



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ISABELA BERLINCK THIESEN

O CORPO, SEUS MOVIMENTOS E EXTENSÕES:
A DANÇA HÍBRIDA DO CENA 11 CIA. DE DANÇA

Palhoça
2007

ISABELA BERLINCK THIESEN

**O CORPO, SEUS MOVIMENTOS E EXTENSÕES:
A DANÇA HÍBRIDA DO CENA 11 CIA. DE DANÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Ramayana Lira

Palhoça

2007

AGRADECIMENTOS

É muito bom poder utilizar este espaço pra poder escrever do coração, sem ter que me preocupar com citações longas, análises, normas, bibliografia e tudo mais que contenha palavras difíceis.

Vou aproveitar então para agradecer a todos aqueles que me ajudaram a realizar este trabalho, ou pelo menos me ajudaram a não surtar, se eventualmente eu esquecer de alguém, lembrem-se que esta se trata de uma mente monográfica em final de semestre.

À minha família querida, presente desde o início de tudo, que me acompanha e me apóia em todas as decisões e passos que dou. Meus pais, responsáveis por eu ser quem eu sou, que me ensinaram o que sei hoje, que me dão todas as oportunidades possíveis e incentivam meu caminho.

Ao Eleno, que apareceu no meu caminho por acaso, me torno ainda mais feliz de ter escolhido a Publicidade, porque também me deu a oportunidade de conhecê-lo e torná-lo parte da minha vida. Além de tudo, acredita sempre em mim e no meu trabalho, mesmo quando nem eu acredito. Por ser simplesmente quem ele é, me ouve, aconselha, muitas vezes atura, mas sempre acompanha.

À Helô, que comigo e com o Eleno, passamos por este último semestre, fazendo monografia e projetos. Quase enlouquecemos com tanta coisa pra fazer, criando, planejando, produzindo, com brainstorms que mais viravam piadas, mas nos ajudamos, nos apoiamos uns nos outros e estamos quase lá.

À Patty Sathi, que todas as terças-feiras ia à Unisul comigo, rumo à orientação, com quem conversava sobre as infinitas preocupações da monografia, ainda ouvia minhas cantorias sem nunca reclamar.

Aos amigos, que compreenderam minhas ausências neste semestre, e o fato de serem trocados muitas vezes pela tal monografia. Agradeço por torcerem pelo meu sucesso e apoiarem da maneira que podem.

Gostaria de agradecer ao Professor Gabriel Collaço pela imensurável paciência e boa vontade de responder minhas mensagens, telefonemas, e-mails, inclusive os desesperados, sempre pedindo algo: livros, DVD's, fotos, ou simplesmente

uma ajuda. Muito obrigado por tornar possível minha pesquisa e me permitir falar com tanta intimidade do Cena 11.

À Professora Ramayana, por me orientar, de forma muito clara, tirando minhas dúvidas, dando dicas, sempre de forma muito bem humorada. Fez com que a orientação deixasse de ser algo que eu temia no início do semestre, para tornar-se algo que eu esperava para ouvir sua opinião.

E é claro, à dança, que já foi minha única preocupação, paixão, lazer, passatempo e refúgio. Hoje em dia são lembranças, e graças a todas estas pessoas que eu agradei, neste último semestre, pôde ser também, meu objeto de pesquisa e estudo.

RESUMO

Esta pesquisa propõe estudar a obra do Grupo Cena 11 Cia. de Dança e a utilização que o grupo faz de corpos biocibernéticos com próteses e extensões, tais como câmeras, robôs, entre outros. São estudadas, por meio de uma análise de seu último espetáculo: Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente, quais as relações tecidas entre as próteses e a dança, que funções elas exercem e que conexões estabelecem com o público.

Palavras-chave: Corpo biocibernético. Extensões. Linguagem.

ABSTRACT

This research proposes a study about the work of Grupo Cena 11 Cia, de Dança and its utilization of biocybernetic bodies with prosthesis and extensions, such as cameras, robots, among others. The relations weaved between dance and prosthesis, as well as their function and the connection they establish with the public will be studied through the analysis of the group's latest spectacle: *Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente*.

