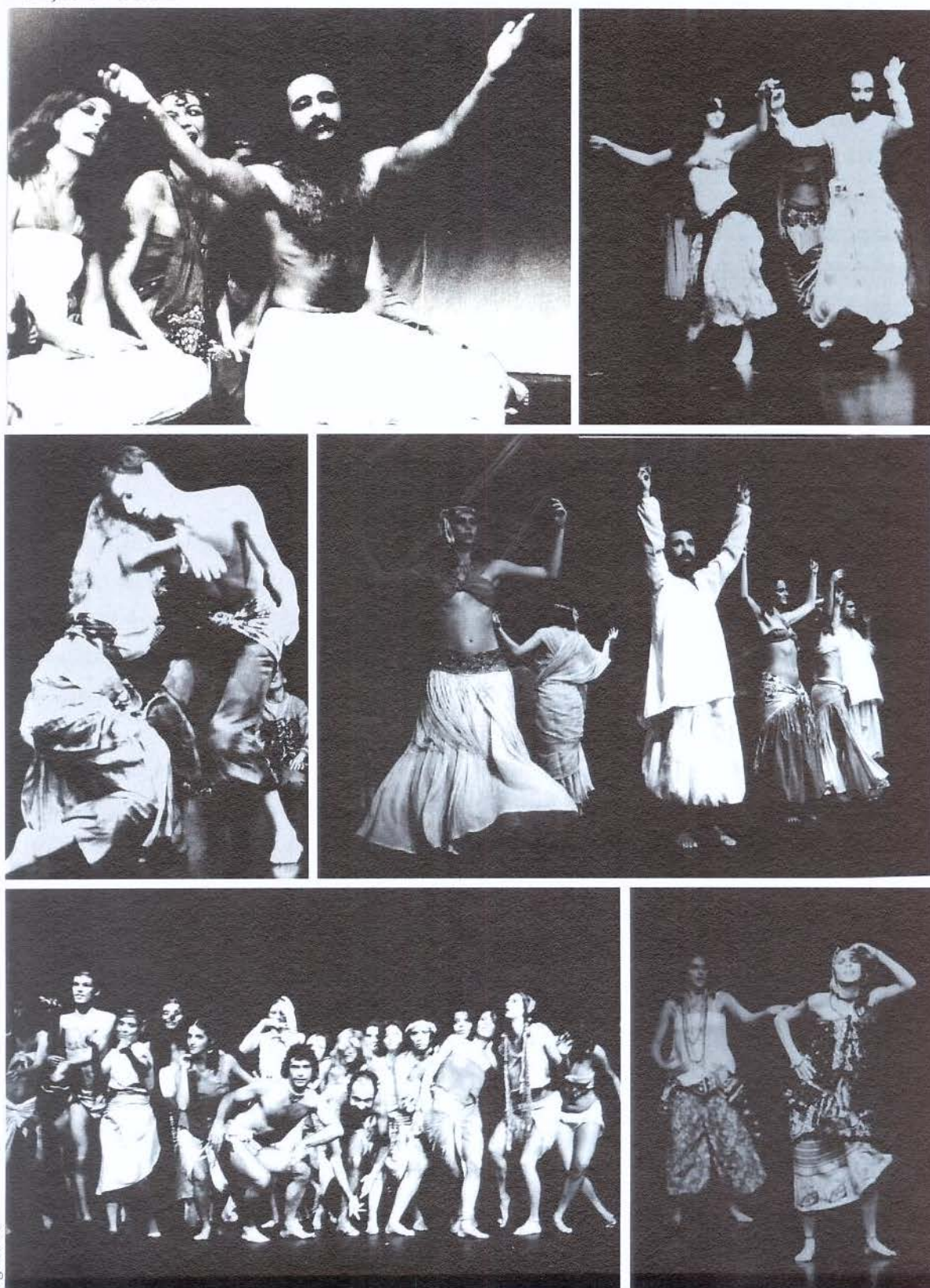


Figura 10

fertilidade. Para a mulher islâmica, a dança do ventre fortalece o corpo, o aparelho digestivo e genital; ela é praticada mesmo na gravidez. Em certa época, quando as mulheres foram proibidas de praticá-la, eram os homens que a dançavam, até com uma espada acima da cabeça. Bertazzo usa essa dança e o ritmo dos címbalos como maneira de sentir o centro do corpo — o ventre, região raramente trabalhada nos movimentos cotidianos. Para ele, tanto a dança do ventre como as danças de roda atuam no corpo em diversos níveis: “Com a nossa dança, pretendemos nos relacionar melhor com o nosso corpo e ao mesmo tempo mostrar como é grande a distância que o homem mantém em relação ao seu próprio princípio somático”.²¹

O pensamento do médico e cientista natural Wilhelm Reich (1897-1957)²² estava em voga tanto entre os terapeutas quanto entre os dançarinos. Por exemplo, Marilena Ansaldi criou *Escuta, Zé!* (1977), com direção de Celso Nunes, inspirado no livro *Escuta, Zé Ninguém* de Reich. Ela conta:

Estávamos em 1976, um ano de repressão, censura e medo. Por causa disso, as pessoas estavam anuladas, e sentia-se no ar a vontade de que o país encontrasse um grande líder. [...] A advertência de Reich era perfeita para esse momento. Não podia haver hora melhor para ler um estudo que punha o dedo na ferida, que falava do Zezinho que todos temos dentro de nós, o Zezinho pronto para se anular nos partidos, para servir a um líder e para se movimentar unicamente como massa.²³

Bertazzo se interessou pelos famosos “anéis de tensão corporal” a que Reich se referia e que já eram trabalhados havia milênios pela dança oriental. Esta, orgânica e circular, com uma abordagem demorada e pontual para cada região do corpo, distinguia-se de outras técnicas de esforço muscular por ter sempre resposta para os

21 NUNES, Celso. “A Dança do Ventre na Rua dos Ingleses”, *Folha de S.Paulo*, 09/11/1977.

22 Durante quase quarenta anos, Reich desenvolveu uma ampla pesquisa sobre os processos energéticos primordiais, vitais. Iniciou seu trabalho na década de 1920, tendo como principal objeto de estudo o funcionamento da bioenergia (“a função bioenergética da excitabilidade e motilidade da substância viva”), que o conduziu à descoberta de uma força básica que atua não só nos seres vivos, mas também no cosmo. Discípulo de Sigmund Freud (1856-1939), Reich criou uma escola de pensamento e de técnicas baseada na relação entre psiquê e corpo. Para ele a estrutura de caráter de cada indivíduo se manifesta por meio de atitudes corporais relacionadas às tensões ou couraças musculares (tensão muscular crônica, deve ser trabalhada para que seu relaxamento faça com que o indivíduo possa se expressar de forma mais saudável). As terapias reichianas partem da premissa de que, quando se trabalha o corpo através da liberação das couraças, a energia orgânica passa a circular de forma mais livre, afetando positivamente a estrutura psíquica do indivíduo (disponível no site <http://www.psique.med.br/persona/reich>).

23 ANSALDI, Marilena. *Atos — Movimento na Vida e no Palco*. São Paulo: Maltese, 1994.

casos mais crônicos. “Para mim, dança é terapia”, dizia Bertazzo. Com uma ressalva: “Mas sem deixar de ser dança”.²⁴ Na dança, assim como no cosmo, a energia circula e revigora o sistema.

Desde então, Bertazzo tem se preocupado sempre com a colocação do indivíduo em seu entorno, através do corpo. Nesse ponto, entra a dimensão psíquica, também vindo ao encontro das teorias de Reich, que escreveu: “O psíquico é parte do vivo, mas o vivo não é parte do psíquico, nem é idêntico a este. Por conseguinte, pode-se corretamente avaliar do ponto de vista do vivo o território psíquico, mas não se pode compreender o vivo apenas do ponto de vista do psíquico”.²⁵

Depois de *Danças e Roda* e *Danças e Roda II*, segue-se *Dédalo e o Redemunho* (As Quatro Idades) de 1978, apresentado também no Teatro Galpão, onde Bertazzo trabalha pela primeira vez com uma narrativa e um pequeno grupo profissional: Ruth Rachou, Paula Martins, Selma Egrei, Alberto M. Pinto, Denilto Gomes (1953-94) e ele próprio.

É de Bertazzo a concepção do espetáculo, que, num trabalho comum, reúne linguagens diversas — desde folclore oriental, passando por flamenco, dança moderna e a música de Brahms, até a música egípcia. A peça se compõe de dez quadros, cada qual correspondendo a uma parte da narrativa, construída pela soma de três textos: um de Dante (“Inferno”, XIV), outro de Jorge Luis Borges e outro de Thomas Brookes.

O espetáculo é inspirado no mito mediterrâneo ou lenda do minotauro. Os dançarinos se fixam no labirinto — do ponto de vista terapêutico, a procura do “eu”. Na última cena, “A Transformação”, tem-se o fundamento das misturas e das buscas, procurando revelar singularidades:

O Homem que percorre o labirinto chega finalmente ao lugar central, isto é, do ponto de vista da realização iniciática, ao seu próprio centro. Frequentemente, um monstro no qual, como no minotauro, se acumulam carências, faltas e desejos, aspirações, sonhos e pesadelos inconscientes ou semi-inconscientes está lá. No centro, o homem encontra aquilo que quer encontrar. Frequentemente, encontra-se a si próprio.²⁶

24 FIORILLO, Marília Pacheco. “Mitologia Nativa – Estranhos e Belos Passos Mostrando o Encontro dos Deuses Gregos com os Nossos Oguns”. *Veja*, 21/06/1978.

25 REICH, Wilhelm. “The Developmental History of Orgonomic Functionalism – Part Three” (1947/8). *Orgonomic Functionalism* [revista publicada pelo Wilhelm Reich Infant Trust], v. 3, 1991.

26 *Dédalo e o Redemunho*, programa do espetáculo.

Como diz Reich, o que toda religião chama de ‘alma’ é o sentimento de si mesmo (*self*), um tipo de autopercepção.²⁷ No fundo do labirinto, um espelho: desse modo, o homem descobre, quando atingiu o fim de suas peregrinações, que o último mistério de sua busca, o tesouro escondido ou o monstro, é ele próprio. Depois da permanência nesse centro, local da confrontação consigo mesmo, da luta contra o monstro que é o duplo do herói — o homem que sai do labirinto não é o mesmo que aí entrou. O fato de ter atingido, ainda que uma só vez, a câmara secreta transforma a consciência para sempre. “Aquele que foi feliz uma vez está para sempre fora do alcance da destruição” (Th. Brookes)²⁸.

O subtítulo, *As Quatro Idades*, acena para o início dos tempos. A cenografia, montada pelo contraste de luz, acentua-se pelos figurinos e máscaras do também diretor artístico Adão Pinheiro. No palco, o labirinto é construído de um novelo dourado, com o qual um dos bailarinos faz um caminho de muitas voltas.

Nesse “redemunho” (para empregar a palavra rosiana), Bertazzo e seus parceiros procuram uma via, uma transformação da própria linguagem da dança: a liberdade de expressão do corpo numa conquista individual e coletiva, adaptando-se à diversidade e à cooperação. A descoberta de si mesmo, o espaço de liberdade no corpo e em sua expressão eram respostas claramente, ao momento político e social do país.

Devido ao término do contrato entre a Secretaria Estadual de Cultura e a atriz-empresária Ruth Escobar, o Galpão deixa de ser um teatro dedicado aos espetáculos de dança, após a apresentação de *Dédalo e o Redemunho*.²⁹ Segundo o crítico de dança Linneu Dias (1928-2002),³⁰ isso não provocava um desaceleramento imediato da produção dos grupos, mas poderia representar “uma ameaça para o futuro próximo”. Avaliando aquele ano, Dias relata:

a sensação que se tem, em 1978, é de que, em dança, as coisas se institucionalizaram. [...] De um lado, há o Theatro Municipal, com suas temporadas estrangeiras e as duas ‘grandes’ companhias profissionais brasileiras, o Stagium e o Corpo de Baile. Do outro, os grupos ‘menores’, atacando em todos os pontos da cidade, da Mooca à avenida Paulista, da Vila Clementino à rua Monte Alegre, de Santo Amaro à rua dos Ingleses,

27 REICH, Wilhelm. “The Silent Observer” (1952). *Orgonomic Functionalism*, v. 1, 1990.

28 *Dédalo e o Redemunho*, programa do espetáculo.

29 “Galpão Deixa de Ser um Teatro Dedicado à Dança”. *Estado de S. Paulo*, 23/06/1978.

30 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1978.

e assim por diante. [...] As temporadas estrangeiras trouxeram, como de costume, contribuições boas, mais como informação do que como exemplo. As melhores foram as norte-americanas: o Alvin Ailey Dance Theatre e o Les Ballets Trockadero. Mas houve também o Ballet Théâtre Contemporain, da França, e o Bolshoi, russo.³¹

No ano seguinte, viriam o Ballet du XX^e Siècle, de Maurice Béjart; o Nikolais Dance Theatre, de Alvin Nikolais (1910-93); e o Stuttgart Ballet, dirigido pela brasileira Márcia Haydée.

Vale observar que os *Anuários de Dança do Centro Cultural São Paulo* elaborado por Linneu Dias (desde 1977 até 1985) eram uma das poucas referências sistemáticas da trajetória da dança nesta época, registrando espetáculos, palestras, escolas e outros fatos referentes à dança paulista. Se desde 1977 o *Estado de S. Paulo* e o *Jornal da Tarde* mantinham uma seção regular de crítica de dança, em 1978 a *Folha de S. Paulo* e a *Última Hora* se uniriam a eles, incentivando a discussão cultural da área.

Em 1979, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) passa a ser o teatro da dança. É lá que acontece a I Mostra de Dança Contemporânea de São Paulo, mas por pressão dos artistas, já no segundo semestre a dança volta para o Galpão, com o espetáculo *Um Sopro de Vida*, de Marilena Ansaldi, dirigido por José Possi Neto.³² A associação entre a dança e o Galpão, com a renovação de seu aluguel pela Secretaria de Cultura, resistiria até final de 1981; entretanto, não havia mais os cursos e seminários. O encerramento das atividades se daria em dezembro daquele ano, com o espetáculo *De Pernas para o Ar*, de Célia Gouvêa.

Em 1979, Bertazzo, com o Grupo D'Eu, criou *Estudo Contido nº 1* e *Deslize*, como de hábito reunindo profissionais de diferentes formações. *Estudo* explorava os movimentos das danças do Ceilão e de Bali (nas quais se sobrepõem movimentos angulosos e sinuosos) e a música do atabaque (tocada ao vivo). Em *Deslize*, são os gestos fluidos da dança contemporânea que se interpenetram na dança oriental, com a música “Palhaço”, de Egberto Gismonti.

A década foi propícia para os artistas questionarem com arrebatamento as questões existenciais — colocando em xeque os paradigmas da dança existente, tanto quanto a condição social e política do país. Uma multiplicidade de gestos

31 Idem.

32 Os trabalhos de José Possi Neto e de Bertazzo se tocam na estética e na liberdade de caminhos propostos na cena.

Dédalo e o Redemunho



Figura 11

Estudo Contido



Figura 12

Deslize

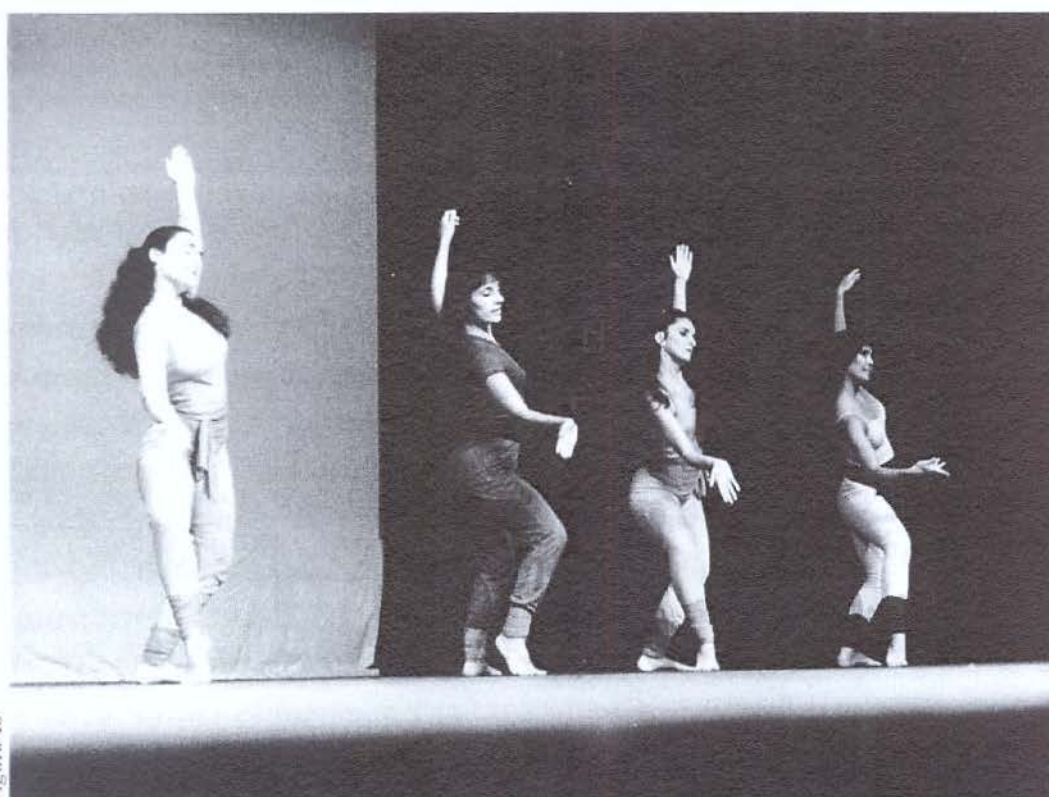


Figura 13

centram-se na busca do caráter orgânico dos movimentos e na liberação do corpo. Velhas questões eram retomadas, iluminadas por novas intuições e projetadas em contextos inéditos.

No final dos anos 1970, a censura começa a dar sinais de recuo. Em 1979, Geisel revoga o AI-5 — dali em diante não se poderia mais cassar mandatos, suspender direitos políticos nem decretar recesso parlamentar, e se teria de respeitar garantias constitucionais. A abertura determinada pelo presidente “significava que seu sucessor não iria contar com os instrumentos de repressão que ele próprio usara à vontade”, como lembra Oscar Pilagallo.³³ Em março daquele ano, o general João Baptista Figueiredo toma posse. Em agosto, após intensa campanha popular, é sancionada a Lei de Anistia, que permite a volta de dezenas de brasileiros exilados.

Durante todo esse período, vê-se uma procura de novas maneiras de se comunicar, o desejo de romper com as velhas regras e formas, a definição em busca de outro uso do tempo, do espaço, e do corpo. A dança desenvolve temas políticos com engajamento social, ao mesmo tempo em que se volta para o movimento interno do indivíduo e suas questões relacionais. Para todos os efeitos, não existem limites, nada que não deva ser experimentado.

Anos 1980

As pesquisas da década de 1970 dão frutos. Em parte, o que se busca é uma escrita da dança que expresse as muitas faces do Brasil, seja através das influências individuais de cada dançarino, seja como consequência de experiências adquiridas na Europa e nos EUA (vindas das coreografias de que participou, das aulas que freqüentou, dos espetáculos a que assistiu). O que se deseja é uma linguagem moderna com individualidade acentuada, uma estética nova que rompa com os ditames da dança estabelecida. Uma vertente sofre as influências da dança européia, com o francês Maurice Béjart (1927-), o alemão John Cranko (1927-73), o holandês Hans van Manen (1932-) e o grupo vanguardista alemão Tanzforum; e do teatro ou da dança moderna americana, com Martha Graham (1894-1991), Merce Cunningham (1919-) e Louis Horst (1884-1964), por exemplo. Outra vertente

33 PILAGALLO, Oscar. *O Brasil em Sobressalto*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 151.

será influenciada pelo teatro japonês ou pela dança clássica indiana, como é o caso de Bertazzo.

A consciência do funcionamento do corpo e da relação com o entorno está mais presente na dança desse período. Não são apenas os bailarinos de formação clássica ou moderna os que se aventuram nos palcos da cidade: o entendimento do corpo, de sua expressividade e relação com o espaço, é o caminho que dá continuidade às rupturas da década anterior. Os elementos fundamentais da dança (equilíbrio, peso, momento, energia, resistência e articulação do corpo) são explorados em várias direções e de diversas maneiras. Isso, entretanto, não quer dizer que sejam abandonadas as técnicas clássicas e modernas, que seguem sendo a base de muitas companhias.

Na visão de Bertazzo, qualquer pessoa, desde que demonstre dedicação, consegue dançar.³⁴ Para tanto, ele usa as matrizes do gesto humano na construção de seus espetáculos: a intensidade dos gestos, o equilíbrio, o peso, as torções, a percepção dos ossos, o funcionamento do corpo são os parâmetros que guiam sua criação. Outra ênfase sua está nas relações criativas com grandes coletividades.

Nos anos 1980, a produção artística em São Paulo é intensa não apenas pela proliferação de idéias, mas também pela produção, seja dos grupos mais estáveis, como o Stagium e o Corpo de Baile Municipal (que em 1981 passa a chamar-se Balé da Cidade de São Paulo, refletindo a mudança de direção e de pensamento implementada em 1974); seja dos mais novos, como o Cisne Negro (1978-), o Andança (1977-81), o Marzipan (1982-9) e o Experimental de Penha de Souza; seja dos criadores independentes, como Ivaldo Bertazzo, J.C. Violla, Ismael Ivo, Denilto Gomes (1953-94), Janice Vieira, Célia Gouvêa, Maurice Vaneau, Renée Gumiel (1913-2006), Ruth Rachou, Marilena Ansaldi, Takao Kusuno (1945-2001) e outros.

O número dos espetáculos que se encontram em cartaz no circuito nacional supera então o dos grupos internacionais que se apresentam no país, e isso se deve não só à proliferação de grupos, mas também ao alto custo de uma temporada de um grupo estrangeiro.³⁵ O produto nacional começa a ser reconhecido como valor a ser cultivado, sem ranço ufanista. Simultaneamente, ocorre (estimulado por interesses comerciais) um impulso cosmopolita ainda mais notável. Assim, as companhias

34 J.C.Violla é, também, um artista que se dedica a ensinar dança a pessoas interessadas em ter um corpo mais saudável através do entendimento do seu corpo e não pela simples musculação. Embora Violla e Bertazzo trabalhem com um instrumental teórico e prático bem distinto.

35 Em fevereiro de 1986, com uma inflação em torno de 400% ao ano, o presidente José Sarney anuncia o Plano Cruzado, batizado com o nome da moeda que substituirá o cruzeiro, com três zeros cortados.

internacionais continuam presentes nos palcos paulistas. Exemplos desse trânsito cultural são o Carlton Dance Festival (que acontece anualmente de 1987 a 1990 e depois em 1992, 1995 e 1996 e que, pela primeira vez, traz ao país muitas companhias internacionais de prestígio), as Semanas de Dança Contemporânea Francesa³⁶ e os Movimentos Sesc de Danças³⁷ (que criam circuitos de informação entre a dança produzida no Brasil e a produzida no exterior).

A década é marcante também pela presença de Klauss Vianna (1928-92) em São Paulo. “A mudança para São Paulo tem um fator profissional, porque já dei um curso na academia do Ivaldo Bertazzo [em 1979] e senti certa afinidade com a cidade.”³⁸ Vianna é bailarino, coreógrafo e professor, e seu trabalho de consciência corporal influencia toda uma geração da dança e do teatro brasileiros. Sem prender-se a nenhuma regra fundada na dança clássica ou moderna, sem restringir-se aos trabalhos de terapia corporal, Klauss busca em fontes variadas as bases para construir corpos mais aptos à expressão.

De 1981 a 82 Klauss dirigiu a Escola Municipal de Bailados em São Paulo. O que ele propunha em suas aulas era o entendimento mais amplo do funcionamento do corpo, numa reestruturação da dança clássica. Para Cássia Navas,³⁹ “seu objetivo é revelar a dança que já *está no corpo*, e que por isso prescinde de uma construção externa a ela, fruto de uma idéia ou emoção do coreógrafo. Através de perguntas e respostas, entre professor e aluno, essa dança que *já existe* somente precisaria ser revelada”. Essa declaração aponta para uma nova maneira de entender a relação entre o coreógrafo e o bailarino, ressaltando a participação mais ativa do bailarino, como sujeito expressivo na criação. Esse pensamento — da dança que há em cada um — que tinha particular pertinência naquele momento da vida brasileira, é na verdade recorrente na história da dança, em momentos de busca da expressividade, em oposição à pesquisa de linguagens mais formais.

Em março de 1982, assume a direção do Balé da Cidade de São Paulo, permanecendo no posto até junho de 1983. Durante sua gestão, funda o Grupo Experimental

36 De 16 de outubro a 5 de novembro, no Teatro Sérgio Cardoso e no Palladium.

37 Os Movimentos Sesc de Danças aconteceram anualmente de 1988 a 1998, com objetivo de promover e incentivar a pesquisa e a experimentação mediante a discussão teórico-prática, tendo assessoria técnica de Cássia Navas. Alguns anos foram temáticos: “O trabalho corporal em grupo” (1994); “Mitos e mitologias” (1995); “Em cena a coreografia” (1997); e “Improvisação” (1998).

38 VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2005 (reedição). p. 45.

39 NAVAS, Cássia. “Klauss Vianna em São Paulo”. In: DIAS, Linneu e NAVAS, Cássia, *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 184.

de Repertório e tenta unir a linguagem clássica à contemporânea, levando para o principal palco da cidade bailarinos e coreógrafos como Sônia Mota, Lia Robatto, J.C. Violla, Mara Borba, Susana Yamauchi, João Maurício e Marina Helou. Vários desses criadores haviam passado pelo Galpão e agora, nos anos 1980, procuravam disseminar uma mentalidade moderna nos palcos do Municipal.

No ano da saída de Klauss Vianna do Teatro Municipal, Dias observa que as três companhias (Balé da Cidade de São Paulo, Ballet Stagium e Cisne Negro) centralizam suas atividades no Municipal. E ressalta que:

temos, como nos anos anteriores, uma atividade profissional centralizada no Teatro Municipal, com empresários que trazem de fora, a peso de dólar, companhias estrangeiras destinadas, por seu preço, ao chamado público burguês, mas que, em alguns casos, como no do Ballet de Rennes, estabelecem elos e repercussões em nosso meio artístico.⁴⁰

O início da década é marcado pela atuação política dos dançarinos: a classe está atenta à possibilidade de criar-se um Conselho Nacional de Dança; a Associação Paulista dos Profissionais de Dança continua na ativa; há maior reconhecimento da categoria pelo Sindicato de Artistas e Técnicos. A classe procura reconhecimento e espaço para expressão de sua arte.⁴¹ Segundo Linneu Dias,

é sobretudo a união dos bailarinos para obter a realização da temporada no Teatro Ruth Escobar (sala Galpão) e nos teatros de bairro da prefeitura (João Caetano, Paulo Eiró, Arthur de Azevedo, mas não no Martins Pena) que dá ao ano sua característica distintiva: um ano de ação, de borbulhamento vital, que pode não representar um progresso, mas daí certamente há de surgir alguma coisa.⁴²

Nesses anos ocorre uma nova indagação da natureza e da estrutura da dança. Dá-se então uma ruptura: buscam-se referências de outras tradições em dança; lança-

40 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1983.

41 Vale notar que, nos anos 2000, ocorrem manifestações parecidas: a classe cria o Fórum Nacional de Dança para defender o direito do profissional no Conselho Nacional de Educação Física (BOGÉA, Inês. "Projeto de lei que vincula o ensino de dança à educação física", *Folha de S. Paulo* 26/04/2001). Em 2004-5, o Mobilização Dança, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, realiza a Mostra de Dança Contemporânea, promovendo a circulação de 35 companhias em áreas menos centrais da cidade (teatros João Caetano, Paulo Eiró e Arthur de Azevedo) e nos Centros Educacionais Unificados (CEU).

42 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1980.

se sobre o presente e o futuro um olhar que questiona os limites da dança. A idéia permeia mais o corpo; o intérprete e o criador começam a trabalhar na elaboração conjunta das peças; não há mais necessidade de narrativas longas e lineares — portanto começam a surgir trabalhos mais curtos.

O questionamento do tempo, do espaço e do corpo agora se estende para além. Sally Banes faz uma referência à dança americana que, com pequena diferença cronológica, também se aplica à dança paulista da década de 1980:

questões referentes ao corpo e a seus poderosos significados sociais foram encaradas de frente. O corpo mesmo se tornou o assunto da dança, em vez de servir como instrumento para metáforas expressivas. Um exame ousado do corpo e de suas funções e poderes permeava as primeiras danças pós-modernas. Uma forma que isso tomou foi o relaxamento, uma liberação daquele controle que caracterizara a técnica ocidental de dança. Coreógrafos, em sua busca pelo corpo “natural”, usavam intencionalmente intérpretes sem treinamento.⁴³

Na dança paulista daqueles anos, vê-se grande número de criações distintas e ricas, e muita gente se aventura nos processos criativos. Isso nem sempre significa melhora na qualidade, mas pelo menos é terreno fértil para o desenvolvimento da arte.

Bertazzo, cada vez mais, busca perceber como cada corpo responde de forma diferente à ação da gravidade, ou seja, como cada tipo humano se organiza em pé — algumas pessoas mais para frente; outras mais para trás; outras mais na vertical, jogando com as grandes massas ósseas. Como diz a osteopata Godelieve Denys-Struyf, “o corpo é ao mesmo tempo a linguagem e seu tradutor: nele ficam inscritas as marcas da vida, diferentes a cada momento”.⁴⁴ [veja “Cadeia Muscular e Articular Método G.D.S.”]

O trabalho da dança se torna, em alguma medida, “mais científico”, procurando entender o funcionamento do corpo humano, seus ossos, músculos, articulações, nervos, e órgãos. Para tanto, assim como Bertazzo se valeu das teorias de Denys-Struyf e Béziers, outros pesquisadores — como Klauss Vianna e J.C. Violla — utilizaram sistemas como a Eutonia, da germano-dinamarquesa Gerda Alexander (1908-2005),⁴⁵

43 BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers – Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987. p. 30.

44 DENYS-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – Método G.D.S.* São Paulo: Summus, 1995. p. 50.

45 Para saber mais: ALEXANDER, Gerda. *Eutonia – Um Caminho Para a Percepção Corporal*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

e a Antiginástica, da francesa Thèresa Bertherat. Está em jogo aqui a busca do auto-conhecimento, em oposição à ginástica pura e simples, que molda o corpo de acordo com os padrões flutuantes da mídia, sem se preocupar necessariamente com a saúde e bom funcionamento do organismo. Pesquisadores da dança faziam então relações entre os movimentos cotidianos e a dança, entre as particularidades de cada pessoa, sua constituição óssea e muscular, para pesquisar maiores possibilidades expressivas dos gestos. Vale ressaltar que Klauss Vianna fazia uma ligação entre sala de aula e vida pessoal, atento à percepção das emoções para gerar o movimento; nesse sentido, ele se diferencia de Bertazzo, que busca o funcionamento do aparelho locomotor como ponto de partida para o gesto expressivo.

Isso pode ser visto, por exemplo em *Grande Noite de Baile I* (1980), com a proposta de que “pessoas comuns” tenham um espaço para experimentar a dança no teatro, estão em cena 90 alunos de sua escola, mais o Grupo D’Eu.⁴⁶ Eucaliptos revestem o palco, e a música (ao vivo) é conduzida por Silvia Ocugne. Exibem-se as qualidades dinâmicas dos movimentos, e marcam presença a dança coletiva e a expressão individual.

Em *Grande Noite de Baile II* (1981), Bertazzo coloca em cena 140 pessoas, que apresentam danças folclóricas de todo o Mediterrâneo. Nos passos característicos dos países árabes, Israel, Espanha, Itália e Índia, um sentido maior: uma grande festa na busca do conhecimento do corpo, em que a extensão e a liberdade do gesto e ao mesmo tempo a busca da verticalidade são fatores essenciais da movimentação. A dança do encontro de casais, dança de homens e de mulheres, se dá no ritmo de músicas folclóricas do Irã, Israel, Grécia, Sicília. Cada vez mais, são os deslocamentos de massas humanas e a exploração das direções espaciais que criam a dança e seus fluxos. A relação do corpo com o espaço a seu redor e com o espaço do outro é vista em eixos, círculos, diagonais e planos, possibilitando mil maneiras de desenhar a cena.

Já *O Baile da Ilha Fiscal* (1982) inspira-se nas imagens do evento de 1889, nos últimos dias do Império. Em cena, apenas 26 dançarinos de sua escola e seis músicos,

46 O Grupo D’Eu é formado de oito bailarinas, além do próprio Ivaldo Bertazzo: Bia, Dó, Ethel, Gi, Ma, Neca, Egrei e Bié, cujas origens e formações são as mais diversas. Neca, por exemplo, vem do Grupo de Dança Experimental (dirigido por Penha de Souza) e fez alguns cursos em Boston. Gi também estudou um ano nos EUA, nos estúdios de Merce Cunningham, Nikolais/Louis, Amy Horowitz, Louis Falco e Alvin Ailey. Mã trabalhou como atriz em teleteatros da TV Cultura e em duas peças dirigidas que Osmar Rodrigues Cruz dirigiu para o Sesi (*Senhora e Um Grito de Liberdade*). Dó dançou com o Coringa.

Grande Noite de Baile I

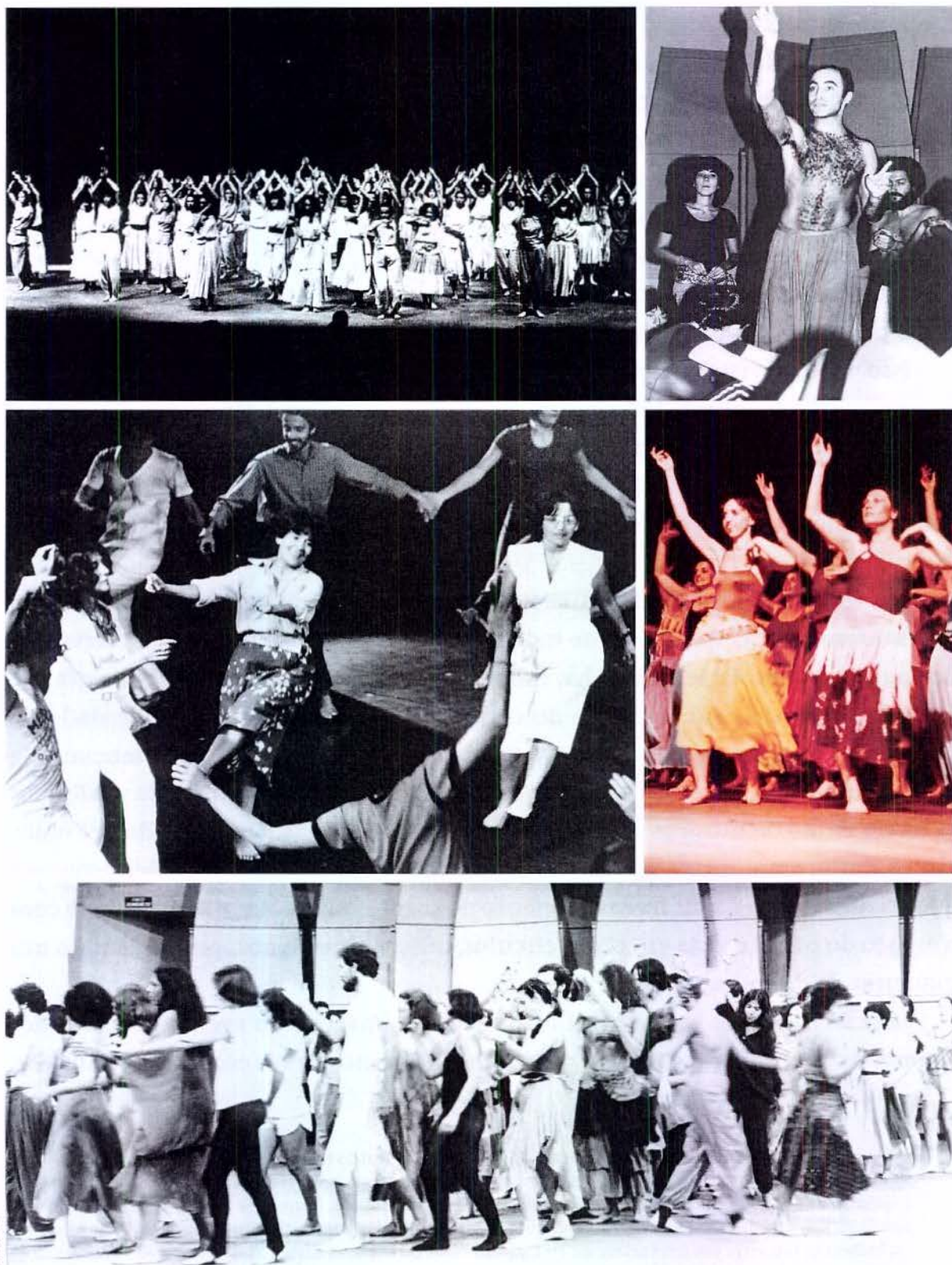


Figura 14

Grande Noite de Baile II



Figura 15

Sur Urbano



Figura 16

Anhangá Fugiu



Figura 17

retratando um pouco do clima político da época, mas sobretudo acentuando o tempo de mudanças e o clima de transições que este Baile representou. Valsas, polcas, galope e quadrilhas procuram ressaltar o cômico e o trágico, fazendo uma crítica comportamental dos gestos maneiristas da corte. A linguagem do baile, em sua manifestação mais antiga, é o folclore. Nesse aspecto, Bertazzo busca não um modelo, mas uma atitude que relaciona as pessoas na dança.

Como já dissemos, ao longo da carreira, o coreógrafo manterá os trabalhos com grandes grupos, as chamadas “danças corais” (termo usado por Rudolf Laban, teórico do movimento que, na Europa dos anos 1920, começou a reunir muitas pessoas para danças comunitárias),⁴⁷ ao mesmo tempo em que coordena trabalhos com número menor de dançarinos. Além disso, há os espetáculos solo: ainda em 1982, Bertazzo cria *Superman*, com música de Laurie Anderson, para o II Festival Nacional de Dança.

Apartir de 1983, com *Ouverture Brésilienne*, inspirado na Ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, Bertazzo incorpora na dança mais recursos cênicos e artísticos (diálogos, monólogos, canto, mímica). O espetáculo reúne 90 alunos da escola, de diferentes faixas etárias e áreas profissionais, pessoas que aceitam o desafio de apresentar-se em público e “formam um gigantesco cenário vivo com figurinos de papel crepom e celofane. Na concepção do trabalho, a ênfase não está apenas no gesto bonito, mas sim na verdade que antecede o gesto: o impulso”.⁴⁸ O processo de montagem não se restringe aos gestos: todo participante confecciona os figurinos e adereços, partindo de elementos simples como papel colorido, jornal e cola, orientados pela artista plástica Mira Haar.

O trabalho conjunto, resultado da soma das individualidades, revela o cotidiano e suas dificuldades, limitações e prazeres. O palco, ecoando as palavras de Pina Bausch, “nos permite fazer o que não se permite na vida cotidiana”,⁴⁹ fala que retrospectivamente ganha especial sentido para aquela época do Brasil, onde a abertura ainda não se consolidara.

47 Rudolf Laban (1879-1958) é o criador de um dos mais ricos arsenais teóricos de compreensão e análise do movimento. Diferentes elementos do gesto humano são abordados: componentes espaciais e gravitacionais, o ritmo, as “qualidades”. Assimilando o movimento como arquitetura viva, Laban propõe como figura de referência a “cinesfera”: “esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ela se move”. Em outros termos, o movimento é ligado ao espaço. Laban analisa os componentes rítmicos e a ação da gravidade sobre o movimento; e observa que o mesmo movimento pode ser efetuado segundo “qualidades” diferentes. Elaborou um sistema de anotação, a “Labanotation”. Desenvolveu na Alemanha dos anos 20 a noção de “danças corais” – danças para grande número de pessoas, só exequíveis graças ao sistema de notação, e desenvolvidas aqui, mais tarde, por Maria Duschenes (1922).

48 “Overture Brésilienne”. *Istoé*, 29/11/1983.

49 BAUSCH, Pina. “Dance, Dance, Senão Estamos Perdidos”. “Caderno mais!”, *Folha de S.Paulo*, 27/08/2000.

Nessa década, Bertazzo, assim como outros artistas, quer criar novas relações com a platéia. Para tanto, o espetáculo não restringe ao limite do palco: dançarinos e público se misturam, como é o caso de *Ouverture Brésilienne*, *Queria que Fosse Eterno* e *Anhangá Fugiu*, entre outros. Para que novas relações de percepção se estabeleçam, procura também despertar todos os sentidos, do olfato ao paladar: seja pela colocação de incenso no palco, seja, por exemplo, pelas bandejas de frutas ou as pizzas que circulam pela platéia em *Anhangá Fugiu* e *Ouverture Brésilienne*, provocando o desejo — e que depois são saboreadas na cena pelos atores/dançarinos ou são distribuídas à platéia.

Com *Anhangá Fugiu* (1984), Bertazzo se questiona sobre o que leva pessoas tão diferentes a unir-se nesse tipo de trabalho. A resposta: o desejo de escapar do ritmo maçante do cotidiano e a descoberta do movimento. No espetáculo, 90 alunos da escola entram em cena com as atrizes Selma Egrei e Inês Sadek. “Anhangá é um pássaro noturno que nos faz sonhar com a terra que perdemos.”⁵⁰

No *Anuário de Dança*, Dias ressalta que, em *Anhangá Fugiu*, fica clara a intenção de Bertazzo de “envolver seus alunos num espetáculo com o objetivo de proporcionar-lhes a experiência de um conagraçamento mágico com os espectadores”. No *Anuário*, a característica de reunir na cena cidadãos dançantes (em vez de bailarinos profissionais) faz que *Anhangá Fugiu* seja incluído entre os trabalhos amadores:

A dança amadora propõe outro relacionamento com o público, abrindo-se para todos os que desejam passar por uma experiência estética com a dança, mesmo que o intuito seja passageiro e os intérpretes encontrem-se ainda em estágio de aprendizado.⁵¹

Sur Urbano é a outra criação de Bertazzo em 1984. Dias aponta a diferença: em *Sur Urbano*, que envolve 16 bailarinos-atores,

surge um universo meio anárquico em que se busca a expressão pessoal. Os recursos são incontáveis e vêm de todos os lados: atos de variedade, dança livre, danças grupais, recitativos, confissões, dublagens, tudo num clima de liberdade de jovens que buscam, embora sem muita autocrítica, expandir seu espaço e dar vazão a sua naturalidade.⁵²

50 *Anuário de dança do Centro Cultural São Paulo*, 1984.

51 *Idem*.

52 *Idem*.

Sur Urbano dá continuidade à vivência do dia-a-dia na dança e em sua junção com o texto. Para João Cândido Galvão, Bertazzo faz

um painel sobre o cotidiano do homem da metrópole, com suas angústias, neuroses e alegrias. Hoje em dia, os coreógrafos abrem mão da linha clássica em favor da expressão, acrescentando texto, canto e elementos plásticos às suas criações, numa síntese batizada “teatro de dança”. O paulista Ivaldo Bertazzo [...] participa dessa corrente, cuja precursora é a alemã Pina Bausch, homenageada no espetáculo com uma citação literal, a cena dos fósforos. Não se trata, porém, de apropriação indébita: Bertazzo, sem esconder as influências, é capaz de transformá-las em experiências pessoais e criativas.⁵³

Bertazzo, procura uma arte que inter-relacione: dança, teatro, literatura, música, artes plásticas. Bailarinos que são profissionais e cidadãos-dançantes, porque não existe mais diferença entre personagem e personalidade. Nem o corpo define o limite do movimento, nem os sentidos se abrigam numa única linguagem da dança: o corpo é uma realidade através da qual se passa. E, neste plano, sentido e sentimento viram traduções um do outro, numa linguagem que todos entendem. Esse é o conceito mais amplo da dança de Bertazzo, que encontra ecos na dança de Pina Bausch.

Na cena, uma grande colagem com citações de trechos da novela *Água Viva*, de Gilberto Braga e Manuel Carlos (inspirada no livro de Clarice Lispector); da peça *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?*, de Edward Albee; e outras obras. Por vezes, a fragmentação lança o público num redemoinho.

Bertazzo dá continuidade a seu trabalho de pesquisa corporal, articulando interpretação teatral e dança, buscando a expressão integrada do gesto com a palavra. Lidando com diversas influências e liberdade, o coreógrafo se vale de corpos distintos com formações diversas. A unidade do elenco se dá pela técnica de movimento de Bertazzo, a qual já começa a mostrar a que veio.

No ano seguinte (1985), a busca de uma linguagem própria se acentua em *Entre Duas Portas*, colocando em cena 90 pessoas entre 18 e 70 anos de idade. Gordo, magro, feio, bonito, alto, baixo, estão todos lado a lado nessa dança que discute o fluxo da vida das pessoas comuns, “um fluxo diário de imagens e idéias existentes entre duas

53 GALVÃO, João Cândido. “Retrato urbano”. *Veja*, 16/06/1984.

portas”.⁵⁴ Num espetáculo com recursos técnicos modestos, a clareza da expressão domina as cenas solo ou grupais. Nesses grandes encontros, Bertazzo usa sobretudo a força visual dos deslocamentos e movimentos.

Fazendo um balanço do ano, o crítico Linneu Dias mostra-se cético quanto ao desenvolvimento de políticas públicas que possibilitem o real crescimento da dança em termos não só quantitativos, mas também qualitativos:

1985 foi um ano em que se tentou manter as aparências. A visão geral continua sendo a de um mundo perdido, sem rumo. Não há, no governo, uma definição cultural, reflexo da falta dessa definição na própria sociedade. E como pode o artista revelar-se fora de alguma espécie de contexto social? Será que a única saída, de momento, é mesmo a de manter as aparências e tocar para a frente?⁵⁵

O corpo vibra e ressoa: há uma grande massa de gente no palco — todos reunidos em torno do que têm em comum: um corpo que se expressa pelo movimento. Dez anos de palco são comemorados com três espetáculos: *Pas-de-Deuses*, ópera dançante com 50 bailarinos; *Palmas do Deserto*, solos dançados pelo próprio Bertazzo e inspirados no poema “Amar”, de Carlos Drummond de Andrade;⁵⁶ e *1000 Dançando na Bienal*, oficina de dança aberta realizada no Ibirapuera.

Em *Palmas do Deserto*, a diversidade de linguagens que transitam nos palcos dos anos anteriores ganha novas conotações no corpo do próprio coreógrafo. A expressividade dos gestos encontra ecos no poema, no sentimento “em rotação universal”, rodando e amando.

Em *1000 Dançando na Bienal*, tem-se um trabalho coletivo que busca a organização de direções no espaço, consciência de movimento e concentração. Essa organização de um corpo e de muitos outros a seu redor exige noções desmedidas de espacialidade. O palco se amplia, e ganha novos ares nos vãos da Bienal, onde se movem mais de mil corpos.

São dez anos de mudanças e aprimoramento de caminhos: se em 1976 a liberação era o foco, como resposta à repressão da ditadura, agora é a organização o que se faz mais presente nos trabalhos de Bertazzo.

54 *Entre Duas Portas*, texto do programa.

55 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1985.

56 Texto anexo.

O Baile da Ilha Fiscal



Figura 18

Ouverture Brésilienne

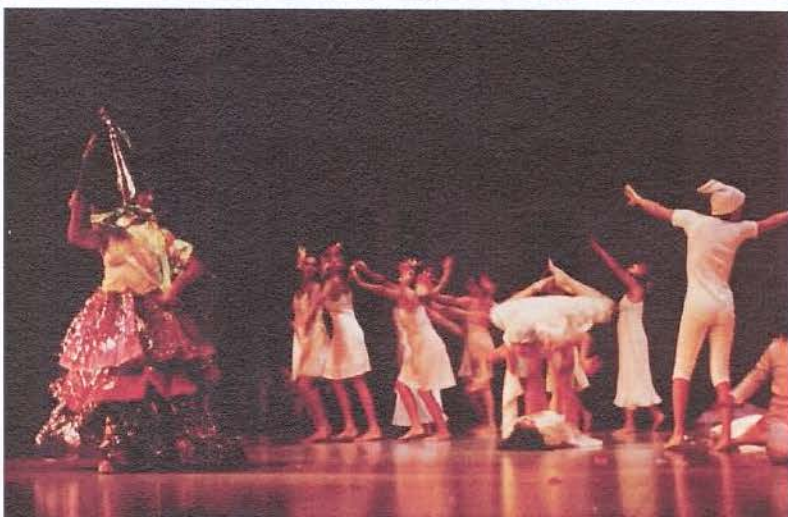
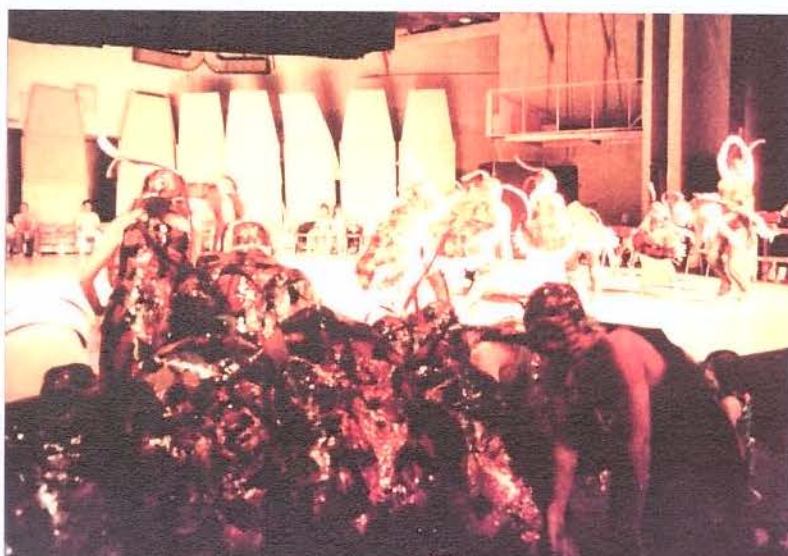


Figura 19

Entre Duas Portas

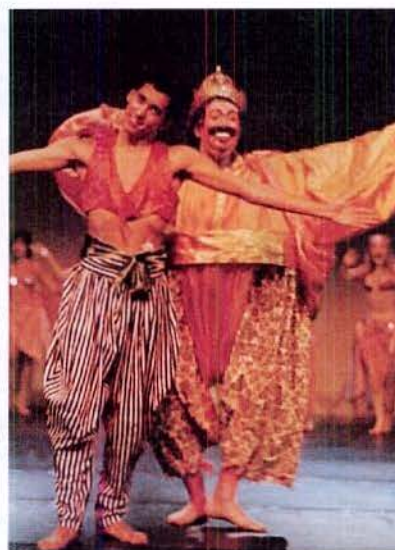


Figura 20

Pas-de-Deuses

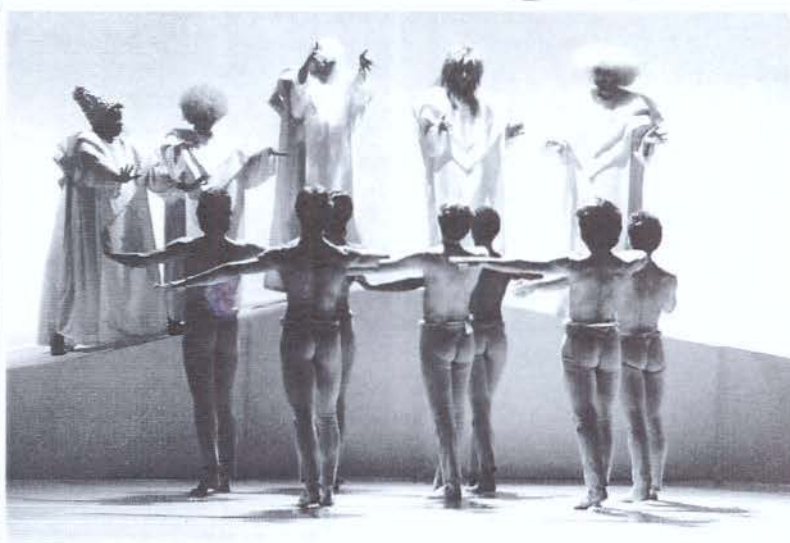


Figura 21

Palmas do Deserto



Figura 22

Em 1986, o Teatro Municipal é fechado para reforma, e isso causa certo constrangimento às grandes companhias internacionais que vêm ao Brasil nesse ano, como o Bolshoi e o Stuttgart. As performances de Kazuo Ohno e sua expressão do *butô*, assim como a dança de expressão de Susane Link, demonstraram identidades fortes na dança.

Para Dias,⁵⁷ “fica evidente [que] em 1987 (como já aconteceu no ano anterior) há um decréscimo na atividade de dança. [...] Reflexo da situação do país, não há dúvida”.

Estamos na década da reabertura política, com a saída dos militares do governo, o que provoca também uma abertura econômica e cultural — não tão grande como se pensava na época, mas suficiente para que novo ânimo tome conta de artistas e empresários. Em 1984, acontece a campanha das Diretas-Já; mas pressionados pelo governo, os parlamentares não aprovam eleições diretas. Em 1985, elege-se por votação indireta o primeiro presidente civil e oposicionista pós-1964: Tancredo Neves, que é hospitalizado na véspera da posse e morre em 21 de abril. Quem assume a Presidência é José Sarney. Como diz Pilagallo,

a transição para a democracia, nas circunstâncias em que se deu, teria sido, provavelmente, impossível sem Tancredo. O grande conciliador se superara. Havia unido a oposição, integrado a dissidência governista, conquistado o respeito dos militares. A confiança nele depositada por forças tão antagônicas era intransferível — o que só tornaria mais intenso o trauma que o país estava prestes a viver [...] José Sarney começou a governar sob a sombra de Tancredo e não escondia o desconforto.⁵⁸

Em 1989, Fernando Collor vence Luiz Inácio Lula na primeira eleição direta para a Presidência da República desde 1960.

Devemos lembrar também que, a partir da década de 1980, como diz Vitoria Daniela Bousso,

com o advento dos PC e sua entrada na rotina diária, nasce a cultura da velocidade e das redes. A comunicação interpessoal propiciou o fim da era midiática, em prol de uma cultura de desconstrução e ruptura das camadas de baixa e alta cultura, ou

57 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1987.

58 PILAGALLO, Oscar. *O Brasil em Sobressalto*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 149.

da cultura popular e cultura erudita. [...] Nos anos 1980, o contexto internacional da arte se articula em diferentes vertentes pelo uso do vídeo e engaja o corpo de uma maneira espacial e fenomenológica, assinalando a presença forte da idéia de hibridização.⁵⁹

A década termina com bons augúrios, e é importante ressaltar, como Hubert Godart, que

não existe nenhuma regra linear que permita imaginar que qualquer modificação no espaço social leve, imediatamente, a mudanças reconhecíveis na produção coreográfica. O que se observa são períodos de acumulação de tensões estéticas que podem encontrar uma expressão artística só muito mais tarde, do mesmo modo que uma explosão social também é fruto de acumulações de tensões que, num determinado dia, atingem um limite que abriga sua expressão.⁶⁰

Em 1987, em *O Cavaleiro da Rosa* (com a música homônima de Richard Strauss e outras, desde Bizet, Grieg e Vivaldi até estudos e variações do katak indiano), 13 bailarinos profissionais buscam dar visão à especificidade do gesto. Aqui, a valsa significa uma oportunidade de encontro e diálogo entre o masculino e o feminino.

Para Bertazzo,

A “energia feminina” expressa em movimento tem uma qualidade de receptividade e de adequação que não deveria ser entendida como passiva. Também é feminina, a meu ver, a solução inesperada, a ironia em face da inevitável escolha entre o desejável e o possível. Será passiva a água de um riacho que acompanha todos os contornos de suas margens?⁶¹

Já os “‘traços masculinos’ no movimento [expressam] a verticalidade, a expansão, a serenidade, a aspiração, a ousadia”. Para Bertazzo, “a dança perde muito quando uniformiza o masculino e o feminino na abstração da forma. Ou quando se restringe

59 BOUSSO, Vitoria Daniela. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2003. p. 15.

60 GODART, Hubert. “Gesto e percepção”. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.), *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 19.

61 *O Cavaleiro da Rosa*, texto do programa.

aos estereótipos de força para o homem e delicadeza para a mulher”.⁶² Nas diferenças, os encontros sutis e as energias se destacam e se ampliam no cerne de cada um.

Segundo o crítico Rui Fontana Lopez,

as dinâmicas e energias próprias do dançar masculino e feminino encontram-se articuladas e amalgamadas no simples ato de homens e mulheres dançarem, juntos, uma valsa. [...] A grande contribuição do coreógrafo Bertazzo é o seu conhecimento científico da cinesiologia e anatomia humana, aliado às contribuições das milenares danças orientais. Isso dá um caráter peculiar a suas coreografias, que aparece explicitamente não só na demonstração da dança katak, da Índia do norte, como nos detalhes gestuais de todas as suas criações.⁶³

Também em 1987, *Serra da Boa Esperança* reúne 114 pessoas — paralelo que se repete, ano após ano, numa trajetória em que o palco é um micro-universo que, em alguma medida, reproduz a sociedade. Para Dias, “Ivaldo Bertazzo, de repente, [está] querendo para si cada vez mais exigência, mais rigor, sem abdicar de sua esplêndida liberdade”.⁶⁴

Nos anos seguintes, a trajetória continua com as “danças corais” *Queria que Fosse Eterno* (1988), *Oper-árias* (1989) e *Luz, Calma e Volúpia* (1991) e as coreografias com bailarinos profissionais *Raga — Dança Dramática* (1990) e *O Perigo e a Sorte Andam Juntos* (1992), que buscam o trânsito entre dança e teatro.

Queria... usa o conhecimento da estrutura rítmica de várias danças folclóricas e da forma pela qual isso se estrutura num impulso corporal que necessita de diferentes alavancas. Cássia Navas ressalta que Bertazzo e seus cidadãos dançantes pontuam o ano “com questões sobre a efemeridade e o permanente, deixando-nos a desejar um instante eterno, envolto de luz e sombra, energizado de fazer coletivo”.⁶⁵

Perpassa todas as criações a busca de um eixo de equilíbrio corporal em que as tensões circulem, o corpo readquira seu volume próprio e o gesto ganhe seu significado pleno. Cada dança é uma unidade que se articula no todo, formado pela sucessão de obras. Entre sucessos e dificuldades, constrói-se passo a passo uma linguagem.

62 Idem.

63 LOPEZ, Rui Fontana. *Jornal da Tarde*, 24/09/1987.

64 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1987.

65 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1988.

O Cavaleiro da Rosa



Figura 23

Serra da Boa Esperança



Figura 24

Queria Que Fosse Eterno

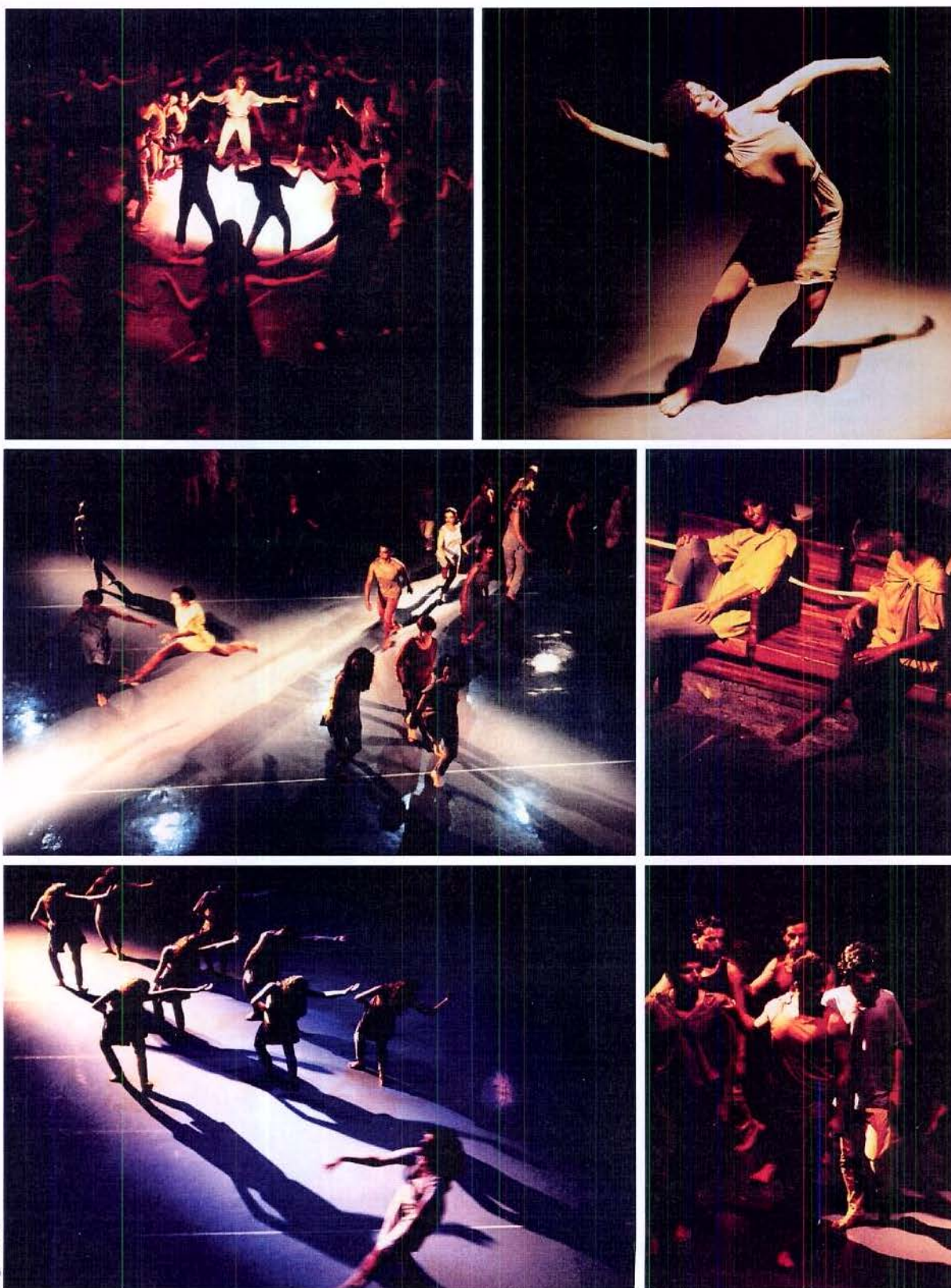


Figura 25

Oper-árias

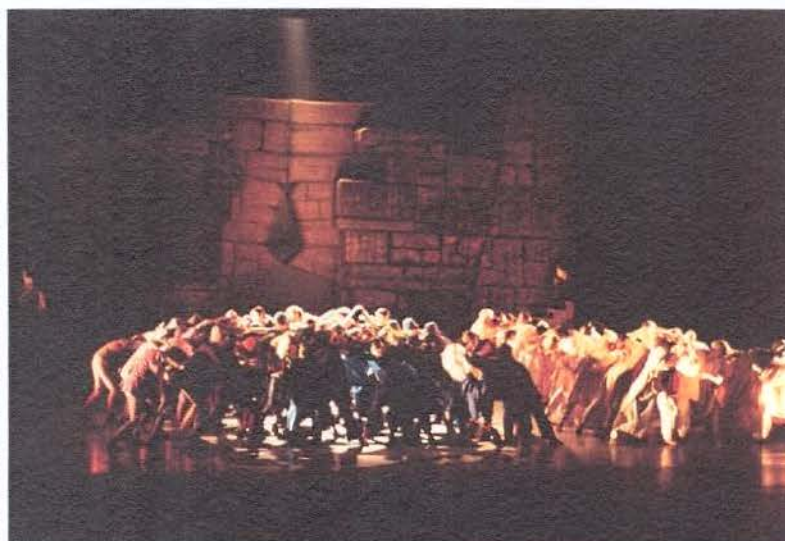


Figura 26

Nesse período, Bertazzo vai adquirindo mais conhecimento de como trabalhar com grandes corpos de dança. Sua dança se volta, como de hábito, para o corpo a serviço da expressividade e das construções espaciais e arquiteturais. Mas o foco agora está nas sensações da estrutura corporal, na percepção dos ossos e das ligações destes com os músculos, na atenção à musculatura usada em cada gesto — assim como na globalidade das ações corporais.

Em *Oper-árias*, Bertazzo ressalta no próprio texto do programa seu entendimento da ampliação de percepção do mundo na coletividade:

No agir coletivo, acontece de imediato uma distribuição energeticamente diferente no corpo das pessoas. A ansiedade de encontrar soluções para as carências é de repente como que posta de lado, como se ao homem fosse pedido e concedido um tempo para respirar. Enquanto se envolve no programa coletivo, o homem conversa com os outros (em lugar de somente contar e comparar), se tranqüiliza, experimenta papéis diferentes, personagens novas; o homem ousa ir além dos limites conhecidos porque se sente em ambiente amigo; e, ao final, se enriquece. A ponto de encontrar uma pequena porta onde antes não via nada. Porque se transformou um pouco no contato com os outros. Porque brincou e se alegrou com coisas simples. Porque foi construindo o seu ego sem que tivesse se empenhado exclusivamente nisso.⁶⁶

Sua arte procura o corpo sem vernizes — corpos errantes, que envelhecem, cheiram, dançam e se expressam pela arte.

O pensamento de Pina Bausch (registrado aqui em formulação posterior) ressoava na dança do Brasil:

A dança deve ter outra razão além da simples técnica e perícia. [...] Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo que um espectador não é. Há de se encontrar uma linguagem — com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo — que faça pressentir

66 *Oper-árias*, texto do programa.

algo que está sempre presente. Esse é um saber bem preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. [...] Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas do que arte talvez possa tornar-se. [...] Essa é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nos dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir, e que nos move.⁶⁷

A dança traça muitos caminhos. Para Cássia Navas, há no período 1988-9 uma revigoração da dança em São Paulo:

apesar da falta de verbas, da falta de espaço para a criação e de apoios vários, percebe-se um grande aumento na produção de dança, e um aumento de qualidade. [...] Há cada vez mais acesso aos vídeos, a professores estrangeiros, a informações novas e preciosas.⁶⁸

Navas destaca o projeto de “formação de coreógrafos e pensadores de dança” desenvolvido por Ruth Rachou, encampado pelo Centro Cultural São Paulo. É um exemplo de que os dançarinos já se inquietavam com a mera repetição de passos e procuravam unir o pensamento do corpo e do intelecto.

Para Bertazzo, a preocupação não passava somente por um julgamento estético e qualitativo, relativo à pureza das linhas, ou a movimentos idealizados, virtuosísticos, mas sim por uma atividade coletiva de questionamento, num contexto forte de grupo. Todo um universo de pequenas percepções, nesse ambiente, levam à elaboração de uma proposta estética e pedagógica original, propondo novas tramas sociais.

67 BAUSCH, Pina. “Dance, Dance, Senão Estamos Perdidos”. Caderno “Mais!”, *Folha de S. Paulo*, 27/08/2000.

68 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1988.

CAPÍTULO 2

A Identidade Brasileira em Movimento

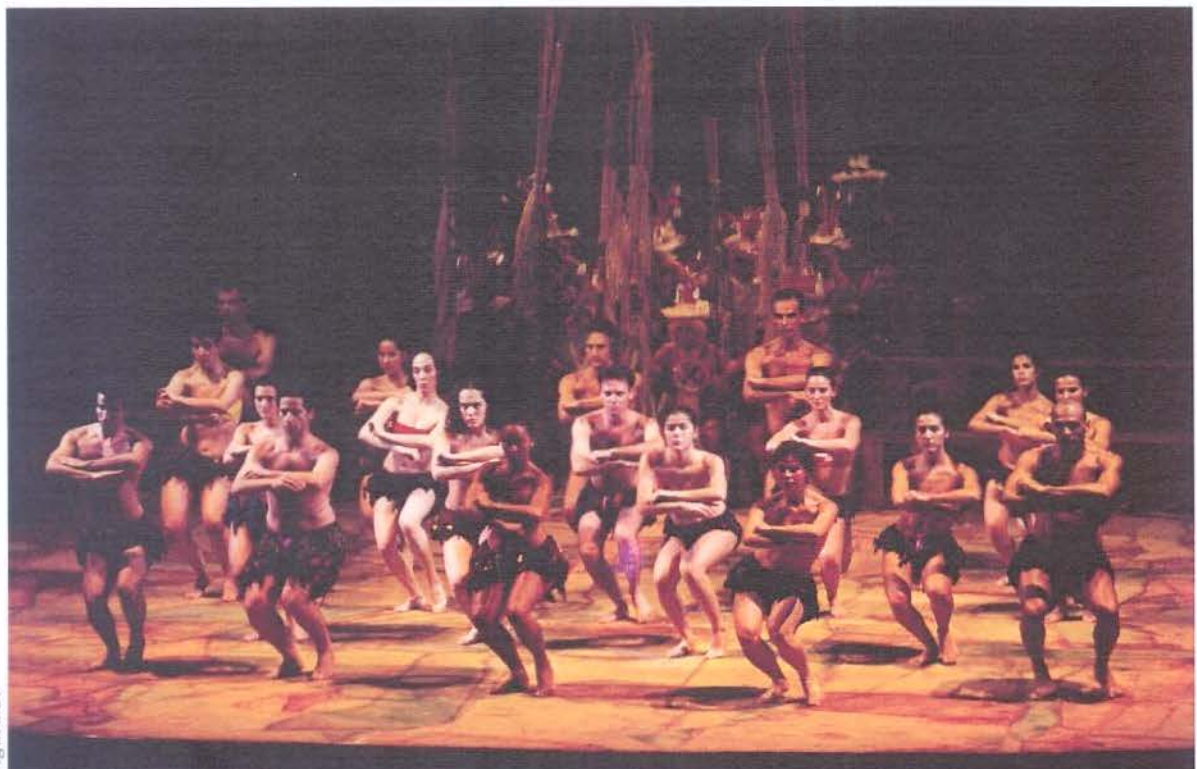


Figura 27

Segundo André Lepecki,⁶⁹ referindo-se ao panorama mundial da dança, desde a década de 90 que a dança se vê num chão instável, não por fraqueza ou falta de parâmetros, mas sim para poder repensar os fundamentos ontológicos da sua prática moderna, no século XX.

Os artistas vêm de diferentes *backgrounds*, em termos sociais, estéticos e nacionais; vêm de contextos dissonantes e com visões políticas distintas, dispostos a explorar a dança de maneira ampla. E a dança resultante tem rostos variados. Alguns pontos são recorrentes: a dança sofreu o impacto da *performance art* e reagiu trazendo a dinâmica do acontecimento para a construção coreográfica; passou a valorizar a pura presença, sem história para contar e procurou, como na arte conceitual, romper com a visão demiúrgica do criador. O trabalho artístico, agora, é um trabalho de fronteiras, em que a tônica pode estar no gesto, na presença do corpo, ou no corpo como sujeito da ação. Segundo Lepecki, isso “sugere uma interpretação do movimento da dança [que passa] de um paradigma teatral para um paradigma da performance. Gerando um movimento político e uma radical recolocação dos papéis”.⁷⁰ A natureza e a essência do trabalho coreográfico são compreendidos numa ampla escala de eventos e de tendências, históricas e contemporâneas.

O que é a dança, ou o que ela representa? Para Lepecki, a dança está fundada ontologicamente

numa instável tensão entre presença e ausência, luz e sombra — não mais o corpo virtuoso e perfeito, mas investido de argumentação e controle — referências, signos,

69 LEPECKI, André. “For a sensorial manifesto”. In: PONTBRIAND, Chantal (org.). *Danse: Langage Propre et Métissage Culturel*. Québec: Parachute, 2001. p. 163.

70 Idem. p. 165.

linhas de força, tudo atravessa o corpo na cena e define o novo chão da dança, que rearticula uma passagem da dança teatral para a dança performática. A íntima relação entre a palavra escrita, a ação e a atmosfera de cada peça demandam uma atenção diferente da platéia, para observar os pequenos detalhes que passam da arte minimalista para uma arte conceitual — redução, destilação, economia — no estatuto de um objeto que é legitimado como dança. A dança pode não se fundar numa técnica específica, o que é diferente de dizer que os corpos não tem técnica corporal.⁷¹

Lepecki procura dialogar com uma dança mais conceitual, minimalista, onde a presença é fator predominante na comunicação. A dança vai se tornando cada vez mais diversa. Temas anteriores são renovados em busca de uma simplicidade expressiva; e diferentes linguagens artísticas interagem criando novos campos de atuação. Ao lado das grandes companhias, surge um número cada vez maior de pequenos grupos, com propostas que vão da dança experimental à dança de repertório. As referências usadas pelos modernos são reabertas, redefinindo e re-analisando seus antecessores. Pergunta-se sobre a natureza e a função da dança. Voltou-se a buscar um significado maior para a arte. Com isso em mente, tudo vale para se comunicar: do pastiche à ironia, de referências históricas ao uso de materiais regionais. Procura-se também mostrar a estrutura da dança — o interesse agora está mais no processo do que no produto, rememorando a tônica de liberdade da década de 70. Cada vez mais se busca quebrar as fronteiras entre arte e vida, com novas relações entre artista e público.

A variedade de possibilidades denota uma nova abertura para os trabalho. *Break dance*, *hip hop*, *rock'n roll*, tudo pode ser material de criação.

Bertazzo já vinha trabalhando, como vimos, no entendimento amplo de que a dança pertence a todos como forma de expressão e como forma artística àqueles que se dedicarem a isso. No palco as várias linguagens se encontram para representar um caleidoscópio da cidade. A multiplicidade de planos e pessoas na cena coloca em suspenso o tempo, as distâncias, as classes sociais e as diferenças corporais. Nesse ponto da sua trajetória, podemos ver claramente as linhas que se cruzam no seu trabalho: uma vertente mais educacional e outra mais artística, que se nutrem mutuamente para que o palco seja o lugar onde as relações humanas e sociais estejam em foco de diferentes maneiras.

71 Idem. p. 166.

Bertazzo inicia a década de 1990 dançando com profissionais (*Raga*) e no ano seguinte apresenta mais uma dança coral (*Luz, Calma e Volúpia*), como era seu hábito há anos — um deslocamento da dança cênica que nos obriga a abandonar a possibilidade de ordenação de seus trabalhos de uma única maneira. Em seguida, como produtor, traz para os palcos de São Paulo suas influências mais diretas, mostrando como ele mesmo constrói esse novo saber. Na segunda metade da década, reúne diferentes realidades brasileiras na cena. Cria unidade sem mediações, justapondo realidades e criando continuidades que não ocultam as diferenças e fissuras da nossa sociedade. Para reunir todos num mesmo espaço, ele parte desse saber acumulado que procura ressaltar as potencialidades do gesto humano e ao mesmo tempo mostra as diferentes maneiras como cada um se porta diante da realidade que o cerca.

Seu trabalho se pauta numa conscientização de que o nosso corpo age por conhecimento, e não simplesmente por repetição. Dançamos através do pensamento, assimilando a informação e dirigindo o nosso corpo. Perguntas cruciais: por que eu faço o que faço? Como eu faço?

Como diz o escritor norte-americano Paul Auster:

Considere o movimento não como uma simples função do corpo, mas como um desenvolvimento do pensamento. Considere a palavra não como um desenvolvimento do pensamento, mas como uma função do corpo. Os sons se descolam da voz, entram no ar, penetram o corpo que ocupa certo espaço de ar: mesmo invisível, há um gesto assim como uma mão, que atravessa o ar e reencontra outra mão; neste gesto podemos ler todo o alfabeto do desejo, da necessidade do corpo de ser ligado ao ser, mesmo que seja na esfera do movimento. É do corpo que emerge o sentido na dança.⁷²

O corpo na sua vulnerabilidade, com suas transformações, plasticidade e polimorfismo vem sendo explorando cada vez mais pela dança. Para ele convergem boa parte dos discursos culturais e a arte faz emergir essas complexidades. O corpo do bailarino refletirá sempre, então, de alguma maneira o corpo político e social, assim como os locais de apresentação e as maneiras de integração dessa

72 AUSTER, Paul. "Espaces Blancs". Apud. NEDDAM, Alain, "Une Dramaturgie de L'Insaississable". In: *Novelles de Danse n° 31 – Dossier Danse et Dramaturgie*, 1997. p. 50.

Raga



Figura 28

Luz, Calma e Volúpia

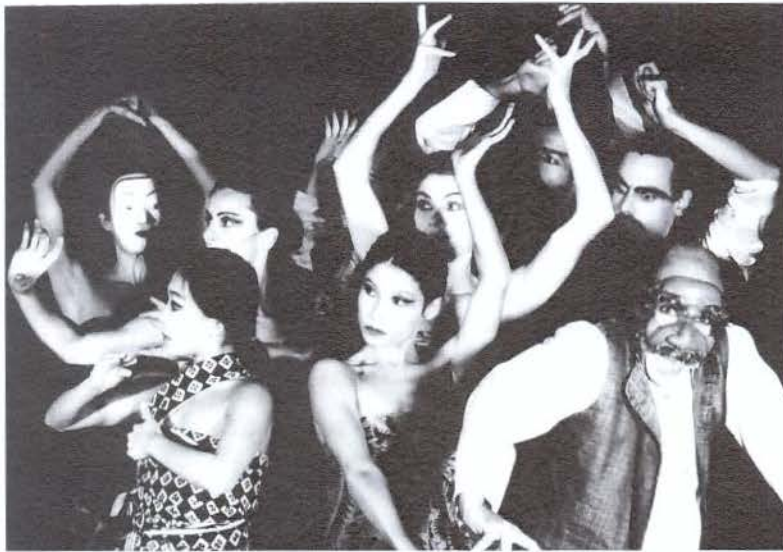


Figura 29

arte na sociedade põem em foco a relação entre cultura, educação e ação política de cada momento.

Articulações da Cultura

Ao longo dos anos 90, a situação financeira é difícil no mercado da dança. Somente os bailarinos de companhias oficiais, ou das raras que contam com patrocínio integral, pertencem à categoria oficial de empregados, com direito aos benefícios legais.

Algumas opções, todavia, garantem a apresentação mais regular da dança. Apesar das dificuldades de patrocínio, a produção vem crescendo desde 1990: o Cisne Negro, o Ballet Stagium e Balé da Cidade de São- Paulo⁷³ continuam presenças fortes no cenário artístico, ao lado de inúmeros coreógrafos que desenvolvem diferentes propostas, com maior profissionalismo e conceitos mais elaborados. Somando-se alguns novos espaços de apresentação, tudo isso configura um momento novo para a dança contemporânea brasileira. Munidos de energia renovada, coreógrafos como Helena Bastos, Sandro Borelli, João Andreazzi, Vera Sala, Fernando Lee, Márcia Bozon, Telma Bonavita, Lu Favoreto, Roberto Ramos e Gícia Amorim — para citar só alguns — criam, no circuito alternativo de teatros paulistanos, um movimento que, nalguma medida, parece resgatar a efervescência dos anos 70. São olhares diferentes e singulares de ver a dança.

A década foi marcada por alguns movimentos, de duração variada, que procuram abrir espaço para os jovens criadores: “Dança Nova”, projeto da Secretaria Municipal de Cultura, no TBC; o “Cult Crowne”, no hotel Crowne Plaza; o “Movimento Teatro-Dança”, na Faap; na Sala Paschoal Carlos Magno do Teatro Sérgio Cardoso, um projeto da Secretaria Estadual de Cultura; o “Masculino na Dança” e o “Feminino na Dança” do Centro Cultural São Paulo;⁷⁴ “Movimentos Sesc de Dança” e “Terças de Dança”.⁷⁵ Como dizia Érika Palomino, em 1991, na *Folha de S.Paulo*:

73 Vale resaltar que em agosto de 1994, houve um protesto dos bailarinos da BCSP devido ao atraso constante dos salários: o elenco não realizou o espetáculo que iniciaria mais uma temporada do Municipal. Infelizmente, ainda hoje o balé sofre com o atraso de salário, na troca do governo em 2004 os artistas tiveram grandes atrasos em seus recebimentos. Em 1999, Ivonice Satie então diretora do Balé, cria a Cia2 do Balé da Cidade de São Paulo, no intuito de apresentar espetáculos que permitissem aos bailarinos com mais de 40 anos continuar sua carreira na dança.

74 “O Masculino na Dança” e o “Feminino na Dança” acontecem anualmente desde 1992, sendo um espaço de experimentação e fomento à criação.

75 O “Terças de Dança” aconteceu de 1997 a 2002.

A produção de dança em São Paulo volta a acontecer. Os pequeninos grupos e coreógrafos independentes, antes limitados a teatros caros, de muitos lugares, agora têm, com o projeto Dança Nova, no TBC, e o Cult Crowne, no hotel Crowne Plaza, espaços acessíveis para a apresentação de seus trabalhos.

O que estava acontecendo antes era um círculo vicioso bastante perigoso para a atividade artística. O coreógrafo, sem dinheiro e até mesmo sem lugar para ensaiar, não montava nada porque não tinha onde mostrar.⁷⁶

O “Dança Nova” procurava mostrar as diferentes tendências da dança do momento, com apresentações de dançarinos independentes, como Renata Melo (*Slices of Life*) e Denilto Gomes (*Serra dos Órgãos V*) — apesar de o TBC ainda carecer de estrutura física, apresentando problemas técnicos. Nos “Movimentos de Dança” foram destaques os solos de Vera Sala (*Karimonai*), e de Antônio Nóbrega (*Figural*), que mostrou oito figuras arquetípicas. Em 1993 o “Movimento Teatro-Dança” propunha, além da apresentação de espetáculos, *workshops*, palestras e ensaios abertos.

O Nova Dança, estúdio de pesquisa e criação fundado por Telma Bonavita, Tica Lemos, Adriana Grechi e Lu Favoreto, começou a funcionar em 1995, trazendo para o Brasil outras maneiras de se pensar a dança. A chamada “nova dança” procura diversas técnicas para encontrar um estilo pessoal de movimento. Predominam técnicas pós-modernas, como o Contato e Improvisação, que inclui transferência de peso, contrapeso, equilíbrio, rolamento, suspensão e suportes — técnica essa desenvolvida por um grupo de artistas liderados pelo americano Steve Paxton; a ela se somam o *Body Mind Centering* (BMC), uma espécie de terapia corporal criada por Bonnie Bainbridge, a improvisação e a performance.

Ainda no mesmo ano de 1995, surgiu a Cooperativa Paulista de Dança, antiga Cooperativa dos Bailarinos Coreógrafos, por iniciativa de um grupo de artistas dando continuidade ao trabalho anterior. A Cooperativa de Dança continua ainda hoje na ativa.

Um fato marcante para a dança do Brasil nesta década foi a vinda de Guy Darnet, diretor da Bienal e da Maison de la Danse. A Bienal de 1996, *Aquarela Brasileira*, reuniu quinhentos artistas brasileiros dos mais diferentes estilos e manifestações. Participaram, por exemplo, o Grupo Corpo, o Ballet Stagium, o Balé da Cidade de São Paulo, o Balé Folclórico da Bahia e alguns grupos independentes, como

76 PALOMINO, Érika. “Dança Volta a Acontecer no Circuito Independente”. *Folha de S.Paulo*, 20/11/1991.

o Atores Balarinos, Terceira Dança, Lia Rodrigues e Antônio Nóbrega, além de coreógrafos brasileiros que vivem na Europa, como Márcia Barcelos, Ismael Ivo e Denise Namura. Ao lado desses espetáculos de vertente mais contemporânea, apresentaram-se grupos tradicionais, como Maracatu Nação Pernambuco, Cazumba, do Maranhão e cem integrantes da escola de samba Imperatriz Leopoldinense.⁷⁷

O Carlton Festival continuou marcando presença e incentivando alguma renovação ao apresentar tendências da dança mundial. Além disso, continuaram a se apresentar nos palcos da cidade companhias de destaque internacional, como o Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch e a Cia. Maguy Marin. Ambas trabalham, de maneira muito distinta, a dança-teatro. As duas influenciaram fortemente a dança paulista — e também, como já vimos, as investigações de Bertazzo, que continuam na esteira da dança-teatro.

Em toda a década não se conseguiu em São Paulo o estabelecimento de uma política pública para a área, que desse conta de fortalecer a criação e produção artística. Já no Rio de Janeiro houve um crescimento significativo de grupos contemporâneos, com propostas de qualidade; e pode-se atribuir esse crescimento, em parte, à política cultural implantada pela Secretaria de Cultura do Município. Em pouco tempo o exemplo atraiu outros investimentos na área, como as ações do Centro Cultural Banco do Brasil e da Caixa Econômica Federal, aliadas às ações da Funarte e de algumas empresas privadas, que apóiam grupos e mostras de dança no Rio. Se há problemas e reclamações sobre os rumos desse investimento ao longo dos anos, não deixa de ser reconhecido por todos que uma política pública para a área é crucial ao seu desenvolvimento.

Política e Cultura

A política brasileira foi marcada por grandes mudanças neste período: Fernando Collor é o primeiro presidente da América Latina a ser afastado por um processo de *impeachment* (em 1992), tendo seus direitos políticos cassados por oito anos. Itamar Franco assumiu o seu lugar, com a inflação fora de controle; o que mais

77 Sobre a Bienal de Lyon ver: NAVAS, Cássia. *Dança e Mundialização – Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

o preocupava, no entanto, era recuperar a normalidade política. O primeiro presidente eleito, em quase trinta anos, fora afastado do cargo. Era crucial manter no Brasil o estado democrático. Em 1993, por plebiscito, é mantido o regime republicano presidencialista. Em 1994 o presidente Fernando Henrique Cardoso é eleito — em grande medida, devido ao sucesso do seu Plano Real. Sua reeleição, no primeiro turno, em 1998, justifica-se por ter convencido a maioria dos eleitores de que é o mais preparado para enfrentar a crise financeira internacional. Após o governo de Fernando Henrique, sobe ao poder Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002, num momento histórico onde o PT, partido de oposição, sobe ao poder. No que diz respeito à cultura, o presidente Lula, que assim como o presidente Fernando Henrique foi eleito por dois mandatos, dá continuidade ao projeto de governo anterior, sem grandes ações ou modificações. Uma de suas realizações foi a criação das Câmaras Setoriais, no intuito de ouvir as diferentes classes artísticas do país.⁷⁸

O Programa Nacional de Incentivo à Cultura, do MinC, com a nova regulamentação da Lei Federal de Incentivo à Cultura,⁷⁹ somada à regularização e dinamização do Fundo Nacional da Cultura e do Mecenato e à medida provisória estendendo os benefícios para as artes cênicas, trouxe boas perspectivas de apoio aos grupos de dança cênica profissional. Deve-se mencionar, além disso, as leis municipais e estaduais de incentivo à cultura, que aos poucos foram se disseminando pelo país. Porém esses mecanismos se mostrariam por demais tendenciosos, muito ligados à programas de *marketing* de empresas patrocinadoras, não constituindo uma ferramenta legítima para o crescimento cultural, gerando discussões variadas.

78 As Câmaras Setoriais são órgãos consultivos – representante junto ao Cnpc (Conselho Nacional de Políticas Culturais) – instaurados em 2005. A Funarte, responsável por cinco câmaras (dança, teatro, circo, música e artes visuais), estabeleceu fóruns estaduais, mobilização e agentes institucionais no país. Procura encontrar junto à população diretrizes para determinar, em alguma medida, as linhas de projeto que serão aprovadas nas leis de incentivo (disponível no site www.cultura.gov.br/projetos_especiais/camaras_setoriais).

79 Concebida em 1991 para incentivar investimentos culturais, a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91), ou Lei Rouanet, como também é conhecida, poder ser usada por empresas e pessoas físicas que desejam financiar projetos culturais. Ela institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), formado por três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Mecenato, e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). O FNC destina recursos a projetos culturais por meio de empréstimos reembolsáveis ou cessão a fundo perdido e o Ficart possibilita a criação de fundos de investimentos culturais e artísticos (mecanismo inativo). O Mecenato viabiliza benefícios fiscais para investidores que apóiam projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio. Empresas e pessoas físicas podem utilizar a isenção em até 100% do valor no Imposto de Renda e investir em projetos culturais. Ao longo dos anos, o mecanismo de incentivo foi alterado várias vezes por meio de medidas provisórias e decretos para se tornar mais viável. Em 1995, por exemplo, o então ministro da Cultura Francisco Weffort, no governo Fernando Henrique Cardoso, assinou o decreto nº 1.494, que introduziu modificações como a admissão da figura do agente cultural, intermediador entre o artista e o patrocinador. Em 1997, foi editada medida provisória que permitia o benefício do desconto em 100% do Imposto de Renda (disponível no site www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet).

Nessa década, com o agravamento dos problemas sociais, e seguindo uma tendência internacional, a própria sociedade civil passa a articular respostas à crônica mistura de pobreza, violência e exclusão. O Estado, a seu modo, protagoniza mudanças, iniciando um longo (e polêmico) processo de privatizações. Como afirma Boaventura de Souza Santos,⁸⁰ foi um momento em que “o Estado teve de intervir para não intervir”. As reformas passam a ser efetivadas em nome da governabilidade — que nalguma medida sacrifica a todos, pela falta de emprego e pela precariedade das condições de vida.

Dá-se então um realinhamento das relações entre Estado, mercado e terceiro setor. Nesse momento, quando a noção do Estado do Bem-Estar Social entra em crise, as Ongs cada vez mais farão o papel de mediadoras entre Estado e sociedade. A retração do Estado sinalizava, de fato, uma perda de capacidade em garantir o bem-estar propiciando bens e serviços para os cidadãos.⁸¹

Nara Grivot Cabral ressalta que

a reconfiguração da relação entre os sujeitos sociais redefine a atuação das Ongs no cenário social, adotando características que mostram sua tendência à fragmentação e à especialização. A militância é substituída pela necessidade de profissionalização dos quadros de pessoal e de formação de parcerias. A gestão por projeto social ganha um sentido especial, como instrumento de intermediação nas relações de parceria entre Ongs, Estado e Mercado. O projeto social passa a ser uma ferramenta eficaz de gestão ao contribuir na organização das ações e na busca de resultados imediatos, potencializando o estímulo à solidariedade através do envolvimento de voluntários

80 SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Afrontamento, 2001. p. 119.

81 As Ongs surgem nos anos 70, ampliam sua atuação nos anos 80, em consequência do movimento de institucionalização e formalização dentro dos MSs (Movimentos Sociais), onde ganham reconhecimento e visibilidade em atividades de assessoria. Essas instituições contavam com a articulação da ação das Igrejas e dos intelectuais extensionistas das Universidades. Seu principal espaço de atuação eram os Centros de Educação Popular, onde se reuniam intelectuais, artistas e universitários fazendo um trabalho de base com as lideranças populares, inspirados pelas teorias de Paulo Freire e a educação libertadora. Como explica Nara Grivot Cabral (em “A Responsabilidade Social no Brasil: Uma Proposta em Construção”. Disponível em www.unisol.org.br): “O termo Ong foi usado pela primeira vez no Brasil em 1986, em documento da ONU, referindo-se ao desenvolvimento de comunidades. Essa proposta refletia uma visão de filantropia própria da sociedade americana. As Ongs surgem no espaço de luta dos MSs, atuando como mediadoras de órgãos internacionais no Brasil. [...] Ao mesmo tempo em que as Ongs ganham força, organização e autonomia em relação ao MS, se fortalecendo como sujeitos sociais no cenário brasileiro. É nesse processo de institucionalização dos anos 80 que o foco de desenvolvimento comunitário, como enfrentamento da pobreza, dá lugar a idéia de desenvolvimento social, como um debate que busca a atuação mais ampla através da ênfase no conceito de cidadania”.

e a qualificação dos serviços com a remuneração de profissionais especializados. Nunca se falou tanto da importância do voluntariado em nosso país como a partir da segunda metade da década de 90, inclusive com uma legislação específica desde 98, com a aprovação da Lei nº 9.680/98. [...] Os voluntários, base das organizações que compõem o Terceiro Setor, participam desde a diretoria até a prestação dos serviços diretos às pessoas beneficiadas e a captação de recursos, [o que pode] ser entendido como o exercício da responsabilidade individual para com as pessoas em situação de vulnerabilidade social.⁸²

No Brasil, esse tema da “responsabilidade social” aparece especialmente a partir da metade da década de 90. A discussão se volta então para projetos alternativos de sociedade, em nome da cidadania e do desenvolvimento sustentável. Foi nesse período que Bertazzo começa a se envolver mais diretamente com as Ongs, trabalhando em associação com comunidades de diferentes locais do Brasil. Se no início da década ele mostra ao público paulistano as suas matrizes e referências para a criação e o ensino da dança, no final da década vai pôr no palco várias manifestações de lugares distantes e distintos do país, seja em termos geográficos, seja de reconhecimento, e sempre num horizonte de mudança social.

Caminhos da Dança

Bem no início da década, em 1990, Bertazzo fez *Raga — Dança Dramática*, uma criação marcante na linha da dança teatro. Sobre ela, escreveu Linneu Dias:

Ivaldo Bertazzo, um artista que, partindo da premissa de que a beleza é possível e está perfeitamente ao alcance de nossas mãos, e que o espetáculo de dança deve ser uma festa de comunicação apelando para todos os recursos de que essa beleza é capaz, realizou uma montagem na qual desembocaram longos períodos de estudo e viagens sobre a dança indiana. Esse espetáculo, *Raga*, caracteriza-se, sobretudo, pelo cuidado em reproduzir tais danças com exatidão e soltura, combinando-as com uma narrativa dramática para a qual recorreu a modalidades rituais e formalísticas

82 CABRAL, Nara Grivot, “A Responsabilidade Social no Brasil: Uma Proposta em Construção”. Disponível em www.unisol.org.br

de teatro, num todo de impecável acabamento. Ivaldo Bertazzo representa, na dança brasileira, uma figura ímpar, cuja trajetória vai enriquecendo-se a cada novo trabalho.⁸³

Raga é uma versão do poema épico indiano *Mahabharata*. Em alguma medida traz para a cena o aprendizado decantado do estilo de dança indiana *bharata-natyan*. *Maha* quer dizer “grande”; *Bharata* é o nome de um personagem; no contexto do espetáculo, pode-se aceitar, com Bertazzo, a sugestão de que a palavra emprega sílabas alusivas a três outras: *bhava* (emoção), *tal* (ritmo) e *raga* (melodia). A emoção, no caso, vem da união do ritmo com a melodia. *Raga* é o primeiro passo para uma nova expressividade.

Na cena, grandes temas da filosofia e dos mais amplos questionamentos humanos. A dança emerge a partir de um contexto gerador e potencializa descobertas das relações sociais daquele momento.

Os personagens do *Mahabharata* parecem produtos de uma total predeterminação. Entretanto todos se interrogam sobre a retidão de sua ação, sobre os eu — *Dharma* individual. Defrontando-se a cada instante com a própria idéia de destino, com a necessidade de ir ao fundo deles próprios. Esse questionamento sobre a possibilidade de liberdade, diante de condicionamentos que ultrapassem os limites individuais, é de incontestável atualidade. Além de seu deslumbrante conteúdo poético, esse imenso poema se desenrola com a majestade de um rio de inesgotáveis riquezas filosóficas e éticas. É uma visão de mundo que está muito distante de nós, e ao mesmo tempo muito próxima. Inclui ramificações múltiplas, por vezes contraditórias na aparência, mas o leitor jamais perde de vista o ponto principal, que é, na verdade, a constatação de que vivemos o tempo da destruição. E que inclui a questão de saber se isso pode ser evitado.⁸⁴

Nesse espetáculo de teatro dançado, estão na cena 11 dançarinos, mais Bertazzo e dois atores (Selma Egrei e Cacá Carvalho). A trilha sonora foi composta por Paulo Tatit, que usou, sobretudo, instrumentos eletrônicos na partitura: “*samplers* e sintetizadores permitem uma espécie de jogo de construção e desmontagens

83 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1991.

84 *Raga*, texto do programa.

sonoras”.⁸⁵ Nesse período a maestria da combinação cênica de Bertazzo é ressaltada por muitos, como, por exemplo, o jornalista Zeca Camargo, na *Folha de S.Paulo*:

[...] em *Raga*, ele decidiu-se pelo puro. Montou um espetáculo claramente de dança oriental que, com a ajuda da precisão dos bailarinos, supera qualquer classificação de folclórica e oferece uma original reflexão sobre como essa mal-acostumada plateia nacional deve assistir algo “exótico”. [...] Para quem quiser se entregar à decifração dessa história, muito bem, Bertazzo dá um enredo rico em textos sofisticados, mas nunca pomposos. E se você quiser prestar atenção somente à dança, há muito com que se perdetisfação ao tentar seguir cada ângulo, reta ou curva que mãos, cotovelos, cabeças, olhos, pés e calcanhares desenharam. [...] Quanto às falas, *Raga* é o momento mais feliz na busca de Bertazzo em tentar conciliar texto e dança.⁸⁶

Mesmo quem tem ressalvas ao espetáculo reconhece o crescimento do coreógrafo. Helena Katz, por exemplo, no *Jornal da Tarde*, comenta que seus espetáculos têm se tornado cada vez mais complexos, e que *Raga* “apesar das deficiências com a sonorização, dos decepcionantes figurinos de Clodovil, e da fraca teatralidade, marca a ascensão de Ivaldo Bertazzo àquela nuvenzinha onde moram os grandes sábios, lá no céu da dança. Sua fé no poder transformador da motricidade ganhou aqui diploma com mérito”.⁸⁷

Ainda em 1990, Bertazzo participaria da comemoração de cinquenta anos do Coral Lírico Paulistano. Sua tarefa foi árdua e causou polêmica, pois os cantores foram resistentes à movimentação. Ele procurou “criar uma arquitetura com volume de gestos que abram esferas de sensibilidade”.⁸⁸ Como de hábito, não é um balé de formas fixas, mas sim uma procura da expressão individual e coletiva. A revista *Veja* destacou que “ele conseguiu a façanha de introduzir uma coreografia na última apresentação do Coral Lírico do teatro Municipal. Os 300 cantores acostumados a espetáculos estáticos, passaram quase duas horas fazendo evoluções pelo palco”.⁸⁹

85 KATZ, Helena. “A Magia do Oriente em Cena com Bertazzo”. *Jornal da Tarde*, 11/10/1990.

86 CAMARGO, Zeca. “Ivaldo Bertazzo Ensina Público a Ver o Exótico”. *Folha de S.Paulo*, 20/10/1990.

87 KATZ, Helena. “Um Festival de Sofisticação Dirigido pelo Mago Ivaldo Bertazzo”. *Jornal da Tarde*, 19/10/1990.

88 GONÇALVES FILHO, Antonio. “Coral Lírico Dança em seu Cinquentenário”. *Folha de S.Paulo*, 29/11/1990.

89 “Uma Tribo que Baila”. *Veja SP*, 23/01/1991.