Key-words: Biocybernetic body. Extensions. Language.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

| | |
|--|----|
| Fotografia 1 - SKINNERBOX, 2005..... | 20 |
| Fotografia 2 - <i>A Bela Adormecida</i> , do Russian National Ballet Theatre | 23 |
| Fotografia 3 - Platéia projetada no espetáculo | 32 |
| Fotografia 4 - Bailarinos em palco e projetados 1 | 33 |
| Fotografia 5 - Bailarinos em palco e projetados 2 | 34 |
| Fotografia 6 - Protótipo..... | 36 |
| Fotografia 7 - Bailarino sobre rodas | 38 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 O CORPO E A COMUNICAÇÃO | 11 |
| 2.1 CORPO COMO MÍDIA E FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO | 11 |
| 2.2 O CORPO BIOCIBERNÉTICO | 16 |
| 3 O CORPO BIOCIBERNÉTICO NA DANÇA | 22 |
| 3.1 A DANÇA CONTEMPORÂNEA | 22 |
| 3.2 GRUPO CENA 11 CIA. DE DANÇA | 25 |
| 3.3 PEQUENAS FRESTAS DE FICÇÃO SOBRE REALIDADE INSISTENTE | 29 |
| 4 CONCLUSÃO | 39 |
| REFERÊNCIAS | 42 |

1 INTRODUÇÃO

A arte e a cultura possuem as mais diversas formas de expressão, uma delas é a dança. A dança seja qual for sua origem, seu propósito e suas características, é capaz de construir e produzir poesia, simbolismo, conteúdo e significação por meio de sua linguagem única: o corpo e seus movimentos.

Não há como analisar a construção do processo de comunicação do homem sem o seu corpo, já que ele utiliza-se da comunicação corpórea desde os primórdios da humanidade, muito antes do surgimento das palavras e da escrita. O primeiro capítulo da pesquisa tratará do corpo humano, seus desdobramentos, movimentos, sons, linguagens e significados corporais como forma de comunicação e origem de todo seu processo comunicacional. Ainda na discussão do corpo, serão levantadas discussões em torno dele e suas relações com tecnologias, cibernéticas e próteses em geral como formas de aumentar suas fronteiras, dissolvendo suas barreiras físicas e expandir seu poder de expressão e de se comunicar.

No segundo capítulo veremos a discussão do corpo sob o prisma da dança, principalmente a dança contemporânea, que utiliza como dramaturgia e espaço o próprio corpo. A dança contemporânea utiliza esse leque de possibilidades oferecido pelo corpo, ultrapassando sua função biológica primordial e transformando-o em linguagem e mensagem, a fim de retratar o interior, os sentimentos e conflitos do homem contemporâneo. Para alcançar este objetivo, é possível perceber que coreógrafos e bailarinos começam a extravasar o corpo humano como forma de comunicação, utilizando as mais diversas extensões. Extensões essas capazes de dar mais significação e conteúdo à suas obras, utilizando-se de materiais inanimados, como bastões e pedaços de madeira, seres vivos e até a mais inovadora tecnologia como robôs. Tudo isso interagindo com bailarinos, cenário, música e platéia, tornando-se um elemento só, um corpo apenas, transmitindo uma idéia, um ponto de vista, opinião ou crítica.

Considerando o cenário de Santa Catarina, mais especificamente Florianópolis, encontram-se poucas ações que visam estudar, analisar e colocar em pauta a arte da dança. O Estado é um local fértil e repleto de manifestações artísticas, é berço do

Festival de Dança de Joinville, considerado o maior do mundo, mas na esfera das artes e da dança muito pouco é falado, estudado e por consequência, exaltado.

Esse trabalho tem como propósito ressaltar a criação artística, impulsionar a dança contemporânea e o mundo das artes, incentivar diversos processos criativos e suas diferentes expressões, privilegiar o que é realizado aqui, gerar diálogos e debates sobre o assunto, contribuindo para a qualificação da dança local.

Nesse trabalho serão estudados o corpo humano, seus movimentos, suas linguagens, suas extensões e a dança contemporânea como formas de comunicação. Sendo assim, serão levantadas algumas questões para que possam dar propósito à pesquisa. Questões tais como:

Qual a relação existente entre as extensões e próteses utilizadas e a dança em si?

Que função essas próteses desempenham em meio ao espetáculo?

Como que essa dança, através de seus movimentos, auxiliados pelas extensões e próteses, estabelece conexões com o espectador?

A fim responder tais questões, será feito um estudo da obra do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, e uma análise do DVD do espetáculo “Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente” (2007), de forma a conhecer seus elementos, linguagens e características, podendo então analisá-los sob a ótica de diversas correntes e teorias de comunicação, dança e linguagem corporal. Isso ocorrerá por intermédio de uma pesquisa bibliográfica qualitativa que consiste no estudo do tema com base na revisão da literatura. Pode-se assim, desenvolver uma explanação e crítica aprofundada sobre o assunto.