Bertazzo montou mais uma de suas grandes danças corais no ano seguinte: *Luz, Calma e Volúpia* (1991). Linneu Dias resume a percepção dessas peças:

[...] como em todos os anos, aquele espetáculo de Ivaldo Bertazzo que a gente não sabe se é apresentação de fim de ano de sua escola ou um produto mais recente de sua cada vez mais bem sucedida inquietação criativa. Todos concordam que Bertazzo almeja a glória, isto é, uma mistura do mais intenso prazer com a própria evidência da perfeição artística, e *Luz, Calma e Volúpia*, invocando a França do princípio do século, foi mais um passo neste sentido, não tão equilibrado em sua tentativa de fusão das artes.⁹⁰

Luz, Calma e Volúpia reuniu 45 intérpretes: 13 atores/bailarinos e um coro de 28 pessoas, além do maestro e dos cantores. Para Bertazzo, “é um mergulho na sensação do século passado, que foi um período de muita transformação na música e na dança”.⁹¹ Inspirado na virada do século XIX para o XX, o coreógrafo se vale das composições de Erik Satie (1866-1925), Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937):

no final do século XIX, a dança buscava sua essência e o aspecto étnico, o oriental penetrava dessa forma. E, para traduzir isso, a música desses três compositores é perfeita. Satie não era um bom músico, mas tinha a função de quebrar a estrutura. Debussy é uma piração. Já Ravel é o tal arquiteto da música, que através de coisas simples chegava a coisas incríveis.⁹²

A trilha musical contou com o pianista Achille Picchi nas adaptações e nos arranjos das partituras, além dos três cantores: Lício Bruno, Lucila Tragtenberg e Maritza Franco.

A inspiração mais direta dessa criação foi a grande Feira Internacional realizada em 1889, em Paris. Para Bertazzo e Lúcia Campello (coordenadora geral), a dança nessa época estava numa encruzilhada, sintetizada pelas idéias de Michel Fokine

90 *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1991.

91 “A Linguagem da Arte do Futuro”. *Visão*, 23/10/1991.

92 PALOMINO, Érika. “Bertazzo Busca a Memória do Século 19”. *Folha de S.Paulo*, 07/11/1991.

(1880-1942),⁹³ que desejava mudanças a partir dos códigos existentes, e, de outro lado, Isadora Duncan (1878-1927),⁹⁴ que lutava pela abolição de todas as regras. Ao colocar no mesmo palco bailarinos profissionais e amadores, ele procurava resgatar as estruturas básicas dos gestos: “o corpo visto pelos artistas românticos era uma imagem chapada, que só tinha frente. Já Isadora, Fokine ou Nijinsky [1889-1950]⁹⁵ ampliaram as dimensões, propondo a visualização do corpo como um volume total”.⁹⁶ Em Duncan ele percebeu a relação da dança com a estrutura óssea; na obra de Fokine, encontrou o corpo exposto nas suas diferentes expressões.

Bertazzo não se preocupa com os padrões estéticos dos corpos, impostos pela propaganda; novamente os corpos dos mais diferente pesos e altura, e com diversos *background* se encontram na cena, perseguindo a melhor relação entre técnica e expressão, uma vez que “tudo o que somos é gerado nos limites de um aparelho locomotor. Por isso o equilíbrio é passageiro. Somos uma estrutura em movimento, dentro de um movimento organizado. Felizmente não somos somente seres psíquicos. Antes de tudo somos padrões de locomoção”.⁹⁷ A dança aqui se vê concomitantemente nas esferas da alteridade e do reencontro, da diferença e da troca. Um diálogo físico, onde os dançarinos são continuamente atentos às sensações do seu próprio corpo, do peso, do espaço, do tempo que cada gesto impulsiona.

93 Michel Fokine foi o primeiro coreógrafo dos Balés Russos de Diaghilev. No início do século XX, surgiu na Rússia uma companhia que trazia novos ares para a dança clássica. Seu criador foi Sergei Diaghilev (1872-1929), um apaixonado por música e pintura, além de grande produtor. Em 1909, os parisienses se surpreenderam pela poética de Fokine e pela exótica cenografia de Leon Bakst (1866-1924), para *Cleópatra*. Em 1910, Fokine e Igor Stravinsky criaram *O Pássaro de Fogo*, baseado numa lenda russa. E no ano seguinte, o pintor e designer Alexandre Benois (1870-1960) juntou-se aos outros dois para criar *Petrouchka*.

94 Isadora Duncan, dançarina e professora americana, foi uma das pioneiras na dança de movimentos livres. A importância de Duncan no futuro da dança moderna se deve à abertura de pensamento que lhe é característico: a dança é uma expressão espiritual que busca suas fontes na alma humana mais do que nas formas pré-estabelecidas.

95 Vaslav Nijinsky foi um dos grandes mitos da dança. Bailarino e coreógrafo, Nijinsky estreou em São Petersburgo em 1907. Dois anos depois, participou da primeira turnê dos Balés Russos de Diaghilev, deixando extasiados os públicos de Londres e Paris, com as coreografias *Le Pavillon d'Armide* e *Le Festin*. Seu trabalho alteraria os rumos da história da dança. Definiu novos parâmetros, pelo rigor técnico, a audácia e a beleza de suas interpretações. Suas coreografias *L'Après-Midi d'un Faune* (música de Debussy, 1912) e *Le Sacre du Printemps* (música de Stravinsky, 1913) criaram polêmica, ao subverter os códigos estabelecidos da dança e abrir uma nova via para as coreografias modernas. A partir de 1918, Nijinsky começa a apresentar sinais de desequilíbrio mental. Vive durante 30 anos em clínicas, até sua morte, em Londres (1950). Meses antes de sua internação, escreve os *Cadernos*, onde avalia episódios de sua vida e revê suas relações; ali expõe, também, suas idéias sobre a dança, junto com seus medos e aspirações.

96 “Nos Passos da Belle Époque Parisiense”. *O Estado de S. Paulo*, 07/11/1991.

97 *Luz, Calma e Volúpia*, texto do programa.

As críticas ressaltam exatamente o desequilíbrio entre profissionais e amadores que dividem a mesma cena. Por exemplo, Ana Francisca Ponzio, no *Estado de S. Paulo*:

[...] a coreografia dessa temporada deixa nítido o desequilíbrio entre as duas alas de intérpretes. [...] à parte esse senão, *Luz, Calma e Volúpia* evidencia a inegável inventividade de Ivaldo Bertazzo. Hábil nas danças corais, o coreógrafo obtém belos efeitos plásticos nas cenas protagonizadas por massas humanas (com intérpretes amadores ou não).⁹⁸

Já na *Folha de S. Paulo*, Érika Palomino diz: “tudo se torna mais claro quando um poema de Mallarmé diz que a bailarina é uma metáfora. É a explicação do espetáculo. *Luz, Calma e Volúpia* vai em busca de sensações, impressões de um tempo”.⁹⁹ O corpo instável e estável, livre e regulado, respondendo às sensações do movimento em permanente construção.

Em 1992 continua o trânsito entre a dança e o teatro, bem como a parceria de Bertazzo com Cacá Carvalho. *O Perigo e a Sorte Andam Juntos* explora a tradição hindu segundo a qual a realidade cotidiana é envolta pelos véus da deusa Maya. A música de Jean Pierre Kalatrianos, além da parte instrumental é executada pelos dançarinos, pois Bertazzo cada vez mais procura equipar o ator e o bailarino “com noções maiores de tempo, a partir da consciência da música”.¹⁰⁰

Nesse espetáculo, como peças anteriores, ele se vale de filosofias orientais, em que a relação com o imaterial é presente no cotidiano:

quando o homem se defronta com os conflitos de seu coração, que é exatamente o dilema do homem no mundo, enquanto ele tenta dissolver os fantasmas que a vida constrói, está abrindo as portas do sagrado, ultrapassando os limites do terreno. Sob essa ótica é que não podemos perder de vista a esfera sacra da dança dramática.¹⁰¹

98 PONZIO, Ana Francisca. “Bertazzo Abre Caminho para Espetáculo Total”. *O Estado de S. Paulo*, 23/11/1991.

99 PALOMINO, Érika. “Bertazzo Consegue Instantes do Século 19”. *Folha de S. Paulo*, 23/11/1991.

100 “Juntos o Perigo e a Sorte”. *O Liberal*, 05/08/1992.

101 Idem.

Correntes e Confluências

Do final de 1992 até 1996, Bertazzo não produziu espetáculos como nos anos anteriores, mas sim procurou trazer para a capital paulista suas principais referências. (Nessas produções, sempre estabeleceu parcerias com o Sesc/SP.) Em 1992, veio a dançarina indiana Madhavi Mudgal; em 1993, a companhia de Dalem Pujokusuman, apresentando *Dança & Drama de Java*; em 1995 esteve por aqui a osteopata Godelieve Denys-Struyf; e em 1996 Bertazzo organizou o Festival de Arte e Cultura Indiana. Em 1998, além de produzir *Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais* e *Tem Kathak no Tacatá* (ver abaixo), ele trouxe para São Paulo *Topeng - as Máscaras de Bali* e ainda o palestrante Phillipe Campignon, ampliando o entendimento de correntes que já apresentara à cidade. Madhavi Mudgal trouxe, na sua primeira vinda à São Paulo,¹⁰² o repertório tradicional do odissi. [Ver “Dança Indiana”] Em muitos trabalhos posteriores, o coreógrafo vai se valer desses movimentos e da geometria corporal dessa dança, bem como de traços da filosofia indiana.

Da Índia para Indonésia: Bertazzo viaja no tempo e no espaço dos movimentos culturais e traz para São Paulo outra de suas grandes influências. De Java, ele se nutriu das máscaras e do teatro de sombra, dos gestos e do desenho do corpo no espaço, do estilo de construção dramática e cênica, somando esses traços a tantos outros que compõem a sua escola.

*Dança & Drama de Java*¹⁰³ reuniu 35 artistas do palácio do Sultão de Yogyakarta, apresentando sete programas diferentes ao longo da temporada, mostrando estilos variados das danças representativas da cultura javanesa. Além disso, houve uma exposição com 72 máscaras do teatro Bali e 80 *batiks* (tecidos estampados).

Aqui, música, escultura, teatro e dança se unem na busca de uma obra de arte total. Deuses e heróis épicos da Índia convivem com santos sábios do Islã, personagens nobres e virtuosos com tipos grosseiros e cômicos; assim também, movimento e estaticidade se unem para trazer à tona uma tradição milenar. A maior parte do teatro de Java é herdeiro do *Wayang Kulit* (teatro de sombras) executado pelo *Wayang Wong* (homem sombra):

102 Sesc Pompéia, de 19 a 29 de novembro de 1992.

103 Sesc Pompéia, de 06 a 24 de outubro de 1993.

O Perigo e a Sorte Andam Juntos

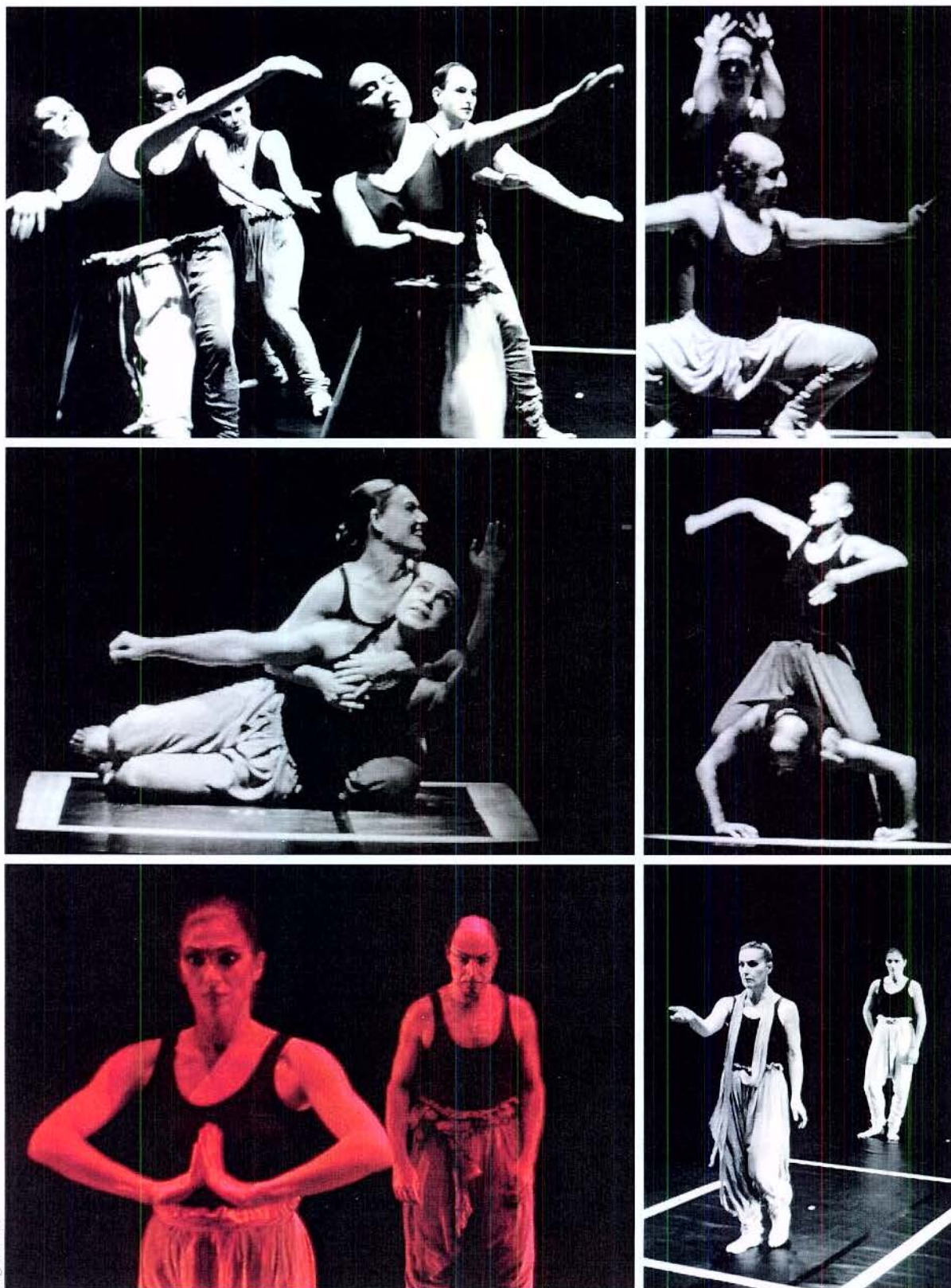


Figura 30

Madhavi Mudgal e Madhup Mudgal

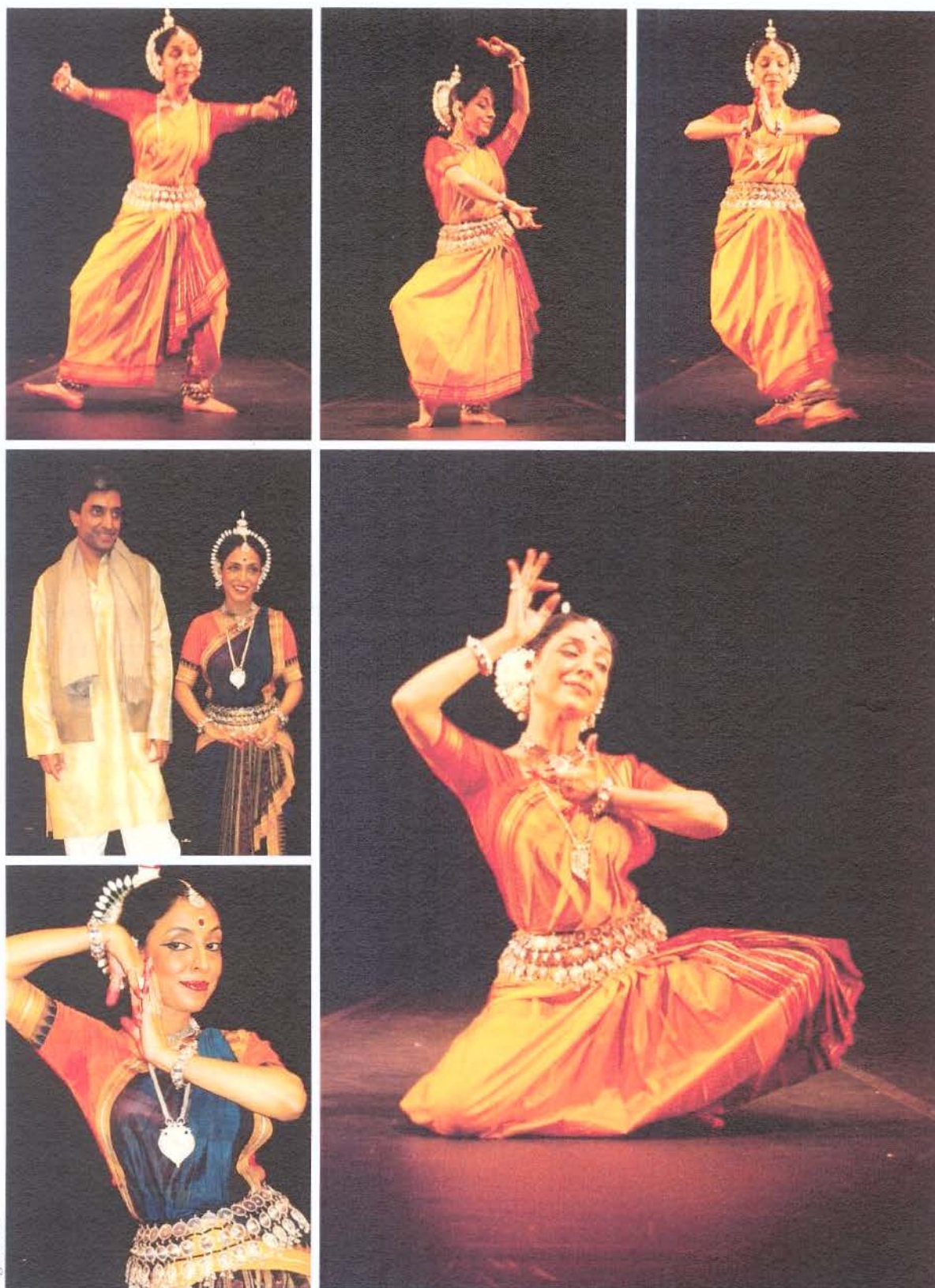


Figura 31

os atores e bailarinos atuam como se estivessem projetados bidimensionalmente numa tela. Deslocam-se para as laterais em movimentos fluidos e sóbrios, mantêm a frontalidade hierática e representam personagens do *Mahabharata*, do *Ramayana* e das adições do *Arjuna Wiwaha*. Os personagens são construídos a partir de variações sobre três tipos básicos: a mulher, o homem refinado e o homem forte. Para cada um, há um vocabulário gestual próprio.¹⁰⁴

A apresentação contou, também, com outros estilos: o *Lawung* (estilo marcial por excelência), o *Topeng* (espetáculos com máscaras), o *Bedhaya* (dança ritual de nove mulheres, que executam traçados geométricos e revelam simbolicamente os fluxos dos desejos humanos, harmonizados pela razão), o *Srimpi* (dois pares de bailarinas representando o embate entre potências opostas, ao mesmo tempo em que corporificam os quatro elementos: água, terra, fogo e ar), o *Golek Lambangsari* (que aborda a passagem da adolescência à fase adulta, no universo feminino) e o *Golek menak* (inspirado no teatro de marionetes).

Se Bertazzo nos apresentou, num primeiro momento, as suas influências artísticas, no ano de 1995 ele mostraria uma das bases científicas de sua metodologia. Para tanto montou um seminário teórico-prático intensivo de três dias no Sesc Pompéia¹⁰⁵ com Godelieve Denys-Struyf, onde ela fez conferências sobre o seu método e lançou o livro sobre o tema. Bertazzo criou para a ocasião, com 77 alunos de sua escola, mostrando a relação das duas metodologias. O espetáculo procurava colocar na prática as teorias G.D.S., mostrando possibilidades de amplitude dos gestos e explorando como o corpo de cada um se coloca no espaço e lida com a gravidade. Denys-Struyf comenta como essa relação se dá:

vocês viram [que], em certo momento no espetáculo, nós colocamos as mãos e tocamos no sacro — e era a parte anterior e eu estava dentro, estava na bacia. E então, quando estamos bem acostumados a essas curvas, a essas espirais e visualizamos bem as linhas de força, a bacia, isso se transforma em uma meditação [...] com toda consciência da bacia, da [articulação] coxofemoral. [...] Eis como aprendemos pouco a pouco a viver com um esqueleto, uma estrutura viva em nós

104 *Dança & Drama de Java*, texto do programa.

105 Sesc Pompéia, 08, 09 e 10 de dezembro de 1995. Seguida de apresentação de Bertazzo com cidadãos dançantes.

— e [isso] é um pouco do que vocês viram na primeira parte do espetáculo de hoje; e eu diria a vocês que foi um exercício, não apenas um espetáculo [...]. Primeiro a experiência; segundo, vivenciar a segunda nascerça — perceber este esqueleto que está em nós [...].¹⁰⁶

Denys-Struyf observa a imagem corporal e suas pulsões para compreender o terreno de predisposições do indivíduo. Segundo ela, o corpo dispõe de um alfabeto pelo qual se expressa. Nas mais diversas tipologias encontramos padrões de movimento que são comuns a todos. Usando as distintas possibilidades de movimento e expressão, procura-se manter um equilíbrio das tendências de cada um:

É um jogo de equilíbrio entre o que é a qualidade e o que são os defeitos da qualidade. E é por isso que, na segunda parte do seu espetáculo, Ivaldo introduziu as plataformas redondas, sobre as quais cada um tentou fazer os seus exercícios de equilíbrio. Nós vamos desenvolver a aptidão de sempre, [vamos] recair sobre os nossos pontos de equilíbrio, no corpo como na psique. [...] Fazemos exercícios de equilíbrio e as pessoas encontram uma forma de adaptabilidade que lhes permite também encontrar no seu comportamento respostas aos seus problemas. Não importa a idade; aos vinte anos nos equilibraremos sob alguma coisa muito complicada, muito alta; e, talvez, aos oitenta anos, podemos tentar [só] sobre uma perna, sobre um pé, mas fazemos exercícios de equilíbrio até a morte.¹⁰⁷

Bertazzo apresentou um trabalho de linguagem corporal, procurando revelar, na primeira parte, a estrutura óssea do corpo, por vários tipos de experiências: vibrações, percussões, bater no solo, empurrar o solo e, em seguida, tomar consciência das formas dos ossos e da utilização dessa “armação” nos gestos. Na segunda parte do espetáculo, ele se voltava para a percepção do jogo com a gravidade, para a possibilidade de cair e retornar, a capacidade de se tornar leve, de praticamente flutuar pela ação dos músculos em movimentos coordenados. Para Denys-Struyf, o trabalho desenvolvido nesse encontro entre ela e Ivaldo propõe “primeiro experimentar, depois colocar palavras em cima para levar à consciência, levar ao conhecimento. A palavra ‘conhecimento’ é também co-nascer, nascer junto

106 Palestra de Godelieve Denys-Struyf no Sesc Pompéia, 08, 09 e 10 de dezembro de 1995.

107 Idem.

Cidadão Dançante

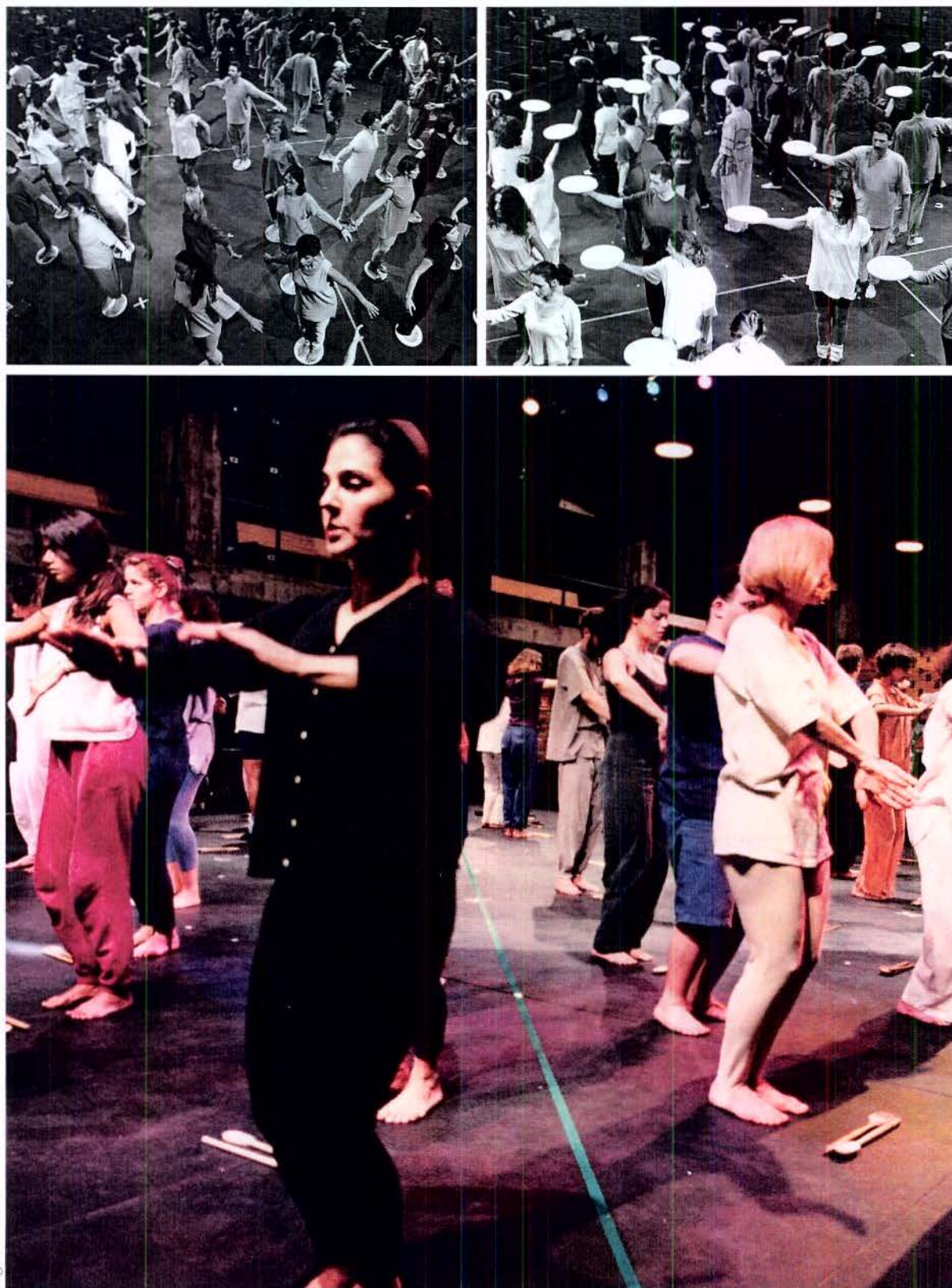


Figura 32

com o seu corpo, nascer junto com o universo material no qual nós viemos fazer uma experiência”.¹⁰⁸

Na dança, procura-se perceber a concretude dos ossos para dar propriedade de movimento aos músculos. Em seguida percebem-se osso e músculo no espaço, e através das articulações do corpo a possibilidade de se conquistar esse espaço. Como diz Bertazzo: “o uso do corpo no espaço, o dançar, traz boa forma. Não uma expressão de estar engessado, e sim [outras] possibilidades de expressão”.¹⁰⁹ A liberdade do movimento vem da aceitação de vivermos os limites do corpo. Como diz Denys-Stryuf: “ao habitar o corpo é que posso verdadeiramente saber e compreender o que é a liberdade. Ancorado em meu corpo o meu espírito pode partir para o infinito sem se perder”.¹¹⁰

No ano seguinte, 1996, Bertazzo apresenta a cultura indiana, desta vez de forma mais sistemática, ressaltando a ligação das construções artísticas com o entendimento de mundo. Aquilo que é parte do dia-a-dia torna-se uma construção cênica, a realidade é habitada e transformada de dentro na criação coreográfica.

O Festival de Arte e Cultura Indiana¹¹¹ incluía espetáculos de dança (Madhavi Mudgal, Bindu Juneja e Parwati Dutta), música (Madhup Mudgal e grupo com Hermeto Pacholal; Madhup Mudgal e grupo com Paulo Moura), *workshops* (de odissi, *abhinaya* e música indiana), uma instalação (*Chandni Chowk*, um bazar indiano) e a apresentação da gastronomia indiana (com o *chef* Singh Bartwall). A variedade dos programas de dança e música, além das outras atividades proporcionou uma imbricação entre o conteúdo, o aprendizado estrutural e a concepção dessas linguagens. O Bazar indiano recriou o ambiente das ruas da velha Delhi, com os estímulos visuais, olfativos, gustativos e táteis.

Estava bem no espírito da dança indiana, que une a literatura, a música, a escultura e a pintura ao movimento, buscando revelar a essência da natureza humana. No programa do evento, o texto ressalta:

Como todas as outras artes clássicas, a dança indiana manifesta a dualidade fundamental da natureza humana entre corpo e espírito, sensualidade e intelecto,

108 Idem.

109 Vídeo: *Habitar seu Corpo*. Produzido por Ivaldo Bertazzo, 1997.

110 Palestra de Godelieve Denys-Stryuf no Sesc Pompéia, 08, 09 e 10 de dezembro de 1995.

111 Sesc Pompéia, de 25 de abril a 12 de maio de 1996.

Festival de Cultura Indiana

Figura 33



Topeng – As Máscaras de Bali

Figura 34



Topeng – As Máscaras de Bali



Figura 35

transitório e permanente. Profundamente devocional, ela celebra as belezas da natureza, proporcionadas pela generosa mão de Deus. [...] Transmitida oralmente de guru a discípulo, a dança desenha-se em movimentos abstratos que exploram o ritmo e a melodia, bem como em expressões faciais e movimentos de mãos capazes de representar mitos ou poesia.¹¹²

Normalmente a dançarina é acompanhada de uma pequena orquestra composta de instrumentos de percussão (tabla, *pakhawoj*), cantores e instrumentos de cordas (*sitar*, *sarod*, *tanpuja*, violas) e sopro (flauta). Na dança o corpo inteiro entra em ação: o rosto e suas infinitas expressões, as mãos com inúmeras sutilezas de movimento e os pés, que estabelecem um diálogo direto com os instrumentos de percussão. Segundo Bertazzo:

as mãos também são instrumentos comunicativos muito poderosos: elas contam histórias. Nos *mudras* a sofisticação dos movimentos das mãos é o máximo de autonomia que o corpo consegue conquistar em relação ao cérebro. Quanto melhor for o bailarino, mais ele mudará o *mudra* para contar uma história. É a interação corpo-mente, em que mãos e pés são a demonstração final de quão veloz é a mente humana. Ao nos determos nesse trabalho de mãos e pés, com suas sofisticadas percussões, estaremos no fundo criando uma unidade de raciocínio e ação. É esse o conceito da dança.¹¹³

Mais uma vez da Índia para a Indonésia: em 1998, Bertazzo produz, junto com o Sesc, a apresentação da arte balinesa *Topeng* — *as Máscaras de Bali*, uma performance de Cristina Formaggia.¹¹⁴ O *Topeng*, nos moldes da tradição milenar balinesa, nutriu alguns grandes nomes do teatro moderno, como Eugenio Barba (1936-) e Antonin Artaud (1896-1948), com inusitadas possibilidades de expressão e ampliação do vocabulário corporal. Bertazzo se vale das influências do teatro de Bali, em muitas de suas coreografias: em primeiro lugar, o uso de máscaras,¹¹⁵ que acentua as personagens, ao mesmo tempo em que exige do artista um envolvimento maior do corpo para a expressão atingir

112 Programa do Festival de Arte e Cultura Indiana. Sesc Pompéia, de 25 de abril a 12 de maio de 1996.

113 Entrevista anexa.

114 De 12 a 27 de maio no Sesc Ipiranga. Apresentações e workshops.

115 As máscaras estão presentes em coreografias como: *Entre Duas Portas*, *Palmas do Deserto*, *Grande Noite de Baile*, *Grande Noite de Baile II*, *Oper-árias*, *Pas-de-Deuses*, *Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais*, *Milágrimas*.

sua plenitude; depois, a própria construção e entendimento do espaço cênico como espaço de reflexão humana, alargando a idéia do que pode ser a arte do teatro — no limite, a idéia da vida. Para Bertazzo, “no teatro balinês, tudo é sagrado e a voz de um palhaço é capaz de revelar toda gama de emoções humanas”.¹¹⁶

Nesse estilo artístico balinês, que teve início no século 17, cada máscara usada em performances porta um espírito, convidado a habitá-la. O artista se sente tomado por esse espírito durante o espetáculo, ou responde emocionalmente ao que a máscara sugere, sendo estimulado psicologicamente por cada personagem suscitado. Essas máscaras usadas no teatro balinês contam histórias do tempo dos antigos reis e estabelecem ligação com o mundo ancestral. Há máscaras humanas, de animais e de demônios. Podem tanto recobrir todo o rosto quanto apenas quartos da face. Os espetáculos promovem a alternância constante entre o sagrado e o profano, o belo e o feio, o refinamento e a caricatura.

Em 1998, Bertazzo traz mais um complemento da rede de influências que fundamentam a sua metodologia, organizando a vinda de Philippe Campignon, parceiro da Denys-Struyf, fisioterapeuta e osteopata do centro de cadeias musculares G.D.S. da Bélgica¹¹⁷, aprofundando o entendimento de como a psicomotricidade é fator fundamental para o artista corporal.

Campignon abordou o tema da respiração dentro do pensamento G.D.S.: observando as diferentes tipologias respiratórias encontradas, pode-se propor “soluções preventivas a partir de uma vivência corporal na qual a repetição de gestos corretos vai permitir que o corpo integre os bons automatismos, passando de uma correta respiração consciente para a respiração livre e inconsciente”.¹¹⁸

Nessa trajetória de desvelamento e apresentação, Bertazzo vai progressivamente penetrando idéias, objetos, corpos e organismos sociais, até convertê-los em sua própria substância. É um movimento que gera criações de diferentes calibres e indica uma atividade processual muito variada. A realidade, para ele, se mostra sempre aberta a novas configurações; e o papel do artista é descobrir, em cada instância, a melhor combinação de figuras.

116 KATZ, Helena. “Ivaldo Bertazzo Pratica a Cidadania em Nome da Arte”. *Estado de S. Paulo*, 10/02/1998.

117 Sesc Ipiranga, dia 28 de abril de 1998.

118 Nota do programa. Nessa mesma data foi lançado o livro *Respir-Ações*, de Campignon. São Paulo: Summus editorial, 1998.

Corpo e Cidadania

A partir de 1996, com o espetáculo *Cidadão Corpo*,¹¹⁹ Bertazzo passou a trabalhar com mais persistência temas da cultura brasileira. A partir desse momento, procura discutir mais diretamente a “identidade brasileira do movimento”. Junto com o espetáculo, aliás, publicou também um livro, *Cidadão Corpo – Identidade e Autonomia do Movimento*,¹²⁰ onde procurava passar os fundamentos de seu trabalho.

Quarenta e oito dançarinos, de diferentes biótipos e condições físicas, compõem um caleidoscópio de tipos brasileiros, com suas mesclas raciais — o negro, o índio, o mulato, o mediterrâneo, o japonês etc.. Maracatu, balé, maculelê, dança indiana, capoeira, valsa, melodias de Tom Jobim e Gilberto Gil, antigas canções populares, peças clássicas de Carlos Gomes (1836-1896), Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Villa-Lobos (1887-1959) — tudo se mistura para formar um corpo coletivo. O coreógrafo busca a autonomia do gesto e a recuperação da sua totalidade. Uma identidade individual pode ser conquistada através do corpo. Nesse sentido suas aulas de dança são também aulas de anatomia e autoconhecimento: “só quando [alguém] se sentir confortável no próprio corpo é que conseguirá expressar-se para o resto do mundo. [...] O objetivo desses eventos é mostrar para as pessoas que o corpo está ligado à questão da cidadania”.¹²¹

Associadas à musicalidade, Bertazzo faz despertar a orientação e a coordenação para facilitar o ensino da capacitação motora. Os ensinamentos da Reeducação do Movimento se fundam numa lógica da expressão, fundamento de potencialidade e liberdade, e não na lógica da imitação de um padrão estético de movimento. É um processo de racionalização e individuação, no contexto mais amplo de pesquisa de movimento.

No livro *Cidadão Corpo* (um manual de análise da autonomia do gesto e do papel personalizante do aparelho locomotor), Bertazzo procura demonstrar exercícios simples que devolvem a harmonia dos gestos cotidianos. Para ele, temos de “desligar o piloto automático” e adquirir consciência dos gestos que repetimos milhares de vezes no dia: “concentre-se em cada passo, percebendo como a pressão do pé no chão tem uma extensão na coluna. Essa passagem de tensão do apoio do pé até o

119 De 21 de novembro a 1 de dezembro, no Sesc Pompéia aconteceram diversas atividades (simpósio, aula aberta, e lançamento do livro) simultaneamente ao espetáculo.

120 BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão Corpo, Identidade e Autonomia do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1996.

121 “Ivaldo Tira Para Dançar”. *Elle*, novembro de 1996.

crânio é uma conquista possível para todos”.¹²² O projeto *Cidadão Corpo* ressalta essa conscientização do corpo e de suas possibilidades de movimentos, mostrando que isso não é privilégio de profissionais da dança e do ritmo, mas pode ser um hábito de todos.

Palco, Academia e Periferia (O Penhor Dessa Igualdade), de 1997, punha no palco o erudito e o popular, amadores e profissionais, pobres e ricos: 140 participantes — bailarinos, cidadãos dançantes, músicos e cinco bandas da periferia usando instrumentos de percussão feitos de sucata. Nesse espetáculo a música foi dirigida pelo maestro Nelson Ayres, com participação especial do percussionista Naná Vasconcellos.

Nessa época, o coreógrafo começa a questionar mais fortemente os mecanismos de construção social e seus procedimentos visíveis e invisíveis. Se suas produções anteriores enfocavam os corpos dos cidadãos dançantes — ou seja, pessoas comuns, de classe média ou alta, que se dedicavam a entender o seu corpo e as potencialidades do seu aparelho locomotor —, agora é uma massa heterogênea, de classes sociais distintas, do centro e da periferia da cidade, que está no palco. Esse grupo se organiza e desorganiza no espaço cênico passando por movimentos variáveis: samba, maculelê, dança indiana.

No programa, Bertazzo destaca:

Este espetáculo apresenta três “corpos brasileiros”, três representações diversas no panorama urbano brasileiro: o bailarino, o cidadão comum e o jovem à margem da plena cidadania. Cada um deles com sua maneira própria de mover o corpo, de vesti-lo e adorná-lo. Cada qual em determinado estágio de trabalho rítmico.

[...] Quem são esses jovens, como vivem essas pessoas? Do ponto de vista da organização social, são indivíduos com acesso limitado a equipamentos de educação e saúde, núcleo familiar instável ou inexistente, escassas oportunidades de ocupação produtiva, de trabalho, etc. Portanto, altamente sujeitos a comportamentos desviantes e à zona de influência da criminalidade. Não só para esses jovens à margem da oportunidade plena — pois a educação para o convívio social nas classes privilegiadas de todos os países tem se mostrado ineficiente —, mas principalmente para eles, o trabalho rítmico pode representar um forte pólo de interesse, um aumento considerável de sua capacidade de concentração e a possibilidade de estabelecer

122 “Muito Prazer, Estranho Corpo Meu”. *Mais Vida*, novembro de 1996.

elos saudáveis com a comunidade. Pode lhes revelar, enfim, a poderosa experiência de uma atividade coletiva orientada em benefício da própria coletividade (ainda que não diretamente produtiva, em termos de PIB).

O elenco era composto por 15 bailarinos profissionais, 36 cidadãos dançantes, 10 músicos regidos por Nelson Ayres, com o solista Naná Vasconcelos, e cinco grupos de jovens vindos de diferentes periferias: banda Lactomia¹²³ (do bairro Candéal, em Salvador), criado por Carlinhos Brown e dirigido por Jair Rezende; Banda Bate Lata,¹²⁴ de Campinas (Fundação Orsa), que, sob a orientação do maestro Alexandre Randi, utiliza instrumentos musicais alternativos (tubos de pvc, latas etc.); Funk'n lata,¹²⁵ criado e dirigido por Ivo Meirelles na escola de samba Mangueira, no Rio de Janeiro; meninos da favela Monte Azul,¹²⁶ da cidade de São Paulo; e 16 meninos da Treze de Maio,¹²⁷ grupo criado há 15 anos pela bailarina e coreógrafa Penha Pietra.

Em sintonia com um processo relativamente amplo no país, no que concerne à conscientização da responsabilidade social, Bertazzo cria em cena um canal de diálogo com diversos movimentos artísticos e sócio-educacionais. Para o coreógrafo, “um corpo é um volume no espaço. A partir da maneira como cada bailarino utiliza o espaço, indicamos um novo código de civilidade. Existe aí uma proximidade entre os diversos, que não precisa necessariamente ser conflitante. Pelo contrário, é totalmente conciliável”.¹²⁸ A emancipação dos corpos e o jogo de representação cênica estão, neste caso, diretamente ligados às relações sociais, educacionais e políticas.

Os quase 190 participantes apresentavam a movimentação mais característica dos espetáculos de Bertazzo: grandes desenhos geométricos, formados pelos corpos

123 A banda Lactomia é dirigida por Jair Resende (composta de 21 integrantes de 10 a 18 anos). Inicialmente a banda de Rodrigues se chamava Arrastão; a partir de 1991 Carlinhos Brown se tornou padrinho da banda cedendo instrumentos e espaço de ensaio; nesta época a banda passa a se chamar Lactomia. Apresentações em *Palco, Academia e Periferia*, dias 16 e 17 de agosto.

124 A banda Bate Lata é dirigida por Alexandre Randi (composta de 28 integrantes de 10 a 16 anos). Apresentações em *Palco, Academia e Periferia*, dias 7, 8 e 15 de agosto.

125 A banda Funk'n lata, criada em 1995, é dirigida por Ivo Meirelles (composta de 21 integrantes). Apresentações em *Palco, Academia e Periferia*, dias 9 e 10 de agosto.

126 O grupo da Favela Monte Azul tem a direção da associação comunitária Monte azul (o grupo é composto de 23 integrantes de 12 a 23 anos). O grupo trabalha com diferentes manifestações artísticas. Apresentações em *Palco, Academia e Periferia*, de 7 a 10 e de 14 a 17 de agosto.

127 O grupo 16 Meninos da 13 de Maio é dirigido por Penha Pietra's. Trabalha com a linguagem da dança. Apresentações em *Palco, Academia e Periferia*, dias 13 e 14 de agosto.

128 PONZIO, Ana Francisca. “Bertazzo Transforma Espetáculo em Evento”. *Folha de S.Paulo*, 09/08/1997.

que povoam a cena. Mais próximo do final da peça, esse espaço era preenchido por grupos populares, representando a periferia, ao mesmo tempo próxima de todos, mas sem se misturar. Para o coreógrafo, um corpo cidadão é “um corpo que possui o mínimo de potencialidades desenvolvidas nessa área, cujas particularidades são reconhecidas, aceitas e valorizadas, de modo a favorecer algum patamar de equivalência social, ou seja, a possibilidade de relativizar diferenças culturais, econômicas etc.”.¹²⁹

Houve um tempo em que as danças populares estiveram mais no centro da cultura, assumindo o papel crucial na formação desse “corpo cidadão”. O que se vê nas manifestações de periferia que o coreógrafo colocou na cena é justamente a tentativa de produzir uma arte coletiva que religue o indivíduo ao processo de inserção social; para tal, recriam-se várias linguagens, na busca da superação da ruptura com as formas culturais tradicionais. Para Bertazzo, os grupos “surgiram da necessidade de construir um imaginário mais harmonioso, bonito e estimulante que o próprio cotidiano”. Porém, mesmo nesses grupos ainda existe um “potencial a ser despertado e ampliado pela aquisição de outras ‘sílabas’ do alfabeto que constitui a linguagem corporal”.¹³⁰

Uma resenha de Ana Francisca Ponzio para a *Folha de S. Paulo* ressalta o processo do coreógrafo em *Palco, Academia e Periferia*: “diluindo técnicas orientais em um tecido coreográfico híbrido, aponta uma linguagem em processo, que pode florescer com a consolidação de um grupo estável” (nos anos 2000 Bertazzo trabalhará, como veremos, de maneira mais continuada com grupos de jovens). Ainda nesse mesmo texto, entram em jogo questões que envolvem a verba para cultura: “No fluxo do espetáculo, o ruído fica por conta da propaganda acintosa de uma empresa alimentícia, estampada na camiseta dos garotos da banda. Forçando a barra, a informação incômoda comprova a dificuldade dos patrocinadores nacionais em apoiar a cultura com discrição e assumir este papel como condição natural de cidadania”.¹³¹ Outras críticas¹³² ressaltam que o caminho proposto é

129 *Palco, Academia e Periferia*, texto do programa.

130 *Idem*.

131 PONZIO, Ana Francisca. “Bertazzo Transforma Espetáculo em Evento”. *Folha de S. Paulo*, 09/08/1997.

132 ANDERSON, Joni. “Entre Nessa Festa”. *Folha de S. Paulo*, 10/08/1997: “O resultado é uma ‘torre de babel’ artística, alegre e positiva, que fala também da violência, das particularidades, do movimento e do ritmo dos negros”. KATZ, Helena. “Bertazzo Constrói uma Nação de Dança”. *Estado de S. Paulo*, 10/08/1997: “Quem acompanha esse trabalho há algum tempo, com certeza percebeu que o novo espetáculo representa um momento mais denso, mais pleno. As partes coreográficas dos cidadãos nunca foram tão difíceis e eles nunca as realizaram tão bem. Tanto de um lado (coreografia) quanto do outro (elenco não-profissional) aumentou a taxa de complexidade”.

claro, com mais complexidade, mas que sua coesão ainda não está completamente feita; para que a mistura dê liga, seria supostamente preciso um tempo maior de decantação.

No ano seguinte (1998), em *Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais*, suas pesquisas continuam educando o corpo e o gesto. Seu ponto de partida foi a partitura musical de *O Carnaval dos Animais* (1886) de Camille Saint-Saëns (1835-21) — um carnaval agora ampliado para outras formas artísticas: dança, pantomima e teatro de bonecos. Para o coreógrafo, “através de alegorias e da utilização de *tableaux vivants*, o espetáculo procura criar essa mágica mistura do estar e do movimentar-se de homens e animais numa atmosfera irreverente, grotesca às vezes, insólita e surpreendente”.¹³³ Mais de cem integrantes representaram as diversas culturas e mesclas raciais que coexistem no país.

As assistentes de direção foram as irmãs Lucia Campello Hahn e Carmute Campello (1934-2006), que contribuíram para costurar o argumento da fábula social. Em cena, os atores Marília Pêra e Roney Facchini dançavam, cantavam e conduziam a peça, que reúne fragmentos de textos variados: desde Gonçalves Dias (1823-64) até os modernistas Oswald de Andrade (1890-1954), Murilo Mendes (1901-75), Mário de Andrade (1893-1945), Ronald de Carvalho (1893-1935), Manuel Bandeira (1886-1968), Vinicius de Moraes (1913-80) e Carlos Drummond de Andrade (1902-87), “que louvam, explicam e ironizam o homem brasileiro e nossa carnavalesca sociedade”.¹³⁴

A partitura de Saint-Saëns foi adaptada por Achille Picchi, com a colaboração de Nelson Ayres. Na trilha musical do espetáculo somaram-se várias vertentes da música brasileira — folclórica e popular, tradicional e erudita. Por exemplo, a Banda Sinfônica Maestro Wilson Fonseca, de Santarém (Pará), com 46 jovens instrumentistas, regidos por José Agostinho da Fonseca Neto, e a Banda Cabaçal, dos irmãos Aniceto, tocadores de pífano e percussão de Crato (Ceará), mais a voz da soprano Adélia Issa, interpretando canções brasileiras.

O universo visual e cênico do espetáculo trazia, também, os bonecos criados pelo grupo Giramundo, dirigido por Álvaro Apocalypse. Os bichos, manipulados pelos cidadãos — cinco peixes, duas galinhas, um elefante, um pato, dez pássaros e um grande leão de papel —, contracenavam com a onça interpretada pela bailarina Beth

133 *Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais*, texto do programa.

134 *Idem*.

Risoléu. Para Sara Bueno, *Ciranda dos Homens* é “uma opereta bem humorada que une música clássica e manifestações populares como bandas de pífanos e bonecos mamulengos”.¹³⁵

Com esse olhar sobre o Brasil, Bertazzo seguia seu caminho iniciado na década de 70, na busca dos gestos que dão corpo às cidades. O coreógrafo coloca na cena uma visão das danças populares e tradicionais de muitos países, abrigando velhos, crianças jovens, gordos, magros, altos e baixos. Cada grupo mostra, democraticamente, uma espécie de síntese da sociedade em que se insere. A comunicação se dá pelo corpo, que se conhece e reconhece, tanto quanto pelo canto, pela mímica e pela fala.

No *Estado de S. Paulo*, Helena Katz escreveu:

Os cidadãos dançantes pedem por holofotes. O que conseguem, em termos de autonomia, com a sua dança, valida a hipótese primeira do mestre Ivaldo a respeito do poder transformador da motricidade bem trabalhada. Realizando construções simples apenas na sua aparência, demonstram níveis refinados de atenção e sentido de organização. [...] É como se Bertazzo fosse montando uma grande holografia a respeito de uma nova dramaturgia do corpo [...] Trata-se de uma atividade única, autoral. [...] Ivaldo Bertazzo está fundando uma dramaturgia brasileira de dança. Fluxos de idéias e de experimentos que, na teoria e na prática, estão abrindo espaço para algo ainda sem nome, mas já com forma.¹³⁶

A dramaturgia que Bertazzo constrói busca estruturar e organizar a matéria humana através do que lhe é mais comum e particular: seus gestos expressivos e movimentos coordenados. Uma dança construída de intersecções e seqüências, que propõem assim novos significados. Nessa dramaturgia ele trabalha as estruturas, pesando as tensões entre as partes e o todo, entre os volumes e sua disposição no espaço. O efeito, muitas vezes, é o de uma exposição de tentativas — exasperadas tentativas — para se diferenciar de uma existência passiva e acomodada.

No caleidoscópio de tipos e etnias que o coreógrafo colocou na cena ainda faltava o índio. Ao longo de todo esse período, Bertazzo mostrou no palco as várias facetas que integram o Brasil, ora acentuando um lado mais expansivo das nossas relações “cordiais”, ora sublinhando um recolhimento doído de pessoas que são participantes

135 BUENO, Sara. “Marília Pêra Contracena com Cidadãos Dançantes”. *Jornal da Tarde*, 02/09/1998.

136 KATZ, Helena. “Ivaldo Bertazzo Cria a Dramaturgia da Dança Brasileira”. *Estado de S. Paulo*, 05/09/1998.

e ao mesmo tempo excluídas desse intrincado jogo social. Um primeiro momento foi o encontro com os índios Tuyukas, no espetáculo *Mahçã Bohkarinimõ (Encontro de Irmãos)*, de 1998;¹³⁷ no ano seguinte, vieram os índios da tribo Gavião-Icolens.

Na cena, Marlui Miranda, Rodolfo Stroeter, Bertazzo, Tuyukas e cidadãos dançantes. Entre insinuação, estranhamento e encontro, a dança explora as ambigüidades dos gestos — e traz à tona as ambigüidades de fundo, na trama nacional.

Segundo Renate B. Viertler,¹³⁸ “um dos preceitos fundamentais à filosofia indígena é o de que o mundo tangível, ou o mundo transitório dos sentidos é mera ‘aparência’, e não deve ser confundido com o mundo estável e verdadeiro representado pelas ‘essências’ das coisas”. O contato entre esses dois mundos se dá pelos ritos e cerimônias, que reúnem cantos, danças e outras técnicas, como a restrição alimentar, os movimentos corporais repetitivos e, em algumas tribos, o uso de alucinógenos. A dança indígena, assim como a indiana, a javanesa e as muitas danças folclóricas de que Bertazzo se nutriu, encontram-se nesse sentido maior de congregação e comunicação humana. Todas sublinham outra dimensão de forças, atualizando e revelando a pertinência dos encontros.

Os cruzamentos de Brasil e Índia continuam: neste mesmo ano de 1998 estreou *Tem Kathak no Tacatá*, unindo ritmos brasileiros e indianos. Um encontro de uma noite com direção musical do maestro Nelson Ayres, também ao piano. O kathak, com sua intensa percussão de pés, foi dançado por um casal de bailarinos indianos, da companhia de *Kathak* da diretora Kumundi Lakhia, que ficou quase dois meses no Brasil para concretizar a experiência. Seus gestos ganharam ecos nos corpos de 36 cidadãos-dançantes; já os indianos cantaram *A Dança de Ema*, uma espécie de embolada tradicional brasileira. Contrastes e pontes rítmicas permearam o espetáculo: “Para os indianos e para a sua dança muito vertical, o corpo é um símbolo muito forte, quase sagrado: eles jamais se permitem rolar no chão ou dobrar a bacia com exagero, como nós fazemos”, explica Bertazzo.¹³⁹

O roteiro musical incluía Bach, Guerra Peixe e ainda uma peça especialmente composta por Ana Fridman (que também dançava no espetáculo); tudo isso interpre-

137 Sesc Vila Mariana, 15 de abril de 1998. Esta foi a primeira parceria de Bertazzo com o Comunidade Solidária, presidido pela socióloga Ruth Cardoso.

138 VIERTLER, Renate B. “A Beleza do Corpo entre Índios Brasileiros”. In: QUEIROZ, Renato da Silva, *O Corpo do Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 161.

139 MACHADO, Álvaro. “Brasil e Índia Misturam seus Ritmos”. *Folha de S.Paulo*, 24/06/1998.

Palco, Academia e Periferia

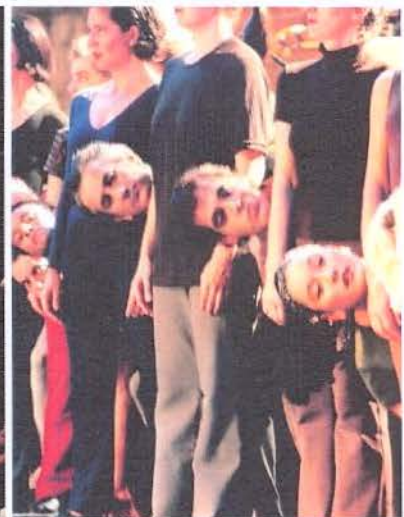
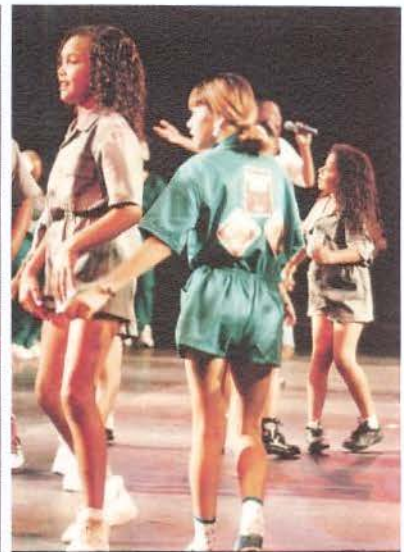


Figura 36

Ciranda dos Homens... Carnaval dos Animais

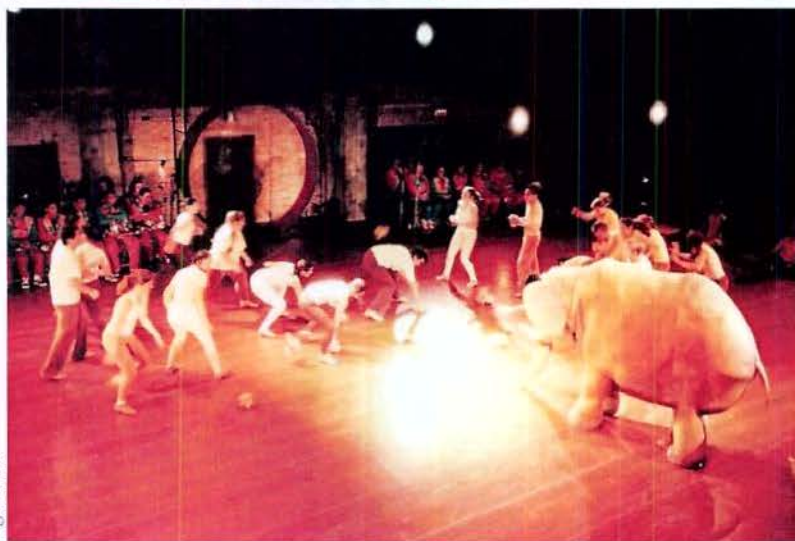
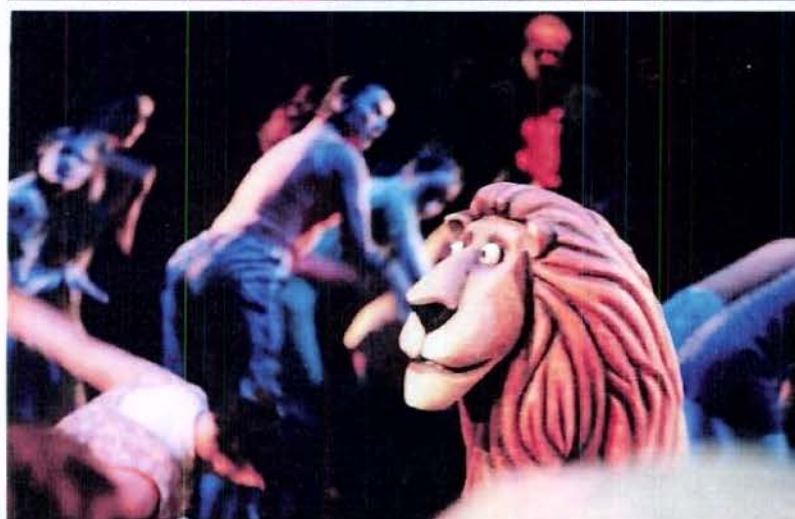
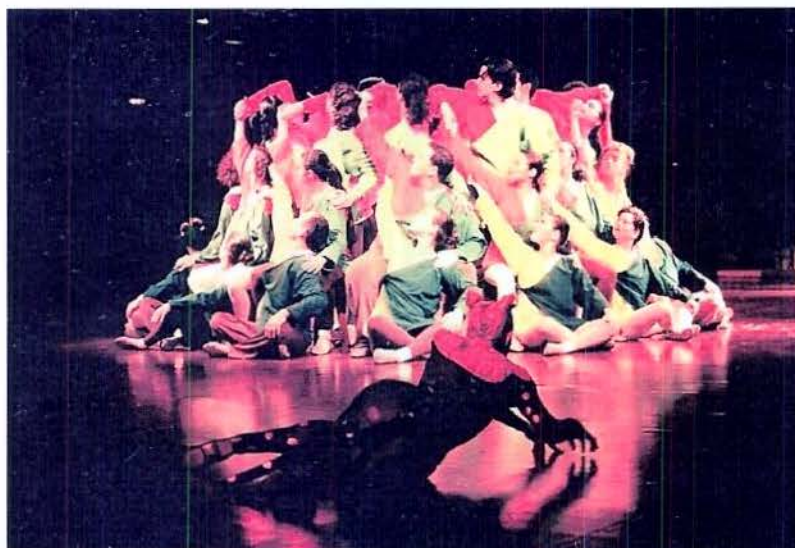


Figura 37

Mahcã Bohkarinimõ

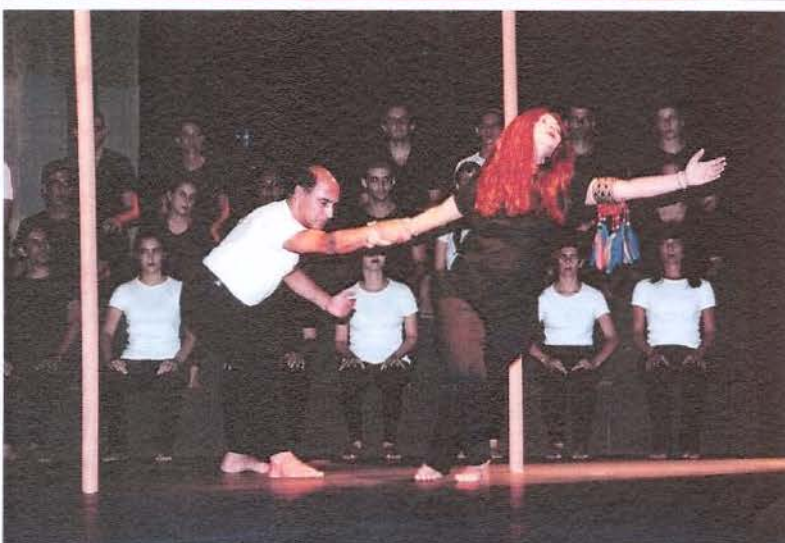


Figura 38

tado por brasileiros e indianos munidos de caxixis (o chocalho do tocador de berimbau). Participavam ainda o violista clássico Marcello Jaffé e o tablista indiano Ramesh Bapdara.

Na sequência, o Teatro musical brasileiro voltou à baila com *Tupi Tu És* (1999), no projeto “Pocket óperas”, do Sesc. O Teatro musical brasileiro, segundo Bertazzo, é mesmo um grande exercício de organização. Que ele seja feito num espírito de irreverência não altera esse fato, até pelo contrário: “você pode fazer fusões e abrir possibilidades de transformação, sem agredir a arte de cada um. As coisas tem de vir para cidade, para serem transformadas”.¹⁴⁰

A mestiçagem ali se faz presente e levanta questões sociais da formação brasileira. O que move a dança lhe dá sustentação e consistência. Inspirado no romance *O Guarani* de José de Alencar (de 1857) e na ópera homônima de Carlos Gomes (de 1870), a dança reuniu onze índios — de Rondônia, da tribo Gavião-Icolens, reduzidos, na época, ao número de 400 habitantes —, lado a lado com dançarinos e cantores líricos.

Ritos e cantos tradicionais da tribo Gavião faziam contraponto à cultura européia da ópera. Com direção musical e composições do maestro Achille Picchi e participação do tenor Rubens Medina, do barítono Sebastião Teixeira e das sopranos Alfa de Oliveira e Berenice Barreira, o roteiro incluía trechos de *O Guarani* e da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner (1813-83). O compositor Vanderlei Lucentini completava a integração entre a partitura clássica e os sopros do Gavião com intervenções eletroacústicas.

O Brasil visível de Bertazzo nos conduz a recantos incertos, que nos lembram um elemento indizível, inacessível e poderoso, presente nas mais diferentes manifestações, que convivem sem verdadeiramente se encontrar nesse território. Sua força nem sempre está na estética perfeita da cena, mas sim nas possibilidades permanentemente abertas de novas configurações sociais. A presença humana dos índios, por exemplo — estrangeiros para nós —, procura instalar uma potência desvelada, um pensamento e uma maneira de existir distinta de tantas outras, já vistas e reconhecidas na cena.

Apresentada no mesmo ano, *Além da Linha d'Água* surgiu de uma proposta do conselho do projeto federal Comunidade Solidária, no intuito de resgatar as expressões culturais do sertão. Nos anos anteriores, Bertazzo já vinha desenvolvendo, como vimos, um trabalho cênico que reunia profissionais do teatro e dança e grupos populares de diversas regiões brasileiras. Em *Além da Linha d'Água*, estavam no palco

grupos de municípios do nordeste e norte de Minas ao lado dos cidadãos dançantes e outros artistas de São Paulo.

São mesmo as misturas que interessam ao coreógrafo: grupos musicais de Pernambuco (Coral Aboios de Serrita¹⁴¹ e Quinteto Violado¹⁴²), Bahia (Coral da Comunidade de Lagoa da Camisa¹⁴³ e Coral da Comunidade de Valente¹⁴⁴) e Sergipe (grupo de atores de Imbuça¹⁴⁵), juntamente com atores e bailarinos. Paralelamente ao espetáculo, uma “Mostra de Artes e Artefatos do Sertão” reuniu artesãos de Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Bahia, Pernambuco, Sergipe e Paraíba.

Unindo a linguagem do cordel com a poesia e prosa eruditas, o espetáculo apresenta uma caravana “visionária”, que sai do sertão em busca do mar; cantos tradicionais se mesclavam com a produção musical e coreográfica urbana contemporânea. O roteiro, de Carmute Campello, incorporava textos de Manuel Bandeira e Cecília Meirelles (1901-64), além de literatura de cordel e peças do cancionário popular. Para Bertazzo há “semelhanças do teatro de cordel e de outras manifestações artísticas do sertanejo com os conteúdos estilizados e simbólicos do teatro e danças orientais”.¹⁴⁶ Assim a tônica está nas imagens, nas sonoridades e nos movimentos, mais do que no discurso. A relutância em harmonizar as coisas revela, ao mesmo tempo, continuidades sutis, que se exteriorizam nessas manifestações trazidas de recantos distintos do país. As diferenças por vezes mal são toleráveis: causam desconforto, ou desconfiança, para quem vê as violências de representação e pertencimento. Mas o palco continua sendo o local de encontro das forças, deixando entrever o que fica em suspenso.

Nem todos concordaram com a proposta. Para Mauro Dias, no *Estado de S. Paulo*,¹⁴⁷ “o espetáculo reafirma as fronteiras que quer eliminar”, pois ao transpor para o

141 O aboio é uma expressão vocal do nordeste brasileiro, ao lado da embolada e da moda de viola. Cada integrante do coral de aboios improvisa sobre temas tradicionais. No sertão, os aboios têm a finalidade de acalmar o gado para que ele seja mais facilmente levado e trazido aos pastos.

142 No *Além da Linha d'Água* o quinteto foi reduzido a quarteto. Toinho Alves além de tocar no Quinteto, participou da criação musical do espetáculo. Este grupo foi um dos pioneiros em lançar no mercado as sonoridades nordestinas.

143 Lagoa da Camisa fica perto de Feira de Santana. O Coral é composto por vozes masculinas e femininas. Em seu repertório tem canções que acompanham os trabalhos manuais e samba de roda.

144 Este coral, de nove mulheres e dois homens, canta novenas e súplicas religiosas até em velórios. Participam, com certa frequência, em roteiros musicais para peças como em *Além da Linha d'Água*.

145 O grupo Imbuça de Teatro normalmente se apresenta na rua e procura em seu repertório trabalhar com temas da cultura popular. Em *Além da Linha d'Água* eles contracenam com Marília Pêra.

146 *Além da Linha d'Água*, texto do programa.

147 DIAS, Mauro. “Espectáculo Reafirma Fronteiras que Quer Eliminar”. *Estado de S. Paulo*, 01/09/1999.

Tupi Tu És

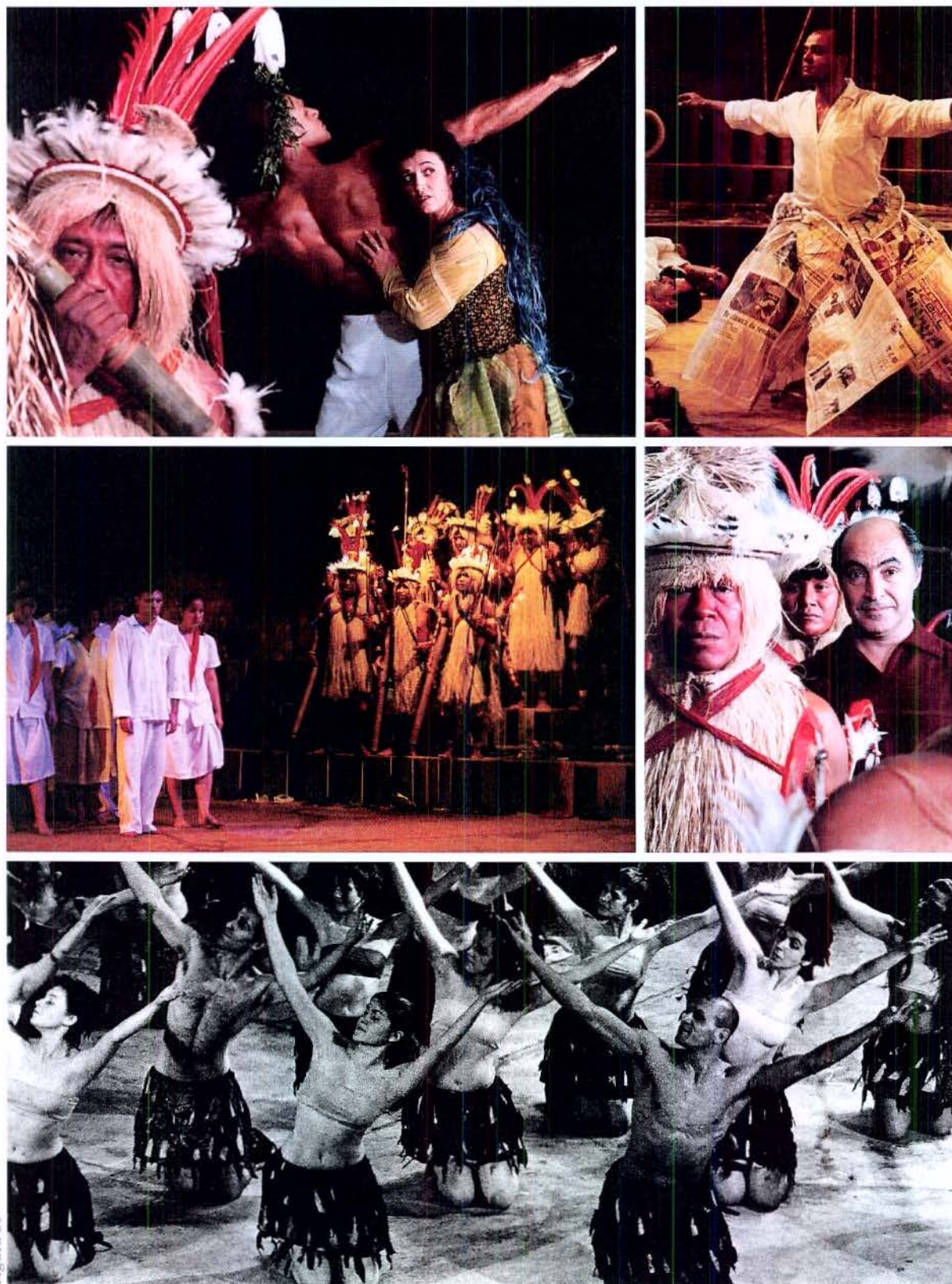


Figura 39

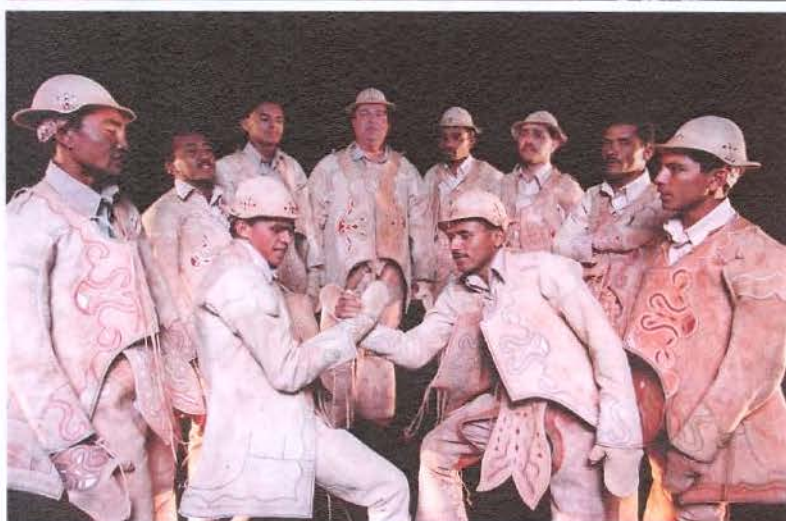
Além da Linha d'Água

Figura 40

Máscaras



Figura 41

Artistas e Público



Figura 42

palco as manifestações populares, Bertazzo de fato as reorganiza, em busca de uma comunhão. Mas Dias ressalta que o “grande mérito humanístico do espetáculo é propor o encontro de todos, além da arrebenção”. Na mesma página do jornal, Helena Katz comentava: “as vozes de *Além da Linha d'Água* são cortantes como as rachaduras da seca e fortes porque seus donos precisam continuar a enfrentá-la, geração após geração”.¹⁴⁸ Segundo ela, Bertazzo aqui define melhor o contorno do teatro musical brasileiro anunciado em *Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais*, pois, com essa utilização mais aberta de diferentes camadas sociais, ele estabelece um jogo complexo entre superfície e profundidade, ressaltando continuidades entre tradições extremamente afastadas.

Na mesma ocasião, na *Folha de S.Paulo*, Ana Francisca Ponzio comentava que “a aproximação com a cultura brasileira ainda está no limiar de um processo que exige tempo, despojamento e afinidade até que se atinja um diálogo renovador entre urbe e sertão, popular e erudito”.¹⁴⁹

Em *Além da Linha d'Água*, há sem dúvida uma revalorização da vida em comunidade e de suas produções. A coreografia é um campo de trabalho e de experiências, que se faz atravessar por intensidades e qualidades múltiplas. A presença das diferenças está na cena, emprestando seu corpo ao mundo.

Todos esses anos (de 1996 até 1999) compõem um período em que Bertazzo expandia sua pesquisa sobre o Brasil na cena. Às vezes a junção de fato se criava; em outras, criavam-se, isso sim, grandes proposições, em que ele procurava ver mais do que habitualmente se vê — tornando o invisível das barreiras sociais visíveis. Buscando revelar a profundidade das dobras e das sombras existentes, ao estabelecer relações inusitadas.

Novamente misturas e fusões, deslocamentos no palco e na platéia. Quem está à minha frente pode ser o meu espelho. Uma outra noção de cidadania se faz através do corpo: os mecanismos que dão forma aos gestos indicam as estruturas naturais — resultado do processo evolutivo do ser humano.

148 KATZ, Helena. “Bertazzo Transforma Corpo em Laboratório Cultural”. *Estado de S. Paulo*, 01/09/1999.

149 PONZIO, Ana Francisca. “Além da Linha d'Água Desperdiça sua Dimensão Poética”. *Folha de S.Paulo*, 19/09/1999.

CAPÍTULO 3

Corpo Social



Figura 43

Cada pessoa é seu corpo [...] ninguém
existe sem o corpo vivo, no qual tem sua
existência, através do qual se exprime e se
relaciona com o mundo que o cerca.¹⁵⁰

Wilhelm Reich

Território construído por liberdades e interdições, a dança dos anos 2000 deixa emergir unidades inesperadas, momentos indecisos, tentativas de superação dos limites individuais por meio de uma rede sensível. A dança agora se move muito entre correntes, estilos, técnicas e gêneros, substituindo-se uns aos outros de um modo que já se tornou característico da contemporaneidade.

Há os trabalhos que procuram um engajamento da dança com a realidade e para tanto abordam questões como gênero e sexualidade, denunciam problemas éticos e étnicos, desigualdades sociais, violência racial e política, abandono do poder público, alienação etc. Outros, dando seqüência ao pensamento da década de setenta, buscam a politização no espaço de configuração dos trabalhos, fugindo do palco italiano e sua perspectiva, rompendo a atitude contemplativa da platéia e/ou interferindo diretamente na cidade ao se apresentar em parques, fachadas de prédios, galerias ou praças, que os colocam diante de uma platéia inesperada. Outros

150 REICH, W. "Os Pais Educadores: a Coação a Educar e as Suas Causas" (1926). In: REICH, W. e SCHMIDT, V. *Psicanálise e Educação*. Lisboa: Livraria Ler, 1975. p. 195-217.

ainda procuram mostrar seus processos de trabalho antes mesmo de se tornarem um “produto”, ou de adquirirem maior definição quanto aos seus caminhos internos.

As técnicas de formação do artista contemporâneo são múltiplas, multifacetadas e por vezes sobrepostas. As opções de linguagens são distintas, mas revelam desde logo a escolha de cada um: corpos treinados na gramática clássica, moderna, ou contemporânea — cada uma das técnicas imbui “valores nos corpos, levando-os a construir as imagens que o público há de decodificar e interpretar. [...] Os espetáculos tendem a recorrer a novos aparatos, ao uso de treinamentos variados e à execução simultânea de eventos no palco, complexificando-se, exigindo de atores-dançarinos mais do que movimento”¹⁵¹.

A dança contemporânea nem sempre traz respostas às perguntas que propõe; mas, com elas, nos resgata do estado de observador passivo. Corpos diferenciados tecnicamente podem dançar juntos na cena; cada vez mais o que se procura são pessoas que entendam profundamente a sua ferramenta de trabalho — o corpo e suas ações expressivas —, não de forma superficial, mas sabendo como entender as demandas de cada criador e como responder aos questionamentos apresentados nas propostas criativas. Hoje, um corpo preparado para interpretar as diferentes linguagens da cena pressupõe um mergulho subjetivo do intérprete numa relação constante com o coreógrafo ou diretor. No corpo estão as marcas de uma existência, numa relação complexa do corpo físico com a psique, submetido a regras sociais e culturais, e tendo como espelho o corpo do outro. Segundo Denise Siqueira,

culturalmente, o corpo é símbolo e signo, portador de mensagens, de atos físicos e psíquicos. Como produto social e paradigma de práticas culturais, nele a sociedade constrói significados e espelha-se. [...] Suporte de identidades, ao mesmo tempo em que matriz de significados, o corpo é portador de signos. Assim, não há corpo neutro, pois é modelado a partir de valores culturais e estéticos. O corpo é, então, um rico fórum para debate, uma vez que diferentes grupos sociais e sociedades o pensam de modos distintos. [...] O corpo é espaço e reflexo da cultura, *locus* de relações sociais (entre quem dança e quem assiste, por exemplo) e, quando se movimenta em um espetáculo, obedece, na realidade, a um conjunto de rituais.¹⁵²

151 SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, Comunicação e Cultura – a Dança Contemporânea em Cena*. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006. p. 6.

152 Idem. p. 39.

A dança articula-se com diversos contextos — arte, cultura, política, educação, sociedade — e torna-se uma ferramenta na ação social, como comenta Reis:

Quando a dimensão social da cultura é valorizada, entende-se que por meio dela se pode construir um país como menos desigualdade e, neste caso, a cultura é vista como possibilidade transformadora do ambiente. A inter-relação entre cultura e sociedade está bem presente na formação e no apoio a projetos socioculturais, ou seja, programas que utilizam a cultura para atingir benefícios sociais como a reinserção de parcelas marginalizadas da sociedade, a valorização e o respeito às diversas formas de expressão cultural.¹⁵³

O entusiasmo da transformação pela cultura sem dúvida impulsionou vários artistas a enveredarem num processo de transformação social, norteados pela idéia de uma sociedade mais justa. E, no Brasil, não há como separar essa questão das realidades que o próprio artista muitas vezes enfrenta para sobreviver.

A capacidade de imaginar alternativas e de criar formas que ajudem a experimentar o mundo é uma das marcas do trabalho de Ivaldo Bertazzo. Desde a década passada, ele vem ensaiando formas de agir sobre o tecido social, sem descartar sua própria dificuldade de produção e ação, como veremos adiante.

Nos anos 2000, Bertazzo dedica-se à fundamentação mais ampla de sua metodologia, ao mesmo tempo em que se volta para o trabalho com adolescentes da periferia. O uso da dança como uma forma de ação social, que pauta o seu percurso artístico e pedagógico, torna-se a tônica com adolescentes de comunidades carentes, primeiro no Rio de Janeiro (Favela da Maré), depois em São Paulo, com dois projetos distintos (Dança Comunidade e Cidadança). Cada vez mais clara fica a sua vocação educacional, através da dança e da formação cultural mais ampla. Com os adolescentes, o tempo de ensino e dedicação é maior e lhe possibilita o estudo das relações individuais e coletivas, pelo entendimento do corpo em movimento.

Contemporâneos de Bertazzo, Marika Gidali e Décio Otero, que sempre praticaram uma arte engajada, com ideais humanistas, também vêm desenvolvendo, desde a década de 90, projetos de ensino da dança, incluindo um trabalho na Febem (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor), iniciado em 1999, e a partir do ano seguinte, o “Joaninha”, que ensina dança para crianças de escolas públicas de São Paulo.

153 REIS, Ana Carolina Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003. p. 30.

O movimento é também o ponto de partida do trabalho do Programa de Educação Pelo Movimento (PEM), na Cidade de Deus (Rio de Janeiro), desenvolvido desde 2001 pelo coreógrafo Sylvio Dufrayer.¹⁵⁴ Segundo ele, para estar no mundo é preciso estar no corpo, consciente de suas potencialidades e possibilidades de relação com o entorno: “eu não direciono o sonho do jovem para ser bailarino. [...] Apenas proponho ampliar o universo do indivíduo. [...] Não temos a ousadia de resolver os problemas todos, mas pelo menos podemos dar uma oportunidade à criança”.¹⁵⁵

De natureza distinta, o Passo a Passo, uma Oscip (Organização Social e Civil de Interesse Público) em Diadema (Grande São Paulo), criada por Luiza Gentilli a partir da linguagem clássica, tem como proposta “não só educar todos os sentidos, com noções de higiene, de cuidado consigo mesmo, de auto-organização e disciplina, mas também despertar um interesse intelectual. Para os espetáculos, realizam-se pesquisas de temas históricos e didáticos. Como complementação do conhecimento, são organizadas idas a museus e visitas a empresas da região, num estímulo à boa convivência”.¹⁵⁶

Como comenta Siqueira: “O corpo adquire significado por meio da experiência social e cultural do indivíduo em seu grupo, tornando-se ele mesmo uma forma de discurso a respeito da sociedade”. Sua postura, forma, disposição, manifestações e sensações guardam ambigüidades que são compreendidas e significadas pelo interlocutor, inscrevendo-o no mundo. “Os gestos e movimentos desse corpo também são construídos, aprendidos no convívio em sociedade”¹⁵⁷, na absorção das imagens e representações que a constituem.

O antropólogo Marcel Mauss propõe, em *Fenômenos Gerais da Vida Intra-Social*, que os comportamentos corporais sejam compreendidos como parte de uma tradição social, da mesma forma que os rituais religiosos, as obras de arte, as construções, a linguagem. Como tradição, estes gestos são transmitidos de uma geração para

154 Por ano, o PEM atende diretamente a 200 crianças e adolescentes com aulas diárias e indiretamente a 500 familiares, através de atendimento psicológico, oficinas e palestras. Em 2002, foi implantado o Campi, curso preparatório de seis meses para o primeiro emprego, com capacidade cem jovens entre 14 e 17 anos. Em 2003 foi criado o Mão Dupla com o objetivo de trazer para a comunidade a cultura de forma interdisciplinar, através de palestras, apresentações e oficinas.

155 CALUX, Elaine e VINHAS Camila, “A Dança pelo Social”. In: NAVAS, Cássia, BOGÉA, Inês e FONTES, Flávia (orgs.), *Na Dança*. São Paulo: Unidade de formação Cultural – Imprensa Oficial, 2006.

156 Idem.

157 SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, Comunicação e Cultura – a Dança Contemporânea em Cena*. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006. p. 42.

outra, dos pais para os filhos, enfim, de pessoas para pessoas, num processo de educação.¹⁵⁸

O corpo é linguagem que se conecta e relaciona com outros corpos, tecendo uma rede que se estende, desdobra e multiplica indefinidamente. Bertazzo, ao criar um espetáculo com jovens de comunidades de baixa renda, trabalha diversas ações que imprimem marcas e registros de momentos da vida. A dança torna-se um veículo político: a atuação do corpo é ao mesmo tempo um modo de pensar o social e repensar o papel da arte na sociedade.

Traços da Dança Paulista

Dando, até aqui, continuidade aos trabalhos dos anos noventa, a década é marcada, cada vez mais, por diferentes expressões e reflexões sobre assuntos internos da própria arte. Dissolve-se no mundo em que vive, deixa emergir fragilidades, testa a multidisciplinaridade. Os processos são cada vez mais abertos e as produções procuram um diálogo maior com o público.

É digno de nota que houve um aumento significativo da produção em dança, favorecido pelos editais públicos e pela abertura de novos espaços, em grande parte como consequência da mobilização da classe — processos evolutivos, mas que ainda demandam decantação, especialmente no que tange às questões da própria dança.

Como diz Rodrigo Naves, falando a respeito das artes plásticas, mas com igual propriedade para a dança,

pode-se reivindicar quase tudo a qualquer momento. Já obter a possibilidade de tornar real esta intenção supõe uma intuição do mundo que não o considere apenas como *objeto* de ações generosas. É necessário aprender-lhe o ritmo e as possibilidades, operar a partir do seu interior, produzindo obras que [...] sejam simultaneamente sujeito e objeto, ordenados de maneira a se reconhecer neles a realidade contemporânea e suas potencialidades. [...] E não há como prescindir de uma aguda noção de *forma* e de *experiência* se quisermos manter a pertinência das artes, a menos que se reitere a posição de exterioridade a que somos induzidos a nos relacionar com a realidade

158 MAUSS, Marcel. "Fenômenos Gerais da Vida Intra-Social (1934)". In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (org.), *Marcel Mauss: Antropologia*. São Paulo: Ática, 1979 (p. 196-204). Coleção *Grandes Cientistas Sociais*, vol.11.

atual. É à capacidade da arte de nos fazer experimentar essa ampliação de mundo e de nossas potencialidades que me parece adequado associar a *emoção* que ela nos desperta. [...] Penso que os melhores artistas contemporâneos são aqueles que, de diferentes maneiras, se deram conta das dificuldades da nossa época e, em vez de apenas replicar na forma envergonhada de seus trabalhos — porque de resto apenas fantasmas não têm forma — a fugacidade contemporânea, se esforçaram para mapear o terreno em que nos movemos, permeáveis a ele e céticos quanto às soluções ansiosas. [...] A dispersão formal reivindicada pelos contemporâneos, em oposição ao formalismo moderno e clássico — tem colocado importante beco sem saída.¹⁵⁹

Em alguma medida essa fragilidade formal corresponde criticamente ao mundo contemporâneo em que a massificação, o anonimato, a produção em massa, a circulação e a comercialização da arte são vistos como mercadoria. Ao tentar fugir das imposições da arte clássica e moderna, vários artistas contemporâneos quase abandonam a sua própria atividade de expressão pelo corpo e de entendimento de sua capacidade de comunicação. Essa negação de questões íntimas da dança os conduz a um lugar nebuloso. “Na ausência de um processo artístico que conseguisse delinear a inserção e pertinência deles no mundo, a própria arte parece ter-se posto como inimigo a ser vencido, o obstáculo a sua própria realização.”¹⁶⁰

Os espetáculos, por vezes, tematizam pontos, mas não agem necessariamente como uma força interna de questionamento ou de revelação do mundo que procuram apresentar e criticar. A ampliação dos limites da arte para um campo onde quase tudo pode ser considerado arte, em alguma medida torna-se muito dependente da validação por parte das instituições e de seus curadores, que procuram uma dimensão estética no uso e na disposição de obras, na busca de significados internos que as legitimem.

Fazem parte, a seu modo, deste mesmo contexto algumas manifestações da classe, entre elas o Fórum Nacional de Dança, fundado em 2000, com vocação de engajamento e associação política. Profissionais da área¹⁶¹ promoveram um

159 NAVES, Rodrigo. *O Moinho e o Vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 19.

160 Idem. p. 27.

161 Fundadores: Ana Terra (SP); Ângela Ferreira (RJ); Marcia Strazzacappa (SP); Rosane Gonçalves (PR); Marise Siqueira (RS); Rosa Coimbra (DF); Dulce Aquino (BA). Disponível no site www.conexaodanca.art.br/forum-danca.htm.

movimento nacional pela autonomia da dança e sua ação profissional. O Fórum aborda questões de formação, atuação e condições de trabalho dos profissionais da área. Foi criado no momento em que o Conselho Federal de Educação Física, considerou-se responsável pela fiscalização de atividades físicas, interferindo na atuação dos profissionais da dança, ao fiscalizar as escolas, academias e estúdios de dança, e ao exigir a presença de profissionais de educação física naqueles estabelecimentos, e a filiação de professores de dança no Conselho. Disputando o mercado de trabalho, o Conselho de Educação Física disseminou a informação equivocada de que o professor de dança necessita ser formado em cursos superiores de educação física ou através de cursos promovidos pelo próprio Conselho.

Isso acontece justo nos anos 2000, quando as universidades de dança conquistam uma intervenção maior no meio artístico, e quando se ampliam a reflexão e as publicações neste campo. Ressalte-se logo que, se o número de publicações aumentou, ele ainda é insuficiente para dar conta de tratar da memória dessa arte, ou sequer de contextualizar e problematizar adequadamente suas discussões. Some-se a isso que, apesar de se apresentarem, por exemplo, numa grande metrópole como São Paulo, cada vez mais grupos do Brasil todo, com a crise do jornalismo os grandes jornais — marcados por muitas demissões de profissionais entre 2004 e 2005 —,¹⁶² não dão conta deste aumento de produtividade e pouco registram também da produção local. Questão delicada, pois o jornal é nesta área um importante veículo de registro e reflexão, considerando a escassez de publicações.¹⁶³

Por outro lado, se, como explica Christine Greiner, a universidade ainda procura lidar com a sua própria estrutura para chegar a ter o papel real de “incubadeira de reflexões e laboratório de habilidades práticas nascidas de novas conexões”,¹⁶⁴ o número de universidades de dança apresenta uma diversidade de propostas

162 Como comenta Marcelo Beraba, “[...] As conseqüências da crise estão expostas: economia de papel, demissões, achatamento salarial, perda de profissionais qualificados, fragilização das Redações e retração total das empresas. Passamos a viver parecidos com o Brasil: no sufoco para produzir resultado (superávit) e pagar dívidas. Nada de investimento. O estrago é visível a olho nu. [...] Há quem diga que 2002 foi o fundo do poço e que agora as coisas começam a mudar. De fato, o mercado publicitário teve uma pequena reação: cresceu em 2003, descontada a inflação, 2,9% em relação a 2002. Mas a circulação dos jornais continuou a cair: era de 7 milhões de exemplares por dia em 2002 e em 2003 foi de 6,5 milhões por dia, uma queda de aproximadamente 7%”. BERABA, Marcelo. “Imprensa, Crises e Desafios”. *Folha de S.Paulo*: 11/04/2004.

163 Pode-se verificar a importância do registro do jornal para as áreas em NESTROVSKI, Arthur (org.). *Em Branco e Preto – Artes Brasileiras na Folha 1990-2003*. São Paulo: Publifolha, 2004.

164 GREINER, Christine. “Arte na Universidade para Germinar Questões e Testar Procedimentos”. In: XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera (orgs.), *Tubo de Ensaio – Experiência em Dança e Arte Contemporânea*. Florianópolis: Edição do Autor, 2006.

espalhadas pelo país, fortalecendo a área e dando-lhe maior pertinência dentro da discussão intelectual do país.

Vale ressaltar que, na tentativa de afirmação desse espaço de incubadeira das artes, a própria universidade fomenta apresentações das suas pesquisas, produções e reflexões teóricas e práticas em estágio processual, antes de se inserirem no espaço cultural e artístico da cidade. Há bons exemplos dessas ações: as mostras de final de curso da Unicamp, da Anhembí Morumbi e da Puc, em São Paulo; o projeto Tubo de Ensaio, desenvolvido em Florianópolis no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e no Centro de Desportos da Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc).

Outro movimento de importância é o Mobilização Dança, iniciado em 2002:

movimento civil, de organização coletiva e apartidária, sem constituição jurídica, fundado em São Paulo, para promover a efetiva integração participativa do segmento da dança contemporânea ao sistema de administração pública dos recursos para a cultura, nas instâncias municipal, estadual e federal.¹⁶⁵

Em 2004, através de edital público, foi realizada a Mostra Contemporânea de Dança ao longo de 3 meses, com 35 grupos circulando por espaços menos centrais da cidade: 10 teatros municipais e 7 Ceus (Centros Unificados Educacionais). Em setembro de 2005, um grupo de artistas¹⁶⁶ foi responsável pela aprovação da Lei de Fomento à Dança, do vereador José Américo, com o objetivo de apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança. Agora em 2007 se poderá ver a primeira mostra do Fomento depois de aprovada a Lei.

Qual é a produção de dança hoje no país? Poucos são os mecanismos de mapeamento e levantamento de dados neste sentido. Em 2000, o Itaú Cultural¹⁶⁷ lançou um mapeamento da dança contemporânea do Brasil numa base de dados

165 www.itaucultural.org.br

166 Agentes da criação da lei de fomento: Sofia Cavalcante, Eliana Cavalcante, Cecília de Arruda, Marcos Moraes, Raul Rachou, José Maria Carvalho, Célia Gouvêa, Solange Borelli, Sandro Borelli, Maura Baiocchi, Mirtes Calheiros, Wolfgang Pannek, Ederson Lopes, Fábio Brazil, Lara Pinheiro Dau, Fabiana Dultra Britto. Pessoas que apoiaram: Uxa Xavier, Wellington Duarte, Omstrab, Key Sawao, Carlos Martins, Vera Sala, Valeria Cano Bravi, Helena Bastos, Eliana Santana, Cristian Duarte, Marcos Sobrinho, Ana Terra, Mayra Spanghero, Lenira Rangel, Dora Leão, Jorge Eugenio Alves, Maria Mommensohn.

167 No fim de 1999, iniciou-se a estruturação do Rumos Dança que deveria orientar sua implantação a partir da proposição – o artista-investigador contemporâneo – na interseção entre ciência e arte, por Fabiana Dultra Britto (consultora) e Sônia Sobral (gerente de artes cênicas). Em fevereiro de 2001, tornaram-se públicos os resultados do mapeamento, disponível no site: www.itaucultural.org.br

disponível em seu site.¹⁶⁸ Além do banco de dados, o Itaú, com a coordenação de Sônia Sobral, promove a Mostra Rumos Dança, ligada à produção de trabalhos de pesquisa em dança contemporânea, entendida como um gênero específico dentro da produção do cenário atual.

As Mostras são um panorama do que se produz em dança contemporânea. No Rumos de 2003, por exemplo, ficavam patentes as dificuldades e as singularidades de produção nas distintas partes do país. Uma diferença entre o mapa, que se pode consultar no banco de dados, com informações sobre 60 cidades, e a Mostra, com trabalhos de apenas seis — Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba, Rio de Janeiro, Uberlândia e Recife — diferença essa que se justifica pela qualidade das obras, mas ressalta as diferenças na produção e entendimento da linguagem da dança no país.

Um dos importantes pólos promotores da cultura na cidade, o Sesc São Paulo apresenta em seus teatros trabalhos dos grupos do Brasil articulados em mostras nacionais e internacionais ou em temporadas específicas nalguma de suas unidades. Nestes anos podem-se destacar a Mostra Internacional Sesc de Dança (2001), que trouxe seis companhias internacionais e 31 companhias nacionais de vertentes diversas; a mostra Latinidades (2003), que apresentou 18 companhias de Cabo Verde, França, Brasil, Suíça, Argentina, Venezuela, Colômbia, Espanha, Uruguai e Benin; Vestígios do Butô (2003), evento em homenagem a Takao Kusuno (1945-2001), que, com uma multiplicidade de visões — dissonâncias e consonâncias, tradição e hibridismo —, compôs um panorama da atualidade do butô; Fora do Eixo, que desde 2004 apresenta a produção nacional de cidades com pouca oportunidade de mostrar seus trabalhos em São Paulo; e a Bienal Sesc de Dança, um evento de repercussão e abrangência nacional. Em 2007 tem início uma programação continuada de performances e espetáculos alternativos no Sesc Avenida Paulista. Vale ressaltar também a parceria constante do Sesc-SP com Bertazzo, acentuadamente no projeto Dança Comunidade/Sesc-SP (ver abaixo a seção “Diálogo Entre as Artes – Dança Comunidade”).

Com regularidade anual e abrindo portas para outro público, o Panorama de Dança Sesi também vem marcando a cidade. Em 2002-2003, sob a curadoria de Susana Yamauchi, o festival abriu mão do ineditismo (critério essencialmente comercial), favorecendo a preservação e recirculação das obras. Desde 2004 a curadoria é de Ana Francisca Ponzio, também curadora do Dança em Pauta, criado em 2003 pelo

Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo, e que mescla novos criadores com nomes consagradas da área.