“Meu corpo é o templo da minha arte. Eu exponho-o como altar para a adoração da beleza”. (Isadora Duncan).

2 O CORPO E A COMUNICAÇÃO

O corpo humano por ser muito complexo sempre foi alvo de curiosidade e, dessa forma, virou objeto de estudo nos mais diferentes âmbitos de pensamento, fosse científico, literário, filosófico, artístico, espiritual, teológico, entre outros, o que possibilitou que houvesse infinitas interpretações e definições para o corpo humano. Desde o princípio de sua história, o homem sempre agregou ao seu corpo muitos valores, conceitos, significados, definições e simbolismos, e toda essa carga conceitual e expressiva, fez com que o homem baseasse toda sua comunicação em seu próprio corpo.

2.1 CORPO COMO MÍDIA E FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO

Ao definir importantes noções filosóficas, Platão acreditava que no mundo havia dois tipos de realidade: a inteligível e a sensível, surgia a dicotomia corpo-consciência. E o melhor exemplo para isso é o corpo humano, que para o filósofo era duplo e dividia-se entre corpo e alma, era composto de substância pensante e substância extensa. Descartes não conseguia harmonizar esses dois valores e elaborou a teoria do modelo cartesiano, que diz que o homem é um ser pensamento que possui um corpo, e sua razão é separada deste corpo, e que este é apenas uma extensão daquela. Ou seja, o corpo está sempre sob o controle do ser pensante. Já na atualidade, Michel Foucault defendeu que o corpo é palco de diversas interdições, sendo que os aspectos sociais que o cercam constroem um corpo moldado, disciplinado e domesticado por essas determinações.

Na língua portuguesa a palavra “corpo” é rica e possui os mais distintos significados. Anatomicamente, o corpo é o organismo físico do homem, podendo ser feminino ou masculino. Já para a biologia, o corpo é um complexo organismo vivo, constituído por células de diferentes tipos e funções. Na Física, um corpo é um

agrupado de matéria que age de acordo com as diversas teorias que regem nosso universo. Enfim, são muitas as teorias e especulações em torno de nosso corpo, que lhe atribuem diferentes significados e conceitos. Porém todos esses conceitos têm uma coisa em comum: cada qual à sua maneira fala do corpo como uma forma de comunicação, seja entre o interior e o exterior, entre o divino e o terreno, entre as células que o constituem, entre o mundo que o cerca, ele vira para o homem um canal de comunicação. Assim pode-se ver como são infinitas as formas como o corpo se comunica, é veículo de comunicação, plataforma para expressão e mediador entre o interior humano e tudo que está no seu exterior e à sua volta. Este capítulo irá tratar disso, do corpo como forma de comunicação, como veículo e ferramenta de comunicação.

Desde o início da história do homem, somos uma espécie que tem sua comunicação altamente vinculada aos símbolos, símbolos esses que evoluem constantemente e adaptam-se ao cotidiano dos homens. Desde então, utilizar símbolos como forma de reconhecer o mundo, e então se comunicar passou a fazer parte da natureza humana. Com a evolução do homem, estes símbolos evoluíram igualmente, o que resultou numa complexa rede sistêmica de associações, profundamente inserida na vida humana. Utilizamos esses símbolos constantemente e o expressamos através de nosso corpo, ou seja, são processos corporificados, os que nos introduzem à noção de que “a razão abstrata não está separada do sistema sensório-motor, mas emerge com base neste.” (DOMENICI, 2004, p.94). Constatamos então que somos uma espécie cuja maneira de viver é cercada por símbolos que geram comunicação. “Comunicar-se, vincular-se, são estratégias de sobrevivência da nossa espécie, e estes mecanismos de vinculação emergem da experiência corporal”.(DOMENICI, 2004, p.99).

Em 1971, o teórico alemão Harry Pross ao lançar o livro *Medienforschung* (Investigação da Mídia, em português) abriu nos estudos da comunicação humana este nicho, até então pouco explorado, que colocava o corpo humano como centro e ponto de partida de todas as formas de comunicação. Nesta obra, Pross classificou de forma muito simples os processos de mediação de informação a qual chamamos de mídia:

Mídia Primária: É o corpo humano, de onde toda comunicação parte e retorna ao final. São consideradas formas de comunicação as mais diversas, infinitas e ricas

expressões do corpo, desde a expressividade dos olhos, ao franzir da sobancelha até a postura e o andar. A pessoa e seu corpo ao transmitir a mensagem que for torna-se a mídia. É a base para todo e qualquer processo comunicativo e plataforma para novas mídias. É impensável a interação, conseqüentemente a comunicação, entre dois ou mais indivíduos sem o uso do corpo, seus desdobramentos e linguagens.