Ainda em 2004, o Festival da Cultura Inglesa incluiu a área de dança em seus apoios para a criação artística paulista, inspirada na cultura britânica. E os espaços de atuação da dança de câmara se ampliaram com a reinauguração da Galeria Olido, mantida com verba do município, com todo um andar destinado à dança; mas ela só começa de fato a ter programação ampla e continuada em 2006, quando Iraciry Cardoso assume a coordenação. Reabrindo a perspectiva do já citado Teatro de Dança Galpão da década de setenta, neste ano foi inaugurado, com verba da Secretaria da Cultura do Estado e curadoria de Cássia Navas, o Teatro de Dança Itália, numa pluralidade de linguagens. Segundo Navas,

um dos traços principais do primeiro teatro paulista de dança foi o acolhimento das inovações dos anos 1970, conjugadas pelos então chamados coreógrafos independentes. Desde então, modificou-se drasticamente o panorama da difusão da dança no Brasil, com São Paulo transformando-se em pólo de temporadas e festivais que reúnem, em diversos equipamentos, criações de toda parte. A necessidade de um espaço exclusivo para a área, no entanto, ainda fazia parte das reivindicações de muitos, sobretudo dos artistas do interior do estado.¹⁶⁹

Nestes anos 2000 a produção de experimentos e a ação de jovens criadores se ampliaram enormemente, seja pela ação das universidades,¹⁷⁰ seja pelos editais públicos, que propiciam pequenas produções, seja ainda pelo aumento das mostras e espaços específicos para a dança. A produção dos grupos maiores, como o Cisne Negro, o Ballet Stagium e o Balé da Cidade de São Paulo, e de criadores reconhecidos, como Vera Sala, Sonia Soares e Sandro Borelli, continuam atuantes e fortalecendo a cena paulista. A relação da arte com as questões sociais tornou-se mais presente e suscitou questões da produção e da inserção cultural, com um grande número de projetos realizados tanto no centro da cidade quanto nas comunidades periféricas, como por exemplo os Projetos Aprendiz, Arrastão, e os já citados Stagium-Febem

169 FERNANDES, Michel. "Teatro de Dança Abre as Cortinas". Site: *Último Segundo*, 21/09/2006.

170 O primeiro curso de graduação em dança surgiu na década de 1950, na Universidade Federal da Bahia, que hoje conta também com curso de pós-graduação na área. Na década de 1980 surgem outros cursos na UNICAMP-SP, na PUC/PR e na década de 1990 é que realmente temos um maior número de cursos espalhados pelo Brasil, por exemplo: Universidade Federal de Viçosa-MG, a UniverCidade-RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Anhembi Morumbi-SP, PUC/SP, Universidade da Amazônia.

e Joaninha. São todos voltados para as classes mais carentes, e atuam em ações educativas diretas, com aulas regulares ou em espetáculos abertos e workshops ministrados pelos próprios artistas.

O espírito de todos esses projetos parece claro: através da arte pode-se dialogar mais de perto com as diferenças e promover encontros onde cada um expresse suas singularidades. Como já dizia Hegel, há duzentos anos,

evocar em nós todos os sentimentos possíveis, penetrar a nossa alma de todos os conteúdos vitais, realizar todos estes momentos interiores por meio de uma realidade exterior que da realidade só tem a aparência, eis no que consiste o particular poder, o poder da excelência da arte.¹⁷¹

Conexão – Corpo de Dança da Maré, 2000-02

Bertazzo inicia os anos 2000 uma intensificada busca de representação do mundo que o cerca. Estréia em São Paulo *Mãe Gentil*, dando continuidade ao trabalho da década anterior mas anunciando sua aproximação mais direta com adolescentes das periferias. Se antes ele justapunha as realidades, colocando lado a lado linguagens distintas, agora procura denunciar os traços de uma enorme separação na formação dos adolescentes, divididos social e culturalmente.

Na sua escola para as classes média e alta, dedica-se a reabilitar o movimento dos corpos e a usar a dança como forma de construção de cidadania. Na maior parte dos espetáculos que montou, com esse mesmo tipo de público, Bertazzo foi se especializando nos modos de lidar com multidões em cena. Quando começou a entrar em outros espaços, deparou-se com o corpo de outro tipo de brasileiro.

Mãe Gentil aborda o contraste entre pobreza e riqueza, ou melhor, entre especuladores e excluídos. É um espetáculo polêmico, em que Bertazzo procura mostrar as ranhuras da sociedade de forma simples, com personagens caricaturais, recorrendo a arquétipos: a dona-de-casa (interpretada por Juçara Moraes), o funcionário público (Leandro Rezende), um *office-boy* (Moisés Inácio),

171 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a Idéia e o Ideal*. São Paulo: Abril Cultural, coleção *Os Pensadores*, 1974. p. 106.

um executivo (Tadeu di Pietro) e uma ricaça emergente (Sandra Pêra). Todos representam o núcleo urbano da sociedade e discutem idéias de alguns renomados intelectuais, apresentadas em vídeo por convidados especiais — Arnaldo Antunes como Monteiro Lobato (1882-1948), José Miguel Wisnik como Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Sérgio Mamberti como Euclides da Cunha (1866-1909) e Drauzio Varella como um médico, num roteiro que se esforça para discutir as contradições brasileiras.

Com dramaturgia de Carmute Campello (1936-2006), Lúcia Campello e Paulo Rogério, o espetáculo foi dividido em três blocos sem separação formal: o ufanismo; a preguiça, o ócio e o trabalho; e o racismo. A música de Zeca Baleiro, acompanhado da banda Mandabala e das cantoras maranhenses Rosa Reis e Dona Teté, buscava lidar com a fusão de estilos e a acomodação das diversas partes; para tanto, foram compostas algumas canções inéditas, entre elas uma adaptação do poema “Nega Fulô”, de Jorge de Lima.

Como nos anos anteriores, para a música Bertazzo trouxe convidados, completando a cena: a banda mirim Dragões do Forró, da Fundação Casa Grande, de Nova Olinda (Ceará). Participaram do espetáculo em São Paulo mais 46 integrantes do Coro do Centro Alternativo de Artes e Cidadania. Moradores de 13 a 26 anos do Belenzinho, Penha, Carapicuíba e arredores, eles freqüentam o Centro, fundado há dez anos como grupo de teatro e posteriormente transformado em Ong pelo seu diretor, Ivan Antônio.

Para a crítica Ana Francisca Ponzio, em

sua nova superprodução, o professor e coreógrafo Ivaldo Bertazzo dá continuidade aos espetáculos vinculados ao Comunidade Solidária, projeto social liderado pela primeira-dama Ruth Cardoso. Bertazzo elege a identidade cultural brasileira como tema, sem contudo explorar tal filão com a intensidade artística pretendida. [...] Coreograficamente, *Mãe Gentil* se vale de fórmulas elementares, não representa avanços na carreira de Bertazzo, mas mostra que a dança é uma expressão de domínio brasileiro, ainda pouco utilizada como instrumento de reintegração social. Com graça e vitalidade, o elenco de crianças e adolescentes garante a melhor parte do espetáculo. Para Bertazzo, entretanto, a atual fase deixa para trás amostras melhores de seu talento, menos oficiosas mas bem mais auspiciosas.¹⁷²

172 PONZIO, Ana Francisca. “Bertazzo Busca o Brasileiro”. *Folha de S.Paulo*, 18/10/2000.

Já para Helena Katz, Bertazzo

há muitos anos vem buscando os segredos da motricidade capaz de produzir aquela específica qualidade de movimento que nos faz cidadãos do mundo. Há menos anos reduziu este mundão ao Brasil e, nesse aparente recorte redutor, reencontrou o tamanho original do mundo nas hibridações das tantas influências que fazem de nós brasileiros. [...] Agora, em *Mãe Gentil*, encontra pela primeira vez um outro tipo de corpo urbano e uma nova lição surge daí. Ensina nosso olho a perceber a singularidade de um corpo mais exposto às demandas de uma cidade como São Paulo, isto é, um corpo que enfrenta ônibus/metrô cheio, poça d'água que respinga quando os carros passam em cima, o assaltante diário ou o aperto do ponto do ônibus tão apinhado que dele vaza gente da calçada para a rua.¹⁷³

A crítica ressalta ainda a qualidade dos movimentos, levando em conta ser esta a primeira experiência deles na dança, e o descompasso entre a dança e a dramaturgia dos textos falados onde predomina “um tom de palavra de ordem que não se metaforiza”. Para ela, as falas gravadas

funcionam como exemplos de uma inteligência que não se espraia pelo resto da concepção dramatúrgica. [...] Pela primeira vez num trabalho de Bertazzo, aparece o ranço das relações da arte com a política. O uso da dança como uma forma de ação social pauta todo o percurso artístico e pedagógico desse cada vez mais iluminado criador de sínteses que não merecia ser maculado pelo mau ajustamento dramatúrgico de um texto que não conseguiu ser transformado em matéria do fazer teatral.¹⁷⁴

Neste espetáculo ele dá continuidade a sua parceria com a Comunidade Solidária. Na procura de mostrar a diversidade artística do país, em São Paulo há também a mostra *Mestres-Artesãos*, que apresenta a produção popular de 15 localidades do Norte e Nordeste, documentada em livro.¹⁷⁵

173 KATZ, Helena, “Mãe Gentil Arrebata com sua Sutileza”. *Estado de S. Paulo*, 22/09/2000.

174 Idem.

175 MACHADO, Álvaro (org.). *Mestres Artesãos*. São Paulo: Sesc, 2000.

No palco, quando Bertazzo envereda pela discussão política nas palavras, abandona sua força maior, que é a de interpretar o mundo do ponto de vista da percepção corporal e da comunicação gerada no corpo em contato com o mundo. Percorrer as idéias, as fissuras e as ranhuras, os problemas e as diferenças, interrogando e apresentando de frente as inscrições culturais presentes nos diferentes corpos da cena: talvez seja essa sua maior qualidade, e o foco onde ele atinge maior coerência nas criações. Já ao procurar as palavras certas para responder aos mesmo impasses, perde-se, em alguma medida, nas incertezas da própria política do país.

Mãe Gentil estreou em agosto em São Paulo, e em outubro no Rio. Pela primeira vez, uma grande produção que caracteriza o trabalho de Bertazzo fará temporada no Rio. Mais do que isso, esta peça dá início a um trabalho de continuidade, por três anos, com jovens da Favela da Maré — um complexo de 15 favelas que se espalham pelas margens da avenida Brasil e das linhas Vermelha e Amarela, na zona norte. Sua população é estimada em 120 mil pessoas. De acordo com a secretaria de Segurança, a região é uma das mais violentas do Rio. Grupos de traficantes ligados às facções rivais Terceiro Comando e Comando Vermelho disputam o domínio da área.¹⁷⁶

No Rio, *Mãe Gentil* estréia com 49 integrantes do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm),¹⁷⁷ jovens entre 11 e 18 anos, que ensaiam diariamente durante três horas e, nos finais de semana, sete. Mesmo dentro de uma simplificada movimentação, podem-se ver a precisão dos movimentos, a prontidão rítmica e o sentido de coletivo.

176 A história da Maré urbana começa no anos 40, com o desenvolvimento industrial do Rio de Janeiro, época, em que a cidade recebeu um grande fluxo de migrantes nordestinos, em busca de trabalho. Boa parte desses imigrantes se instalaram em encostas e áreas alagadiças no entorno da Baía da Guanabara. No final da década de 40, surgem povoações onde hoje se localizam as comunidades de palafitas da Baixa do Sapateiro e Parque Maré e o Morro do Timbau, de terra firme. As palafitas se estenderam por toda a Maré e só no início dos anos 80 foram erradicadas. A construção da Avenida Brasil (concluída em 1946) ampliou a ocupação da área, criando outras comunidades como Rubens Vaz e Parque União. Nos anos 60, um novo fluxo de ocupação da Maré teve início no Governo Estadual de Carlos Lacerda (1961-1965), quando os Moradores de favelas como Praia do Pinto, Morro da Formiga, Favela do Esqueleto e desabrigados das margens do rio Faria-Timbó foram transferidos para habitações “provisórias” construídas na Maré, dando início a comunidade de Nova Holanda. Em 1988, foi criada a 30ª Região Administrativa, abarcando a área da Maré. A primeira R.A. da cidade a se instalar numa favela marcou o reconhecimento da região como um bairro popular. Nos anos 80 e 90, foram construídas as habitações de Nova Maré e Bento Ribeiro Dantas, para transferir moradores de áreas de risco da cidade. Já a pequena comunidade inaugurada em 2000 pela prefeitura e batizada pelos moradores de Salsa e Merengue é tida como uma extensão da Vila do Pinheiro. Para saber mais sobre a formação da Maré, BERENSTEIN, Paola Jacques, “Cartografias da Maré”. In: BERENSTEIN, Paola Jacques; SEIBLITS, Pedro; VARELLA, Dráuzio & BERTAZZO, Ivaldo. *Maré – Vida na Favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

177 Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), uma organização não-governamental criada em 1997 por moradores e ex-moradores do Complexo da Maré.

Segundo o coreógrafo,

se você se emociona ao ver um jovem de periferia no palco, então há um erro enorme por trás disso. O que fazemos é mostrar que existe uma potencialidade no povo brasileiro, como há em outros. Não existe nem mais nem menos potencial. O que existe é mais ou menos desenvolvimento. A preocupação tem de ser trabalhar as bases de psicomotricidade, pulsação, individualização através da expressão, da fala, do entendimento. Se o jovem não adquirir conhecimento, ele simplesmente não conseguirá fluir, ser.¹⁷⁸

O que leva estes adolescentes a se inscreverem num projeto como este? No início, muitas crianças, principalmente os meninos, procuraram o projeto por causa da bolsa-auxílio de R\$ 120,00 paga com recursos do patrocínio da Petrobras.¹⁷⁹ “Depois, eles se apaixonaram pelo trabalho, pela percepção de que podem fazer algo bonito, artístico”, conta Diógenes de Lima, um dos monitores do grupo, morador do Complexo da Maré. “Isso ajuda a escapar da violência. A gente ensaia tanto, que não tem tempo de ocupar a cabeça com besteira, como drogas”, diz Patrícia Marinho, 15 anos.¹⁸⁰

Acostumados ao abandono generalizado das instituições, os participantes do projeto estão sempre desconfiados quanto à continuidade do trabalho. Desde a estréia o fim se anuncia: no próprio espetáculo está contido o fim, que pode ou não ser o recomeço de uma nova apresentação, uma nova temporada ou uma nova vida. “Eles estão divididos. Ao mesmo tempo em que estão ansiosos pela estréia, estão angustiados com a perspectiva do fim da temporada. Querem continuar dançando, mas ainda não sabemos como isso vai ser”,¹⁸¹ comenta Rosângela da Silva Barbosa, do Ceasm. Manutenção, continuidade e transição foram problemas que Bertazzo enfrentou ao final dos três anos de projeto. Sua ação não conseguiu dar conta de todas as rupturas com que ele mesmo teve de lidar junto aos mecanismos de financiamento, na tentativa de dar continuidade ao projeto.

Esta história conflitante das diferenças sociais impõe seus próprios obstáculos e horizontes: não basta agir com os jovens do projeto, há que se pensar em toda

178 Entrevista anexa.

179 No segundo ano a bolsa passou a ser de R\$ 200,00.

180 GRILLO, Cristina. “Mãe Gentil Assume Sotaque Carioca”. *Folha de S.Paulo*, 18/10/2000.

181 Idem.

Mãe Gentil



Figura 44

Folias Guanabara

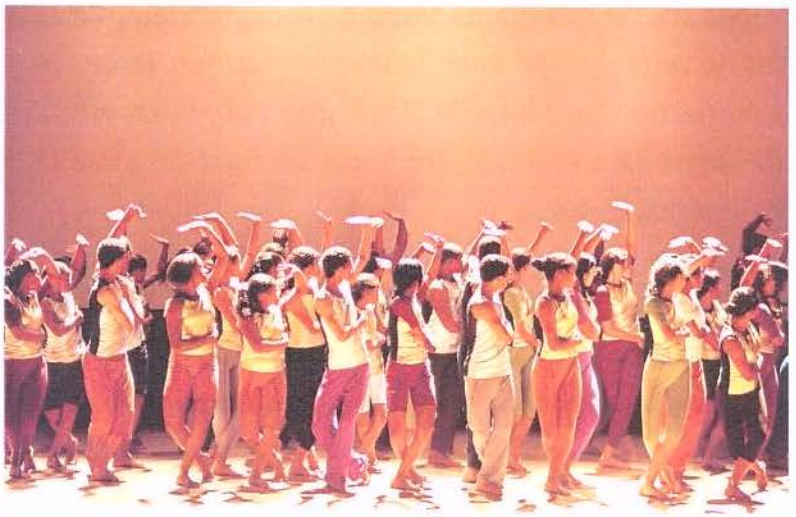
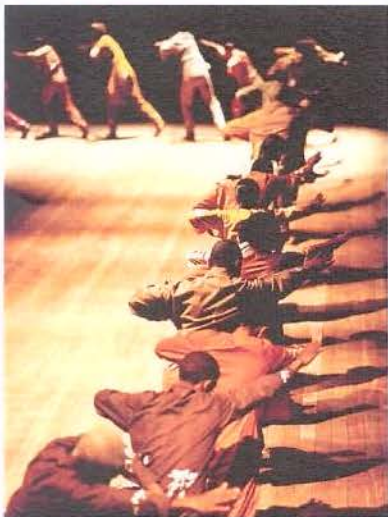
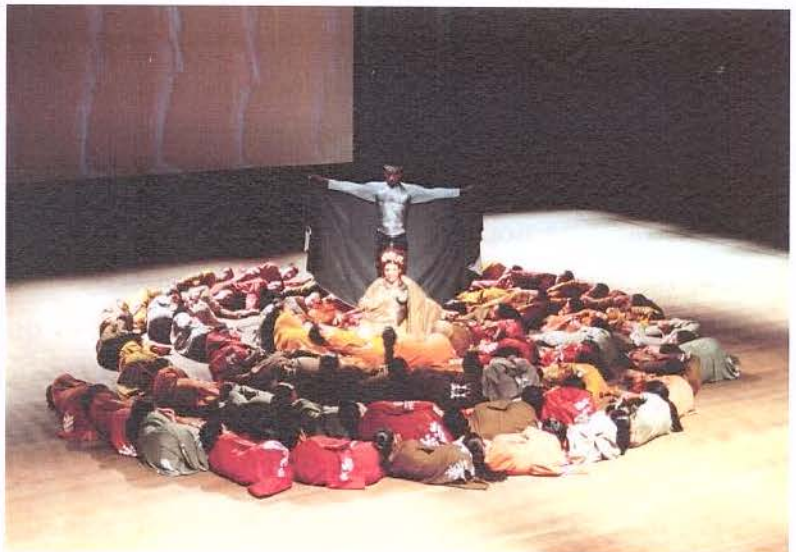
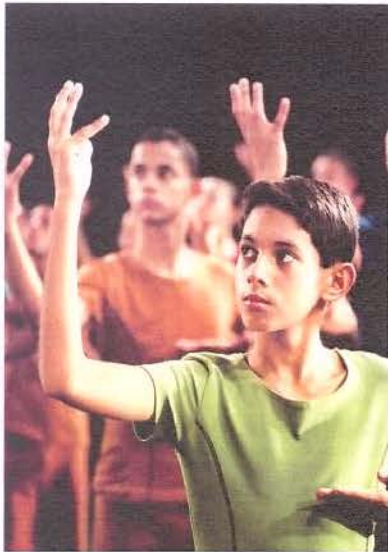


Figura 45

relação que cada ação social desencadeia ao oferecer outras oportunidades a esses jovens. O caminho depois do término dos projetos sociais é quase sempre muito difícil, e a necessidade de uma transição que de fato procure o fortalecimento dos mecanismos sociais presentes em suas comunidade se faz tão urgente quanto os próprios projetos.

Centrado na noção de cidadania, o projeto Mãe Gentil buscou a inserção, pela dança, de uma população menos favorecida no contexto comum da cultura da cidade e, por extensão, do país. Aqui já se podia ver quão fundo Bertazzo pretendia entrar pelas questões sociais, educacionais e culturais; o espetáculo é apenas uma ponta de uma grande discussão acerca da formação e da inclusão social, para as mais diferentes pessoas.

Por indicação dos gestores da empresa patrocinadora (Petrobras),¹⁸² que já desenvolvia um programa na Maré, o coreógrafo amplia sua atuação junto aos adolescentes no seu segundo espetáculo com o grupo. *Folias Guanabaras* (2001) envolve 63 integrantes do Complexo da Maré, que trabalham em oficinas de quatro horas diárias, de segunda a sexta, e oito horas no final de semana, sob a orientação de músicos, bailarinos e atores.

Folias contou com 88 artistas em cena: os atores Seu Jorge e Rosi Campos, a diva do samba Elza Soares, o Corpo de Dança da Maré¹⁸³ e a Orquestra Retratos do Nordeste, com participações especiais do pianista Benjamim Taubkin e do DJ Dolores. A partir do texto do dramaturgo paraibano Bráulio Tavares, numa linguagem de cordel, o espetáculo conta a recriação do mundo por dois deuses (Rosi e Seu Jorge) descontentes com o que vêem. A trilha executada ao vivo, com Elza cantando canções de Chico Buarque, Herbert Vianna e Chico Science, complementa a narrativa do espetáculo e compõe a cena. Para Marcos Toledo,

Folias Guanabaras é um desdobramento do espetáculo *Mãe Gentil* [...]. Na nova montagem, o enredo remonta o surgimento da espécie humana até a sua fixação nas metrópoles atuais. No meio desse percurso, está a formação do chamado Complexo da Maré, antiga área paradisíaca que sofreu processo de favelização no apogeu do século 20. De maneira metafórica, a apresentação retrata como as 16 comunidades que formam

182 O programa Criança Petrobrás na Maré teve início em 1999, em quatro escolas municipais da região. Em 2004, ampliou sua ação para oito das 16 escolas locais, atendendo duas mil crianças e adolescentes e mobilizando familiares e professores da Rede Pública.

183 O nome Corpo de Dança da Maré foi criado na mesma ocasião de *Folias Guanabaras*.

o complexo trabalham para superar seus inúmeros problemas sociais e até culturais. O exemplo é o do próprio conceito da maré, que, em seu movimento periódico, lava e revigora o mangue, propiciando uma vida nova aos seus habitantes.¹⁸⁴

Para Bertazzo, na recuperação da consciência corporal desses novos “cidadãos-dançantes”, o mais difícil é a conquista da concentração e interiorização de cada indivíduo: “É uma maneira de transformar as suas emoções, os seus desejos, as suas angústias, de uma forma organizada, e não como uma explosão inadvertida. Fazer arte para sociabilizar o indivíduo passa por essa interiorização”.¹⁸⁵

Para entender o universo dos adolescentes, o coreógrafo assistiu aos bailes funk – eventos marcantes na comunidade. No palco, tais bailes integram-se ao espetáculo por registros de vídeo. Para ele, o funk é como o axé: começa bem, depois se fecha em clichês e acaba só num movimento inadequado da bacia. “Pode-se e deve-se mexer a bacia, mas não dessa forma tão desorganizada. Para nos expressarmos, o corpo deve ser usado como um todo. [...] Você pode fazer fusões e abrir possibilidades de transformação, sem agredir a arte de cada um. As coisas têm de vir para a cidade, para serem transformadas.”¹⁸⁶ A intervenção do projeto Mãe Gentil procurou uma perspectiva renovadora, decidida a confrontar, ao mesmo tempo, os preconceitos de quem vive longe dali e os lugares-comuns da própria comunidade.

Para a crítica Helena Katz, *Folias Guanabaras* traz avanços:

Seu diferencial básico está na qualidade da informação que sustenta esta empreitada, e esta se localiza no corpo, no gesto que estrutura este corpo. [...] A pobreza gestual do funk e o barateamento que promove o erotismo são mostrados em um vídeo e tornam-se contraponto para uma sofisticação das conquistas visíveis nos 66 corpos em cena. O entendimento de gesto em *Folias Guanabaras* revela uma força capaz de enfrentar e desestabilizar a hegemonia do funk. [...] As conquistas são sólidas e marcantes, regidas pelas misturas entre culturas urbanas e tradicionais, entre profissionais e não-profissionais, entre incluídos e excluídos. Misturas, sempre misturas, em todas as direções.¹⁸⁷

184 TOLEDO, Marcos. “Pernambuco Faz Folia em Solo Paulistano”. *Jornal do Comércio*, 06/11/2001.

185 BOGÉA, Inês. “Bertazzo Sobe a Maré”. *Folha de S. Paulo*, 21/08/2001.

186 Idem.

187 KATZ, Helena. “Trabalho Merece Destaque pela Pesquisa e pela Dança de Ação Social”. *Estado de S. Paulo*, 07/11/2001.

A “cidade partida” de Zuenir Ventura pode ser, como comenta o autor, unificada culturalmente: “O público se aproxima dos meninos e tem uma relação de olhar, de uma expressão sem agressão. E essa relação de encantamento... eu acredito que diminua a violência. Cria-se assim uma possibilidade real de acesso à sociedade”.¹⁸⁸

O que se vê no palco é a soma das várias atividades, e a possibilidade real do encontro das diferenças em harmonia. O espetáculo, para Bertazzo,

é uma etapa que implica um sentido de organização em coxía, um tempo emocional para o jovem entrar na execução de alguma coisa em que vá se expor. E a exposição de algo que aprendeu exige interiorização muito grande, para repetir e fazer sem que a emoção o destrua na execução. É um processo muito rico, tanto no bailarino como no ator, e se mostra fundamental no processo educativo.¹⁸⁹

Sem dúvida o que se vê no palco põe em xeque questões sociais, culturais e políticas ao mesmo tempo em que dá visibilidade a elas. E Bertazzo desde sempre o tem como um local de questionamento, justapondo linguagens e realidades. A apresentação no palco parece destinada a ressaltar a multiplicidade das linguagens; e implicitamente sugere que as ações sociais devem ser capazes de preencher os vazios presentes. Como comenta Victor Hugo Adler Pereira:

Na atualidade, as desigualdades sociais são tratadas muito mais a partir de seus efeitos imediatos nos indivíduos e na via comunitária... Que propostas ou intenções movem, então, os responsáveis pelos projetos sociais ao exibirem o produto de suas atividades, como os educandos para platéias amplas, em circuitos profissionais? [...] A primeira delas é que a realização desses espetáculos em circuitos mais amplos objetiva, sobretudo, conseguir a simpatia de cada vez mais amplos setores da sociedade para a causa dos oprimidos. A segunda é a que os espetáculos devem atender à necessidade de garantir a “visibilidade” também aos projetos sociais que os inspiraram e, na competição pelas parcerias e apoios, angariar ou garantir a permanência da simpatia de patrocinadores. Essa explicação parece coerente com o fato de os espectadores responderem à finalidade de divulgação não somente das empresas — em forma de

188 MACHADO, Álvaro. *Folias Guanabaras*. São Paulo: Sesc, 2001.

189 Entrevista anexa.

Dança das Marés

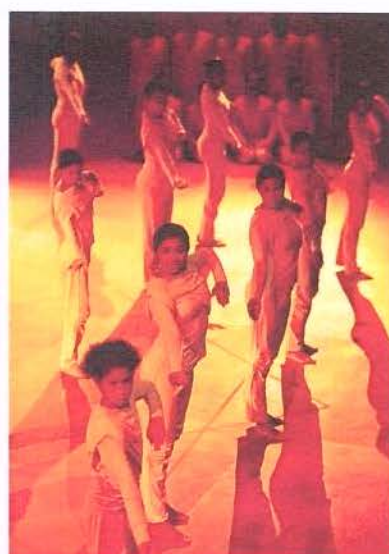


Figura 46

merchandising de sua “responsabilidade social” — mas também das instituições ou dos organismos governamentais que dão apoio aos projetos sociais.¹⁹⁰

A ação de um coreógrafo como Bertazzo dá-se em torno da construção do espetáculo; e as questões por ele abordadas no dia-a-dia direcionam-se para a constituição do próprio espetáculo, cuja realização está vinculada à disponibilidade de verbas de patrocínio.

A preparação do espetáculo permite ao adolescente o contato com outros artistas quando, sob a orientação deles, participa de aulas de formação voltadas para a cena. Pensadas de maneira ampla, seriam um complemento educacional a que todos os indivíduos de classe média têm direito. O esforço de Bertazzo é colocar na cena um trabalho de qualidade estética que ultrapasse o limite de apresentação de final de ano de escolas de arte. Para tanto, procura associar os jovens a outros artistas tarimbados, além de contratar para a concepção da cena artistas também de alta qualidade.

O último espetáculo de Bertazzo com a Maré, *Dança das Marés*, traduz no gesto sua grande potência; nas falas, ouve-se a ingenuidade, a delicadeza e ao mesmo tempo a força desses jovens que vivem em regiões marcadas por violência e falta de recurso civil. Sua tentativa, ali, de dar significado a movimentos cotidianos e alcançar a expressividade dos gestos de cada adolescente vem de um processo de interiorização individual, de percepção do seu corpo e da relação deste com os outros.

Assim, como ressalta Sílvia Soter,¹⁹¹ o coreógrafo caminhou de um tema macro em *Mãe Gentil*, procurando falar dos problemas do país, para um foco na cidade do Rio de Janeiro em *Folhas Guanabaras*, indo para o particular, abordando questões individuais vivenciadas pelos jovens do complexo da Maré em *Dança das Marés*.

Jean Galard, em *A Beleza dos Gestos*, diferencia gesto de atos; para o autor: “todos os nossos atos são constantemente suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros. É impossível, até na solidão ou na inação, impedir que a conduta tenha sentido [...], portanto, que seja, como uma postura, expressiva”.¹⁹² Os atos são, para ele, movimentos “que não despertam

190 PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Teatro e Movimentos Sociais: Diferentes Compromissos com o ‘Real’ na Cena Brasileira”. Uberlândia: *Revista ArtCultura*, 2005 vol. 7, n° 11, p. 117-135.

191 SOTER, Sílvia. Cidadão Dançantes. *A Experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.

192 GALARD, Jean. *A Beleza dos Gestos: uma Estética das Condutas*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 20. Apud. SIQUEIRA op. cit.

a atenção [...] o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados”.¹⁹³ Já os gestos possuem uma intenção, considerada na totalidade de seu desenvolvimento; o gesto comunicativo é codificado, reconhecido e visa à transmissão de uma mensagem diferente da ação física. Atos e gestos são parte de um sistema cultural apreendido socialmente.

Para Bertazzo, o gesto expressivo está livre dos automatismos que nos levam à execução desatenta e sem intenção no cotidiano. Sem dúvida, muitas das nossas ações são automáticas e destinam-se somente à execução de uma tarefa ou ato, mas para ele devemos retomar sempre os padrões dos gestos humanos, diretamente relacionados com o funcionamento do aparelho locomotor humano: desencadeado em uma das extremidades do corpo, o movimento propaga-se até outro pelo jogo dos tensores e das alavancas. Esse movimento não é motivado, nem pessoal, nem adaptado, mas sim adquirido de forma natural (como veremos abaixo, na seção “Coordenação Motora”), para nos mantermos saudáveis e com mobilidade durante todas as fases da vida, em atos que respeitam os padrões do movimento humano.

As sensações e percepções acumuladas na memória coexistem com o gesto vivido no momento; associadas a uma gama de fatores sociais e humanos (mecânicos, neurológicos, biológicos, psicológicos), constituem os movimentos vivenciados que nos colocam em relação com o mundo. Ao ligar a dança com o trabalho de coordenação motora, Bertazzo aponta-nos a realidade expressiva dos gestos como potencialidade de comunicação. As manifestações artísticas são aprendidas culturalmente, refletem seu contexto e incluem-se num sistema maior, a cultura.

O difícil rito de passagem da infância para a adolescência foi o tema do espetáculo *Dança das Marés*. Na adolescência os enigmas do corpo e da cabeça, somados às dificuldades familiares e às contingências modernas, ampliam suas agruras quando a família, além de moderna, é brasileira e desfavorecida. O roteiro, baseado no depoimento dos próprios integrantes do grupo, foi criado pelo médico e escritor Drauzio Varella. Em cena, além de dançar, os meninos falam da sexualidade e dos problemas que enfrentam no dia-a-dia. Mas as falas estão deslocadas: cada um interpreta na cena a fala do outro, evitando o constrangimento de depoimentos pessoais e exposições íntimas. Seu roteiro é uma grande colagem de citações dos

193 Idem. p. 27.

meninos, que registra histórias corriqueiras da vida de crianças e adolescentes moradores de uma região pobre e conflituosa.

No primeiro encontro de trabalho com os meninos, Varella fez um traço dividindo o quadro negro e perguntou: “o que morreu quando vocês deixaram de ser crianças e entraram na adolescência? E o que nasceu?”. As respostas formam um painel “que poderia ser incluído num livro de psicologia sobre a adolescência e a infância”.¹⁹⁴ Para ele a violência à qual esses adolescentes estão submetidos não é igual àquela a que estão submetidos os adolescentes da classe média:

hoje nenhum adolescente anda na rua sem medo. Eles, na Maré, também não andam, só que lá o medo é diferente. Ali o temor é ser pego no meio de um tiroteio — acontece quase todo dia. O projeto constitui uma opção concreta para os meninos. Do outro lado, fica a sedutora proteção dos traficantes. O tráfico exerce um fascínio, porque o traficante tem mulher, dinheiro e por isso é respeitado.¹⁹⁵

O trabalho não só alterou a rotina dos meninos, mexeu com a vida deles, com a dos pais, dos amigos. O que o espetáculo agrega em torno da sua construção, segundo o coreógrafo, é

educativo e transformador para o corpo e para a mente deles. Não há diferença entre uma criança da classe média e uma do Complexo da Maré. Mas uma criança privilegiada tem um ensino de maior qualidade, que talvez eles não tenham. Você refina um ser humano para aumentar seus desejos e seus anseios: é isso que permite desenvolvimento. Os projetos culturais realizados em comunidades menos favorecidas exercem influência transformadora sobre o mundo particular de cada um dos participantes, seja em termos pedagógicos, seja em sociais e psicológicos. Estimulam uma mudança de horizontes.¹⁹⁶

Para além de ilusões e sentimentalismos: “A vida deles não fica mais fácil, não. Por isso precisamos do trabalho de assistentes sociais, que vão à escola e às

194 BOGÉA, Inês. “Roteiro é Construído com Citações dos Meninos”. *Folha de S.Paulo*, 20/08/2002.

195 As impressões de Varella, em contraponto às falas recolhidas, estão no livro *Maré – Vida na Favela* (Casa da Palavra).

196 BOGÉA, Inês. “Outras Águas no Rio”. *Folha de S.Paulo*, 20/08/2002.

casas deles”.¹⁹⁷ Ao todo, são 62 adolescentes, entre 11 e 25 anos, muitos deles no grupo desde o início do projeto, outros vindo de trabalhos anteriores com Bertazzo. Ensaaiaram exaustivamente, por 10 meses, patrocinados pela Petrobras e apoiados pela infra-estrutura do Sesc,¹⁹⁸ além de contarem com a continuidade da parceria com a Ceasm.

Do ponto de vista da dança, propriamente, neste espetáculo estão presentes movimentos da dança indiana, em que a subdivisão rítmica é crucial (algumas coreografias são da professora indiana de kathak, Vaishali Trivedi). A música também tem papel determinante: o grupo mineiro Uakti¹⁹⁹ compôs a trilha do espetáculo, dando continuidade ao seu trabalho de pesquisa de construção de instrumentos com materiais cotidianos. Para além dos ritmos que Bertazzo trabalhava com os adolescentes, o compositor Marco Antônio Guimarães deu-se liberdade para releituras de clássicos, como Mozart, Bach e Stravinsky. A trilha tem desde solo de trombone até cuia d’água, de solos de tubos de pvc a excertos de clássicos como a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, que fecha a noite. No espetáculo, o Uakti tocou ao vivo, agregando suas músicas a alguns dos trabalhos de percepção musical e de ritmo desenvolvidos com os jovens. Por exemplo, o trecho de um grande pêndulo impulsionado em círculo ou em linha reta pelos dançarinos, que se moviam com e contra ele.

Sem grandes nomes no palco, o espetáculo tornou-se mais contundente, apresentando a questão da adolescência, da vida numa favela brasileira e da potencialidade humana de vários ângulos: dos adolescentes, de Bertazzo e de quem vê. Um ponto de cruzamento de forças expansivas e brutas, de energias distintas, anteriores à definição social que impede o desenvolvimento amplo desses e de outros adolescentes. É a força da arte, aqui, que exerce função social, não o contrário. No texto, a colagem de citações dos próprios bailarinos abarca desde episódios impressionantes de violência local até ritos universais da adolescência. É justamente o contraponto desses registros com a dança apurada no palco que confere um tom específico de brasilidade a esse espetáculo.

197 Idem.

198 O Sesc-RJ abrigou os ensaios de *Folias Guanabaras* (na unidade de Ramos, 2001) e de *Dança das Marés* (na unidade de Nova Iguaçu, 2002); os espetáculos aconteceram no ginásio do Sesc Tijuca.

199 O grupo, formado por Marco Antônio Guimarães em 1978, cria seus próprios instrumentos a partir de metais, sinos de madeira, tubos de pvc. Os integrantes do Grupo (Guimarães, Paulo Santos, Artur Andrés e Décio Ramos) foram os responsáveis pelas oficinas de música desenvolvidas junto ao Corpo de Dança da Maré durante o processo de construção desse terceiro espetáculo.

Uma estrutura oval, de paredes inclinadas, permite à dança acontecer em vários níveis: o chão, as ladeiras e a passarela no alto. Chamam a atenção a participação mais efetiva dos bailarinos na criação de algumas cenas e os engenhosos deslocamentos espaciais propostos por Bertazzo, numa dança rica em acentos e malemolências, que acompanha internamente as mudanças da narrativa. No início, é uma dança solta, com saltos e giros em várias direções; no final, uma dança de queda e recuperação, em que os grupos se cruzam em linhas horizontais, contrapondo-se à massa que se organiza nos diferentes planos.²⁰⁰

Para a crítica Ana Francisca Ponzio,

mais despojado, *Dança das Marés* não recorre a efeitos supérfluos ou participações de gente famosa, como ocorreu nas produções anteriores. Desta vez, o foco é o trabalho do elenco, que deve mostrar seus progressos ao som de uma trilha sonora especialmente concebida pelo grupo Uakti. O roteiro, de Drauzio Varella, foi construído a partir de depoimentos dos integrantes do elenco. Também foram os jovens dançarinos que, sob a orientação do artista plástico carioca Deneir, criaram os dez painéis que compõem o cenário.²⁰¹

O envolvimento dos integrantes com o projeto era variado, como conta a reportagem de Mena Fernanda:

Carlos Eduardo Sabino, 16, entrou para o grupo aos 13 “por causa da grana”. “Hoje, podem até tirar o salário que eu não estou nem aí. Só o prazer de dançar e de representar é ótimo”, admite. O garoto que só gostava de funk e de pagode hoje já é fera até em dança indiana. Flávia Borges Neves, 20, está no grupo há dois anos e trocou o sonho de ser atriz, comum nos dias de criança, por apresentações em palcos de verdade. Para ela, a experiência de discutir a passagem para a adolescência foi muito divertida. “Voltei no tempo. As questões eram muito parecidas com as que tive nessa fase”, diz. Já Beatriz acompanha os debates à medida que vivencia suas próprias mudanças e confessa que as aulas têm feito com que ela encare tudo com mais naturalidade. “Está sendo legal ser adolescente. Mas às vezes dá uma saudade da infância...”²⁰²

200 BOGÉA, Inês. “Bertazzo Cria Utopia Realizável do Brasil”. *Folha de S.Paulo*, 09/10/2002.

201 PONZIO, Ana Francisca. “Bertazzo Aborda Passagem para Adolescência”. *Folha de S.Paulo*, 04/10/2002.

202 MENA, Fernanda. “Dançar para não Dançar”. *Folha de S.Paulo*, 07/10/2002.

Vendo o espetáculo, ninguém esquece o dia-a-dia desses meninos, sua força e coragem ao enfrentar o palco e os desafios que lhes foram propostos. O que fica na memória é uma emoção rara: “a arte ali aponta, sem irrealismos, para uma utopia realizável do Brasil”.²⁰³

Infelizmente esse sonho (como tantos outros) acabaria de repente, provocando marcas até hoje presentes para quem as viveu. Com o término do patrocínio, Bertazzo não tem como dar continuidade ao projeto e retorna a São Paulo. A descontinuidade do apoio e do trabalho para os adolescentes e para os próprios representantes da Ceasm foi um baque e um vazio difícil de ser superado. Do apoio quase paternal, chegou-se ao início de uma transição para a autonomia desses jovens; e logo voltou-se às dificuldades concretas de sobrevivência.

A saída de Bertazzo da Maré traz questionamentos que coincidem com a pergunta de Pereira sobre a formação do país e a rigidez das relações sociais que preservam a desigualdade social desde a escravidão:

As decisões quanto à política econômica determinaram a política pública na área da educação, da saúde e da habitação, afetando diretamente as classes populares. [...] As soluções para os problemas de exclusão têm que ser discutidas à luz de sua atuação, já que o agravamento das desigualdades pelo empenho negativo dos governos federal e locais nessas áreas é reconhecido, até por agências internacionais, como um traço característico do país nas últimas décadas, o que contrasta com outros países da América Latina, apesar do alardeado bom desempenho do Brasil no campo financeiro.²⁰⁴

Os questionamentos de Pereira vão mais longe: é possível propor práticas que enfrentem o poder das “autoridades do tráfico” e/ou da polícia, ou ainda do mercado? A que limites os campos da cultura estão sujeitos?

Arte e cultura poderão servir de instrumentos para minimizar os efeitos dessa competente drenagem da capacidade produtiva e criativa do país? Podem servir para veicular protestos e denúncias e colaborar para a construção de identidades

203 BOGÉA, Inês. “Bertazzo Cria Utopia Realizável do Brasil”. *Folha de S.Paulo*. 09/10/2002.

204 PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Teatro e Movimentos Sociais: Diferentes Compromissos com o ‘Real’ na Cena Brasileira”. Uberlândia: *Revista ArtCultura*, 2005 vol. 7, n° 11, p. 117-135.

alternativas — e formar um novo nicho no mercado —, como aconteceu com a arte engajada nos anos sessenta...²⁰⁵

Nem mesmo a arte tem como sustentar toda a ação necessária e fundamental para a transformação social do país. Sem apoio financeiro isso é praticamente impossível. A continuidade dos projetos está diretamente vinculada a diversos fatores, mas também à capacidade de sustentação financeira deles. Além disso, o artista precisa contar com apoios educacionais e sociais para que tenha como cuidar da transição entre o projeto e a realidade de cada um. A falta de continuidade pode gerar, como alerta Pereira, um hiato ainda maior:

A se manter essa conjuntura, a cultura criada nos guetos e sobre os guetos continuará em muitos casos a funcionar como consolo, catarse ou enquadramento disciplinar para os jovens destinados à condição de *homo sacer*... Para os jovens do asfalto, verdadeiros cidadãos de nossa república, a arte e a cultura que trazem à cena a experiência imediata do “real”, em vez de motivarem tomadas de posição, podem funcionar como excitante ou atordoante: distração para a depressão e a falta de sentido do cotidiano substitutivo do enfrentamento concreto com o “real” [...] de modo semelhante ou complementar à pornografia e ao *ecstasy*.²⁰⁶

A relação entre os poderes e a rede intrincada de relações que tecem a cultura e o tecido social faz-se presente de muitas maneiras na cena proposta por Bertazzo, e deixa à mostra fissuras cada vez maiores da nossa sociedade.

Nesse contexto, vale lembrar as palavras de Merleau-Ponty, para quem cada gesto no mundo cria uma relação de sentidos com o outro: “o sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado, por um ato do expectador” segundo um repertório cultural de informações. Deste modo “o gesto está diante de mim como uma questão, ele me indica certos pontos sensíveis do mundo, convida-me a encontrá-lo ali. A comunicação realiza-se quando minha conduta encontra neste caminho o seu próprio caminho. Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro”.²⁰⁷

205 Idem. Ibid.

206 Idem. Ibid.

207 MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 251, 252.

Corpo e Cultura

São várias as concepções possíveis para o conceito de cultura. A palavra vem de *cultivare*, que remete ao cultivo da terra, a atividades de longa duração – o que soa involuntariamente irônico em face da sintomática descontinuidade das ações culturais no país de hoje, e à dificuldade de manutenção em longo prazo de projetos sociais ou educacionais. Lida-se com a urgência de resultados e com a necessidade de abrangência no número de beneficiários, o que dificulta a continuidade e a qualidade.

Segundo Mendes, “todo problema é o de saber como se faz a cultura de um homem. De quanto ele precisa de si mesmo, dos outros e da norma que porventura transcenda a ambos”.²⁰⁸ O espaço da cultura articula-se com os espaços individuais e sociais, a identidade revela-se ao olhar do outro. E será preciso ressaltar as diversas culturas que se contrapõem e se completam no Brasil, como ressalta Bosi, citado na introdução deste trabalho, alertando para as diferenças de classe que organizam a nossa sociedade.

O termo “identidade” tem origem latina, *idem*, que significa “o mesmo”; é o conjunto de caracteres próprios e exclusivos com os quais se podem diferenciar pessoas, quer diante do conjunto das diversidades, quer ante seus semelhantes. É também o compartilhar de várias idéias e ideais de um determinado grupo.

A questão da aquisição da identidade é abordada por vários autores, discutida no domínio sociológico, psicológico, antropológico, dentre outros, diferenciando-se em algumas questões. Para Giddens,²⁰⁹ a identidade pessoal está na capacidade que o indivíduo possui de manter sua biografia particular (denominada pelo autor de “narrativa particular”), no comportamento, nas relações e reações das pessoas e dos outros.

Para Berger e Luckmann, a “identidade um fenômeno que deriva da dialética entre um indivíduo e a sociedade”. Ao mesmo tempo em que as identidades são singulares ao sujeito, se dão nas interações “do indivíduo, da consciência e da estrutura social na qual este está inserido”.²¹⁰

208 MENDES, Durmeval Trigueiro. “Realidade, experiência, criação”. In: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. V. 59, n° 130, abr/jun. Brasília: Instituto nacional de estudos e pesquisas educacionais Anísio teixeira, 1973. p. 234.

209 GIDDENS, A. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

210 BERGER, P. L. ; LUCKMANN, T. *A Construção Social da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 230.

Assim a identidade mantém-se e modifica-se em uma dialética entre o “eu/outros”, como afirma Mogone.²¹¹ Desde cedo o indivíduo adota papéis variados, influenciados por atividades, pessoas e momentos de vida, construindo sua identidade subjetiva.

As identidades que formam um grupo revelam relações entre os espaços e as representações das distintas realidades, apresentando uns aos olhos dos outros algo muito maior do que pode ser traduzido em apenas um significado. O encontro dos adolescentes em trabalhos como o de Bertazzo revela o repertório dos envolvidos e constrói um outro universo de experiências que expõe relações sensíveis e significantes. Exige de cada um a disponibilidade para estabelecer pontes com outras esferas da sua experiência e outros saberes, a começar pelo entendimento do seu próprio corpo e sua relação com o entorno.

De acordo com Vianna, a identidade pode ser definida essencialmente como algo subjetivo, sendo “o conjunto de representações do eu pelo qual o sujeito comprova que é sempre igual a si mesmo e diferente dos outros”.²¹² A identidade individual se forma num processo de constante mudança, na relação entre a experiência individual e a vida social.

Alguns autores concordam sobre a definição do termo e a correlação entre a identidade social e história dos indivíduos. Segundo Mogone, para autores como Goffman, Berger & Luckmann, Kaufmann, Dubar e Ciampa, a

[...] identidade se caracteriza como um processo de mudança e alteridade, onde os papéis sociais assumidos vão sendo tecidos de acordo com os contextos sociais, podem ser negociados entre os atores envolvidos no processo de identificação, mas não são, de forma nenhuma, uma característica estática ou acabada.²¹³

A identidade pessoal está ligada ao vínculo e sentimento de pertença de um indivíduo a uma determinada categoria ou grupo social. A consciência da

211 MOGONE, J. A. *De Alunas a Professoras: Analisando o Processo da Construção Inicial da Docência*. 2001. 155 f. Dissertação (Mestrado em educação Escolar) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. p. 16.

212 VIANNA, C. *Os Nós do “Nós”: Crise e Perspectiva da Ação Coletiva Docente em São Paulo*. São Paulo: Xamã, 1999. p. 51.

213 MOGONE, J. A. *De Alunas a Professoras: Analisando o Processo da Construção Inicial da Docência*. 2001. 155 f. Dissertação (Mestrado em Educação Escolar) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. p. 19.

possibilidade de transformação de sua própria realidade, pela via da educação pela arte, afronta os valores estabelecidos por uma sociedade de classes como a brasileira e revela um diálogo com os diferentes campos da sociedade, colocando em movimento relações aparentemente imutáveis e estabelecidas.

A identidade cultural é um processo dinâmico, continuamente em transformação, no tempo e no espaço, pela ação de fontes variadas. É um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos que compartilham de patrimônios comuns, como a língua, a religião, as artes, o trabalho, os esportes, as festas, entre outros. No processo de globalização, resultante do novo ciclo de expansão do capitalismo não apenas como modo de produção mas como processo civilizatório, abrangendo os distintos lugares de forma complexa e contraditória, as identidades culturais suavizam seus contornos nítidos, pois grandes conceitos que a informavam, como nação, território, povo, comunidade, perderam vigor em favor de conceitos mais flexíveis, relacionais. Segundo Teixeira Coelho,²¹⁴ as identidades outorgadas passaram a ser construídas; as definitivas tornaram-se temporárias. A diversidade cultural do mundo hoje, as múltiplas e flutuantes identidades em processo contínuo de construção, a defesa do fragmentário, das parcialidades e das diferenças trouxeram uma volatilidade das identidades que se inscrevem em uma outra lógica: da identidade, passou-se à identificação.

A consciência que o homem desenvolve sobre o “si-mesmo” acompanha o movimento da vida; assim o homem e a consciência estão em movimento. Estamos nos transformando a cada momento, a cada nova relação com o mundo social. A mudança nas situações sociais determina um processar contínuo na definição que o homem estabelece de si mesmo.

A função do *coletivo* é capital como espaço de sociabilidade e reconstituição de identidades positivas. Se antes essa experiência se dava nas ruas, nas praças e nos próprios bairros, tal espaço da vida cidadã de homens e mulheres era destinado, também, à socialização de crianças e jovens. E, na medida em que, em função dos índices de violência e criminalidade, crianças e jovens têm sido subtraídos do espaço público da rua, as ações culturais e educativas desenvolvidas em centros culturais, escolas, ONGs etc. precisam tecer espaços de sociabilidade que integrem adolescentes pela produção de um conhecimento construído a partir de experiências estéticas diversas.

Para Vianna, identidade coletiva não é decorrência direta da individual, mas sim uma identidade que possui outro “sistema de relações ao qual os atores se referem e em relação ao qual tomam referimento”. São aspectos da identidade individual que influenciam na coletiva:

a subjetividade, a multiplicidade, a tensão entre mudança e permanência. [...] A identidade coletiva tem como primeira característica a tensão entre permanência e mudança. Essa identidade é produzida por muitos indivíduos que interagem, constroem e negociam repetidamente as relações que ligam uns aos outros. [...] Ninguém, individualmente ou coletivamente, constrói sua identidade independentemente das definições sociais elaboradas a seu respeito.²¹⁵

A identidade profissional do indivíduo se define a partir da identidade pessoal e coletiva. Para Mogone: “O trabalho está no centro do processo de construção/desconstrução/reconstrução das formas identitárias profissionais porque é pelo trabalho que os indivíduos, nas sociedades salariais, adquirem o reconhecimento financeiro e simbólico da sua atividade”.²¹⁶

Como recorrer aos mecanismos sociais, revendo internamente suas questões e dando a ver as várias facetas da vida diária da enorme camada da população que se apinha na periferia das grandes cidades, muitas vezes esquecida dela mesma, pela falta de condição e tempo de vida humana, substituídos por uma luta diária de sobrevivência? Uma das ações sociais empreendidas pelo trabalho de Bertazzo com adolescentes de baixa renda busca a redescoberta dos valores de suas famílias e comunidades, acentuando o lado mais expansivo das relações humanas, e incentivando a atenção a produtos culturais que escapam dos mecanismos da cultura de massa.

Para Roger Keesing, em seu artigo “Theories of Culture”,

culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização

215 VIANNA, C. *Os Nós do “Nós”: Crise e Perspectiva da Ação Coletiva Docente em São Paulo*. São Paulo: Xamã, 1999. p. 52, 53, 70.

216 MOGONE, J. A. *De Alunas a Professoras: Analisando o Processo da Construção Inicial da Docência*. 2001. 155 f. Dissertação (Mestrado em educação Escolar) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. p. 24.

econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante.²¹⁷

Em seu livro *Cultura um Conceito Antropológico*, Laraia nos dá variadas definições para cultura: segundo W. Goodenough, cultura é um sistema de conhecimento: “consiste em tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro da sua sociedade”,²¹⁸ Para o antropólogo Clifford Geertz,

a cultura deve ser considerada não um complexo de comportamentos concretos, mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções (que os técnicos de computadores chamam programa) para governar o comportamento.[...] A criança está apta ao nascer a ser socializada em qualquer cultura existente. Esta amplitude de possibilidades, entretanto, será limitada pelo contexto real e específico onde de fato ela crescer.²¹⁹

O contexto determina, em grande parte, a possibilidade de desvendar o mundo à nossa volta. Tenho a impressão de ver as mesmas coisas que o outro, tal como elas são em si. Porém a percepção se dá como percepção do próprio mundo. Há uma dimensão subjetiva da experiência que não pode ser deixada de lado. Para David Schneider,

cultura é um conjunto de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento. O *status* epistemológico das unidades ou “coisas” culturais não depende da sua possibilidade de serem observadas: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais.²²⁰

A arte mostra sua multiplicidade ao operar nas diferentes culturas como pensamento, consciência, conhecimento e sentimento de um observador diante de seu tempo. O artista revela as tensões, fissuras e distensões presentes na sua cultura constituindo um complexo código a ser percebido. Assim comenta Laraia:

217 KEESING, Roger. “Theories of Culture”. Apud LARRAIA, Roque de Barros. In: *Cultura – um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. p. 60.

218 LARAIA, Roque de Barros. *Cultura – um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. p. 62.

219 Idem. p. 63.

220 Idem. p. 64.

O homem é resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é o herdeiro de um longo processo acumulativo que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade.²²¹

No corpo estão inscritas as ações e fatos culturais: há sempre um entrelaçamento entre corpo e cultura. A recepção dos conteúdos vivenciada ou apreendida passa pela percepção e ação corporal. Marcel Mauss, em “As Técnicas Corporais”, coloca os movimentos corporais, cada pequeno gesto, como tradutores de elementos de uma dada sociedade ou cultura.²²² A representação do mundo passa pela imersão do corpo na realidade e pela percepção do seu entorno. A relação do indivíduo com a realidade dá-se na apreensão sensória do mundo e o transcende ao envolver a dimensão invisível do mundo.

Lévi-Strauss define cultura como um sistema simbólico, uma acumulação criativa da mente humana. Diante de tudo o que foi exposto, e voltando à questão das ações sociais, cabe dizer o seguinte: será sempre relevante uma ação individual que pode trazer mudanças, mas mudanças são feitas dentro de um arcabouço cultural. Como explicita Daolio,

É oportuno alertar, como fez Mauss, que o termo “tradição” pode ser entendido precipitadamente como inércia, resistência ao esforço, imutabilidade e conformismo social. De fato, as sociedades tribais apresentam uma adaptabilidade tão grande aos seus meios interno e externo que não sentem necessidade de modificar sua rotina. Sua coesão grupal é extremamente forte. Já nas sociedades contemporâneas não se dá o mesmo, embora esteja sempre presente o que Mauss chamou de “memória coletiva”. É precisamente o conteúdo dessa memória — em algumas sociedades, maior, em outras, menor — que se pode chamar de tradição. É o que vai resistindo aos avanços tecnológicos e ao desenvolvimento científico, mas é também o resultado desses avanços que se vai incorporando às tradições sociais, num processo dinâmico.²²³

221 Idem. p. 46.

222 MAUSS, Marcel. “As Técnicas Corporais”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. vol.2, p. 209-234.

223 DAOLIO, Jocimar. *Da Cultura do Corpo*. Campinas: Papirus, 1995. p. 48.

A idéia de constante interação entre os elementos culturais e individuais, e o dinamismo dentro dessa proposta é que faz com que sejam possíveis as modificações de padrões estabelecidos. Como ressalta Thompsom,

uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflituosos, que somente sob uma pressão imperiosa — por exemplo o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante — assume a forma de um “sistema”.²²⁴

A cultura é sempre dialética. Como afirma Mendes: “informa-a uma dupla intenção: a de descobrir e a de transcender; a de refletir os fatos e a de projetar arquétipos; a de ser, ao mesmo tempo, reflexa e tensional”.²²⁵ Todos estamos sujeitos a essas influências culturais, mas cada um a seu modo, e a seu tempo. As possibilidades de ação de um indivíduo variam de cultura para cultura, moldadas por forças institucionais, culturais e históricas que caracterizam um determinado ambiente sociocultural. Há ações impensáveis em uma cultura e corriqueiras na outra, a cultura tanto amplia nossas ações quanto delimita a dinâmica que nos envolve. As diferentes possibilidades de ação de um indivíduo frente à sua cultura estão ligadas diretamente à própria constituição dessa cultura, que dita as possibilidades e as restrições.

Pergunta crucial, implícita nas obras de Bertazzo: em qual estágio está a nossa cultura, diante das suas rachaduras mais antigas, que remontam à formação da sociedade escravocrata?

No processo de formação e ampliação do repertório cultural dos adolescentes, proposto por Bertazzo, devemos levar em consideração a mudança que o indivíduo sofrerá em relação à cultura em que está inserido e como se dará seu retorno a sua comunidade nutrido de outros valores e outras perspectivas. Para o coreógrafo, aprofundamo-nos na nossa cultura quando observamos a do outro, revendo por dentro os valores que norteiam cada comunidade. Fundamental para essa reflexão é o pensamento de Bosi, para quem é importante

224 THOMPSON, E.P. Introdução: Costumes e Cultura. In: *Costumes em Comum: Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 17.

225 MENDES, Durmeval Trigueiro. “Realidade, Experiência, Criação”. In: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. V. 59, n° 130, abr/jun. Brasília: Instituto nacional de estudos e pesquisas educacionais Anísio teixeira, 1973. p. 230.

reter o conceito antropológico do termo “cultura” como conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social; e ao mesmo tempo, abandonar o conceito mais restrito, pelo qual cultura é apenas o mundo da produção escrita provinda, de preferência, das instituições de ensino e pesquisa superiores.²²⁶

Ao lidar com jovens de diferentes periferias, Bertazzo se depara com realidades e modos de vida distintos, representações individuais e sociais vinculadas ao histórico de vida e ao meio cultural e social no qual estão inseridos. Sua proposta é de ampliação dos universos individuais a partir da relação coletiva, valendo-se da cultura mais ampla, que posteriormente reverbera na vida de cada um. A partir de temas universais, procura encontrar a expressão individual no trabalho diário em que cada etapa construída traz ao jovem a possibilidade concreta da auto-estima, pelo confronto que ele faz consigo mesmo e pela superação individual de seus limites. Pequenas conquistas fazem parte também da dinâmica do trabalho, no qual o espetáculo criado organiza e aponta a direção mas não se esgota em si mesmo: o sentido de grupo que os jovens adquirem, o respeito por si e pelo coletivo, a tolerância, a dignidade, tudo isso estabelece uma outra ordem de responsabilidade diante da realidade. Experiências positivas, do ponto de vista afetivo, cognitivo, estético, ético e moral, contribuem para a formação de indivíduos mais seguros nas suas escolhas futuras. É neste ponto que Bertazzo se apóia na defesa da força de seu trabalho, independente do término de um ou de outro projeto, da saída de um ou outro integrante do grupo. Seu projeto procura escapar ao assistencialismo, em favor da autonomia e desenvolvimento do indivíduo a partir de suas escolhas.

Ele propõe um jogo identitário que se estabelece na medida em que nos diferenciamos do outro e, ao mesmo tempo, pertencemos a um grupo de semelhantes. As noções de alteridade e pertencimento são estruturadoras de identidades. Ao entender o corpo como equipamento básico, por meio do qual o conjunto de representações se expressa utilizando múltiplas linguagens, o trabalho articula a construção do espetáculo à dinâmica cultural, para possibilitar a reconstrução de identidades referenciadas na inserção social. Nossos corpos, também, são efeitos dos discursos que dão consistência simbólica à vida social.

226 BOSI, Alfredo. “Cultura Brasileira”. In: MENDES, Durmeval Trigueiro. *Filosofia da Educação Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 152.

Na idade moderna os ideais da liberdade humana foram estabelecidos com clareza, pressupondo o ser humano como sujeito da realização de valores estéticos, éticos, religiosos e científicos, num processo emancipatório com relação ao que o oprime e aprisiona, pressupondo sua autonomia. Essas idéias foram expressas por vários pensadores iluministas, entre eles Immanuel Kant (1724-1804), que afirma a necessidade de considerar os seres humanos como “seres de razão”, sempre como fins em si mesmos: “aja de modo que faça uso da humanidade, tanto na sua pessoa como na de qualquer outro, sempre como fim, nunca meramente como meio”.²²⁷ Kant desdobra em três âmbitos fundamentais a existência humana:

No reino dos fins tudo tem ou um *preço* ou uma *dignidade*. No lugar do que tem um preço pode ser posta outra coisa, como *equivalente*; o que, ao contrário, está acima de qualquer preço, portanto, não fornece nada equivalente, tem uma *dignidade*. [...] O que se relaciona de modo geral com as inclinações e necessidades humanas tem um *preço de mercado*; o que, mesmo sem pressupor uma necessidade, está de acordo com um certo gosto, isto é, com um agrado no mero jogo não finalístico das faculdades do nosso espírito, tem um *preço afetivo*. O que, porém, satisfaz a condição, somente sob a qual algo pode ser um fim em si mesmo, não tem apenas um valor relativo, isto é, um preço, mas um valor interno, isto é, uma *dignidade*.²²⁸

Assim, as coisas adquirem um *preço de mercado* no âmbito econômico instrumental; um *preço afetivo* no âmbito estético (o mais completo juízo estético ocorre a partir do “livre jogo da imaginação e do entendimento”); e no âmbito propriamente moral, *não há preço*; seu valor é medido em termos de *dignidade*.

A cada nova criação de Bertazzo, surgem novas relações com a cidade e suas questões, éticas e estéticas. Se a temática de seus espetáculos dos últimos anos coloca em jogo o encontro de diferentes culturas, acentuando potencialidades e dificuldades, fica claro também que uma obra complementa a outra. Seu valor está ligado à habilidade de criar outras formas de relacionamento, inventando entrelaçamentos sociais inusitados.

227 KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril Cultural, coleção *Os Pensadores*, 1974. p. 67

228 Idem. *Ibid.*

CAPÍTULO 4

Dança da Cidade



Figura 47

Diálogo Entre as Artes — Dança Comunidade, 2003-07

São mais de dez milhões de habitantes — dezessete milhões na Grande São Paulo —, e quase cinco milhões de carros,²²⁹ numa cidade que muda e cresce o tempo todo e atrai imigrantes e visitantes pela multiplicidade de serviços, oportunidades e ofertas culturais; uma cidade marcada também pelas diferenças e pela dureza na vida cotidiana.

A cidade cresce desmedidamente, o difícil ganha-pão obriga a população da periferia a atravessá-la de um lado a outro, enfrentando horas no transporte para chegar aos bairros mais abastados, como força de trabalho. O movimento inverso é raro. No plano da sociabilidade e da cultura começam a existir pequenas trocas, mas a discrepância é enorme. Muitos adultos moradores da periferia jamais assistiram a um filme no cinema, ou a uma peça de teatro, e muitos dos adolescentes desconhecem museus e parques da cidade.

Uma política mais efetiva por parte do poder público poderia fazer grande diferença neste processo já iniciado de trocas e diálogos entre as distintas partes da metrópole, promovido pela sociedade civil. Um bom exemplo é o do *rapper* Rappin' Hood, ao gravar com a dupla Caju e Castanha, mestres da embolada nordestina, e também com Caetano Veloso, artista consagrado.

Mas será que experiências como essa chegam aos diferentes nichos da cidade? Como questiona Hermano Vianna:

Sabe quem é Cidinho e Doca? Estou falando grego? Em que mundo você vive?

O mais interessante, em se tratando de “C-I-D-A-D-E-D-E-D-E-U-S”, é que a música foi

feita justamente [...] para quem vive em outro mundo, para quem não gosta de *funk*, para quem nunca pôs os pés numa favela. Cidinho e Doca, cantores da canção (Cidinho é o compositor), tentam iniciar uma conversa, fazendo mesmo um convite (“vai lá conhecer minha cidade”) [...]. O ouvinte é chamado de “doutor”, forma de tratamento que os pobres brasileiros usam para falar com os ricos ou os leitores de livros. Talvez [...] o apelo de Cidinho e Doca não tenha sido escutado: eles ficaram falando sozinhos, ou com o “seu pessoal”, que já gostava de *funk* e já conhecia a favela. Sinal de que vivemos num país irremediavelmente partido, e cada vez mais partido?²³⁰

Numa cidade como São Paulo, a produção corre sempre o risco de ficar restrita, sem conseguir romper as barreiras dos guetos onde foi criada. Talvez Bertazzo, com anos de trabalho com pessoas de classe média e alta, tenha encontrado agora uma maneira de levá-las a ver o trabalho que ele desenvolve com adolescentes da periferia. Mas vale ressaltar que estes trabalhos são apresentados em espaços mais centrais da cidade, já freqüentados pela classe média, mesmo quando um pouco distantes do circuito convencional, como o Sesc Tijuca no Rio e o Sesc Belenzinho em São Paulo.

Depois da experiência na Maré, o coreógrafo volta a São Paulo e junto ao Sesc dá início ao projeto Dança Comunidade, envolvendo 54 moradores de distritos de vulnerabilidade social, em parceria com várias instituições: a Associação Novo Olhar (Favela Pantanal), a Ação Comunitária Tiradentes (Cidade Tiradentes), o Projeto Samaritano São Francisco de Assis (Ermelino Matarazzo), o Centro de Educação Popular de Nossa Senhora Aparecida (Ermelino Matarazzo), o Movimento de Produção Humana Arrastão (Campo Limpo), a Fundação Gol de Letra (Vila Albertina) e a Associação Sarambeque (Jardim Monte Azul). Neste projeto seu intuito era a formação de multiplicadores de sua metodologia. Pensando nessa ótica, optou em acolher os adolescentes previamente inscritos nas Ongs, criando uma ação em rede. Essa preocupação na formação de professores dá-se, em grande medida, pela sua consciência da escassez de mercado de trabalho para bailarinos, para além da questão da opção profissional e da capacidade de expressão artística. A dança aqui é um veículo de formação e inserção cultural.

Inicialmente, o projeto englobou quinze arte-educadores e seus alunos, reunindo ao todo 66 participantes. Com o passar do tempo ocorreram imprevistos e

230 VIANNA, Hermano. “Cidinho e Doca”. In: NESTROVSKI, Arthur (org.), *Lendo Música*. São Paulo: PubliFolha, 2007.

algumas pessoas saíram, por diferentes motivos: gravidez, colocação profissional remunerada, problemas de saúde e, em alguns casos, falta de atenção e disciplina. A idade variou entre 13 e 31 anos, com a principal faixa etária dos 15 aos 20 anos, em sua maioria adolescentes cursando o ensino médio. Cada um trouxe informação e formação diversas. Por exemplo, Anderson Dias da Silva, que entrou no projeto com 20 anos, começou aos 17 anos dançando *break*, expressão típica da cultura *hip hop*.²³¹ Nessa época trabalhava com reciclagem de móveis, uma das atividades desenvolvidas pela Associação Comunitária Monte Azul, atuante na região desde 1979. Já Danielle Kátia Rocha Gico, de 19 anos, e Fabíola Luzia da Silva, de 18 anos, praticavam dança afro na Sarambeque.

Os arte-educadores e seus alunos trabalhavam juntos, porém em papéis distintos. Essa foi uma experiência que se mostrou ineficiente, pois algumas vezes os alunos tinham o aprendizado mais apurado do que seus professores, o que criava desconforto. O domínio da linguagem era novo para todos. No ano seguinte, o projeto não trabalhou com distinção entre arte-educadores e alunos, unindo todos em prol de uma mesma proposta. Outros ajustes também foram sendo feitos no decorrer do percurso.

Para estruturar o projeto, a premissa de Bertazzo foi mostrar como a organização do movimento no espaço, complementada e acentuada por atividades no plano verbal e musical, pode auxiliar no desenvolvimento intelectual, afetivo e artístico dos adolescentes. Nesse sentido, ele reafirma a importância de finalizar o longo processo educativo em um espetáculo, que é parte do processo de aprendizagem: uma prova final, síntese da mudança de perspectiva e oportunidade de encontro com o olhar do outro, que atesta os aprendizados e desenvolvimentos conquistados. E ainda, para o público, uma interessante possibilidade de tomada de consciência em relação ao que a cultura pode provocar, centrada num eixo educativo.

Foram 25 horas semanais, durante nove meses, desde junho de 2003 até a estréia de *Samwaad – Rua do Encontro*, em março de 2004, envolvendo muitas atividades: 1) desenvolvimento expressivo: aulas de reeducação do movimento, percussão (teoria e prática), fisioterapia (teórica e prática), linguagem coreográfica e origami;

231 Movimento surgido nos anos 70, na periferia de Nova York, o *hip hop* se expressa através do canto falado, ou *rap* (*rhythm-and-poetry*, ritmo e poesia) e do *break* (dança quebrada). Chega ao Brasil e se mistura com costumes regionais como a capoeira, candomblé e o congado. Aqui como lá, é assumidamente uma forma de valorizar a cultura das periferias, retratando sua realidade. Essa dança de rua, originária dos guetos norte-americanos e comum hoje nas grandes cidades brasileiras, leva muitos jovens da periferia a se envolverem com a dança coletiva.

2) desenvolvimento da identidade: dinâmica de grupo com profissionais da área médica e social, e aulas de expressão verbal. Os adolescentes receberam bolsa de estudos, mais alimentação balanceada e transporte.

Pensando na multiplicação dessa metodologia, o coreógrafo publica também *Espaço e Corpo – Guia de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo*,²³² reunindo o essencial do seu método e todas as etapas do projeto Dança Comunidade.

Todas as informações oferecidas aos participantes têm o propósito de romper algumas das barreiras no caminho da população menos favorecida: educação frágil, exclusões raciais, preconceitos de todo tipo — expressos, latentes ou encobertos nas relações sociais. E todo o ensino funciona em duas vias: com o trabalho, os jovens, de sua parte, aprenderam a conviver melhor em grupo e a respeitar as diferenças, a escutar o outro e dosar a própria emoção. O palco, catalisador das forças, contribui acelerando este aprendizado: na coxia se aprende um senso de organização necessária a qualquer atividade — em limites estreitos é preciso ceder espaço, controlar a tensão, atentar para a entrada na cena, organizar o material e o figurino. O desafio da apresentação põe em xeque o aprendizado e as conquistas alcançadas.

O próprio nome da peça apresenta as chaves para esse momento: *Samwaad*, em hindi, significa harmonia, e seu complemento brasileiro, *Rua do Encontro*, mais uma vez ressalta o palco como lugar de perspectiva. O espetáculo questiona identidades, linguagens, gestos e possibilidades de comunicação.

Na cena os dançarinos, mais a bailarina indiana, Sawani Mudgal, e sete ritmistas encenam um encontro de universos distintos, extremos culturais afinados no palco. O cenário, do carnavalesco Chico Spinosa, é uma rua comprida, com escadarias, que a dança povoa com movimentos variados, da dança indiana ao samba, passando pelos gestos já reconhecidos de Bertazzo. Um dos pontos altos da coreografia vem logo no início: uma grande corrente de corpos unidos pelos braços, que se deslocam em movimentos sincronizados como um corpo único, deixando ver as identidades pelo gesto particular e ao mesmo tempo de grupo.

A música é marcada também pela fusão de diferentes linguagens: música clássica indiana, dirigida (e cantada) por Madhup Mudgal, com o acompanhamento de 35 ritmistas das escolas de samba de São Paulo, sob o comando do diretor de bateria Rafael

232 A pesquisadora organizou e escreveu alguns textos para esse volume. Ver BOGÉA, Inês (org.). *Espaço e Corpo – Guia de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo*. São Paulo: Sesc-SP, 2004.

Y Castro, em contraponto ainda com Benjamim Taubkin ao piano e João Taubkin, no contrabaixo, numa mistura única de popular e erudito, do Brasil e da Índia.

Para Bertazzo, no projeto

há muitas intenções, como minha primeira preocupação com a formação de multiplicadores, mas uma delas é que o espetáculo se aproxime de pessoas de classes privilegiadas por ter qualidade, por causar impacto artístico. Elas vão a um espaço que não é o Teatro Municipal nem o Alfa Real. Ali, elas reconhecem esses cidadãos, que também representam nossa sociedade [...] não-privilegiados, munidos de uma qualidade de refinamento do gesto que seus filhos não possuem. Uma ligação com a arte popular que o mais rico não tem, o saber de um instrumento, da dança e do corpo. Uma vivência que só a arte e a educação nos dão, e isso tudo pode e deve ser adquirido. Por isso, ainda me espanto com pessoas que questionam o poder de inclusão da cultura.²³³

Há uma importante noção de metamorfose pela cultura orientando esse processo, que concebe a diferença apontando para o jogo das transformações, num mundo em que tudo está em constante transição. Para Anna Verônica Mautner, acostumada a acompanhar os espetáculos anuais do coreógrafo,

sua originalidade está na mistura de corpos quase nunca perfeitos, nas trilhas sonoras que vão do pré-renascentista ao contemporâneo, não importa de que nação ou estilo. Falar de Ivaldo é contar a história de um quase sexagenário nômade com raízes profundas num mundo que, para ele, parece não ter fronteiras ou épocas e onde ele atua como se tivesse raízes profundas. É um nômade que lidera, um eremita que nunca está só, que une pelo gesto, sem palavras. [...] Ainda com os alunos no palco, os espetáculos começaram a enveredar por uma consciência nacional mais explícita, à qual se seguiu a consciência da pobreza, que veio tocá-lo muito fundo. Algo mudou. [...] O espetáculo *Samwaad* mostra que a dança hindu é boa para o batuque e que a música hindu serve para o nosso reboledo. [...] É o movimento que vai permitir as interpenetrações que vão ocorrendo sem banalização ou pieguice. E, com Ivaldo presente, há sempre carnaval, um laboratório de liberdade.²³⁴

233 ROCHA, Janaína. "Encontro com a Dança". Portal da Fundação Perseu Abramo, 30/06/2004.

234 MAUTNER, Anna Verônica. "Marcha Unida e Solidária". "Equilíbrio", *Folha de S.Paulo*, 13/05/2004.

Samwaad – Rua do Encontro

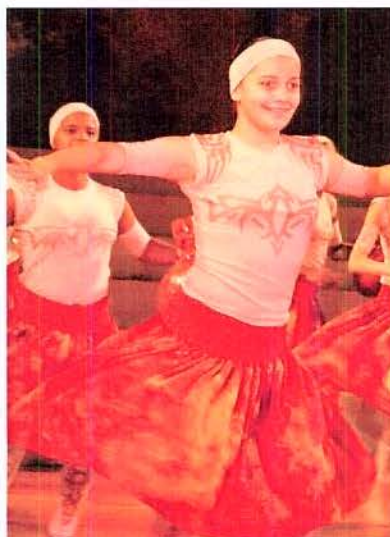
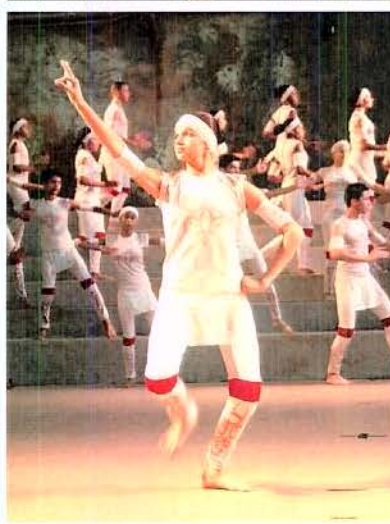
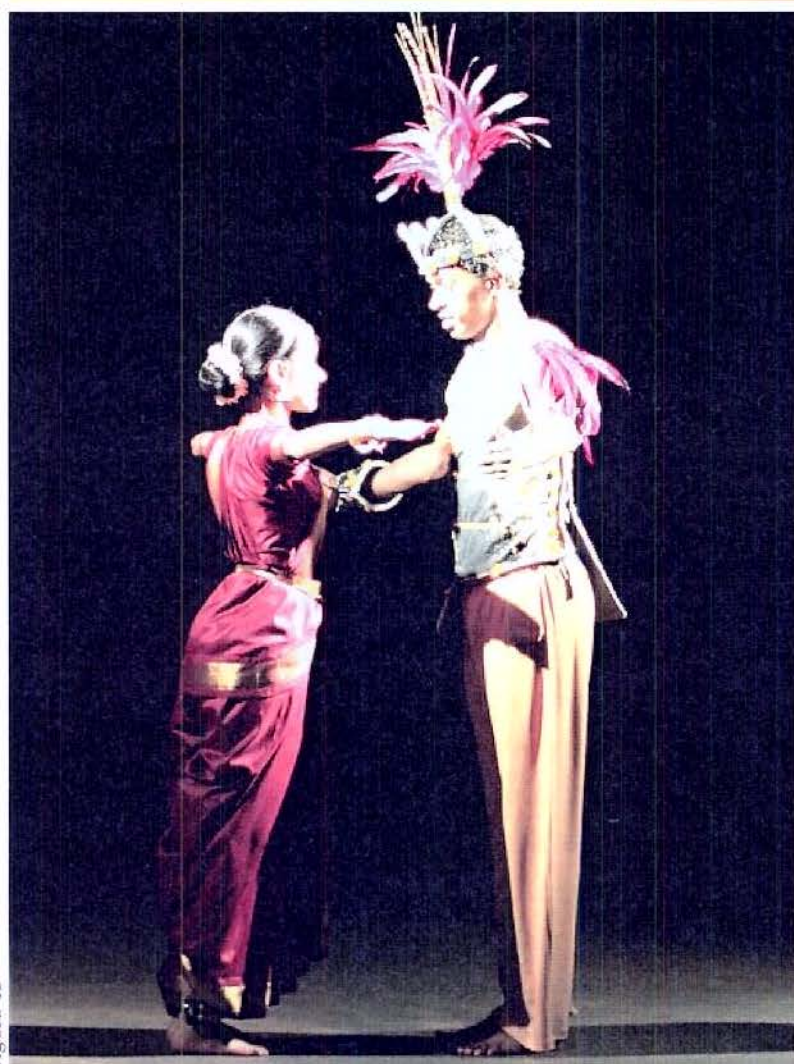


Figura 48

Com sua aparente simplicidade, esse espetáculo teve grande impacto sobre as mais variadas e numerosas platéias. No palco, lado a lado, a geometria dos movimentos do kathak indiano, com a dança quebrada dos b-boys e a sinuosidade rítmica do samba. A cuíca, o surdo, o repenique, caixas e tamborins ao lado das tablas indianas, emblematizados logo no início do espetáculo pelo encontro da dançarina indiana e o mestre-sala respondendo, cada um em sua linguagem, ao desafio da bateria. O que se via era um encontro das diferenças transformadas em harmonia, como comenta Contardo Calligaris:

Em *Samwaad* não há discursos nem palavras. Só música, canto rítmico, percussões e dança. Misteriosamente, as evoluções dos dançarinos contêm e transmitem uma mensagem arrepiante de alegria de viver e de solidariedade possível. Se fosse necessária uma demonstração de que o trabalho corporal pode tocar algum âmbito da subjetividade, ela está dada. Aventurar-se na graça e na harmonia, transformar postura e gestualidade para um passeio na *Rua do Encontro* é uma maneira de recompor a imagem de si que cada um oferece aos outros, é um jeito de inventar novas relações. Pois, por exemplo, ninguém entra na ciranda sem confiar no próximo.²³⁵

É justamente essa liberdade que leva Bertazzo a procurar sempre novas combinações, novas sobreposições. Incluindo aquelas, práticas, da produção. O projeto mudou-se do Sesc Belenzinho para o Sesc Pompéia, tomou conta em diferentes momentos de alguns espaços da escola de Bertazzo. Um novo mapa e uma nova configuração da cidade apresentavam-se a todos os envolvidos, pelo olhar dos adolescentes.

Da Cidade Tiradentes a Heliópolis, do Jaraguá e Brasilândia, de Guaianases ao Capão Redondo e Jardim Ângela, de leste a oeste e de norte a sul, a periferia ia ganhando contornos distintos do comumente apresentado no noticiário, como imaginário da violência na metrópole paulistana. O fato é que muitas ações sociais, nestas e em outras regiões consideradas redutos da “violência”, procuram oferecer alternativas à oferta de “ocupação” no mundo do tráfico e do crime, tão sedutor para os jovens, na ausência de outras oportunidades. Os moradores das comunidades conhecem as regras da violência e o código de negociações, que separa por uma

235 CALLIGARIS, Contardo. “Adolescentes, Entre um Elefante e as Cobras de *Samwaad*”. *Folha de S.Paulo*, 08/04/2004.

linha tênue o universo da vida honesta e o das drogas e do crimes, num complexo jogo identitário que fragmenta a periferia em microterritórios, mas em que todos pertencem à mesma comunidade — principalmente para quem vê de fora.

A usual associação de pobreza com violência distorce a realidade de grande parte da população que, num processo coletivo, se organiza em entidades associativas comunitárias ou de iniciativa privada de toda espécie, englobadas sem muita precisão sob a designação genérica de Ongs. Essa atitude tem ocasionado a mudança interna das comunidades, colocando de modo surpreendente a educação, a cultura e as artes no centro das preocupações dos seus moradores.

Como comenta Maria Lucia Montes,

em Perus, uma escola de samba manterá um programa de educação para crianças excepcionais, e um terreiro de umbanda ou candomblé, no Itaim Paulista ou em Cidade Tiradentes, desenvolverá projetos para a terceira idade ou de formação profissional para adolescentes, enquanto um trabalho de saúde incorporará a colaboração dos *rappers* do Força Ativa. Quanto às igrejas católicas, e mesmo às evangélicas, muitas delas ampliaram seu trabalho pastoral de modo a incluir programas de recreação infanto-juvenil e atividades educativas de cunho esportivo ou artístico. É assim que se criam essas instituições multifuncionais, que demonstram a extraordinária competência do povo pobre dos bairros da periferia para vencer cotidianamente os desafios que a cidade lhes impõe. [...] Contra a sedução do crime, a sedução da arte. Contra a excitação da viagem das drogas, a excitação do desafio da criação. Isto foi o que as organizações e entidades as mais diversas da periferia por fim compreenderam, passando a incluir a cultura e a arte entre suas atividades.²³⁶

Capoeira, balé clássico, oficinas de violão e percussão, dança afro e axé, *hip-hop*, dança de rua, teatro etc. vem ganhando espaço nas associações e entidades da periferia, ao lado das oficinas de padaria e marcenaria, dos cursos de formação profissional e de computação. Assim os participantes do projeto Dança Comunidade/ Sesc-SP já traziam muitas informações para trocar e refinar. É verdade que o esforço de entender uma linguagem propõe outros desafios, para além do convívio diário

236 MONTES, Maria Lucia. "Cultura e Arte na Cidade Cindida". In: CAMPELLO (org.), *Tenso Equilibrio na Dança da Sociedade*. São Paulo: Sesc-SP, 2005. p. 56.

com um grande grupo e da cultivada consciência de responsabilidade, pois o instrumental aprendido no projeto está diretamente relacionado ao empenho pessoal de cada participante que tem seu esforço, talento e competência reconhecidos no espetáculo apresentado. O direito à cultura tem de ser um valor reconhecido a cada instante, neste contexto brasileiro.

Para Rosely Sayão,

é preciso rigor, disponibilidade, coragem, paciência e confiança. É preciso acreditar que a intervenção educativa pode render frutos. [...] Os educadores precisam acreditar, por exemplo, que é possível reunir num mesmo espaço por cinco horas seguidas mais de 40 adolescentes residentes na periferia da cidade de São Paulo e realizar um trabalho rigoroso e disciplinado de produção de conhecimento. [...] Ivaldo Bertazzo acreditou. Uma parte do resultado é imperdível: em cartaz no Sesc Pinheiros, o espetáculo *Milágrimas* apresentado pelo grupo Dança Comunidade. Ivaldo e seus companheiros de equipe [...] não tiveram medo de exigir o máximo dos jovens, apesar da vida árdua que eles levam; não tiveram constrangimentos de cobrar deles a responsabilidade com o compromisso assumido. Da mesma maneira, não se sentiram na obrigação de serem mais tolerantes e menos rigorosos com a produção dos jovens nem se deram por satisfeitos com alguns poucos passos dados. Buscaram o máximo, a excelência. [...] Ao assistir ao espetáculo, é impossível não testemunhar o orgulho dos jovens com o próprio trabalho, com a expressão que conseguiram realizar de seu potencial. Essa é a função de pais e professores: acolher filhos e alunos no trabalho educativo para possibilitar que seu potencial se realize. Para isso, é preciso reconhecer as possibilidades dos mais novos.²³⁷

A educação é ressaltada por Sayão como tema urgente hoje, seja no que toca a adolescentes da periferia, seja do centro. Adolescentes são adolescentes em qualquer lugar. Por outro lado, a desigualdade material e social entre centro e periferia gera um equilíbrio frágil nas relações sociais; e há que se pensar a cidade como um todo. A periferia só está parcialmente integrada à estrutura social e política da cidade, e por vezes é segregada, produzindo uma dinâmica própria. Para Montes,

237 SAYÃO, Rosely. "Época de Renovar Anseios". S.O.S. Família, *Folha de S.Paulo*, 19/01/2006.

o segredo de um projeto como o Dança Comunidade está na compreensão ampla da cultura e da arte que se encontram no centro do processo de aprendizagem que ele desencadeia. Para além do condicionamento social da experiência de vida na periferia, para além da pequena bagagem cultural que a escola transmite e a comunicação de massa reforça em sua limitação, o alargamento da experiência e do repertório cultural se torna possível no confronto com a *diferença*. Só nos perguntamos quem somos quando a presença de um *outro*, estranho e desconhecido, nos interroga.²³⁸

No trabalho seguinte, *Milágrimas*, a rotina do trabalho duro dos ensaios continua. O que muda são os desafios frente a uma nova fusão cultural: Brasil e África do Sul. O projeto reúne os integrantes do Dança Comunidade com os cantores sul-africanos Kholwa Brothers e músicos contemporâneos brasileiros (dirigidos por Arthur Nestrovski e Benjamin Taubkin). Os cantores foram escolhidos atendendo ainda ao pedido, cada vez mais acentuado da parte de Bertazzo, de que eles contribuam também com movimentos na composição coreográfica.

Para os Kholwa Brothers, a música está intimamente ligada à dança. Desde os primeiros encontros, os músicos (africanos e brasileiros) procuraram ampliar o entendimento dos dançarinos sobre a concepção do espetáculo e as diversas etapas do trabalho. Samba de roda e marujada, rodas de canto e dança, canto africano *a capella* (sem acompanhamento instrumental), diferentes levadas da percussão: tudo ali ia sendo experimentado.

Na trilha musical resultante, combinam-se Nelson Cavaquinho, Itamar Assumpção, Dorival Caymmi, Guinga e criações dos Kholwa Brothers. Voz, violão, violoncelo, piano, programação eletrônica, sopros, bateria e percussão compõem um diálogo cultural único.

“A cada mil lágrimas sai um milagre” diz a letra da canção “Milágrimas”, que dá nome ao espetáculo, criada por Alice Ruiz para a música de Itamar Assumpção. Vencer o preconceito e a discriminação: voltar à memória do corpo através do canto e da dança para tornar possíveis outras formas de relação.

Dos nove membros que compõem o grupo The Kholwa Brothers, quatro vieram trabalhar no espetáculo: Zibonele Derrick Mlambo, Mandlenkosi Francis Mlambo, Bonokwakhe Robert Mbabo e Mqoqeni Mike Mbabo. Fazem um repertório de músicas

238 MONTES, Maria Lucia. “Cultura e Arte na Cidade Cindida”. In: CAMPELLO (org.), *Tenso Equilíbrio na Dança da Sociedade*. São Paulo: Sesc-SP, 2005. p. 58.

Milágrimas

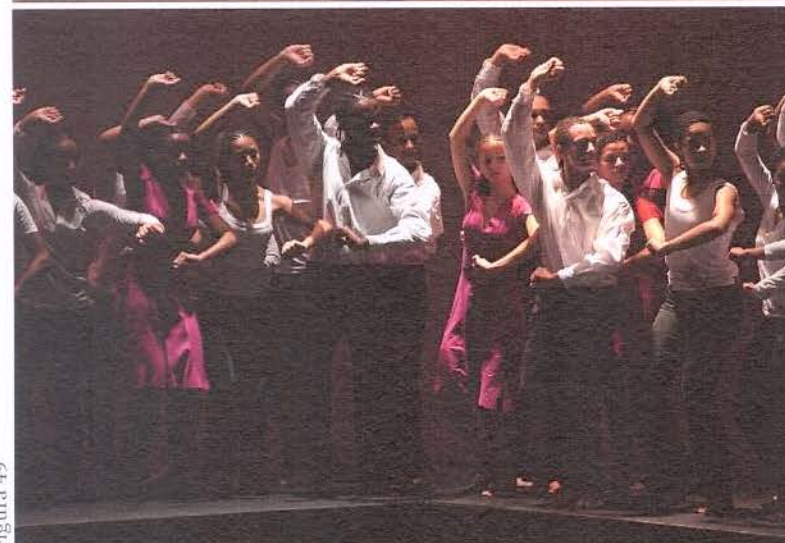
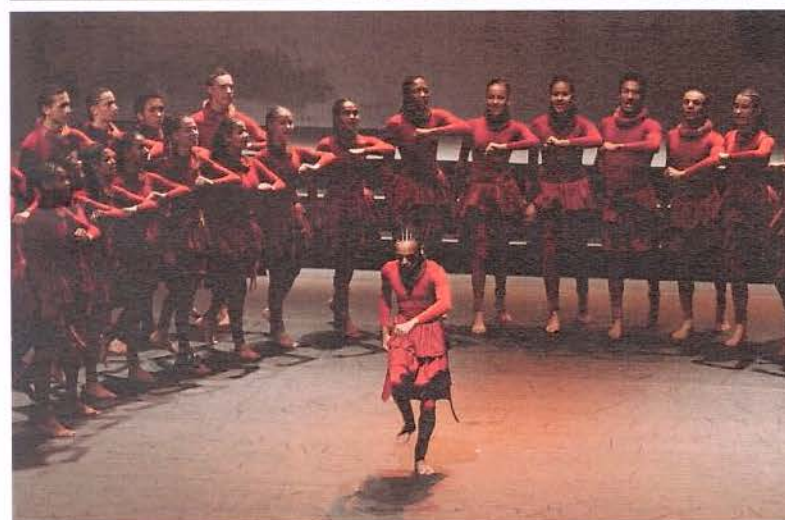
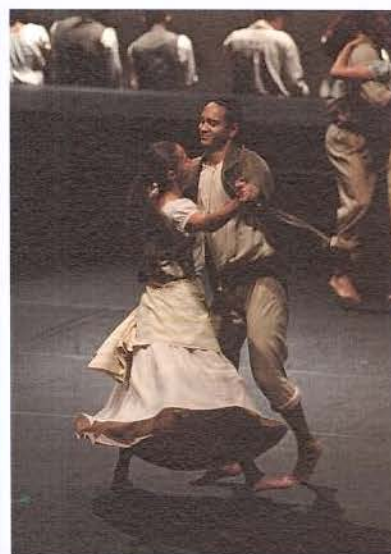


Figura 49

tradicionais adaptadas por Mlambo. Ele explica: “A nossa música tradicional é chamada *ingoma* [...] e se divide em diferentes tipos: *isicathamiya*, *isishamene*, *amahubo*”. O principal estilo apresentado por eles foi a *isicathamiya*,²³⁹ um coro *a capella* com percussão corporal.

Na cena, as coreografias passavam por três grandes divisões: uma dança mais terrestre, tribal, infantil, diretamente ligada à experiência com os africanos; uma segunda parte, mais alongada, ganhando ares europeus da dança de fundo clássico; e uma terceira parte, mais ligada à realidade dos adolescentes, com movimentos criados em conjunto por eles e Bertazzo, valendo-se de gestos cotidianos transformados, do *break*, do *funk*, do *hip hop*, da capoeira. No cenário, um fundo branco infinito, contraposto a uma escadaria que moldura o palco, serve de início à apresentação.

Num outro momento, o palco é recoberto de um pano azul em cujo centro dança um casal na procura de um ritmo único que os coloque em sintonia. Nas laterais, três figuras representam a narrativa de “Luz Negra”,²⁴⁰ dançando *abhinaya*,²⁴¹ em que os gestos se tornam palavras por sua expressividade e as palavras da música ganham corpo e se tornam movimento pela representação de seus acentos.

Na terceira parte cai o pano, anunciando a entrada da cidade, onde todas as fraturas da cidade aparecem. Quem vem anunciar esta ruptura são os macacos (com máscaras javanesas), que segundo o coreógrafo sabem atravessar as adversidades da vida com humor e driblar as dificuldades através de artimanhas. Para terminar o espetáculo a cena se abre novamente e o sol vem aquecer a travessia, com a voz de Sapopemba cantando “Juízo Final”, de Nelson Cavaquinho e Élcio Soares.²⁴²

“A cada mil lágrimas sai um milagre”: reflexão que o próprio corpo se faz, trabalhando sentimentos de identificação, identidade e pertencimento, numa experiência de integração social e urbana articulada pelo trabalho de criação.

239 *Isicathamiya* é uma forma musical surgida na região das minas de ouro de Johannesburg no tempo do *apartheid*. Separados de suas famílias, vivendo em alojamentos, os homens de Kwazulu Natal se reuniam para espantar a saudade cantando e dançando as cantigas dos tempos em que eram ainda orgulhosos guerreiros zulus. Porém o som da dança guerreira incomodaria os homens adormecidos. Reinventaram a antiga arte, buscando homens que fossem capazes de cantar a parte do alto, reservada às mulheres, ao mesmo tempo que reduziam os gestos vigorosos da dança a movimentos suaves como os de um gato.

240 De Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso: Sempre só/Eu vivo procurando alguém/Que sofria como eu também/E não consigo achar ninguém/Sempre só/E a vida vai seguindo assim/Não tenho quem tem dó de mim/Estou chegando ao fim/A luz negra de um destino cruel/Ilumina o teatro sem cor/Onde estou desempenhando o papel/De palhaço do amor.

241 No teatro hindu, *abhinaya* é um conjunto de movimentos em busca das emoções mais profundas, dos estados psicológicos, de suas causas e seus efeitos, dentro de uma construção poética.

242 O sol há de brilhar mais uma vez/A luz há de chegar aos corações/Do mal será queimada a semente/O amor será eterno novamente/É o juízo final/A história do bem e do mal/Quero ter olhos pra ver/A maldade desaparecer

Em 2007, o grupo Dança Comunidade torna-se a primeira companhia fixa do coreógrafo (Cia. de Teatrodança Ivaldo Bertazzo). Patrocinada pela Petrobras, com trinta dançarinos, organiza-se a partir da transformação ocorrida na própria dinâmica do grupo, que alcançou a qualidade de trabalho profissional. Para Bertazzo “a quantidade de informação armazenada resulta em comportamento cênico”.²⁴³

O grupo estréia com *Mar de Gente*: “um oceano de cultura que corre em todas as nossas veias”.²⁴⁴ O coreógrafo agora procura um trabalho mais global, com ênfase nas culturas do leste europeu.

Neste espetáculo ele retoma algumas questões que estiveram presentes nos figurinos, nas falas e nos deslocamentos de outros de seus espetáculos, acentuadamente *Mãe Gentil*. Na cena, junto aos dançarinos, uma atriz interpreta textos criados para o espetáculo, que é dividido em 10 partes: Civilização, Fertilidade, Celebração, Eco, Noite, Território, Travessia, Mar de Gente, Força, Exílio, A Espécie e Sopro. Um emaranhado de referências “filosóficas, históricas e culturais” constrói uma trajetória que parte do passado e segue para um futuro indefinido, entremeada por questionamentos sobre as possibilidades de sobrevivência.

Os textos, “simbólicos e metafóricos”, que incluem da filosofia de Platão e da prosa de Dostoiévsky a citações sobre o ex-presidente da antiga União Soviética Mikhail Gorbatchev, foram organizados dramaturgicamente por Andrea Bassit. Exemplos de frases que pontuam a cena: “Na bacia se lava o feijão e se fecunda a cria”; “A imortalidade está no movimento dos que riem e gritam pelas civilizações”; “Os ratos, quando bem alimentados, se multiplicam como gente. Quando famintos, se devoram. Como gente”; “O limite não existe, o que existe são as paredes”.