Mídia Secundária: Será estudada mais aprofundadamente no próximo capítulo, é a mídia na qual o homem utiliza-se de aparatos, extensões de forma a prolongar seu alcance, suas barreiras e aumentar sobre o receptor seu impacto, garantindo a transmissão de sua mensagem. Na mídia secundária esses aparatos ou suportes são utilizados apenas pelo emissor.

Mídia Terciária: É o tipo de mídia que necessita de suportes ou aparatos tanto do lado do emissor quanto do receptor, como exemplo pode-se citar o telefone, a televisão, cinema, entre outros.

Considerando-se que estamos falando de um sistema (a comunicação humana) a sua complexificação, não é difícil compreender que a cumulatividade é um de seus princípios fundamentais, permitindo assim a constituição de uma memória. Assim, o advento da mídia secundária não suprime nem anula a mídia primária que continua existindo enquanto núcleo inicial e germinador. Assim também, a mídia terciária não elimina a primária nem a secundária, mas apenas acrescenta uma etapa à anterior. (BAITELLO JUNIOR, 2000, p.4).

Percebe-se a partir dessa lei de cumulatividade presente na comunicação humana, que qualquer manifestação comunicativa – por mais tecnológica e virtual que seja – terá sempre em seu princípio a interação entre dois corpos e a metáfora corporal.

Após conhecer esses três tipos de mídia, definidos por Harry Pross, fica explícita a importância do corpo e sua complexa relação com a comunicação humana, de forma que seja impensável sua separação.

Toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a este ponto. (PROSS, 1971 apud BAITELLO JUNIOR, 1999, p.2).

Ao constatarmos a importância e inegável valor do corpo como ferramenta de comunicação humana, estando na base de toda e qualquer manifestação comunicativa,

percebemos que o corpo enquanto mídia também sofre alterações e se molda de acordo com a cultura e sociedade em que está inserido. Já que o mesmo não se encontra sozinho, isolado e sim incluído em um contexto social e cultural. A complexificação deste sistema de comunicação em que o corpo está introduzido se deve primeiramente a complexificação da própria sociedade em que ele se encontra.

[...] Assim, muito além de ser uma mídia, o corpo é também um texto que tem registrada em si uma enorme quantidade de informações, desde a história da vida no universo até a história cultural do homem, do *homo faber*, do *homo sapiens*, do *homo ludens* e do *homo demens*. (BAITELLO JUNIOR, 1999, p.4).

Pode-se dizer então que a mídia primária é um complexo cruzamento de dados, desde traços culturais, religiosos e étnicos, até raízes históricas, sociológicas e antropológicas. Dessa forma, cada gesto, cada manifestação dessa mídia primária não surge do nada, é resultante de intervenções e interferências de uma longa história humana.

Christine Greiner criou a teoria do *Corpomídia*, na qual reforça a idéia de que o corpo troca informações com o meio em que está inserido, gerando mudanças, causando alterações e construindo novos significados, de maneira ativa e constante:

[...] Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais de qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. (GREINER, 2005, p.130-131).

Christine Greiner (2005, p.130-131) ainda completa que todas as informações que chegam ao corpo, se cruzam então com as informações que ele já possui armazenada, gerando novas informações. O corpo é então resultado deste cruzamento de diferentes informações e não apenas um compartimento onde as informações são abrigadas.

Nossa vivência, nossas experiências são frutos da interação do nosso corpo com o ambiente que nos cerca, com a sociedade e nossa cultura. Sendo assim, é possível destacar que sempre há um fluxo de deslocamento de informações: de um

para o outro, de dentro pra fora ou vice versa, de pensamento para ação, de palavra para ação. Dessa forma, estabelecemos relações com o meio e produzimos novos movimentos, pensamentos, idéias, conceitos, gestos e tudo que possa ser expresso, gerando uma constante evolução e complexificação na maneira de nos comunicarmos.

Dessa forma, constatamos que o processo comunicativo do homem não se restringe aos meios de comunicação, chamados *mídias*, ele “nasce fundamentalmente dos processos de mediação (ações pensantes), entre o corpo e o mundo, estabelecendo uma rede complexa de relações” (GREINER, 2005, p. 53).