A proposta, segundo o coreógrafo, era “discutir os caminhos e as escolhas da humanidade. Nosso desafio é realizar o encontro entre o corpo de um jovem urbano, contemporâneo, da periferia de uma grande cidade, com ritmos musicais dos séculos 19 e 20”. Na temporada paulista, os textos foram interpretados pela atriz Denise Del Vecchio.²⁴⁵ Para Bertazzo, a presença de uma atriz “dá ao espetáculo um conteúdo teatral e concretiza com palavras a proposta representada pela dança”.²⁴⁶ Mas aqui, como em *Mãe Gentil*, pode-se argumentar que o texto soa muitas vezes deslocado

243 COZER, Raquel. “Ivaldo Bertazzo Estréia Companhia no Anhangabaú”. *Folha de S.Paulo*, 04/05/2007.

244 BARBOSA, Daniel. “Coreógrafo Traz a BH ‘Oceano de Cultura’”. *Jornal o Tempo*, 18/07/2007.

245 A cada cidade uma atriz diferente participa do espetáculo: em Belo Horizonte, Yara de Novaes; no Rio de Janeiro, Fernanda Montenegro.

246 Site www.portalSesc.org.br

da qualidade da movimentação e que o espetáculo, assim, acaba se ressentindo de mensagens ideológica simplificadas.

Os textos são interpretados pela atriz em meio à trilha sonora, que inclui músicas ligadas às tradições de países como Bulgária (o canto tradicional do *Women's Choir of Sofia*), Hungria (a cantora Marta Sebestyen) e Romênia (Paraschiv Opera Orchestra). A música tcheca está presente com uma peça de Leos Janacek (1854-1928), somada ao grupo de ciganos europeus *Les Yeux Noirs*; do Egito, há Soliman Gamil (1924-94), um músico experimental que pontuou seu trabalho a partir da pesquisa com instrumentos antigos do seu país. Da Rússia, uma tríade de compositores clássicos dos séculos 19 e 20: Mussorgski (1839-1981), Borodin (1833-87) e Shostakovitch (1906-75). Assim como os gestos característicos de Bertazzo, a dança indiana, a capoeira e o folclore europeu vêm com roupagem contemporânea.

Os figurinos, de Fábio Namatame, tanto recobrem quanto desnudam os corpos — são turbantes, saias-calças e blusas, bustiês e troncos nus. O cenário, também de Namatame, constrói e reconstrói a cena no movimento das escadas, dado pelos próprios dançarinos.

O primeiro semestre de 2007 é marcado por mais duas estréias, além de *Mar de Gente*: uma, *Anatomia do Desejo*, onde ele retoma seu trabalho com os cidadãos-dançantes; e outra, *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade*, com os jovens do Projeto Cidadança (discutido abaixo). Nesses três espetáculos, com qualidades distintas de movimento, pode-se observar a capacidade de Bertazzo de dar forma a uma massa de gente na cena e conduzir a platéia a questionamentos sobre si mesma, num contexto atual. O tema de fundo continua o mesmo: mostrar o Brasil ao Brasil.

Imagem Corporal

Marcel Mauss, em seu texto “As Técnicas Corporais”,²⁴⁷ ressalta a importância da interação entre as distintas disciplinas para o entendimento dos fenômenos contemporâneos, uma vez que a dicotomia entre indivíduo e sociedade, sujeito e objeto, natureza e cultura, tende a desaparecer quando os aspectos psicológicos, neurológicos e fisiológicos são vistos como fatos sociais. Para ele, os comportamentos,

247 MAUSS, Marcel, “As Técnicas Corporais”. In: MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, vol. 2, 1974.

as representações e a maneira como os homens usam seus corpos formam uma linguagem simbólica cultural, compreendida como um conjunto de idéias e objetivos que guiam a sociedade. O corpo é um fato social, e, ao mesmo tempo “o primeiro e mais natural instrumento do homem”.²⁴⁸

“Em vez de estudar como a personalidade molda o movimento, queremos investigar como o movimento pode construir a identidade do adolescente; como o jovem, por meio do gesto e apoiando-se no gesto, é capaz de expressar-se, desenvolver-se e estabelecer-se na sociedade”²⁴⁹ — essa é a proposta de Bertazzo, querendo pensar o corpo na sua mais expressiva singularidade.

O corpo traduz o mundo habitado; pela percepção o homem compreende e constrói a realidade. Entendida em sua amplitude a dança é um espaço de expressão e de construção de pensamento — objeto e sujeito da cultura.

“No corpo se operam sempre nossas transformações. Ele é nosso primeiro instrumento e limite: a consciência de seu volume, de sua mobilidade, de sua flexibilidade e dinâmica ajuda a nos adaptar à diversidade de situações com que nos deparamos, e nos ensina o senso primário de organização e desorganização. Na diversidade dos tipos humanos, há padrões comuns de movimento, que atravessam particularidades culturais e sociais.”²⁵⁰

O homem vinha, no decorrer da evolução, testando suas possibilidades, observando o entorno e adquirindo maior domínio do corpo. Posteriormente, adquire também o domínio das linguagens, quando passa a integrar sua comunidade. A capacidade das linguagens expressivas e de relacionamento com o mundo ampliam-se e desenvolvem-se ao se exercitarem destrezas corporais e visuais que possibilitam a comunicação pela palavra. “Entendido em sua amplitude, o corpo é um espaço onde se assenta a cultura, promovendo a individualidade e a comunicação”.²⁵¹

Não há, segundo Mauss, uma técnica corporal comum a todas as culturas, pois a apreensão dos movimentos leva em consideração aspectos anatômicos, fisiológicos, psicológicos e sociais. O autor classifica as técnicas corporais por fases de desenvolvimento: técnicas do nascimento e da obstetrícia, da infância, da

248 Idem, p. 217.

249 BOGÉA, Inês (org.). *Espaço e Corpo – Guia de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo*. São Paulo: Sesc-SP, 2004.

250 Idem.

251 Idem.

Mar de Gente

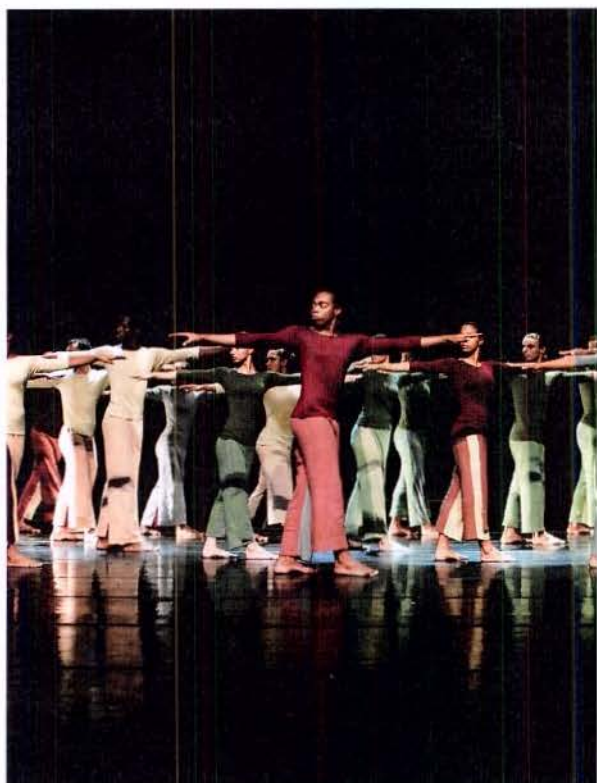


Figura 50

Anatomia do Desejo

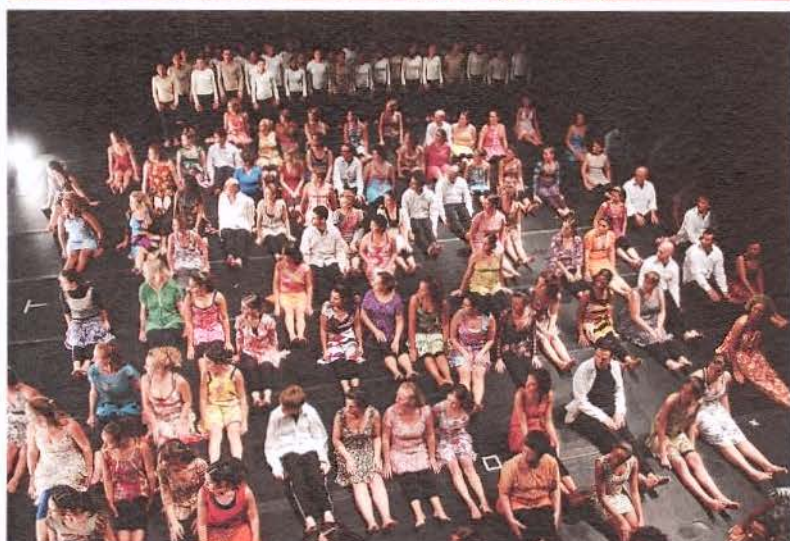


Figura 51

adolescência e da idade adulta. Por exemplo, entre as técnicas da idade adulta, há técnicas do sono, do repouso, do movimento, dos cuidados corporais, do consumo e da reprodução. As técnicas específicas de movimento são divididas, para ele, em andar, correr, dançar, saltar, escalar, descer, nadar, fazer força, segurar. Mauss trata o corpo como uma esfera biocultural.

Como o corpo, que é cada vez mais conhecido pela ciência, pertence cada vez menos ao homem, no sentido de consciência e expressividade? Vivemos na era da alta tecnologia, do ritmo rápido, da constante novidade. Estará nosso corpo acompanhando esta vertigem? O homem tornou-se um ser sedentário e estressado; tenta reverter este quadro impondo-se atividades físicas, seguindo muitas vezes a mídia e a moda. Corpos esculpidos e rígidos, corpos magros mantidos a dieta, corpos sem tônus, corpos mecanizados e explorados — todos temos um corpo, mas que lugar ele ocupa em nosso dia-a-dia? Na cultura contemporânea cada vez mais os corpos são moldados por imagens estéticas de padrões estabelecidos, que imprimem nos indivíduos uma pré-determinação de beleza e saúde, nem sempre correspondentes à natureza humana.

O aprimoramento favorável do intelecto e as condições essenciais para o conhecimento da realidade passam necessariamente pela cultura de base do corpo e da sua relação com o entorno. O corpo é o primeiro instrumento com o qual construímos nossa vida e nossa personalidade, e nos distinguimos dos outros.

O desenvolvimento da imagem corporal articula-se com o desenvolvimento das noções de espaço e tempo, numa ação simultânea de interação entre o autoconhecimento a respeito do corpo, de seus espaços, das ações musculares e da relação do corpo com o espaço e o tempo. O corpo é uma unidade de conhecimento, fonte de percepção fundamental para os processos cognitivos.

Segundo Maffiolette, Piaget relaciona o corpo a todo o desenvolvimento da percepção e da cognição:

[...] durante as primeiras fases de desenvolvimento, a criança não distingue ainda seu corpo do meio ambiente, a noção de espaço é limitada aos campos sensoriais, isto é, o espaço gustativo, visual, auditivo, tátil etc., sem constituir um espaço único, mas heterogêneo. O que a criança percebe está ligado às atividades que realiza. [...] A respeito do tempo, não existe ainda uma noção que se aplique aos fenômenos exteriores, mas, semelhante ao espaço, é resultante de

movimentos do corpo, em que a duração é sentida enquanto realiza seus próprios movimentos.²⁵²

A criança recém-nascida não se representa pela imagem que ela oferece ao outro. A experiência dos primeiros meses de vida é para ela um conjunto confuso e descoordenado de sensações de prazer e desprazer que não recortam exatamente o limite entre “um fora” e “um dentro” do “eu” corporal. Bertazzo trabalha a partir da construção da identidade pelo movimento, valendo-se, como foi dito anteriormente, de princípios fundamentais da metodologia de Piret e Beziers. Nossa auto-imagem corporal é resultado das ações corporais regidas pelos músculos e sua inervação, ossos e articulações. A auto-imagem evolui progressivamente, do estado sincrético da criança até a síntese do adulto.

A descoberta das diferentes formas de movimento do corpo se dá paralelamente à descoberta das formas e orientações do espaço exterior. Nas ações humanas o tempo e o espaço estão vinculados também às escolhas e à determinação da funcionalidade ou expressividade. Qualquer movimento observado no homem envolve a gama dos fatores humanos: mecânicos, neurológicos, biológicos, psicológicos. “O homem está inteiro em seu gesto, que representa sua personalidade. O movimento se organiza ao mesmo tempo em que o psiquismo.”²⁵³

Assim a noção de espaço e tempo está completamente vinculada à de apreensão do próprio corpo, à construção de um esquema corporal. Bertazzo trabalha na construção desse entendimento do corpo para então partir para a relação no espaço ao redor e no espaço mais amplo da sociedade.

Segundo Daolio,

o homem, por meio de seu corpo, vem assimilando e apropriando-se dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração. Diz-se correntemente que o indivíduo *incorpora* algum novo comportamento ao conjunto de seus atos, ou uma nova palavra a seu vocabulário ou, ainda, um novo conhecimento ao seu repertório cognitivo. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire

252 MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. *Atividades Rítmicas e Musicais e o Desenvolvimento das Noções de Espaço e Tempo*. p. 142. Dissertação (Mestrado em educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1987. Apud. CIAVATTA, Lucas. *O Passo – a Pulsação e o Ensino-Aprendizagem de Ritmos*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2003.

253 PIRET, Suzanne e BÉZIER, Marie-Madeleine. *A Coordenação Motora – Aspecto Mecânico da Organização Psicomotora do Homem*. São Paulo: Summus Editorial, 1992. p. 45.

um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. Em outros termos, o homem aprende a cultura por meio de seu corpo.²⁵⁴

Antes do movimento, há o pré-movimento, ou seja, como o corpo se posiciona em relação ao peso e à gravidade. “O nosso corpo já tem as marcas da personalidade. Os jovens mais introvertidos têm um tipo específico de postura, já os extrovertidos abrem as pernas quando ficam em pé, separam os braços do corpo”, explicita Bertazzo. Cada um lida com a gravidade organizando as grandes massas corporais (cabeça, tórax e bacia) de forma distinta, gerando os cinco tipos básicos de Godelieve,²⁵⁵ o que dá ao educador corporal subsídios para entender um pouco da personalidade de cada um através da postura.

Caminhos da Cidade – Cidadança, 2006-07

Na linha dos trabalhos sociais e educacionais desenvolvidos por Bertazzo, o Cidadança corresponde a uma terceira etapa, depois das experiências com o Corpo de Dança da Maré e o projeto Dança Comunidade/Sesc-SP. De agosto de 2006 a maio de 2007, firmase, para esse projeto, uma parceria entre a Secretaria Especial para Participação e Parceria do Município de São Paulo, a Associação de Apoio ao Programa Capacitação Solidária e a Escola de Educação do Movimento Ivaldo Bertazzo.²⁵⁶

No Cidadança testou-se a possibilidade da implementação do método sob a supervisão de Bertazzo, mas sem a sua presença diária. Participaram cem adolescentes de 15 a 17 anos, moradores de vários distritos com alta vulnerabilidade social (Cidade Dutra, Grajaú, Capão Redondo, Jardim São Luiz, Jardim Ângela, Brasilândia, Iguatemi, São Rafael, Parelheiros, Rio Pequeno, Raposo Tavares, Lajeado e Cidade Tiradentes). A equipe trabalhou quatro horas por dia com os adolescentes, de segunda a sexta, visando ampliar suas possibilidades tanto do ponto de vista pessoal e intelectual quanto de sua futura profissionalização.

254 DAOLIO, Jocimar. *Da Cultura do Corpo*. Campinas: Papirus, 1995. p. 39.

255 Ver o capítulo “Cadeias Musculares”.

256 Vale ressaltar que a pesquisadora teve participação neste projeto, como coordenadora, desde sua fundação. O Projeto iniciou-se pelo incentivo da Secretaria, com recursos captados, via Fumcad (Fundo Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente), nas empresas Bradesco, Pão de Açúcar e Spal. Além do espetáculo *Tudo o Que Gira Parece Felicidade*, foi produzido também o CD homônimo com a trilha musical.

Desde a Maré, a primeira etapa de seleção é feita em parceria com Ongs que possuam projetos de arte-educação, além de outras ações. Como prioridade, buscam-se jovens que manifestem o desejo de aprendizado em música, artes plásticas, dança e teatro.

O foco dos projetos, aqui como antes, é essencialmente a educação do movimento, que envolve coordenação motora e psicomotricidade. A coordenação motora é uma estrutura eficiente e rápida para diminuir os hiatos que o jovem pode criar no seu desenvolvimento cognitivo, intelectual e competitivo. No período de formação de identidade, o adolescente — com conflitos de saúde, dificuldade de deslocamento na cidade e, muitas vezes, falta de conforto — tende a estagnar-se na falta de interesse pelo universo que o cerca e na incapacidade de aprender. O método Bertazzo procura explorar os atalhos que aceleram o seu desenvolvimento, promovendo desde o engajamento na escola até seu envolvimento na cidade.

No Projeto Cidadança, além de profissionais das áreas de fisioterapia, psicologia, serviço social, comunicação, música e reeducação do movimento, trabalharam também nove monitores que participaram do Projeto Dança Comunidade/Sesc-SP e agora são integrantes da Cia. de Teatrodança Ivaldo Bertazzo.

Preocupados com o desenvolvimento da cidadania ativa desses adolescentes, e com a continuidade das ações ao término do projeto, procurou-se criar caminhos abertos na cidade de São Paulo. No início, foram feitos “Percursos”: trajetos de reconhecimento tanto do centro quanto da periferia por todos os que formam esta comunidade de professores e alunos. A idéia básica é simples: os caminhos se tornam mais confortáveis quando somos levados pelas pessoas que já freqüentam os lugares.

Assim como os organizadores do projeto apresentam a São Paulo que freqüentam, com museus, teatros e parques — os adolescentes visitaram, entre outros lugares, o Museu da Língua Portuguesa, a 27ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo, a exposição “Deuses Gregos” no Museu de Arte Brasileira da Faap, o Memorial da América Latina, o Parque da Luz, o Ibirapuera, o Teatro do Sesc Pinheiros e do Sesc Santo André) —, eles, de sua parte, os levam para conhecer os locais que freqüentam: suas casas, centros comunitários, campos de futebol, parquinhos, Ongs. Mostram, assim, a diversidade das periferias de São Paulo, que são bem distintas em geografia, construções e hábitos. Os contrapontos da cidade tornam-se mais claros e ao mesmo tempo menos brutos.

1: Campo Limpo | 2: São Miguel | 3: Parelheiros

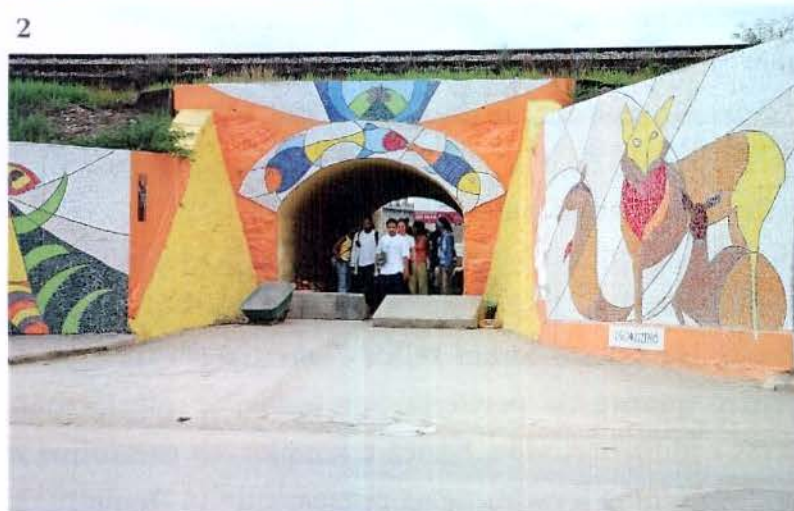
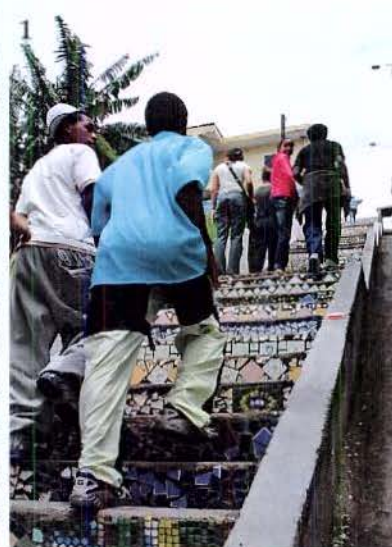


Figura 52

4: Guaianases | 5: Bienal | 6: Museu da Língua Portuguesa

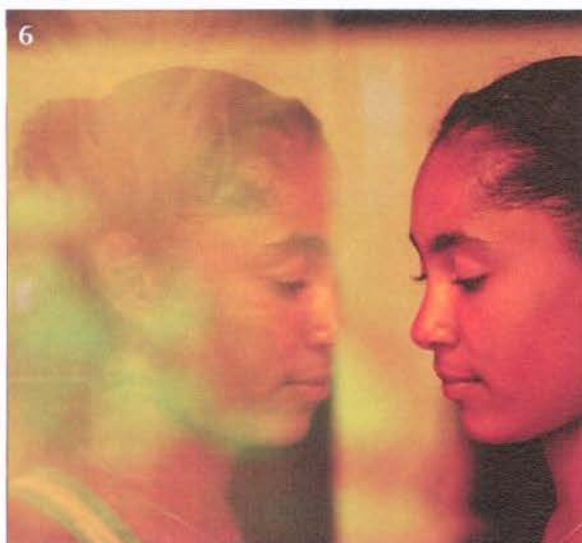
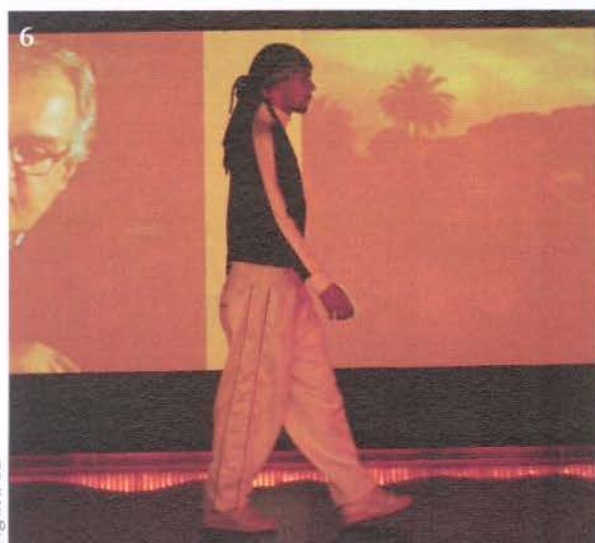
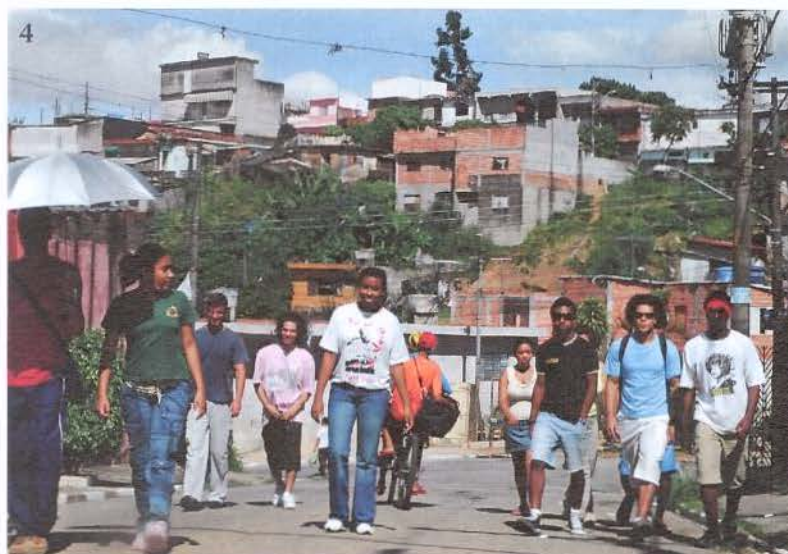


Figura 53

Ensaio Aberto Cidadança

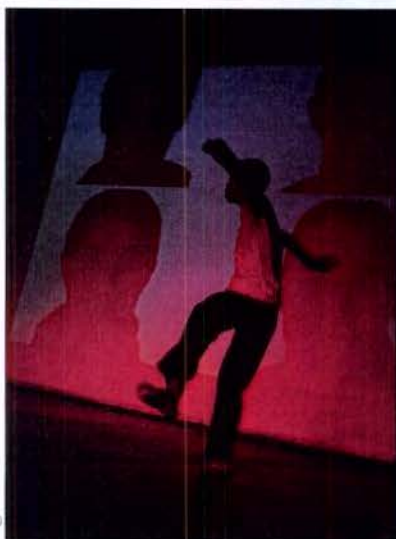


Figura 54

Ensaio Aberto Cidadança

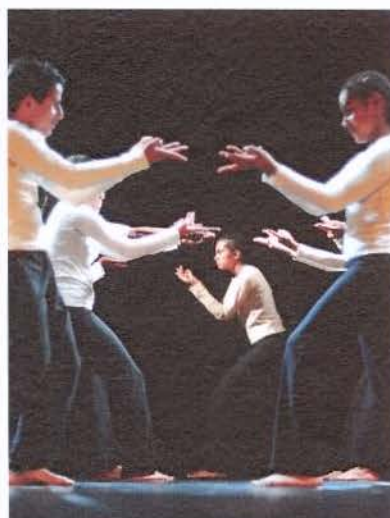


Figura 55

Cidadança

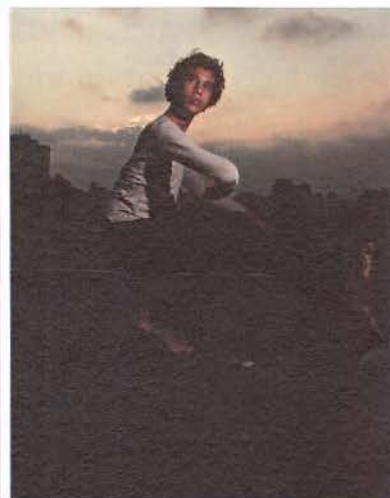


Figura 56

A idéia mais funda desses percursos é ressaltar o lugar de pertencimento dos adolescentes em suas comunidades, já que após 10 meses (tempo total do projeto), com bolsa de estudos, aulas regulares, lanches e assistência psicológica e de saúde, eles voltam para as suas comunidades e seguem seus caminhos. Para que essa transição não seja abrupta, foi pedido que eles fizessem alguma ação na sua comunidade, levando um pouco do que aprenderam. Essas ações vão de pequenas apresentações, composição de coreografias, até assistência para professores que trabalham nas Ongs.

Cada grupo de adolescentes (os 100 se agruparam em 26 grupos) realizou uma ação. A coordenação do Projeto ajudou a fazer a rede, conversando com as Ongs ou outras entidades onde eles desejavam fazer suas ações. Eles prepararam um projeto com a proposta, os objetivos e um pequeno calendário de ação.

Começados os percursos, além dos preparativos desenvolvidos no projeto Cidadança, eles tinham a supervisão dos monitores para ajudá-los a desenvolver as ações nos locais. Todo esse processo visava ao entendimento e à experimentação de como se podem articular as idéias e pessoas para a realização das propostas de trabalho de cada um. Com os Percursos, os adolescentes vivenciaram, por exemplo, por escolha individual, aquilo que a cidade oferece de melhor na sua programação de cultura, nesse mesmo tempo percorrendo com mais liberdade a cidade onde vivem.

Em dezembro de 2006, foi elaborado um Ensaio Aberto — uma preparação para o espetáculo de finalização que ocorreu em maio do ano seguinte — que contou com a participação de outros trabalhos sociais de arte. Reunidos no palco, os 100 participantes do Cidadança, 19 participantes do grupo de danças populares Batakerê, 20 participantes do projeto Arrastão e 7 dançarinos do Grupo Planet Break de *hip hop* celebraram um encontro orquestrado pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo. Os convidados contaram com o trabalho dos monitores do Cidadança em sua comunidade; e assim teceu-se uma rede que articulava as ações e permitia a troca de papéis de vários participantes: ora dançarinos, ora monitores, ora professores e coreógrafos. Essa reunião apontava em ordem inversa para os espetáculos da década de 1990, onde Bertazzo reunia e harmonizava no palco trabalhos de diversas partes do país organizados em torno de uma proposta comum.

Os três grupos participantes vinham de lugares distintos de São Paulo: o Grupo Cultural e Educacional Batakerê, formado por jovens da zona leste de São Paulo,

liderados por Pedro dos Santos, organizou um movimento que utiliza música e dança como meios para o desenvolvimento dos moradores de seus bairros. Através de diversas linguagens culturais e artísticas procura difundir a valorização e o respeito pela cultura popular. Dos 30 integrantes do Batakerê, oito tinham ligação com o Cidadança, fosse como monitor (Márcio Greyk e Silvana de Jesus), ou como aluno. Além de espetáculo, como “Ritmos e Danças” (um apanhado geral das principais manifestações da cultura popular brasileira), o grupo realiza oficinas, palestras e seminários em escolas, Ongs, Ceus, praças e festas de bairro, “buscando sempre propagar valores humanitários e de inclusão cultural e social”, segundo seus organizadores.

O Grupo Arrasta-Lata, formado dentro do Projeto Arrastão, atua na região do Campo Limpo. Composto por 40 crianças e adolescentes, com idades entre 7 e 16 anos, trabalha com dança e percussão, além de promover conscientização sobre formas de preservação do meio ambiente, reutilização e reciclagem do lixo. Utilizando garrafas de refrigerante, latas, calotas de carro e tambores de água, o grupo construiu um repertório diverso, resgatando várias linguagens de cultura popular por meio da música, da arte e da dança. A ligação entre o Arrasta-Lata e o Cidadança se dava na figura de Rubens de Oliveira Martins, que foi monitor no Cidadança, é dançarino da Cia. Teatrodança e professor na Ong Arrastão. Além de Rubens, dois adolescentes estudavam em ambos os projetos e no dia do evento participaram das duas apresentações.

Da idéia inicial de proporcionar lazer e integração através da arte, nasceu em 2002 o Grupo Planet Break, no bairro da União de Vila Nova (antiga Favela Pantanal, na zona leste de São Paulo), por iniciativa de Mauro José Alves Ferreira. Mauro, que era monitor no Projeto Cidadança, começou a desenvolver um trabalho de arte-educação ligado à dança de rua na Ong Novolhar. O grupo atualmente é formado por ele e mais seis integrantes – entre eles, alunos-dançarinos do Cidadança.

Sem cenários, utilizando o palco todo aberto, os dançarinos apresentaram os movimentos elaborados ao longo de quatro meses de trabalho. O espetáculo portava em si desafios de reestruturação coletiva e pessoal. Criava-se um espaço onde os participantes viam-se expostos a diversos olhares. Ali se testava também o que foi elaborado durante a primeira etapa do processo. O encontro com o público, enfim, era um espelho, ao mesmo tempo capaz de lhes dar identificação própria e de promover o reconhecimento de cada um entre seus pares.

Alguns meses depois, em maio de 2007 estreou *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade*. No palco do Tuca (o teatro da PUC, em Perdizes), 230 pessoas dividiam a noite. Num espetáculo integrado, os cem adolescentes do Cidadança dançaram com os 130 cidadãos dançantes que faziam um ensaio aberto do espetáculo *Anatomia do Desejo*. A convivência durante três semanas nesse teatro, que não tem estrutura para abrigar 230 artistas nos bastidores, sem falar na necessidade de uma infra-estrutura mais elaborada para os participantes do Cidadança, incluindo alimentação, gerou um grande exercício de percepção, observação e ação de como se poderia conviver bem, num grande grupo onde, independentemente da classe, todos trabalhassem por um objetivo comum.

Para Marcelo Coelho, se *Samwaad* “oferecia uma estimulante experiência de mistura entre ritmos brasileiros e a música e a dança indianas”; e se, em *Milágrimas*, “os rapazes e moças da periferia envolveram-se num espetáculo de caráter ‘histórico’, com menções à escravidão e às danças do Império, para desaguar na vida urbana contemporânea”; *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade*

apresenta um espetáculo mais contido, mais simples, e esteticamente mais satisfatório. [...] As menções à vida na periferia, e à possibilidade que esses adolescentes encontram de utilizar novos meios de auto-expressão graças ao aprendizado da dança, são feitas de forma sutil, sem nenhum apelo à nossa boa consciência burguesa, como de certa forma acabava acontecendo nos espetáculos anteriores. Na primeira parte da apresentação, os alunos “burgueses” de Ivaldo Bertazzo ocupam o palco. Há algo de muito democrático naquela multidão de dançarinos amadores. É que magros e gordos, moços e velhos, todos ganham os mesmos movimentos da coreografia, e nosso olhar, sempre tão discriminador em termos estéticos, passa a ver cada um daqueles alunos, e todos em conjunto, como igualmente bonitos. [...] A (des)hierarquia dos magros e gordos é substituída, na segunda parte do espetáculo, pela separação entre ricos e pobres. Os adolescentes da periferia entram em cena, dançam bem, mas sem narcisismo, sem que tenham de ser obrigatoriamente “gênios da raça” ou talentos maravilhosos injustiçados pela vida. Dançam como alunos também, com graus variados de entrega, de talento ou de beleza. Comparado com os espetáculos anteriores, tudo parece ter mais austeridade e menos pieguice. Não me sinto forçado, como das outras vezes, a gostar do espetáculo por razões politicamente corretas; não me sinto, o que é melhor, forçado a derramar lágrimas ao lado de uma platéia de celebridades tucano-petistas.

Vejo adolescentes normais, e adultos normais, movidos pela música, em plena posse de seus corpos, conquistando, na dança, a própria vida.²⁵⁷

Se na cena e na divisão dos espaços houve uma total integração, as diferenças de condições de vida lá fora se tornaram muito presentes: o transporte dos integrantes do Cidadança necessitava de tempo, pois muitos levavam em torno de duas horas para chegarem ao Teatro, e ao final havia necessidade de transporte coletivo específico para levá-los o mais próximo possível de suas casas. Atrasos no início dos espetáculos não deveriam acontecer de jeito nenhum, uma vez que os cem adolescentes do Cidadança, que dançavam na segunda parte do espetáculo e moram nas mais extremas periferias da cidade, não teriam ônibus para levá-los.

Alimentação também era necessária para eles, pois chegavam por volta das 15 horas ao teatro e só saíam por volta das 22:30. Cada questão dessas, aparentemente simples, não era nada fácil de resolver num teatro superpopuloso como estava o Tuca. O aprendizado e a convivência foram impactantes para todos.

As músicas de *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade* foram especialmente compostas por Arthur Nestrovski, em parceria com os letristas Celso Sim (também cantor e professor de comunicação do Cidadança), e Eucanaã Ferraz. Como esclarece Nestrovski,

seis são canções: três — uma ciranda (“Bambu”), uma canção lenta (“Mais Pequena”) e uma balada (“Roda”) — com versos de Eucanaã Ferraz; duas — um afro-samba (“Afro X”) e um rock (“Lelele”) — com letra de Celso Sim; e uma (“Acalanto”) só entoada. As outras cinco são instrumentais, cada uma também num gênero: do choro (“Sarau”) ao *funk* (“Kinky”), de um noturno pianístico (“Ainda”) a um estudo de acordes repetidos para violão (“Sempre”) e um *allegro* egbertiano, inspirado nos dribles de Robinho (“Pedalando”). [...] Uma idéia de fundo do espetáculo é o *percurso*; ou melhor, os percursos, no plural, os muitos caminhos, reais e figurados, que os 100 adolescentes do Cidadança tiveram de aprender para se reorientar na cidade ao longo do projeto, assim como os outros tantos que, de sua parte, eles ensinaram aos seus professores e monitores. [...] “A cidade cresceu/ Mais que o coração”, diz a letra de Eucanaã. E a gente, agora, corre atrás, para fazer coincidir entendimentos e afetos.²⁵⁸

257 www.marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br, 15/12/2007.

258 NESTROVSKI, Arthur. Texto do encarte do CD *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade*. São Paulo: Gaiadiscos, 2007.

Tudo o Que Gira Parece Felicidade

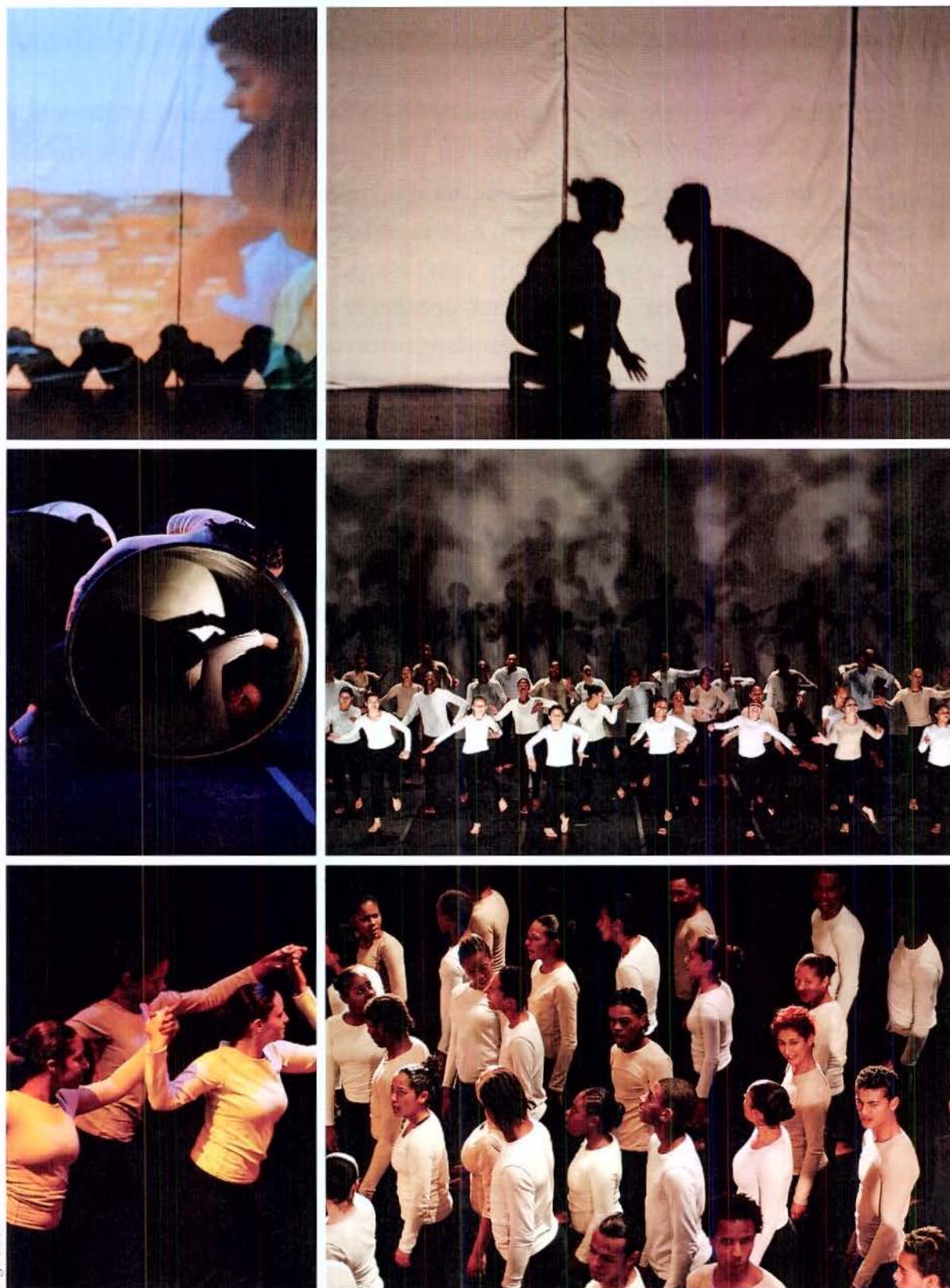


Figura 57

Tudo muito simples na produção: os figurinos branco e preto, de *cotton*, o cenário um jogo de luminosidade com o ciclorama e a rotunda, deixando branco ou preto o fundo, onde a luz projetava a sombra dos dançarinos, ou coloria tudo, paredes e chão. Na cena, a energia, a força e a suavidade desses adolescentes é que ganhava relevância.

Os jovens valiam-se de alguns objetos cênicos, como grandes baldes onde se escondiam e por cima dos quais rolavam, um ninando o outro, numa expressiva metáfora visual do útero e do colo maternos. Em outro momento, esses baldes representavam o único porto seguro para eles, que depois tombavam ao chão com os corpos rolando, ou ainda ocultando um dançarino, que se tornava uma grande base para o outro, que girava em cima. Vale ressaltar também a dança do maculelê, em que os bastões e as batidas ganhavam novos acentos, e ainda o “Lelelê” (Arthur Nestrovski/Celso Sim), um *hit* do espetáculo em que quase todos os cem dançarinos percorriam a cena com movimentos ritmados e harmônicos em consonância com a letra:

Acordo de manhã não tomo banho e nem tomo café/ Tento ficar em pé/
Entro no metrô feito sardinha e vou pra praça da Sé/ Fico sufocado asfixiado junto
do rodapé/ Qual é que é?/ Pra me segurar, respiro e mando um arrastão de Tom Zé//
Quase perco a fé, tem tanta gente/ Uma floresta indiferente/ Eu quero mais é me
perder// Só de mim mesmo/ Não tenho nada a temer/ Se me conheço/ Vou dar a cara
a bater/ Essa viagem/ Que faço dentro dum trem/ Tem na bagagem/ O apocalipse que
vem// Dentro do buraco eu sou tatu cavando que nem Mané/ Da Sé ao Tremembé/
Escavando a Luz da pedraflor de onde vem meu axé/ Olho para o lado, vejo um sol
vestindo um parangolé/ Lé com cré, cré com lé/ E pares de bichos vão sambando
no vagão de Noé// Perco o Paraíso/ Vou parar no Sumaré/ ‘Inda tenho que dançar
no Tatuapé// Eu desconheço/ A Liberdade, cadê?/ O meu avesso/ Tem muita fome
de quê?/ Uma miragem/ Que vejo desde neném/ É a imagem/ Dum deus que dança
também// De Itaquera/ Até Cidade Jardim/ Do Jabaquara/ Até o Arthur Alvim/ Do
Patriarca/ Até o Tucuruvi/ Do Ipiranga/ Chegando no Morumbi// Saio do metrô, me
escafeder/ Num salto de pontapé/ Um galo garnizé/ Vou pro meu balé no lelelê/
Dançando como um Pelé.²⁵⁹

Para quem viveu tudo tão de perto, na direção, lado a lado com Bertazzo, não há como negar a força do espetáculo e sua ação interna em cada participante, nem o envolvimento direto com cada membro do projeto e a dificuldade do seu término, ao final da temporada. Mesmo com todo o esforço de preparação para a transição, oferecendo outras oportunidades de associação a novos projetos e outros trabalhos, as dúvidas e a sensação de vazio tomavam conta de todos. Por outro lado, as declarações dos adolescentes, de felicidade com o aprendizado consolidado, foi uma garantia da importância e dos efeitos positivos desse trabalho.

Lucas dos Santos, um dos integrantes do Cidadança, é hoje dançarino da Cia. de Teatrodança Ivaldo Bertazzo; e 40 dançarinos fazem parte do Projeto Fábricas de Cultura da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.²⁶⁰ Muitos foram em busca de empregos que lhes garantisse auxílio para a família, outros preferiram continuar atuando diretamente nas suas comunidades, seja nos seus projetos anteriores, seja criando novos.

Há dois séculos, Hegel, em *A Idéia e o Ideal*, escrevia que a obra artística deve sobrepor-se à realidade, inspirando o homem a alavancar a alma e a vontade. A arte evoca sentimentos e completa a vida, a fim de que “as experiências da vida nos não apanhem insensíveis e a nossa sensibilidade permaneça aberta a tudo quanto ocorrer fora de nós”.²⁶¹ Re-significar a realidade, entender as diferentes possibilidades e formas de lidar na vida: nosso contexto hoje é bem distinto daquele do idealismo alemão, mas as palavras do filósofo soam especialmente apropriadas como epígrafe para esse projeto.

O Mundo no Corpo

Segundo Merleau-Ponty — em ressonância com o pensamento de Mauss, que propôs, como vimos, o conceito de fato social —, a percepção é sempre *consciência perceptiva* de alguma coisa e nela não se podem separar o sujeito e o objeto. Na percepção, as decomposições analíticas são precedidas pela imagem do todo. O homem é indivisivelmente consciência e corpo. A percepção seria a chave para o

260 Novamente cabe ressaltar a participação da pesquisadora nesse projeto, como coordenadora da área de dança.

261 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a Idéia e o Ideal*. São Paulo: Abril Cultural, coleção *Os Pensadores*, 1974. p. 106.

entendimento e a construção da realidade; o corpo, simultaneamente sujeito e objeto. Assim, para o filósofo, o sujeito conhece o mundo por intermédio do corpo e o mundo conhece o sujeito através de seu corpo. O corpo, “aparência” de uma interioridade, é o instrumento com o qual o homem habita e pertence ao mundo.

Afirma Merleau-Ponty:

O corpo exprime a existência total, não que ele seja seu acompanhamento exterior, mas porque a existência se realiza nele. Esse sentido encarnado é o fenômeno central do qual corpo e espírito, signo e significação são momentos abstratos.²⁶²

O filósofo analisou o que chamou de consciência perceptiva, complementar à consciência representativa. Em toda percepção, afirma o autor, tem-se o plano da imanência (o imediatamente dado) e da transcendência (o além do imediatamente dado). Ao mesmo tempo que se tem consciência de alguma coisa, outras deixam de ser apreendidas.

Para ele o corpo é quem dá sentido a toda percepção do espaço, e o tempo funde-se através do sujeito e do que quer que ele faça. Natureza e cultura, assim como sujeito e objeto, não podem ser dicotomizados. Nas relações entre tempo-sujeito e tempo-objeto se compreende a relação entre o sujeito e o mundo. Deste modo, o corpo não poder ser entendido simplesmente como organismo:

não posso pensar-me como uma parte do mundo, como o simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre mim o universo da ciência. Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. [...] o uso que o homem fará do seu corpo é transcendente com respeito a este corpo como ser simplesmente biológico.²⁶³

Nos trabalhos desenvolvidos por Bertazzo, a tentativa é de se apresentar realidades universais para depois serem trabalhadas as realidades particulares. Inicia-se por obras que contenham temas pertinentes aos conflitos da humanidade, temas de representação simbólica do ser humano, para que cada adolescente perceba

262 MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 3.

263 Idem. p. 200, 229.

a sua realidade em contraponto com outras realidades existentes. Por exemplo, em *Milágrimas* o tema do racismo, da discriminação, do trânsito social e outros foram discutidos pelo relato da experiência dos convidados africanos; no *Cidadança* foi usada a *Teogonia* de Hesíodo para criar a “Teogonia Cidadança”.²⁶⁴ A partir de temas universais, encontrar a expressão individual. Quando o ser humano se digladia com a idéia de superação, é criada uma outra ordem de responsabilidade. A percepção das coisas vem agregada de questionamentos e da possibilidade de transformações, ancoradas no entendimento e fortalecimento do seu corpo.

Ao estudar o corpo a partir da percepção do mundo vinculado à cultura e à sociedade, Merleau-Ponty considerou “seu próprio corpo como seu ponto de vista sobre o mundo”. Desse modo,

Compreender é experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação – o corpo é nosso ancoradouro em um mundo. [...] Diz-se que o corpo compreendeu e o hábito está adquirido quando ele se deixou penetrar por uma significação nova, quando assimilou a si um novo núcleo significativo.²⁶⁵

Para ele o mundo é inseparável do sujeito que é um projeto do mundo; e o sujeito é inseparável do mundo que ele mesmo projeta. “O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece subjetivo” uma vez que é desenhado pelo movimento de transcendência do sujeito. O corpo sintetiza a ambigüidade (imanência/transcendência) do ser no mundo. Dessa maneira,

o passado específico que é nosso corpo só pode ser reapreendido e assumido por uma vida individual porque ela nunca o transcendeu, porque ela o alimenta secretamente e emprega nisso uma parte de suas forças, porque ele permanece seu presente [...]. O que nos permite centrar nossa existência é também o que nos impede de centrá-

264 “Teogonia Cidadança” de Celso Sim: Pelas musas da Bahia/ Comecemos a cantar/ Elas trazem harmonia/ E sabem dançar/ Filhas de Memória e dessa hora/ Em meu corpo percutido, nasce Aurora/ Ao poeta ensinaram o Cidadança/ Novo acorde com a flecha que se lança// No arco do tempo da história/ Cria movimento, estou atento/ Trazendo pro largo da Glória/ A Teogonia, que re-invento/ O que está dentro do círculo, está fora também/Agentes de aço íntimo, que só o veludo contém/ Filhos do leste, oeste, sul e norte/ “Sou bravo, sou forte, sou filho da morte/Teterê tetê, Quizá, Quizá, Quiçé, Quizá, Quizá, Quiçé” [*citação do poema “Brasil”, de Oswald de Andrade].

265 MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 110.

la absolutamente, e o anonimato do nosso corpo é inseparavelmente liberdade e servidão. Assim, para nos resumir, a ambigüidade do ser no mundo se traduz pela ambigüidade do corpo, e esta se compreende por aquela do tempo.²⁶⁶

O corpo é nosso passado e presente específicos, que nos trabalhos de Bertazzo parece condensar e espessar o espaço, tornando visíveis, pela disposição dos corpos e seus deslocamentos na cena, as muitas faces da sociedade, revelando o movimento das idéias de distintas comunidades que ali se apresentam: o indígena, o adolescente de periferia, a senhora da classe média, o bailarino, todos ocupam o espaço numa articulação formal propondo uma nova dinâmica estrutural de encontros e desencontros. Esses encontros propõem um jogo irresolvido entre os elementos, para que a partir de uma convivência mais duradoura se possa ter um conhecimento decantado entre as diferentes pessoas. Cada qual traz consigo códigos de comportamento, de relações e de maneiras de ver e conviver com o mundo.

Merleau Ponty aponta que

o sentido do gesto não está contido no gesto como fenômeno físico ou fisiológico. O sentido da palavra não está contido na palavra enquanto som. Mas é a definição do corpo humano apropriar-se numa série indefinida de atos descontínuos, de núcleos significativos que ultrapassam e transfiguram seus poderes naturais. Este ato de transcendência encontra-se primeiramente na aquisição de um comportamento, depois na comunicação muda do gesto: é pela mesma potência que o corpo se abre a uma conduta nova e a faz com que testemunhos exteriores a compreendam.²⁶⁷

O corpo aqui é visto como linguagem; conecta-se com outros corpos, tecendo uma rede de relações. Corpo que se relaciona, toca, troca; objeto social, pertencente a um universo simbólico que habitamos. O corpo é também elemento do campo político, como alerta Foucault:

As relações de poder têm alcance imediato sobre ele. Elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Esse investimento do corpo está ligado, segundo relações

266 Idem. p. 126.

267 Idem. p. 262.

complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; [...] o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.²⁶⁸

A sujeição do corpo pode dar-se por coerção física ou ideológica frente a expropriação de referências humanas. Segundo Foucault, distintos “processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer do século XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação”.²⁶⁹ Estas disciplinas exercem uma dominação que dá-se aparentemente no corpo, mas implicitamente na mente também:

o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente.²⁷⁰

Corpos submissos e exercitados, “corpos dóceis” têm sua força ampliada em termos econômicos. As funções estratégicas de poder atuam sobre vontades e subjetividades:

a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. [...] o controle do corpo não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre o gesto e a atitude global do corpo, que é a sua condição de eficácia e rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica — uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador.²⁷¹

268 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: História das Violências nas Prisões*. Petrópolis: Vozes, 1989. p. 28.

269 Idem. p. 127.

270 Idem. Ibid.

271 Idem. p.127, 138.

Corpos construídos buscando inserir-se numa sociedade. Exemplo: cultura *rap*, que procura resgatar a atitude e o orgulho de uma classe; ou a erotização recente do corpo – efeito da produção de imagens, imposta por um padrão de beleza criado pela mídia.

É uma verdade muito repetida que velocidade das informações e a aceleração das descobertas científicas vêm afetando a nossa percepção. A produção de próteses, por exemplo, eleva os limites do corpo; os remédios modificam a força, o humor a potência sexual etc.

Como diz Maria Rita Kehl,²⁷² “o corpo de um homem está todo impregnado do Outro” — identificação, reconhecimento do eu no espelho. “Sem a entrada do outro, o corpo biológico pode sobreviver, mas não se constitui como o corpo de um sujeito que se reconhece como tal entre seus semelhantes. Sem a entrada dos outros, o sujeito não se liberta da prisão especular e da exigência impossível de se tornar idêntico à sua imagem”. Dessa perspectiva, pode-se dizer que, nos projetos recentes de Bertazzo, “os corpos modificam-se por efeito do que se diz sobre eles e do novo lugar social que se produz”²⁷³ para os jovens pobres a partir dessa rede de apoio discursiva, que faz apelo a um modo diferenciado de estar “dentro da própria pele. E o corpo investido de um novo discurso corresponde a um outro eu”.

O preço da civilização, segundo Norbert Elias,²⁷⁴ é um afastamento entre o eu e o corpo e o distanciamento entre cada sujeito e os outros dos quais ele depende, sem reconhecer sua dependência. Será o esquecimento da nossa pertinência na sociedade que gerará violência, intolerância etc.

Nas cenas propostas por Bertazzo, as diferenças ficam patentes: nordestinos com o rosto marcado pela ação do tempo, adolescentes moradores da periferia no esplendor da juventude, senhoras da classe média em busca de liberdade expressiva; índios, brancos, negros, amarelos e pardos; gordos, magros, altos e baixos, todos dividindo o mesmo palco. Nos corpos, vê-se a inscrição de cada vivência; no palco, os corpos inscrevem suas realidades e nos deixam diante das questões mais prementes da sociedade brasileira. O corpo aponta para nexos com outras formas de comunicação numa prática de habitação do espaço que em si recolhe a identidade e a diferença, a seleção e a relação dinamizadora do repertório de cada realidade ali presente. A

272 KEHL, Maria Rita. “As Máquinas Falantes”. In: NOVAES, Adauto (org.), *O Homem Máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 251.

273 Idem. p. 252.

274 ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

platéia, de sua parte, assume o compromisso com o exposto, a conjugar os distintos modos de movimento presentes, dialogando com as diferentes linguagens propostas à espera de novos sentidos. Ao transpor territórios, do desconhecido ao conhecido, e pela experiência prática de aprendizado, a arte conjuga experiências ambíguas, saberes e fazeres distintos que mobilizam os envolvidos.

O reposicionamento do corpo em seus espaços internos, a partir da nova percepção individual do seu próprio organismo, leva o indivíduo a estabelecer os contornos de sua identidade na multiplicidade de fronteiras propostas simultaneamente a cada momento. Diante das realidades sobrepostas com que cada um dos adolescentes lida em seu dia-a-dia, surge a possibilidade de perceber o mundo a partir do corpo e sua relação com o espaço ao redor. A referência de seu próprio corpo é fundamental; o que está em jogo é uma interpretação perceptiva da realidade.

CAPÍTULO 5

Fundamentos do trabalho corporal



Figura 58

A técnica de Reeducação de Movimento de Bertazzo é uma síntese de três linhas mestras, que se desenvolveram ao longo da história: Coordenação Motora, Cadeias Musculares e Dança Indiana. Neste capítulo procuraremos nos aproximar dessas correntes específicas, apresentando um ponto de vista sobre a natureza e as aplicações de cada uma, para a geração de conhecimentos que estão na base de toda sua trajetória coreográfica e são fundamentais para o entendimento da construção da identidade pelo movimento, questão que perpassa toda sua trajetória.

Com o entendimento dos ossos, músculos e articulações, percebe-se uma nova forma de orientação e ocupação do corpo no espaço. É no aprendizado da distribuição do tônus corporal e na passagem de tensão de um músculo para outro que se forma um gesto mais harmônico e funcional. Todo gesto deveria acordar sensações prazerosas no corpo, sem automatismos, evitando os movimentos sem graça, sem direção nem presença. A cada etapa do desenvolvimento motor e cognitivo humano, novos gestos são introduzidos no nosso repertório; para Bertazzo, a dança essencialmente é um instrumento de aprimoramento e conhecimento dos gestos, um recurso para modelar a expressão individual.

Coordenação Motora — Piret e Béziere

Na realidade todo gesto é carregado de psiquismo, e o investimento do fator psicológico no movimento é análogo ao da motricidade no psiquismo. A coordenação motora nos permite compreender o movimento como um todo organizado, capaz de situar-se paralelamente ao psiquismo, com ele e perante ele. Então um poderá ser estudado em função do outro.²⁷⁴

Piret e Béziere

274 BÉZIER, M.M. Prefácio à segunda edição francesa. In: PIRET, S. e BÉZIER, M. M., *A Coordenação Motora*. São Paulo: Summus Editorial, 1992. p. 13.

Na década de 70, Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret editaram seu livro sobre a coordenação motora. Era um momento em que, pouco a pouco, as observações se voltavam para o corpo como o centro focal do movimento – um corpo que passou pela experiência (européia) das guerras, e tem marcas de mutilações do espírito e da carne. Como explica Béziers:

a análise fenomenológica da percepção e a psicologia da forma abriram, graças às teorias da estruturação do espaço e do “corpo vivenciado”, perspectivas que permitem ultrapassar antigos conceitos do corpo como máquina, como órgão executor ou como objeto de propriedade. Mas esses avanços conceituais não se traduziram na mesma época em uma conscientização equivalente, ao alcance de toda a sociedade. [...] continuava forte a tentação de, por exemplo, considerar a motricidade uma estrutura isolada, que podíamos estudar à vontade em seus estados normais e anormais, sem perceber que ela está constantemente unida a uma vida psíquica, afetiva e de relação.²⁷⁶

De maneira geral, o entendimento amplo do funcionamento e papel do corpo na sociedade ainda é pouco reconhecido, principalmente no Ocidente. O aparelho locomotor humano (ossos, músculos e pele) precisa ser visto em sua globalidade, entendido como um sexto sentido, suporte fundamental da estrutura humana, que gera a forma do corpo numa constante possibilidade de re-posicionamento. Cada gesto tem sua forma e ocupa um espaço próprio, relacionando o espaço interior com a temperatura, os objetos, os outros e o espaço exterior. Cada um faz o gesto à sua maneira, seguindo, ao mesmo tempo, as dinâmicas da espécie e as suas características pessoais.

Portamos no corpo marcas de uma vida; seu desenho anatômico é decorrente dos “movimentos fundamentais”. Como diz Bertazzo, “é no decorrer do movimento, na sua execução (com propósito utilitário ou expressivo, ou sem qualquer propósito além dele próprio), que o aparelho locomotor rememora suas origens e se refina”.²⁷⁷

Através da observação da motricidade defeituosa em adultos e crianças e das atividades do recém-nascido, Piret e Béziers procuraram refletir sobre as finalidades psicomotoras do homem e sobre possíveis modos de reconstrução dessas

276 Idem. p. 9.

277 BERTAZZO, Ivaldo. Apresentação da edição brasileira. In: PIRET, S. e BÉZIER, M. M., op. cit., p. 8.

finalidades para a estruturação do movimento. Para tal, necessita-se não apenas de conhecimentos anatômicos e fisiológicos, mas também que essa infra-estrutura seja projetada em funções típicas da mecânica humana, integrada a uma visão psíquica, na qual “o corpo mecânico” se transforma em “corpo vivenciado”. Quer dizer: um ser que vive em espaço e tempo determinados, com particularidades de relações e vivências.

Naquela pesquisa elas perceberam que o equilíbrio corporal é conquistado por um jogo de tensões e de forças transmitidas e transportadas. Partiram de interrogações como: quais são os aspectos comuns e as características individuais de um movimento? O homem fica em pé com seus extensores ou seus flexores? Há alguma forma própria do gesto, ligada a uma atitude psicológica? E chegaram a algumas conclusões sobre “um princípio subjacente à organização do movimento humano”. O ponto de partida é o corpo em pé lidando com a gravidade, com o tônus e as oscilações dinâmicas do ser vivo. Para se manter de pé, o corpo não necessita de grande força, mas sim de um equilíbrio dinâmico que regula e faz circular as tensões em seu interior. Esse equilíbrio pode ser adquirido pelas relações precisas entre a bacia, o tórax, a cabeça e os membros, gerando um equilíbrio tônico em qualquer posição.

Para as pesquisadoras, “a posição fetal é o germe da organização futura da motricidade própria ao homem”. O corpo se posiciona com e contra a gravidade: o movimento do esqueleto vai no mesmo sentido da gravidade que atua sobre ele, enrolando-o, levando-o à posição fetal. Por exemplo, o movimento dos membros inferiores, para ser estudado em sua amplitude, deve contemplar seu desenrolar completo — da cabeça aos pés e dos pés à cabeça. “É assim que o recém-nascido faz seus primeiros exercícios de preparação para a marcha quando deglute com seus flexores.”²⁷⁷ Os membros inferiores estão conectados ao tronco. Sendo assim, a coordenação motora decorre das relações de equilíbrio entre flexores e extensores, bem como entre ossos, gravidade e músculos.

“O homem está inteiro em seu gesto, que representa sua personalidade. O movimento se organiza ao mesmo tempo em que o psiquismo.”²⁷⁸ Ao longo de sua trajetória de estudos, Piret e Béziers chamam atenção para o “movimento fundamental” inscrito na anatomia humana, independente do objeto externo ou do

277 PIRET, S., BÉZIERS, M.M. *A Coordenação Motora*. São Paulo: Summus Editorial, 1992. p. 42.

278 Idem. p. 45.

meio, e que está por trás da variedade dos movimentos pessoais adaptados à vivência — isto é, a cada finalidade e objetivo, que elas denominam “movimento vivenciado”. As pessoas que apresentam distúrbios funcionais normalmente percebem mal os elementos de seu corpo, assim como desconhecem a forma e a direção dos gestos.

Um exemplo básico de como pouco se atenta para o funcionamento do corpo pode ser percebido se tivermos alguma lesão, como um entorse de pé, por exemplo. Deve-se então re-aprender a andar, atentando para como o pé se apóia no chão e quais os músculos que usamos para dar suporte ao peso do corpo. Muitas vezes o andar se torna desequilibrado em função de pequenos machucados e isso poderá desestabilizar o corpo todo, gerando outros desconfortos nem sempre percebidos como decorrentes do apoio do pé no chão ou de outro uso do corpo no dia-a-dia, como sentar, deitar etc. Sem o equilíbrio tônico adequado, o corpo não encontra expressividade no gesto. A tensão correta é equilibrada por dois fatores: o tônus muscular e a organização dos músculos dois a dois, formando o antagonismo organizado de todos os músculos entre si e gerando a coordenação motora. Este estado de tensão é constituído de unidades de coordenação, que mobilizam o corpo todo.

A unidade de coordenação é um conjunto formado por dois elementos rotatórios capazes de girar simultaneamente em sentidos opostos, devido à contração de um músculo condutor. A torção resultante cria tensão, capaz de manifestar-se em uma articulação situada entre os dois elementos rotatórios, sob forma de flexão. Ou seja, a flexão é decorrente de duas rotações que se dão em sentidos opostos, de um lado e outro da articulação que se move. Cada unidade de coordenação une-se à vizinha através do encaixe de elementos côncavos e convexos, unidos por músculos. O movimento de uma unidade é indissociável daquele da unidade vizinha. O músculo condutor é aquele capaz de realizar o movimento da unidade de coordenação a partir do precedente e transmiti-lo para o segmento seguinte. Para Piret e Béziers a organização mecânica do corpo, fundada no antagonismo muscular, é construída com base no princípio dos elementos esféricos tensionados pelos músculos condutores que, da cabeça à mão e ao pé, unem todo o corpo numa tensão que rege sua forma e seus movimentos, constituindo a coordenação motora.

Existem unidades que efetivamente só podem tensionar-se através de duas rotações opostas. Outras podem também tensionar-se por enrolamento, isto é, pela aproximação dos dois elementos. Este é o caso da unidade de coordenação do tronco, onde os dois elementos rotatórios, a abóbada pélvica, para cima, e a

abóbada esfenoidiana, para baixo, podem girar para lados opostos, o que faz com que todo o tronco se tensione, fletindo-se ligeiramente pela somatória de pequenos movimentos ao longo das articulações vertebrais. No entanto, esses dois elementos podem também se aproximar um do outro, tensionando essa mesma estrutura pelo enrolamento.

As linhas básicas de organização da coordenação são enrolamento e torção. As unidades que têm a possibilidade de se tensionar por torção, ou oposição das rotações, e também por enrolamento são denominadas *unidades de enrolamento* — o tronco, as mãos e os pés —, e têm a função de originar ou recepcionar o movimento; já unidades que se tensionam somente por torção denominam-se *unidades transicionais* — a escápula, o braço, o ilíaco e a perna — e têm a função de transmitir movimento. O corpo se dobra em ziguezague pelas suas unidades transicionais; assim, os eixos ósseos, na flexão, se dobram sucessivamente para frente e para trás.

O tronco pode assumir diferentes formas nos percursos associados do enrolamento e da torção. Do tronco partem movimentos que têm o objetivo de chegar às mãos, para a função de apreensão, passando pela escápula e braço; ou aos pés, para a função de locomoção, passando pelo ilíaco e perna. No tronco, o músculo condutor capaz de tensioná-lo por enrolamento não é um músculo, mas um sistema muscular — o sistema reto. O músculo capaz de tensioná-lo por torção, também é um sistema muscular — o sistema cruzado.

O corpo funciona em circuitos espirais, que se inter-relacionam numa globalidade coordenada. Por exemplo, ao pegarmos um objeto todo o corpo se mobiliza: mão, braço, escápula e tronco — como vimos acima, o ponto de reunião de todas as outras unidades e ponto de contato das unidades homólogas (direita e esquerda), determinando o eixo corporal. Este segmento é capaz de um movimento reconhecível como humano, porque é um movimento fluido, contínuo, sem interrupções bruscas, um compromisso entre vários movimentos. O movimento humano não se dá de forma segmentada, num único plano em torno de um eixo situado em plano perpendicular ao do movimento; e sim numa unidade de coordenação que envolve várias articulações e vários pequenos movimentos concomitantes ao movimento básico.

O corpo se move no espaço assumindo as mais diversas posições, por períodos variáveis, nas três dimensões do espaço, sem se deformar. Os gestos não se limitam a movimentos articulados, de dobra e desdobra, pois em suas infinitas possibilidades de torção o corpo ganha novas amplitudes e formas no espaço. Vale ressaltar que a

própria forma dos ossos do corpo já apresenta uma certa torção; o exemplo máximo disso é o ilíaco, que tem um forte aspecto tridimensional, para atender às diferentes solicitações do aparelho locomotor.

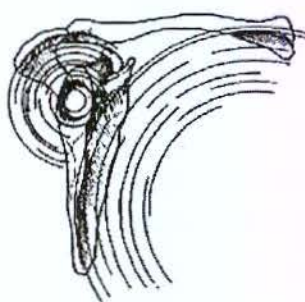
Complexa e relativamente instável, a organização da motricidade é influenciada por razões mecânicas, neurológicas, metabólicas e psicológicas. Os fatores constitutivos do movimento — tensão, orientação, complexidade, equilíbrio e unidade — estão na base de toda atividade e a coordenação motora é vista como a síntese da anatomia e da fisiologia do movimento.

Unidades de Coordenação

Braço²⁷⁹



Escápula²⁸⁰



Mão



Perna²⁸¹

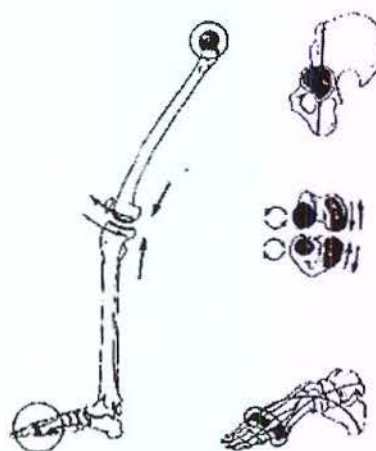


Figura 59 a

279 Idem. p. 107.

280 Idem. p. 99.

281 Idem. p. 72.

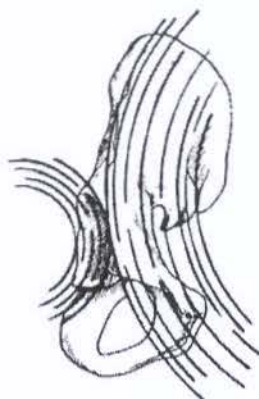
Ilíaco²⁸²Pé²⁸³Tronco²⁸⁴

Figura 59 b

Principais Aspectos da Motricidade

Nossa auto-imagem corporal é resultado da síntese dos elementos que compõem a motricidade: músculos e sua inervação, ossos e articulações. A auto-imagem evolui, do estado sincrético da criança, progressivamente até a síntese do adulto. Os principais aspectos dessa mecânica são: a *unidade da coordenação*, o *espaço-tempo* e as *noções*.

As *unidades da coordenação motora* são orientadas no sentido do enrolamento em torno de si mesmas — acentuadas em flexão e retornando na extensão. Isso acontece no tronco, nas mãos e nos pés. Mesmo as unidades transicionais, que ligam essas unidades esféricas, têm seus movimentos de flexão orientados em direção ao tronco. Ou seja, no movimento de flexão, todo o corpo se reúne no tronco, que se enrola em seu eixo. O endireitamento é uma volta ao equilíbrio entre flexores e extensores. Esse enrolamento global é decorrente da organização esférica.

282 Idem. p. 68.

283 Idem. p. 81.

284 Idem. p. 34.

O corpo encontra em si mesmo a sua organização, decorrência da autonomia da coordenação motora, que interage com o meio externo. Em estado normal ele tem um equilíbrio constante, seja em atividade, seja em repouso.

O *espaço* é percebido pelo volume que o corpo ocupa no espaço. No movimento se pode perceber os diferentes elementos deslocando-se e orientando-se no espaço, relacionados uns aos outros, assim como podemos perceber a globalidade e a estabilidade desse volume. A *pele* é o limite do volume participando do movimento, adaptando-se ao volume dos músculos e aos movimentos das articulações, sendo constantemente esticada e enrugada. “A sensação da forma da pele se vincula à imagem de nosso próprio volume e de seu movimento. A manipulação da pele permite recuperar as imagens correspondentes.”²⁸⁵ O nosso *volume* é percebido na superfície pela pele, e na estrutura pela sensação proprioceptiva de sua mecânica e de seu estado de tensão.

As imagens globais da forma do movimento e a imagem precisa de um ponto específico permitem a percepção do corpo no espaço. Por exemplo: quando erguemos o braço, temos a sensação direta da articulação, que permite este movimento, assim como dos músculos e dos ligamentos em ação. Por uma atenção direcionada podemos perceber cada vez mais a complexidade e as sutilezas dessas realidades motoras. Como ressaltam as autoras, “o corpo é um volume organizado pela coordenação, um espaço com forma e movimento orientado”.²⁸⁶

O movimento dos braços dá a percepção de uma imagem horizontal, ao se aproximarem e se afastarem um do outro; já o movimento recíproco das pernas cria uma imagem vertical; e essas imagens são percebidas como perpendiculares uma em relação à outra. Seus centros de localização são o ombro e o quadril. Quando a cabeça e o ombro viram para o lado, tornam-se perpendiculares à bacia; o plano de enrolamento se torce, causando o cruzamento dos dois planos e criando dessa forma uma imagem tridimensional. O enrolamento do tronco associa duas dimensões, uma vez que se situa no plano sagital. Esse descobrimento das possibilidades complexas do “espaço motor” nos leva a descobrir o espaço externo, por suas amplitudes, seus estados de tensão, seus diferentes equilíbrios e sua flexibilidade.

A ida e volta do movimento utiliza músculos distintos: os flexores são organizados para um gesto global e rápido e os extensores desenvolvem a contração.

285 Idem. p. 30.

286 Idem. p. 30.

Os músculos flexores são geralmente longos, com fibras menos numerosas que os extensores, mas mais alongáveis. São músculos de grandes deslocamentos, potentes, rápidos e dinâmicos. Um único músculo pode ser responsável por todo deslocamento de uma articulação; por exemplo, o iliopsoas, que flete o quadril, alongando e tensionando os glúteos e pelvitrocantarianos. Para retornar à extensão, será necessária a contração sucessiva de cada um deles.

A flexão é direta e rápida, modulada na relação com os extensores. Os músculos extensores em geral são curtos, suas fibras numerosas, suas inserções diretas ou aponeuróticas ocupam uma grande superfície; são potentes, estáticos, econômicos, apropriados para a postura e favorecem a sustentação.

O espaço desenhado pelo gesto responde a um *tempo* próprio relacionado às qualidades dos músculos correspondentes. Em geral a flexão é muito mais rápida do que a extensão. Assim se pode perceber *o tempo do gesto no espaço*. A relação entre as diferentes fases do movimento e suas velocidades respectivas dá o ritmo do gesto. O *tempo motor* é um campo de duração do movimento. Esse tempo referido está relacionado ao movimento fundamental e sua mecânica, uma vez que se pode utilizar o corpo de diferentes maneiras, dependendo da vontade da pessoa — um gesto coordenado pode ser modificado de infinitas maneiras. A forma do movimento e a duração relativa de sua execução estão indissociavelmente ligadas. O tempo próprio do *espaço motor* é prazeroso na sua percepção, e corresponde ao *tempo motor*, que dá a referência para a percepção e descoberta do tempo exterior.

Alguns distúrbios da mecânica corporal podem levar à perda de noções globais como espaço e tempo. Piret e Bézieres ressaltam que certos aspectos fundamentais da coordenação motora e percepções podem ser chamados de noções essenciais do comportamento humano e elementos básicos de experimentação e relação. Elas classificam essas *noções* em três categorias:

- 1) *Noções Estruturais*, ligadas à consciência de ser uma unidade organizada, um todo autônomo e interiorizado; o estado de tensão equilibrado, a organização das percepções proprioceptivas e a sensação da pele como recipiente permitem que cada um se perceba como capaz de relação, uma vez que proporciona um conhecimento interno do que é a relação entre os diferentes elementos.
- 2) *Noções de Passagem*, tendo por base o espaço e tempo motores, que permitem à pessoa se situar e ter conhecimento espacial do meio externo, e a noção de

lateralidade, que dá a orientação à pessoa não apenas no espaço-tempo, como também na imagem do único e do duplo.

3) *Noções de Relação*, que se desenvolvem a partir da estruturação do espaço-tempo interior, permitindo a exteriorização desses elementos para o conhecimento do meio externo e das pessoas.

Corpo em Equilíbrio

O corpo é um volume homogêneo de elementos que se diferenciam (músculos, ossos, articulações, inervações). “O movimento constrói os órgãos do movimento e é construído por eles: o osso tem a forma que lhe dá o músculo, ao passo que o músculo faz o movimento determinado pela forma do osso.”²⁸⁷ A organização complexa, a orientação, a tensão e a unidade, bases da coordenação motora, estão presentes como fatores do equilíbrio.

Desta forma, o corpo encontra seu equilíbrio em sua própria organização. Porém o equilíbrio é de natureza instável: os músculos estão continuamente em estado de tensão, prontos para o re-equilíbrio. É a instabilidade desse re-equilíbrio que mantém a atividade, o movimento. “Em geral a estabilidade de certas atitudes de inércia, motora e psicomotora, acompanha a debilidade, enquanto a estabilidade precária, resultante de tensão e re-equilíbrio constantes, acompanha a iniciativa e a inteligência, o gosto pelo risco e o progresso.”²⁸⁸

Os ossos tanto participam do movimento quanto asseguram a sustentação e a proteção. O esqueleto, sob a ação da gravidade, sem os músculos, cederia a ela; os músculos estabelecem uma primeira forma de equilíbrio. A musculatura fica tensionada, como cabos de suspensão, para não ceder ao sentido do movimento esqueleto-gravidade: “esqueleto e gravidade participam do tensionamento dos músculos entre si. *O equilíbrio não resulta de um trabalho, mas de um modo de organização no sentido inverso*”.²⁸⁹ Assim o equilíbrio do corpo humano se estabelece entre osso-gravidade e músculos, e entre flexores e extensores. Flexão e extensão se desenvolvem num movimento contínuo com características próprias e em seu desenrolar. O movimento de torção da coordenação, em qualquer ponto do corpo, descreve um 8 horizontal, igual ao símbolo do infinito. A posição de coordenação fica no ponto

287 Idem. p. 123.

288 Idem. p. 123.

289 Idem. p. 124.

onde se sobrepõem a flexão e a extensão, tendo os dois grupos musculares um tempo de equilíbrio no trabalho simultâneo. O movimento coordenado descreve esta forma de 8 porque a flexão e seu retorno em extensão são organizados por rotações. No final da flexão, o movimento não retorna em linha reta, pois a esfera gira orientando o retorno por um outro caminho. Por exemplo: no ombro a flexão pressupõe uma rotação interna, guiada pela parte longa do bíceps; o trabalho antagonista da porção longa do tríceps tem início com uma rotação externa da cabeça umeral, antes que o úmero se estenda. Entre a flexão e a extensão, o giro da cabeça forma uma curva de retorno que os separa; portanto eles não se sobrepõem e sim se cruzam, quando os flexores e extensores estão em posição de equilíbrio — um equilíbrio força-comprimento denominado “posição de coordenação”. Cada parte do corpo traça seu próprio 8 e participa do movimento em 8 do segmento correspondente. Cada unidade de coordenação é ligada mecanicamente às unidades vizinhas pelos músculos condutores.

A bacia é o centro do corpo, que recebe o peso de duas maneiras: “pelo sacro, que recebe o peso do esqueleto, e pelas asas ilíacas, que recebem uma parte do peso das vísceras, as quais repousam umas sobre as outras, por empilhamento”.²⁹⁰ Se estamos em pé, a bacia é uma raiz da coluna vertebral; sobre ela vamos empilhar todas as vértebras, a cintura escapular, o tórax, as costelas, o crânio e as vísceras, além da ação da força da gravidade, constituindo as forças descendentes. As forças ascendentes vêm do chão pelo pé, tibia, fêmur. As forças ascendentes e descendentes se encontram na articulação coxofemoral da bacia. Portanto é na bacia que se dá a passagem de tensão tanto da perna para o tronco quanto do tronco para a perna.

O tórax é maleável, passível de ganhar novas formas com sua mecânica organizada para a estabilidade, mesmo considerando o pequeno volume de seus ossos: as costelas, na frente, se implantam de canto no esterno, por meio da cartilagem costal; e nas costas se inserem de canto entre os corpos vertebrais. O movimento das costelas é diferente de acordo com a sua localização: a primeira costela é orientada para frente e para fora (cerca de dois dedos à frente do ombro), já o das últimas costelas para trás e para fora. A coluna é meio de união e sustentação, com uma estrutura autônoma, constituída na verdade por três colunas justapostas: a coluna dos corpos vertebrais, que dá apoio; o canal medular, que protege a medula; e, no contorno lateral e posterior desse canal, o arco posterior, erigido de apófises,

290 Idem. p. 128.

cujas articulações servem de união, dando apoio ao pilar muscular posterior. As duas primeiras cervicais estão ligadas ao movimento da cabeça; C7 (cervical 7) e L1 (lombar 1) fazem parte da mecânica do tórax; e L5 está ligada à mecânica da bacia.

O equilíbrio desse sistema é dinâmico e se dá pela distribuição justa da tensão, e pela função coordenada dos diversos segmentos do corpo. “A ligação entre o motor e o psiquismo passa pela coordenação motora. Encontrar a fineza que está contida no gesto faz aumentar nossa consciência. Ao agirmos, ao expressar-nos, é que nos construímos.”²⁹¹

Do Movimento Fundamental ao Movimento Vivenciado

Vimos brevemente que o movimento fundamental é aquele da mecânica corporal: desencadeado em uma de suas extremidades, propaga-se até a outra pelo jogo dos tensores e das alavancas. Esse movimento não é motivado, nem pessoal, nem adaptado, mas sim adquirido de forma natural.

A primeira mobilidade uterina ocorre em enrolamento. Quando o bebê nasce, possui a base da organização tanto do sistema reto quanto do cruzado: “ele enrola a cabeça em direção a bacia e faz uma torção que opõe bacia e ombro”.²⁹² Com o tempo, essa atividade reflexa passa a ser voluntária, à medida que o bebê descobre a relação espaço-temporal, tendo como referência a sua mãe. Ao conquistar a capacidade de unir a cabeça e as mãos, ele saberá avançar para sentar; ao unir cabeça e pé, poderá equilibrar-se para andar. A transformação do gesto reflexo em gesto voluntário passa pela percepção da sua estrutura e da relação com o outro no espaço-tempo.

A imagem corporal e de seu movimento é modificada à medida que o corpo se modifica no tempo. Inicialmente a imagem é global, tornando-se progressivamente diferenciada quando o movimento se torna mais dissociado, mais consciente, mais sutil e complexo.

O corpo é um volume sob tensões (estáticas e dinâmicas), que fica em condições de estruturação e relação. As tensões não são só musculares: a tensão nervosa acompanha e conduz a muscular; e as sensações unidas à motricidade são veiculadas pela tensão neuromotora, que as reúne e concentra. As tensões portam em si a memória do corpo vivo. Reunindo as múltiplas frações do movimento percebido pela experiência, conceituamos o movimento completo, cada vez mais complexo. As

291 Idem. p. 138.

292 Idem. p. 143.

sensações e percepções acumuladas na memória coexistem com o gesto vivido no momento. “A coordenação motora, por meio dos aspectos organizados e complexos de sua mecânica, é um eixo em torno do qual se elabora o pensamento e se constrói a personalidade.”²⁹³

No aprofundamento desses conceitos, no conhecimento de cada uma dessas unidades de coordenação, e no reconhecimento da forma que o movimento ocorre em cada uma, Bertazzo obteve um vasto material para a percepção do movimento humano, utilizando-se deles para sistematizar a sua técnica de Reeducação do Movimento.

293 Idem. p. 149.

Cadeia Muscular e Articular

Técnica G.D.S. (Godelieve Denys-Struyf)

Um trabalho que cada pessoa deve fazer sobre si próprio e para si próprio, partindo da definição de uma constituição, de um terreno de predisposições que deve ser conhecido e administrado.²⁹⁴

Godelieve Denys-Struyf

Há muitos métodos que utilizam o conceito de cadeias musculares e não um único, assim como são muitas as técnicas de fisioterapia, e esse número cresce cada vez mais.

Godelieve Denys-Struyf, fisioterapeuta e osteopata cuja técnica foi desenvolvida entre os anos 60 e 70, é responsável pela cadeira de Reumatologia no Iscam (Instituto Superior de Carreiras Auxiliares da Medicina), em Bruxelas. Desde 1975 ministra cursos na Bélgica e na França. No início da década de 80 foi professora na Escola de Osteopatia de Maidstone, em Kent, Inglaterra.

Em 1987, Ivaldo Bertazzo e Lúcia Campello Hahn fundaram em São Paulo uma filial da técnica G.D.S.: o Centro Brasileiro de Cadeias Musculares.

A técnica G.D.S. é um método de análise e reeducação do corpo que utiliza as diversas estratégias existentes para melhor abordar a globalidade do paciente, aproveitando contribuições de técnicas que ou a tenham antecedido ou lhe sejam contemporâneas. Assim, concilia os ensinamentos de figuras significativas e diversas como Kabat,²⁹⁵

294 Programa da palestra de Godelieve no Sesc Pompéia. Dias 08, 09 e 10 de dezembro de 1995.

295 Desenvolvido por John Kabat-Zinn, o método Kabat promove e facilita a reação do mecanismo neuromuscular por meio de estimulação dos proprioceptores corporais, presentes no sistema nervoso e nos ossos, músculos e articulações. Os exercícios/movimentos são baseados no padrão de movimento natural e funcional dos indivíduos tendo características espirais e diagonais. Durante o tratamento, o membro é estimulado a mover-se em bloco onde os músculos agem em conjunto (irradiação) e seguem o sentido diagonal estando o indivíduo posicionado deitado ou em postura segundo o desenvolvimento motor. Para saber mais: KABAT-ZINN, John. *A Mente Alerta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Bobath²⁹⁶ e Françoise Mézières²⁹⁷ no que diz respeito à noção de cadeias musculares; como Piret e Béziers no que tange às noções de cadeias articulares, de unidade motora e outros conceitos referentes à coordenação motora; como William Little John²⁹⁸ (1810-1894) e toda uma tradição da osteopatia, além da reflexologia e fisioterapias clássicas, quando traça relações entre o corpo e a psique.

Não se trata de uma psicologização do corpo motor como objetivo final, mas de procurar desvelar a mecânica muscular e articular do corpo, buscando nela própria sua solução, para, como consequência, obter as repercussões sobre o psiquismo.

As observações de como o paciente utiliza seu corpo vão determinar os sistemas mais adequados ao modo de funcionamento desse corpo. O que se procura é a personalização da abordagem específica para que, com mais consciência do seu ambiente, a pessoa atinja o equilíbrio e a harmonia na utilização do seu próprio corpo. Cada um porta “mensagens” gestuais e posturais que possibilitam uma comunicação; o corpo é um meio de comunicação que devemos conhecer e estruturar. Ajustamentos osteoarticulares, modelagens, harmonização das tensões musculares, manobras que associam contrações isométricas e alongamentos, posturas e massagens, todos são caminhos válidos para se chegar ao funcionamento harmonioso do corpo, respeitando a sua tipologia, o equilíbrio de seus vários segmentos, e a unidade e organização deles ao redor de um centro. Esse equilíbrio é atingido pela reconstrução, organização e estruturação consciente de nossos gestos e posturas. Na posição ereta fica evidente a maneira que cada um encontrou para

296 A técnica Bobath foi criada pelo Dr Karel (1905-1991) and Mrs Bertha Bobath (1907-1991) em 1940 em Londres. O conceito Bobath é uma abordagem terapêutica e de reabilitação, criado para avaliação e tratamento de indivíduos com distúrbios de função, do movimento e tônus muscular causados por uma lesão do Sistema Nervoso Central. Inicialmente elaborado a partir de experiências clínicas, tendo como base o controle motor e os modelos de neurociência disponíveis a época. O indivíduo é avaliado em todas as suas funções e em diversos ambientes. O processo de intervenção é individualizado para atingir as necessidades biopsicossociais, incluindo aspectos preventivos e estimulantes. Para saber mais: BOBATH, Karel. *A Deficiência Motora em Pacientes com Paralisia Cerebral*. São Paulo: Ed. Manole, 1979. BOBATH, Bertha. *Atividade Postural Reflexa Anormal Causada por Lesões Cerebrais*. São Paulo: Ed. Manole, 1978. BOBATH, Bertha, BOBATH, Karel. *Desenvolvimento Motor nos Diferentes Tipos de Paralisia Cerebral*. São Paulo: Ed. Manole, 1978. BOBATH, Karel. *Uma Base Neurofisiológica para o Tratamento da Paralisia Cerebral*. São Paulo: Ed. Manole, 1984.

297 Françoise Mézières (1909-1991) elaborou seu método de reeducação postural em 1947. Ela considera o ser humano em sua globalidade e se distingue por uma aproximação singular da relação do homem e dos seus distúrbio. Ela observa o corpo na sua totalidade: a parte de cima e parte de baixo, a parte da frente e a parte de trás, o lado direito e o lado esquerdo, o de dentro e o de fora estão continuamente em interação. E sobretudo, a função primordial da “cadeia muscular posterior”. Para saber mais: MÉZIÈRES Françoise. *Originalité de la Méthode Mézières*. França: Maloine, 1984.

298 Little John, médico inglês que descreveu a paraplegia espasmódica conhecida como doença de Little. Uma forma de paralisia cerebral espasmódica congênita que surge desde o nascimento devido à ausência do desenvolvimento dos feixes piramidais.

lidar com a gravidade, posicionando o corpo em diferentes arranjos e deslocamentos de sua massa corporal.

Essa linha de pensamento é algo que amadureceu por muito tempo,

que amadureceu em vários cérebros e da qual nasceu uma verdade. [...] São verdades que já existem, de diferentes formas, com outras palavras. A verdade está na síntese daquilo que todo mundo pode levantar, está em todos os cérebros e é por isso que colaborar é muito mais importante que tentar competir, sobretudo se pensarmos que todos nós temos o mesmo objetivo, que não é encontrar nossa própria verdade, mas a verdade humana.²⁹⁹

O método Cadeia Muscular e Articular – Técnica G.D.S. apresenta dois aspectos importantes: seu plano morfo-comportamental – o estudo do comportamento, dos movimentos e o entendimento do trabalho das cadeias musculares – e a globalidade do sistema. Às cadeias musculares unem-se as cadeias articulares, constituídas por um conjunto de articulações interdependentes em seus deslocamentos.³⁰⁰ O comportamento é uma psicologia em movimento, uma psicologia que se expressa pelo corpo, permitindo leituras da forma e da utilização desse corpo, gestos e movimentos. Essa leitura vai, além de delimitar um tipo de “terreno”, psicomotor e fisiológico, também sugerir uma abordagem terapêutica e uma estratégia de prevenção apropriada.

O objetivo não é retratar cada corpo e sua postura, encerrando-o em determinada tipologia, enrijecendo-o num quadro imutável, mas sim perceber um conjunto de dados referentes à sua constituição inata, às predisposições individuais e aos elementos adquiridos na sua existência, para buscar estratégias do tratamento que lhe seja adequado. Esse tratamento propõe o reequilíbrio, a regulação das tensões presentes no conjunto, formadas pelas pulsões comportamentais e pela mecânica corporal do indivíduo. As características musculares e osteoarticulares, o funcionamento orgânico e a expressão corporal são indissociáveis das motivações e pulsões da pessoa.

299 Palestra de Godelieve Denys-Struyf no Sesc Pompéia, 1995. Dias 08, 09 e 10 de dezembro de 1995. Seguida de apresentação de coreografia de Ivaldo Bertazzo com cidadãos dançantes.

300 Cadeia articular do tronco: sacro, empilhamento vertebral e ossos do crânio, com exceção dos temporais e da mandíbula; duas cadeias articulares dos membros inferiores: osso ilíaco, o fêmur, a tíbia, a fibula e os ossos do pé; duas cadeias articulares dos membros superiores: omoplata, clavícula, úmero, rádio, ulna e os ossos da mão.

Na fisioterapia clássica, normalmente observa-se o local que está sofrendo: cuida-se do joelho ou do pé que está em más condições; já com as cadeias, pratica-se uma ortopedia vista de forma global, procurando-se abordar o corpo todo. Uma pioneira na área de problemas posturais foi Françoise Mézières, que revolucionou a Medicina Ortopédica ao ampliar a ótica de trabalhar região por região de forma analítica. Foi nesse ambiente globalista que surgiu o conceito de cadeias musculares, o qual propõe trabalhar com segmentos cada vez maiores do corpo. Para tanto é necessário um bom conhecimento das relações entre os músculos: antagonistas, agonistas e sinergistas.

O método G.D.S. ampliou essa revolução, ao perceber que o corpo que apresenta uma deformação ortopédica traz uma mensagem e uma história, uma história morfo-comportamental, uma história psico-comportamental, uma predisposição, um sofrimento, situado “onde o espírito e o corpo estão ligados”. Não podemos separar corpo e pensamento. Assim sendo, entramos diretamente naquilo que é o aspecto essencial do método, “a angústia ortopédica e sua língua corporal”, ou seja, o corpo, que fala, constitui a base para o terapeuta.

Segundo Denys-Struyf, temos no corpo seis personagens, seis das letras do alfabeto. Essas seis letras são os seis arquétipos, personagens que temos em nós, que combinamos continuamente ao nos expressarmos com o corpo. Tornamo-nos algum dos personagens em função de tipologias combinadas, ou de tipologias puras. Ao se fazer uma análise da pulsão psico-comportamental, identifica-se qual cadeia muscular é mais ativa, ou seja, aquela que a pessoa preferencialmente usa para se colocar de pé, e qual é a forma e intensidade do circuito antagonista. “Cada impulsão determina gestos preferenciais cuja repetição fixa uma tipologia”.³⁰¹ Esses impulsos estão associados a uma disposição individual das alavancas ósseas e das cadeias musculares. Não há valoração implícita nesta classificação e sim a busca do entendimento das potencialidades e dificuldades de cada um ao lidar com as questões mecânicas, orgânicas e psicológicas da sua trajetória.

Cada ser humano porta uma constituição de base, com seus pontos fracos e fortes a serem trabalhados. São os conjuntos musculares que farão mexer o esqueleto e que mudarão as articulações; portanto, pode-se dizer que as cadeias musculares são ferramentas da expressão, da comunicação do corpo. A expressão corporal de

301 DENYS-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – o método G.D.S.* São Paulo: Summus editorial, 1995.

cada um deve ser uma expressão livre, que a partir do interior utiliza os conjuntos musculares sem aprisionar o ser.

O conhecimento do terreno psicomecânico, orgânico e comportamental leva o indivíduo ao autoconhecimento e à possibilidade de trabalhar o próprio corpo e suas cadeias musculares — “elos que interagem no seu corpo e que o ligam àquilo que o anima”.³⁰²

O esqueleto, cuja percepção é fundamental na organização do corpo, é como um boneco articulado, uma marionete. Os pequenos cordões que a fazem mexer-se e darão expressão ao corpo são as cadeias musculares: cadeias de expressão corporal, cadeias psico-neuromusculares.³⁰³

Nós somos todos esqueletos bem vivos, os quais se sentam, andam, dançam, etc. Devemos “habitar” e conscientizar o corpo. Como diz Denys-Struyf,

o osso é algo muito vivo. É o osso que nos faz sobreviver. Nós já estamos mortos e nossa carne já está podre, mas o osso ainda está lá — é a nossa eternidade. [...] Não somos sacos de pele e sacos de músculos. [...] Tristemente, muitas vezes é assim: fazemos “bodybuilding”, fazemos ginástica, bronzeamo-nos, passamos muito creme, muitas pomadas, pensamos na pele e nos músculos. Não pensamos mais longe e vivemos quase como um saco de pele, esquecendo-nos de que por dentro há uma armação. No corpo tudo isso passa por pequenas canalizações e um esqueleto, não exatamente um saco de pele, mas sim um ser construído. [...] A palavra osso em hebraico é a mesma palavra que “ser”. Eu sou, eu existo quando eu tenho em mim esta vivência, que é esta armação que me porta. Agora, a receita: quando na consciência, no sistema nervoso, eu não tenho esta armação, meus músculos se tornam meu esqueleto, são eles que me portam, e vou ficando com a sensação de que eles precisam ser muito duros para substituir os ossos que eu não tenho. Talvez isso ocorra simplesmente porque eu fixo imagens erradas. Funciono com um corpo que está pela metade. Talvez haja um esquema corporal que devemos acabar, e o sistema nervoso tenha ainda trabalho de afinamento: consciência para afinar o funcionamento muscular.³⁰⁴

302 Programa da palestra de Godelieve Denys-Struyf no Sesc Pompéia. Dias 08, 09 e 10 de dezembro de 1995.

303 Palestra de Godelieve Denys-Struyf no Sesc Pompéia, 1995. Dias 08, 09 e 10 de dezembro de 1995.

304 Idem.

O método busca estruturar o corpo através da reconstrução, na consciência, da sensibilidade neuromuscular e óssea. Pode-se iniciar pela experiência da vibração dos ossos para que a pessoa perceba em si a anatomia viva. O corpo é constituído por 242 ossos de formatos curtos, chatos e longos.

Achamos na estrutura óssea todas as formas que estão na natureza, encontramos as espirais, os círculos, as curvas. [...] Quando vemos o sistema ósseo, as linhas de força, podemos começar a desenhar todas as formas. É verdade que esta forma interior, que nós não vemos, é um universo, é um outro mundo que não conhecemos e, conseqüentemente, devemos conhecer. Devemos aproximar-nos dela, mas aproximar-nos por meio de um livro de anatomia não é o ideal. Aproximar-nos ao tocar os ossos e ao olhá-los e descobri-los por nós mesmos, nós mesmos atribuindo-lhes nomes [...] e podemos criar toda uma gestualidade, podemos fazer a dança. E é assim que domamos esta estrutura em nós: na beleza, na estética, no sonho, no mito, no símbolo. Aprendemos pouco a pouco a viver com um esqueleto, uma estrutura viva em nós.³⁰⁵

Marcas do Corpo

Temos uma “tipologia basal” e uma “tipologia adquirida”. A soma delas circunscreve um terreno que auxilia o terapeuta e o próprio indivíduo. O hereditário, o genético, o racial, o cultural, o familiar, o profissional e o social formam o indivíduo.

Todos temos predisposições. No entanto, não se deve meramente aceitar o que é predeterminado; deve-se, sim, com consciência das predeterminações, fazer escolhas. O terreno deve ser cultivado, gerido, corrigido. “Devemos entender a morfopsicologia para sermos livres, porque, estando a par dela, podemos não nos deixar fechar, podemos escolher, podemos impedir que as tipologias nos controlem pela ponta do nariz e sem que nós notemos, sem a nossa consciência, sobretudo a consciência do corpo”.³⁰⁶ O método G.D.S. “esculpe o ser vivo” pela modelagem, por ajustamentos, manobras que associam contrações isométricas, alongamentos, apoios, posturas e massagens. Ao procurarmos desfazer tensões e posições rígidas, devemos paralelamente refazer e consolidar as posições do corpo no espaço. O corpo tem seu alfabeto, sua língua corporal. Através dos gestos, das posturas corporais e dos movimentos, comunicamo-nos plenamente.

³⁰⁵ Idem.

³⁰⁶ Idem.

O corpo porta marcas da nossa existência. Sobre esta página de escritura, muito pode vir a ser impresso. Muito pode vir a ser adicionado àquilo que nós somos: imposições do exterior, comportamentos impostos, traumatismos psicológicos e psíquicos também virão inscrever-se no corpo. O terapeuta, ao aprender a ler esta escritura sob o corpo, pode ajudar a pessoa a encontrar-se, desvelando o que é a sua escritura própria e o que lhe é imposto do exterior.

As seis letras do alfabeto com as quais Denys-Struyf trabalhava não serviam para comunicar, falar, trocar, parecer, ser (com diferenças, mecanismos de defesa e singularidades); são estruturas interdependentes e interagentes funcionando interligadas.

Dizem que 20% da comunicação são as palavras e a entonação da voz, mas 80% é o corpo, é a mímica. São os gestos que eu faço para que vocês me escutem. [...] A partir do momento em que meu corpo não é mais utilizado, eu sou muito menos convincente. [...] A palavra que é privada do gesto, da mímica, do rosto, não tem poder [...], perdeu o seu próprio sentido. Para dar sentido às palavras, à mensagem, é necessário encontrar com o corpo uma atitude convincente.³⁰⁷

Numa criança essa comunicação pode ser percebida de forma mais direta: ela interpretará nossas palavras em função da nossa maneira de ser, da nossa atitude. Assim, devemos começar a reeducar os gestos desde cedo. Por exemplo, se na escola as crianças ficam sentadas sobre bancos muito altos, seus pés não se apóiam no chão, o corpo fica solto e tem que lutar mais arduamente contra a gravidade. Isso dificulta a escuta e o aprendizado. Devemos procurar olhar nos olhos para aumentar a comunicação, pois comunicar é ser reconhecido, é existir.

Uma imagem usada por Denys-Struyf para descrever as “letras do alfabeto” é o corpo visto do alto fechado em uma caixa com seis faces (alto, baixo, frente, trás, esquerda, direita). Para escapar da caixa, há seis direções. O corpo pode ser treinado nas seis direções, e seis cadeias musculares o vão reter. Se sai pela frente da caixa, há uma cadeia muscular atrás que vai mantê-lo. Encontrando o centro, pode movimentar-se em todas as direções, voltar ao centro, ir à expansão, à retração. No corpo de perfil vemos o elemento anterior, o posterior, o alto e o baixo. O leque de equilíbrios “ântero-posteriores” são as principais letras desse alfabeto, aquelas que produzem mais caracteres, nas quais se expressa a personalidade profunda. AM, PM,

307 Idem.

PA, AP-PL, AL são as siglas que vão nomear cada uma dessas letras. As cadeias são “cadeias de comunicação e trocas” entre as diversas partes do corpo, criando uma unidade. Quando isso acontece de forma harmônica, usamos o corpo em espirais e curvas em vez de termos gestos rígidos e limitados. Com movimentos elípticos, todas as cadeias podem ser acionadas num trabalho globalizado.

Ao se pensar no deslocamento do corpo em relação à caixa, relaciona-se a tipologia não simplesmente com o espaço, mas também com o tempo, sendo que o que está atrás é símbolo do tempo passado, o que está à frente é símbolo do tempo futuro, e o que está no meio é símbolo do aqui, agora, do tempo presente.

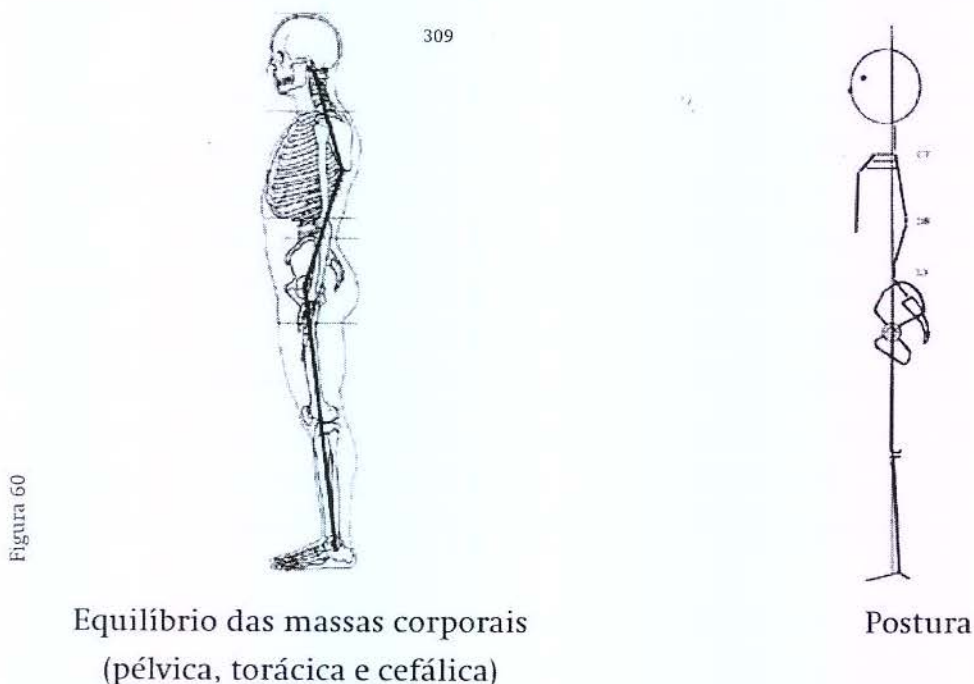
Pode-se traçar um paralelo entre a filosofia da medicina tradicional chinesa e o método G.D.S.: a correspondência dos cinco elementos (terra, fogo, água, metal e madeira) com as seis energias, ligadas ao funcionamento específico dos órgãos e dos diferentes tecidos, que se associam com as seis cadeias. Além da idéia da circulação da energia, também está presente no método o entendimento de que o equilíbrio só se estabelece pela alternância das tensões musculares, que devem circular de uma cadeia a outra.

O corpo apresenta marcas do comportamento preferencial e repetitivo que utiliza ao longo da vida. Ao se expressar, ativa o sistema neuromuscular. Os pensamentos e emoções ativam grupos musculares que incitam todos os seus segmentos ao estado de prontidão, e mobilizam a estrutura óssea tanto para a expressão como para a ação.

A repetição da mesma “atitude” neuromuscular acaba deixando no corpo certas “marcas”, as quais, enquanto não forem excessivas ou rígidas, serão consideradas tipologias, tipos psicocorporais. Quando as cadeias se desequilibram, se fixam ou se tornam excessivas, enrijecem e produzem marcas que impõem restrições ao corpo, tornando-se prisões que diminuem a qualidade de vida, pois prejudicam as funções físicas e psíquicas. As “marcas excessivas” são, muitas vezes, resultado de nossa própria força muscular mal distribuída em certos pontos e quase ausente em outros. Quando funcionam com união, alcançam um equilíbrio peculiar próprio, dando forma ao corpo e otimizando seu funcionamento sem entraves em sua dinâmica.

Na técnica G.D.S. não se acredita que seja suficiente liberar o corpo de seus entraves para que ele automaticamente recupere sua boa fisiologia, uma vez que ele retoma os mesmos erros; portanto, é necessário que se encontre um procedimento ao mesmo tempo “refuncionalizante” e “reestruturante”. Num primeiro momento, busca-se o equilíbrio das tensões entre os diferentes músculos que estruturam as

cadeias articulares para, num segundo momento, “reprogramar a função por meio de um trabalho principalmente psicomotor, de reaprendizagem e, em seguida, de reautomatização do gesto correto e justo”.³⁰⁸



As Seis Cadeias Musculares ou Seis Formas de Equilíbrio em Pé

O método G.D.S. considera seis formas primárias de expressão corporal ligadas aos grupos musculares que as produzem. São quatro formas principais de expressão (AM, PM, PA-AP), que estão associadas às formas adotadas para garantir o equilíbrio do corpo em pé no plano sagital; e duas secundárias (PL, AL) que estão associadas às atitudes do corpo em pé observadas no plano frontal e horizontal. A coluna vertebral representa o eixo vertical e sofre principalmente as influências das cadeias musculares PM, PA-AP, AM. Já os membros, as cinturas escapular e pélvica e as costelas representam o eixo horizontal e são trabalhadas principalmente por PL, AL e AP. Todas essas cadeias estão presentes em cada pessoa em relações e intensidades quantitativas e qualitativas distintas.

308 CAMPIGNION, Philippe. *Aspectos Biomecânicos – Cadeias Musculares e Articulares, Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 2001. p. 20.

309 Idem. p. 80.

A postura pode ser uma atitude que resulta ou de uma motivação interna, uma escolha pessoal, ou de uma causa exterior, uma situação imposta. Quando a pessoa tem o funcionamento global de todas as cadeias tem-se uma situação saudável, na qual a postura responde às pulsões que caracterizam a vida. Ao contrário, se uma cadeia se torna predominante em excesso, ela acarreta marcas que aprisionam o indivíduo. A capacidade de adaptação que leva a pessoa a funcionar em sintonia com a situação, favorecendo determinada expressão, mostra uma personalidade relacionada, superficial e adaptativa, que se contrapõe à personalidade constitucional e profunda, a qual o indivíduo escolheu para se posicionar diante da vida. O ideal é fazer circular as atividades das cadeias, adaptando as tensões do sistema muscular. A leitura e a compreensão do corpo são a base para um diálogo do terapeuta com o paciente, e do indivíduo consigo mesmo.

Estruturas do Eixo Vertical – Cadeias da Personalidade

Figura 1

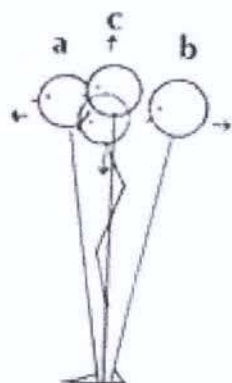


Figura 2

310

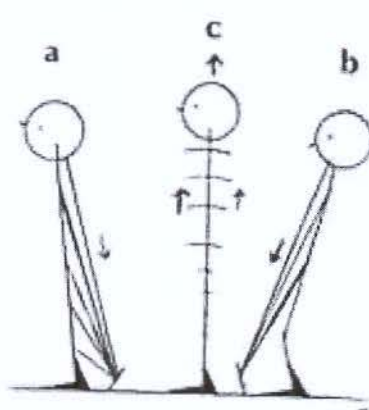


Figura 61

Na figura acima temos as quatro formas de equilíbrio em pé, no plano sagital. Quatro formas de dinamismos que podem aparecer isoladamente, como a estruturação dominante do corpo, ou em combinações variáveis.

PM (Cadeia Posterior Mediana)

Na figura 2a, o corpo está em desequilíbrio para frente, portanto, é a atividade muscular posterior (principalmente os grupos musculares posteriores e medianos, PM) que o mantém em equilíbrio. O corpo precipita-se para frente. Ao fazê-lo, está respondendo a certas pulsões comportamentais, a certas escolhas.

O PM sai da caixa pela frente e o desequilíbrio é muito mais fácil. O corpo se apóia no antepé (os dedos dos pés se agarram ao chão e o calcanhar se levanta); quanto maior for a inclinação para frente, mais a coluna deverá arquear-se e o quadril fletir na busca de recuperar o equilíbrio rompido. O corpo, que cai para frente, projeta-se em direção ao futuro, sendo preciso um grande cabo (cadeia Posterior) para mantê-lo.

No excesso, o indivíduo pode apresentar deformações no nível do pé, além de dificuldade de dobrar os tornozelos e o quadril; não pode mais agachar-se nem sentar-se no chão, e começa a ter dores nas costas. A causa não é unicamente mecânica:

[...] num PM que deve ser competitivo, que precisa lutar até vencer mas não tem esqueleto, os músculos fazem as vezes de esqueleto. Estabelece-se um esqueleto muscular — músculos como a panturrilha, os músculos glúteos, os músculos das costas, substituem a coluna vertebral.³¹¹

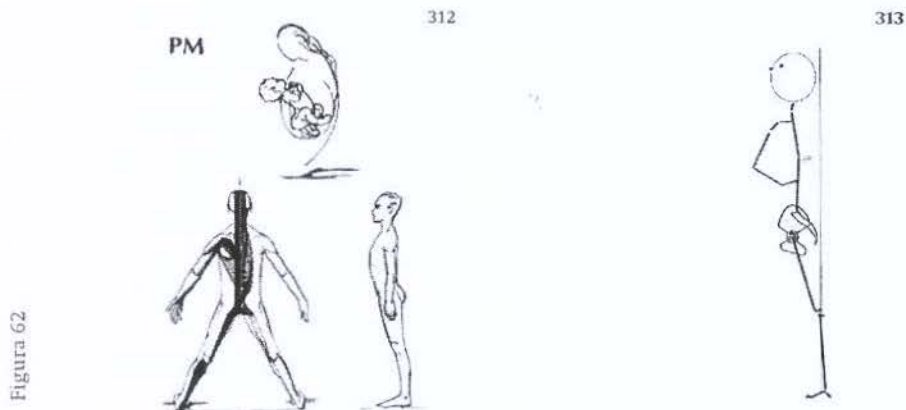
São importantes o aprendizado e a conscientização da estrutura osteoarticular. Construir o PM significa realçar os pontos de referência, os apoios, a estrutura óssea que comporta e protege a região interna do organismo.

A atitude do PM normalmente está presente nos momentos de passagem, de desafios. O bebê que nasce de forma natural, bem posicionado com a cabeça em baixo, nasce completamente em PM, completamente para a frente; ocorre verdadeiramente uma passagem do estado em que ele se encontra no ventre da sua mãe para um outro mundo, uma passagem em direção a outra consciência; normalmente as passagens se dão em atitudes comportamentais PM. Também a adolescência é um renascimento.

Os PM têm perfis de lutadores, combatentes; têm verdadeiramente a consciência do futuro, de que é preciso projetar, preservar, antecipar e prever. No excesso, temos um futuro utópico, em que não há realização. As escolhas da estrutura PM se dirigem

311 Palestra de Godelieve Denys-Struyf no Sesc Pompéia, 1995. Dias 08, 09 e 10 de dezembro de 1995.

mais facilmente para o agir, ou, no limite, para a simples agitação mental e física. Trata-se de uma estrutura de ideação e de ação.



Atitude PM em excesso
(maior pulsão para frente)

AM (Cadeia Anterior Mediana)

Na figura 2b, o corpo, principalmente o tronco, está em perda de equilíbrio para trás. É a atividade de grupos musculares anteriores, principalmente os músculos anteriores e medianos do tronco (AM), que garante o equilíbrio. O corpo parece querer recuar ou apoiar-se contra uma parede, ou senão sentar-se. O AM procura sair da caixa por trás, mas no momento em que faz isso, perde o equilíbrio e sua tendência é dobrar os joelhos.

Cada estrutura apresenta um desequilíbrio quando vai sair da caixa; assim, quando parte para trás, toda a cadeia anterior procura mantê-la, funcionando como um cabo que a segura, que a impede de cair fora da caixa e a traz para a direção frontal.

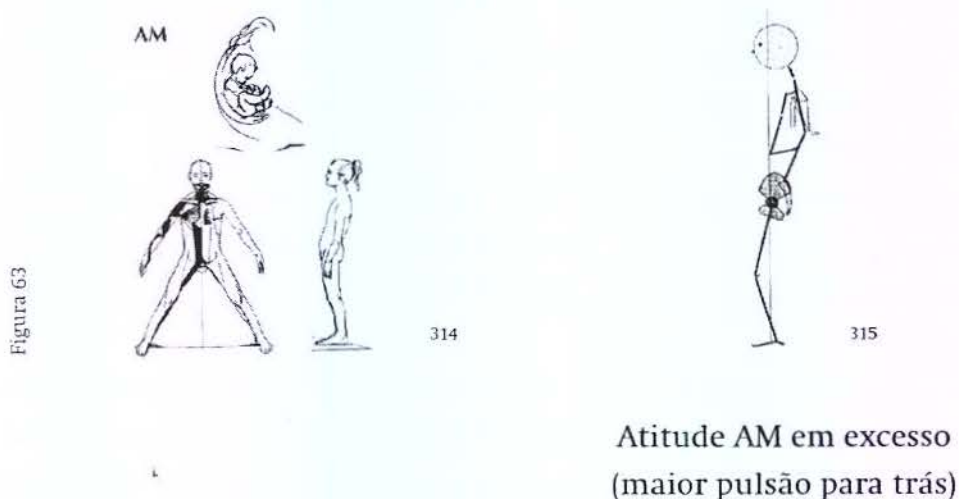
Comportar-se em AM é escolher preferencialmente uma impulsão que busca o apoio atrás. Apoiar-se em baixo e atrás pode por exemplo significar que, para avançar, essa tipologia parte das coisas adquiridas do passado, da sua herança cultural e

- 312 Reprodução: DENNY-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 1995. p. 41.
313 Reprodução: CAMPIGNION, Philippe. *Aspectos Biomecânicos – Cadeias Musculares e Articulares, Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 2001. p. 34.

familiar. É uma construção feita em cima da solidez daquilo que já se possui. Trata-se também de uma estrutura inclinada para as esferas afetivas e sensoriais. A terra e a mãe são símbolos AM.

Sua gestualidade e seus movimentos corporais são mais arredondados, formando um espaço que convida e faz pensar num abraço. Isso se transforma também em algo que faz pensar no amor, no afeto, que na estrutura AM é uma predisposição. O seu excesso sufoca, gerando, por exemplo, o materialismo, o paternalismo, o ciúme, a possessividade, o egocentrismo. Portanto, o terreno (ou constituição) AM, assim como os outros, deve ser trabalhado para não cair no excesso. Através dos exercícios de equilíbrio, as pessoas encontram uma forma de adaptação que lhes permite também encontrar no seu comportamento respostas aos seus problemas. Construir AM corresponde a construir uma base, apoios, que promovem a consciência dos limites do corpo.

No excesso, o AM apresenta um mecanismo de defesa ligado à angústia, à passividade, à falta de combatividade, fechando-se numa atitude de derrota. No AM em defesa, toda a zona do esterno, a garganta e a região do estômago são particularmente atingidas. Se o PM é vivido no avanço, no futuro, no risco, o AM é vivido na espera, limitando o imprevisível, apoiando-se na experiência. O símbolo do AM é a centralidade, a estabilidade.



- 314 Reprodução: DENNY-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 1995. p. 53.
- 315 Reprodução: CAMPIGNION, Philippe. *Aspectos Biomecânicos – Cadeias Musculares e Articulares, Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 2001. p. 34.

PA-AP (Cadeia Pósterio-Anterior e Ântero-Posterior)

Aqui não há desequilíbrio, nem para frente nem para trás. PA-AP está no centro.

PA é a irmã gêmea de AP, muito próximas não só pela maneira como organizam o seu equilíbrio, como também por numerosos aspectos no plano comportamental. São duas estruturas em uma, ainda assim muito diferentes uma da outra. Apresentam dinamismos opostos. Impulsão para cima em PA, impulsão para baixo em AP. Ambas, porém, alinham os segmentos corporais o mais próximo possível da vertical (PA), ou com afastamentos que se equilibram de um lado e de outro dessa vertical (AP). Tanto num como noutro caso a atividade dos músculos posturais anteriores e posteriores está bastante diminuída, ou reduzida ao mínimo. As cadeias anterior e posterior ficam em repouso, e o tronco fica, assim, liberado. Essa situação favorece a atividade muscular de grupos que seguem um trajeto pósterio-anterior e ântero-posterior (PA-AP). São músculos localizados mais internamente (por exemplo, o músculo transverso do abdômen, o diafragma, os intercostais, os psoas e os escalenos), com uma ação mais sutil que aqueles das cadeias PM e AM, e que intervêm na atitude ereta da coluna e na respiração.

A forma da AM é o germe, da PM a passagem no arco-convexo, da PA é a linha reta, uma postura ereta o mais próximo possível da vertical, como “um elástico bem esticado”, com mobilidade, disponibilidade e flexibilidade. Em seu excesso apresenta rigor e intransigência. É como uma águia que pode subir, ver as coisas do alto, e pode compreender a globalidade.

Sendo a do meio, a PA num primeiro momento aparenta erroneamente ser uma atitude perfeita. A PA luta contra a gravidade, cuja linha está bem no centro, e as massas do corpo (bacia, tórax, cabeça) se empilham sobre uma verticalidade. Nesta atitude, completamente empilhada, na vertical, a gravidade age mais, ela sofre verdadeiramente muitas pressões, e todas essas estruturas vão entrar uma na outra, vão se encaixar. A cabeça entra no pescoço e o tórax entra na bacia, não havendo mais espaço entre a bacia e o tórax. A cadeia muscular PA será aquela que vai fazer o contrário, além de ser também a motivação da PA. É a pulsão de sair da caixa por cima. É uma cadeia antigravitacional.

O que é a antigravidade? Os fisioterapeutas ensinaram que era preciso crescer pela vontade, com os músculos que obedecem à vontade. O ventre, as nádegas, os músculos das costas, da frente do pescoço farão isto. Porém, a cadeia antigravidade

vai dar-se nas profundezas do corpo. São pequenos músculos que não obedecem à vontade, mas sim, às motivações, aos desejos, ao desejo de sair da caixa por cima, há alguma coisa que busca ser grande. Aqui, todos os pequenos músculos em volta da coluna vertebral obedecem à PA nesta direção que eles seguem.³¹⁶

Crescer é diminuir as curvas da coluna vertebral, é ajustar as vértebras uma bem acima das outras com um mínimo de curvas. Nessa cadeia muscular, há todos os músculos que são relacionados com a respiração; e no PA geralmente há uma atividade diafragmática e entre as vértebras muito intensa, com tendência uma pressão intratorácica tal, que levanta o tórax. Além disso, pelo jogo de pressões nas cavidades abdominais e nas torácicas, há nessa cadeia também um músculo transversal que apóia o ventre.

O PA tem comportamento, motivações, sentimentos que vão sempre em direção ao ideal, à perfeição, à espiritualidade, ao estético. PA é a “consciência inata da estrutura e da ordem natural”. É a necessidade de ultrapassar na ação como a PM, mas ultrapassar contingências materiais e físicas. Assim é PA no limite:

[...] é alguém que está no limite, que está perto de sair do corpo e de negar o corpo. Isso pode levar direto ao excesso, às seitas, à perda do sentido das realidades, do contato com o fato de que nós somos terráqueos e como tal devemos primeiramente viver a experiência da Terra. Então voltemos aos calcanhares, voltemos à Terra.³¹⁷

AP é crucial nas cadeias G.D.S. nos aspectos funcionais, dinâmicos e rítmicos. É nela que se condiciona a coordenação do conjunto das cadeias, onde se dá a circulação das tensões corretas, alternadas e ritmadas. A estrutura AP tem uma “função de modulação das energias”. Ela gera a renovação, o entusiasmo — “é pulsão de vida”. AP conhece o baixo e sabe servir-se dele: um chão firme, com quadríceps e joelhos funcionado num terreno corporal bem realizado, ou seja, com um funcionamento harmônico do aparelho locomotor.

Quando a estrutura AP se particulariza isolada, ou sobressai, esta também conserva um equilíbrio estável, porém sem a impulsão para cima característica de PA. Isto é, as massas corporais — bacia, tórax e cabeça — se equilibram de um

316 Palestra de Godelieve Denys-Struyf no Sesc Pompéia, 1995. Dias 08, 09 e 10 de dezembro de 1995.

317 Idem.

lado e de outro da vertical central, em alternância e num ritmo permanente, que asseguram um equilíbrio. Essa estrutura, aparentemente, obedece à lei do mínimo esforço muscular, e deixa-se levar para baixo. No equilíbrio AP apresenta a aparência de fragilidade e passividade, e por outro lado encarna energia em uma atividade explosiva. Seu equilíbrio é realizado em oscilação. AP é a criança que existe em cada um. AP em desordem acarreta a falta de estrutura, o caos, a anarquia.

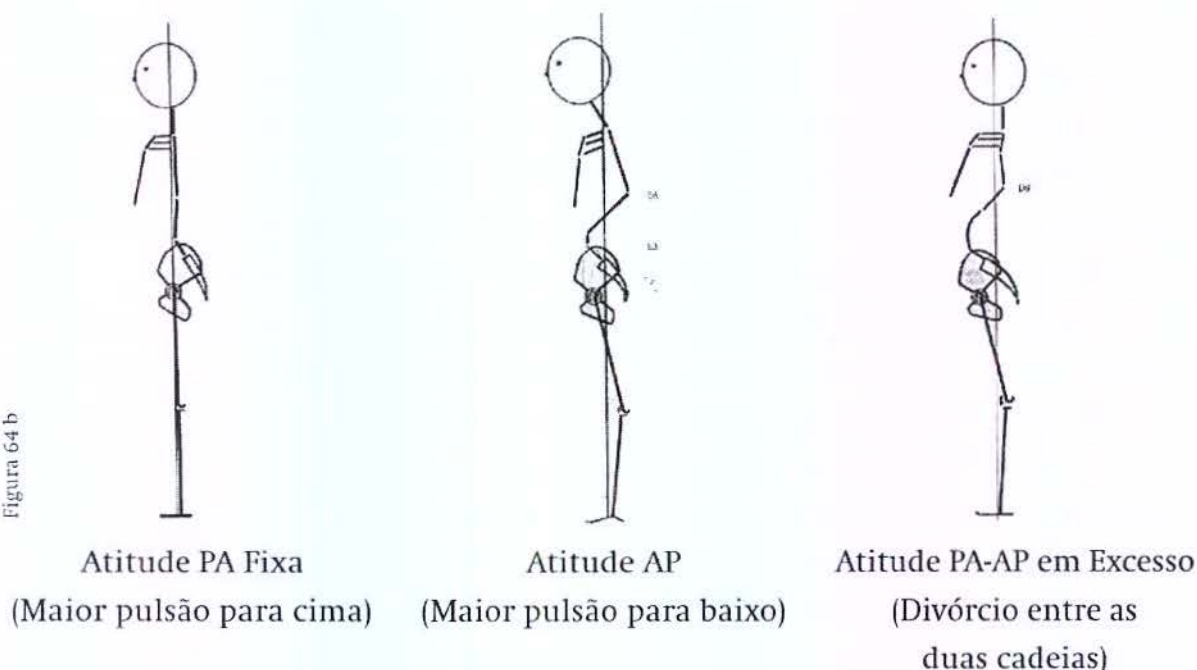
Quando associada a PA, ela conserva a potencialidade de impulsão para cima. Física e psiquicamente, as duas estruturas reunidas são feitas para a impulsão. Ainda que em seu excesso seja tensa, compacta, comprimida, AP é a mola que reagrupa o corpo que relaxa e desce para melhor saltar. As duas estruturas — PA e AP — são orientadas por motivações e escolhas que buscam ultrapassar-se, ir à procura do ideal, do absoluto. São de natureza emocional e impulsiva. PA é funcionalmente inseparável de AP; em plenitude, AP-PA ou PA-AP se realizam uma com a outra. AP e PA estão destinadas a unir seus modos de atividade, compondo uma unidade e modelando as formas do corpo, particularmente as das curvas vertebrais. O fogo simboliza essas duas estruturas. Em seu desequilíbrio essa dupla aspira a uma utopia.

318



Figura 64 a

Figura 64 b



Estruturas do Eixo Horizontal – Cadeias Relacionais

A seguir as duas formas de expressão corporal vistas nos planos frontal e horizontal (PL e AL). Essas duas outras formas de equilíbrio determinam um complemento de expressão humana associada às formas fundamentais descritas antes. PL e AL são vistas pela metodologia relacionadas à noção de expansão e retração expressa em termos de equilíbrio. Os conjuntos musculares que realizam os movimentos de abertura ou fechamento são as “cadeias relacionais” ou “cadeias do eixo horizontal”, as quais estão relacionadas à cadeia muscular AP, que dá ritmo ao andar. Essa tríade favorece as trocas e explorações no ambiente.

Ao funcionarem juntas, essas duas estruturas equilibram-se mutuamente, instaurando no corpo uma pequena assimetria — as duas metades do corpo, direita e esquerda, não são idênticas. “Observando as duas metades do corpo, da cabeça às mãos e aos pés, constatamos que as sinuosidades nos planos frontal e horizontal resultam de um conjunto de músculos PL, mais ativos à esquerda (cérebro direito) e de um conjunto de músculos AL, mais ativos à direita (cérebro esquerdo)”.³²⁰

319 Reprodução: CAMPIGNION, Philippe. *Aspectos Biomecânicos – Cadeias Musculares e Articulares, Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 2001. p. 34.

320 DENNY-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 1995. p. 110.

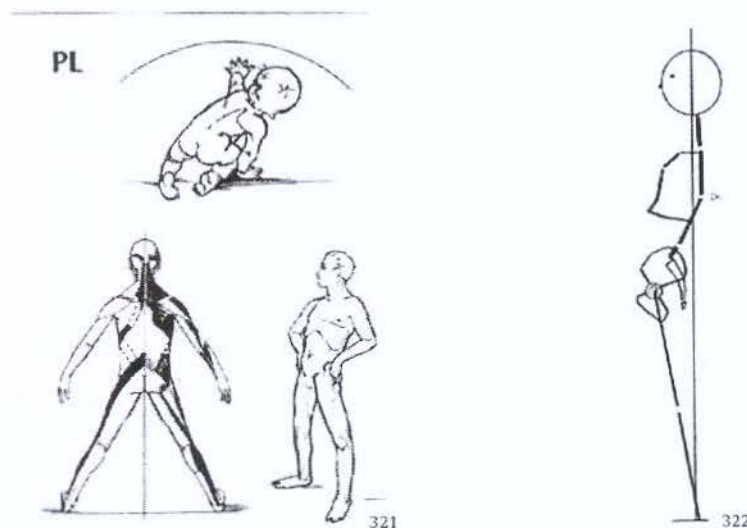
PL (Cadeia Pósterio-Lateral)

Corpo “aberto” com base de sustentação larga. Os grupos musculares que intervêm aqui agem principalmente na altura dos quadris e dos ombros. São, sobretudo, músculos abdutores e rotadores externos, cuja localização é posterior e lateral (PL) nos quadris e nos ombros.

As escolhas comportamentais ligadas a essa expansão lateral e abertura anterior do corpo são as de uma pessoa extrovertida - ao menos na aparência que oferece aos outros -, voltada à relação com o exterior, dada aos contatos e trocas, viagens e atividades exploratórias. PL “teme a solidão”. Para isolar-se procura lugares animados e muito freqüentados, ficando sozinho no meio da multidão.

No excesso, além das costelas elevadas na inspiração, PL apresenta dispersão, agitação e superficialidade. Neste estágio tem dificuldade em terminar o que começou, experimentando tudo sem chegar a termo.

Figura 65



Atitude Arqueada PL
(Maior Pulsão Lateral)

321 Idem. p. 117.

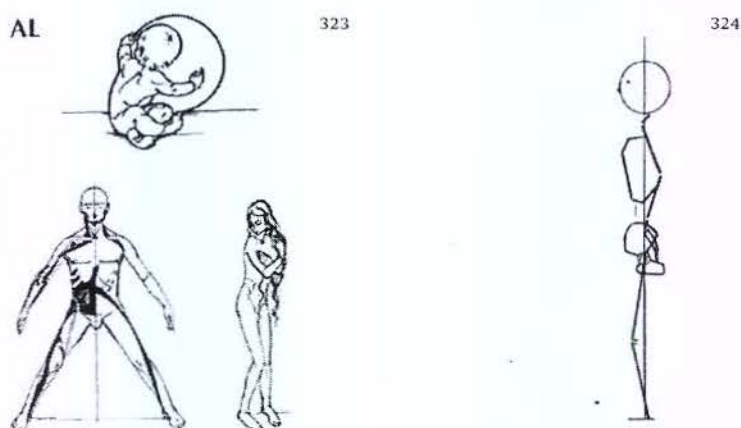
322 Reprodução: CAMPIGNION, Philippe. *Aspectos Biomecânicos – Cadeias Musculares e Articulares, Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 2001. p. 34.

AL (Cadeia Ântero-Lateral)

Corpo “enrolado” sobre si próprio, com base de sustentação estreita, encolhido lateralmente. Aqui também os grupos musculares estão essencialmente ativos nos quadris e nos ombros; são músculos adutores e rotadores internos localizados anterior e lateralmente (AL).

As escolhas comportamentais associadas a esse estreitamento lateral do corpo e seu fechamento anterior são as de uma pessoa introvertida, reservada, cautelosa nas suas relações com o exterior. Esse comportamento favorece a especialização, a realização e o aprofundamento das tarefas. Em excesso, AL sofre redução dos centros de interesse, do aprofundamento, da imaginação, da criatividade e da especialização. Corporalmente apresenta as costelas muito baixas na expiração.

Figura 66



Atitude contida AL
(Maior pulsão para o fechamento)

A Função Governa a Estrutura

Quando se tem o funcionamento harmônico do corpo e do espírito, a linguagem dos gestos, da voz, as expressões físicas e posturais resultam das nossas escolhas. O equilíbrio ideal é um equilíbrio móvel que se encontra na alternância, como demonstram os ciclos da vida.

323 Reprodução: DENNY-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 1995. p. 123.

324 Reprodução: CAMPIGNION, Philippe. *Aspectos Biomecânicos – Cadeias Musculares e Articulares, Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 2001. p. 34.

Denys-Struyf ressalta que então se tem o processo psicocorporal ou psicomorfológico: “a função modela, esculpe o corpo, faz e desfaz as formas que ela gera. Esse mecanismo fluido, natural e flexível resulta da livre escolha de nossas expressões corporais. Estas se associam às nossas diversas adaptações e às múltiplas facetas de nossas personalidades”.³²⁵ O corpo ensina quem somos e quais são as infinitas potencialidades do ser. Podem-se deslocar progressivamente os limites em direção a uma autonomia cada vez maior, pois no corpo estão inscritas as vivências de um destino que pertence a cada um.

O gesto harmonioso resulta não de floreios do movimento, mas sim do “equilíbrio invisível das massas corporais em equilíbrio”³²⁶, que significa escapar dos estereótipos ao descobrir, conscientizar, encontrar os gestos que lubrifiquem e vitalizem a arquitetura do corpo.

Nós somos móveis e vivos, equilibristas em aprendizagem permanente de um equilíbrio a ser encontrado e realizado no instante, nunca adquirido definitivamente, nunca instalado para durar. O imobilismo mata e as reviravoltas e crises são necessárias para que nenhuma situação se fixe.³²⁷

Godelieve Denys-Struyf

325 DENNY-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 1995. p. 61.

326 Idem. p. 91.

327 Idem. p. 85.

Dança Indiana

Bertazzo iniciou suas pesquisas sobre a dança indiana em 1976, tendo contato, primeiramente, com o estilo bharata-natyan. Seu interesse maior está na gramática e na geometria da dança clássica indiana, acentuadamente nos estilos odissi, kathak e bharata-natyan. Porém a dança, como expressão artística e manifestação cultural, não se dá separadamente de seu contexto sociopolítico, pois seus aspectos e direções estão intimamente imbricados. Como forma simbólica de representação, ela não constitui somente uma maneira de apreender o mundo, mas também de agir sobre ele. É, ainda, veículo de valores e comportamentos ligados a expressões típicas de seus criadores.

Os vários estilos de dança indiana clássica são muito diferentes uns dos outros; os seis principais (manipuri, khatak, bharata-natyan, kuchipudi, khatakali e odissi) correspondem a zonas geográficas de influências diferentes. Há ainda uma infinidade de estilos menores, que foram articulados a partir do tratado *Natya Sastra* (*Ciências da Dramaturgia*) – datado do século II a.C. e cuja autoria é atribuída ao sábio Bharata –, sendo uma forte referência até hoje. Esse tratado expõe de maneira mais sistemática as possibilidades de cada membro do corpo humano, incluindo o imenso repertório das expressões faciais.

Nas danças clássicas indianas são marcantes: os elementos rítmicos (*Nritta*) e a dança pura ou abstrata, sem simbolismos, ou seja, a interpretação da linguagem rítmica através dos movimentos do corpo; a combinação do ritmo com a expressão (*Nritya*), pela qual os gestos das mãos, os movimentos dos olhos, as expressões faciais e as demais posturas fundem-se e tornam-se veículos da comunicação, produzindo, dessa forma, significado; e o elemento dramático (*Natya*) oriundo da compreensão de lendas, deuses e deusas hindus – como Vishnu, Lakshmi, Rama, Sita, Krishna, Radha, que são freqüentemente descritos nessas danças –, assim como do retrato da cultura, sociedade e história dos indianos, no qual os movimentos são estilizados e transpostos segundo convenções teatrais.

Na dança indiana, a *abhinaya* é a arte da expressão. A palavra *abhinaya* deriva da raiz “Ni” (carregar) com a preposição “abhi” (em direção a), significando carregar a dramatização em direção à platéia. É a maneira de representar aonde uma pessoa pode levar idéias e sentimentos para outras pessoas, sem palavras, mas pe-

los significados dos mudras, das mímicas, da expressão facial e do movimento do corpo, provocando sentimentos e prazer estético. A *abhinaya* evoca as emoções em um extenso repertório de expressões, dando visualidade, através do corpo, às narrativas das complexidades humanas.

Há quatro tipos principais de expressão dramática: *Angikabhinaya* (físico: movimentos de várias partes do corpo para expressar significados); *Vachikabhinaya* (vocal ou verbal: usado pelos membros do grupo musical que acompanha o dançarino); *Aharyabhinaya* (expressão externa: trajes, maquiagem, acessórios do dançarino e luz); *Sattwikabhinaya* (expressão psicológica: mais particularmente o trabalho dos olhos e a expressão facial, que caracterizam a emoção do dançarino ou a representação do personagem).

Se o interesse maior de Bertazzo está nos métodos de ensino da dança e na sua sofisticada relação de psicomotricidade, que trabalha noções de lateralidade, profundidade e verticalidade, o que se vê em seus espetáculos, ao longo dos anos, é um entendimento amplo da dança indiana, perceptível seja em sua concepção artística, na qual todos os elementos estão intimamente integrados em uma espécie de arte total, seja na ligação dos gestos dançados com uma narrativa subjetiva, ou ainda nas geometrias corporais. Em seus espetáculos, a dança indiana se revela na estrutura do eixo, na direção do corpo no espaço e nos elementos de comunicação.

No trabalho uso a dança indiana como ferramenta, mas gostaria de chegar ao narrativo, onde se tem o teatro puro, [...] mas eu ainda não cheguei nisso. Só uso a dança indiana como estrutura e instrumento para o desenvolvimento de padrões de refinamentos neurológicos. Assim é com o uso da face no gesto, que irá facilitar a deglutição, a mastigação, a focar o olhar e a concentrar.³²⁸

Há uma preocupação com a dramaturgia da cena, contudo as características do ensino e a evolução das capacidades de movimento são a tônica mais presente em seu trabalho. Tomando-se por base esse ponto de vista, será feita, a seguir, uma breve análise dos elementos constitutivos dos estilos de dança indiana utilizados em sua técnica e em seus espetáculos.

Relação Espaço-Tempo

A dança clássica indiana apresenta um conceito claro de espaço: primeiramente são realizados os movimentos em todas as direções no espaço do corpo, sem deslocamento; posteriormente, esses gestos ganham maior amplitude, sendo repetidos em diferentes direções da sala (mudando a posição de início, alternando a relação de frente, fundo e lados), sendo possível, assim, obter-se a noção clara da tridimensionalidade do corpo e de seus gestos no espaço.

Na minha metodologia, assim como na dança indiana, começamos dando um passo à frente, seguido de um em outra direção. Depois, um passo na diagonal. Então, quando estamos nessa posição, os passos que terminariam de perfil passam a ter outra direção, e a relação toda muda. Fazemos também as seqüências de movimento em diferentes velocidades. Esses dois pontos são capitais no aprendizado.³²⁹

Os exercícios nas diferentes posições vão construindo a percepção das linhas horizontais e verticais que constituem o nosso corpo, seus espaços internos, a relação com o espaço externo, noções de lateralidade, planos e direções em que os movimentos se dão. No mesmo lugar pode-se estender o corpo chegando a seus limites no espaço externo; por meio de sensações internas percebem-se as direções no espaço: centro, alto, baixo, lado esquerdo, lado direito, frente e trás; as diagonais: frente alta, frente baixa, trás alta, trás baixa e os diâmetros do movimento do tronco e dos membros.

A bacia é o centro do corpo, constituindo um volume que reverbera na ação de qualquer unidade; assim, todo o corpo se mobiliza na ação de um dos dedos da mão. A flexão freqüente dos joelhos, com os pés voltados para fora, como é vista no bharata-natyan e no odissi, cria uma forte noção do centro do corpo. Com essa construção corporal, na qual o centro se localiza entre a parte superior do umbigo e a articulação coxofemoral, aumenta-se a noção de estabilidade e amplia-se a possibilidade de liberdade dos movimentos.

O pñi é uma luta constante contra a gravidade: ao mesmo tempo em que o corpo desce quando flexionamos os joelhos, uma força oposta empurra o chão para cima. É um trabalho que fortalece sobretudo os pés, fazendo aumentar a base de sustentação

329 Idem.

do pliê. Sendo a bacia o centro do corpo, tudo gravita em torno dela. Os braços e as pernas se estendem do corpo como prolongamento do centro.³³⁰

Na dança indiana, normalmente, os pés estão bem posicionados no chão — de modo muito distinto do que acontece no balé clássico, com o uso da meia-ponta ou da ponta, exigindo um outro equilíbrio corporal.

A duração do gesto no espaço, seu percurso e a densidade do movimento na dança indiana são definidos pelas sonoridades dos cantos que acompanham os passos. Aprender a usar o corpo e suas possibilidades motoras é resultado de uma compreensão e de uma estruturação musical e rítmica. Canta-se o gesto em diferentes velocidades, que correspondem às diferentes divisões, subdivisões e multiplicidades das construções rítmicas, em que também se podem perceber a força e a intensidade dos gestos no espaço. Antes de executar um gesto, canta-se o ritmo (com sílabas fonéticas: ta, tei, tam, de, tei, ta etc.); à medida que se iniciam os passos, eles vão se associando ao canto. Cada pequena seqüência é trabalhada em diferentes velocidades, planos e direções.

Após o desenho do gesto no espaço e a exploração das possibilidades rítmicas, Bertazzo introduz a música determinada para a coreografia. Um novo trabalho é feito adaptando-se a frase de movimento à frase sonora.

Na escola indiana, por exemplo, nunca se fala em números, mas usam-se sonoridades que dão um controle de equilíbrio muscular para o gesto. Por exemplo, um gesto é *ti*, outro gesto é *ta*, e outro ainda é *tarikitatei*; isso proporciona ao executante uma sonoridade que regula o impulso do movimento. Aprendem-se muitas coisas como, por exemplo, o modo de cantar o gesto ou as possibilidades de sonoridades que existem para que o aluno equilibre o movimento. Isso é muito sábio. Os indianos têm uma experiência que vem desde o século XIII. E me refiro a livros que determinam como usar tudo isso. Por que negar a experiência de culturas milenares que criaram escolas de expressão, de teatro, dança e música?³³¹

Diferentemente da dança ocidental, que trabalha pouco a expressividade dos músculos faciais, a dança indiana trabalha essa musculatura na busca da

330 Idem.

331 Idem.

expressividade, da construção plástica e simbólica das emoções. É pertinente lembrar que o trabalho de psicomotricidade auxilia a estruturação do corpo em qualquer circunstância, ampliando a consciência e a expressividade dos gestos, benéficas para todos.

Um ponto importante na dança indiana são os movimentos das mãos e dos dedos. Instrumentos comunicativos poderosos, cada um tem um significado próprio (*mudras*), que também pode variar dependendo da localização das mãos em diferentes pontos sobre o corpo, ou no espaço. No entanto, a linguagem dos *mudras* não é constituída somente por gestos imitativos, mas inclui uma variedade de gestos diagramáticos e simbólicos.

O uso das qualidades dos movimentos relacionados à energia da execução e compreensão da dança divide-se de acordo com sua expressão: *Tandava* é uma dança vigorosa, energética, mais vertical, com movimentos expansivos; e *Lasya*, uma dança suave, serena, deslizando pelo espaço. Essas qualidades expressivas não são reduzidas à relação homem-mulher, mas sim à energia presente em cada movimento.

Cada estilo, comentados a seguir, possui muitos códigos que estão presentes com suas particularidades na construção do gesto no espaço e na sua relação rítmica e expressiva, definindo a técnica e suas variações. As diversas combinações oferecem um rico universo de gestos, sonoridades, deslocamentos e ritmos, dos quais Bertazzo se vale em suas composições coreográficas e na construção de sua metodologia.

Bharata-natyan

[*Bhava* (expressão) + *raga* (estrutura fundamental da música indiana) + *tala* (ritmo) + *natyan* (dança)]

No *bharata-natyan*, o uso do peso corporal, dos músculos dos pés e a precisão dos gestos das mãos e dos olhos ganham propriedade nos acentos delicados, sincopados e marcantes que fluem por todo o corpo. O movimento e o espaço desenhados pelo corpo são longos e precisos, acentuados pelo ritmo dos pés.

A melodia é usada para informar o número de batidas (acento dos pés no solo) que o dançarino vai executar. Uma espécie de competição e cumplicidade se dá entre o tablista e o dançarino. É um discurso não verbal que se estabelece entre o movimento e a música e informa a todos o ritmo, a aceleração e a intensidade desse diálogo. No *bharata-natyan*, os sinos presos nas pernas dos dançarinos ampliam esse diálogo.

O estudo do *Natya Shastra* apresenta 108 Karanas (movimentos sincronizados de mãos e pés), 32 Angaharas (combinação de Karanas) e várias formas de Adavus (movimentos ritmados do corpo). Os Adavus são os elementos integrais, passos básicos do bharata-natyan, que podem variar de acordo com o mestre. A combinação dos gestos apresenta uma coreografia contínua e fluida. No estudo dessa dança, o corpo é dividido em Anga (cabeça, mãos, pescoço, tórax, cintura, nádegas, pernas), Pratyanga (ombros, braços, estômago, coxa, joelhos, pulsos, cotovelos e tornozelos) e Upaanga (vistas, sobrancelhas, pálpebras, globo ocular, bochechas, nariz, gengivas, lábios, dentes, língua, queixo e rosto).

O domínio da técnica permite ao dançarino a ação de um poema corporal em que predominam as expressões faciais ecoadas pelos movimentos amplos do corpo, pelos desenhos precisos das mãos e pelas batidas dos pés no chão.

No *bharata-natyan*, assim como no balé clássico acadêmico, os cotovelos estão sempre sustentados e todo o corpo está ligeiramente colocado para frente dos calcanhares até o queixo.

No trabalho de percussão dos pés no chão, não se usam apenas os músculos dos pés, mas também todo o peso do corpo sustentado pelos músculos. Durante os movimentos, os pés não devem estar sem forma nem tampouco serem enfáticos demais. Nas seqüências de movimentos, há de serem observadas a velocidade e a precisão da colocação da cabeça, dos braços e das mãos, associadas ao ritmo marcado pelos pés.

Odissi

Na dança, o corpo se transmuta em formas curvadas, dividindo-se sempre em três partes: cabeça, busto e torso. Assim como o bharata-natyan, o odissi utiliza-se fortemente das expressões faciais e das mãos, caracterizando-se pela harmonia e sutileza dos movimentos, em uma dança fluida pontuada por pausas, nas quais os dançarinos fixam as poses e assemelham-se às esculturas dos templos.

Na técnica odissi há duas posições corporais fundamentais: o *chowka*, regido pela divindade masculina e manifestado pelo quadrado formado por mãos e pernas, com os joelhos e cotovelos abertos em ambos os lados do corpo, com o peso distribuído de ambos os lados; e o *tribhanga*, presença da energia feminina, que se dá em uma tripla flexão de joelhos, tronco e pescoço e permite desenhar triângulos corporais variados entre braços, pulsos, quadris e pernas, com o eixo central deslocado. O entrelaçamento das duas energias origina todas as coreografias.

Por meio das duas posições fundamentais estruturam-se os passos e aprende-se a utilizar as mãos, os movimentos do torso, braços, olhos, cabeça, pescoço e posições dos pés, bem como o trabalho rítmico. Esses elementos darão estrutura necessária para o aprendizado das coreografias clássicas do repertório odissi.

Para Bertazzo,

[...] uma cultura infiltra-se na outra [...] porque, quanto mais abirmos esse leque do conhecimento do gesto humano, mais o aluno se interessará pela dança regional – pela qual, de início, ele não tem interesse nenhum. O entendimento do gesto é modificado pela experiência prática ou pelo absoluto exotismo de fazer dança indiana. Aos poucos, o aluno começa a ver as coisas às quais ele pertence.³³²

Kathak

O estilo é caracterizado pelo complexo trabalho dos pés e pelos giros rápidos do corpo, com o eixo bem vertical, as pernas próximas, paralelas e esticadas, e o sutil trabalho das mãos. Nessa dança há grande complexidade de estruturas rítmicas a serem executadas.

No kathak, *tandava* descreve o lado crispante e fogo da técnica do dançarino, enquanto *lasya* é o aspecto suave em que o dançarino mantém seus joelhos imóveis todo tempo, apesar do movimento vibrante dos pés, exceto para o *gât* (transição descritiva ou decorativa para a composição ganhar novo ritmo). As histórias são contadas pela capacidade expressiva do rosto e das mãos enquanto o dançarino desliza sobre o chão.

O movimento básico dos pés, começando devagar e ganhando velocidade com o número de percussões, é um exercício em si mesmo, que leva à possibilidade de sensação de flutuação sobre o solo, simultaneamente às batidas claras dos pés.

As diferentes cadências indicam a natureza dos padrões rítmicos criados pelo uso da planta dos pés e pelo controle do som dos guizos. O *tatkar* é a prática dos exercícios dos pés incluindo elaborados cruzamentos rítmicos; a *tukra* é uma seqüência de dança pura, brilhante e rápida que mostra a técnica pura; o *torah* é uma seqüência que inclui um conteúdo dramático aos movimentos puros.

A relação entre o percussionista e o dançarino cria verdadeiros diálogos pelas sonoridades das batidas dos pés no chão e as sonoridades da batida das mãos no instrumento de percussão, em uma repetitiva linha melódica.

332 Idem.

Heranças culturais

A dança clássica indiana remonta a tempos antigos, em sua origem religiosa, e conserva traços teóricos atávicos, com textos de referência, simbolismos, vocabulário gestual e rítmico e do comportamento dos dançarinos.

As danças clássicas da Índia moveram-se dos templos para os palcos artísticos. Na era das invasões coloniais, houve um “grande silêncio nas artes” da Índia. Foi o impulso da independência (1947) que mobilizou um movimento de resgate da identidade cultural em todo o país. A dança consolidou-se, então, na forma como a conhecemos hoje, condicionada pela nova realidade social, política e religiosa.

Evidências arqueológicas do *bharata-natyan* são originárias do estado de Tamil Nadul, no sul da Índia. No templo de Chidambaram e também em outros templos, pode-se ver uma série de posturas da dança *bharata-natyan* esculpidas nas paredes de pedra. O estilo foi mantido ao longo dos séculos pela tradição das *Devadasis* (dançarinas dos templos, servas de deus) e das *Rajadasi* (servas do rei). Contrariamente à maioria das mulheres indianas, essas dançarinas tinham um alto grau de educação e certo controle sobre sua sexualidade. Possuindo um *status* ambíguo, algumas possuíam proteção de mecenas e, assim, eram muito ricas. Com a ocupação dos ingleses, as dançarinas não foram vistas com bons olhos, e a dança perdeu, pouco a pouco, sua importância e sua proteção. No entanto, com o movimento de liberação da Índia, já desde os anos 1930, houve um renascimento das tradições.

No estilo *bharata-natyan*, duas figuras foram fundamentais: Tanjoire Balasaraswati (1918-1984), descendente direta das *devadasis* e proveniente de uma família de músicos e dançarinos ligados à corte de Tanjore (Tamil Nadul); e Rukmini Devi (1904-1986), advinda de uma família *brahmane* e fundadora da escola *Kalakshestra*, em Madras, que muito influenciou o renascimento do estilo.

As origens do estilo *odissi* de dança clássica provêm da época anterior ao século II a.C.,³³³ da região da costa leste indiana, atualmente conhecida como Orissa, ao sul de Calcutá. Nessa província, ainda hoje rica em florestas, surgiram e se propagaram inúmeras crenças religiosas e filosóficas, como hinduísmo, jainísmo, budismo, tantrismo, shaktismo e vaishnavismo.

O *odissi* era realizado como um ritual diário exclusivamente pelas *maharis* (dançarinas do templo), diante das imagens. O apogeu dessa tradição ocorreu entre

333 Evidências arqueológicas dessa forma de dança, datando do século II a.C., foram encontradas nas cavernas de Udayagiri e Khandagiri, próximas a Bhubaneswar (Orissa).

os séculos XII e XVI, período no qual a *Gita Govinda*, de autoria do poeta Jayadeva, exerceu grande influência entre os gurus (mestres) e bailarinas.

As *maharis*, simbolicamente casadas com Lord Jagannath, viviam e dedicavam-se ao serviço interno dos templos. Com as invasões estrangeiras, a partir do século XVI, deu-se um declínio do odissi. Com o domínio britânico, a prática da dança ritual pelas *maharis* foi interrompida. Nessa época surge uma casta de meninos, conhecidos como *gotipuas*, que, vestidos como meninas, ofereciam-se a Lord Jagannath. Os *gotipuas* dançavam nos pátios dos templos e nas praças dos vilarejos, dando continuidade ao odissi através das gerações, de pais para filhos, de gurus para discípulos.

Na reestruturação do estilo estão presentes os elementos das tradições *mahari* e *gotipua*, bem como informações provenientes de esculturas templárias, manuscritos em folhas de palmeiras e textos ancestrais. Seu reconhecimento como uma dança clássica indiana se deve, em grande parte a pessoas como Kelucharan Mohapatra (1926-2004) e Debaprasad Das (1932-1986), que trabalharam na codificação do estilo.

Já o *kathak* tem sua origem nos contos tradicionais do norte da Índia. Mais tarde, floresceu nas cortes hindu e mongol, onde se transformou até atingir a forma como hoje é visto. *Kathak* deriva da palavra *Katha*, que significa “contar histórias”. Utilizando dança, música e mímica, os contadores de histórias davam vida a grandes épicos como o *Mahabharata*, o *Ramayana* e os *Puranas* da literatura sânscrita.

Da sua forma devocional dedicada aos deuses hindus, o *kathak* sofreu graduais mudanças quando passou a ser apresentado na corte real dos marajás no século XVII, surgindo uma classe de dançarinas mais ligadas ao entretenimento. No século XIX, principalmente nas cortes hindus do Rajastão, o estilo ganhou novo impulso com o surgimento de duas escolas: Lucknow Gharana, que enfatiza a expressão dramática e sensual; e Jaipur Gharana, um estilo regional, com forte destaque para o aspecto rítmico e virtuosístico. Essa tradição continuou a ser passada através das gerações.

Nos diferentes estilos da dança indiana, os corpos revelam construções variadas de identidade, traduzindo, pela interação de realidade e ficção, as inquietações seculares do homem em seu cotidiano.

CAPÍTULO 6

Método Ivaldo Bertazzo: Reeducação do Movimento

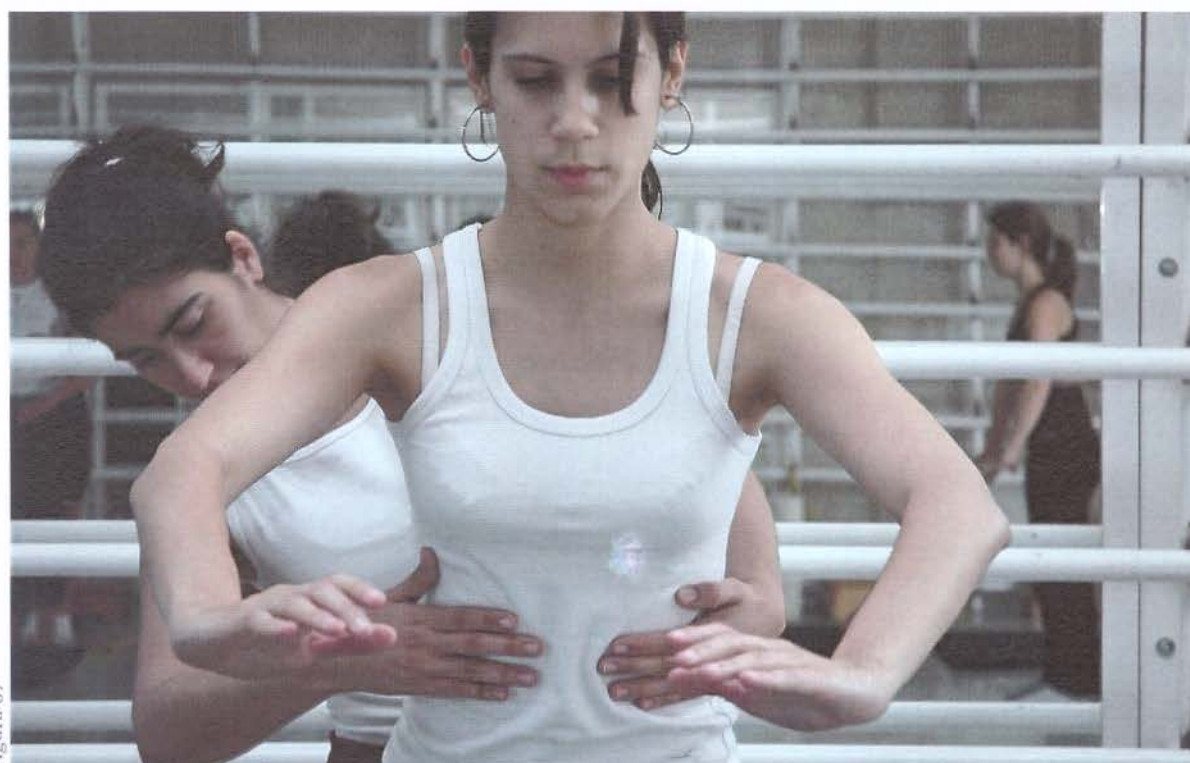


Figura 67

Esta seção sistematiza a metodologia desenvolvida por Bertazzo ao longo dos seus trinta anos de carreira, buscando identificar o diálogo entre ela e outras correntes mundiais.³³⁴

A Reeducação do Movimento é uma técnica interdisciplinar que envolve a prática de terapias corporais e o estudo do movimento, estimulando sua autonomia. Desde o nascimento, o sistema nervoso central envia impulsos ao corpo e este, através dos gestos, remete sensações ao cérebro. O ser humano não nasce pronto: a prática do movimento nunca deve cessar, pois é a vasta experimentação que nos mantém em forma com gestos funcionais e expressivos. A tentativa de criar um corpo saudável com atividades físicas – como correr na esteira, dar voltas no quarteirão ou fazer musculação –, exercidas de forma automatizada, sem atenção ao funcionamento do aparelho locomotor, não substitui a experiência e a percepção da coordenação dos gestos de nossa vida diária.

O entendimento do movimento nos leva à percepção do significado das atividades corriqueiras, como o caminhar: na locomoção, os músculos estimulam sensações de orientação, na alternância de um lado para o outro, nos desníveis a que se adaptam e nos diferentes níveis e posturas que naturalmente se impõem para subir, descer, agachar etc., fornecendo constantes estímulos ao cérebro.

O excesso de praticidade dos gestos cotidianos faz com que se percam aos poucos as sensações individualizadas e o esquema corporal. *Reeducar o movimento* significa reconstruir os padrões do gesto por meio do universo sensitivo e da percepção relacional.

334 Algumas idéias aqui apresentadas retomam e desenvolvem passagens de *Espaço e Corpo – Guia de Reeducação do Movimento*. São Paulo: Sesc-SP, 2004.

O primeiro passo é a *tradução da experiência motora em imagem*; quer dizer, em *auto-imagem*, representando mentalmente o próprio corpo em uma seqüência de movimentos para assim chegar à identidade.

Como explicita Pierre Vayer:

A noção de esquema corporal que se esforça para englobar o ser inteiro engajado na sua comunicação com o mundo é, necessariamente, uma noção altamente complexa, pois ela reúne, em todos os dados biológicos, informações inter-relacionais e sociais.³³⁵

Quando nossos gestos não são funcionais, em longo prazo vai se deteriorando a imagem do movimento — e a perda da imagem é o início do envelhecimento muscular. O que se procura é a consciência do que vivenciamos corporalmente a cada dia, para que os padrões reconstruídos do movimento humano coordenado, pela repetição, reafirmem seu desenho no sistema nervoso central.

Trabalha-se primeiramente nos limites do próprio volume do corpo, não gerando deslocamento de massas no espaço, mas, sim, movimentos das alavancas e unidades corporais. Ao se concentrar na percepção do gesto, encontram-se sensações de suspensões, flutuações e vazios, que fornecem uma base do funcionamento geral das funções motoras e mentais e nos instruem sobre as nossas experiências íntimas, envolvendo noções de identidade e de individualidade.

Das análises posturais globais e segmentares estudadas na posição estática, segue-se a execução do movimento. A consciência perceptiva do corpo vem das sensações que se organizam pelo encadeamento da passagem de tensões, músculo a músculo, promovendo a sensação de unidade. Pelo movimento, percebe-se a estrutura do próprio corpo no espaço; com base nessa reestruturação, chega-se à mobilidade desejada, construindo uma imagem clara do gesto e do caminho do movimento. A postura corporal surge naturalmente, como resultado de uma sucessão de *movimentos que se encadeiam e desencadeiam* e do *equilíbrio das tensões corporais*. Na coordenação motora, a organização mecânica é fundada no antagonismo muscular, por meio dos músculos condutores, que da cabeça aos pés unem o corpo em uma tensão que rege sua forma e movimento.

O corpo funciona como um todo estruturado em torções: cada unidade de coordenação tem um movimento “indissociável da unidade de coordenação vizinha”. Pela

335 Apud. ARAUJO, Vania Carvalho de. *O Jogo no Contexto da Educação Psicomotora*. São Paulo: Cortez, 1992. p. 34.

estruturação do tórax, a tensão expande-se para os membros, e esses, aos poucos, começam a trazer informação para o tórax, em uma inter-relação constante das unidades com o centro. O braço inteiro constitui uma unidade, assim como a perna ou o tronco. Essa percepção leva ao entendimento da globalidade da ação corporal nos circuitos de tensão: ao pegarmos um objeto, a ação se inicia na mão, desenvolve-se pelo braço e continua pelo tronco, passando pela bacia e glúteos. Caso o objeto esteja mais longe, um pouco além do alcance confortável da mão, lançamo-nos para frente solicitando o pé, que mobiliza o tornozelo, o qual se articula sobre o pé e permite que o corpo chegue mais longe. Idealmente, mantém-se o olhar fixado ao objeto, uma força ideal no abdômen, o comprimento da nuca e a organização da cabeça sobre a coluna vertebral.

Nas relações estabelecidas entre as unidades, em movimentos elípticos, o corpo se recoloca no espaço. Quando a tensão passa de um circuito muscular para outro, há um momento de estabilidade articular. A cada situação do cotidiano em que o corpo ganha mobilidade, ele se adapta, ajusta-se, e a tensão passa pelas articulações.

A construção do equilíbrio é assegurada por um jogo de tensões e forças transmitidas na estrutura corporal. Os fatores constitutivos do movimento na coordenação motora — tensão, peso, orientação, complexidade, equilíbrio, unidade — permitem a recuperação do movimento fundamental (mecânica encontrada por trás dos gestos que formam a base dos movimentos humanos), independentemente do psiquismo que cada movimento porta em si. Vale dizer que um indivíduo pode se reestruturar em função do movimento.

O que não significa desestruturar gestos não-habituais, errados, vinculados a psiquismos e à maneira como cada indivíduo encontrou para lidar com suas questões. Essas marcas revelam o indivíduo e sua relação com a sociedade, constituindo informações importantes sobre a estrutura corporal, psíquica e social. Como diz Bertazzo, não se desestrutura, investe-se em modificação: “no projeto de funcionamento [corporal] e num prazo mais duradouro a couraça se desfaz”.³³⁶ Operando sobre experiências vividas, em um tempo de experimentação, reaprende-se o domínio do uso do corpo no espaço e favorece-se a modificação de uma imagem, decorrente da prática automática dos gestos, para que se perceba na sensação corporal o entendimento do esquema funcional e expressivo de movimento.

336 Entrevista anexa.

Ao invés de impor formas pré-determinadas, propõem-se noções da geometria corporal, nascidas da relação dos espaços e linhas que o corpo ocupa, em um processo de decantação paciente. A Reeducação do Movimento altera a memória sensorial: o aluno percebe, por exemplo, que ao sentar-se deve manter o apoio do corpo nos pés, porque a pressão que eles exercem no solo é fundamental na organização simultânea com e contra a gravidade. A pressão dos pés gera um impulso ascendente, que descomprime a coluna vertebral, impedindo que o peso do corpo esteja totalmente sobre o tórax e a bacia – o que prejudica o bom funcionamento dos sistemas respiratório, circulatório e digestivo. Em uma única ação associam-se tônus e flexibilidade, fortalecendo a estrutura, ao mesmo tempo em que se ampliam os espaços internos, ressaltando a importância do fluxo respiratório.

Por vários caminhos a metodologia procura desfazer a resistência inicial de entrega a novas formas de movimento e a timidez de se lançar no espaço de reconhecimento do corpo e da sua relação com o entorno. Para isso, a utilização de diferentes objetos nos exercícios (elástico, bola, bastões etc.) acelera e amplia a experiência sensorial, favorecendo a mobilização de distintas qualidades de tônus e a percepção dos desenhos e volumes corporais. A organização espaço-temporal se embasa em experiências rítmicas variadas, associando pulsos, intensidades, dinâmicas, melodias, planos, linhas e referências espaciais nas distintas direções do próprio corpo e da sala.

O corpo é o filtro, o primeiro limite para refinar a percepção e a consciência de si. Com ele nos relacionamos e nos inscrevemos no mundo, ao mesmo tempo em que é ele o nosso espaço de inscrição do mundo. A relação de organização no espaço estabelece solidez, para que seja possível adaptar-se às diversas exigências cotidianas. O homem se desloca e se depara com diferentes níveis, superfícies e alturas, gerando necessidades de adaptações corporais em função de um objetivo. A qualidade dessa adaptação confere a ele uma forma que estabelece sua própria identidade: sua maneira de se colocar em relação ao mundo.

Cada vez mais o homem amplia sua longevidade. É preciso dedicar-se à percepção e ao entendimento dos nossos movimentos e ao controle dos maus hábitos corporais, que podem levar a desgastes ósseos, articulares, musculares e ligamentares. A perda das propriedades corretas e das matrizes fundamentais do movimento, quaisquer que sejam as razões, tem como consequência desgastes assimétricos nas diferentes articulações e eventual instalação de processos reumáticos, ocasionando também

diminuição da elasticidade e da força muscular. Posteriormente, vem o estresse psíquico, o declínio dos sistemas de absorção de nutrientes e de eliminação de dejetos etc.

Sabendo que as causas dessas incorreções são individuais, no ensino das estratégias de Reeducação usam-se caminhos variados para atender às particularidades de cada um. Cada indivíduo capta e reaprende o movimento de forma pessoal e em tempo próprio. O amadurecimento frágil ou insatisfatório das etapas do desenvolvimento motor pode ter causas congênitas ou ser resultado de inadequações do meio ambiente ou de acidentes traumáticos.

Nas aulas retomam-se os padrões originais de movimentos próprios da espécie humana, conforme as etapas necessárias de seu desenvolvimento, visando ao aproveitamento mais econômico do seu aparelho locomotor. Também são levados em consideração os aspectos psicológicos, ligados à auto-estima, permitindo que o indivíduo experimente-se como unidade integrada, competente e confortável.

É importante rever constantemente o esquema corporal para que, mesmo em posições estáticas, tenhamos consciência do volume corporal e da importância do movimento para a saúde. O tempo diário que ficamos em posições mais estáticas, nas ações intelectuais, por exemplo, distancia-nos da prontidão motora e nos deixa pesados e inábeis para o cotidiano. Os movimentos ao longo do dia, no trabalho e no descanso, freqüentemente são automáticos, repetitivos e pouco funcionais do ponto de vista do empenho motor: encurtam alguns músculos, ao mesmo tempo em que diminuem a força muscular de muitos outros, desregulando o equilíbrio muscular. No próprio corpo estão as chaves de uma vida com mais mobilidade e saúde.

Sentados ou caminhando, permanecemos constantemente com a coluna em uma atitude vertical, que, por vezes, exprime-se como massa compacta, sem mobilidade, pois cedeu ao peso, perdeu a força e os espaços sucessivos das partes do corpo. Um dos fatores de desgaste do aparelho locomotor é nos submetermos muito tempo a favor da gravidade ou nos lançarmos a um movimento sem prévia organização.

Mesmo em posições estáticas, como de pé esperando o ônibus, ou sentado vendo televisão, há uma alternância de forças musculares que caminham pelo corpo e geram uma micromobilidade. A oscilação acontece de baixo para cima, de frente para trás e de um lado para o outro, pela distribuição do tônus muscular,

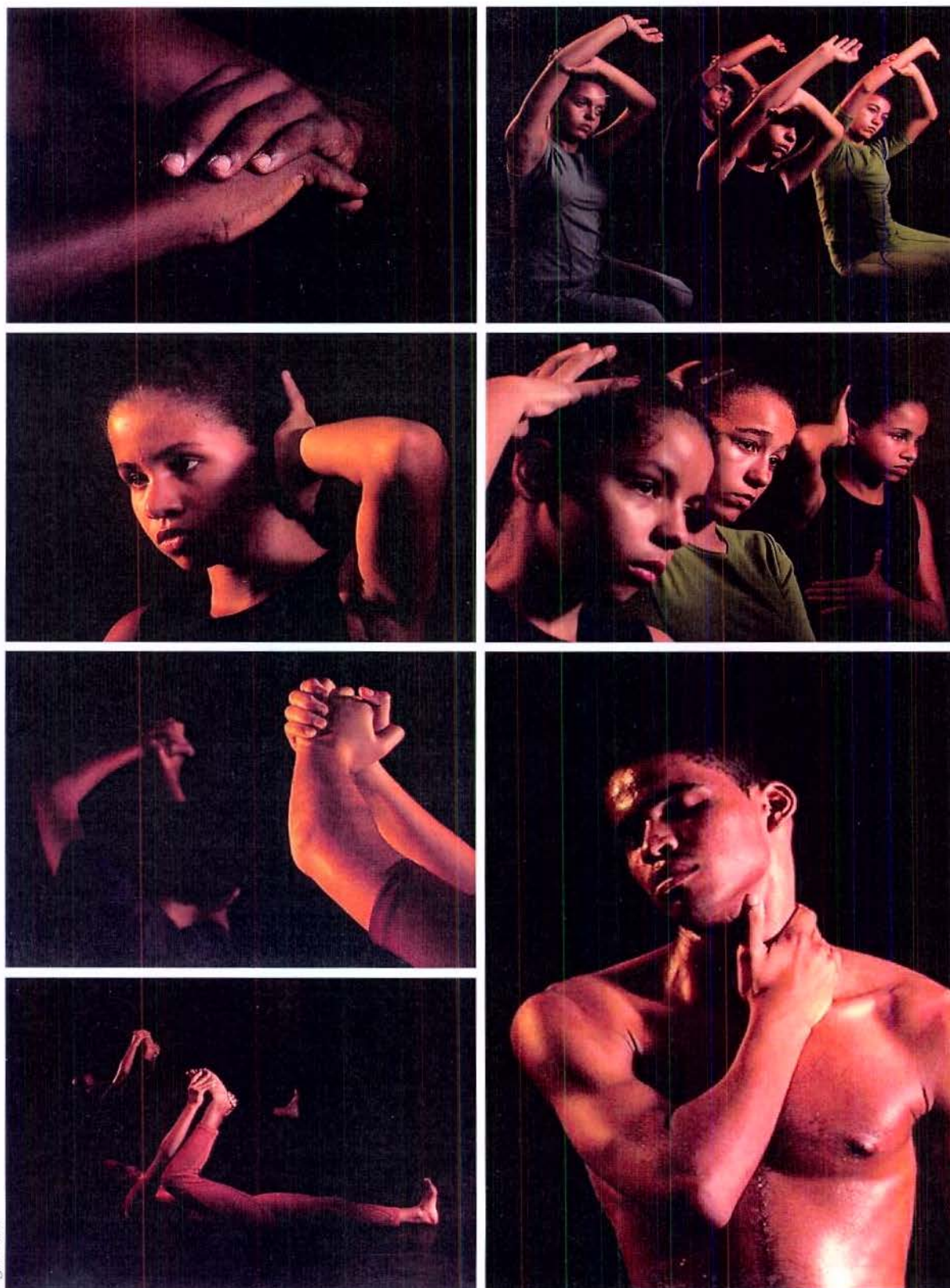


Figura 68

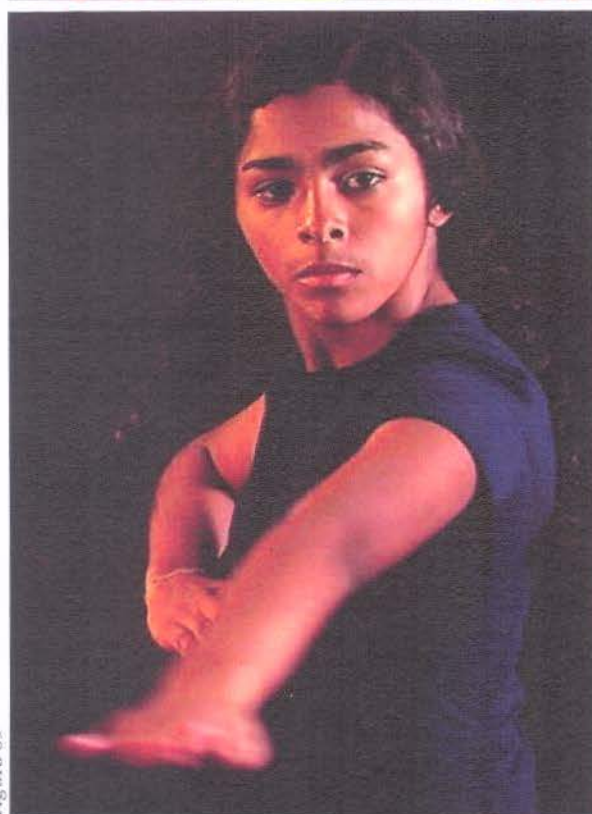
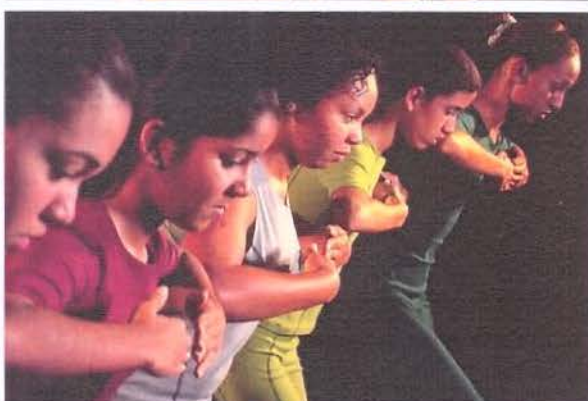
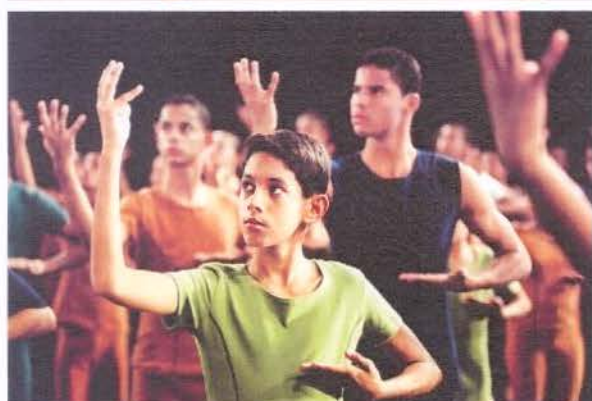


Figura 69



Figura 70



Figura 71

em uma realidade específica, marcada por densidades e direções diversas. O corpo constantemente modifica sua forma pela distribuição das forças musculares.

Ao caminhar, estamos em constante alternância no espaço e no tempo, alongando e fortalecendo os músculos. Essa alternância instintiva amplia automaticamente a respiração, no tórax e no abdômen, provocando uma oscilação na coluna vertebral e permitindo mais tempo de bem-estar. Quando manipulamos os objetos, o corpo procura um equilíbrio tônico regulando a densidade das forças musculares e adaptando o desenho do corpo às diferentes solicitações. No dia-a-dia, executamos tarefas elaboradas, de distintas velocidades e exigências psicomotoras, o que requer uma boa coordenação e um funcionamento adequado dos órgãos.

As razões que colaboram para o desafinamento dos aspectos motores da mecânica funcional humana são variadas: relação com a gravidade, temperatura, umidade, pressão atmosférica, ponto de partida, aceleração e desaceleração, além das atividades repetitivas do cotidiano e das questões psíquicas.

Reeducar é recuperar as atitudes corporais, incentivando uma constante retroalimentação, pelas próprias e distintas atividades executadas no cotidiano, pelo encontro consciente de linhas de força e pelo entendimento da direção dos movimentos no próprio corpo: um volume dinâmico. As conquistas da sala de aula devem ser ampliadas no dia-a-dia.

O movimento, ação fundamental do corpo humano, faz elo entre a psique, o espírito e o corpo, favorecendo a absorção e a eliminação (funcionamento dos sistemas respiratório, digestivo e circulatório). No corpo, desenvolvemos e aprimoramos nossa relação com o mundo por meio de seus potenciais: deslocamento no espaço, psicomotricidade fina (manipulação dos objetos) e capacidade de comunicação.

Corpo: Um Volume Dinâmico

O corpo humano, independentemente da raça ou condição física, possui uma geometria universal, a ele conferida por sua morfologia e fisiologia. Olhos, ouvidos, respiração, tato, sensação de peso, jogo articular e muscular dão a percepção das linhas horizontais e verticais que compõem o corpo. O entendimento dessa geometria auxilia na recuperação dos padrões dos gestos essenciais humanos, fornece a base da relação com o espaço e amplia a capacidade individual de expressão.

O movimento humano orienta-se à frente do corpo; sua tridimensionalidade nos gestos decorre da utilização do corpo em torções no espaço, por meio da adaptação do volume corporal, e da oposição da cabeça e da bacia. Os sentidos de orientação para o movimento iniciam-se com a organização do olhar e com a ação dos braços e pernas à frente desse foco. A pressão dos pés contra o solo favorece o crescimento, a verticalidade, e dá condições para o deslocamento. A organização do olhar, a flutuação dos braços no espaço, em constantes torções, e a adaptação do volume corporal aos diferentes níveis e necessidades nos dão a possibilidade de atingir uma multiplicidade de pontos e planos do espaço, criando uma trama de relações mediadas no corpo.

Trava-se uma luta constante do corpo contra a gravidade, pela organização muscular, neurológica e articular. A elasticidade associada ao tônus configura gestos com molejo e adaptação aos diferentes movimentos do dia-a-dia e às distintas solicitações corporais. A organização corporal preside todo movimento em um equilíbrio entre as linhas de força vertical e horizontal, que se inter-relacionam tanto na estabilidade quanto no movimento.

O eixo da vertical é construído pela distância entre bacia e crânio, formando um volume organizado pelas linhas laterais (da crista ilíaca à axila), uma linha central na parte anterior do corpo (entre a raiz dos dentes caninos e a sínfise púbica, na bacia) e uma na parte posterior à coluna vertebral. Entre as “paredes” anterior e posterior define-se o espaço interno, em um fluxo circular e ininterrupto de atividade vital. Para a manutenção de um equilíbrio entre a “parede” posterior e a anterior é necessário construir duas linhas laterais à coluna vertebral, o que dará largura ao tronco. Todas essas linhas são definidas por ações musculares, que proporcionam força e elasticidade. Independentemente do que façamos com o tronco, ao voltarmos à posição vertical, as linhas idealmente devem se restabelecer.

No processo de enrolar e desenrolar esse eixo, quando a cabeça se aproxima e/ou se afasta da bacia, descobrimos, pela ação muscular, a parte de trás do nosso corpo. O eixo vertebral exprime-se entre enrolamento e endireitamento. O enrolamento é condição fundamental para nosso trabalho intelectual e para a diferenciação entre o eu e o espaço externo; já o endireitamento é a ação que nos descomprime, dando condições para a longevidade da coluna. A coluna vertebral é móvel, flexível, e faz a ligação entre a profundidade e a altura. Com grande potencial de adaptabilidade, quando coordenada pode curvar-se, em flexão ou extensão, entortar-se sobre si

mesma ou oferecer maior resistência ao impulso vertical, além de adaptar-se aos diferentes níveis (agachar-se e sentar-se, levantar-se e saltar), modificando o plano do olhar. A organização em pé dá-se por meio de um sistema de elos capaz de acionar a coluna pela oposição entre sacro e occipital.

As inter-relações corporais, como o alinhamento do plano dos pés, bacia, ombros e olhos, constroem uma geometria corporal em que larguras horizontais compõem o comprimento vertical, dando espaço articular e flexibilidade à coluna vertebral, ampliada na relação de oposição sacro-crânio.

Pela soma das diversas linhas horizontais constrói-se um eixo vertical com maior mobilidade no espaço e livre para o movimento. Se pensarmos que a coluna é a única representante do eixo vertical, geramos ao redor dela uma resistência, uma rigidez, perdendo sua função de elo entre bacia e cabeça e impedindo a relação espacial. O eixo horizontal se estabelece nos ombros, na bacia e no foco do olhar. Os pés participam do eixo horizontal, mas são a base do eixo vertical. Devemos estabelecer em todos os andares do corpo uma largura: são os sucessivos planos horizontais, para construir a vertical.

A liberdade da coluna vertebral vem, em parte, do posicionamento das costelas, visando sustentação do tórax e funcionalidade do sistema respiratório, além da ação descompressora sobre a coluna vertebral. As costelas fazem o elo entre a parte posterior e anterior do corpo, e, na sua mobilidade, regulam o batimento cardíaco e o fluxo respiratório, equilibrando a pressão interna com a pressão do espaço externo.

A respiração está sempre se adaptando às variadas atitudes impostas pelo cotidiano — sentar, comer, andar, subir, carregar, abraçar — e vinculada ao posicionamento do corpo, à atitude muscular global e à modificação dos volumes internos. É preciso que se encontre no movimento muscular uma função para que a respiração se adapte: o ar circula acomodando-se aos espaços corporais em um fluxo natural e regular.

Nossos gestos modulam e regulam a respiração. Inspiração e expiração nos exercícios de Reeducação acontecem em tempos diferentes: ao inspirar, modela-se o espaço interno do corpo, aumentando a distância entre cabeça e bacia; e, ao expirar, mantêm-se os volumes conquistados, preservando-se a largura das paredes laterais do tórax, que se prepara para uma nova inspiração. Procura-se assim ampliar a combustão e a capacidade respiratória associada à constante ondulação na coluna vertebral.

A manutenção do volume corporal dá-se por diferentes ações musculares. A verticalização do corpo implica uma expansão global desse volume em todas as direções — e não apenas para cima ou para os lados —, em um equilíbrio de forças que o mantém em pé. Toda a metodologia trabalha a difícil estratégia entre força e elasticidade, qualidades complementares que dão mobilidade e tônus ao corpo.

O eixo vertical, somado às linhas horizontais, equilibra e estabiliza o corpo no espaço. Esses parâmetros indicam um outro plano que é o da rotação: adaptamo-nos em torções para ganhar o espaço. O equilíbrio corporal está sujeito a vários componentes que interagem entre si: osso, gravidade e músculos flexores e extensores. A ação dos músculos flexores é modulada pelos extensores: a flexão é direta e rápida, e, na relação com os extensores, minuciosa e precisa.

É preciso trabalhar a percepção das linhas horizontais e verticais, que constituem o corpo, para a conscientização dos espaços internos e da relação com o espaço externo, construindo noções espaciais (lateralidade, planos e direções) nos diferentes planos do espaço (baixo, médio e alto). O uso do corpo, nos diversos níveis, cria sensações de apoios em uma constante relação com o espaço. Por isso, durante as aulas de Reeducação do Movimento, o exercício é dado nas distintas posições: de pé, sentado na cadeira, no chão, apoiado na parede, deitado de barriga para baixo etc., pois essa diversidade de possibilidades dos planos leva à construção da percepção dos níveis a que nosso corpo se adapta no dia-a-dia.

Procura-se abordar todas as direções do espaço dentro dos limites de movimento do corpo no lugar: centro, seis dimensões (alto, baixo, lado esquerdo, lado direito, frente e trás), oito diagonais (direita frente alta, direita frente baixa, esquerda frente alta, esquerda frente baixa, direita trás alta, direita trás baixa, esquerda trás alta, esquerda trás baixa) e doze diâmetros (frente alta, frente baixa, direita frente, esquerda frente, trás alta, trás baixa, direita trás, esquerda trás, direita alta, direita baixa, esquerda alta, esquerda baixa); e, em seguida, promove-se o deslocamento pelo espaço.

É fundamental, para a percepção da geometria corporal, a construção dos eixos de referências horizontal e vertical, alternados com noções de volume, por meio de enrolamentos e torções. Complementam essa percepção o entendimento dos movimentos de flexão/extensão, abdução/adução e rotação interna e externa; os planos de observação espacial (sagital, frontal e horizontal, respectivamente) e os eixos transversais, ântero-posterior e longitudinal.

A percepção do volume corporal faz-se por meio de informações internas e externas. Em primeiro lugar, procura-se o espaço do movimento no corpo — a sensação de um braço que se distancia e se aproxima do tórax, a sensação do movimento tridimensional e as possibilidades do corpo no espaço. Ao constatar o comprimento do braço em direção a algo, tem-se a noção de espaço fora do próprio corpo, por meio de uma relação dos espaços internos. Um retorno constante, que se expande do cilindro do tronco até as extremidades e destas para o cilindro; esse ir e vir reafirma o esquema de movimento, condição fundamental para o reconhecimento e a utilização do espaço que nos envolve.

Corpo e Gravidade

O corpo nunca pode relaxar totalmente. Devendo estar sempre em prontidão, ele é um volume sob tensões (estáticas e dinâmicas) que fica em condições de estruturação e relação. As tensões não são só musculares, pois a tensão nervosa acompanha e conduz a muscular, e as sensações unidas à motricidade são veiculadas pela tensão neuromotora, que as reúne e concentra.

O corpo é um volume dinâmico que encontra equilíbrio em sua própria organização, pela autonomia da coordenação motora, que interage com o meio externo; já em posições mais estáticas, será mais difícil a luta contra a ação da gravidade. Trabalhar no computador, participar de reuniões, estudar, ficar parado em pé, dirigir um carro são posições estáticas nas quais permanecemos muitas horas por dia. Pela aparente imobilidade, temos a sensação de que o corpo não está sendo solicitado; pelo contrário, há um grande gasto de energia na musculatura e nas articulações.

Nesses momentos em que o corpo fica “estacionado”, freqüentemente soltamos todo o peso sobre os pés, parando de empurrar o nosso corpo contra o chão. A força dos músculos da bacia e do abdômen depende dessa pressão exercida pelos pés, seja para se manterem sólidos, seja para se estabilizarem. Se em pé temos dificuldade de pressionar os pés no chão, sentados essa situação complica-se ainda mais, pois as pernas se soltam e a bacia fica pressionada entre o nosso peso e a cadeira.

Os pés estão, na Reeducação do Movimento, bem apoiados no chão, oferecendo oposição à gravidade e procurando manter os arcos transversos e longitudinal.

Esses arcos exercem a função de amortecer o impacto do pé contra o solo e são fundamentais para o equilíbrio e apoio corporais.

O peso do corpo, somado à ação da gravidade, de certa forma nos afunda sobre o chão ou sobre a cadeira, dificultando a ação fluida, ritmada e vigorante da respiração, bem como o fluxo adequado e constante da circulação. O corpo, no dia-a-dia, necessita de um equilíbrio dinâmico que regula e faz circular as tensões em seu interior. Mas o equilíbrio é de natureza instável: os músculos estão continuamente em estado de tensão, prontos para o reequilíbrio, cuja instabilidade mantém a atividade, o movimento. O funcionamento do aparelho locomotor humano gera a forma do corpo, em constante possibilidade de reposicionamento.

A conquista do gesto organizado vem da reestruturação dos padrões de movimento comuns a todos os seres humanos. Para tal, é necessária a percepção interna da imagem do movimento. O gesto harmonioso resulta do corpo em equilíbrio – o que significa escapar dos estereótipos, ao descobrir, conscientizar e encontrar os gestos que lubrifiquem e vitalizem a arquitetura do corpo.

Cada indivíduo lida com a gravidade de forma particular, jogando com as massas corporais (cabeça, tronco e bacia) ao se organizar em pé – algumas pessoas mais para frente, outras para trás, outras mais na vertical. As diferenças estão relacionadas às determinações genéticas e ao meio ambiente, assim como a atitudes psicocomportamentais, educação, influências socioculturais, atitudes de trabalho, traumas de percurso etc. Todos esses fatores interferem na construção e no funcionamento de nosso corpo. Em diferentes momentos da vida, podemos apresentar novas formas de organização das massas corporais.

Articulação e Desenho do Corpo

Um dos entendimentos básicos da técnica é o da bacia como o centro do aparelho locomotor, onde as forças ascendentes e descendentes se encontram e se equilibram.

A bacia, por intermédio da articulação sacro-ilíaca, participa de todo o eixo vertebral; por intermédio do osso púbis, participa também da parede anterior (sistema reto), tendo como função primordial dispor o eixo posterior em relação ao eixo anterior do tronco. Apresenta um aspecto tridimensional, para atender às diferentes solicitações do aparelho locomotor.

A bacia estática é formada por dois ilíacos, um sacro e duas articulações: sacroilíaca e sínfise púbica. A bacia dinâmica é formada pela bacia estática e pelas articulações que estão em sua volta: articulação coxofemoral, a mais utilizada, e sacro-lombar. A bacia participa tanto de uma função mais estática de estruturação quanto de uma função mais dinâmica, que envolve a marcha.

Quando estamos em pé, a bacia é uma raiz da coluna vertebral; sobre o platô sacral apóia-se a última vértebra lombar (L5), e nela empilham-se todas as vértebras, umas sobre as outras, até chegar ao crânio. A coluna vertebral, a cintura escapular,³³⁷ o tórax com as costelas, o crânio e as vísceras, além da atuação gravitacional, compõem as forças descendentes que agem sobre a bacia. As forças ascendentes vêm do chão via pé, tíbia e fêmur, encontrando-se na bacia, mais precisamente na articulação coxofemoral. A bacia faz a passagem de tensão tanto da perna para o tronco quanto deste para a perna, uma vez que aí se cruzam vários músculos oriundos das diferentes partes do corpo. O ajuste correto da bacia no espaço distribui equilibradamente o peso entre os dois pés.

Na Reeducação do Movimento o foco principal está no funcionamento dinâmico da bacia, ou seja, em como ficamos de pé, como vamos agachar, como nos movimentamos. A bacia estática deve estar bem organizada para que funcionem bem as articulações que participam da bacia dinâmica. Para uma boa mobilidade, deve-se utilizar a articulação coxofemoral, evitando a solicitação excessiva da articulação sacro-lombar.

A bacia é o grande centro equilibrador das forças que atuam no corpo. Para que possa cumprir essa função, quando vista de frente deve ser larga o suficiente para permitir o avanço de uma das pernas à frente, sem modificar a verticalidade da coluna vertebral e a horizontalidade do olhar.

A base da organização do movimento coordenado é um esqueleto bem colocado, para que o músculo tenha seu funcionamento otimizado, os órgãos estejam bem posicionados com seu funcionamento adequado e o gesto ocorra de forma harmônica e expressiva.

337 A cintura escapular é formada pela escápula (também chamada de omoplata), cabeça do úmero e clavícula, conectados entre si por meio de ligamentos. Possui a forma de um anel que se encaixa em cima do gradil costal.

Enquanto nos movimentamos, entramos em contato com o meio ao redor, interagindo e nos relacionando com coisas e pessoas. Devem-se construir as noções de tronco, tórax e costelas em uma unidade que vai da cabeça à bacia, com todas as linhas que passam pelas costas, seguindo pelo períneo e assoalho pélvico, subindo pela frente e passando pelo crânio, em uma elipse. Com essa sensação bem construída, a pessoa começa a estabelecer o volume do corpo em movimento no espaço, em uma relação tridimensional que se amplia pela capacidade de oposição dos braços e das pernas.

Mãos, braços, pescoço, crânio e face são estruturas que se relacionam entre si para o movimento. O funcionamento dos braços e a manipulação dos objetos estão diretamente ligados ao pescoço (coluna cervical), à face (organização do olhar) e à respiração. A mobilidade dos músculos da face, a mastigação e a deglutição colaboram para a manutenção do crânio sobre o tórax e auxiliam a fala, regulando a vibração da voz — externa e internamente — e dando condição para os deslocamentos do som em diferentes direções.

As extremidades corporais (pés e mãos) requerem uma atenção especial: assim como a percussão ritmada dos pés no solo coloca em vibração todo o corpo, os distintos movimentos da mão mobilizam o aparelho locomotor e permitem a ampliação da expressividade corporal. O trabalho das mãos, pouco acentuado na dança ocidental, ganha relevância na Reeducação do Movimento, equilibrando as funções motoras e refinando a percepção dos ritmos.

Para que os dedos possam agir em todas as suas possibilidades, é necessária a construção da abóbada da mão — as mãos se organizam em esfera sustentada por dois arcos cruzados. A prática de diferentes movimentos pode colaborar para a destreza das mãos no cotidiano, desde o aprendizado da escrita até a digitação e a apreensão de objetos.

Os exercícios desenvolvidos na metodologia trabalham diferentes ritmos e estruturas, favorecendo a transição da tensão muscular entre um lado e outro das costas, entre um braço e outro e entre as pernas. Um dos recursos usados pela técnica de Reeducação é a percussão corporal, que ajuda no processo de conhecimento e entendimento do próprio corpo, tornando-o presente na ação. Os movimentos cruzados de pernas e mãos, e a própria junção destas, ajudam a criar unidade e a equilibrar o tônus muscular. As estruturas da face, trabalhadas no canto, em conjunto com os exercícios de percussão para braços e pernas, resultam

em uma melhor percepção do movimento e também em numa relação melhor com outros indivíduos.

Na Sala de Aula

Como diz Bertazzo,

a atenção necessária para a realização de um gesto depende das primeiras sensações que esse movimento provoca internamente no aluno. São sensações novas que se imprimem no cérebro. Ao reproduzir o movimento, ele realiza uma leitura dessas impressões.³³⁸

Quando vamos apanhar um objeto, programamos visualmente a distância entre a mão e o objeto, e entre este e o corpo, antes de cumprir o objetivo de levá-lo aonde desejamos. Para alcançá-lo, o movimento tem origem na escápula, percebido primeiramente no apoio do ombro sobre as costelas. Partindo desse apoio, a mão descreve uma linha no espaço para chegar ao objeto desejado. Na metodologia, é fundamental que o aluno perceba o ponto onde se origina o gesto para, então, perceber onde a força muscular se desloca em seu corpo.

Todo um universo *perceptivo* relacional é necessário para se criar um universo *sensitivo*, em um campo sensorial existente. Só é possível a autonomia do movimento pela percepção — o que consiste em experiência motora, a qual está vinculada à sensação do bem-estar —, uma vez que o armazenamento das sensações vai desenvolver a organização correta dentro das possibilidades de cada um.

São fundamentais os pontos de referência do corpo e dos planos espaciais para a construção da atitude do gesto no espaço. Tanto o espaço que o aluno ocupa na sala de aula deve variar, para que ele tenha diferentes focos no olhar, quanto as atividades devem ser dadas em diferentes direções na sala de aula: se início na parede A, por exemplo, devo recomeçar na parede B, virar para a parede C e, em seguida, à D, podendo, ainda, usar as diagonais como início. Dessa forma, evita-se que alguns alunos permaneçam sempre na frente e, ao mesmo tempo, cria-se a noção mais concreta da tridimensionalidade do corpo e dos planos do espaço. Do

338 BOGÉA, Inês (org.). *Espaço e Corpo – Guia de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo*. São Paulo: Sesc, 2004.

mesmo modo, o professor evita ensinar o exercício de costas o exercício, para que o aluno desenvolva o senso da tridimensionalidade e não simplesmente copie o que vê como um modelo a ser seguido.

O gesto associado a uma diversidade rítmica (acelerando e diminuindo as velocidades nas dinâmicas do gesto), de carga (aumentando e diminuindo as sensações de peso e leveza) e de geometria (movimentos de braços e pernas em percurso definido no espaço) trabalha a psicomotricidade. Na repetição das seqüências de movimentos, amplia-se a sensação corporal e consolidam-se mudanças no esquema corporal vigente, estimulando um modo de agir mais espontâneo. As coreografias equilibram e tonificam o corpo.

Os exercícios são repetidos algumas vezes, não de forma mecânica, mas em busca de sensações: a cada vez que se reinicia o conjunto dos exercícios propostos, uma nova experiência é percebida, pois o quadro do equilíbrio muscular se modifica. É na repetição de alguns circuitos que surge o prazer do movimento.

O movimento lento gera certa combustão interna, modificando a respiração ao longo do exercício. Os movimentos mais dinâmicos ampliam o tônus e a relação espaço-temporal. É fundamental, ao terminar o exercício, que a cada etapa se volte ao centro para perceber essa organização.

Procurando abrangência das ações, fazem-se os exercícios de forma seqüencial, completando um circuito, como dito anteriormente, que passa pelos diversos níveis e posições que o homem vivencia: sentado na cadeira; no chão, com as pernas cruzadas; deitado de lado, de barriga para cima; em pé, em superfície estável ou não; em uma cama elástica; segurando diferentes objetos; pendurado em um espaldar etc.; assim, ampliam-se as sensações corporais e é fortalecida a imagem do gesto no espaço do corpo. São experimentados movimentos em todos os planos, para que as imagens e sensações registradas no sistema nervoso sejam as mais ricas e libertadoras. Deve-se transpor o aprendizado sensorial para a vida prática, uma vez que a vivência do exercício, em constante repetição, constrói as sensações para a manutenção da boa forma.

É fundamental o entendimento da luta gravitacional diária: a gravidade direciona o homem para o chão, enquanto os músculos, a partir dos pés, estabelecem alavancas que os erguem no sentido anti-gravitacional. Essa extensão ocorre dentro de um equilíbrio primordialmente fundamentado entre músculos anteriores (flexores) e posteriores (extensores) à coluna, criando as curvaturas vertebrais

que crescem pelo corpo até a cabeça, e alinhando-a de tal forma a permitir a horizontalidade do olhar e a verticalidade do ouvido interno. Essa é uma condição importante para a maturação do equilíbrio do corpo.

Trabalham-se as sensações da estrutura corporal, a percepção dos ossos e das ligações destes com os músculos, a atenção à musculatura usada em cada gesto e a globalidade das ações corporais, independentemente da região em que a ação muscular teve início; o corpo todo se mobiliza para a ação, associando elasticidade e força ao mesmo tempo. Na execução de certos movimentos, necessita-se de uma estática complexa de vários outros segmentos ósseos e musculares, e observa-se que o tempo motor é variável na percepção da ação dos músculos flexores e extensores.

Além das imagens e das indicações verbais, o toque no corpo do aluno é fundamental para a percepção do movimento correto. A experiência da massagem prepara o corpo para um entendimento mais rápido. Quem aplica a massagem mantém uma postura própria, o que possibilita a circulação das tensões corporais e amplia o vigor muscular. Quem recebe a manobra, percebe sensorialmente o caminho do movimento e acelera o seu aprendizado do gesto coordenado. Nessa relação, ambos ampliam o próprio desenvolvimento energético.

A pele é uma grande informante da direção muscular. Como suporte das terminações do sistema nervoso, reage ao ser tocada, ao frio, ao calor e à pressão. Trabalha-se a pele como preparação da camada superficial para, através dela, chegar-se às camadas mais profundas e à estimulação dos receptores nervosos. A fricção na pele aumenta o fluxo sanguíneo, podendo, também, ser usada a escovação, que, antes de uma atividade física, aquece a musculatura, e, depois da atividade, drena o excesso de tensão. Na escovação, é importante estabelecer um ritmo do começo ao fim. É interessante sempre procurar ultrapassar as articulações para dar a idéia do comprimento muscular. Outro recurso utilizado é a percussão nos ossos, que aquece os tendões e revela o tamanho do osso, além de distribuir a tensão muscular.

Nas aulas de Reeducação, os movimentos são associados ao canto e não à contagem do tempo (1, 2, 3, 4 etc.), para que não se perca a vibração e a percepção do tempo, da duração e da dinâmica do gesto. A voz do professor dá o ritmo do exercício: a emissão de sua voz modulada em diferentes alturas e sonoridades regula a qualidade do movimento e da ação muscular.

A dinâmica das aulas considera, além dos movimentos, a percepção sensorial dos ossos, sua construção no espaço e seu volume; o toque e a apalpação do próprio

esqueleto para a construção sensorial do osso dentro do corpo,³³⁹ e a construção em argila, ou material similar da parte estudada, procurando construir, por meio da imagem percebida e memorizada, o osso em sua tridimensionalidade: ossos são estruturas que apresentam torções forjadas pela ação dos músculos.

Devemos organizar o esqueleto para uma melhor função, pois, em uma via de mão dupla, a estrutura gera a função e a função define a estrutura. É fundamental a percepção do esqueleto como algo vivo, um arcabouço de sustentação e um mapa no qual o músculo se insere.

Nas aulas, sempre que possível, um dos alunos deve conduzir o grupo como se fosse o professor, para acelerar sua capacidade de autocorreção fora da sala de aula.

Mais do que a imposição de uma estrutura rígida, a forma e a dinâmica das aulas dialogam com as distintas realidades dos alunos, procurando colocar lado a lado as diferenças no intuito de enriquecer as capacidades do grupo. As aulas tiram proveito de atividades individuais e de grupo, estabelecendo uma inter-relação entre o todo e as singularidades. No coletivo, é mais fácil a transposição das dificuldades pela divisão das questões que são comuns a todos. A organização da sala de aula requer a atenção do professor para as diferenças de idade, desejos e possibilidades de cada um, na busca do melhor desempenho de todos para uma experiência particularmente íntima que se estabeleça no coletivo.

Objetos didáticos

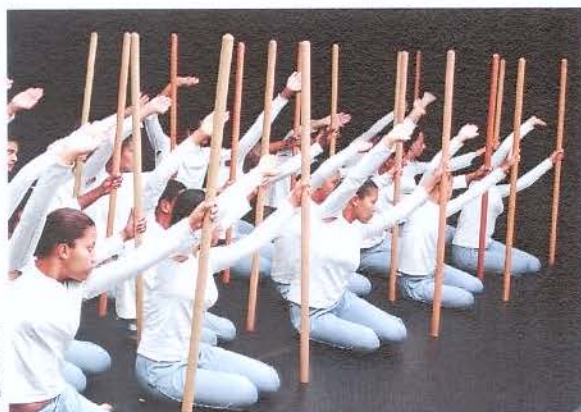


Figura 72

Bastões grandes

Desenvolvimento do eixo vertical, comprimento e descompressão da coluna, fortalecimento dos pilares laterais do tronco (oblíquos).

339 Exemplo: com a mão, sentir o ísquio, o púbis e a crista ilíaca. Para verificar o tamanho do ilíaco, apalpar a espinha ilíaca ântero-posterior e o ísquio. O mesmo exercício é dado em dupla, para que se tenha a percepção individual e, posteriormente, a comparativa. Continuando o exercício, coloque a mão na espinha ilíaca anterior superior do lado esquerdo e direito observando o espaço entre as mãos percebendo a largura da sua bacia. Procurar transpor para a imagem corporal o tamanho do ilíaco e a distância entre eles.



Figura 73

Bastões pequenos e/ou tubos de Pvc com areia dentro

Ao se prolongarem pelos braços, dão a estes a sensação de comprimento e ampliam a percepção da largura dos ombros e da bacia, criando referências sólidas para o encaixe da cabeça sobre o pescoço e para a mobilidade da coluna partindo da bacia.

Os exercícios promovem o fortalecimento dos pilares laterais; o trabalho de lateralidade; a estabilidade das cinturas escapular e pélvica e espaços entre elas; a percepção das linhas horizontais e larguras do corpo (apoios dos pés, ilíacos, ombros, plano do olhar).

Com os tubos de Pvc com areia dentro, o peso acelera o entendimento do tônus muscular necessário na luta contra a gravidade.



Figura 74

Bolas de diversos tamanhos

Por terem um formato esférico, auxiliam na percepção dos movimentos tridimensionais no espaço, provocando torções que ligam braços e pernas ao tronco, pelas costelas e músculos abdominais, respectivamente, e proporcionando maior elasticidade e força muscular. Os exercícios promovem maior relacionamento com objetos esféricos, desenvolvendo noções de volume, organização da mão e do olhar, torção do úmero, movimento ritmado e maior

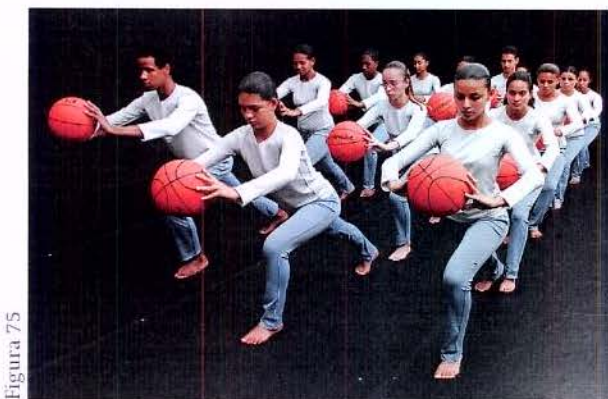
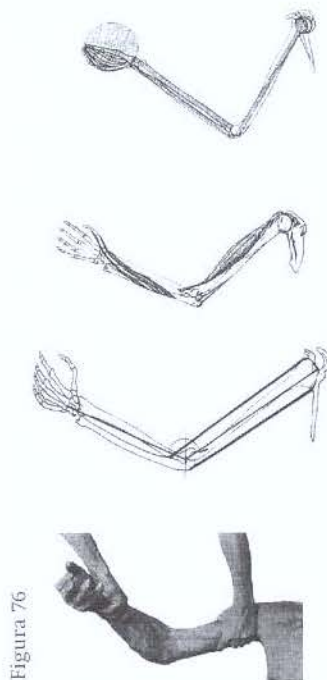


Figura 75



correlação entre peso, impulso, queda e recuperação, estimulando a relação temporal e espacial com outros indivíduos.

A bola pequena pode ser usada para massagens das diferentes partes do corpo e também para o jogo de malabarismo, que aguça o sentido de equilíbrio, atenção e agilidade.

Discos de equilíbrio

Os exercícios proporcionam noções e volume pela torção do tronco e dos membros; enrolamento do tronco aliado à torção; noção do movimento esférico e espiral; relação do apoio dos pés com a torção; movimentos essencialmente no plano sagital.

O disco pode ser também usado como uma superfície instável, auxiliando o corpo no entendimento do equilíbrio dinâmico, fator necessário à sua adaptação aos diferentes espaços que percorremos no dia-a-dia.

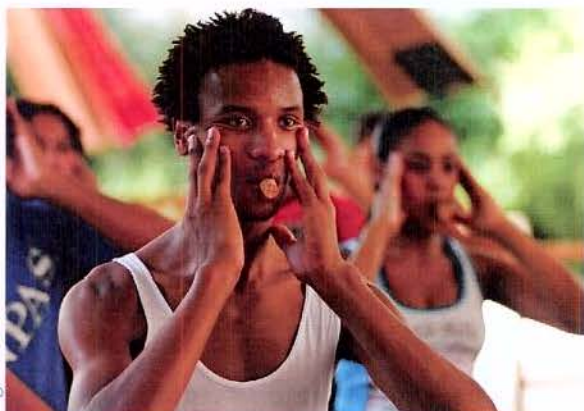


Arquibancadas

Os exercícios nas arquibancadas promovem o trabalho do apoio sobre os metatarsos dos pés, bem como a organização muscular e estrutural dos arcos plantares, não só para receber como para impulsionar o peso do corpo.



Figura 79



Rolhas

Organizam as oposições necessárias dos músculos da face, que são fundamentais para melhor desempenho respiratório, visual e auditivo.

Ao equilibrar o tônus muscular, regulam-se a respiração, a mastigação e a deglutição. A língua regula a glote e a fala, sendo colocada em prontidão quando ajustamos essa musculatura.

Figura 80



Elásticos

Proporcionam um eixo de movimento próprio a cada segmento corporal, uma vez que se enrolam pela área correspondente, dando sensação tátil que indica a direção do movimento. Por associarem sempre mais de um segmento corporal, conferem unidade motora ao gesto ou aumentam a percepção de uma parte específica do corpo. Estabelecendo relações da força de músculo para músculo, percebe-se como eles se organizam. Essa passagem de tensão remete à sensação de unidade, auxilia a compreensão do peso e do contrapeso, e é um facilitador dos trabalhos em dupla.

Figura 81



Barras fixas com várias barras horizontais

As barras exercitam a sustentação do peso do corpo pela força de pressão dos pés e pela função de preensão (ato de segurar) das mãos, recursos fundamentais para evitar o empilhamento das massas corporais dos pés à cabeça.

Rolinhos de areia ou catálogos antigos
 Auxiliam no trabalho da distribuição do peso do corpo sobre o pé; regulam a tensão, a organização das forças e a distribuição do tônus do pé e da perna na marcha.



Figura 82

Esqueleto e ossos

Um esqueleto fortalece a imagem apreendida nos exercícios. É interessante o contato do aluno com os diferentes ossos do corpo humano, para que ele possa perceber o arcabouço que é o aparelho locomotor humano. Pode ser útil, durante a execução desses exercícios, fixar, nas paredes da sala, desenhos de músculos e ossos da parte do corpo que se está trabalhando.

Capacho

Diferente da escova ou da fricção, o capacho não depende de ninguém para atingir determinadas regiões das costas que não conseguimos alcançar.

Sua função consiste em acentuar a percepção do próprio corpo. Deitado ou sentado sobre ele, com a pressão que suportar, pode-se fazer movimentos oscilantes, sem que seja necessário esfregar ou arranhar, friccionando a pele.

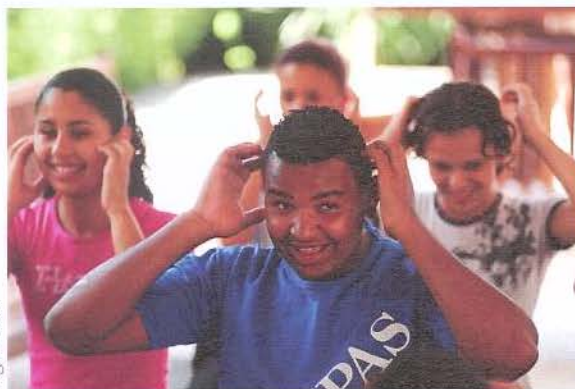


Figura 83

Figura 84



Escovas

A escovação aquece e prepara a musculatura para o exercício, pois trabalha a pele como recurso de autopercepção e conforto respiratório (oxigenação), e como recurso de descarga adrenérgica, além de auxiliar a concentração e a melhoria da disposição durante o ensaio.

Pode-se trabalhar com escovação na indicação do caminho dos músculos (na parte posterior do corpo devemos escovar para baixo e na parte anterior, para cima, fechando um circuito circulatório). Pode ser substituída por fricção somente com as mãos.

Figura 85



Espelhos

Não se usam espelhos para construir as diferentes imagens dos desenhos corporais. A imagem é construída pela percepção do movimento do corpo no espaço e das sensações internas geradas por este movimento.

Bambus finos

O bambu fino possibilita o trabalho de torções nos braços, colocando em função flexores e extensores. Pode ser usado em exercícios de dupla, nos quais o ajuste de pressão favorece o equilíbrio do bambu entre duas pessoas, criando desenhos no espaço e possibilitando, de forma lúdica, o uso do corpo nos diferentes níveis espaciais.

Diálogo Físico

A técnica de Reeducação do Movimento, à semelhança de tantos outros métodos, aborda processos que relacionam o corpo ao desenvolvimento da percepção e da cognição, ao mesmo tempo em que relaciona a movimentação corporal e seu desenvolvimento a noções de espaço e tempo.

Para Jean Piaget,

o universo se constitui de um conjunto de objetos permanentemente ligados por relações causais independentes do indivíduo e situados em um espaço e um tempo objetivos. Tal universo, em vez de depender da atividade própria, ao contrário, se impõe ao eu enquanto compreendendo o organismo como parte de um todo. O eu toma, assim, consciência de si mesmo, pelo menos em sua ação prática, e se descobre enquanto causa entre os outros, e enquanto objeto submetido às mesmas leis que os outros. [...] a assimilação e a acomodação se originam de um estado de indiferenciação caótica até chegar a um estado de diferenciação com coordenação correlata.³⁴⁰

Em outras palavras, nas primeiras fases de seu desenvolvimento a criança não distingue seu corpo do meio ambiente e a noção de espaço é limitada aos campos sensoriais, isto é, ao espaço gustativo, visual, auditivo, tátil etc. O que a criança percebe está ligado às atividades que realiza. O espaço é resultante dos movimentos do corpo, dos quais a duração é sentida na realização dos próprios movimentos.

A Reeducação do Movimento procura levar cada indivíduo à estrutura do movimento, vinculado à relação entre ritmo e espaço. O esquema corporal vem do conhecimento do nosso corpo em posições estáticas ou em movimento, nas relações entre suas diferentes partes, e destas com o espaço e os objetos ao redor.

Para Bertazzo, precisamos nos movimentar para que nosso corpo se mantenha vivo. Não se trata, no entanto, de um movimento qualquer, feito aleatoriamente, e sim uma sempre renovada descoberta de prazer dos gestos cotidianos, como forma de nos mantermos ágeis, funcionais, expressivos.

A relação do ser com o mundo passa por um processo de compreensão de todas as nossas estruturas: a psíquica, a visceral, a espiritual e a locomotora, através da linguagem dos gestos. Do entendimento dos movimentos e espaços corporais surge

340 PIAGET, Jean. *Construção do Real na Criança*. São Paulo: Ática, 2002. p. 359.

a dança, entendida como um diálogo físico, um equilíbrio dos desequilíbrios. O trabalho mostra um sistema dinâmico de ação e percepção, que gera uma interação dos conteúdos presentes. A dança emerge dos terrenos individuais e frutifica no coletivo: ela é o veículo de comunicação de cada um com o mundo que o cerca, uma espécie de bagagem identitária permeando o reconhecimento entre os indivíduos.

O corpo, este primeiro limite que nos ensina o senso de organização e desorganização, e nos coloca diante do mundo, é o instrumento de expressão gestual e sonora com o qual nos adaptamos às diferentes situações. A percepção do corpo no espaço e tempo conduz a um jogo peculiar em que formas e dimensões revelam a personalidade de cada um, em determinado momento.

Como diz Denise Bernuzzi de Sant'Anna,³⁴¹ o corpo, território tanto biológico como simbólico, é um arquivo vivo que pode revelar diversos traços da subjetividade e da fisiologia, mas ao mesmo tempo escondê-los. O corpo é sempre "biocultural", permeado por informações sociais, psicológicas e culturais que adquirimos no decorrer da vida. O gesto vivenciado porta uma série de informações que decantam a cultura, as vivências, o modo de percepção do mundo e a inscrição pessoal.

Movimentamo-nos desde o dia em que nascemos até a nossa morte. Somos sujeitos a inúmeras transformações ao longo dos anos em que, alheios a nossa vontade, mudam a forma, o peso, o funcionamento e o ritmo do corpo. A aparente familiaridade com o nosso próprio corpo por vezes se torna estranhamento. As forças, por vezes, tornam-se fluidas e frágeis; os nervos e músculos, flexíveis e ágeis, enrijecem-se e mudam de tônus; a estrutura e o funcionamento do corpo nos impõem a evidência que acompanha todo ser humano. Seguindo as palavras de Godelieve Denys-Struyf, Bertazzo procura levar cada um a habitar seu próprio corpo, independentemente do período da vida em que esteja. A forma como isso se dá é decorrente do bom funcionamento do seu aparelho locomotor, proporcional a sua estrutura, estatura e idade.

O conhecimento do corpo depende de nossa ação, decantando saberes frequentemente esquecidos e depois reaprendidos. Interrogações a respeito do corpo, sua estrutura, espaço e possibilidades, são formas de resistência, contra a submissão aos gestos automáticos e sem expressividade. Interrogações a respeito do corpo, assim, são sempre interrogações a respeito de muito mais, resistindo a tudo que nos impede de chegar a ser o que se é.

341 SANT'ANNA, Denise. "É Possível Realizar uma História do Corpo". In: SOARES, Carmem (org.), *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2004. p. 3 e 4.

Considerações Finais

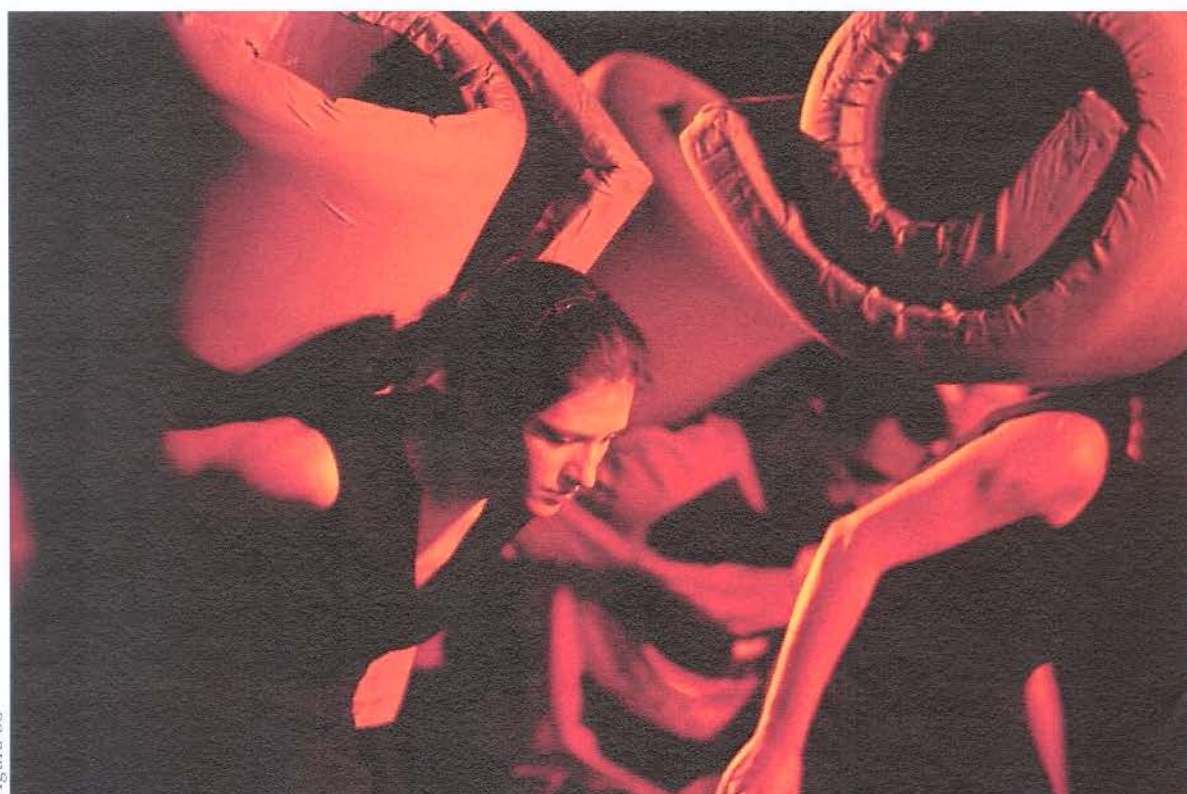


Figura 86

A dança é um ato puro de metamorfoses. O instante gera a forma, e a forma faz ver o instante.³⁴²

Paul Valéry (1871-1945)

As reflexões reunidas nesta tese contextualizam a atuação de Bertazzo como educador, coreógrafo e proponente de projetos sociais, com reconhecimento nacional e internacional.

O trabalho aborda sua trajetória coreográfica e fundamentos do trabalho corporal. Os primeiros capítulos trataram das criações de Bertazzo relacionadas à dança paulista, conjugando aspectos relativos ao processo de construção dos espetáculos com críticas da época. Tal contraponto permitiu observar questões que permearam a área em sua relação com a cultura do país. Assim, a análise dos espetáculos partiu do processo de criação para inseri-los de modo mais claro nas muitas vertentes, populares e eruditas, que se vê em sua obra com um todo.

A idéia de cidadania (entendida nas dimensões da construção da autonomização do indivíduo e de seus interesses, do bem comum como virtude cívica favorecendo o coletivo e do sentimento de pertencer a uma comunidade política) e sua articulação com o corpo e a sociedade foram apresentadas como pontos relevantes para o entendimento do trabalho do coreógrafo. A inquietude de Bertazzo, na busca constante de novas referências, com novas misturas de linguagens, deixou sempre uma marca em suas criações. Não menos marcante é o elenco numeroso utilizado em cena, com representantes de toda a diversidade de corpos que habitam

342 VALÉRY, Paul. *A Alma e a Dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

a cidade. Um conjunto de práticas criativas e pedagógicas permite que indivíduos de diferentes origens, culturas e campos de conhecimento se unam num projeto estético comum.

Neste ponto cabe reforçar o que foi dito na introdução: se o seu projeto de trabalho, por um lado, vem de encontro a muitas questões do mundo contemporâneo, por outro Bertazzo acredita, mantendo o espírito modernista, na capacidade transformadora da arte, apontando para uma possível emancipação cultural e social. Se o homem cosmopolita é atingido simultaneamente por uma grande variedade de estímulos, o morador da periferia é muitas vezes privado dessa pluralidade; e o processo educativo de Bertazzo procura ampliar o repertório cultural dos envolvidos. Ele procura a singularidade na multidão; mas não qualquer singularidade, e sim uma identidade trabalhada, construída, na contramão das vias massificadas.

Já se tornou clichê dizer que o pós-modernismo invadiu nosso cotidiano com a tecnologia eletrônica, caracterizada pela saturação de informações e serviços. Se o motor a explosão detonou a revolução moderna há um século, o *chip* provoca um salto no pós-moderno, em que a questão do tempo é crucial: já não se tem uma relação linear de passado, presente e futuro, vivemos num tempo turbulento, circular, indeterminado, em aceleração permanente, sob a luz das imagens. O pós-moderno estabelece uma nova relação entre o capital e a arte, a cultura de ponta e a produção de massa, bem distinta da estética da modernidade, vinculada à concepção de um eu singular, de uma personalidade única que se reafirma com renovada convicção na pesquisa de Bertazzo.

Arte, para ele, é resistência. Bertazzo acredita que a arte pode inovar, fazendo a crítica da sociedade e apontando para uma utopia. E no seu projeto emancipatório percebe-se também, como na alta modernidade, um anseio de democratização.

Com esse grande panorama ao fundo (aqui não mais que sugerido, em benefício dos focos principais), e visando criar continuidade entre as seções, esses e outros assuntos foram agrupados por décadas e temas. Buscando entender o trabalho de Bertazzo no contexto da dança brasileira, empregaram-se textos de pesquisadores como Cássia Navas, Linneu Dias, Silvia Soter, Klauss Vianna, Acácio Ribeiro Vallim Júnior. Para traçar um paralelo com os movimentos internacionais da dança, foram fundamentais as idéias de Sally Bannes, Laurence Louppe e André Lepecki, comentando o percurso da dança moderna e contemporânea na França e nos EUA, dois grandes pólos de correntes artísticas no século XX. Assim, foram comentadas as confluências ou divergências entre as obras dos criadores brasileiros com as

correntes mais significativas da produção global.

Apresentada logo no início do trabalho, a questão da dança brasileira — sua recusa de estabelecer uma unidade e ao mesmo tempo a afirmação de particularidades oriundas da cultura — tem desdobramentos na seção “Corpo e Cultura”. Ali discutiu-se os modos como a cultura opera sobre os indivíduos e por eles é operada, numa dialética moldada em processos e relações sociais. A própria identidade individual pode ser entendida como um processo em constante mudança, uma relação jamais fixa entre a experiência particular e a vida social.

O papel dos movimentos sociais brasileiros, nesse contexto, foi visto em diálogo com autores como Victor Hugo Adler Pereira, Hermano Vianna e Maria Lúcia Montes. Para pensar questões brasileiras dessa ordem, recorrentes no discurso e nas ações de Bertazzo, as principais referências foram as idéias de Antonio Candido, Roberto Schwarz e Alfredo Bosi, que ensinam a perceber contradições produtivas, ao mesmo tempo que impeditivas, para o estabelecimento de uma cultura nacional livre.

Na década de 1970, período de repressão política no Brasil, a busca do relaxamento e do desbloqueio das tensões corporais era abordada em inúmeras técnicas concebidas no intuito de encontrar a liberdade dos gestos. Procurava-se quebrar as estruturas, soltar-se, ser livre; tendência semelhante é encontrada no movimento da dança pós-moderna americana, nos anos 1960, com ênfase dada aos movimentos fluidos e relaxados. Porém, para Bertazzo, essa liberdade decorre do conhecimento do corpo e da organização de sua estrutura.

Sua primeira coreografia estreou no palco do Teatro Galpão — *Danças e Roda* (1976), seguida de *Danças e Roda II* (1977) —, espaço decisivo para ampliação da ação e entendimento de dança nesse período. Esses espetáculos já apresentavam os caminhos do seu processo criativo: por meio de diferentes linguagens, e de muitas maneiras diversas, trabalha-se o movimento coletivo em torno de um eixo. Em termos de construção espacial, ressaltam-se as rodas e espirais, recorrentes e de grande importância na dança em geral, desde sempre. Presentes em praticamente todos os trabalhos de Bertazzo, elas deixam clara a relação de encadeamento e continuidade entre o centro e a periferia, o alto e o baixo, a frente e o fundo, com tensões contrárias dentro do próprio corpo, ligando o espaço exterior ao interior, além da complementaridade de cada pessoa com a outra na formação do todo. Essa tendência se acentua nos trabalhos dos anos 2000 com os grupos de jovens e apresenta uma conotação particular, impressa nos corpos de quem dança e de quem vê. Pela ação da arte, deslocam-se posições aparentemente imutáveis, lançadas num

tempo e num espaço sem barreiras. O coro dançante apresenta grande diversidade física; com uma base de gestos em comum, guardam-se diferenças individuais.

Ao longo dos anos, Bertazzo foi experimentando, refletindo e interpretando essas questões na própria criação coreográfica. Desde o início propôs a experiência corporal como originária, a percepção como base do conhecimento e o contato com o entorno pelas relações sensoriais e de reconhecimento do próprio corpo. Como afirma Merleau-Ponty:

o mundo fenomenológico é, não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.³⁴³

A apreensão da realidade em torno, apresentada na dança, é permeada pela experiência vivida e compartilhada; os movimentos são criados pelo conhecimento dos gestos individuais transformados em coletivos pelo encadeamento dos passos e das idéias. Foi nesse espírito, na década de 1980, que muitos artistas procuraram expandir a relação com a platéia, buscando um entendimento da arte como experiência coletiva, que se dá no diálogo entre as partes, propondo uma atitude ativa e não somente contemplativa diante da cena. Buscam-se então novas relações, despertando todos os sentidos e ampliando a compreensão dos modos de intencionalidade do espetáculo. Os movimentos concebidos representam vivências, projetam valores e sensações, através de um jogo de forças nos corpos que dançam, que torna visível todo um universo de ações e significados do cotidiano.

A década de 1990, depois disso, será um marco na carreira do coreógrafo. Ela se inicia com um trabalho somente de profissionais (*Raga*), seguida de mais uma dança coral (*Luz, Calma e Volúpia*). E segue com a apresentação, nos palcos paulistas, das influências mais diretas sobre o seu trabalho, como a dança indiana, as cadeias musculares e a coordenação motora; nesses casos, Bertazzo agiu como produtor de espetáculos, permitindo um melhor entendimento dos caminhos por ele traçados. Também se inicia agora seu projeto de apresentar as diferentes realidades brasileiras

343 MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 18.

na cena: desde a comunidade dos índios, dos cantores clássicos e do Nordeste, e dos artesões de diferentes comunidades brasileiras, até donas de casa e empresários, crianças e adolescentes da periferia. O significado da cultura brasileira foi recriado e revivido a cada momento. O modo como cada um se movia na cena, a forma como regulava o tônus, a utilização da energia, a maneira de ocupação e modificação do espaço instauravam uma outra temporalidade e uma outra geografia.

No final dos anos 1990, início dos anos 2000, houve um grande desenvolvimento de projetos artístico-sociais destinados aos setores populares – entre eles os de Bertazzo –, seja pela própria pressão da sociedade e tentativa de ação diante das enormes rupturas entre classes, seja pelas estruturas de financiamento da produção, que se põe na fronteira entre a criação artística profissional e o projeto social. Nota-se um interesse especial, por parte de algumas empresas dos setores privado e estatal, em vincular seus nomes a espetáculos que tenham como objetivo intervir no campo social por meio de leis de incentivo à cultura. Iniciativas socioculturais são vistas como um recurso importante para o combate de desigualdades. Ao longo desses anos de trabalho, foi graças à validação de diversas instituições, públicas ou privadas, como Petrobras, Natura, Votorantim e Sesc-SP, que Bertazzo conseguiu articular apoios para a continuidade de seus projetos.

Se é verdade que vários projetos sociais foram estabelecidos envolvendo ações ligadas à arte, continua sendo fato que a dinâmica do mercado esconde a maior parte da produção cultural. Por outro lado, esses projetos têm ecos com outros ao redor do mundo. Por exemplo, em Cartagena (Colômbia), o El Colegio Del Cuerpo iniciou seu trabalho em 1997 e se descreve como um espaço

cultural e educativo — plural e democrático — em que se oferece a oportunidade de construção de uma ética do corpo humano, indissolivelmente ligado a uma busca estética e artística, associada com a contemporaneidade da cultura, da vida social, política e econômica, através de programas de formação, investigação, criação, difusão e sensibilização ao redor de uma educação corporal integral.³⁴⁵

O Colégio do Corpo atua em diferentes níveis, indo da formação à sensibilização.³⁴⁶ Para o diretor do Colégio, Álvaro Restrepo, o corpo é “o patrimônio essencial e

345 Folder de apresentação do projeto.

346 O Colégio Del Corpo é subsidiado pelo Banco Mundial e pela Secretaria de Educação Distrital, permitindo a continuidade das ações a longo prazo.

único de todo Ser, ponto de partida e chegada de toda ação humana: sujeito e objeto, escultor e escultura, meio e fim, ferramenta e matéria”,³⁴⁶ definição que aproxima o seu trabalho – um entre muitos, nos países mais diversos – ao de Bertazzo, no Brasil.

Em todos esses casos, assegurar somente a qualidade artística desses projetos não basta: além dos aspectos formais do espetáculo, é necessário se levar em conta a relação social e educacional, bem como avaliar o impacto efetivo de tais experiências na vida dos jovens que deles participam.

Se, na segunda metade da década de 1990, Bertazzo já rascunhava novas relações e encontros possíveis das diferentes classes sociais, a partir de 2000 seu trabalho circunscreveu efetivamente a construção dos espetáculos com iniciativas sociopedagógicas. Para o coreógrafo, essa mudança de elenco, de pessoas de idades variadas, das classes média e alta paulistana, para jovens de setores populares, significou também uma mudança na qualidade e aplicação de sua metodologia: além de suas qualidades motoras, esses jovens tinham tempo disponível para o trabalho, podendo ensaiar vários dias por semana.

O palco cada vez mais se tornava um espaço para a reflexão da sociedade, um possível sistema de organização urbana, civil e democrática, com a possibilidade de ser, ao mesmo tempo, *igual*, com acesso a direitos políticos, civis e sociais, e *diferente*, pelo reconhecimento de práticas culturais particulares. As apresentações propunham um diálogo entre o corpo que dança e o corpo do espectador, para além do olhar, e estimulavam uma percepção de ordem nova, ligada às experiências anteriores, pessoais e coletivas.

O Brasil expresso na cena problematiza metaforicamente as tensões presentes hoje nas relações sociais: uma comunidade busca sua unidade dentro das contradições e das tensões acentuadas no convívio das diferenças. Aparentemente é unidade o que se forma pelo ritmo da dança, mas um olhar atento poderá distinguir as singularidades no gesto de cada um.

A dramatização pela justaposição de diversos grupos no palco contribui para que se veja e se questione as relações dos diferentes grupos na convivência diária. O conteúdo humano das experiências de cada participante será a matéria-prima dessa construção artística e o seu entendimento se potencializa pela resposta das pessoas que assistem às apresentações. A cena pressupõe e sugere uma apreciação crítica de

346 Folder de apresentação do projeto.

muitas questões cruciais da formação da cultura brasileira. Mas em que medida se pode superar, pela arte, um sistema tão arraigado, e tão marcado pela violência? Em que medida a arte pode suprir as lacunas?

Se, para Bertazzo, “a sensação interna das diferentes partes do corpo em suas inter-relações, em possíveis combinações”,³⁴⁸ é considerada um sexto sentido, em seu trabalho ele investiga “como o movimento pode construir a identidade do adolescente; como o jovem, por meio do gesto e apoiando-se no gesto, é capaz de se expressar, se desenvolver e se estabelecer na sociedade”.³⁴⁹ O sexto sentido a que se refere o coreógrafo não é só metafórico: encontra eco na neurocientista Suzana Herculano-Houzel,³⁵⁰ para quem o sentido de movimento ou propriocepção (percepção que temos do próprio corpo) e o sentido de equilíbrio, diretamente ligados ao corpo e não orientados para o mundo exterior, associam-se aos cinco sentidos representados tradicionalmente. A mudança da qualidade do movimento está associada a mudanças na consciência de seu desenvolvimento e na relação espaço-temporal, conquistadas pela percepção do corpo, de seus espaços e da relação com o espaço ao redor. Movimentos cotidianos realizados de forma automática ou mecânica não são *habitados* pelo indivíduo. A consciência da expressividade dos movimentos se dá pelo conhecimento de sua estrutura e sua tomada de consciência será incorporada aos movimentos dia após dia.

Nesse contexto, para abordar a questão do espaço e do movimento, em que o corpo é visto na relação com o que lhe é interno e externo, foram apresentadas idéias de Marcel Mauss, Maurice Merleau-Ponty, Jocimar Daolio e Hubert Godard. Para comentar a identidade cultural, foram tomadas por base idéias de Jean Piaget, Mauss e Merleau-Ponty.

Para uma reflexão mais geral sobre corpo, identidade e cultura, trabalhou-se com as idéias de autores como Anthony Giddens, Peter Berger e Thomas Luckmann, Cláudia Vianna, Teixeira Coelho e Roque de Barros Laraia, apoiadas em grandes referenciais teóricos de Kant, Hegel e Michel Foucault.

As idéias de autores como Marcel Mauss e Merleau-Ponty são fontes incontornáveis de referência para se entender a relação entre identidade e cultura. Elas estão diretamente conectadas ao momento de mudança histórica que informa a

348 BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão Corpo: Identidade e Autonomia do Movimento*. São Paulo: Sesc, 1996.

349 BOGÉA, Inês (org.). *Espaço e Corpo – Guia de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo*. São Paulo: Sesc-SP, 2004.

350 HERCULANO-HOUZEL, Suzana. *O Cérebro Nosso de Cada Dia: Descobertas da Neurociência Sobre a Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2002.

criação da metodologia de Bertazzo: tanto as idéias de Béziers, por exemplo, quanto as de Denys-Struyf se encontram calcadas no pensamento crítico surgido nos anos 50 e 60 na França e na Bélgica. Veja-se o texto do antropólogo Mauss, “Técnicas do Corpo”, de 1934, em total sintonia com a mestra de Denys-Struyf, Françoise Mézières (1909-1991), que elaborou seu método de reeducação postural em 1947, procurando entender a relação do homem em seus distúrbios com o entorno. Já Merleau-Ponty, um dos principais nomes do pensamento fenomenológico, examina o papel do corpo no conhecimento, na cognição e na percepção do fluxo de informação da experiência vivida. Também para Béziers a análise fenomenológica da percepção, a psicologia da forma e as teorias da estruturação do espaço e do “corpo vivenciado” trouxeram avanços para o entendimento do papel da motricidade na nossa vida psíquica e afetiva.

Em seus quase trinta anos de atividade profissional, Bertazzo criou a técnica de Reeducação do Movimento, associando a dança — com destaque para as danças indianas e danças de roda brasileiras — com teatros de máscaras orientais e técnicas de fisioterapia — como a coordenação motora de Piret-Béziers e as cadeias musculares G.D.S. — para construir a noção de corpo dos *cidadãos dançantes*: pessoas que se dispõem a conhecer melhor as possibilidades de movimento do seu corpo, desde atores, bailarinos e profissionais que trabalham a expressão por meio da dança, até não profissionais, partilhando o espaço da cena e o projeto estético coletivo. Para Bertazzo, a cidadania plena tem de passar pela experiência e consciência do próprio corpo. No capítulo 5, “Fundamentos do Trabalho Corporal”, foram comentadas a dança indiana, a coordenação motora e as cadeias musculares, fundamentais para a sistematização da técnica de Reeducação do Movimento, desenvolvida neste trabalho.

Especificamente sobre a formação da técnica, foram usadas as idéias do próprio Bertazzo, os trabalhos de Suzanne Piret e Marie-Madeleine Béziers, e Godelieve Denys-Struyf, com quem o coreógrafo mantém diálogo constante. Para se falar sobre a dança indiana, foram usados como referência Ambrose Key e Patrick Pezin. Eles mostram as origens nas quais Bertazzo se baseou para estudar uma “geometria corporal” que forneça bases e propicie uma dança por meio da qual se possam trabalhar os padrões do gesto humano e sua expressividade.

Nesse capítulo, procurou-se ainda revelar o dia-a-dia que possibilita a formação e o entendimento dos movimentos desenvolvidos nas coreografias. Como diz Merleau-Ponty, “considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele

habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original que se esvai na banalidade das situações adquirida”.³⁵⁰ O movimento é momento e ação fundadora do corpo, é o que pode construir uma disponibilidade corporal, é a maneira primordial de o homem estar no mundo. “Um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou a seu ‘mundo’, e mover o corpo é visar através dele as coisas, é deixá-lo responder a sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação.”³⁵¹

Para o coreógrafo, é fundamental como o movimento adquire sentido ao buscá-lo no corpo e nos gestos. Simplesmente o fato de estarmos de pé, em aparente imobilidade, pressupõe uma atitude, em relação ao peso e à gravidade, que requer atividade muscular. O equilíbrio, a postura corporal e os gestos revelam o meio de existência e imprimem sensações. A sensação do movimento intencionalmente impressa no corpo pela proposição coreográfica é um dos fatores que diferencia o movimento dançado dos movimentos do dia-a-dia. Dançar é se valer de um repertório expressivo dos gestos na comunicação.

Se na escrita o movimento ganha outro tipo de corpo, nas imagens apresentadas ao longo da tese, assim como nos dois vídeos, podem-se visualizar as metamorfoses da sua trajetória. No dvd *Dançar Para Aprender o Brasil*, produzido especialmente como parte da pesquisa, essas imagens ganham movimento, e sublinham o entendimento do palco, por parte de Bertazzo, como lugar de questionamento das possibilidades. Depoimentos colhidos ao longo dos anos servem de marcas, também, de um discurso sobre o corpo e a cultura.

No segundo vídeo, *O Mundo no Corpo*, as imagens produzem um outro discurso, do corpo que se relaciona, se toca e se encosta, criando novas configurações e novas percepções. O corpo é visto ali em movimento, quase sem roupa, depois vestido e em seguida inserido em lugares da cidade. O que já estava inscrito no rosto, nas mãos e no posicionamento do corpo vai se tornando mais acentuado, quando se pensa no espaço em volta. O corpo ganha marcas e se expande em outras significações, impostas e assimiladas.

Um último comentário: espera-se que esta pesquisa possa propiciar outras reflexões análogas na área de dança, pensada em um contexto amplo. Como pano de

350 MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 149.

351 Idem. p. 193.

fundo, a tese procura afirmar a construção da identidade pela sensação e percepção do movimento, ressaltando este saber apreendido na ação, que nega a dicotomia entre corpo e mente. Pelo registro das obras de um artista singular brasileiro, a tese constitui, a seu modo, um instrumento de preservação da memória da dança; sugere, assim, o acompanhamento não apenas do trabalho de Bertazzo, mas do crescimento notável da dança e das ações sociais em nosso país, nos últimos anos.

Essa pesquisa pautou-se pela compreensão da lógica própria da dança de Bertazzo, como ponto de partida para questionamentos amplos sobre corpo e cultura. Mais do que certezas, formula inquietações a respeito da dança, como ação criadora e pedagógica, fundamental para uma formação propriamente humana, num contexto propriamente brasileiro.

Apêndice

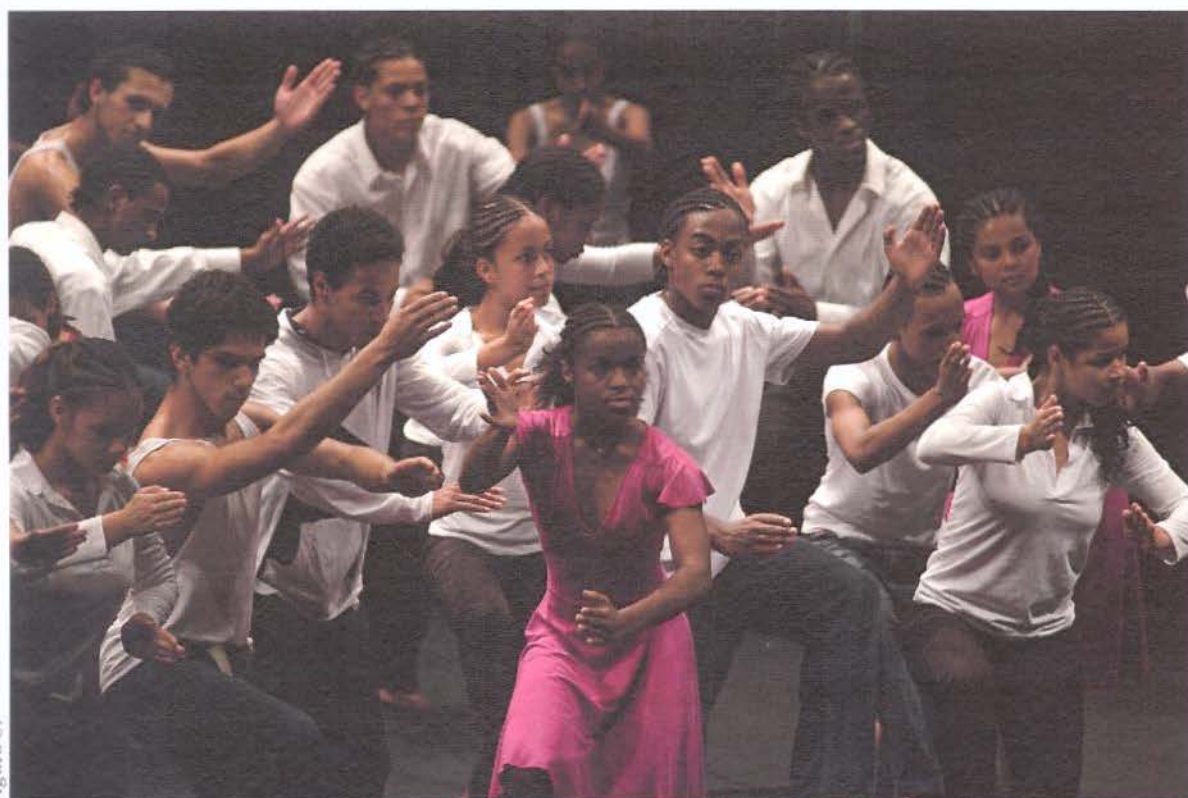


Figura 87

Quando você começou a desenvolver sua metodologia de reeducação do movimento?

Foi em 1976, quando percebi que ocorriam manifestações não-profissionais nas artes plásticas, na fotografia, na música, mas não na dança. Eu já havia me dado conta de que, para fazer espetáculos amadores ou não-profissionais de dança, era preciso modificar a técnica corporal. O balé clássico, assim como a dança contemporânea, precisa de instrumentos trabalhados durante muitos anos.

Vi que existiam outras formas de expressão e recorri à dança oriental, por causa da expressão facial e da linguagem com as extremidades — coisas para as quais realmente não temos igual.

Comecei o processo de educador trabalhando com o cidadão que se dispunha a investir para dançar, para subir ao palco, e aquilo me mostrou que, para tanto, era preciso conhecimento, tempo de aprendizado.

Comecei por esse aspecto e, de lá para cá, fui desenvolvendo uma escola, que chamei de escola do cidadão dançante — um percurso de entendimento e estudo, de saber como trabalhar as matrizes do gesto humano, que determinaram o homem como espécie. Esses padrões são retomados por exercícios repetidos inúmeras vezes. Não para mecanizar, mas para reconstruir ou reafirmar no sistema nervoso central os pedaços desse corpo. Para mim, cidadão dançante é aquele que investe numa profunda elaboração do gesto humano para mostrar isso ao público. O bailarino nem sempre faz isso, porque precisa mostrar grandes exageros do movimento humano. É outro compromisso.

Quais são os primeiros passos do “cidadão-dançante”?

Neste trabalho, primeiro, se aprende a organizar todo o tronco, o tórax, as costelas. Nisso, é muito interessante o paralelo com a dança indiana, que trabalha com os pés bem apoiados. A bacia é o centro do corpo, o centro do aparelho locomotor — eu me estruturo no quadril. Isso depois ajuda muito à pessoa a sentar para estudar; do contrário, ela senta com as costas. É o que você vê nos jovens: nenhum deles senta mais nos ísquios, no quadril.

Parece até muito simples, mas, se você conseguir modificar esse comportamento numa criança, estará modificando muita coisa, porque o cérebro dela vai se refinar, modificar o jeito de pensar.

São uns 20 e tantos anos de trabalho, em que a gente vem privilegiando certos aspectos de ensino e movimento que se enquadram muito bem no processo de formação do jovem.

Em seu trabalho, você afirma que a construção da identidade se dá pelo gesto...

O esqueleto é uma geografia de base. Todo ele é revestido por músculo. Nossos músculos são como cabos que permitem que nos desloquemos, nos desloquemos no espaço. Esses cabos musculares, que vão em circuitos longitudinais por todo o corpo, também nos permitem organizar o pensamento, desenvolver o intelecto. Os caminhos — as estruturas que percorro nessa trajetória que nunca termina — são os gestos. À medida que adquiro consciência concreta de como são os dois ilíacos, de como o sacro se organiza no meio deles, tenho ao sentar uma imagem verdadeira de como é minha bacia. Aí, já modifico a atitude, o comportamento em relação ao quadril. E assim vai. Aos poucos, vamos construir as costelas, a relação das omoplatas, como os braços e seus ossos se organizam para o gesto. Isso modifica a relação com a escrita. Os pés pressionam o chão para que se consiga uma extensão do eixo vertebral.

É fundamental dar ao jovem essa consciência estruturante, o mapa pelo qual o gesto se define. O gesto é expressão individualizada: cada um percorre seu caminho. Trabalhado no plano da psicomotricidade, o gesto não tem a preocupação de transformar o jovem em bailarino, mas sobretudo o objetivo é trabalhar sensações que, aos poucos, se organizem para construir uma identidade. Nós nos percebemos como indivíduos e mantemos essa relação com o eu. Existe um trabalho psicomotor de base em que percebo profundidade (que é minha bacia) ou altura (que é minha

cabeça). O plano no espaço da largura que ocupo e do volume que vou construindo, inclusive nas relações de afeto e de transformação com objetos que pego. Sem identidade motora, é muito estressante construir a identidade num plano absoluto.

No trabalho do dia-a-dia, como você faz para aumentar as sensações corporais?

Para sobreviver como forma e expressão, o corpo luta contra a gravidade. Gravidade, peso: o corpo cai, é levado para o solo. A gravidade é que, aos poucos, vai dando estrutura e maturidade ao meu corpo. A resultante máxima da luta antigravitacional é eu pressionar os pés no chão, executar um pulo e manter o mesmo desenho que teria se estivesse ereto, apoiado sobre os dois pés.

Realizamos várias atividades para aumentar as sensações. O bastão, por exemplo, é pesado. Ele define com tonicidade, com peso, o gesto do braço do jovem no espaço. Havendo peso, existe força que luta contra a gravidade. Lutar contra a gravidade não é subir os ombros e, assim, perder a relação com a respiração e com o olhar focado. É algo que começa nos pés e vem para dentro do tórax.

Por isso, usamos vários elementos para finalmente ter a percepção dos músculos que cruzam as articulações. Cada pedaço do corpo é uma unidade. A perna é uma unidade. O braço, idem. Quando uso o elástico, tenho uma noção importantíssima da construção do gesto: ao puxar o elástico, há força e, ao mesmo tempo, elasticidade.

São as duas componentes do gesto organizado. O que seria apenas força? O halterofilista, a expressão de um corpo engessado. E apenas elasticidade? O corpo sem tônus, que não consegue nem ficar sentado. O jovem e todos nós precisamos das duas coisas.

Por fim, nesse equilíbrio entre força e soltura, começo a adquirir algo que é do ser humano por excelência: a psicomotricidade fina. O que seria isso? Digitar, por exemplo. Ou fazer gestos ínfimos para construir coisas pequenas com as mãos.

O bambu já pressupõe tônus, elasticidade, mas também equilíbrio de ajustamento digital, sensações em profundidade que modificam muito nossa percepção do espaço. Bastão pesado, bambu fino, temperatura — tudo é trabalhado para ampliar o campo sensorial do jovem ou do aluno, que se reeduca nesse processo.

Em média, quanto tempo de trabalho é necessário para apresentar uma das suas coreografias no palco?

Três ou quatro meses de ensaio, não menos que isso, para conhecer a estrutura

rítmica de cada dança folclórica, saber como isso se organiza no impulso corporal, entender cada tipo de percussão que a dança induz.

Sempre foi meu dever desvincular de uma experiência corporal o aspecto psicológico. Nos anos 1960 e 1970, época da ditadura, tudo ficou muito psicologizante, muito fechado na sala de aula. Eu fazia um trabalho sobre a emoção, alongamentos de todos os jeitos, desbloqueio de couraça, desbloqueio de emoções, desbloqueio sabe-se lá do quê... Comecei a ficar saturado. Eu tinha que mostrar que o corpo não precisa ser subordinado ao psiquismo, ser produto do psiquismo; ele é outra coisa, está além disso. Não importa como sou, como sei, o que me marcou. O que conta é que sou um instrumento, bom ou mau, de linguagem. Tenho que assumir esse compromisso. É difícil as pessoas não entenderem isso como perda de humanidade. Elas acham que, quando vemos o corpo de uma perspectiva biomecânica, nós o estamos tornando uma coisa tecnicista, fria e racional. É uma pena que isso seja ainda tão mal compreendido.

Por que você coloca na mesma cena cidadãos dançantes e bailarinos?

Toda vez que misturo bailarino com cidadãos dançantes é com o intuito não de afirmar que o cidadão faz isto mas pode fazer aquilo, e sim de usar o bailarino de outro jeito. Na minha linguagem, às vezes conseguimos uma pirueta, mas a intenção é sobretudo proporcionar a esse bailarino uma experiência de coro. Foi com *Dança das Marés* que cheguei verdadeiramente a desenvolver o trabalho com cidadãos dançantes. Foi muito difícil, mas aí eles perceberam realmente a liberdade de expressão no volume, giro e torção dentro de linhas.

Por que você direcionou seu trabalho a partir de 2000 para os adolescentes de periferia?

Pelo desejo de trabalhar com um longo processo de aprendizado que está envolvido na construção de um espetáculo artístico. Isso é bom para o campo da educação.

Os jovens podem dedicar mais tempo a isso. Do contrário, saem da escola e vão praticar um lazer muito pernicioso. Não são só os adolescentes da periferia — é qualquer criança hoje em dia. Não vejo muitas crianças de classe média ou alta que tocam algum instrumento ou investem em dança, em canto. Somando todas as camadas sociais, não passam de 12%. É nada! Então, é legal trabalhar com esses adolescentes. Seus corpos não são diferentes dos das outras crianças. Hoje em dia, está tudo igual.

Por que trabalhar com adolescente e não com crianças?

É uma fase muito importante. Se dermos atenção a esse período, estaremos facilitando o processo de amadurecimento e a introdução do indivíduo na sociedade, com mais participação, mais identidade.

Quando chegamos à adolescência, começam a surgir conflitos maiores de identidade, de estrutura pessoal. Os pais viram um contraponto. Geralmente, torna-se difícil a relação entre pai e filho. Na escola e nas organizações que se preocupam com educação e transformação, é onde se deverá trabalhar essa identidade, no plano das construções, da linguagem, dos instrumentos, para o adolescente se transformar num ser mais rico, com conhecimento.

Vivemos num período em que é muito difícil incutir a organização, a disciplina, a repetição das mesmas coisas. Feliz ou infelizmente, isso não se aprende com os pais em casa. Em casa você se amalgama com relações mais emocionais. Como jovem, confronta-se com os pais num duelo pela identidade. É assim que a gente entende o trabalho aqui, nos estabelecimentos de ensino. O objetivo é organizar o jovem, criar condições para o silêncio, porque senão ele jamais vai se interiorizar. E isso não quer dizer meditação. Esse silêncio é o gesto, é a música que se escuta. Organizar-se no vestir, no tomar banho, no relacionar-se com o grupo, no espaço de comer. Ter rodas para conversa e estar sempre reorganizando o corpo.

Nós, arte-educadores, temos o compromisso de organizar o cotidiano desse jovem. Vamos então criando um ritmo cotidiano, uma organização nesse corpo que se transforma constantemente, levando-o a se modificar devagar.

É na adolescência que começam a surgir tantas modificações... A sexualidade... Isso ajuda muito na identidade, mas é difícil — o corpo se modifica de mês a mês. O jovem pensa: “Não tenho muito entendimento de como administrar esse corpo”. A voz muda, começa a surgir pêlo. Há uns já que são bem adolescentes e outros que estão entrando nessa fase. E ela é muito difícil, de estruturação da personalidade.

É na adolescência que você tem de tomar o maior cuidado, que você começa a se colocar no meio, com opiniões. Para isso, é preciso escutar e absorver muito. E o adolescente tem muita dificuldade de ouvir: quanto maior é a insegurança, mais prepotente, mais autoritário, ele se mostra. Vive em grupo, em tribo, porque, para se achar, ele tem de conviver em grupo. Mas é o mais egoísta de todos. Quanto mais seus desejos não puderem ser realizados, mais ele ficará agressivo. Então você tem de trabalhar muito, conquistar, colocar a agressividade na expressão, na pintura. Não

deixá-lo ser agressivo quando outras opiniões vêm, ou quando alguma coisa exige que ele reprima a energia. Aprender a contê-la, para que ela possa se modificar, é a conquista da nossa época. Nos anos 1970, era: “Libera a sua energia”. Havia uma repressão imensa, tinha uma ditadura horrorosa, e você tinha de liberar sua energia. Mas não é mais isso que a gente tem de fazer.

À medida que entra na adolescência e modifica o ritmo interno, a parte hormonal, a criança sai de casa, começa a viver mais com os amigos. É quando deveria entrar no espaço cidade. Só que cada vez menos a cidade permite que o jovem a ocupe, a percorra, a conheça, sentindo-se parte dela.

O gesto e a relação de grupo são fundamentais para o adolescente porque ele precisa entrar em confronto, observar os amigos e, numa relação às vezes até de competição sutil, começar a manifestar a pessoinha que está ali dentro.

Qual é diferença entre o trabalho com adolescentes e com adultos?

As dificuldades ou privilégios são diferentes em cada período da vida. Por exemplo: o desafio de levar um adolescente a um trabalho minimalista no gesto, concentração e silêncio retornam ao público uma beleza que não percebemos no cotidiano, no aparente “relaxamento” que o adolescente nos expõe. Em contrapartida, o adulto sem experiência de dança traz mais conhecimento sobre diferentes culturas, experiências boas ou ruins da sua vida e a disponibilidade de trabalhar com expressões mais insólitas. E o bailarino profissional, caso ele se disponha a uma pesquisa de movimento, se libertando dos padrões de movimento armazenados ao longo da sua trajetória, é bastante instigante. Ou seja em cada um desses diferentes personagens enfrentamos dificuldades distintas mas devemos saber o que pedir a cada um deles.

EDUCAÇÃO

Você diria que seu trabalho pode funcionar como complementação escolar?

Claro, porque senão não haveria motivo para estarmos fazendo isso. Tenho um compromisso muito sério: se faço um espetáculo, ele precisa ter impacto artístico. Se consigo ou não, já é outra coisa, mas aquele é meu desejo e meu objetivo. Para ter impacto artístico, o espetáculo precisa ter um grande aprendizado. Associado ao

período de formação escolar, esse aprendizado é precioso, se encaixa muito bem, porque organiza o lazer do aluno. O problema não é quando ele está na escola, é quando sai de lá. E a gente — o que faz? Uma vez que começamos com música no aspecto rítmico, nós já trabalhamos a matemática, porque ela é sobretudo a compreensão do tempo e do espaço. Damos informações tanto sobre o funcionamento do corpo como sobre o mundo ao redor. O que propomos é uma formação mais ampla.

Para constituir um corpo de dança, para formar artistas de forma ampla, é preciso dar toda essa informação. Para conseguir fazer um espetáculo quando se escolhe trabalhar com uma classe menos privilegiada, é preciso supri-la de informações de diversas áreas, tanto psíquicas quanto motoras.

O projeto que desenvolvo tem de abraçar muitos aspectos para, no final, fazer o adolescente ansiar por um mundo melhor. Isso não quer dizer que ele ficará calmo, zen, tranqüilo. Talvez se torne até mais irritado — não agressivo ou destrutivo, mas reivindicador. Se queremos um cidadão mais político, precisamos saber solicitar.

Na sua visão, qual é a importância do ensino integrado?

O homem adquiriu formas muito refinadas de movimento, que lhe permitiram chegar à qualidade intelectual que possui. Isso é muito importante, e nosso desejo é que isso um dia seja introduzido no ensino fundamental. Olha que sonho!... O professor do ensino fundamental ganha mal, e muito pouco se investe no desenvolvimento dele. Passa o ano inteiro convivendo com a criança sentada. Quando ele começar a levar em conta o encaixe dos ombros, uma relação mais harmoniosa do pescoço, do olhar, das mãos, da respiração — a aceitar essa psicomotricidade —, a criança terá mais capacidade cognitiva.

A psicomotricidade é uma das bases do corpo humano. Ela nos possibilita a cognição, o entendimento. Escrever demanda uma organização com o lápis, com a caneta. É assim em todos os outros setores: para organizar a palavra, preciso do raciocínio, da intenção, porque senão a palavra não sai, a linguagem não se articula. Num refinamento máximo, a psicomotricidade nos permite tocar instrumentos, dançar no palco. E, surpreendentemente, nos dá a visão do que é o humano na relação bípede com o espaço, caminhando, deslocando o braço, a cabeça.

Existe o grande sonho do ensino integrado, associando uma série de coisas para que a criança tenha visão mais rápida da globalidade e depois se especialize e crie foco. É um grande sonho, mas não vejo grande evolução nesse sentido. Percebo que

o teatro ainda é apenas atividade extracurricular. Da mesma forma que a dança, não está associado a nenhuma programação de ensino. É fragmentado. Poucas escolas o usam para melhorar a linguagem verbal do aluno, para que este aprenda a conceitualizar e a se expressar. O teatro poderia servir para entender como o aluno usa a palavra, pensa, interpreta, comunica.

Podemos associar a lógica musical à matemática, mas, nas escolas, não existe tal associação. Não estou querendo criticar isso, mas a gente vê que as Ong têm essa preocupação. Às vezes até falta clareza, porque elas precisam generalizar, senão não conseguem “captar” a criança no meio daquele caos. A situação é tão grave que se vai pela maioria. Quem ensina música já começa a ensinar ali no canto, até para dar algum tipo de organização nisto ou naquilo, acalmar as crianças, tirar sua agressividade. Quem ensina teatro já está de algum jeito discutindo a situação na comunidade. Nas Ong, se a gente ajudar, o ensino integrado chegará mais rapidamente.

Como você inicia o trabalho? E como ele atinge o cotidiano do jovem?

O jovem melhora à medida que se modifica, que traz mais conforto e entendimento ao corpo. Ele ocupa um volume no espaço e começa a entender isso e se organizar melhor. Passa a questionar tudo em volta, inclusive o tipo de organização que usa no quarto ou na casa. Ao mesmo tempo, precisamos do trabalho delicado dos assistentes sociais, que vão às escolas e às casas e fazem a ponte. Às vezes, isso é importante até para um diretor de escola entender que o aluno, embora talvez não esteja com nota muito boa, já está com um entendimento muito maior que a escola. O mais importante é o comportamento e o interesse dele pela escola.

Você tem observado isso tanto em classes sociais mais privilegiadas quanto na periferia?

Olha, não consigo mais diferenciar a criança de classe média daquela da periferia — a massificação, a mídia, deixou tudo igual. Lidando com um jovem de mais recursos, vemos que ele recebeu um ensino de melhor qualidade. Os menos privilegiados não tiveram a mesma coisa, e por isso é fundamental a complementação escolar para os que vieram da periferia: se eles não receberem esse complemento, não abrirão seu universo de compreensão, até de desejo. Tudo para o jovem melhorar, ampliar seus anseios. É o que gera desenvolvimento.

Você acredita que esse trabalho possa diminuir a inserção do jovem no tráfico? Como educadores, nossa função é acelerar o aprendizado e os anseios dessas crianças. Quanto mais portas se abrirem para o entendimento do mundo e da vida, menos elas vão querer se arriscar. Porque entrar para o tráfico é arriscado: nada garante que você vá viver muito tempo. E o entendimento de vida, de morte, de preservação da espécie, o jovem já está começando a ter ali, com o próprio corpo.

Agora, como em tudo mais, o tráfico também tem grande concorrência. O que uma criança ganha para ser avião hoje não é tanto quanto se pagava antes. É por isso que meu patrocínio precisa ser grande; a gente tem mesmo de oferecer bolsa de estudos. Às vezes, olho para elas e digo: “Vocês têm consciência de que estão vivendo como crianças de Primeiro Mundo? Vocês saíram da escola e agora estão aqui”. A gente discute a elipse do movimento do tórax no espaço; de repente, um pára, e você fica trabalhando a sonoridade da voz e diz: “Não, isso está muito agudo, machuca a sua glote...”

Assim, a gente passa o dia num universo imaginário e, ao mesmo tempo, concreto do corpo. Será que tem volta? Não, não tem.

Da mesma forma que venho como profissional remunerado que optou por estar aqui, quero que todos os jovens estejam aqui por opção. Talvez alguém saia pensando em ser biólogo, profissional da informática, músico, bailarino. Hoje, o aluno já vê isto como trabalho. Nosso objetivo, essencialmente, é mesmo este: aos poucos, fazer aqueles impulsos que chamamos de vocação se transformarem em realidade.

Seria diferente se, por exemplo, eu estivesse aqui pensando: “Faço este trabalho para distanciar o jovem do tráfico”, ou coisa que o valha. Não que não fosse legítimo, mas não seria trabalho artístico. Venho, isto sim, para formar educadores.

RELAÇÃO CENTRO PERIFERIA

A imagem que você tinha da periferia se modificou ao longo desse processo?

Eu vejo os jovens da periferia mais espontâneos e disponíveis a experiências do que os jovens do lado de cá. Aqueles têm pelo menos o *hip hop* como manifestação política e emocional para a angústia, a queixa, o desejo. O medo que eles sentem diante do desconhecimento é igual ao garoto do lado de cá. O medo de mostrar o desconhecimento ou de demonstrar que não está conseguindo entender é muito

grande, são essas paredes que nós mesmos não sabemos como derrubar. É um problema de ensino, de como penetrar para fazê-los conseguir estabelecer alguma lógica. Acho que é igual, não vi diferença.

De resto, fortaleceu-se minha crença de que lá existe mais solidariedade, uma troca em meio aos conflitos. É normal, já que, pelas próprias dificuldades em que vivem, eles precisam e se permitem mais ajudar uns dos outros. É interessante: apesar do profundo egoísmo que é inerente a todo adolescente, eles já vêm essa capacidade de ajudar o parceiro.

Há animosidade em relação aos habitantes das regiões mais centrais, mais abastadas?

Alguma. O mais aterrorizante é que, à medida que os desejos de consumo ficam mais exacerbados, os jovens da periferia ficam com muito mais raiva. Odeio quando alguém vem nos perguntar: “Vocês estão mostrando a eles o brilho, mas, quando isso acabar, não vai ficar muito mais amargo?” Mas, de fato, proporcionando espaços de convivência comum, aspirações de conquista no campo das idéias e sensações, fazendo crescer o desejo do consumo, tem-se uma faca de dois gumes. A manipulação efetuada pelo sistema leva a querer consumir muito mais vorazmente. Na periferia, por exemplo, há mais celulares que aqui.

Você fala em sistema econômico?

Sistema de modo geral. Na passagem da adolescência para a fase adulta, vem o momento em que eles desejam muito aquela camisa, aquele tênis. Então, pergunto: se injetássemos ali outros valores, isso arrefeceria essa amargura e essa violência? Quem sabe se, futuramente, poderiam vir com violência cultural, não física...

O meu sonho é que eles nos tragam uma série de expressões e manifestações que mostrem sua força. E o meu desejo é que consigamos incutir neles mais conhecimento para que, quando se levantarem e vierem em nossa direção, seja não para nos atacar, para quebrar o vidro do nosso carro, para arrancar nossos colares, e sim para mostrar espontaneidade cultural.

Muita gente acredita que, ao adquirirem conhecimento, conquistarem instrumentos para se defender melhor, integrando-se na sociedade, arrumando emprego, eles passam a enfrentar problemas de outra ordem, às vezes até mais sérios que a segregação da periferia.

A competitividade, por exemplo. Ao terminarem o curso, continuarão a ser negros, e sua linguagem ainda será precária. Mas eu pergunto: ficarão mais amargurados agora que têm mais conhecimento e mais consciência de sua situação? Eu considero isso positivo. Você mesma me disse que eles eram mais alegres, que tinham mais consciência da situação não só do Brasil, mas também do mundo. Isso não é ruim. Tomar consciência é o primeiro passo para qualquer coisa que se queira fazer.

Tenho um exemplo muito bobo: estávamos estreando um espetáculo da Maré, no Rio, e reparei que o elenco estava vestido de modo muito elegante. Já eu estava bem desarrumado. Então, disse: “Como vocês estão chiques! Até parece um desfile. Olhem só para mim — estou péssimo”. E um dos meninos respondeu: “Você pode, mas nós não”.

Nisto, eu me lembrei dos filhos de intelectuais da década de 1970, que não davam a mínima para a roupa — vestiam jaquetas e usavam mochilas idênticas. Até algumas décadas atrás, o marketing e o consumismo não conseguiam se infiltrar nesses jovens com valores mais arraigados, mas, com a decadência da instituição de ensino, tudo ficou mais vão.

Se conseguíssemos organizar a palavra, o discurso, desses jovens, se pudéssemos ensiná-los a falar, a melhorar o conteúdo de seu discurso, eles teriam mais chance num mercado de trabalho tão competitivo. Têm potencial de trabalho, mas, quando usam a palavra oral ou escrita, eles se perdem.

Você acha que os meninos do projeto teriam mais chance nesse mercado de trabalho competitivo se cursassem uma escola técnica?

Acredito que sim, mas a escola técnica ainda é pouco perto do que deveria existir. O ensino técnico é uma coisa muito pouco desenvolvida. Esses meninos chegam bastante desmotivados; por isso, nós começamos ensinando-os a tocar e a dançar para tentar atraí-los e direcioná-los para um ensino técnico.

Fazemos com que se abram para o conhecimento, se concentrem mais, se organizem mais no grupo. A etapa seguinte é o ensino técnico. O meu ramo é a fisioterapia, e, no próximo ano [2006], em janeiro e fevereiro, eles começarão um estudo técnico nessa área. Afinal, o que eles têm a perder em aprender anatomia, em adquirir informação técnica sobre o corpo, sobre a organização motora? Podem usar isso na comunidade. Algumas meninas já estão trabalhando com gestantes, mas agora elas precisam é ganhar dinheiro.

Eu os incentivo a não fazerem nada sem remuneração. Eles dizem: “Eu fui dar aula numa Ong”. Eu respondo: “Então faça que lhe paguem dez reais por essa aula. Não vá de graça. Senão, para que você está aqui se especializando?”

O que fazer para transpor os obstáculos?

Se lhes damos algum material para criar uma performance de introdução, esse material deve ser um texto de teatro estratégico que eles possa assimilar. Qualquer coisa diferente disso seria um fermento para aqueles sentimentos de frustração e amargura e tornaria o trânsito ainda mais difícil. De que forma estamos abrindo caminhos?

Quando o conhecimento é inacessível, ele vem pela via da violência. Pois não há nada que dê sustentação, nada que proporcione desenvolvimento.

Não estamos falando de pessoas sem teto. Estamos falando de pessoas que vivem na favela, que tem onde morar. Isso já é uma etapa de desenvolvimento. Alguns já possuem condições básicas de saneamento, outros ainda carecem disso. Depois, vem um desenvolvimento mais refinado, e nisso a arte pode ajudar, porque as pessoas começam a aprimorar um pouco o desejo de conhecimento. A arte é o meio mais fácil para conseguirmos que depois o aluno queira chegar ao estudo técnico, por exemplo.

Não há outra receita: ter teto e estrutura familiar é pré-requisito. Isso posto, eles entram na fase de adquirir outros valores, um conhecimento mais rebuscado. É esse o cerne do nosso trabalho.

Seu trabalho hoje está mais ligado à educação?

Em nenhum momento deixei de me ver como coreógrafo e diretor de espetáculo, que é o meu ofício. Mas acho que isso adentra o âmbito da educação. Só o artista que se leva a sério sabe o que significa se expor em termos de disciplina e responsabilidade social, e é o que levamos a essas crianças. Além disso, como compromisso social, um espetáculo de arte, mesmo de grandes companhias ou grandes artistas, teria de se apresentar mais em núcleos periféricos, em teatros de vários lugares. Acho que cumprio esse objetivo, porque ficamos mais de um mês em cartaz. Cria-se muito movimento: não são só as apresentações; são aulas para técnicos assistirem a nossos aquecimentos, são espetáculos para comunidades etc.

Auto-estima é palavra muito utilizada no trabalhos com jovens. Em que medida você se preocupa com ela?

Tenho pânico dessa palavra — “Ai, ela precisa conquistar auto-estima!” Ora, auto-estima vem depois que você enfrenta e vence as barreiras, depois que você supera as dificuldades. É muito fácil, muito simples. Você pega três crianças e diz: “Vamos atravessar este rio pelas pedras, um ajudando o outro”. Quando se chega ao outro lado, todos estão um pouco mais seguros. É mais ou menos isso.

Em todos os processos de aprendizado e futuramente no nosso desenvolvimento profissional passaremos por etapas evolutivas e ao enfrentá-las sucessivos erros, acertos e desacertos acontecerão. Na conquista das dificuldades percebe-se que no início existe um grande vazio que deseja o conhecimento, no processo de preenchimento desse vazio freqüentemente nos avaliamos como incapazes. Quando finalmente conquistamos mais uma etapa no processo, estabelece-se dentro de si alguma solidez, segurança e mesmo a comunicação do conhecimento. Levar este dançarino a entender que por isso ele passará durante toda sua vida se ele desejar sempre estar em desenvolvimento é a grande conquista. O grande desafio ao educador é ensinar o aluno a estudar, do diretor, levá-lo a um instinto de trabalho individual. Numa sociedade comunicativa que aparentemente é bem sucedido aquele que está com o carburador queimando a cem por cento, é muito difícil armazenar conhecimento e refinamento pois essas qualidades demandam paciência.

As dificuldades surgem com o desenvolvimento. Você oferece uma estrutura musical ou gestual, apresenta as dificuldades, ensina a organizar os caminhos para chegar do outro lado.

Auto-estima não decorre do aplauso, da maquiagem, da luz sobre ele. O aprendizado é que dá à criança o sentimento de solidez, de ter consolidado alguma coisa. A auto-estima de que estou falando se dá em etapas, é o que a fortalece. Não se baseia exclusivamente na cultura do aplauso, não é dizer: “Puxa, deram um lugar a ele”. Essa é uma visão muito burguesa e perniciosa.

Se você se emociona ao ver um jovem de periferia no palco, então há um erro enorme por trás disso. O que fazemos é mostrar que existe uma potencialidade no povo brasileiro, como há em outros. Não existe nem mais nem menos potencial. O que existe é mais ou menos desenvolvimento. A preocupação tem de ser trabalhar as bases de psicomotricidade, pulsação, individualização através da expressão, da fala, do entendimento. Se o jovem não adquirir conhecimento, ele simplesmente não conseguirá fluir, ser.

O espetáculo é uma etapa que implica um sentido de organização em coxia, um tempo emocional para o jovem entrar na execução de alguma coisa em que vá se expor. E a exposição de algo que aprendeu exige interiorização muito grande, para repetir e fazer sem que a emoção o destrua na execução. É um processo muito rico, tanto no bailarino como no ator, e se mostra fundamental no processo educativo.

O que faz um atleta progredir é desenvolver as potencialidades do corpo e do intelecto para o gesto, as estratégias de jogo. Esse desenvolvimento faz aumentar a auto-estima. Ela precisa de exercício constante, de novas experiências, de conhecimento, de barreiras a ultrapassar. O acúmulo de frustrações nos impede de elevar a nossa auto-estima. Mas, quando as situações frustrantes diminuem, começamos a recuperá-la. É por isso que eu trabalho com uma coisa muito simples, chamada exercício, escola. A repetição é o que nos faz alcançar os objetivos.

Um dos integrantes do projeto Dança Comunidade, o José Mário sempre diz: “O que faz elevar a auto-estima é ter dinheiro para botar comida na mesa”. Concorro inteiramente, mas sei que auto-estima também é resultado da satisfação de terem trabalhado, se esforçado. O que vem com demasiada facilidade não faz aumentar a auto-estima.

Quais são os cuidados que dão sustentação a essa experiência cênica?

É um processo em há a integração de todos os elementos. O trabalho com os adolescentes, mesmo como espetáculo, é visto por outro prisma. É diferente de ver um trabalho de profissionais de dança. A conquista que espero desse espetáculo é outra.

Preocupo-me com o que isso está me oferecendo como linguagem, modernidade, reflexo de uma época. Quando assisto a esses jovens, vejo que etapa eles ultrapassaram, que nível alcançaram, que qualidade de refinamento conquistaram. Vou como testemunha, para comprovar quanto isso caminhou, talvez até em termos educacionais — pois acho que se consegue uma reflexão da parte do público, ou porque emociona, ou porque gera conflito: “Puxa, meu filho teve mais condições do que eles e não fez um oitavo do que eles fizeram!”

Os jovens que estão aí possuem teto e família, e é com eles que trabalho. A questão é saber se chegarão à universidade, se terão qualidade profissional, se conseguirão conquistar algo que não seja só trabalho de cobrador de van ou de carregador de saco. É fazê-las desejar um trabalho que as instigue intelectualmente. Por isso,

tomamos muito cuidado para que a linguagem do espetáculo não seja a da criança de rua. Agir de modo diferente seria completamente desavisado de minha parte.

DANÇA COMUNIDADE

Vamos falar especificamente sobre esses anos do projeto Dança Comunidade/ Sesc-SP...

Cidadãos que estão em formação, necessitando e desejando aprender... Mais cidadãos professores, educadores, artistas, ensinando-os... Essa troca significa se responsabilizar como cidadão. Não me preocupo apenas com a subsistência: consigo subir de patamar humano, da sobrevivência para o abstrato. Refinar minhas formas e modos de ser humano, dançando, cantando, conversando, construindo junto. O Dança Comunidade é um aprendizado de base para nós. Aos poucos, estamos tornando a cidade mais humana, mais passível de habitar.

O projeto teve início em maio de 2003, em parceria com o Sesc-SP. Já fazia três anos que atuávamos no complexo da Maré, junto com a Ong Ceasm, desenvolvendo um trabalho com jovens, sempre os mesmos.

Fizemos três espetáculos: *Mãe Gentil*, *Folias Guanabaras* e *Dança das Marés*. O projeto culmina invariavelmente num espetáculo, o objetivo, a prova final. Serve também para que o público venha, assista, se disponha a contemplar um jovem que, durante um ano, elaborou seu gesto, sua linguagem. É muito importante o público atestar, assinar embaixo. Não só pelo aplauso da mídia, mas também pelo cidadão que assiste e pelo cidadãozinho que elaborou uma linguagem nova.

Após três anos na Maré, viemos para São Paulo. Fizemos isso com um novo grupo, que começou do nada. Era interessante o desenvolvimento daquele método com jovens de sete Ongs, que já trabalhavam com seus professores em suas comunidades, fazendo teatro, grafiteagem, artes plásticas, dança, tocando instrumentos. Vieram com interesses e experiências bastante distintos.

No Projeto os jovens se envolvem profundamente por um período longo – terça a domingo, com seis horas de ensaio. Luta-se com o não-saber, com as frustrações do aprendizado na repetição cotidiana. Aos pouquinhos, as coisas vão se transformando, até surgir o refinamento, o instrumento fundamental para o prazer – o prazer de expor com certa sabedoria.

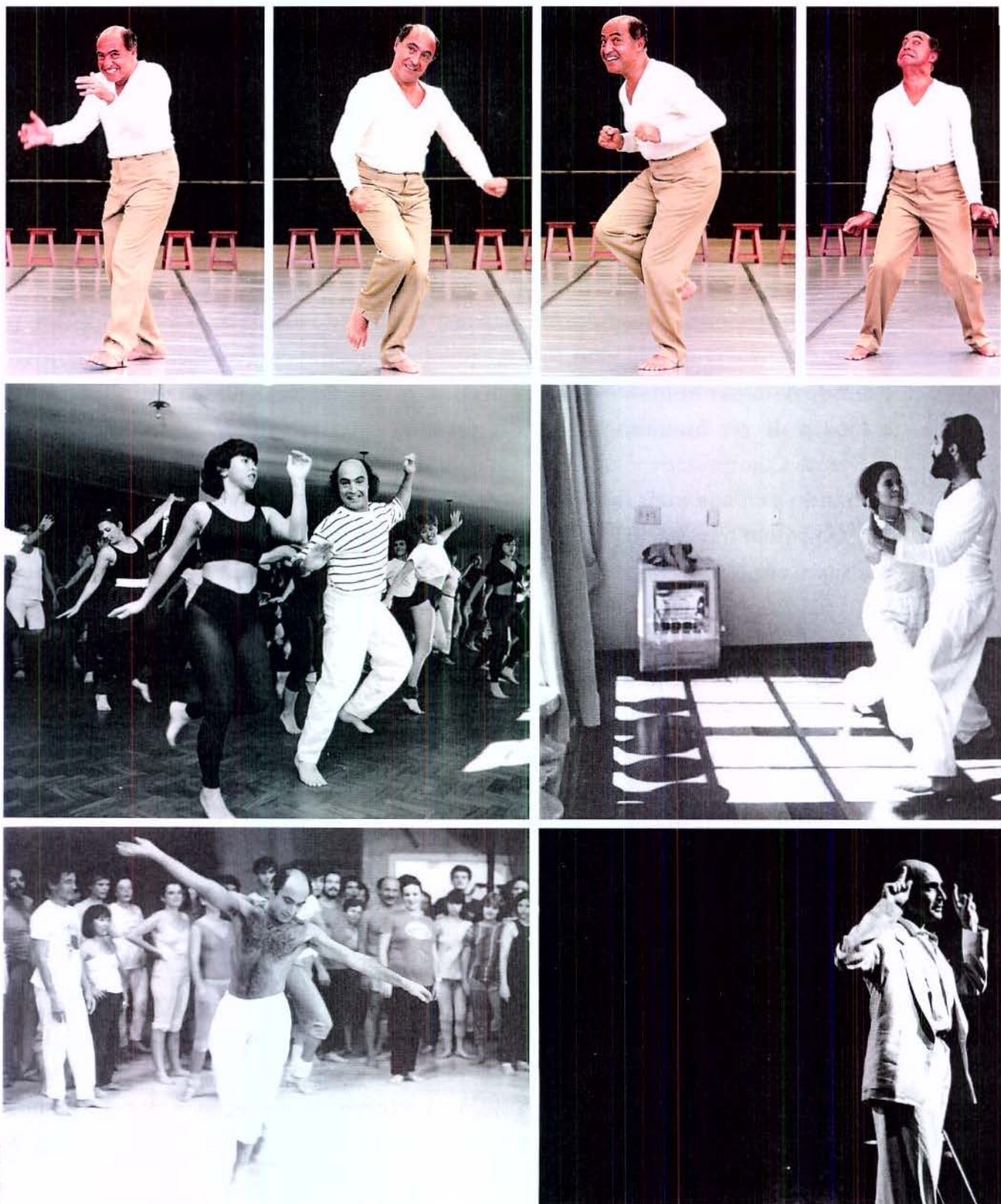


Figura 88



Figura 89

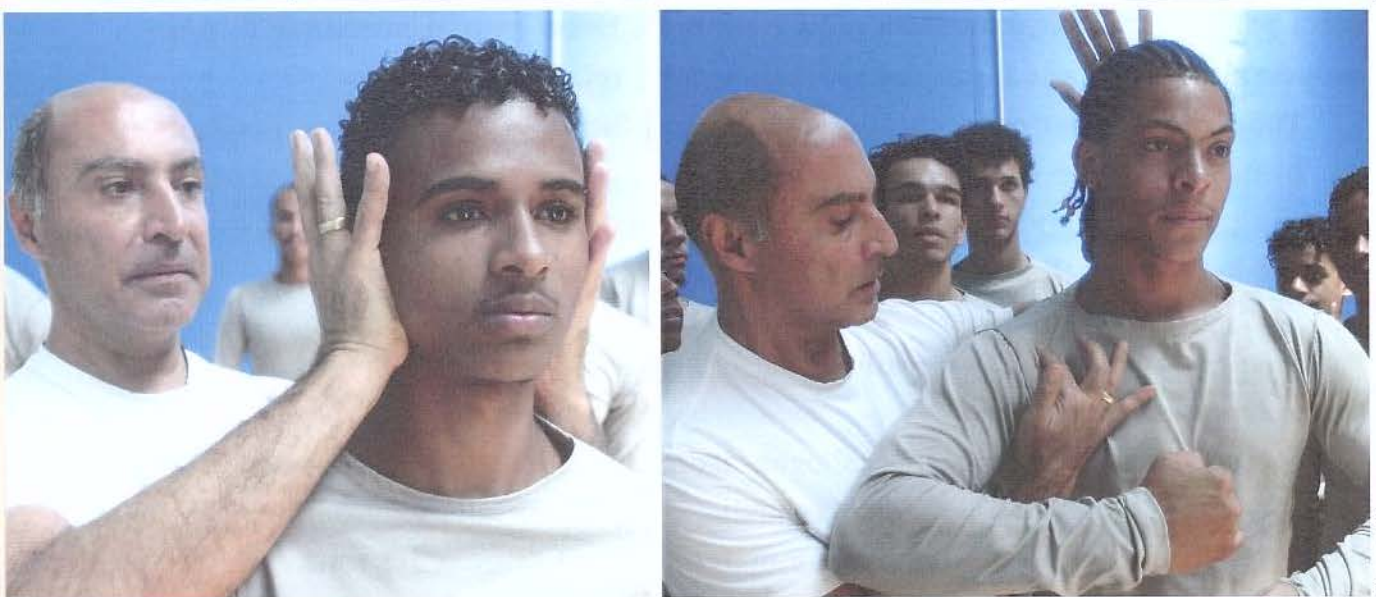


Figura 90

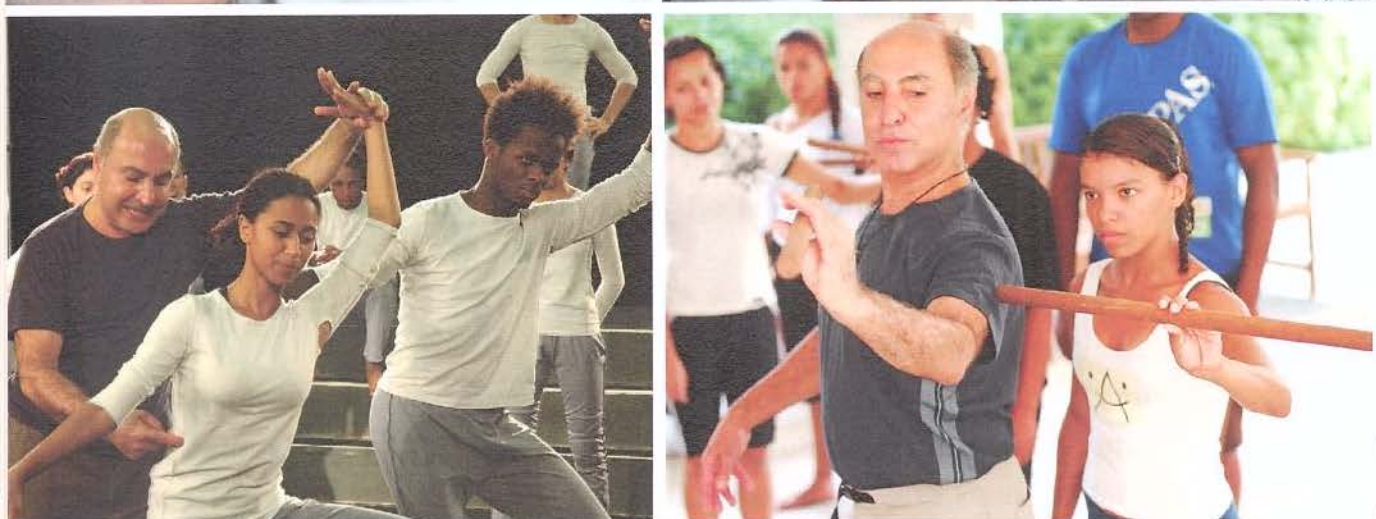


Figura 91

Terminado o projeto, cada um volta para sua Ong e desenvolve suas linguagens na multiplicidade da arte. Cada um trabalha dentro do próprio saber, transformando essas linguagens num entendimento próprio do que seja arte.

Hoje, inúmeras organizações realizam um trabalho artístico para atrair o jovem e envolvê-lo na comunidade. Qual é na sua visão o grande diferencial do Projeto Dança Comunidade/Sesc-SP?

Em nosso projeto, queremos mostrar que isso precisa ser feito de forma profunda: o jovem deve sair com conhecimento musical, espacial, gestual, e ter um plano de trabalho. Caso não se transforme em músico, dançarino nem ator, sairá sabendo o que é se profissionalizar: passar horas e horas, cotidianamente, repetindo alguma coisa para criar um instrumento mais elaborado. Nesse caso, o instrumento é o próprio aluno, com a sua expressão verbal, gestual, relacional.

Tudo tem de acontecer com muita qualidade. Estes são os objetivos do projeto: ou formá-lo para ser um artista — um trabalhador que se interioriza e produz uma linguagem, lutando contra as dificuldades de desenvolvimento pessoal —, ou prepará-lo para trabalhar em outros setores, profissionalizando-se.

Para que esse trabalho se desenvolva, é necessário o envolvimento de muita gente. Quem são essas pessoas?

São muitas: assistentes sociais, psicólogos, acompanhantes... É preciso sempre ter acompanhante no ônibus. E médico, remédio, roupa de ensaio, refeição, material didático — o que inclui vídeos, livros e material visual diverso. Há uma série de coisas para organizar. Além disso, os jovens recebem uma bolsa de estudos, que lhes possibilita ajudar em casa e se dedicar a esse aprendizado.

Durante o ano todo, são umas 65 pessoas, mais uns 30 técnicos e artistas convidados. É muita gente. Agora, vou te dizer uma coisa: é muito ambicioso da minha parte, porque vivo um privilégio há seis anos, mas, se fosse para fazer de outro jeito, não faria.

Como é o dia-a-dia do trabalho desses adolescentes?

Oferecemos vários professores e várias modalidades. Trabalhamos a psicomotricidade no sentido mais fino, essa que o espetáculo expõe com muita identidade; a fisioterapia no plano mais prático; mais origami, música, leitura musical, percussão, relação

de grupo. Temos ainda os assistentes sociais, pedagogos, psicólogos, um trabalho intenso para compreender a complicação que é se transformar aos poucos em ser social e, simultaneamente, manter a individualidade.

Há teoria e prática da dança, em várias formas, principalmente a indiana. Os alunos aprendem história da dança para que possam complementar as informações que recebem.

Já conversamos sobre o fato de a psicomotricidade ser uma das bases da estrutura do corpo. Ela nos possibilita a cognição, o entendimento. Usamos os gestos como apoio para construir uma linguagem também verbal e sonora.

Temos que ensinar aos jovens a se colocarem politicamente. Do contrário, criam-se muitos buracos. Se você desenvolve os gestos, elas aprendem a percutir, a dançar, mas a linguagem geral fica nula. É por isso que desenvolvemos um trabalho de língua portuguesa, no exercício, na prática, no discurso. É importante não deixar esse hiato da falta da linguagem.

Proporcionamos o entendimento do que é saúde, com a medicina do futuro, aquela que entende o funcionamento do corpo e o que é necessário para mantê-lo saudável — a saúde depende de como se trabalha o seu corpo. Discutimos o desenvolvimento da sexualidade, da higiene, do que isso tudo implica. Não acredito que as classes economicamente privilegiadas tenham esse tipo de aprendizado, na mesma dimensão.

Sexualidade, adolescência, hormônios fluindo... Eles precisam entender. Se hoje, ao ler o jornal, você percebe que a mulher ainda tem dificuldade de impor o uso da camisinha, imagine se não começarmos a trabalhar isso com os jovens!

Trabalhamos percussão para que o jovem aprenda raciocínio lógico, matemática, leitura musical, relação de grupo. Ele precisa muito aprender a se socializar, trocar, escutar, falar em grupo. É coisa muito difícil.

O espetáculo é, repito, o rito de passagem final. Como diretor de teatro, produtor de espetáculos, cumpro essa função de construir algo com todas os requisitos técnicos que o espetáculo exige, levando o jovem a confrontar o público. Aquele rito é o que nos transforma e nos humaniza.

Esse é o projeto Dança Comunidade. O aluno, quando terminar, talvez não venha a ser grande bailarino, ator ou músico, mas será um profissional concentrado. E isso é capital: com a velocidade dos tempos atuais, a criança sofre de hiperatividade.

Isso provoca a modificação do imaginário dos adolescentes...

Faz décadas que dizemos que o homem está cada dia mais acelerado, com menos tempo para um desenvolvimento para dentro, para si. Ele tem relações mais amplas num pólo, mas deixa para trás coisas fundamentais. Não existe mais o exercício da leitura — o jovem vai direto para o videogame.

O contador de histórias já não existe mais — o professor do ensino fundamental cumpre essa função. O imaginário vem do ouvir e do ler. Tudo é muito visual.

Assim, o jovem precisa dessa construção, dessa interiorização, para que o imaginário cresça, se amplie, dentro de si. O dançar, o criar sensações de volume, de profundidade, de altura, de largura, de toda essa dimensão que ocupamos no espaço, traz condições e instrumentos para construir esse imaginário. Quando escuto uma história, crio um espaço dentro de mim. É uma função que a dança, paralelamente, também cumpre.

Faz-se necessário elaborar o imaginário para que se possa entrar numa noção mais ampla do que é o ser humano — não só na condição da sobrevivência, do pragmatismo cotidiano, do fazer... É muito importante introduzir isso no jovem, porque ele começa a construir um entendimento de como chegará ao futuro e até do que construirá para os filhos. É o aprendizado de uma geração sendo levado a outra e depois outra. E isso não significa apenas induzir o jovem à aceleração, à velocidade.

A cultura popular é hoje muito frágil. Muitos jovens são filhos de migrantes nordestinos, por exemplo, mas já não são mais representantes dessa cultura. A escola de samba, por outro lado, também não é mais tão marcante para eles.

Se leva em torno de três anos de muito aprendizado para ampliar o imaginário desses jovens. Não dá para pedir de início: “Crie alguma coisa”. Ou perguntar: “No seu universo, como você visualiza isso?” Temos de confrontá-los com questões, modificar e refinar suas sensações, justamente para que essas sensações mais organizadas, mais refinadas, comecem a abrir portas e os jovens visualizem o mundo que os cerca.

Fale mais sobre a importância do espetáculo.

A questão é aprendizado, conhecimento, transformação, metodologia, palco, luzes, brilho, público reconhecendo esse desenvolvimento. Para estar no palco, é preciso encontrar o equilíbrio do tônus muscular que será exigido ao longo de toda a vida.

Aos poucos, nas conquistas musicais, gestuais e relacionais e, por fim, diante de um público de olhos concentrados, observando-o, contemplando-o, ele percebe que tem algo a dizer, mas que deve elaborá-lo. Isso faz com que modifique seu entendimento do viver em sociedade: para ser ouvido, percebido e aceito, precisa construir, desenvolver, refinar. No espaço de trabalho, isso é fundamental.

E como você organiza esse espaço de trabalho?

As cidades estão cada vez mais populosas, as moradias são cada vez menores. Em núcleos menos privilegiados, vivem no mesmo quarto várias pessoas, às vezes pai, mãe, filhos, tios. Que qualidade de expressão eu posso desenvolver nessas circunstâncias? Quando a criança volta dos ensaios para casa, ela quer praticar um pouco dos gestos que aprendeu, mas não tem como: não há espaço para esse barulho, que atormentaria a família. Ela então vai para a rua, onde o saneamento básico não é muito correto, onde há muita gente andando, onde a violência impede o lazer. Às vezes, não dá nem para tocar o cavaquinho na porta de casa.

Então, o que fazemos no Dança Comunidade? Lá no Sesc, existe um espaço que é desses jovens. Eles sabem que, quando chegarem, terão sua sala e seu local de trabalho. Sala silenciosa, para aprender a trabalhar assim. Você tira o sapato, deita, se organiza, alonga a coluna, estrutura as mãos, organiza os pés, modifica a relação com a respiração, fechando a boca e respirando pelo nariz — coisa muito importante para a concentração. Assim, aos poucos, você começa a construir noções de identidade. Espaço limpo, amplo e exclusivo para a convivência do grupo, o que é vital quando se deseja construir algo que se chama educação.

Que relação você estabelece entre o espaço urbano e o espaço cênico?

O espaço teatral é uma micro-representação do espaço urbano em que vivemos. Nem sempre a cidade oferece o sentido de organização, de circulação. No espaço teatral, aprendo a usar toda a relação que o corpo cumpre e usa no espaço. Utilizo todas as formas — planos, profundidade, largura, relação em vários ângulos.

Normalmente, uma grande companhia profissional pretende levar sua linguagem a todo o mundo. Por isso, precisa se adaptar a palcos italianos, que é o que se costuma encontrar. Nesse trabalho, nosso objetivo é mostrar o jovem não como o palco italiano pede — olhar frontal e corpos passantes —, mas na tridimensionalidade. O público o vê praticamente de cima, de onde é possível reconhecer o volume do

corpo. É uma das relações fundamentais do trabalho: aprender a usar o espaço. Saber como o corpo o ocupa.

No espaço cênico, é necessário favorecer os diferentes usos dos níveis do corpo no espaço. Quando você sobe degraus, desce, agacha, usa diferentes planos, exige-se do sistema nervoso uma elaboração, um refinamento, de que normalmente não precisa. No cotidiano, você usa a cadeira do mesmo jeito, caminha pela rua sem grandes desníveis. Por isso, é muito importante contar com espaços cênicos que exijam que a criança encontre em si o centro do corpo, não o centro onde ela deposita o olhar.

É pelo uso desse espaço que vou me civilizando. Vide a cidade: quanto sofremos por uma ecologia urbana, por sistemas que nos organizem nessa cidade!... O corpo do jovem precisa de tal aprendizado.

Outro fator é o jogo de luz e sombra que dá a ênfase às diferentes possibilidades motoras. Quando se deixa uma luz estourada — como ao sol do meio-dia, sem sombra —, você vê com pouca nitidez o gesto, a musculatura, a torção, o esqueleto subjacente aos músculos. Através da luz, aprendo a modificar a forma e perceber diferentes expressões do mesmo pedacinho do corpo. No palco, o jogo de luz mostra o trabalho estrutural desse jovem, que ele construiu de dentro para fora.

O rosto é onde construo minha identidade e a possível mobilidade de minhas emoções. O rosto desse jovem, já vimos, não recebe maquiagem: é um rosto limpo em que ele modifica dançando. A maquiagem deixa estático o rosto. O uso dos olhos, dos lábios e da respiração modifica a expressão facial.

O figurino complementa o movimento no espaço, define mais o corpo. É muito importante construir um figurino relacionado ao espetáculo. É mostrar que a espécie humana é única e igual, mas que ela se adorna e se comunica de modos muito distintos.

Em 2004, eles trabalharam no Belenzinho, em 2005, no Sesc Pompéia. Como eles se situam nesses centros culturais?

Às vezes, temos que forçá-los a prestigiar as diferentes exposições do Sesc. É preciso estar constantemente dirigindo o olhar deles, despertá-los para que possam saborear mais o que existe no Centro Cultural.

Como você vê o racismo no grupo?

A verdade é esta: “Sou negro, pobre e favelado. Enquanto não assumimos nossa real situação, não nos modificamos em nada”. Os alunos fazem distinção de cor, mas

para mim, a partir do mulato, é negro. Depois que chegaram uns negros lindos da África do Sul, cheios de dignidade, sem apresentar nenhuma insegurança quanto à própria raça, os meninos começaram a soltar mais o cabelo, a ficar mais afro. No começo, eram caretinhas.

Já as meninas foram um choque para mim: duas tingiram o cabelo de loiro.

Creio que exista preconceito de raça entre eles, assim como preconceito em relação ao peso, à forma física, o que acaba levanto à limitação no plano do erotismo — eles já têm estabelecidos seus padrões eróticos.

Você acha que com seu trabalho consegue fazê-los refletir um pouco sobre a questão da religião?

Em geral, são contra qualquer coisa que não seja evangélica. Mas, se mostramos como é lindo aquele rito africano, como é linda aquela manifestação, eles demonstram interesse por isso.

No mais, muitos deixam os estudos muito cedo, são sustentados pelos pais e, por serem bonitinhos, ficam superprotegidos dentro de casa. Depois, o rapaz engravida uma menina, que passa a sustentá-lo.

As meninas precisam aprender muito mais rápido a ser fortes, a evitar a gravidez precoce, pois isso interrompe o desenvolvimento delas. É importante que entrem no mercado de trabalho para, pelo menos, se apresentarem um pouco mais valorizadas diante dos meninos — na nossa sociedade machista, se ela engravida, ele não a quer mais.

Em *Samwaad* não há textos ditos na cena. Existe uma razão especial?

O roteiro musical deste trabalho pediu isso. São músicas longas, de até 14 minutos, onde o público não se mantém concentrado o tempo todo. E o indiano está mais preocupado em estimular alguma sensação que depois cresça dentro dele, do que se o espectador vai estar atento ou não. Essa talvez seja a experiência mais importante com a arte indiana ou asiática: saber que alguma coisa vai, em algum momento, dar um estímulo adequado. São coreografias que, musicalmente, parecem anéis melódicos em constante repetição, em que as modificações entre um anel e outro são muito sutis. Gestualmente, eu estou tentando fazer a mesma coisa. E não importa se o público se distrai uma hora ou outra. Ele tem o direito de ir para o inconsciente ou para um espaço de descanso e retornar. Nós é que não podemos parar. A experiência,

então, é essencialmente de música e gesto e uma construção de uma hora e quinze minutos de movimento e sonoridade sem parar.

ENCONTROS DE DIFERENTES CULTURAS

Você freqüentemente promove o encontro de diferentes culturas...

É interessante como nos surpreendemos com países, culturas e costumes muito distintos. O dançar de cada um é muito diferente, mas fala a mesma coisa, conforme a cultura resolve seu modo de se comunicar. Por isso, a preocupação fundamental é que o jovem viva existencialmente imagens, sensações de culturas que permeiam o corpo na psicomotricidade, no cantar, no contato. O ser humano se desenvolveu trocando informações. Estamos na era da globalização, das trocas mundiais. Ligo a TV e capto o mundo inteiro na minha tela. Mas, no plano educacional, que condições damos às crianças para conhecer esses outros mundos? Está aí a preocupação fundamental de meus espetáculos.

Tenho a impressão de que, para uma cultura se manter nos padrões originais, é preciso sempre reinventá-la, recriá-la.

Esse encontro começa nos encontros para a construção da trilha musical do espetáculo...

Se vamos falar de globalização, de conhecimento de tudo o que nos envolve, é muito importante perceber e viver algumas diferentes linguagens em nosso corpo, em nossas sensações.

Por que não promover esses encontros? O jovem em formação, com os amigos, nos seus guetos, tende a ouvir sempre as mesmas músicas, os mesmos sons. Precisamos abrir o universo do jovem e do público para uma sonoridade ainda não experimentada.

O *hip hop* e o *rap* estão de alguma forma presentes em seus espetáculos? Você as considera manifestações legítimas da periferia?

São importadas. Uso *hip hop*, no pouco que tem de olímpico, de atlético só para mostrar que o corpo brasileiro tem esse potencial. Ele é apenas a infiltração de outra cultura, não me interessa como linguagem. Sempre foi assim — uma cultura entra

na outra, infiltra-se mesmo. Dou espaço para a dança indiana, africana, chechena e, no futuro, aborígene da Austrália, porque, quanto mais abirmos esse leque do conhecimento do gesto humano, mais o aluno se interessará pela dança regional — pela qual, de início, ele não tem interesse nenhum. O entendimento do gesto é modificado pela experiência prática ou pelo absoluto exotismo de fazer dança indiana. Aos poucos, o aluno começa a ver as coisas às quais ele pertence.

A proposta em 2005 é criar um diálogo entre o Brasil e a África...

Esse diálogo existe na nossa raiz, na nossa essência. Mas a linguagem dos Kholwa Brothers é interessante porque ela expressa uma tradição de canto *a capella* [sem instrumentos] que vem da tribo Zulu, e é forte como expressão.

Meu desejo é trazer essa expressão vocal para juntar-se ao Sapopemba, que como Clementina de Jesus, canta umbanda, roda, coco, toda uma cultura popular brasileira. E também há essa fusão com os músicos quase eruditos. E assim o objetivo é abrir outras portas, outras possibilidades musicais. Colocando em cena algumas questões historicamente implicadas nesse diálogo por uma perspectiva contemporânea, aberta ao imprevisto do encontro.

Por que você escolheu convidar artistas dessa região específica?

A expressão vocal *a capella* do africano é importante. No *hip hop* não há experiência vocal. A expressão de cantar no Brasil está fraca. O nosso canto de voz não é muito corrente no país.

Temos muitas expressões negras na trilha: Nelson Cavaquinho, Milton Nascimento. O *Caxangá* cantado em Zulu. É uma construção poética.

Há grandes cargas de sofrimento e alegrias que se fazem presentes na relação da África com o Brasil. Como esse dualismo está presente no espetáculo?

Em contraponto. Quando você mostra um vigor e uma saúde nessa raça, nessa tradição negra, isso já mostra o quanto nós os impedimos de desenvolver e de crescer. Nas expressões de canto e música este crescimento é notável.

O fato de ver esses jovens da periferia com essa beleza corporal, com essa saúde, com esse gosto de sal, que transpira e num refinamento que ele constrói, isso mostra a dor que existiu nesse percurso, o que impediu essa essência, essa força.

A superação da dor se dará quando tivermos um ganho na sociedade — uma sociedade que faça fusões e encontre novas formas de viver. Ou então teremos cada vez mais guetos e guetos. E isso não existe como planejamento de sociedade do futuro.

Na trilha deste ano, você se aproxima da cultura brasileira pelo Sapopemba. Você acredita que os meninos resgatam um pouco desse universo popular?

Acho muito mais complicado introduzir o refinamento da música popular brasileira dos anos 1950 até, digamos, 1970 do que introduzir os sambas de roda, porque estes estão na memória deles. Quando soltamos o coco, surge alguma coisa que é maluca, que está na pele, no corpo. O mais difícil é conseguir que namorem esse período dos anos 1960, da bossa-nova, da música em tempos de ditadura, um trabalho tão precioso de que eu jamais abriria mão de fazê-los conhecer. Lemos, cantamos músicas, às vezes de Edu Lobo, mas o que eles sabem disso? Nada. É no universo que está por trás dessa trilha sonora que eu quero que eles penetrem. Há um armazenamento e um percurso que eles precisam vivenciar.

Nesse sentido, qual a importância da fusão cultural em seu trabalho?

A fusão é sempre necessária justamente para quebrar a rigidez daquilo em que acreditamos. É nela que fazemos um exercício de troca de linguagem, de adaptação ao jeito do outro de fazer. Não existe outro meio: se não houver fusão, não haverá significado.

Primeiramente, o estranho nos traz curiosidade. No estranhamento do fazer do outro, começamos a reiterar aquilo que fazemos. É só na hora de realizar a troca que acentuamos um pouco mais o entendimento da nossa cultura. Assim como agora você está me forçando a lhe explicar, na hora da fusão temos que explicar para poder penetrar. Na hora da experiência, ficamos um pouco mais técnicos, mais didáticos e, por incrível que pareça, mais racionais. Asseguro que, para o público, o resultado sensorial é outro. A postura dos participantes é: “Eu posso tirar na tabla isso que você está me dando no tamborim”. Nós apenas acentuamos o que eles já fazem. Não inventamos nada.

Existem muitas críticas nacionalistas referentes à pureza, à alegação de que a fusão acaba por desenraizar, desfigurar, a música brasileira. Como você vê isso?

De fato, quando se fundem todos os tipos de influência em vários espetáculos, muita gente pode imaginar que você não está sendo respeitoso. Mas aquele outro purismo é rigidez, convencionalismo, falta de amplitude de quem faz a crítica. Se consigo penetrar em outra cultura, eu, quando volto para a minha própria, vou é reforçá-la, porque percebo as diferenças. Se você não consegue perceber essas diferenças, então você não sabe o que você faz nem sabe quem você é.

Qual é o novo desafio? Qual é a diferença entre esses novos grupos e os anteriores, como o da Maré?

Só podemos proporcionar experiência criativa a alguém depois que ele tiver armazenado experiência e conhecimento em alguma coisa. A minha sensação primeira é que eles vêm de um universo desorganizado e caótico porque não têm nenhuma prática nem experiência em coisa alguma. Eles poderiam ser criativos desde o início se já chegassem como alguém de uma tribo lá da África que tem uma experiência bem específica daquilo. Aí, poderíamos dizer: “Cria!” Poderíamos ir lá na frente e fazer coisas, e ele estabeleceriam uma relação.

A primeira etapa é proporcionar uma experiência inscrita, repetida, estruturada, que falta a eles. Passando essa etapa, agora apoiados numa experiência que tenha inscrito algo muito concreto neles, já conseguem fazer alguma coisa criativa, que vem do universo, da globalidade em que se inserem, daquilo que vêem na televisão — enfim, do que recebem de interferência cultural. A diferença é essa. Eles têm potencial para dar algo pessoal no trabalho.

De qualquer forma, quando lhes ensinamos dança indiana e eles se apoiaram em estruturas melódicas, o que ficou mais evidente foi o corpo extremamente brasileiro, esse corpo misto que conhecemos.

O que tem o corpo brasileiro?

Um padrão muito mais caótico que o das outras culturas. Cada cultura que conhecemos tem uma definição muito mais clara de sua gestualidade, de seu jeito de se mexer. Já os brasileiros vão cada um de um jeito. Quem já tem um padrão estruturado sempre acessa um percurso para executar alguma coisa; é como se seu sistema nervoso já tivesse um caminho para realizar aquilo. No entanto, o corpo do brasileiro parece que sempre executa o movimento por um caminho inesperado; não tem ordenação, não tem experiência registrada. Não é o filho do sambista do

morro, não é filho do dançador de candomblé, não é o puro dançarino de frevo e coco. Quando surge um Antônio Nóbrega, todo o mundo fica maravilhado, porque é tudo o que a gente sonha. É raro aparecer um mestre-sala que se destaque; não temos isso com muita frequência. Temos padrões que já são aculturados, resultado de interferências.

Conseguiremos recuperar aqueles padrões anteriores?

Não. Mas por que não fazer um espetáculo com algum índio brasileiro?

Existe um jeito brasileiro de dançar?

Nós podemos fazer todos os movimentos de todas as culturas. A experiência com outros gestos é importante para que se reconheça o potencial locomotor humano, da mesma forma como se poderia aprender outras línguas. O gesto é a mesma coisa. E nós não devemos negar essa experiência ao jovem, que precisa delas. E nem por isso ele deixa de ser um brasileiro. Não é para ele virar um indiano, nem para vesti-lo de indiano, esse seria o equívoco.

Algumas danças da cultura popular possuem código de linguagem?

Creio que sim, mas faço outra pergunta: vemos isso aqui na cidade? Acontece que todas essas manifestações são consideradas folclóricas e não culturais. O grande problema está aí. Vira folclore e acaba, cristalizado em algo que não se refaz. Do carnaval ou do forró, vamos lá digerir o que resta.

Por que não se fortalecem essas expressões para que possamos absorver cada vez mais? Porque os núcleos estão muito fragilizados, deteriorados. As expressões culturais que migram do interior já chegam aos grandes centros muito esfaceladas.

Qual o aprendizado mais fundamental para que esses jovens possam ser profissionais da reeducação do movimento?

Alguns têm vocação e potencial para ensinar. Mas agora é que vamos à encrenca, porque eles terão de se expor para a gente, ensinar um movimento. A gente fica aqui, e eles vão lá ensinar. Quero ver como ensinam, como se dá a troca de posição. Veremos as dificuldades, o que falta estimular.

Sobre patologias, trabalhamos exercícios muito analíticos. As áreas mais frequentes são joelho, bacia, alguma coisa na coluna, nos braços — os problemas

que quase todos têm. Nos braços é sempre muito grave: afeta o equilíbrio motor. Às vezes há raciocínio e capacidade de inteligência muito grandes, mas, devido à desorganização dos braços, não se consegue transferir isso para a escrita nem para a digitação. Então, é importante nos concentrarmos na organização dos braços.

Depois vem o trabalho com psicólogos e assistentes sociais, para que os educadores saibam como enfrentar o tranco com os alunos, como encarar a agressividade e a desatenção da criança. É preciso se fortalecer psicologicamente, porque é uma encrenca danada: chegando lá, se dez alunos disserem “Não vou fazer isso, não”, o educador ficará arrasado.

Ele já terá alguma experiência de suas próprias dificuldades — os medos que tinha, as sensações estigmatizadas com as quais estamos rompendo. Sou da favela, sou carente. Outro dia me perguntaram: “Você trabalha com crianças carentes?” Respondi: “Não. Sou carente, tenho grandes carências e trabalho com crianças menos privilegiadas. Só que elas, muitas vezes, têm maior capacidade de se colocar. Porque, quando se consegue organizar os sentimentos dessas crianças, elas se expõem com uma precisão impressionante”.

Para formar esses jovens como professores, não adianta só entenderem a técnica do movimento. Precisam compreender o que é uma expressão no palco, qual é o final, o resultado disso. O palco é um desafio muito complexo.

A METODOLOGIA

Quais são os três pilares da técnica de reeducação do movimento?

Em primeiro lugar, temos a dança clássica indiana, que nos ajuda muito a formar um conceito claro de espaço — pois de início realizamos movimentos em todas as direções no espaço do corpo, sem nos deslocarmos. Ou seja, aprendemos a fazer uso do movimento, a conseguir primeiro uma resolução no limite do próprio corpo e depois uma progressão no espaço.

Na minha metodologia, assim como na dança indiana, começamos dando um passo à frente, seguido de um em outra direção. Depois, um passo na diagonal. Então, quando estamos nessa posição, os passos que terminariam de perfil passam a ter outra direção, e a relação toda muda. Fazemos também as seqüências de movimento em diferentes velocidades. Esses dois pontos são capitais no aprendizado.

Outra coisa que fazemos é trabalhar de início o canto, e isso permite perceber a duração do gesto no espaço, a densidade do movimento. Aprender a usar o corpo e suas possibilidades motoras é resultado de uma compreensão e de uma estruturação musicais, rítmicas. O passo é cantado e percebido no espaço pela sonoridade. Em seguida, sentimos esse espaço. Aprendemos a cantar o gesto nas diferentes possibilidades de uso, na força muscular que ele exige, na maneira que alcançamos o espaço. Assim, controlamos a divisão do ritmo em que vamos dançar — a subdivisão e as harmonias desse tempo.

Tendo esse hexagrama rítmico estruturado na mente, iniciamos a construção do gesto. Levamos muito tempo para conseguir coordenar o gesto com o ritmo. Só depois vem a música, que, embora elaborada antecipadamente, só entra no processo coreográfico e no envolvimento com o intérprete três ou quatro meses após a construção daquele ritmo, daquele gesto.

Ademais, a dança indiana requer um trabalho complexo do rosto, dos músculos que organizam a expressão facial. Nela, a rosto representa a construção da emoção. No meu método de trabalho, faço uso da expressão facial, mas não consigo alcançar o nível de complexidade que a dança indiana propõe. Ela tem algo de muito refinado, para o qual o homem ocidental não tem paciência — mas precisaria ter...

As mãos também são instrumentos comunicativos muito poderosos: elas contam histórias. Nos *mudras* a sofisticação dos movimentos das mãos é o máximo de autonomia que o corpo consegue conquistar em relação ao cérebro. Quanto melhor for o bailarino, mais ele mudará o *mudra* para contar uma história. É a interação corpo-mente, em que mãos e pés são a demonstração final de quão veloz é a mente humana. Ao nos determos nesse trabalho de mãos e pés, com suas sofisticadas percussões, estaremos no fundo criando uma unidade de raciocínio e ação. É esse o conceito da dança.

Além disso, eu busco a geometria corporal que a dança indiana oferece. No *bharata-natyan*, por exemplo, o *pliê* organiza fortemente as sensações do centro do corpo. O *pliê* é uma luta constante contra a gravidade: ao mesmo tempo que o corpo desce quando flexionamos, os joelhos uma força oposta empurra o chão para cima. É um trabalho que fortalece sobretudo os pés, fazendo aumentar a base de sustentação do *pliê*. Sendo a bacia o centro do corpo, tudo gravita em torno dela. Os braços e as pernas se estendem do corpo como prolongamento do centro.

Em segundo lugar, é preciso conhecer as cadeias musculares. Elas são organizações de músculos responsáveis por manter o equilíbrio do corpo e representam as diferentes formas que o ser humano elege para ficar em pé. Essa compreensão surgiu nos anos 1960, quando se passou a entender o corpo humano não mais como músculo único, mas como encadeamento deles, que se associam para a expressão.

O conceito de cadeias musculares vê o corpo como um conjunto de longos circuitos — músculos que se comunicam. Apreendendo que as pessoas têm diferentes biotipos, podemos entender melhor as facilidades e dificuldades de cada aluno. Por meio das cadeias musculares, somos capazes de ler o corpo em sua estática. O corpo, diz Godelieve Denys-Struyf, é uma linguagem falada, marcada, escrita, fixada. Quando tomo o conceito de cadeias, é para entender na estática o que se expressa internamente. Minha herança genética, meu histórico familiar, minha trajetória de vida, se tive menos ou mais atividade corporal — tudo aquilo que vivi está desenhado em meu biotipo.

Quando o aluno ingressa no curso, ele já chega com isso registrado. Conhecer as cadeias musculares possibilita entender mais rapidamente o que será preciso complementar em cada aluno. É importante compreender que o cidadão dançante apresenta um corpo misto, variado, e que nós trabalhamos com pessoas diferentes.

O conceito de cadeia surgiu na Europa depois da Segunda Guerra Mundial. Creio que esteja relacionado à idéia de globalidade. Claro, o corpo *sempre* funcionou assim, em grandes circuitos musculares — longos segmentos de músculos unidos por ligamentos que vão formando cadeias. Esses circuitos são caminhos específicos de tensão muscular; percorrem o corpo não de maneira caótica, mas por lugares determinados. Existem muitas definições de cadeia, cada uma com uma lição anatômica diferente. Mas o que o trabalho de Denys-Struyf tem de mais específico são as tipologias. Raças diferentes apresentam tipologias diferentes. Um asiático, por exemplo, tem determinado desenho tipológico, e isso leva a um funcionamento corporal específico. Na fisioterapia, é possível perceber como certos biotipos estão relacionados a tipos específicos de lesão. Os africanos — dos quais herdamos muito — têm desenho tipológico característico, com tendência a determinadas disfunções mas, também, muitas potencialidades positivas.

O brasileiro possui uma tipologia mista. É importante ter isso em mente, pois, quando se misturam tipologias, tanto os benefícios quanto os riscos de lesão podem

ser muitos. Assim, aprendi que nem todas as pessoas podem realizar certas flexões abdominais. Nem todos podem alongar o corpo do mesmo jeito. Não existe receita geral. É preciso respeitar as diferenças, o que exige muita atenção do orientador.

Não podemos dizer: “Nessa técnica corporal, eu finalmente encontrei uma possibilidade que resolve todos os problemas”. Isso não existe! Sobretudo porque não podemos esquecer que, quando começamos um trabalho corporal, estamos modificando o corpo, o comportamento, as funções e, às vezes, até o desenho. O exercício dá forma e transforma o corpo para outras necessidades.

O estudo das cadeias musculares de Denys-Struyf tem grande importância nessa leitura tipológica, porque permite perceber as tendências e heranças genéticas de cada raça. É fundamental para nós, técnicos do movimento, entendermos por que um chinês usa este ou aquele gesto em suas artes marciais: ele não só tem a tendência tipológica de articulação muscular própria de sua raça e cultura, mas também é moldado segundo esse tipo e imagem. E nós, educadores, precisamos fornecer imagens que sejam simbólicas para o aluno, tanto àquele que faz exercícios para dor quanto àquele que está aprendendo a dançar. Precisamos trabalhar a imagem. O africano, por exemplo, tem coisas excelentes em sua tipologia; vejam-se os grandes corredores do Quênia, que têm uma formação femoral muito evoluída, são mais desenvolvidos nesse aspecto. Conseguem fazer o movimento por mais tempo sem que haja desgaste articular nem cansaço muscular. Precisamos reconhecer esse tipo de coisa para tentar encontrar os caminhos do exercício naquilo em que somos carentes.

Já os ocidentais — ou pelo menos os mais brancos — tendem a se apoiar mais na coluna vertebral e a usar menos outras estruturas. Abusam mais dos músculos superficiais e menos das cadeias musculares. É o que Denys-Struyf denomina cadeia posteromediana. Muitas vezes, isso leva a problemas articulares gravíssimos nos grandes gestos que um atleta ou um bailarino precisa executar. Assim, é preciso aprender a fazer a triagem. Denys-Struyf não é a única a fazer tal observação, mas ela atenta bastante para essas diferenças.

Quais são as estruturas que Denys-Struyf identifica em seu trabalho?

São cinco — cinco cadeias, todas duplas, para o lado esquerdo e para o direito. Essas cinco são pulsões comportamentais, um jeito de falar com o corpo, e esse falar não significa apenas fazer movimentos, mas também se expressar ainda que parado

[Bertazzo está considerando o PA-AP como uma cadeia única, por isso cinco e não seis]. Só é possível visualizarmos essas falas na imobilidade quando temos alguns corpos de perfil, um ao lado do outro, de frente ou de costas. É nesse momento que percebemos: “Nossa, é verdade! Agora vejo que nessa pessoa a bacia avança para a frente e que aquela parece estar sentando na cadeira”. No entanto, não temos as referências. É preciso mostrar mais o corpo, a linguagem. Quando Denys-Struyf lembra que o corpo tem menos linguagem falada e mais linguagem gravada, ela quer dizer que talvez usemos menos as possibilidades expressivas.

Se estou fixado numa cadeia muscular, como a posterior, por exemplo, vou criando certa rigidez em determinadas articulações, o que me impede de modificar a posição através de um estado emocional. Por exemplo, um pai que é muito fixado na cadeia posterior e trabalha o dia inteiro precisa, ao voltar para casa, ter condições e elasticidade para ajoelhar ou sentar no chão para brincar com o filho de um ano de idade — mas ele tem dificuldade de fazer isso, pois não consegue se adaptar ao tamanho do filho. Esse é um confronto de linguagem, produzido pelas suas cadeias musculares, que o impossibilita de conseguir determinado tipo de expressão. Não conseguiremos sentar, desenhar nem esculpir sem que antes tenhamos adquirido certas atitudes motoras que nos permitam entrar em contato com os instrumentos e os elementos plásticos e adaptar nossas mãos. Isso precisa ser modificado. Cada estrutura se expressa de jeito diferente em circunstâncias diferentes, e isso vale para todos os níveis da emoção humana. Temos que nos readaptar.

Denys-Struyf ensina muito sobre a passagem dessa tensão em situações variadas. Sua importante teoria surgiu após aquela tendência psicologizante do corpo que predominava nos anos 1960 e 1970, em que tudo parecia ser uma inscrição definitiva — “Olha como fulano é!”. Mas o que Denys-Struyf acentua é diferente: “Veja como tal pessoa está funcionando neste momento e como ela poderia modificar isso”. Ela não vê isso como um estado permanente, nem poderia ser assim — pois mudar é um dom humano.

Como você trabalha a relação entre a técnicas de Denys-Struyf e a de Béziers?

Denys-Struyf faz referência a Béziers, em cujos padrões ela baseia o estudo da passagem de tensão de um músculo para outro. São duas linhas de trabalho com ópticas semelhantes mas abordagens diferentes. O que falta num corpo? O que precisa ser estimulado ou eliminado? Suzanne Piret e Marie-Madeleine Béziers fizeram um

estudo muito apurado, que tomou algumas décadas, sobre o desenvolvimento dos padrões motores. Ou seja, sobre como o ser humano consegue se manter estruturado através de um tipo de organização muscular e ter um desenvolvimento motor que sobreviva a sua rotina. Ao envelhecermos, perdemos naturalmente um pouco de elasticidade e de espontaneidade nos impulsos motores, mas esses padrões deveriam se consolidar mais. Se observarmos um animal desde a infância, veremos que ele se desenvolve bastante, mas que, quando entra em declínio, tudo é muito rápido — a morte chega depressa. O declínio motor coincide com a perda da vida, imediato: o animal não fica definhando anos numa cama.

Acredito que, até o presente momento, nós nos detivemos muito pouco no estudo do desenvolvimento motor da espécie humana. Acabamos nos enquadrando muito nos estudos de lesões, tanto que agora muitos têm LER [lesão por esforço repetitivo]. E tem por quê? Se fizéssemos um estudo prévio dessas organizações motoras, perceberíamos que a mão se organiza como uma esfera — tanto que consegue segurar uma bola, uma maçaneta redonda. Ela já tem essa estrutura esférica, do contrário não poderia segurar objetos redondos, não teria ossos e encaixes que permitissem isso. Nessa esfericidade há um tipo de construção que permite ao dedo apoiar-se no arco da mão e digitar infinitamente sem causar nenhuma lesão. Como o braço se estrutura em cima do tórax? Como a cabeça adquire autonomia em relação à mão? No ser humano, há constante manipulação de braços e mãos — somos a espécie que mais utiliza esses membros. A qualidade do movimento das mãos é uma grande conquista humana. É o que nos permite modificar os objetos e o meio ambiente, ir refinando o cérebro e desenvolvendo cada vez mais a capacidade intelectual. Por isso, quando surge esse tipo de lesão, é sinal de que está faltando conhecimento do corpo, e está aí a preocupação de Béziers. Sem dúvida, ela percebeu isso ao estudar as grandes potencialidades de cada raça. Por que certas tipologias são capazes de pulos absurdos? Por causa do tipo de organização dos pés.

Quais as bases da coordenação motora?

A coordenação motora é uma passagem de tensão; Denys-Struyf fala da passagem que cria unidades. Sempre que se realiza um movimento, ocorre um instante de fixação articular, a tensão passa de um circuito a outro, e assim sucessivamente. Em cada situação do cotidiano, nosso corpo entra em mobilidade, se adapta, se ajusta, se fixa — e a tensão passa pelas articulações. Essa passagem tem que ser

pacientemente ensinada ao aluno, muitas vezes em níveis ou eixos diferentes, para que ele consiga adaptá-la ao cotidiano. Não podemos esperar que seja na primeira, segunda ou terceira postura. É preciso ensiná-lo a fazer essa passagem em todos os níveis, do sentado para o sentado, do sentado para o em pé, ajoelhado, apoiado e desapoado — de tudo o que é jeito, pois só se refina o cérebro à medida que repete a mudança de posição. O corpo pede o tempo todo que ele entre numa alternância de passagem de tensão, numa elasticidade, numa readaptação. Temos condições de fazer que isso se torne um processo autônomo. São as bases da coordenação.

De que autonomia estamos falando? Da estática para o trabalho, a pessoa consegue uma mobilidade e um ajuste constantes. É algo muito sutil. Todos fazemos isso enquanto dormimos. É o equilíbrio miotático, em que se está sempre trocando de posição, modificando-se; às vezes, a pessoa consegue até se espreguiçar, bocejar e ainda continuar dormindo. O bebê faz isso: ele se mexe constantemente. O adulto não deveria perder essa condição, mas tudo depende de como o aluno é trabalhado na sala de aula. Quantas vezes é preciso modificar a posição dele? É algo muito difícil, pois se trata de um projeto a dois. O aluno precisa entender o que é o projeto e o que se espera dele. Mas nem sempre o aluno deseja isso — tudo porque um dia lhe disseram que basta ligar o piloto automático para o corpo humano funcionar. Até pode ser assim, desde que haja um preparo, através da repetição consciente desses gestos, como os exercícios em sala de aula. Esses exercícios são fundamentais, sempre concentrados na sensação do movimento.

O exercício físico cansa o intelecto, e às vezes é preciso parar. Se não se faz uma pausa para descansar ou conversar, os exercícios em esteira ou bicicleta ergométrica produzem lesões. Se a pessoa está muito consciente das sensações, pode permanecer na esteira por até uma hora sem se machucar. Mas ela liga a televisão, pega uma revista, desconecta-se do corpo — e isso causa a lesão. Assim, o ser humano não pode funcionar no piloto automático porque possui intelecto, esse grande presente que, por sinal, é a recompensa por ter modificado a forma de se movimentar: foi essa forma de se mexer que fez seu cérebro crescer. E esse desenvolvimento não acabará nunca. Infelizmente, ainda não conseguimos associar o estudo motor à possibilidade de desenvolver ainda mais a inteligência. Afinal, ela não é apenas um estudo.

Às vezes vemos na rua pessoas fazendo entrega de bicicleta e pensamos: “Nossa esse corpo tem uma boa herança”. Então percebemos que aquela pessoa, graças a sua herança genética, consegue se adaptar a cada movimento sem se machucar.

Mas o que é essa herança? Um tipo de sensibilidade genética, que alguns corpos têm mais que outros.

Como surgiu o Centro Brasileiro das Cadeias Musculares?

Investi muitos anos no estudo com Godelieve Denys-Struyf. Para mim, uma das experiências mais importantes foi o interesse dela por minha pesquisa sobre os movimentos da dança indiana e do teatro indonésio. É coisa rara de encontrar numa fisioterapeuta, numa cientista. Trata-se de um grande paradoxo, mas o fato é que os fisioterapeutas têm muita dificuldade de compreender o dinamismo. E é justamente isso que a minha escola tenta ensinar aos alunos. O dinamismo se organiza, ou é organizado, através de micromovimentos num meio estático. São as micromobilidades que permitirão alavancar movimentos grandes e organizados. Quando eu estava com Denys-Struyf, percebi que ela filmava tudo o que eu tinha aprendido na Índia ou na Indonésia e ficava muito atenta, querendo saber o que eu havia descoberto. “O que você aprendeu? Como é o movimento da mão? E o rosto?” Ela estava desenvolvendo um estudo das expressões de cada cultura.

Assim, foi na Bélgica, com uma fisioterapeuta, que compreendi claramente que as expressões são a maneira pela qual as culturas se “vestem”. Cada uma se veste de um jeito. É tudo muito variado, e com cada cultura aprendemos uma coisa diferente. O importante não é ser o representante de uma dança étnica ou folclórica asiática, no sentido de afirmar que esse é o caminho do trabalho corporal. O que importa é perceber como cada cultura compreende o corpo humano. Comecei a decodificar o que tinha aprendido — o que significava a estruturação das mãos e do rosto, a manutenção de uma postura estática, a maneira pela qual uma postura modifica a articulação do osso, como cada eixo se organiza. Alguns indivíduos abrem mais a base de sustentação; outros juntam mais; outros se mexem mais com movimentos sinuosos; outros, mais verticais...

Existe um tempo ideal para trabalhar cada movimento?

O tempo motor deve ser entendido como a medida da minha sensação. Ele é ponto de equilíbrio entre flexores e extensores. Esse controle é o que nos faz perceber o tempo. Um bebê demora determinado tempo para levar a mão do lençol à madeira do berço. Ele experimenta isso milhares de vezes e então ganha noção dessa medida de tempo. É a experiência tantas vezes repetida o que nos permite fazer uma estimativa

do tempo necessário para realizar determinada atividade. Isso me permite saber que estou conversando com você há cerca de dez minutos ou 20 minutos, por exemplo.

Por que um autista não consegue ter noção de tempo nem de espaço? Porque, sendo portador de uma patologia do sistema nervoso central, ele, a cada vez que repetir um gesto, o fará por um caminho novo — diferentemente de quem não sofre desse distúrbio e é capaz de estruturar a mão para realizar este ou aquele movimento com um percurso preestabelecido, como levar o garfo à boca. Assim, toda vez que precisar repetir esse movimento, essa pessoa o fará usando a mesma organização. Nesse ponto, surgem autnomias: o gesto não precisa ser pensado conscientemente. Mas uma pessoa com problemas cerebrais realiza o mesmo movimento por um caminho sempre muscular diverso. O fato de realizar a mesma ação de maneira sempre distinta não lhe permite entender sua inscrição no tempo e no espaço, a qual só ocorre mediante organização motora.

O flexor contrai muito rápido. O extensor, mais lentamente. No caminho da articulação do gesto para a flexão, a cabeça do úmero gira para o outro lado. O retorno não é como dobradiça de porta; tem rotação em elipse. É assim que conceituamos o tempo. Por isso repetimos muito o oito nos gestos, porque é uma repetição interna de como acontecem essas elipses na organização motora. É muito sério isso, e nos ajudaria imensamente se houvesse mais esclarecimento e estudo a respeito.

Começamos com percussão porque há um tempo motor que é um tipo de percussão. O gesto é estruturante; do contrário, o corpo se dilui. E o que quer dizer *estruturante*? Uma musculatura que oferece densidade; o gesto se constrói através dessa estruturação — *ele* é estrutura. Dá tônus e tem conceito estruturante; é um tipo de angulação, de movimentação, que proporciona ordem ao corpo, evitando o caos. É assim que conseguimos nos consolidar; se não houvesse esse tipo de organização, a matéria se desfaria.

Qual o papel da musculatura facial na coordenação motora?

Ela é importantíssima. O rosto possui enervação e organização muscular diferentes daquelas das articulações. Essas últimas possibilitam que nos mexamos como marionetes — um braço ou uma perna se levantam como se um fio os puxasse. Já os músculos do rosto não são ligados a ossos. Ali, não há articulação (exceção feita, é claro, ao maxilar). Essas modificações da ação do rosto regulam a deglutição, mastigação, respiração, audição, olfato, visão. O tato está presente no corpo todo,

em especial nas mãos, e isso nos ajuda a trabalhar o plano sensorial. Não se pode querer que uma criança seja coordenada se não se trabalharam nela as diferentes oposições dos músculos faciais. Sem isso, atrasa-se o desenvolvimento.

Aponte as diferenças entre o trabalho facial da dança ocidental e o da dança oriental.

A dança oriental trabalha os músculos da face nos *mudras*, que são os gestos das mãos e a percussão dos pés. Antes de tudo, há uma atenção especial para com as extremidades, pois isso aumenta a capacidade de manifestação, de expressão, de energia, de concentração, de sensibilidade do corpo. Por exemplo, vamos enxergar como se o olho fizesse uma curva e voltasse, como se o olhar fosse daqui para lá. Esse é o tempo que o nervo óptico leva para chegar lá e voltar. Temos, então, a lateralidade fornecida pelo olho. Depois, fica muito mais fácil não errar a direção do corpo.

O que significam o movimento fundamental e o movimento vivenciado?

O movimento fundamental acontece quase ao mesmo tempo que a descoberta, pois ele é sincrético — mãe e bebê, por exemplo, não são diferenciados um do outro. O bebê não diferencia as coisas. É o movimento o que o fará, aos poucos, perceber a mãe e a si mesmo. O espaço, a textura, as temperaturas — tudo ajuda. O movimento fundamental vai se estruturando graças a uma organização óssea e articular e a reações contra a gravidade. Depois, isso se transfere para a vivência, o uso de objetos, o convívio com os outros. É lógico que, de início, o indivíduo não está totalmente preparado, em termos de motricidade, mas já está adquirindo um pouco a forma. Já nascemos com as estruturas esféricas quase prontas: se vou levantar, por exemplo, o externo desce, o sacro desce, o occipital sobe, cria-se uma linha de força ligeiramente reta, e a coluna volta a ter as suas curvas. Quer dizer, eu já me estruturei nessa sensação. Já tinha o desenho, mas o vivenciado é isso.

Como você acelera a conquista da organização motora?

Procuro levar os alunos a perceberem certos movimentos, a construção da imagem do movimento — da imagem interna, do espaço interno, da estrutura que cada pessoa tem —, mostrando como o movimento se organiza nessa estrutura. Agora, estamos tocando num ponto delicado, porque a imagem desse gesto, desse movimento, do

caminho da tensão desse movimento, tem que ser muito clara e precisa. A sensação vem por tensões encadeadas de um músculo a outro, proporcionando unidade.

Precisamos organizar a postura, repetir adequadamente o movimento muitas vezes, com percepção para induzir a manutenção de uma postura. Não se parte do estático; a postura é um trabalho, o resultado de uma sucessão de movimentos que se encadeiam. Muita gente já começa dando a definição psicológica de organicidade da postura — mas, se não há organização motora que faça a tensão caminhar, tudo fica muito difícil.

Por exemplo: ao alcançarmos um objeto com o braço, mantendo uma organização, uma tensão justa, um equilíbrio, já estamos demonstrando um aprendizado, porque o ombro não sobe até a orelha. Vamos em busca de algo, trazemos esse objeto e ampliamos a sensação de volume entre a mão, o braço e o tórax. Tal amplitude de volume cria a relação pescoço-cabeça-mão.

Como se passa da organização à amplitude do movimento?

No início, não há deslocamento de massa no espaço. Há, isto sim, deslocamento de alavancas, de unidades, nos limites do volume que é o corpo.

São as sensações que dão ao corpo a consciência de si mesmo. A tensão proporciona uma sensação muito rápida de presença, e, à medida que repetimos o movimento, surgem as sensações de bem-estar e a possibilidade de construir uma identidade.

O que significa organizar sensações? Isso de fato existe?

Eu organizo minhas sensações porque elas são difusas: podem estar localizadas num ponto que dói, num apoio quando estou de pernas cruzadas, e assim por diante. Na reeducação do movimento, procuramos a amplitude do movimento: percebemos que o braço se destaca do corpo, mas vemos também que existem elos musculares que vão do tórax à mão.

No início do curso, é comum o aluno não sentir ou não entender nada do que estou falando. Mas sei que, depois de dez minutos, caso eu esteja seguindo o percurso adequado, as sensações se tornarão mais presentes e se estabelecerá uma troca, um diálogo. Os elos neurológicos dos diferentes indivíduos têm tempos diferentes, porque cada um tem uma história: um demora dez minutos; outro, oito; outro ainda, três dias.

A imagem e a repetição são fundamentais na metodologia?

São. Repetimos sempre, várias vezes, até que isso traga uma resposta para a criança ou o jovem. O próprio movimento vai afetá-los. A sensação é também reflexo de um período, de uma época. Quando vejo corpos em movimento, isso me remete a tendências mais presentes: os corpos estão se modificando, se transformando, eles são o resultado das mudanças da época, das tendências, das sensações. Estamos falando de alguma coisa que sempre nos acompanhou.

O professor precisa organizar as sensações do aluno. Quem nos vê dando aula, pode se espantar e sair correndo aos gritos, porque ninguém imagina as sensações a que isso leva... Então, dizemos: “Segure, mantenha, respire, diminua a força, dê mais amplitude, vá e ajuste”. E aos poucos, o olhar encontra o foco, a boca se fecha, e o aluno entra em contato, em ação, e começa até a querer verbalizar alguma coisa. Começa a se manifestar uma energia, uma agressividade, uma hiperatividade. É desnorteante.

Para mantermos da organização, nós relaxamos, tomamos água, mas não soltamos o corpo. A respiração acompanha tudo isso e se mantém organizada: é preciso equilibrar a tensão e distribuir o tônus. O espaço que permite esse equilíbrio, o espaço articular, a posição — tudo pede algo em troca, o equilíbrio do tônus. O relaxamento total sempre bloqueia alguma coisa, em especial os pontos que já são hiperutilizados na psicomotricidade. Nunca há relaxamento total. O aluno deita, segura os joelhos, organiza a mão, dá espaço no crânio, mantém o sacro...

Como manter uma postura com a distribuição tônica confortável?

Eu forneço apoio, ou o aluno já tem resolução para isso — por exemplo, pondo as mãos nos joelhos. Quando um músculo passa a tensão a outro, ocorre uma ligeira modificação da posição articular. Então, está-se sempre caminhando.

Às vezes, vamos nessa direção, ganhamos amplitude, espaço, criamos a sensação de que isso se destaca de nós. Mas, aí, começamos a sentir os músculos que vêm, e, nesse meio estático, temos o parâmetro do alcance, da manutenção.

Depois disso, vamos ao que é importante: superar as dificuldades. Todo o trabalho é feito nesse sentido, pois, se o aluno chegar à sala de aula e não conseguir acompanhar o raciocínio da estrutura de linguagem que o professor propuser, ele dirá: “Eu não fui dotado para isso, não tenho potencial”. E desistirá. O trabalho psicomotor dá mais recursos ao aluno, para depois perceber que a barreira da

linguagem na sala de aula é igual àquela já superada anteriormente e que ele se mostra capaz de construir uma linguagem ou um raciocínio lógico, matemático. Terá que passar pelas mesmas sinapses motoras, para enfim dizer: “Puxa, eu consegui!”

Poderíamos dizer que ao estruturar o corpo no espaço, organizamos também as emoções?

Ao posicionar melhor o corpo organizamos nossas emoções, ampliamos nossa concentração e o imaginário se solta. Se você se senta direito, com a coluna no lugar, seu olhar ganha mais foco, a respiração fica mais eficiente, o fluxo do sangue é desobstruído e o raciocínio flui melhor. A postura do corpo está diretamente relacionada à produtividade. Quando aprendemos a controlar o tônus muscular, lidamos melhor com a emoção, pois podemos modulá-la, não perdemos o controle pela emotividade exacerbada.

Você associa isso à cultura ou ao biotipo de cada raça?

É muito mais o biotipo, que induz àquele tipo de movimentação. O hinduísta de Bali, na Indonésia, tem um jeito de dançar completamente distinto daquele do hinduísta da Índia. Mas a questão é mesmo delicada. Às vezes, outras danças promovem atitudes que não são boas para a nossa tipologia, e vice-versa. É preciso descobrir o que é bom para cada um — e o que não é.

CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO

O que a dança é para você?

Antes de pensar em dança, pois eu não pertenço mais a uma sociedade primitiva que possui a dança como representação das ações cotidianas de trabalho, nascimento, casamento e morte onde para este indivíduo o dançar está integrado a sua forma de vida me preocupo primeiro em lhe ensinar um modo ondulante, adaptado as diferentes atitudes de um cotidiano e a passagem para o dançar se faz naturalmente.

Como você começa a criação de uma coreografia?

No meu processo coreográfico determino primeiro as qualidades de movimento que desejo expor. Estes movimentos serão trabalhados ainda sem estímulos musicais,

em diferentes ritmos e direções no espaço. Segunda etapa: relação profunda seja com a obra musical existente ou o diretor musical contratado. Ao mesmo tempo as estruturas básicas do espaço cenográfico deve ser utilizadas no ensaio. E finalmente figurino e iluminação que dão o acabamento final para atingir a emoção estética desejada.

Primeiro se aprende pequenas estruturas (seqüências) apoiados na coerência do ensino do movimento. Que tem como objetivo a conquista do espaço em diferentes planos, direções além de uma densidade ou leveza correspondente ao ritmo utilizado. O professor ou o coreógrafo tendo estas metas bem organizadas em seu processo de trabalho consegue estruturar as ferramentas para a conquista do aluno. A parte mais difícil é a motivação do aprendiz do aluno, pois a repetição necessária, a solidez psíquica defronte os sucessivos erros até chegar o acerto e a transcendência da própria técnica demanda muito tempo.

Quais são as dificuldades mais comuns que você encontra no trabalho?

As dificuldades hoje em dia não estão somente nos jovens da periferia elas também se apresentam em classes que tem o privilégio do conhecimento. Quando você deseja ensinar alguém um caminho artístico deve-se mostrar as diferentes linguagens existentes no mundo, pois isso é a ferramenta que vai quebrar a massificação, o achatamento que a sociedade de consumo nos impõe. Esta liberdade de aceitação de diferentes formas de expressão, quando assistimos pela primeira vez um butô, ou outras expressões novas. Se esta dificuldade se apresenta ao público imagine todo um trabalho de desfazer preconceitos e rigidez que já se instala no jovem. Esta liberdade é a meta mais difícil de alcançar, pois somente aí que começa o processo criativo do artista. O mais fácil é a necessidade que este jovem da periferia tem de tudo aquilo que lhes é negado: conforto, tratamento refinado, higiene, disciplina cotidiana, silêncio isso estabelecido cria-se com muita rapidez um ambiente de muita motivação e alegria.

Como gerar uma emoção estética a partir de gestos cotidianos?

Quando o ser humano está em relação com os objetos que ele manipula no cotidiano tudo é muito pleno de tensão, de um objetivo. Já o gesto abstrato é uma elaboração de uma fase mais evolutiva do homem. O que é o gesto abstrato? Fazer movimentos que não estão vinculados ao cotidiano nas ações fundamentais. Porém, nenhum

gesto abstrato está desvinculado do gesto funcional. O ir ao alcance de um objeto com a mão significa, na hora de dançar, a ânsia, o desejo, a capacidade que o homem tem de prever, de antecipar o futuro e de construir. Quando se faz um gesto de pegar uma maçã sem na verdade pegá-la isso transmite muita coisa para o público. É quando a pessoa que está executando o gesto vai percebendo que o psicomotor é, indiscutivelmente, anterior a tudo o que está dentro de nós, como o desejo ou o anseio. O psiquismo não veio antes do psicomotor.

Como transformar os passos da sala de aula em um espetáculo artístico?

Em primeiro lugar deve-se conquistar o trabalho em equipe e a humildade de fazer parte de um todo. Sem dúvida nenhuma o trabalho da direção é observar aqueles que possuem mais uma inerente facilidade na execução, mas deve-se tomar um grande cuidado pois às vezes o presente recebido pelos deuses é negligenciado. A avaliação sobre um verdadeiro dom artístico surge mais tarde, pois muitos a conquistam com menos dotes divinos devido a seu desejo e força de trabalho.

Todos os espetáculos trazem de uma forma mais elaborada o trabalho cotidiano da escola aonde eu e uma grande equipe incessantemente pesquisamos os padrões motores da espécie humana. O refinamento do aparelho locomotor oferece a dança ricos subsídios para desenvolvimentos das diferentes linguagens coreográficas.

A liberdade conquistada por um artista vem de um profundo exercício em padrões, em escalas, e gramáticas escolhidas. Só depois é possível desprender-se e transcender, voltando ao vazio original, momento da união de sensibilidade e racionalidade – conquista que todos desejamos alcançar.

Tudo o Que Gira Parece a Felicidade

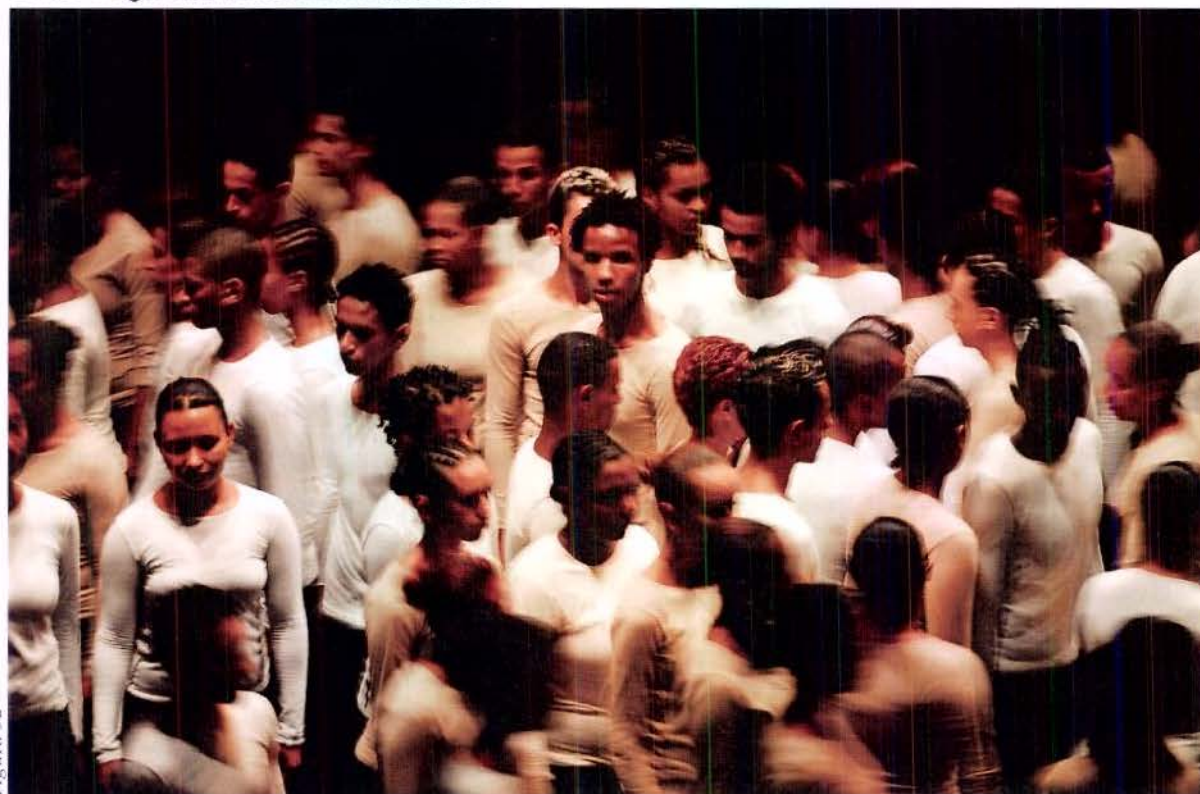


Figura 92

Cronologia

Direção e coreografias: Ivaldo Bertazzo

- 1976 **Danças e Roda**
Teatro Ruth Escobar, Sala Galpão
- 1977 **Danças e Roda II**
Teatro Ruth Escobar, sala Galpão
- 1978 **Dédalo e o Redemunho**
Teatro Ruth Escobar, sala Galpão
- 1979 **Estudo Contido e Deslize (Grupo D'Eu)**
Masp-Bienal
- 1980 **Grande Noite de Baile**
Teatro Cultura Artística
- 1981 **Grande Noite de baile II**
Teatro Cultura Artística
- 1982 **Danças Espanholas**
Sesc Pompéia
- O Baile da Ilha Fiscal**
Sesc Pompéia e Teatro Cultura Artística
- Superman**
Centro Cultural São Paulo
- 1983 **Ouverture Brésilienne**
Teatro Cultura Artística
- 1984 **Sur Urbano**
Teatro São Pedro

Anhangá Fugiu
Sesc Pompéia

1985 **Entre Duas Portas**
Sesc Pompéia

1986 **Pas-de-Deuses**
Teatro Sérgio Porto

Palmas do Deserto
Teatro Sérgio Porto

1000 Dançando na Bienal
Oficina de dança aberta, no saguão da Bienal

1987 **O Cavaleiro da Rosa**
Sesc Pompéia

Serra da Boa Esperança
Sesc Pompéia

1988 **Queria que Fosse Eterno**
Sesc Pompéia

1989 **Oper-árias**
Teatro Sérgio Cardoso

1990 **Raga – Dança Dramática**
Teatro Sérgio Cardoso

Coral Lírico – 50 anos
Teatro Municipal de São Paulo

1991 **Luz, Calma e Volúpia**
Sesc Pompéia

1992 **Madhavi Mudgal**
Produção: Ivaldo Bertazzo
Sesc Pompéia

O Perigo e a Sorte Andam Juntos

1993 **Dança e Drama Ópera de Java**
Produção: Ivaldo Bertazzo
Sesc Pompéia

1996 **Festival de Arte e Cultura Indiana**
Produção: Ivaldo Bertazzo
Sesc Pompéia

Cidadão Corpo

Sesc Pompéia

Lança o livro: **Cidadão Corpo, Identidade e Autonomia do Movimento**1997 **Palco, Academia e Periferia (O Penhor Dessa Igualdade)**

Sesc Pompéia

1998 **Topeng – Performance Bungkut**

(artista Cristina Formaggia, empresário Ivaldo Bertazzo)

Sesc Ipiranga

Mahçã Bohkarinimõ (Encontro de Irmãos)

Sesc Vila Mariana

Tem Kathak no Tacacá

Sesc Ipiranga

Ciranda dos Homens... Carnaval dos Animais

Sesc Pompéia

1999 **Projeto Pocket Opera: Tupi Tu És**

Sesc Ipiranga

Além da Linha d'Água

Sesc Pompéia

2000 **Mãe Gentil**

Sesc Belenzinho – SP (Coro do Centro Alternativo de Artes e Cidadania)

Trapiche das Artes – Rio de Janeiro (Adolescentes do Complexo da Maré)

2001 **Folias Guanabaras (Corpo de Dança da Maré)**

Sesc Tijuca – RJ

Sesc Ipiranga – SP

2002 **Dança das Marés (Corpo de Dança da Maré)**

Sesc Tijuca – RJ

2003 **Encontro de Músicos Notáveis (show da trilha de Samwaad – Rua do Encontro)**

Produção: Ivaldo Bertazzo

Sesc Belenzinho – SP

2004 **Samwaad – Rua do Encontro (Dança Comunidade/Sesc)**

Sesc Belenzinho – SP

Lança o livro: **Espaço e Corpo – Guia de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo. BOGÉA, Inês (org.)**

2005 Milágrimas (Dança Comunidade/Sesc)
Sesc Pompéia (show da trilha Milágrimas)
Sesc Pinheiros – SP

2007 Anatomia do Desejo (Cidadão Dançante)
Tuca – SP

Tudo o Que Gira Parece a Felicidade (Cidadança)
Tuca – SP

Mar de Gente (Cia. de Teatro Dança Ivaldo Bertazzo)
Sesc Vila Mariana – SP

Milágrimas



Figura 93

Cidadança



Figura 94

Anexos

Textos dos Programas



Figura 95



Figura 96

Danças e Roda II (1977)

Vivemos a realidade da divisão. O universo todo gira em torno da oposição de pólos: o céu e a terra, o dia e a noite, a vida e a morte, o consciente e o inconsciente... o eu e o tu, o homem e a mulher, o humano e o divino. A original vibração transparente e silenciosa do éter se cristaliza e se condensa numa variedade infinita de cores, sons e seres, escondendo-nos a sua natureza una e indivisível. Fácil se torna perder-nos nessa diversidade de formas e indivíduos isolados no espaço e no tempo.

O contorno definido das linhas e a dureza da matéria nos escondem a realidade de um “espaço único” e de uma mesma “energia”. A longa e contínua sucessão dos dias nos ilude quanto à medida real do tempo, no qual um só instante pode tornar-se toda uma eternidade. Enfim, as palavras se multiplicam na boca dos homens e, no entanto, torna-se ocas e vazias; deixa de existir o contato direto com a fonte da vida — a verdade primeira — que dá força e significado ao mais simples ato ou palavra.

Há que se juntar todos os fragmentos dispersos do quebra-cabeça e lhes dar sentido. Há o pai que reencontrar no filho a instintiva sabedoria e a plenitude vividas

na primeira infância, e o filho tornar-se ele próprio o pai; encontrar na esposa o amor de mãe e nesta o da amada; e assim fechar-se a roda da vida. Que a linha que divide céu e terra se torne suave e delicada, não mais separando, mas unindo, como os raios de luz que ao atravessarem as superfícies das águas, misturam o céu e o mar.

O oscilar faz parte da vida. Superando as dualidades e atingindo o equilíbrio é que o homem se descobre e se realiza. E esse incessante movimentar-se no qual ora se perde na excessiva individualização, ora volta a integrar-se no todo, é a própria dança. Afastando-se ou retornando, girando ao redor de si próprio ou do centro exterior e comum da vida, o fluxo é sempre o mesmo para todos. O centro único de equilíbrio é o do próprio cosmos.

Alberto M. Pinto

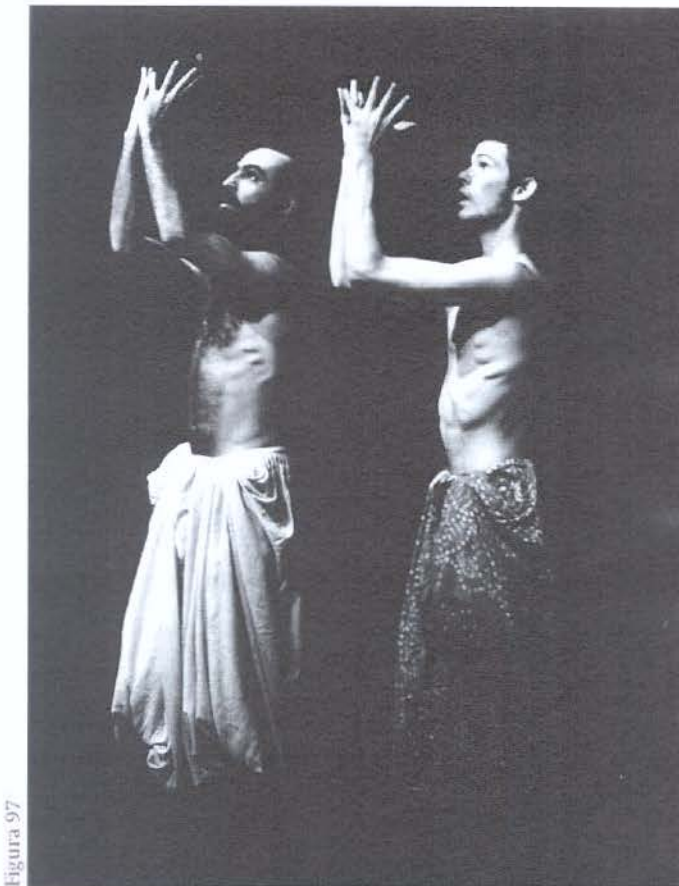


Figura 97

Dédalo e o Redemunho (1978)

Na sua abordagem de dança moderna, Ruth Rachou em nenhum momento se restringiu a uma exclusiva modalidade técnica. Sua formação, assim como sua experiência profissional e flexibilidade de atitude tem garantido uma extrema seriedade no seu trabalho de pesquisa e ensino da dança. A integração da expressão corporal na ampliação dos recursos do bailarino moderno tem sido uma das suas especiais preocupações.

Quando Paula Martins brinca dizendo que a dança espanhola é a dança do futuro, não quer dizer que estaremos todos eventualmente dançando a nossa “sevillana”. Acredito que o que ela tem em mente é a “modernidade” da dança espanhola; pela sua solicitação rítmica, pela sua solicitação dramática, pelo não academismo de seu *port de bras*, pela sua liberdade coreográfica. Assim é que Paula encontra aí a forma de expressão onde melhor aproveita a sua variada formação técnica de bailarina.

Denilto Gomes tem como característica a liberdade com que dá de si próprio quando dança. Um misto de ingenuidade e destemor que marcam um atitude muito

particular na sua interpretação da linguagem da dança moderna. É muito feliz nele a combinação desta com a técnica do trabalho corporal de Rudolf Laban — onde se sente a presença cuidadosa de Maria Duschenes na sua formação.

A insistente busca do equilíbrio entre o interno e o externo, entre o fora e o dentro, num modo semelhante ao das artes plásticas, qualifica a dança de Alberto M. Pinto. O resultado de um contato quase meditativo com o corpo, de uma pesquisa minuciosa das linhas musculares, dos fluxos de energia mobilizados no movimento, da busca de um fio de prumo, de um eixo referencial para os deslocamentos no espaço, tudo isso evidencia-se de maneira muito gratificante no seu estilo pessoal. Sinto comprovar-se aí a minha opinião de que bailarino também se constrói de maneira artesanal, no retiro da própria casa.

Produto “caseiro” também é o gesto dançado (e muito “curtido”) de Selma Egrei. Fundamentalmente atriz de teatro e cinema, buscou o desenvolvimento de seus recursos de expressão corporal, sem a rígida preocupação de dominar uma técnica, embora tenha encontrado a sua linguagem na dança do ventre. A sua espontaneidade e o prazer que ela própria sente quando dança comunicam-se facilmente.

São diversas estas personalidades artísticas e diversos os impulsos criativos. Essa criatividade não seria canalizada sem um material sobre o qual trabalhar. Todas as sugestões simbólicas e indicações plásticas, a mobilização de arquétipos catalisadores da emoção que informa o gesto, são resultado do encontro com Adão Pinheiro.

Foi minha a idéia de juntar num trabalho comum estas linguagens diversas. O espírito experimentador e a flexibilidade de todos tornou possível este empreendimento comum. Pelo resultado assumo alegremente a responsabilidade, pois, ainda que nada mais venha a se acrescentar, já foi muito suficientemente interessante e enriquecedora esta colaboração.

Ivaldo Bertazzo

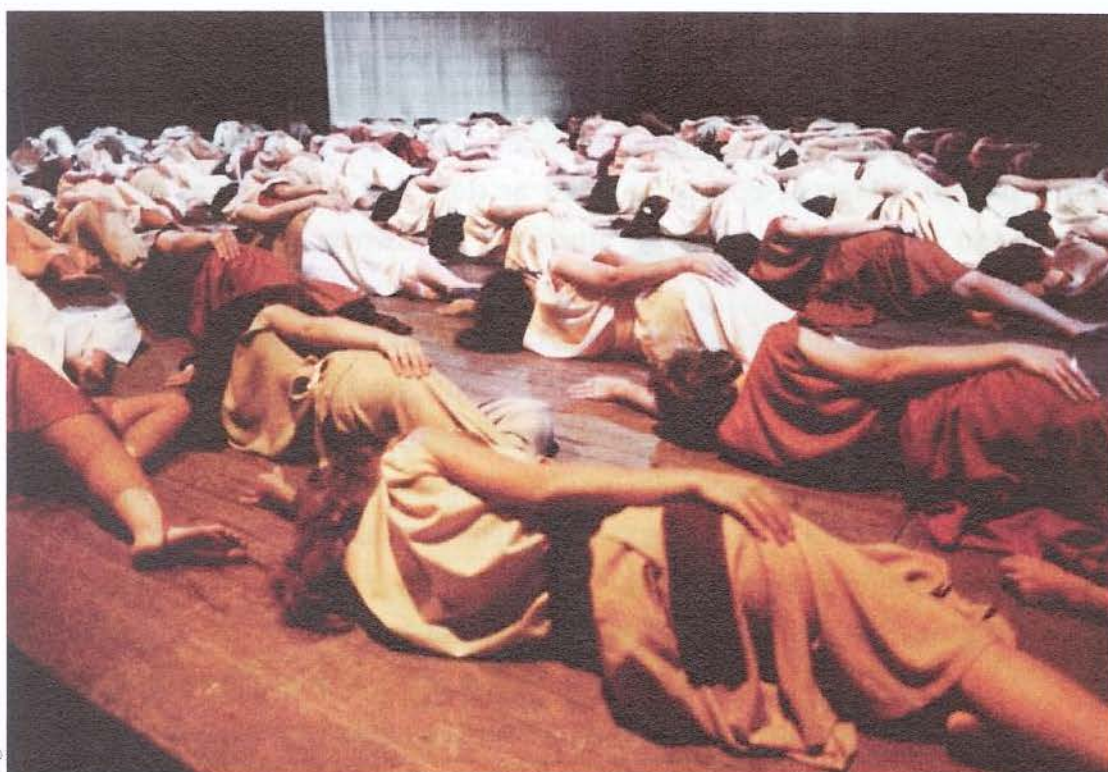


Figura 98

Ouverture Brésilienne (1983)

O que leva um grupo tão grande de adultos, todos com família e ocupação fixa, a investir várias horas de seu tempo na confecção de uns inúteis objetos de papel que vão servir para um espetáculo de dança amador?

Eles não são bailarinos, não são pessoas de teatro. E a mesma motivação faz com que, no momento seguinte (e a duras penas), eles se esforcem para harmonizar as diversas intenções do corpo de cada um num movimento conjunto.

O que os faz subir ao palco — com diferentes graus de desembaraço, insegurança ou mesmo “quase-pânico” — para se exprimirem nessa linguagem tão exigente que é a do movimento?

Esses 80 adultos são alunos de Ivaldo Bertazzo. Estão mergulhados naquela atmosfera alvoroçada de fantasia, imaginação solta e cordialidade que Mira Haar (a responsável pela concepção visual do espetáculo) consegue criar no trabalho com os mais simples elementos. Nesse caso, a partir do papel colorido e da fita-crepe.

São esses “alunos” que cortam, dobram e colam papel, ao redor de uma mesa comprida, numa das salas da escola de Ivaldo Bertazzo, transformada em *atelier* de artes manuais. Estão aprendendo com Mira e seus dois companheiros, Cristina Mutarelli e Marcos Botassi, a fazer as dobras e misturar as cores; estão confeccionando os adereços que vão ajudá-los a mostrar no palco aquilo que pretendem.

Nesse trabalho artesanal, eles já têm a primeira oportunidade de descobrir uma habilidade insuspeitada ou exercer um gosto raramente praticado. Têm a possibilidade de inventar, de experimentar certo jeito de juntar coisas, de criar, de exteriorizar-se.

Mira Haar consegue canalizar esses impulsos difusos e orientá-los numa produção conjunta. A sua união com Ivaldo Bertazzo nesse espetáculo é uma associação feliz. Cada um na sua área profissional, os dois possuem essa qualidade estimulante, que engaja as vontades e faz descobrir os recursos das pessoas.

Ivaldo tem uma escola de dança talvez um pouco particular. Tanto pela grande variação de idade de seus alunos, quanto pelo número comparativamente grande de homens (se comparado à média das escolas de dança) e pela diversidade de interesses e atividades profissionais deles.

Não têm nenhum “gesto” de bailarino. Aliás, são poucos os bailarinos entre seus alunos. Todos, porém, aceitam a proposta (ou desafio, para muitos) de se apresentar em público mostrando o trabalho que realizam no dia-a-dia da escola.

Não foram os “melhores”, segundo critérios de aproveitamento ou desempenho, aqueles escolhidos para subir ao palco. Vieram aqueles que sentiram a motivação a que me referi no início e que se dispuseram a participar de todo o processo. Essa será a motivação?

Fica claro que a motivação é diferente para cada um. Para alguns, é o impulso de vencer a dificuldade de se mostrar em público. Para outros, é a oportunidade (tão rara) de participar de uma atividade de grupo, num clima de camaradagem e afinidade. Para outros ainda, é a ocasião de dizer alguma coisa que estão querendo dizer. Ou a ocasião de experimentar algumas possibilidades novas consigo próprios. Ou de propiciar a necessária satisfação ao ego. Ou é simplesmente a irresistível atração da atividade lúdica, gratuita.

Entretanto, há um elemento que parece estar subjacente a todos esses motivos. É a noção de que esse trabalho e esse espetáculo são “oportunidades de aprimoramento pessoal” — não importa como cada um deles o interpreta.

Eles sabem que vão mostrar um trabalho menos que perfeito, mas realizado com empenho e honestidade. Um trabalho de clareza e simplicidade, cuja eventual beleza está na sua verdade, na “verdade” desses corpos em movimento.

No palco, estão pessoas em tudo semelhantes às que estão na platéia. Com as mesmas dificuldades e limitações. Experimentando um dos mais espinhosos veículos de manifestação e expressão: o movimento corporal.

Os gestos são talvez imperfeitos. Talvez seja muito evidente neles a distância entre a intenção e a execução.

O olhar do público será solicitado a descobrir a beleza insólita (humana) que pode estar no impulso, mais do que no resultado.

O espetáculo chama-se *Ouverture Brésilienne*. *Ouverture* no sentido de prólogo de uma peça musical, de introdução. Prólogo de algo que está para ser feito, introdução para uma sinfonia possível. E *Brésilienne* porque é com intenção e sem intenção brasileira. Brasileira na maneira de nos apropriarmos das coisas dos outros, nas imagens de um passado recente que nos parece ter sido de melhor qualidade, num certo eco de nossas cidades do interior, nesta nossa mania de nostalgia, nos temas musicais (nacionais ou estrangeiros) que tiveram o seu momento entre nós. (*Brésilienne* também por causa desse ouvido colonizado, “deslumbrado” com as palavras de língua estrangeira.)

A concepção do que se passa em cena é de Ivaldo Bertazzo e Mira Haar, respectivamente do ponto de vista da movimentação e do “visual”. Outras pessoas se responsabilizaram por alguns aspectos da produção. Nós, porém, é que vamos dar a festa, soltar o foguete e pegar a vareta.

Nós e as crianças, também alunos da escola, que estão se mexendo por aí, em trajetórias que às vezes entram em colisão com a nossa. Pelo simples número de pessoas presentes no palco, fica dispensado um cenário convencional. Ou melhor, nós, com todo o papel-crepom, já constituímos cenário suficiente. Um cenário com vida. Que pode comer a platéia.

Os alunos



Anhangá Fugiu (1984)

Não acredito que seja somente o desejo de viver “a experiência de palco” que move as pessoas que fazem este trabalho: penso que existe uma necessidade mais essencial, inconsciente, de um contato maior com a vida que circula em cada um.

Eu compreendo, mas não aceito, que a dificuldade de viver nos deixe tão amargos, tão apagados, tão “sem vida”. Mesmo com todo o sofrimento a vida continua a fabricar o seu tecido no corpo do indivíduo. Ela está lá.

É preciso deixar que essa vida assuma a sua variedade, as suas diferentes faces, além da fase exclusiva do sofrimento.

A repetição de uma mesma atitude nos diversos confrontos com o mundo, para mim, é fixação.

É fixação numa linguagem, num modo de expressão, numa forma de relacionamento — numa postura, enfim. Essa fixação resulta numa extrema dificuldade de sair dos próprios problemas, por mais que já se tenha avançado no caminho das terapias de autoconhecimento.

A solução não é mudar todo o ambiente exterior, ou transferir-se para um local idealizado, mas mudar o ritmo interior. Melhor do que isso, alternar os ritmos interiores.

Não proponho o desequilíbrio pelo desequilíbrio, mas porque ele é o impulsionar do movimento. E o movimento é o caminho mais rico e surpreendente.

Movimento é uma alternância de estados. É o próprio equilíbrio que vai decorrer dessa eterna alternância, no final.

Viver é cumprir as fases de um processo. É envelhecer, construir uma família, dominar um campo de conhecimento, concluir um trabalho, obter um trabalho de terra e plantar, é uma relação afetiva que termina e outra que começa. Viver é deixar circular essa coisa tão falada: a energia. É aprender uma série de respostas para desaprendê-las em seguida.

Se não formos capazes de desaprender ficamos limitados, “fixados”. Aprender sem ao mesmo tempo descobrir também como desaprender não serve para muita coisa. Importante é entrar num acordo com essa vida, com essa força que o nosso corpo gera. Aceitá-la e deixar circular na sua variedade.

Acredito que as pessoas que estão aqui têm o desejo de sair um pouco de seu cotidiano repetitivo, de se mobilizar em relações diferentes daquelas de todos os dias.

Ao longo dos ensaios observo-os quando reaprendem a se mover no espaço, no meio de tanta gente, sem interferir no espaço do outro, se machucando cada vez menos. Ou, melhor dizendo, quando “desaprendem” os seus mecanismos e processos motores habituais.

Não saberia dar um nome para esse tipo de trabalho corporal. É um trabalho de “índio”. O índio (ou o neném) é um ser móvel por excelência.

Ivaldo Bertazzo

IVALDO BERTAZZO APRESENTA

ENTRE DUAS PORTAS

UM ESPETÁCULO COM 100 CIDADÃOS DANÇANTES

TEXTO: AMÁLIA ZEITEL - CONCEPÇÃO VISUAL: MIRA HAAR E MARCOS BOT TASSI - MÚSICA: TUNICA

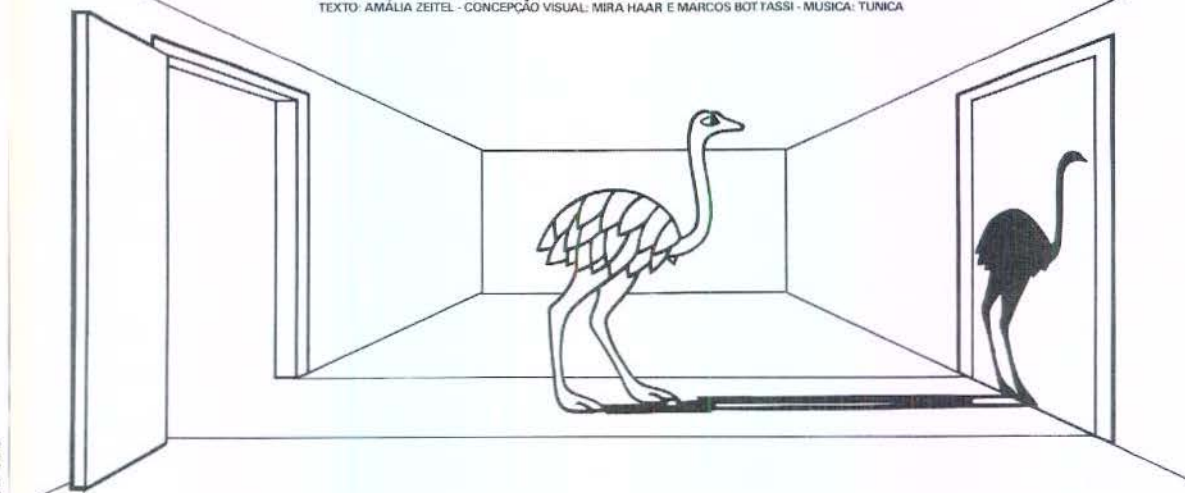


Figura 100

Entre Duas Portas (1985)

As pessoas que passam entre duas portas são um borrão de emoções. Emoções insuficientemente vividas com clareza. Emoções que ainda não encontraram a sua forma, a sua expressão mais contundente.

Quando algo irrompe o fluxo, as emoções aprisionadas se atropelam. Coisas que ainda não podem sair, que se repetem, que repetem o vivido sem percebê-lo. A mesma energia que leva ao impulso, ao movimento, à paixão, se não encontra a sua via de saída provocará o fechamento, o apequenamento da vida.

Forçadas aos esbarrões recíprocos as emoções vão se refinando e se definindo; os contornos já são mais precisos.

Quando as portas se fecham, completa-se a individualização.

Os indivíduos imprimem no espaço a forma única de suas emoções já organizadas. Pela vivência exaustiva, essas emoções (que não são exclusivas de cada indivíduo) vão encontrando a maneira pessoal de expressar-se em gestos e movimentos de contornos particulares. São vinhetas, epígrafes, estórias colhidas no meio de seu

fluxo, sem que conheçamos o seu início ou o seu fim. Que bom seria se todos os nossos avós “dançassem” a sua emoção. Mesmo nos momentos de tormenta. Ao menos daqueles momentos inevitáveis e para os quais não existe remédio.

É hora de, por uma porta ou por outra, recolocarmos as pequenas histórias no contexto da vida.

Ivaldo Bertazzo

IVALDO BERTAZZO



apresenta

O Cavaleiro da Rosa

O Cavaleiro da Rosa (1987)

Dança/Homem – Dança/Mulher

Figura 101

A “energia feminina” expressa em movimento tem uma receptividade e uma adequação que não deveriam ser entendidas como passivas. Também é feminina, a meu ver, a solução inesperada, a ironia em face da inevitável escolha entre o desejável e o possível. Será passiva a água de um riacho que acompanha todos os contornos de suas margens? Na verdade, esse ser que é água, objetiva o seu percurso até o final, represando-se quando as margens pouco espaço lhe deixam, elaborando ativamente o seu trajeto dentro dos limites que a mais ampla geografia lhe oferece. Ela não luta quando a adequação é inevitável, mas insiste e avança, elaborando e alterando a própria trajetória.

Gosto de imaginar a verticalidade, a expansão, a serenidade, a aspiração, a ousadia como “traços masculinos” no movimento.

Há anos não consigo fugir dessa preocupação com a “dança de homem” e a “dança de mulher”. A cada ano que passa, sinto mais forte o apelo para identificar

coreograficamente a específica qualidade de cada um e para reconhecer a parcela de energia masculina e de energia feminina que existe em cada um de nós.

A dança perde muito quando uniformiza o masculino e o feminino na abstração da forma. Ou quando se restringe aos estereótipos de força para o homem e delicadeza para a mulher — em que àquele é reservado carregar ou servir de apoio às evoluções de sua parceira, vista como mais frágil e mais graciosa.

Não é isso que eu gostaria de ver. As qualidades masculinas de movimento, acredito, também estão dentro do escopo de possibilidades do corpo feminino. É possível para a mulher até mesmo cumprir o papel habitual do bailarino, quando carrega o parceiro e lhe serve de apoio. Também ao corpo masculino estão abertas as possibilidades da graça e da delicadeza.

Nesse espetáculo, vemos homens cujos movimentos são inegavelmente masculinos; em alguns momentos, porém, são as mulheres que assumem esses movimentos. Em outros arranjos ainda, mulheres e homens se manifestam na essencialidade própria de seu sexo. Homens e mulheres reconhecem sua ambivalência e afirmam sua especificidade *à tour de rôle*.

O que gostaria de mostrar na valsa? A tão doce e difícil complementaridade dos opostos. Difícil porque ela exige, como passo anterior, a identificação em si mesmo daqueles aspectos fundamentais e essenciais — o que é de essência masculina e o que é de essência feminina. E é difícil delimitar o território sem transformá-lo numa fortaleza vazia. No processo de individuação, corremos o risco de transformar o próprio contorno, a pele, numa barreira através da qual nada penetra.

A valsa é esse diálogo com o diferente para que ele me reconheça como oposto e se alegre com isso. É o momento em que a complementação pode acontecer, em que a felicidade parece possível.

Para que a valsa aconteça, são necessários a sedução e o desejo. O baile continua, é preciso seguir na colorida maciez do diálogo sensorial — ou a oportunidade se perde.

Ivaldo Bertazzo



Figura 102

Querida Que Fosse Eterno (1988)

Nenhum ser pode desfazer-se em nada, pois em todos eles age o eterno. Podemos confiar sempre no ser, pois ele é eterno. O universo elaborou leis para conservar vivo os seus tesouros, e, por causa dessas leis, o ser não pode deixar de ser.

As grandes verdades já foram encontradas há muito tempo, e ao redor delas os espíritos nobres se uniram em aliança. Fique com o que é antigo e verdadeiro. E, em primeiro lugar, seja grato por isso ao sábio que mostrou à Terra o caminho em torno do Sol.

Em seguida, volte os olhos para dentro de si mesmo; é lá que você encontrará as certezas das quais nenhuma alma nobre poderá duvidar. Nesse centro, nenhuma

regra se mostrará falha; o homem que se recolhe interiormente para sentir antes de emitir julgamento — sem se deixar levar por opiniões ou pressões alheias, mas decidindo a partir do próprio sentimento — tem essa consciência independente que vai iluminar a moralidade de suas ações.

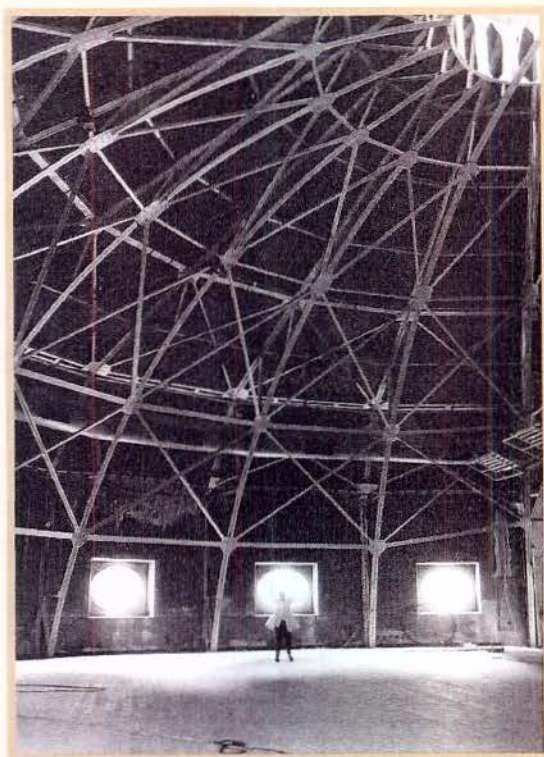
Depois de confiar no sentimento íntimo, é preciso que confie nos sentidos. Eles o farão ver a verdade se a sua razão o mantiver alerta. Observe então com o olhar vivo e alegre e percorra com o passo firme e flexível os espaços de um mundo cheio de riquezas. Que a razão esteja presente em toda à parte onde a vida se alegra de ser vida. Onde isso acontece, o passado é duradouro, o futuro é vivo antes mesmo de acontecer e o momento presente é eterno.

Tendo conseguido essas coisas e estando apoiado no sentir (pois só o que é fecundo, o que dá frutos, é que é verdade), você observa e avalia o agir da multidão. Ela se comporta à sua maneira — sem verdades, sem consciências em sentimento —, mas você, você buscará fazer parte do menor número. Tendo confiança nas verdades antigas, na própria interioridade, no sentimento, na razão que o mantém atento aos dados dos sentidos, você fará como o filósofo e o poeta. Como eles, que criaram uma obra de amor de sua escolha, você alcança assim o bem supremo: pois o mais desejável dos ofícios para as almas nobres é o saber sentir com antecipação, o pré-sentir.

Ivaldo Bertazzo

(interpretação pessoal do poema “Testamento”, de Goethe)

Oper-árias



IVALDO BERTAZZO

1989

Figura 103

Oper-árias (1989)

Acho que o desacerto faz parte constante das manifestações humanas, como também delas fazem parte a dificuldade e a turbulência. Parece-me normal ser tenso e ansioso. Diria até que o equilíbrio extremo é não apenas uma utopia, mas também uma utopia desnecessária. Assim como são utópicas e desnecessárias todas as tentativas de atingir, no período de nossas vidas terrenas, uma harmonia irretocável e definitiva. Temos de viver meio aos trambolhões, viver as diferentes personagens que as circunstâncias colocam diante de nós, de preferência nos

propondo modelos, ainda que viáveis, e passar o resto da vida na exclusiva batalha de preenchê-los.

Para passar ao largo da turbulência, o homem acaba freqüentemente “chutando para o empate”, e a vida perde muito de sua graça. Nessa tentativa, ele pode escolher a via que o leva a nivelar-se com a massa anônima, ou voltar as costas aos projetos humanos por considerá-los abaixo de sua importância. O homem que escolhe a primeira via, escolhe um mergulho irrefletido na multidão, na “praça dos prazeres”, onde busca os seus semelhantes para simplesmente comparar feitos, para comparar-se com eles, seja para se exaltar, seja para se lamentar, seja para relatar a cada momento o que lhe sucede, bastando-se só com esse contar. Na verdade, procura os outros para tranquilizar-se com a constatação de que são muito parecidos com ele próprio na comum opção pelo fugaz, pelo imediato, pelo superficial. O nosso homem necessita dessa constatação porque às vezes lhe vem a suspeita de que pode estar vivendo aquém de suas potencialidades, de que pode estar deixando escapar alguma forma mais rica de viver. Tranqüiliza-se, finalmente, ao verificar que todos, e não só ele, estão “deixando barato”. Esse homem não é mais do que parte do pano de fundo do cenário onde se desenrolam dramas humanos.

O outro homem — aquele que, para evitar a descontinuidade e as perturbações, para resolver a insatisfação com os semelhantes, se isola do contato com o mundo e com as coisas humanas — identifica-se com a retirada para uma ilusão. Ilusão de estabilidade e solidez. Para mantê-la, o nosso homem vai pouco a pouco restringindo a variedade de encontros e experiências, cerceando a fabulação e a fantasia. Esse homem também não produziu uma formulação feliz. Essa individualidade que, inicialmente, poderia estar predisposta ao isolamento e à reflexão, transforma tal potencialidade em aridez. À força de isolar-se e proteger-se, vai-se modificando numa individualidade exacerbada e maciça, uma fortaleza de grossas paredes cujos muros não abrigam no seu interior um tesouro escondido.

Temos, de um lado, o duvidoso conforto de verificar que não somos piores do que os outros e de que a banalização é generalizada. De outro lado, temos uma recusa e um corte de laços com os semelhantes, um colocar-se além de qualquer possibilidade de alimentar-se do alimento comum. Nenhuma dessas duas escolhas me parece conduzir a um resultado de qualidade.

Vejo uma alternativa mais risonha na experiência coletiva de perseguir um propósito comum que o grupo tenha elegido momentaneamente como seu. Esse

propósito pode ser dos mais simples, como a construção de um objeto material, ou a preparação de uma festa, ou pode ser dos mais carregados de implicações e conseqüências. No agir coletivo, acontece de imediato uma distribuição energeticamente diferente no corpo das pessoas. A ansiedade de encontrar soluções para as carências é, de repente, como que posta de lado, como se ao homem fosse pedido e concedido um tempo para respirar. Enquanto se envolve no programa coletivo, o homem conversa com os outros (em lugar de somente contar e comparar) e se tranqüiliza, experimenta papéis diferentes, personagens novas; o homem ousa ir além dos limites conhecidos porque se sente em ambiente amigo; e, ao final, se enriquece. A ponto de encontrar uma pequena porta onde antes não via nada. Porque se transformou um pouco no contato com os outros. Porque brincou e se alegrou com coisas simples. Porque foi construindo o seu ego sem que tivesse se empenhado exclusivamente nisso.

Proponho que o homem seja uma fortaleza, sim, capaz de defender a si próprio e às coisas que possui. Mas que esteja pleno de coisas que mereçam ser defendidas. Dessas coisas que periodicamente vai buscar no convívio coletivo. Em outras palavras, que o homem não viva só no mundo do relacional, exclusivamente em extroversão ou introversão, mas faça uso desses dois caminhos para construir, definir e refinar o seu conteúdo fundamental.

Ivaldo Bertazzo

“Amar”

O que pode uma criatura senão,
Entre criaturas, amar?
Amar e esquecer,
Amar e malamar,
Amar, desamar, amar?
Sempre, e até de olhos virados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
Sozinho, em rotação universal, senão
rodar também e amar?
Amar o que o mar traz à praia,
O que ele sepulta, e o quê, na brisa marinha,
É sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,
O que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o cru,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este é o nosso destino: amor sem conta,
Distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
Doação ilimitada a uma completa ingratidão,
E na concha vazia do amor a procura medrosa,
Paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa amar a Água implícita, e
o beijo tácito, e a sede infinita.

Carlos Drummond de Andrade

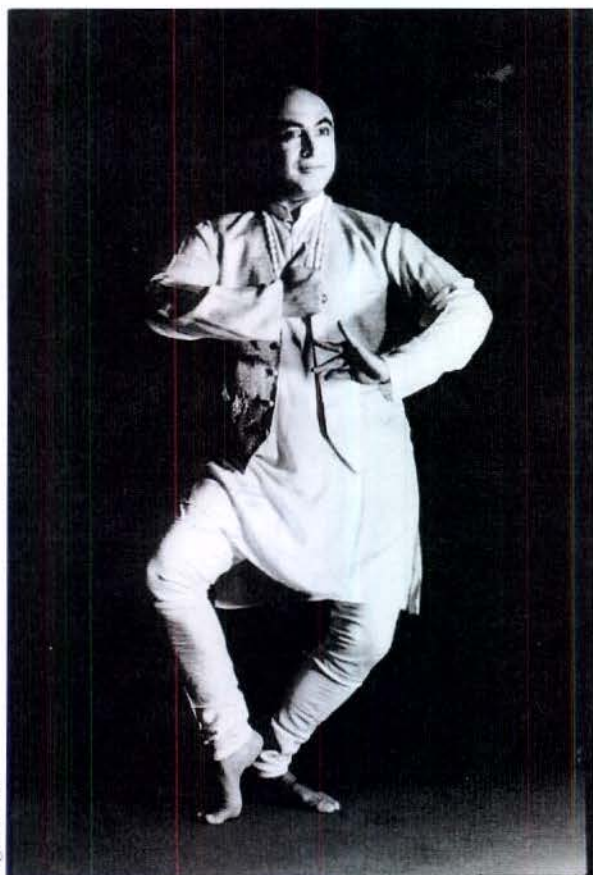


Figura 104

Raga (1990)

Mahabharata é um dos livros mais sagrados e antigos da humanidade. As suas primeiras partes datam do século V ou VI antes de Cristo. A estas foram se agregando outras partes ao longo dos oito séculos seguintes, e o livro atingiu sua forma definitiva entre os séculos III e IV da nossa era.

Ele está na origem de milhares de crenças, lendas e pensamentos, regras de conduta, personagens, manifestações artísticas, etc, que fazem parte da vida diária da Índia. Mas sua importância não fica restrita a esse país.

O *Mahabharata* foi traduzido e adaptado, no seu conjunto ou em parte, nos diversos países por onde o Hinduísmo se difundiu, e constituinte o material dramático de manifestações artísticas tão variadas quanto a ópera dançada de Java, o teatro de máscaras ou sombras de Bali, o balé clássico da Tailândia e do Cambodge, e até mesmo das histórias em quadrinhos que se vendem por toda a parte nesses países. Na própria Índia, cada região desenvolveu a sua forma teatral; e quase todo espetáculo teatral a que assistimos, — e que reúne sempre canto, dança, música,

mímica e narração — conta um momento do *Mahabharata*.

O *Mahabharata*, o “grande poema do homem”, conta a longa e furiosa querela que opôs dois grupos de primos, os **Pandavas**, que eram cinco, e os **Kauravas**, que eram cem.

Essa disputa, que se inicia e se desenvolve a propósito do império do mundo, termina por um combate que coloca em jogo o destino de todo o universo então conhecido de seus personagens. Tais acontecimentos têm provavelmente, uma fonte histórica, e o *Mahabharata* seria um relato mítico deles.

A história começa com uma genealogia dos Bharatas, até desembocar nas duas linguagens de primos inimigos. O membro mais velho da casa real dos Bharatas que procrie com suas duas noras, viúvas de seus filhos legítimos, os quais morreram de farrapos. No momento do acasalamento, a primeira das viúvas fecha os olhos para não ver tal feiúra. Essa terá um filho cego, *Dhritarashtra*.

A segunda viúva empalideceu de nojo ao acasalar-se com personagens tão feio e mal cheiroso. Terá dele um filho pálido, *Pandu*.

Do filho cego descenderão os **Kauravas**, e do pálido, os **Pandavas**. *Pandu*, o príncipe pálido, não procriará com suas esposas. Fora condenado a não mais conhecer mulher sexualmente, sob pena de morrer no ato sexual. Esse castigo divino lhe fora imposto porque, levianamente, numa de suas caçadas, matara um casal de gazelas no justo instante do acasalamento. Sua esposa, *Kunti*, terá então seus filhos por intervenção dos deuses.

Na sua juventude *Kunti* havia sido presenteada com um mantra, que tinha o poder de convocar qualquer dos deuses de quem desejasse ter filhos. Dos cinco filhos de *Pandu*, o primeiro, *Yudishtira*, é filho de Dharma, o deus da justiça. Esse filho será rei. *Bhima* é filho de Vayu, o deus do vento e *Arjuna* de Indra, o senhor dos deuses. Os gêmeos serão filhos dos Ashwins, que também são deuses gêmeos, médicos de outros deuses. Esses cinco filhos de *Pandu* terão uma única esposa, *Draupadi*.

O príncipe cego casa-se com *Gandhari*, que será mãe de cem filhos. Ao saber que seu futuro esposo era cego, ela também venda os próprios olhos, em sinal de amor e respeito por ele. Nunca mais retirará esta venda, sequer para ver o rosto dos próprios filhos. *Gandhari* recebera de Shiva, o favor de ter cem filhos, mas sua gravidez já dura há dois anos e nada acontece. Desorientada pela demora, e ao saber que sua cunhada, *Kunti*, tivera o seu primeiro filho, sua dor e confusão explodem. Golpeia o próprio ventre com uma barra de ferro, e de seu seio cai uma pasta de carne dura,

velha de dois anos, semelhante a uma bola de ferro. *Ghandari* ordena aos criadores que se desfaçam dessa bola. Nesse justo momento ouve uma voz, que lhe diz para deixá-la de molho na água fresca. E, em seguida, que a reparta em cem pedaços, colocando cada fragmento num pote de barro contendo manteiga líquida, e cuja tampa só deverá ser retirada dentro de dois anos.

O seu primeiro filho a nascer será *Duryodhana*. No momento de seu nascimento urrou como um asno bravo. E por todo o reino se ouviu o uivo dos animais selvagens, os gritos dos abutres, e ventos violentos sopraram, provocando incêndios por toda parte.

Os cem filhos de *Dhritarashtra* e mais cinco filhos de *Pandu* serão criados na corte, sob a orientação de dois *Brahmanes* eruditos (*Bishma* e *Drona*).

Quando *Yudishtira* chega à idade adequada, o rei cego lhe dá a metade do reino. Os *Pandavas* lançam-se a conquista de uma série de outras terras, e dão ao seu irmão mais velho, *Yudishtira*, o título de soberano do mundo. Não tarda a surgir animosidade e rivalidade entre os primos. *Duryodhana* e seus noventa e nove irmãos padecem de ódio e ciúme violento. Seu tio, *Shakuni* (irmão da rainha cega), lhes sugere um meio de humilhar os *Pandavas*. *Yudishtira* é convidado a uma partida de dados onde enfrentará *Shakuni*, exímio trapaceador. Nesse jogo *Yudishtira* aposta o seu reino e tudo o que possui.

Os perdedores deverão enfrentar o exílio e a miséria. Esse exílio durará doze anos, e ao fim desse período, estuda-se um tratado de paz. A despeito das súplicas dos pais cegos, *Duryodhana* recusa a paz, e os dois grupos de inimigos preparam-se para a guerra. Cada lado tenta engajar aliados e ambos pedem a ajuda de *Krishna*.

É necessário um parêntese para dizer algo sobre esse personagem. *Krishna* é identificado como a nona encarnação do deus *Vishnu*, mas tem também aspectos bem humanos. Como os outros homens, tem dúvidas e incertezas. Nossa cena inclui uma de suas intervenções miraculosas, quando salva a honra de *Draupadi*, na ocasião em que um dos irmãos *Kauravas* tentou humilhá-la, desvestindo-a diante de estranhos. *Draupadi* inovou *Krishna* e, miraculosamente, enquanto camada após camada de tecido lhe ia sendo retirada, ela permanecia vestida. Esse episódio, aliás, é um dos temas mais populares da dança indiana.

Duryodhana escolhe ficar com os exércitos de *Krishna*. Do outro lado, *Arjuna* prefere contar somente com seus conselhos, além de pedir-lhes que conduza pessoalmente os seu carro durante a batalha.

Os dois exércitos encaminham-se para *Kurukshetra*, local da batalha. O comandante dos **Kauravas** será *Bishma*, antigo tutor de todos os primos. Embora seu senso de justiça reconheça a superioridade moral dos **Pandavas**, ele faz o que exige a sua lealdade para com o velho rei cego.

Antes de passar à descrição da batalha de *Kurukshetra* propriamente, o *Marabharata* desvia-se da trama principal, para incluir, como se fizesse parte do texto, um longo tratado ético religioso. Os ensinamentos transmitidos por Krishna ao seu amigo *Arjuna*, nos momentos que antecedem a batalha, constituem os 18 livros do *Bhagavad-Gita*, a célebre obra filosófica, bíblia do Hinduísmo. Krishna revela a *Arjuna* a ciência do ser, a “máquina do mundo”, e insiste com ele para que combata, a despeito das dúvidas desse quanto a legitimidade da guerra, e mesmo se entre os inimigos encontrarem-se muitos dos seus parentes. Algumas falas desse longo diálogo entre Krishna e *Arjuna* serão incluídas em nossa apresentação.

A batalha acontece, e depois de vários e cruéis afrontamentos, alguns leais e outros menos leais, quase todos os **Kauravas** são vencidos. Os três únicos guerreiros sobreviventes atacam, de noite, os **Pandavas** adormecidos. Somente escapam Krishna, os cinco irmãos e *Draupadi*. Perecem todos os outros guerreiros **Pandavas**, inclusive os filhos que *Draupadi* tivera com cada um dos cinco irmãos.

Da grande batalha de *Kurukshetra* são esses os únicos sobreviventes. Nenhuma das duas linhagens deixou descendente vivo. Para que a linhagem dos **Pandavas** possa continuar, Krishna ressuscitará um neto de *Arjuna* nascido morto. A essa criança, finalmente, serão entregues as rédeas do reino, quando *Yudishtira*, seus irmãos e *Draupadi*, após trinta e seis reinados, decidem retirar-se para o monte Meru, como ascetas.

Durante a ascensão do monte sagrado, todos, com exceção de *Yudishtira*, caem no abismo e morrem. Este se apresenta sozinho diante das portas do paraíso, acompanhado somente de um cachorro que se juntara a ele no caminho.

A primeira visão que tem do paraíso é de *Duryodhana*, acompanhado de todos os **Kauravas** e seus aliados, sentados em tronos, sorrindo em paz, e felizes. *Yudishtira* não vê nem seus irmãos nem *Draupadi*, e pede para ser conduzido à presença deles. Vai encontrá-los, finalmente, no inferno, em meio aos maiores suplícios.

O guia do paraíso lhe permite escolher, porém *Yudishtira* prefere permanecer com os irmãos, no inferno. Mas indigna-se com o fato de que seus inimigos, aqueles que tinham pecado contra a justiça, tenham merecido o prêmio do paraíso, enquanto

seus irmãos, que durante a vida tinham agido corretamente e recebido o apoio de Krishna, estejam no inferno.

No final do *Mahabharata* o deus Indra aparece a *Yudishtira*, revelando que aquela tinha sido a última ilusão, destinada a testar sua consciência. E ensinando-lhe que, no paraíso, bons e maus eram igualmente absorvidos no ser universal.

Ele é levado de volta ao paraíso onde, finalmente reencontra seus irmãos, *Draupadi*, todos os parentes e amigos, além dos antigos inimigos.

Os personagens do *Mahabharata* parecem produtos de uma total pré-determinação. Entretanto todos se interrogam sobre a retidão de sua ação, sobre os eu Dharma individual. Defrontam-se a cada instante com a própria idéia de destino, com a necessidade de ir ao fundo deles próprios. Esse questionamento sobre a possibilidade de liberdade, diante de condicionamentos que ultrapassem os limites individuais, é de incontestável atualidade. Além de seu deslumbrante conteúdo poético, esse imenso poema se desenrola com a majestade de um rio de inesgotáveis riquezas filosóficas e éticas. É uma visão de mundo que está muito distante de nós, e ao mesmo tempo muito próxima. Inclui ramificações múltiplas, por vezes contraditórias na aparência, mas o leitor jamais perde de vista o ponto principal, que é, na verdade, a constatação de que vivemos o tempo da destruição. E que inclui a questão de saber se essa questão pode ser evitada.

Bharata-natyan

A dança clássica da Índia tem sido comparada a uma forma de yoga, pela síntese que faz de energia física e poder espiritual.

Ao lado da intensa fisicalidade que manifesta — uma verdadeira celebração sensorial! — todos os estilos são, na sua origem, no seu conteúdo temático e intenção, um exercício espiritual. Sua fonte é o hinduísmo, com seu vasto repertório de mitos, lendas rituais e folclore.

Enquanto no ocidente a dança foi excluída das cerimônias religiosas, precisando buscar espaço nas cortes e residência dos nobres, no oriente ela continuou, até os primeiros anos do século XX, ligada aos rituais dos templos. Esse fato explicaria, em parte, a relutância dos estudiosos da dança em relação às danças orientais. É necessário vencer esse preconceito e aprofundar-se um pouco no significado do seu conteúdo, para poder apreciar os inegáveis ensinamentos estéticos, riquíssimos, dessa arte.

Ao assistir a um espetáculo de dança oriental, o espectador é surpreendido pela notável complexidade dos movimentos, pela força e diversidade dos ritmos, fica seduzido pelo poder e graça da expressão, pelo encanto e dinamismo das composições coreográficas. Entretanto o significado permanece inacessível. Tudo o que é narração, interpretação, poder de evocação, nas danças Hindus, escapa à maioria dos expectadores não indianos. Dois são os obstáculos principais para a compreensão das múltiplas facetas dessa arte.

Primeiramente a dificuldade de compreensão dos temas, que derivam, como regra geral, da mitologia Hindu e de seus épicos. Tal é o caso, por exemplo, do jogo de dados entre **Pandavas** e **Kauravas**, e da humilhação imposta a *Draupadi*, que escolhemos como tema central da nossa apresentação de “dança dramática”. São episódios como esses, que formam as bases dos repertórios dos grupos de dança. Quase todos os repertórios consistem de teatralizações de temas épicos e re-atualizações das atividades de deuses e heróis. Podemos dizer que tratam do tema eterno, sempre renovado, sempre presente, da luta entre os deuses e demônios, no palco deste mundo e no coração de cada um. A personalidade de cada divindade e os mitos a ela relacionados, os principais temas épicos, poéticos e religiosos comuns à cultura Hindu, devem ser conhecidos, se quisermos acompanhar o conteúdo da dança.

Um segundo obstáculo tem relação com a própria linguagem da dança. Todas as danças clássicas da Índia têm dois aspectos principais: *Nritta* e *Nritya*. O primeiro pode ser definido como dança pura, clara expressão de movimentos do corpo coordenados com gestos das mãos. *Nritya* é a combinação de dança pura e interpretativa. Não é mímica, não é simplesmente uma imitação do comportamento humano ou animal. É diferente do natural, pois os movimentos são estilizados e transpostos segundo convenções teatrais. A sugestão de emoções é integrada à dança, através de uma linguagem específica que faz uso extensivo dos *mudras* (posição das mãos e dos dedos), cada um dos quais tem um significado próprio, que pode variar também, dependendo da localização das mãos em diferentes pontos sobre o corpo, ou no espaço. A linguagem dos *mudras*, ou “ação das mãos”, não é constituída somente por gestos imitativos, mas inclui uma variedade de gestos diagramáticos e simbólicos, e outros que são pura convenção.

No teatro hindu, *abhinaya* pode ser definido como um conjunto de movimentos do corpo, destinados a provocar sentimentos e prazer estético no espectador. O *abhinaya* dá realce as qualidades poéticas de um tema, com o apoio de gestos

apropriados. É a sugestão ou a evocação das emoções mais profundas, a imitação sugestiva dos vários estados psicológicos, de suas causas e seus efeitos, dentro de uma construção poética. Podemos dizer que a *abhinaya* é o conjunto dos efeitos visíveis dessas emoções no corpo do bailarino.

A melhor apresentação teatral para o hindu é aquela estilizada ou transposta, aquela na qual a imaginação prevalece, em que o tema não é só dramaticamente interpretado, mas dançado. Assim entendida, ela é mais do que um simples prazer hedonístico. Segundo os teóricos, é um prazer comparado ao êxtase da libertação espiritual, *Mukhti*, onde a incessante atividade mental é deixada em descanso, e onde essa paz da mente e dos sentidos pode levar à comunhão com a realidade suprema. Os críticos de arte hindu acreditam que a satisfação estética só é possível quando o realismo é rejeitado, e a imaginação é deixada solta, e estimulada a trabalhar, nesse contexto a função da dança é despertar, através da beleza, a própria harmonia; e, pelo eco dessa harmonia nos sentidos, despertar o ser para si próprio, e colocá-lo em sintonia com o universo. Por essa razão, além de ritmo e movimento, a dança na Índia é inseparável da emoção e de sua representação. A técnica hindu espera que o bailarino, através do controle de cada músculo da face e do corpo, transforme a dança pura *Nritta*, em dança expressiva *Nritya*. Seu corpo e face devem tornar-se o suporte concreto para um fluxo de significados e emoções, que vão reverberar na mente do expectador, possibilitando uma experiência única.

Na realidade, supõe-se que as formas de dança clássica da Índia derivaram de uma tradição de dança nativa regional. E que só mais tarde adotaram as máximas dos textos sânscritos. O sul do país preservou a tradição da dança, enquanto que o norte viveu cânones menos ortodoxos, decorrentes de muitas levas de influências sociais e políticas externas. Entre os oito estilos clássicos de dança, um dos mais perfeitos e mais importantes é o *bharata-natyan*, praticado em todo o sul do continente. É também o mais fiel às regras enunciadas nos seculares tratados sobre a dança. Esse estilo era originalmente executado por bailarinas ligada a cada templo. Até hoje, continua intimamente relacionado com a mitologia, basta olhar às milhares de esculturas que ornamentam os templos, para constatar a semelhança entre a atitude dos bailarinos fixados na pedra e a dos bailarinos que se apresentam hoje em dia nos teatros.

Bharata-natyan é um estilo dinâmico e muito preciso. As posturas básicas são posições de equilíbrio inusitadas e variadas, com alongamentos que lhe dão uma

qualidade linear. Reúne admirável beleza e força, dança pura e *abhinaya*.

Bharata, quer a lenda, é considerada um acrônimo de *Bhava* (expressão), *Raga* (melodia) e *Tala* (ritmo).

Uma regra exaustivamente repetida nas aulas de dança na Índia diz o seguinte:

“aonde vai a mão, aí devem seguir os olhos;
Aonde os olhos vão, lá deve ir a mente;
Aonde vai a mente, a emoção é criada;
Onde a emoção é criada, a apreciação sensorial e
estética, e o sentimento nascerão.”

A nossa apresentação de “Dança Dramática” é aparentada, em espírito, aos espetáculos teatrais que acontecem na Índia, no sudeste asiático e Indonésia. Quanto ao tratamento coreográfico, a inspiração vem das danças clássicas da Índia (*bharata-natyan* e *kathak*) e de Java, além da inclusão, que julgamos oportuna e interessante, de elementos coreográficos provenientes da dança clássica espanhola e do flamenco. Na nossa adaptação servimo-nos livremente do texto traduzido para o inglês por P. LAL do *Mahabharata de Vyasa* e da adaptação teatral desse épico feita por Jean-Claude Carrière, tanto para as informações contidas no programa, quanto para o roteiro propriamente dito. Entretanto, o encadeamento das cenas, a liberdade na utilização dos personagens, e, sobretudo, o uso extensivo das danças de proveniência variada, intercalando momentos da representação dramática, ou substituindo o próprio texto, é uma releitura inteiramente pessoal.

Ivaldo Bertazzo

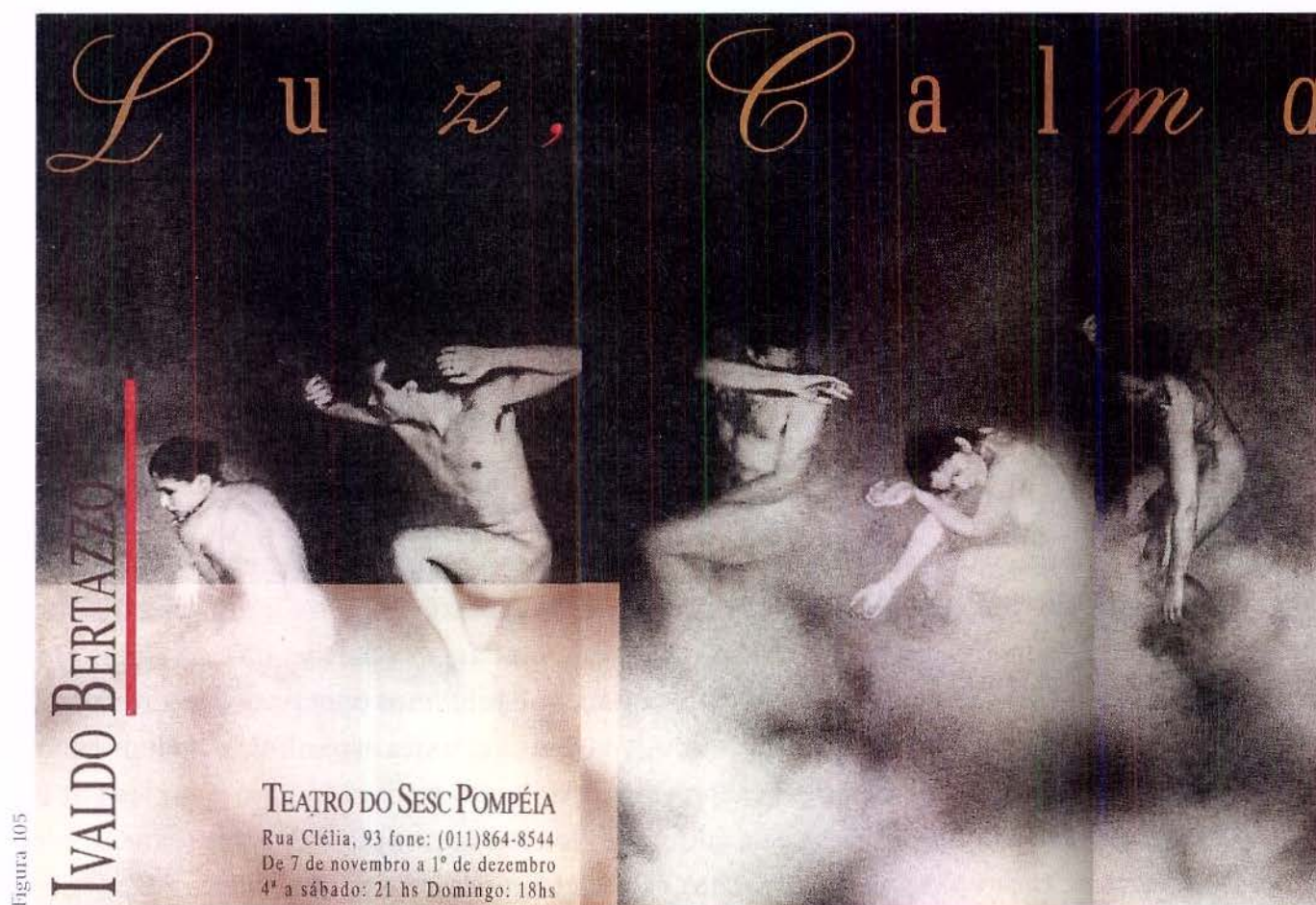


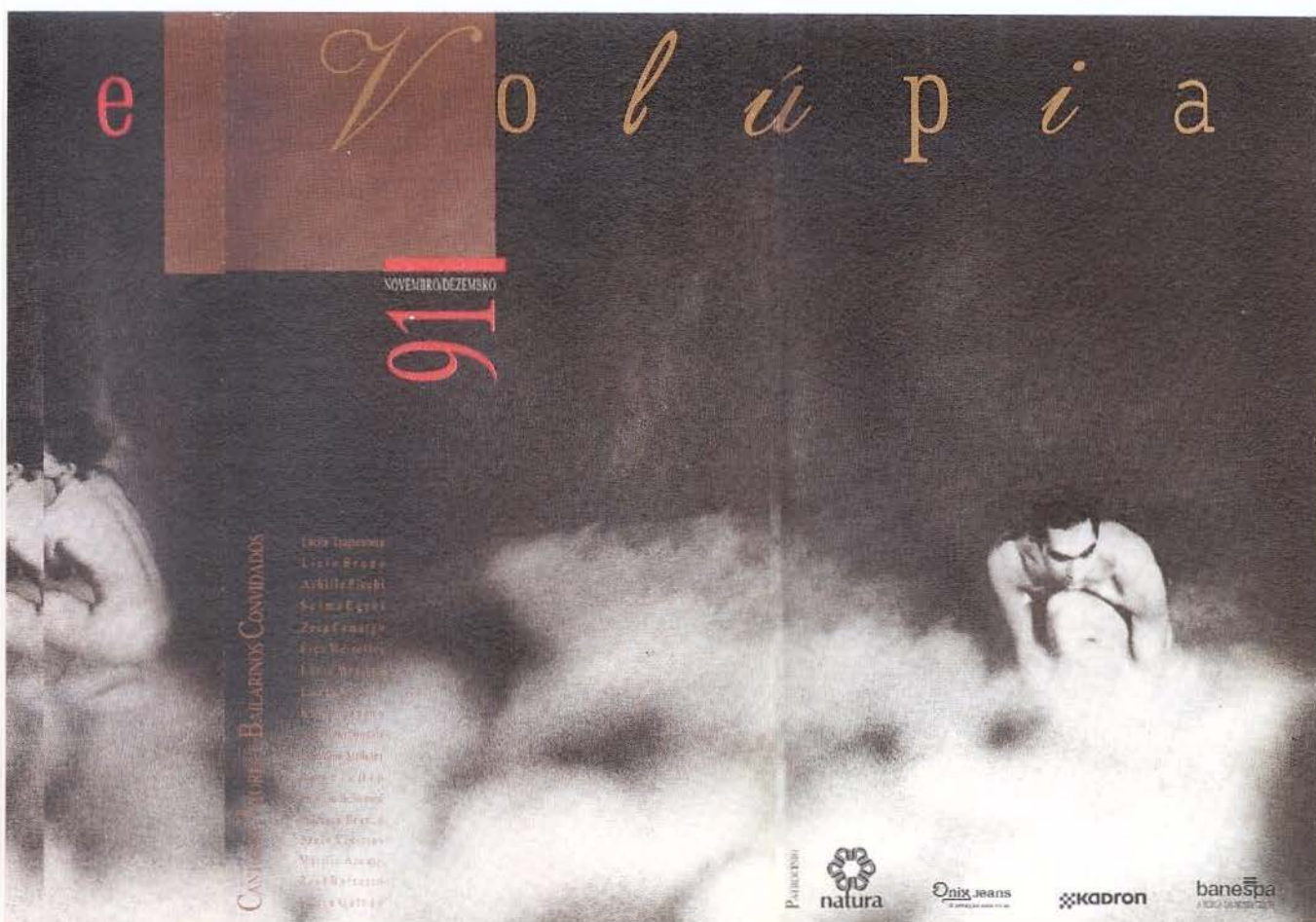
Figura 105

Luz, Calma e Volúpia (1991)

A música, a dança e o canto são oferecidos ao homem como instrumento para que ele possa fazer a passagem pelo seu interior da energia já existente no universo.

Em todos os tempos, estas artes contribuíram para libertar o homem de todas as amarras e “parasitas” e o ajudaram a retomar o processo de sua evolução. Essa retomada será possível quando conseguirmos ultrapassar a imensa porta do inferno que se chama orgulho — talvez a mais terrível das provações.

Nossos corpos são construídos segundo as leis do movimento. Em cada uma de nossas células estão inscritas todas as possibilidades de movimento. Abrindo os olhos diante do bailarino (o ser que dança), podemos ver uma imensa variedade de gestos. A riqueza de todos estes gestos é tão grandiosa, que acabamos esquecendo que tudo é gerado dentro de princípios dos quais somos todos portadores.



É difícil aceitarmos a idéia de que tudo o que somos, está apoiado sobre um suporte móvel. Somos pretensamente sólidos. Tudo o que somos é gerado nos limites de um aparelho locomotor. Por isso o equilíbrio é passageiro. Somos uma estrutura em movimento, dentro de um movimento organizado. Felizmente não somos somente seres psíquicos. Antes de tudo somos padrões de locomoção.

Já tivemos esta certeza em nossos primeiros anos de vida. Já esquecemos a imensa ginástica que fizemos nos primeiros meses de existência, quando ainda não podíamos indagar de onde nos vinha o conhecimento para andar, saltar, pegar, jogar, tecer, abraçar, etc... Porém o fazíamos diante do inesperado, mostrando a sabedoria inata da nossa espécie. Com o passar do tempo acabamos negligenciando todos estes aspectos fundamentais que nos tornam humanos e terminamos por nos encontrar órfãos de estrutura. Vamos pouco a pouco negando todos estes padrões orgânicos básicos próprios do ser humano, na falsa pretensão de encontrarmos nossa “personalidade”. Terminamos nos fechando em nossa história pessoal.

O homem não quer se reconhecer como parte de uma espécie, a qual somente poderá ser reafirmada quando este se unir as suas globalidades.

Não é sem razão que o sofrimento acaba penetrando em nossas casas e nossos corpos. Fechados em nosso orgulho amarramo-nos viscosamente a um sentimento psicologizante do que seja o corpo.

Conceituamos nossos corpos dentro de um projeto de poupança para o futuro, ou então nos associamos a uma série de métodos que vêem o corpo como um veículo do passado.

Tudo isso vai, por assim dizer, atrasando o nosso renascimento. “O pássaro contém uma estrutura para voar, e para poder continuar sendo pássaro, ele voa sem parar. O peixe tem uma arquitetura feita para nadar, e nada incessantemente”.

Ao vermos o homem que dança deveríamos nos encantar com o fato de sermos humanos. Aprender a ver o movimento pelo movimento, a dança pela dança, é uma sabedoria que ainda deverá ser conquistada.

Ivaldo Bertazzo

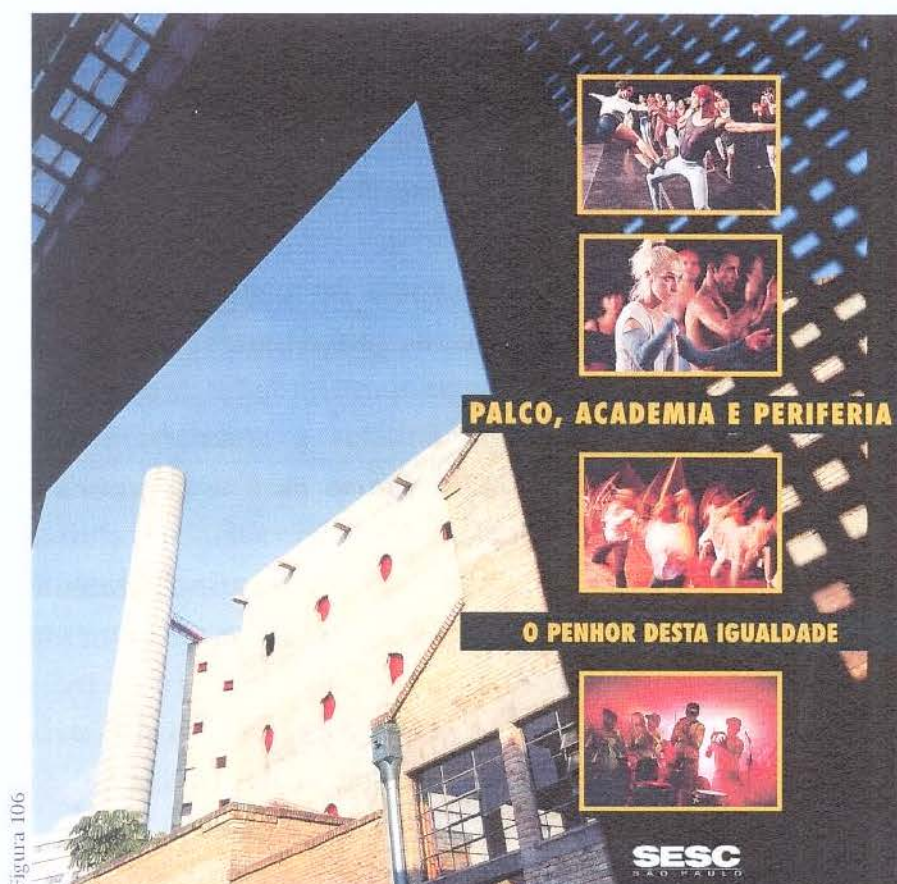


Figura 106

Palco, Academia, Periferia (1997)

Este espetáculo apresenta três “corpos brasileiros”, três representações diversas no panorama urbano brasileiro: o bailarino, os cidadãos comuns e jovens a margem da plena cidadania. Cada um deles com sua maneira própria de mover o corpo, de vesti-lo e adorná-lo. Cada qual em determinado estágio de trabalho rítmico.

Quando se fala em potencialidades rítmicas, ou “trabalho rítmico” — em dança ou em música —, a tendência é visualizar a sua aplicação apenas na esfera da diversão e do lazer.

Porém o alcance do trabalho é bem mais amplo. Entre outras virtudes, o exercício rítmico tem a qualidade de disciplinar e organizar a mente, de conectá-la de fato ao corpo, resultando daí um melhor rendimento psicomotor para ambos, corpo e mente. Por conseguinte, crescem as possibilidades de lançar pontes para a integração a um conjunto maior da sociedade.

É certo que os componentes dos grupos convidados para este espetáculo apresentam, em sua maioria, um grau de compromisso social bastante desenvolvido,

pelas próprias características do trabalho pioneiro que foram estimulados a desenvolver no seio de suas comunidades — enorme responsabilidade! Porém, eles ao mesmo tempo representam com legitimidade os “jovens não plenamente integrados à cidadania” a que nos referimos acima, trazendo-os de maneira clara à presença do público.

Quem são esses jovens? Como vivem essas pessoas? Do ponto de vista da organização social, são indivíduos com acesso limitado a equipamentos de educação e saúde, núcleo familiar instável ou inexistente, escassas oportunidades de ocupação produtiva, de trabalho, etc. Portanto, altamente sujeitos a comportamentos desviantes e à zona de influência da criminalidade. Não só para esses jovens à margem da oportunidade plena — pois a educação para o convívio social nas classes privilegiadas de todos os países tem se mostrado ineficiente —, mas principalmente para eles, o trabalho rítmico pode representar um forte pólo de interesse, um aumento considerável de sua capacidade de concentração e a possibilidade de estabelecer elos saudáveis com a comunidade. Pode lhes revelar, enfim, a poderosa experiência de uma atividade coletiva orientada em benefício da própria coletividade (ainda que não diretamente produtiva, em termos de PIB).

Exemplo admirável desse gênero de projeto é o trabalho realizado atualmente no bairro Harlem, em Nova York, onde se verifica queda espetacular do índice de criminalidade. As bases de tal trabalho se sustentam, naturalmente, em projetos de música e dança (ao lado de esportes). Lá houve investimento de dezenas de milhões de dólares. Imagine a preciosidade que representam em nosso país os grupos que, sem nenhuma subvenção, têm se organizado espontaneamente com seu trabalho de “ponta de lança”, unindo preocupações artísticas e educacionais.

O trabalho com música, dança ou esportes fornece ao sistema nervoso a possibilidade de respostas prontas e adequadas. Essa educação é condição das mais essenciais para que o corpo humano possa modelar as referências motoras e mentais básicas exigidas no cotidiano, no convívio e na colaboração entre seres humanos.

De outro lado, é fato hoje conhecido e estudado que grande número de comportamentos desviantes — dependências patogênicas, depressão, desespero, agressividades mal direcionadas, isolamentos anti-sociais etc. — encontram-se associados, em maior ou menor grau, ao uso incorreto ou insuficiente do aparelho físico e motor.

Um corpo cidadão é um corpo que possui o mínimo de potencialidades desenvolvida nessa área, cujas particularidades são reconhecidas, aceitas e valorizadas, de modo a favorecer algum patamar de equivalência social, ou seja, a possibilidade de relativizar diferenças culturais, econômicas, etc.

Porém, em termos da dança popular, o que vemos hoje são corpos claramente limitados na possibilidade de aquisição de sua “cidadania corporal”, nos termos a que nos referimos acima.

Já houve tempo em que nossa tradição de danças folclóricas representou um fantástico veio de informação para a constituição desse corpo cidadão. Se hoje essa tradição encontra-se restrita a uma elite ou a caminho da diluição, vai se tornando imprescindível considerar a saída apontada pelos métodos originais dos grupos de jovens timbaleiros, *funkeiros* etc. Estes subvertem o uso de materiais cotidianos, reprocessam códigos mecânicos de comportamento, consideram uma nova realidade e imprimem nela marcas de grande personalidade, que sua produção musical e expressão corporal bem manifestam. Criam linguagens novas e originais, que de alguma forma superam a ruptura com as formas culturais tradicionais.

Não seria este um bom momento para estimular o trabalho desses grupos populares de vanguarda de um lado, e de outro levar a esses jovens técnicas e instrumentos básicos de linguagem corporal que poderiam ampliar consideravelmente seu repertório? Não seria o momento de ampliar o alcance desse intercâmbio? Em alguma medida o novo espetáculo do projeto Cidadão Corpo, com seu elenco de bailarinos, cidadão “comuns” e cinco grupos populares convidados deseja introduzir essa convivência, ou mesmo interação.

Diz-se que o brasileiro é, de forma inata, bem coordenado, e que possui um sentido rítmico inerente à sua formação genética. Se isso um dia já foi verdade, estamos hoje bem distantes dessa bênção: a maioria esmagadora do povo brasileiro mostra-se corporalmente alheia, alienada, capaz de mexer os quadris em gestos de lascívia primária, ou então erguer os braços e sacudi-los dentro do ritmo musical mais simples — por exemplo, nos passos do carnaval de nossos dias e nos coros “aeróbicos” de programas de auditório.

Não creio que essa verdadeira indigência em termos de movimento seja representativa da nossa herança cultural. Contamos, em nosso repertório popular, com exemplos extremos de graça e requinte, tanto em termos rítmicos quanto de movimento: maracatu, frevo, maculelê, passistas etc.

Porém o garoto da rua nada conhece dessa sabedoria tradicional ou de qualquer outra linguagem corporal. Qualquer tentativa de informa-lo nessa área revela-se, via de regra, missão quase impossível, pois em seu estágio atual de psicomotricidade, ele sequer reconhece referências motoras básicas como “frente”, “trás”, “laterais”, etc! Inexiste nele uma vinculação real e profunda com as possibilidades do próprio corpo, limitado a funções superficiais.

Assim, as “janelas” abertas pelas atividades dos novos grupos de percussão, ou seja, o trabalho com ritmo e música referidos à realidade imediata, tem-se revelado ponto de partida ideal para a transmissão de qualquer linguagem corporal mais refinada.

Com certeza, esses grupos de que falamos surgiram da necessidade de construir um imaginário mais harmonioso, bonito e estimulante que o próprio cotidiano. Porém, mesmo dentro desses grupos — que freqüentemente elaboram movimentos corporais contagiantes — existe um enorme potencial adormecido. Eu não tenho dúvida de que esse potencial poderia ser despertado e ampliado pela aquisição de outras “sílabas” do alfabeto que constitui a linguagem corporal.

O novo espetáculo dá assim continuidade ao projeto Cidadão Corpo afirmando a possibilidade de plena “alfabetização corporal” pelo encontro com o ritmo e com a música. Transmitir seja aos freqüentadores do baile *funk*, seja aos alunos da academia, todas as letras do alfabeto do seu corpo, suas combinações em “palavras” e “conceitos” cada vez mais completos e complexos.

Para tanto, o projeto pretende atrair e preparar monitores de trabalho corporal que assumam essa responsabilidade junto a comunidades à margem da plena cidadania. Obviamente, esses monitores necessitariam ser patrocinados por entidades públicas e privadas.

Nossos industriais, comerciante, empresários ou entidades de vocação pública muito se beneficiariam em manter-se atentos para o que acontece nessa área, que encerra inúmeras possibilidades em termos de ampliação da cidadania.

Apresentado à comunidade através do Sesc em novembro de 1996, o projeto Cidadão Corpo obteve grande participação do público e receptividade da mídia. Sua proposta de abordagem das possibilidades corporais pelo resgate da música e da dança popular do país foi compreendida.

O evento contou com diversas atividades: espetáculo de dança, conferências, aula de dança aberta ao público em geral, e mesmo o lançamento de um livro.

Sempre com o objetivo de conscientização do corpo e de suas possibilidades de movimentos, procurando mostrar que esse desenvolvimentos não é privilégio de uma elite — profissionais da dança e do ritmo.

O projeto Cidadão Corpo amadureceu, desenvolveu-se e agora propõe também um trabalho direto junto a diversas comunidades carentes, usando a dança e a música como meio para a sua plena integração à sociedade.

O Sesc Pompéia de São Paulo recebe agora o segundo momento do projeto, o espetáculo *Palco, Academia, Periferia*. Essa produção conta com a participação expressiva de grupos populares. Junto ao elenco de 15 bailarinos, 36 cidadãos dançantes e dez músicos, apresentam-se no palco do Teatro do Sesc Pompéia os grupos: Lactomia (do bairro Candeal, Salvador), criado por Carlinhos Brown e dirigido por Jair Rezende; Banda Bate Lata, de Campinas (Fundação Orsa), que, sob a orientação do maestro Alexandre Randi, utiliza instrumentos musicais alternativos (tubos de pvc, latas, etc); Funk'n lata, criado e dirigido por Ivo Meirelles na escola de samba Mangueira, no Rio de Janeiro; Meninos da Favela Monte Azul, da cidade de São Paulo; e finalmente o 16 Meninos da Treze de Maio (hoje com a participação de 30 crianças), grupo criado há 15 anos pela bailarina e coreógrafa Penha Pietra's, e que neste espetáculo trabalhará diretamente sob a orientação de Naná Vasconcelos (idealizador do projeto ABC Musical, que tem viajado pelo Brasil).

Ao convidar todos esses grupos, num total de aproximadamente 190 participantes, nosso objetivo, entre outros, foi mostrar a movimentação, o ritmo e a musicalidade surgidos nos movimentos organizados de rua nos últimos tempos. Com suas formas de expressões particulares, que os auxiliam de alguma forma a conquistar as dificuldades do dia-a-dia, esses “guetos” e turmas apontam possibilidades concretas de renovação e revitalização dos códigos e mecanismos de todo o conjunto da sociedade.

É essa nova informação e intercâmbio que o projeto procurará reverberar, com um extenso roteiro de espetáculos, workshops de dança e música, e aulas abertas no interior de São Paulo, após a estréia na capital.

Ivaldo Bertazzo

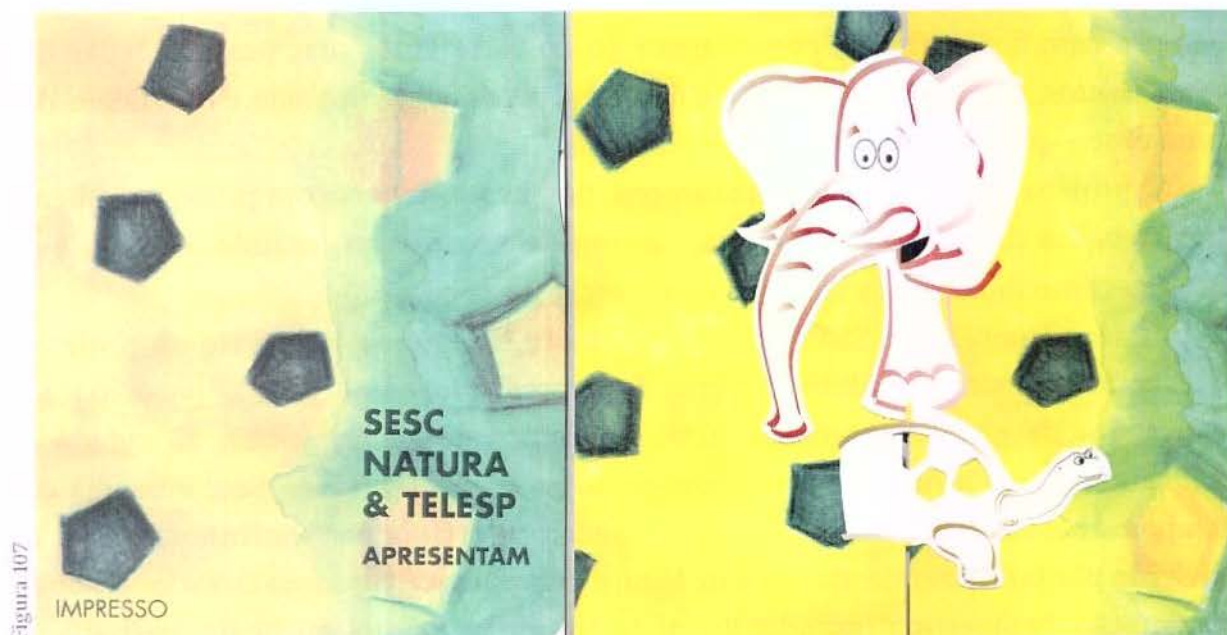


Figura 107

Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais (1998)

“Um sonho há muito acalentado”

Este projeto representa para mim a realização de um sonho há muito acalentado.

Sempre desejei trabalhar coreográfica e cenicamente a partitura *O Carnaval dos Animais* de Camille Saint-Saëns, pensando em ampliar este núcleo musical para outras formas artísticas: dança, pantomima e teatro de bonecos.

Composto em 1886, para pequena orquestra, *o Carnaval dos Animais* é um trabalho humorístico com efeitos realistas e foi concebido como “fantasia zoológica”. A técnica sofisticada e o admirável sentido de forma de Saint-Saëns estão presentes nessa composição inteligente e irônica de transposição para a música de características e movimentos do mundo animal.

A “indiferença” própria das coisas da natureza ou o “esquecimento de si” que parecem ter os animais dão a seus movimentos simplicidade e beleza. Em contraste, os movimentos humanos, talvez pelas razões inversas, resultem em gestuais

engraçados, mesquinhos ou belos — não importa —, quase sempre estranhamente elaborados ou ritualísticos. Através de alegorias e da utilização de *tableaux vivants*, o espetáculo procura criar essa mágica mistura do estar e do movimentar-se de homens e animais numa atmosfera irreverente, grotesca às vezes, insólita e surpreendente. Para a sua execução ganhei a colaboração de inúmeros talentos brasileiros.

Mestres de cerimônia desse *Carnaval* os atores Marília Pêra e Roney Facchini trazem para o espetáculo a maravilha da expressão histriônica brasileira. Ninguém melhor que Marília, por suas qualidades polivalentes e contemporaneidade, para atender as múltiplas demandas exigidas por esta apresentação. Os dois atores conduzem o roteiro, dançam, cantam e ecoam as vozes de alguns dos maiores poetas pátrios, de Gonçalves Dias aos modernos Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, que louvam, explicam e ironizam o homem brasileiro e nossa carnavalesca sociedade.

A partitura de Saint-Saëns foi adaptada com sensibilidade — pelo maestro Achille Picchi — para uma formação de banda, além de contar com os dois pianos e o violoncelo tradicionalmente encarregados da interpretação. Ao lado de Picchi e dos roteiristas desse espetáculo — e com a colaboração muito especial do maestro Nelson Ayres, pesquisamos os muitos “equivalentes espirituais” da música brasileira, folclórica ou popular e acolhemos dezenas de números, tradicionais ou eruditos, anônimos ou com assinaturas ilustres, como Almeida Prado e Villa-Lobos!

Em *Ciranda dos Homens...*, tenho o privilégio de contar com dois grupos que representam a mais genuína tradição popular brasileira no norte e no nordeste: a Banda Sinfônica Maestro Wilson Fonseca, de Santarém (Pará), com 46 jovens instrumentistas, sob a batuta do maestro José Agostinho da Fonseca Neto, e a Banda Cabaçal, dos irmãos Aniceto, tocadores de pífano e percussão de Crato (Ceará).

Dividindo o mesmo palco estão jovens que apontam para a renovação e experientes músicos que são a própria tradição viva. Nossa empreitada musical recebe ainda a magnífica voz da soprano Adélia Issa, interpretando preciosas canções brasileiras.

Ciranda de tipos humanos nos corpos dos cidadãos-dançantes, que atravessaram bravamente sete meses de preparação corporal e ensaios árduos, durante os quais contaram com orientações preciosas da bailarina e terapeuta corporal Marília Araújo, da maestrina e bailarina Ana Fridman e de Carmem Purri, do Grupo Corpo.

Carnaval e fantasia proporcionados pelos instrumentistas e bandas convidados para este evento de mais de 100 integrantes. Eles representam legitimamente as diversas culturas e mesclas raciais que coexistem neste país, e a expressão tão especial que resulta de toda essa mistura.

O universo visual e cênico do espetáculo traz, ainda, a técnica e a beleza dos bonecos manipulados pelo grupo Giramundo, dirigido por Álvaro Apocalypse, conjunto que merecidamente se estabelece inestimável expressão da cultura brasileira. Os bichos que criaram especialmente para a manipulação dos cidadãos contracenam com a onça interpretada com graça e agilidade pela bailarina Beth Risolêu.

Ciranda dos Homens... convida, enfim, à celebração, à festa, ao conagraçamento entre homens de todas as raças e culturas [...].

Ivaldo Bertazzo



Figura 108

Além da Linha d'Água (1999)

Nos últimos anos venho desenvolvendo, em parceria com o Sesc-SP, um trabalho cênico que integra profissionais do teatro e dança e grupos populares de diversas regiões brasileiras. Assim, aceitei o convite do Conselho da Comunidade Solidária para criar um espetáculo onde minha experiência contribuísse para divulgar a ação social e cultural que essa entidade desenvolve em municípios do nordeste e norte de Minas atingidos pela seca.

O espetáculo *Além da Linha d'Água*, resultado dessa colaboração, traz a São Paulo artistas de regiões sertanejas, amadores em sua maioria, alguns profissionais de teatro de rua e gente do povo que se apresenta num palco pela primeira vez.

A partir da história de um grupo de pessoas em busca do mar, juntei a linguagem do cordel com a poesia e prosa erudita e procurei integrar a música e os cantos tradicionais das regiões citadas a elementos da produção musical e coreográfica urbana contemporânea.

Danças e cantos populares do sertão foram a referência inicial para a montagem

do espetáculo. Foi impossível não ficar seduzido pelas imensas possibilidades cênicas dessas expressões artísticas populares. Foi-me impossível, também, ficar indiferente às semelhanças do teatro de cordel e de outras manifestações artísticas do sertanejo com os conteúdos estilizados e simbólicos do teatro e danças orientais. Optei, então, por acentua-los no espetáculo.

Minhas escolhas durante a montagem deveram-se, também, às características dos atores de que dispunha. Conduzi-los por uma abordagem naturalista e psicologizante do texto teria sido, além de tarefa complicada, um empobrecimento dramático.

A atriz Marília Pêra veio compartilhar, com o grupo Imbuiaça de teatro de rua e com outras comunidades artísticas envolvidas no projeto, os riscos e satisfações dessa experiência. Dando vida a Maria Benvinda, personagem principal, Marília Pêra enriqueceu-nos com sua exemplar versatilidade e profissionalismo.

Usei de grande liberdade no tratamento do tempo e do espaço cênico, aí também aproximando características do teatro de cordel e do teatro oriental. As imagens da pintura de Marc Chagall, seus temas oníricos supra-realistas, estiveram sempre presentes durante essa elaboração.

Deixei em segundo plano uma certa lógica do discurso, em favor de outra lógica, mais visual. Dei preferência a formas, sonoridades e movimentos insólitos, esperando que o público, conduzido pelas imagens, pudesse participar, pela emoção estética, de uma autêntica celebração de humanidade. Na enriquecedora mistura de linguagens populares e eruditas, aqui tentada uma vez mais, fiquei atento toda via para que uma expressão não anulasse a outra.

Espero que, em contato direto com nossa arte popular em contexto cosmopolita, a platéia jovem urbana possa rever seus critérios de aceitação artística e interessar-se por nossa herança cultural mais genuína.

Espero, também, que todos se encantem — como eu me encantei — descobrindo a riqueza e diversidade do mapa cultural brasileiro. [...]

Ivaldo Bertazzo



Figura 109

Samwaad – Rua do Encontro (2004)

Em maio de 2003, em parceria com o Sesc/São Paulo e com sete Ongs da periferia paulistana, demos início ao projeto Dança Comunidade, que contou com o patrocínio da Petrobras e o apoio cultural do Instituto Votorantim.

Nossa principal tarefa era mostrar a importância da *organização motora* para o desenvolvimento intelectual e afetivo do adolescente. Em outros termos: como, por meio do gesto, o jovem é capaz de se expressar, se desenvolver e se estabelecer na sociedade.

Foram meses de trabalho para a construção de *Samwaad - Rua do Encontro*. Visto em retrospecto, o espetáculo se assemelha a um rito de passagem, que cristaliza as linguagens aprendidas no decorrer do *processo* (sempre o mais importante).

Nesse sentido, representa a prova final de um longo esforço de construção da auto-estima. Cada participante aparece em cena numa nova dinâmica. A luz o faz rever os diferentes planos do movimento. A música rege tudo segundo outra ordem do tempo. A roupa acentua o desenho do gesto. O espaço cênico é bem diferente do cotidiano.

Será preciso tirar proveito de tudo isso, agora. Cada elemento cênico, somado à elaboração das sensações, vem a serviço da *emoção estética*. Desse ponto de vista, pode-se dizer que o espetáculo é um exercício estratégico de equilíbrio: entre ação e emoção.

Ivaldo Bertazzo



Figura 110

Milágrimas (2005)

Novos passos

Mais do que nunca hoje nós temos de proporcionar encontros de diferentes culturas e diferentes linguagens. Na medida em que estamos crescendo em tecnologia e população, vamos também perdendo as nossas bases culturais, inclusive aquelas de uma arte menos espontânea, mais trabalhada. É por isso que combinar as músicas da Índia e do Brasil (*Samwaad*, 2003), ou misturar agora, em *Milágrimas*, canto *a capella* sul-africano com a experiência de músicos brasileiros é muito importante: porque cada um vai rever a sua cultura no confronto com a outra.

Foi o trabalho de todo um período, desde o início dos trabalhos de *Samwaad*, que nos permitiu chegar nesse novo espetáculo, em que, com alguma liberdade, se esboça uma dança mais contemporânea. Pois a formação de um artista exige tempo: somente depois de um período de interiorização e busca consegue-se entrar num processo criativo. Aqui, em *Milágrimas*, acredito que já se possam ver momentos da individualidade de cada um desses 41 jovens, que buscam transformar suas informações em consonância com um mundo novo que se revela.

Ivaldo Bertazzo

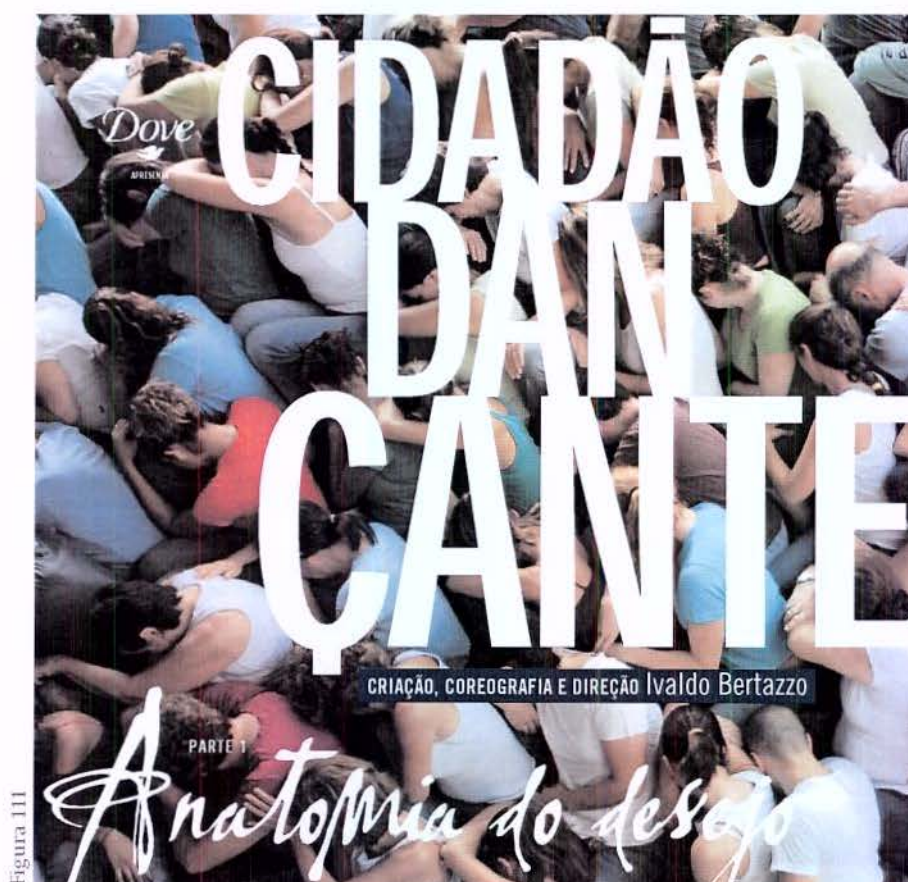


Figura III

Cidadão Dançante: Parte 1 – Anatomia do Desejo (2007)

Um corpo harmonioso possui um eixo e uma forma garantidos pelo arcabouço ósseo, cujas formas são esféricas e torcidas. O esqueleto é moldado pela ação dos músculos e estes, idealmente, agem em força sem perder seu comprimento.

No ser humano, os músculos atuam de uma forma particular. Além de um padrão específico de funcionamento, sua atuação é fundamentalmente o resultado da expressão do seu universo interior.

A riqueza de possibilidades, gestos e movimentos no corpo humano é muito maior do que sonha qualquer técnica corporal existente, pois rotular padrões motores dentro de estereótipos e modelos estáticos acaba sufocando a maior especificidade do ser humano que, independentemente dos padrões motores inscritos em seu corpo, possui o refinamento do imaginário, permitindo a personalização do gesto. É aí que reside a lei de encantamento entre a espécie humana, o seu leque infinito de formas de comunicação.

A coordenação motora, o equilíbrio do corpo no espaço, seus deslocamentos

em diferentes níveis e a modificação do ritmo dos seus movimentos demandam o encadeamento da força muscular.

O movimento é, em essência, o deslocamento entre as unidades motoras (braços, pernas, tronco, face) que solicita constantemente a alternância da tensão muscular, permitindo também que o quadro emocional a que cada gesto está vinculado não se fixe em uma expressão definitiva. A força dos músculos desloca-se freqüentemente utilizando os ossos como alavancas. A tensão muscular representa, em sua globalidade, a quantidade de vida existente em cada indivíduo.

A Escola do Movimento propõe esta reflexão aos Cidadãos Dançantes. Juntos, constroem um espetáculo, com profundo investimento de tempo e emoção, que desenha várias possibilidades do gesto humano.

Na escala evolutiva do desenvolvimento das espécies, o ser humano distinguiu-se dos demais vertebrados por apresentar mais eficiência e energia biológica, favorecido por elos específicos do movimento e pelo sistema nervoso integrado, além de outras linhas de progresso. Em alguma instância, o homem é e foi peixe, quadrúpede, bípede e até mesmo um pássaro implume.

Todos os objetos que fazem parte da experiência humana modificam-se e evoluem. Segundo Aristóteles, a mente humana não pode compreendê-los sem uma mudança constante.

Na vanguarda evolutiva, o ser humano progrediu frente a outras espécies, e suas mutações foram favorecidas pela herança de várias tradições. Defronte de todas as pressões ambientais, foi a espécie que mais desenvolveu o potencial adaptativo, interagindo constantemente com o meio ambiente.

Dentre a estrutura física humana, destaca-se a “boca”, que deglute, engole e diferencia o sabor dos alimentos. Ela possui um sistema de fonação, provocando vibrações sonoras que ressoam tanto no cérebro quanto no meio ambiente. Quando o homem utiliza este aparelho, cantando todos os sons com suas mãos apontando para o finito e seus olhos vislumbrando a linha do horizonte, brota então seu pensamento e a sensação de infinitude.

Na passagem de uma postura mais primitiva ao bipedalismo, ampliou-se sua massa cerebral e libertaram-se suas mãos. Inesperadamente, novos potenciais manifestaram-se no seu organismo e talvez tudo isso tenha acontecido mais rapidamente do que o tempo de experimentação física sobre o seu próprio corpo.

Caminhando incessantemente, o homem percebeu a linha do horizonte e alargou a face e os braços, o que lhe permitiu a previsão e a projeção do futuro. As mãos livres do apoio sobre a terra refinaram-se para o desenho, a escrita, a construção e o toque dos instrumentos. Seus ossos ficaram mais finos e longos, comparados aos do primata que o antecedeu. Aparente e paradoxalmente, a leveza, conquistada na sua evolução para maior agilidade nos seus movimentos e habilidade nas suas funções com o objeto, distanciou-o de “sensações de base”, como o peso e sua relação constante a favor da gravidade e contra ela.

“E agora, José”? Talvez aqui você se encontre diante de uma armadilha. Pois, ao mesmo tempo em que possui um poderoso cérebro que conquista espaços além dos limites da matéria, sentado você se detém em um intenso trabalho intelectual, distanciando-se do processo que o retroalimenta: mobilidade, adaptabilidade, precaução, respeito aos relevos e às distâncias, reconhecimento de si e do outro. Os processos aparentemente mais primitivos, a percepção do espaço, o cálculo entre volumes e relevos, o apoio de suas mãos, sustentando todo o seu corpo no espaço, enfim, o afinamento dessas experiências psicomotoras foi fonte motivadora de conquistas que o diferenciaram de outros animais.

Dando um imenso salto nesse percurso, os cidadãos dançantes – a maioria debruçada no seu desenvolvimento intelectual e competitivo –, em um gesto de respeito a si mesmos, mergulham em um profundo trabalho de reconhecimento de suas bases psicomotoras. O *chorus line*, as rodas, o salto e os abraços modulam diferentes ritmos. Abrem-se novas sensações, construindo no imaginário os elos perdidos, as incessantes horas de riso e de reflexão sobre suas “descoordenações”. A modificação constante do posicionamento do seu corpo no espaço, que não mais hesita em rolar no chão, pular ou se manter em um pé só, vai combatendo seus princípios de morte, que se revelam no corpo pela rigidez e fixação, e reconstruindo humildemente a excelência humana: ansiar, desejar, amar.

A *Anatomia do Desejo* vai muito além da história de cada um dos participantes, pois, à medida que se ultrapassam as etapas primárias da sobrevivência, em seu ego instalam-se o prazer de brincar por brincar e a necessidade do encontro, sedimentando o entendimento de que o homem é fundamentalmente cultural.

Ivaldo Bertazzo

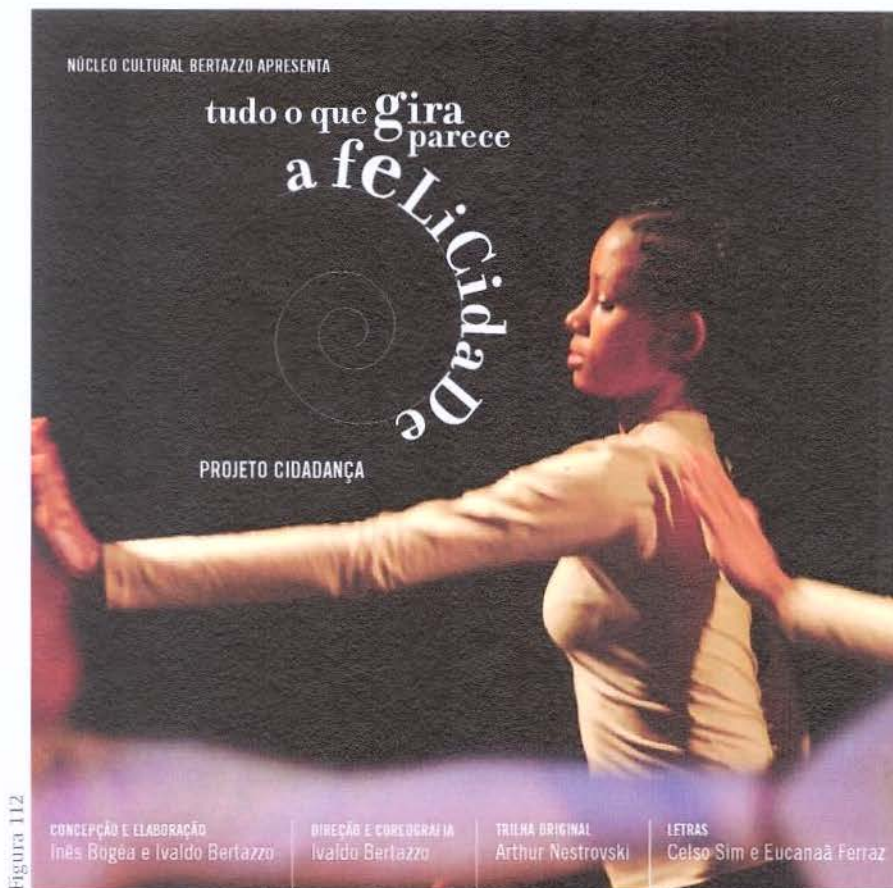


Figura 112

Tudo o Que Gira Parece a Felicidade (2007)

O tempo se estira nas pedras da cidade, em caminhos traçados por todos nós. Mas o que muda no tempo de ensino, esse tempo decantado, que nos faz rever por dentro tudo em volta?

Ao longo de dez meses, caminhamos pela cidade, uns guiados pelos outros, procurando criar percursos mais livres em São Paulo.

Assim como nós (organizadores do projeto) apresentamos a cidade do nosso dia-a-dia, com direito a parques, museus, teatros — os adolescentes visitaram conosco, entre outros lugares, o Museu da Língua Portuguesa, a Bienal, a exposição dos gregos na Faap, o Memorial da América Latina, o Parque da Luz, o Ibirapuera e seu auditório, e os teatros do Sesc Pinheiros e do Sesc Santo André — os adolescentes nos levaram para conhecer os locais que eles freqüentam: a começar por suas casas, passando por escolas, Ongs, feiras, parquinhos, campos de futebol, revelando a diversidade das várias regiões da periferia, tão distintas em construções e hábitos.

Os contrapontos da cidade se tornaram mais explícitos e ao mesmo tempo menos

brutos, menos previsíveis. O acolhimento humano em todas as circunstâncias foi impressionante e não pode não ser mencionado, para além de qualquer receio de sentimentalismo, do qual não tem nada. Viajamos pelas entranhas de uma cidade que se mostra aberta a quem se abre para ela.

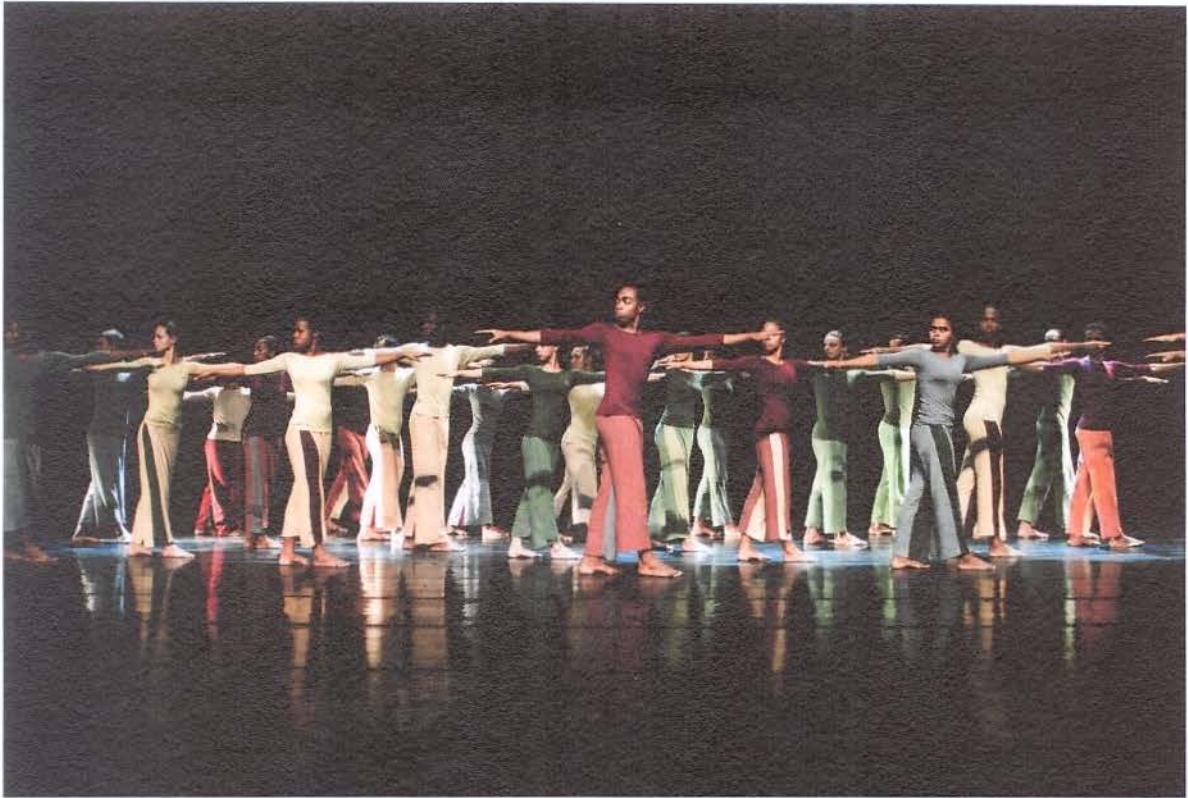
No palco, o corpo coletivo simboliza agora esse espírito. Ao mesmo tempo, mantêm-se as individualidades e floresce a possibilidade de cada um ocupar o espaço de forma integrada. Para além desse projeto, cuja continuidade não tem como ser garantida de antemão, é essa experiência, no sentido mais amplo, que cada um dos participantes levará sempre consigo. Dez meses é pouco; mas é tempo suficiente para se criar uma infinidade de percursos novos, interiores e externos, cruzando as dimensões reais e simbólicas da cidade.

O espetáculo, propriamente, porta desafios de reestruturação corporal e afetiva. Para os participantes, cria-se um espaço onde se está exposto a diversos olhares. Ali se testa também o que foi elaborado durante essa etapa do processo. O encontro com o público, enfim, é um espelho que nos reflete, capaz de nos dar identificação própria e promover o reconhecimento de um sujeito entre seus semelhantes. E chegar a isso sem ilusões, mas tentando manter sempre em mente o mote quase nietzchiano do poeta Eucanãa Ferraz: tudo o que gira parece a felicidade.

Nossa maior preocupação é preparar os indivíduos para um cotidiano digno. Cada movimento que se aprende implica frustrações e avanços. E o primeiro desafio de cada um será sempre consigo mesmo: interiorização, atenção, consciência, potências que se expandem depois pelo mundo, com efeito multiplicador. Um som que vem da distância mais distante se faz ouvir nos corpos, girando.

Inês Bogéa

Figura 113



Mar de Gente (2007)

Já se passaram 150 anos da publicação da “Origem das Espécies”. Darwin sabia que estava revelando descobertas fundamentais sobre a aparição do Homem na Terra. Hoje, sabemos claramente que a coordenação motora, a inteligência, os sentidos, as asas e os rabos, podem progredir ou regredir dependendo de sua importância na subsistência da espécie. Tudo se perde ou se ganha nas gerações. Na batalha pela sobrevivência, organismos complexos como os dinossauros já desapareceram, e outros, muito simples, ainda se multiplicam e se preservam por milhões de anos. É difícil entender as origens. Por isso, talvez, surjam os símbolos, o sagrado. O conhecimento esclarece, mas não exclui o Divino. Afinal, as grandes questões não surgem após a morte, mas durante a vida. De que vale dominarmos a tecnologia e nos deslocarmos às estrelas? Não é este poder que vai nos fazer sobreviver.

Vivemos um tempo em que o homem é apontado como um possível desastre ecológico. Há um mar de gente se reproduzindo desordenadamente e, ao mesmo tempo, sendo eliminada, excluída. A Natureza pede que voltemos às origens. Talvez,

assim, nos sentíssemos mais responsáveis por nossa preservação. A civilização guarda jóias preciosas como a arquitetura que se adapta ao meio, formas de alimentação que respeitam nossas células, a Arte. É necessário um novo comportamento que resgate a filosofia e cumpra os tratados sociais que delimitam nosso poder. Precisamos nos readaptar e restituir o equilíbrio entre as espécies; temos que preservar nossa cultura, nossa ética. O ser humano tem medo de ser finito. Quando o homem entender onde está inserido, entenderá que é eterno.

Ivaldo Bertazzo

Referências Bibliográficas



Figura 114

LIVROS

- AMBROSE, Kay. *Classical Dances and Costumes of India*. London: Adam and Charles Black, 1952.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Arthur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- _____. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia – Um Caminho Para a Percepção Corporal*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.
- ALMEIDA PRADO, Décio. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Seres, Coisas, Lugares – Do Teatro ao Futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- AMARAL, Gláucia. *Fantasia Brasileira – O Balé do IV Centenário*. São Paulo: Sesc, 1998.
- ANSALDI, Marilena. *Atos – Movimento na Vida e no Palco*. São Paulo: Maltese, 1994.
- ARANHA, Maria Lúcia de Aruda e MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. São Paulo: Moderna, 2006.
- ARAÚJO, Vânia Carvalho de. *O Jogo no Contexto da Educação Psicomotora*. São Paulo: Cortez, 1992.
- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers – Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Hucitec e Ed. Unicamp, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas)*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- BERENSTEIN, Paola Jacques; SEIBLITZ, Pedro; VARELLA, Drauzio & BERTAZZO, Ivaldo. *Maré – Vida na Favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris: Seuil, 1995.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão Corpo, Identidade e Autonomia do Movimento*. São Paulo: Summus, 1996.
- BÉZIERS, Marie-Madeleine & HUNSINGER, Yva. *O Bebê e a Coordenação Motora*. Trad. Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus Editorial, 1992.
- BOBATH, Karel. *A Deficiência Motora em Pacientes com Paralisia Cerebral*. São Paulo: Ed. Manole, 1979.
- _____. *Uma Base Neurofisiológica para o Tratamento da Paralisia Cerebral*. São Paulo: Ed. Manole, 1984.
- BOBATH, Bertha. *Atividade Postural Reflexa Anormal Causada por Lesões Cerebrais*. São Paulo: Ed. Manole, 1978.
- BOBATH, Bertha e BOBATH, Karel. *Desenvolvimento Motor nos Diferentes Tipos de Paralisia Cerebral*. São Paulo: Ed. Manole, 1978.
- BOGÉA, Inês (org.). *Oito ou Nove Ensaios Sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. (org.). *Espaço e Corpo – Guia de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo*. São Paulo: Sesc-SP, 2004.
- BOSI, Alfredo. “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____. “Cultura Brasileira”. In: MENDES, Durmeval Trigueiro. *Filosofia da Educação Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BOUSSO, Vitoria Daniela. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2003.
- BRITO, Fabiana (org.). *Cartografia da Dança: Criadores-Intérpretes Brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- BURNIER, Luís Otávio Burnier. *A Arte de Ator. Da Técnica à Representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CALUX, Elaine e VINHAS Camila, “A Dança pelo Social”. In: NAVAS, Cássia, BOGÉA, Inês e FONTES, Flávia (orgs.), *Na Dança*. São Paulo: Unidade de formação Cultural- Imprensa Oficial, 2006.
- CAMINADA, Eliana. *História da Dança – Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

- CAMPELLO, Carmute (org.). *Tenso Equilíbrio na Dança da Sociedade*. São Paulo: Sesc-SP, 2005.
- CAMPIGNION, Philippe. *Aspectos Biomecânicos – Cadeias Musculares e Articulares. Método G.D.S.*. Trad. Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus Editorial, 2001.
- _____. *Respir-Ações*. Trad. Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus Editorial, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Abril, 2000.
- _____. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaio*s. São Paulo: Ática, 1987.
- CARTER, Alexandra (org.). *Rethinking Dance History – A Reader*. Londres: Routledge, 2004.
- CASCUDO, Câmara. *Historia dos Nossos Gestos*. Rio de Janeiro: Global, 2003.
- CHATTERJEE, Ananya. “Contestations: Constructing a Historical Narrative for Odissi”. In: CARTER, Alexandra, *Rethinking Dance History*. Nova York: Routledge, 2004.
- CIAVATTA, Lucas. *O Passo – a Pulsação e o Ensino-Aprendizagem de Ritmos*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2003.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COURI, Norma (org.) *Balé da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Teatro Municipal, 2003.
- DAOLIO, Jocimar. *Da Cultura do Corpo*. Campinas: Papirus, 1995.
- DE MAN, Paul. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1996.
- DENYS-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – Método G.D.S.*. São Paulo: Summus Editorial, 1995.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FAHLBUSCH, Hannelore. *Dança Moderna – Contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.
- FARO, Antônio. *A Dança no Brasil e Seus Construtores*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban-Bartenieff*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.
- FERRACINI, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: História das Violências nas Prisões*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- GALARD, Jean. *A Beleza dos Gestos: uma Estética das Condutas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- GASPARI, Elio. *O Sacerdote e o Feiticeiro*. 4 vols. São Paulo: Companhia das Letras, 2002-04.

- GODART, Hubert. "Gesto e Percepção". In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Sílvia (orgs.), *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.
- GREINER, Christine. "Arte na Universidade para Germinar Questões e Testar Procedimentos". In: XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera (orgs.), *Tubo de Ensaio – Experiência em Dança e Arte Contemporânea*. Florianópolis: edição do autor, 2006.
- _____. *O Corpo: Pistas para Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- GUIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HASELBACH, Bárbara. *Dança, Improvisação e Movimento*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a Idéia e o Ideal*. São Paulo: Abril Cultural, coleção *Os Pensadores*, 1974.
- HERCULANO-HOUZEL, Suzana. *O Cérebro Nosso de Cada Dia: Descobertas da Neurociência Sobre a Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2002.
- IZRINE, Agnès. *La Danse dans Tous ses États*. Paris: L'Arche, 2002.
- KABAT-ZINN, John. *A Mente Alerta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril cultural, coleção *Os Pensadores*, 1974.
- KATZ, Helena. *O Brasil Descobre a Dança, A Dança Descobre o Brasil*. São Paulo: DBA, 1994.
- KEESING, Roger. "Theories of Culture". Apud. LARRAIA, Roque de Barros. In: *Cultura – um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- KEHL, Maria Rita. "As Máquinas Falantes". In: NOVAES, Adauto (org.), *O Homem Máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.
- _____. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- _____. *Espaço Dinâmico*. Bruxelas: Nouvelles de Danse, 2003.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura – um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- LEPECKI, André. "For a Sensorial Manifesto". In: PONTBRIAND, Chantal (org.), *Danse: Langage Propre et Métissage Culturel*. Québec: Parachute, 2001.
- LEGENDRE, Pierre. *La Passion d'Être un Outre – Étude por la Danse*. Paris: Seuil, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Eficácia Simbólica". In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975.

- LIBERSA, Claude. *Anatomie*. Paris: Vigot, 1987.
- LIMA, Mariângela Alves de e ARRABAL, José. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LYNNE, Judith. *Dança, Sexo e Gênero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de La Danse Contemporaine*. Paris: Contredanse, 1997.
- MACHADO, Álvaro (org.). *Mestres-Artesãos*. São Paulo: Sesc, 2000.
- _____. *Folias Guanabaras*. São Paulo: Sesc, 2001.
- MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- _____. *Aspectos da Dramaturgia Moderna*. São Paulo: Comissão de Literatura do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1963.
- _____. *Um Palco Brasileiro – o Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MÁRQUEZ, Isabel. *Ensino de Dança Hoje*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- _____. *Dançando na Escola*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.
- MAUSS, Marcel. *Incorporations*. Nova York: Zone, 1993.
- _____. *Sociologia e Antropologia*, vol. 2. São Paulo: Edusp, 1974.
- _____. “Fenômenos Gerais da Vida Intra-Social (1934)”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (org.), *Marcel Mauss: Antropologia*, vol. 11. São Paulo: Ática, 1979. Coleção *Grandes Cientistas Sociais*.
- _____. “As Técnicas Corporais”. In: MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*, vol. 2. São Paulo: Edusp, 1974.
- MAMMÌ, Lorenzo. “Prefácio”. In: *Cancioneiro Jobim – Antônio Carlos Jobim, Obras Escolhidas*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.
- MENDES, Durmeval Trigueiro. *Filosofia da Educação Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *Os Pensadores, Textos Seleccionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MÉZIÈRES Françoise. *Originalité de la Méthode Mézières*. França: Maloine, 1984.
- MONTES, Maria Lucia “Cultura e Arte na Cidade Cindida”. In: CAMPELLO, Lúcia (org.), *Tenso Equilíbrio na Dança da Sociedade*. São Paulo: Sesc-SP, 2005.
- NAVAS, Cássia. *Imagens da Dança em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial-Imesp, 1987.

- _____. “Klauss Vianna em São Paulo”. In: DIAS, Linneu e NAVAS, Cássia, *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- _____. *Dança e Mundialização – Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Lineu. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretária Municipal de Cultura, 1992.
- NAVAS, Cássia, BOGÉA, Inês e FONTES, Flávia (orgs.). *Na Dança*. São Paulo: Unidade de formação Cultural- Imprensa Oficial, 2006.
- NAVES, Rodrigo. *O Moinho e o Vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Em Branco e Preto. Artes Brasileiras na Folha, 1990-2003*. São Paulo: PubliFolha, 2004.
- _____. (org.). *Lendo Música*. São Paulo: PubliFolha, 2007.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (org.). *Marcel Mauss: Antropologia*, vol.11. São Paulo: Ática, 1979. Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- OTERO, Décio. *Marika Gidali*. São Paulo: Senac, 2001.
- _____. *Stagium – As Paixões da Dança*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEREIRA, Roberto e PAVLOVA, Adriana. *Coreografia de Uma Década – Panorama RioArte de Dança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001
- PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.) *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.
- PEZIN, Patrick (edit.). *Theatres D'Orient – Le Kathakali L'Odissi*. Paris: Bouffonneries, 1983.
- PIAGET, Jean. *Psicologia e Pedagogia*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1969.
- _____. *Construção do Real na Criança*. São Paulo: Ática, 2002.
- PILAGALLO, Oscar. *História do Brasil no Século 20*. 5 vols. São Paulo: PubliFolha, 2002-5.
- _____. *O Brasil em Sobressalto*. São Paulo: PubliFolha, 2002.
- PIRET, Suzanne e BÉZIERS, Marie-Madeleine. *A Coordenação Motora – Aspecto Mecânico da Organização Psicomotora do Homem*. Trad. Ângela Santos. São Paulo: Summus Editorial, 1992.
- PONTBRIAND, Chantal (org.). *Danse: Langage Propre et Métissage Culturel*. Québec: Parachute, 2001.
- RAYNARD, Francis. *Redonner Vie au Mouvement*. Suíça: Delachaux et Niestlé, 1993.
- REICH, Willem. “Os Pais Educadores: a Coação a Educar e as Suas Causas” (1926). In: REICH, W. e SCHMIDT, V. *Psicanálise e Educação*. Lisboa: Livraria Ler, 1975.

- REIS, Ana Carolina Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.
- ROUSIER, Claire (org.). *Être Ensemble – Figures de La Communauté en Danse Depuis le XX^e Siècle*. Paris: Centre National de La Danse, 2003.
- SANT'ANNA, Denise. "É Possível Realizar uma História do Corpo?". In: SOARES, Carmem (org.), *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Afrontamento, 2001.
- SCHWARTZ, Adriano (org.). *Memórias do Presente. 100 Entrevistas do "Mais!"*. São Paulo: PubliFolha, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. "Nacional por Subtração". In: *Que Horas São?*. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- SIBONY, Daniel. *Le Corps et sa Danse*. Paris: Seuil, 1995.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, Comunicação e Cultura – a Dança Contemporânea em Cena*. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006.
- SOARES, Carmem (org.). *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2004.
- SOTER, Sílvia. *Cidadãos Dançantes. A Experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.
- TELESI, Sílvia Fernandes da Silva. *Grupos Teatrais, Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- TEIXEIRA, Letícia. *Conscientização do Movimento – Uma Prática Corporal*. São Paulo: Caioá Editora, 1998.
- THOMPSON, Edward P.. "Costumes e Cultura". In: *Costumes em Comum: Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VALERY, Paul. *A Alma e a Dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- VARELA, F. J.. *Autonomie et Connaissance*. Paris: Seuil, 1989.
- VIANNA, Hermano. "Cidinho e Doca". In: NESTROVSKI, Arthur (org.), *Lendo Música*. São Paulo: PubliFolha, 2007.
- VIANNA, Cláudia. *Os Nós do "Nós": Crise e Perspectiva da Ação Coletiva Docente em São Paulo*. São Paulo: Xamã, 1999.
- VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990. Reedição: São Paulo, Summus Editorial, 2005.
- VIERTLER, Renate B.. "A Beleza do Corpo entre Índios Brasileiros". In: QUEIROZ, Renato da Silva (org.), *O Corpo do Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera (org.). *Tubo de Ensaio – Experiência em Dança e Arte Contemporânea*. Florianópolis: Edição do Autor, 2006.

TESES E DISSERTAÇÕES

CERISARA, Ana Beatriz. *A Construção da Identidade das Profissionais de Educação Infantil: entre o Feminino e o Profissional*. 195 f. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 1996.

MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. *Atividades Rítmicas e Musicais e o Desenvolvimento das Noções de Espaço e Tempo*. 142 f. Dissertação (Mestrado em educação). Porto Alegre: Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987.

MOGONE, Jacy Amantéa. *De Alunas a Professoras: Analisando o Processo da Construção Inicial da Docência*. 2001. 155 f. Dissertação (Mestrado em educação Escolar). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2001.

PAGANINI-DA-SILVA, E. *A Influência da Administração Escolar no Desenvolvimento Profissional Docente*. 65 f. Monografia. (Graduação em Pedagogia). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2000.

REVISTAS ESPECIALIZADAS

AUSTER, Paul. “Espaces Blancs”. Apud. NEDDAM, Alain, “Une Dramaturgie de L’Insaississable”. In: *Novelles de Danse* n° 31 – Dossier Danse et Dramaturgie, 1997.

GATTI, Bernardete Angelina. “Os Professores e suas Identidades: o Desenvolvimento da Heterogeneidade”. In: *Cadernos de Pesquisa*, vol. 98. São Paulo, ago. 1996.

MENNDES, Durmeval Trigueiro. “Realidade, Experiência, Criação”. In: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. vol. 59, n° 130, abr/jun. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 1973.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Teatro e Movimentos Sociais: Diferentes Compromissos com o ‘Real’ na Cena Brasileira”, vol. 7, n° 11. Uberlândia: *Revista ArtCultura*, 2005.

PIMENTA, Selma G. “Formação de Professores – Saberes da Docência e Identidade do Professor”. In: *Nuances*, vol III. Presidente Prudente, 1997.

REICH, Wilhelm. "The Developmental History of Orgonomic Functionalism – Part Three" (1947/8). In: *Orgonomic Functionalism* [revista publicada pelo Wilhelm Reich Infant Trust], vol. 3, 1991.

_____. "The Silent Observer" (1952). In: *Orgonomic Functionalism*, vol. 1, 1990.

JORNAIS E REVISTAS

ANDERSON, Joni. "Entre Nessa Festa". *Folha de S.Paulo*, 10/08/1997.

BAUSCH, Pina. "Dance, Dance, Senão Estamos Perdidos". Caderno "Mais!", *Folha de S.Paulo*, 27/08/2000.

BARBOSA, Daniel. "Coreógrafo Traz a BH 'Oceano de Cultura'". *Jornal o Tempo*, 18/07/2007.

BERABA, Marcelo. "Imprensa, Crises e Desafios". *Folha de S.Paulo*, 11/04/2004.

BUENO, Sara. "Marília Pêra Contracena Com Cidadãos Dançantes". *Jornal da Tarde*, 02/09/1998.

BOGÉA, Inês. "Bertazzo Cria Utopia Realizável do Brasil". *Folha de S.Paulo*, 09/10/2002.

_____. "Bertazzo Sobe a Maré". *Folha de S.Paulo*, 21/08/2001.

_____. "Outras Águas no Rio". *Folha de S.Paulo*, 20/08/2002.

_____. "Roteiro é Construído com Citações dos Meninos". *Folha de S.Paulo*, 20/08/2002.

_____. "Projeto de Lei que Vincula o Ensino de Dança à Educação Física". *Folha de S.Paulo*, 26/04/2001

_____. "A Vida Sem a Dança Não me Interessa, Afirma Béjart". *Folha de S.Paulo*, 23/06/2003.

CALLIGARIS, Contardo. "Adolescentes, Entre um Elefante e as Cobras de Samwaad". *Folha de S.Paulo*, 08/04/2004.

CAMARGO, Zeca. "Ivaldo Bertazzo Ensina Público a Ver o Exótico". *Folha de S.Paulo*, 20/10/1990.

COZER, Raquel. "Ivaldo Bertazzo Estréia Companhia no Anhangabaú". *Folha de S.Paulo*, 04/05/2007.

DIAS, Mauro. "Espetáculo Reafirma Fronteiras que Quer Eliminar". *Estado de S.Paulo*, 01/09/1999.

- DUARTE, Sara. "Marília Pêra Contracena com Cidadãos Dançantes". *Jornal da Tarde*, 02/09/1998.
- ELLE. "Ivaldo Tira Para Dançar". Novembro de 1996.
- ESTADO de S.Paulo. "Galpão Deixa de Ser um Teatro Dedicado à Dança". *Estado de S. Paulo*, 23/06/1978.
- _____. "Nos Passos da Belle Époque Parisiense". *O Estado de S.Paulo*, 07/11/1991.
- FIORILLO, Marília Pacheco. "Mitologia Nativa – Estranhos e Belos Passos Mostrando o Encontro dos Deuses Gregos com os Nossos Oguns". *Veja*, 21/06/1978.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. "Coral Lírico Dança em seu Cinquentenário". *Folha de S.Paulo*, 29/11/1990.
- GALVÃO, João Cândido. "Retrato Urbano". *Veja*, 16/06/1984.
- GRILLO, Cristina. "Mãe Gentil Assume Sotaque Carioca". *Folha de S.Paulo*, 18/10/2000.
- HUTERA, Donald. *Dance Europe*, 08/2000.
- ISTO É. "Além da Linha d'Água". *Istoé*, 21/11/1998.
- _____. "Ouverture Brésilienne". *Istoé*, 29/11/1983.
- JORNAL DA TARDE, "Dança do Ventre, uma Receita de Saúde Oriental". *Jornal da Tarde*, 15/11/1977.
- KATZ, Helena. "Bertazzo Constrói uma Nação de Dança". *Estado de S. Paulo*, 10/08/1997.
- _____. "Ivaldo Bertazzo Cria a Dramaturgia da Dança Brasileira". *Estado de S. Paulo*, 05/09/1998.
- _____. "Ivaldo Bertazzo Pratica a Cidadania em Nome da Arte". *Estado de S. Paulo*, 10/02/1998.
- _____. "Bertazzo Transforma Corpo em Laboratório Cultural". *Estado de S. Paulo*, 01/09/1999.
- _____. "Um Festival de Sofisticação Dirigido pelo Mago Ivaldo Bertazzo". *Jornal da Tarde*, 19/10/1990.
- _____. "A Magia do Oriente em Cena com Bertazzo". *Jornal da Tarde*, 11/10/1990.
- _____. "Mãe Gentil Arrebata com sua Sutileza". *Estado de S. Paulo*, 22/09/2000.
- _____. "Trabalho Merece Destaque Pela Pesquisa e Pela Dança de Ação Social". *Estado de S. Paulo*, 07/11/2001.
- LOPEZ, Rui Fontana. *Jornal da Tarde*, 24/09/1987.
- MACHADO, Álvaro. "Brasil e Índia Misturam seus Ritmos". *Folha de S.Paulo*, 24/06/1998.

- MAIS VIDA. "Muito Prazer, Estranho Corpo Meu". Novembro de 1996.
- MAUTNER, Anna Verônica. "Marcha Unida e Solidária". "Equilíbrio", *Folha de S.Paulo*, 13/05/2004.
- MENA, Fernanda. "Dançar Para não Dançar". *Folha de S.Paulo*, 07/10/2002.
- NUNES, Celso. "A Dança do Ventre na Rua dos Ingleses". *Folha de S.Paulo*, 09/11/1977.
- O LIBERAL. "Juntos o Perigo e a Sorte". *O Liberal*, 05/08/1992.
- PALOMINO, ÉRIKA. "Bertazzo Consegue Instantes do Século 19". *Folha de S.Paulo*, 23/11/1991.
- _____. "Dança Volta a Acontecer no Circuito Independente". *Folha de S.Paulo*, 20/11/1991.
- _____. "Bertazzo Busca a Memória do Século 19". *Folha de S.Paulo*, 07/11/1991.
- PONZIO, Ana Francisca. "Bertazzo Abre Caminho Para Espetáculo Total". *O Estado de S.Paulo*, 23/11/1991.
- _____. "Além da Linha d'Água Desperdiça Sua Dimensão Poética". *Folha de S.Paulo*, 19/09/1999.
- _____. "Bertazzo Aborda Passagem para Adolescência". *Folha de S.Paulo*, 04/10/2002.
- _____. "Bertazzo Busca o Brasileiro". *Folha de S.Paulo*, 18/10/2000.
- _____. "Bertazzo Transforma Espetáculo em Evento". *Folha de S.Paulo*, 09/08/1997.
- RICARDI, Alberto. *Folha de S.Paulo*, 17/05/1963.
- SAYÃO, Rosely. "Época de Renovar Anseios". S.O.S. Família, *Folha de S.Paulo*, 19/01/2006.
- TOLEDO, Marcos. "Pernambuco Faz Folia em Solo Paulistano". *Jornal do Comércio*, 06/11/2001.
- VEJA SP. "Uma Tribo que Baila". 23/01/1991.
- VISÃO. "A Linguagem da Arte do Futuro". 23/10/1991.

DOCUMENTÁRIOS

- BOGÉA, Inês e ROIZENBLIT, Sergio. *Renée Gumiel – A Vida na Pele*. TV Cultura, DOCTV2005.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Habitar seu Corpo*. Produzido por Ivaldo Bertazzo, 1997.

SITES

CABRAL, Nara Grivot. "A Responsabilidade Social no Brasil: Uma Proposta em Construção". Disponível em www.unisol.org.br

FERNANDES, Michel. "Teatro de Dança Abre as Cortinas". Site: *Último Segundo*, 21/09/2006.

ROCHA, Janáina. "Encontro com a Dança". Portal da Fundação Perseu Abramo, 30/06/2004.

www.itaucultural.org.br

www.prodam.sp.gov.br

www.portalSesc.org.br

www.marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br, 15/12/2007.

www.psique.med.br/persona/reich

DISCOS

Nestrovski, Arthur. Texto do encarte do CD *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade*. São Paulo: Gaiadiscos, 2007.

PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS

Além da Linha d'Água

Amar

Anhangá Fugiu

Cidadão Dançante: Parte 1 – Anatomia do Desejo

Ciranda dos Homens... Carnaval dos Animais

Dança da Maré

Dança & Drama de Java

Danças e Roda II

Dédalo e o Redemunho

Ensaio Aberto Cidadança

Entre Duas Portas

Festival de Arte e Cultura Indiana

Folias Guanabaras

Ivaldo Bertazzo: 10 Anos de Palco

Luz, Calma e Volúpia

Mãe Gentil

Mar de Gente

Milágrimas

O Cavaleiro da Rosa

Oper-árias

Overture Brésilienne

Palco, Academia, Periferia

Palestra Godelieve Denys-Struyf

Queria Que Fosse Eterno

Raga

Samwaad – Rua do Encontro

Tudo o Que Gira Parece a Felicidade

ANUÁRIOS

DIAS, Linneu. *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1978.

_____. *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1980.

_____. *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1983.

_____. *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1984.

_____. *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1987.

_____. *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1991.

NAVAS, Cássia. *Anuário de Dança do Centro Cultural São Paulo*, 1988.

Índice das Imagens



Figura 115

Lista das Imagens

Acervo Ivaldo Bertazzo

Pág. Imagens

- 17 Figura 1: Marília Pêra em *Além da Linha d'Água*
- 23 Figura 2: *Estudo Contido*
- 25 Figura 3: Dançarino do Corpo de Dança da Maré
- 26 Figura 4: Dançarino do Corpo de Dança da Maré
- 34 Figura 5: Ensaio de *Milágrimas* com dançarinos do Projeto Dança Comunidade
- 35 Figura 6: Ivaldo Bertazzo
- 36 Figura 7: Ruth Rachou, Ivaldo Bertazzo, Denilto Gomes e Selma Egrei
- 40 Figura 8: Fachada do Teatro Ruth Escobar, local do Teatro de Dança Galpão
- Figura 9: *Danças e Roda*
- 41 Figura 10: *Danças e Roda II*
- 46 Figura 11: *Dédalo e o Redemunho*
- 47 Figura 12: *Estudo Contido*
- Figura 13: *Deslize*
- 54 Figura 14: *Grande Noite de Baile I*
- 55 Figura 15: *Grande Noite de Baile II*
- 56 Figura 16: *Sur Urbano*
- 57 Figura 17: *Anhangá Fugiu*
- 62 Figura 18: *O Baile da Ilha Fiscal*
- 63 Figura 19: *Ouverture Brésilienne*
- 64 Figura 20: *Entre Duas Portas*
- 65 Figura 21: *Pas-de-Deuses*
- 66 Figura 22: *Palmas do Deserto*
- 70 Figura 23: *O Cavaleiro da Rosa*
- 71 Figura 24: *Serra da Boa Esperança*
- 72 Figura 25: *Queria que Fosse Eterno*
- 73 Figura 26: *Oper-árias*
- 77 Figura 27: *Tupi Tu És*
- 82 Figura 28: *Raga*
- 83 Figura 29: *Luz, Calma e Volúpia*
- 96 Figura 30: *O Perigo e a Sorte Andam Juntos*
- 97 Figura 31: Madhavi Mudgal e Madhup Mudgal
- 100 Figura 32: *Cidadão Dançante*
- 102 Figura 33: Festival de Cultura Indiana, Madhavi Mudgal
- Figura 34: *Topeng – As Máscaras de Bali*
- 103 Figura 35: *Topeng – As Máscaras de Bali*
- 113 Figura 36: *Palco, Academia e Periferia*
- 114 Figura 37: *Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais*
- 115 Figura 38: *Moçã Bohkarinimõ*

118	Figura 39: <i>Tupi Tu És</i>
119	Figura 40: <i>Além da Linha d'Água</i>
120	Figura 41: Máscaras utilizadas em diferentes espetáculos de Bertazzo
121	Figura 42: Procura de mais interação entre os artistas e o público
123	Figura 43: <i>Samwaad – Rua do Encontro</i>
140	Figura 44: <i>Mãe Gentil</i>
141	Figura 45: <i>Folias Guanabara</i>
145	Figura 46: <i>Dança das Marés</i>
163	Figura 47: Lucas dos Santos, dançarino da Cia. de Teatrodança Ivaldo Bertazzo
170	Figura 48: <i>Samwaad – Rua do Encontro</i>
175	Figura 49: <i>Milágrimas</i>
180	Figura 50: <i>Mar de Gente</i>
181	Figura 51: <i>Anatomia do Desejo</i>
186	Figura 52: Regiões periféricas de São Paulo onde moram alguns participantes do Cidadança (Campo Limpo, São Miguel e Parelheiros)
187	Figura 53: Lugares de São Paulo que os participantes do Cidadança visitaram (Guaianases, 27ª Bienal de Artes de São Paulo, Museu da língua Portuguesa)
188	Figura 54: Ensaio Aberto Cidadança
189	Figura 55: Ensaio Aberto Cidadança
	Figura 56: Cidadança
194	Figura 57: <i>Tudo o Que Gira Parece a Felicidade</i>
203	Figura 58: Aula para o Projeto Cidadança
210	Figura 59 a: Unidades de Coordenação
211	Figura 59 b: Unidades de Coordenação
226	Figura 60: Equilíbrio das Massas Corporais
227	Figura 61: Formas de Equilíbrio em Pé
229	Figura 62: Atitude PM
230	Figura 63: Atitude AM
233	Figura 64 a: Atitude PA-AP
234	Figura 64 b: Atitude PA-AP
235	Figura 65: Atitude PL
236	Figura 66: Atitude AL
247	Figura 67: Aula na Escola Ivaldo Bertazzo
254	Figura 68: Aula para o Corpo de Dança da Maré
255	Figura 69: Ensaio <i>Folias Guanabara</i>
256	Figura 70: Aula na Escola Ivaldo Bertazzo para alunos regulares e dançarinos do Projeto Dança Comunidade
257	Figura 71: Aula na Escola Ivaldo Bertazzo para alunos regulares, dançarinos do Projeto Dança Comunidade e Cidadança
269	Figura 72: Aula para o Projeto Cidadança
270	Figura 73: Aula para o Projeto Cidadança

- Figura 74: Aula para o Projeto Cidadança
Figura 75: Aula para o Projeto Cidadança
271 Figura 76: Braço e sua estrutura óssea e articular
Figura 77: Espetáculo *Cidadão Dançante*
Figura 78: Arco do pé
272 Figura 79: Aula para o Projeto Cidadança
Figura 80: Aula para o Projeto Cidadança
Figura 81: Aula para o Projeto Dança Comunidade
273 Figura 82: Aula para o Projeto Dança Comunidade
Figura 83: Aula para o Projeto Cidadança
274 Figura 84: Ensaio de *Milágrimas*
Figura 85: Ensaio de *Milágrimas*
277 Figura 86: *Anatomia do Desejo*
289 Figura 87: *Milágrimas*
306 Figura 88: Ivaldo Bertazzo na década de 80 e 90
307 Figura 89: Ivaldo Bertazzo na década de 90
Figura 90: Aula para o Projeto Dança Comunidade
Figura 91: Aula para o Projeto Dança Comunidade e Cidadança
334 Figura 92: *Tudo O que Gira Parece a Felicidade*
338 Figura 93: *Milágrimas*
339 Figura 94: Projeto Cidadança
341 Figura 95: *Palmas do Deserto*
343 Figura 96: *Danças e Roda II*
345 Figura 97: *Dédalo e o Redemunho*
347 Figura 98: *Ouverture Brésilienne*
350 Figura 99: *Anhangá Fugiu*
352 Figura 100: Capa do Programa *Entre Duas Portas*
354 Figura 101: Capa do Programa *O Cavaleiro da Rosa*
356 Figura 102: Capa do Programa *Queria que Fosse Eterno*
358 Figura 103: Capa do Programa *Oper-árias*
362 Figura 104: Ivaldo Bertazzo em *Raga*
370 Figura 105: Capa do Programa *Luz, Calma e Volúpia*
373 Figura 106: Capa do Programa *Palco, Academia e Periferia*
378 Figura 107: Capa do Programa *Ciranda dos Homens ... Carnaval dos Animais*
381 Figura 108: Marília Pera em *Além da Linha d'Água*
383 Figura 109: Capa do Programa *Samwaad – Rua do Encontro*
385 Figura 110: Capa do Programa *Milágrimas*
386 Figura 111: Capa do Programa *Anatomia do Desejo*
389 Figura 112: Capa do Programa *Tudo o Que Gira Parece a Felicidade*
391 Figura 113: *Mar de Gente*
393 Figura 114: *Grande Noite de Baile II*
409 Figura 115: *Mahçã Bohkarinimô (Encontro de Irmãos)*

Crédito dos fotógrafos identificados

- | | |
|--|--|
| 1988 Queria Que Fosse Eterno
Fotos: Sandra Martinelli /
João Caldas | 2000 Mãe Gentil
Fotos: Eder Chiodetto (Espetáculo)
Nilton (Ensaio) |
| 1989 Oper-Árias
Fotos: Vânia Toledo | 2001 Folias Guanabaras
Fotos: Kiko Ribeiro / Renata Druck
(Ensaio)
Leonardo Aversa |
| 1991 Luz, Calma e Volúpia
Fotos: Vânia Toledo | 2002 Dança das Marés
Fotos: Ary Brandy / Fernando Filho |
| 1992 O Perigo e a Sorte Andam Juntos
Fotos: Helena Treivelis | 2004 Samwaad – Rua do Encontro
Fotos: Gal Oppido / Eron Silva |
| 1997 Palco, Academia e Periferia
Fotos: Gal Oppido (Espetáculo)
Anna Mariane / Claudia
Jaguaribe / Paulo Gil
(Ensaio) | 2005 Milágrimas
Fotos: Marcelo Maragni / Roberto
Linsker |
| 1998 Ciranda dos Homens ... Carnaval
dos Animais
Fotos: João Caldas | 2007 Tudo o Que Gira Parece a
Felicidade
Fotos: Marcelo Maragni |
| 1999 Tupi Tu És
Fotos: Eder Chiodetto | Anatomia do Desejo
Fotos: Marcelo Maragni |
| Além da Linha d'Água
Fotos: Eder Chiodetto | Mar de Gente
Fotos: Priscila Prade |

Imagens do DVD

Acervo Ivaldo Bertazzo, TV Cultura e Sesc-SP

Vídeo 1- *Ivaldo Bertazzo: Dançar Para Aprender o Brasil*

1977 Danças e Roda II
1978 Dédalo e o Redemunho
1981 Grande Noite de Baile II
1984 Sur Urbano
Anhangá Fugiu
1986 Palmas do Deserto
1987 O Cavaleiro da Rosa
Serra da Boa Esperança
1988 Queria Que Fosse Eterno
1989 Oper-Árias
1990 Raga - Dança Dramática
1991 Luz, Calma e Volúpia
1996 Cidadão Corpo
1997 Palco, Academia e Periferia
1998 Tem Kathak no Tacatá
Ciranda dos Homens ...
Carnaval dos Animais
1999 Tupi Tu És
Além da Linha d'Água
2000 Mãe Gentil
2001 Folias Guanabaras
2002 Dança das Marés
2004 Samwaad - Rua do Encontro
2005 Milágrimas
2007 Mar de Gente
Anatomia do Desejo
Tudo o Que Gira Parece
a Felicidade

Vídeo 2- *O Mundo no Corpo*

Corpo de Dança da Maré
Cidadão Corpo
Palco, Academia e Periferia
Tupi Tu És
Ciranda dos Homens ... Carnaval
dos Animais
Além da Linha d'Água
Folias Guanabaras
Tudo o Que Gira Parece a Felicidade
Samwaad - Rua do Encontro
Milágrimas
Mar de Gente
Fotos