Porém, os estudos do corpo humano na comunicação vão mais além, destacando-se não somente corpo em si, mas também o corpo **em movimento**. “[...]Estivemos sempre tão absorvidos pela aceitação dos cinco sentidos como o teste central do que nos cerca que não nos demos conta de que faltava arrolar o movimento nesse mesmo conjunto de características do corpo humano” afirmam Katz e Greiner (2004, p. 15). Muito da comunicação humana se deve ao movimento corporal, podendo ser sutil, muitas vezes imperceptível, mas ainda assim possui uma grande carga de significados, simbolismo e conceitos.

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com auto-consciência. Estes estados são gerados o tempo todo mas nem sempre podem ser detectados visivelmente. (GREINER, 2005, p. 64).

O movimento é sempre gerado e produzido graças a uma sensação, que é fruto de um fator externo que se relaciona com nossa subjetividade, gerando uma reação, que por sua vez desencadeia o movimento. Sob esta ótica pode-se dizer que o movimento é uma expressão, uma reação de nosso pensamento, corporificada em ação, “tecendo a relação entre a informação do cérebro e os nervos periféricos do corpo” (GREINER, 2005, p.65).

Entretanto, o corpo abordado aqui não é apenas o corpo físico-biológico, mas também, um texto da cultura com seus subtextos, [...], que se transforma e se altera com a história, visto que dialoga com os demais textos, com os demais códigos da comunicação humana. A palavra “texto” não se restringe apenas ao universo das palavras e da escrita verbal, mas abrange todo código da comunicação humana e torna-se algo vivo no sentido semiótico. (NETO, 2003, p.15).

O corpo e seus movimentos tornam-se uma estrutura semântica passíveis de leitura, tanto quanto um texto, um livro. Esta estrutura semântica definida pela movimentação corporal é sempre resultado de uma ação, tão comuns em nosso cotidiano, tais ações vão gerar novos conceitos, que por sua vez vão resultar em novas ações. Logo, percebe-se a relação intrínseca entre pensamento, ação, movimento e evolução do sistema comunicativo humano. Porém, na atualidade o sistema de comunicação criado pelo homem passa a contar com mais um elemento: a tecnologia. É mais um fator que vem agregar qualidades e complexificar ainda mais essa rede de símbolos e significados.

2.2 O CORPO BIOCIBERNÉTICO

É possível perceber que, na história da arte e das representações artísticas, religiosas, espirituais e culturais o corpo humano sempre esteve presente. Desde os antigos rituais de mumificação até os modernos processos de cirurgia plástica foram e são maneiras de transformar o corpo em objeto de arte e obra-prima. O corpo sempre foi representado e exibido e ainda assim é considerado um mistério, capaz de assimilar muitos significados. Sua estética e capacidade de expressão têm sido temas recorrentes desde sempre nas obras de arte, inclusive na dança. Nas artes performáticas, o corpo se faz obra viva e vira linguagem. No mundo contemporâneo não poderia ser diferente, o corpo ainda é tema central em trabalhos de dança, porém com um viés moderno e condizente com a atualidade. É desse atual contexto onde o corpo encontra-se em meio à tecnologia e à arte que iremos tratar agora.

Estamos presenciando, dos anos 90 para cá, uma revolução tecnológica e digital. Revolução essa que não tem previsão para cessar, e traz consigo inovações que modificam nosso dia-a-dia, nossas formas de comunicação, nossa percepção da

realidade (já que agora há uma outra realidade, a virtual) e acaba por alterar características antropológicas, sociais e culturais. Essa velocidade nas descobertas e conquistas tecnológicas e científicas resultam numa constante mudança de nossas funções biológicas e alteração do conceito que possuímos de nosso corpo e seus limites.

A partir do final do século passado, junto com essa revolução digital e tecnológica, presenciamos então uma necessidade do corpo de se extrapolar, ultrapassar seus limites e dissolver suas fronteiras físicas, incorporando e apropriando-se das projeções daquele mundo virtual que cresce à sua volta, a fim de explorar e conhecer o potencial e valores de um corpo híbrido, acoplado a elementos não-orgânicos. Nascia então, o corpo biocibernético que é uma recente manifestação artística que faz uso de tecnologias como forma de ampliação e transmutação do corpo.

Em uma era de possibilidades ilimitadas, o corpo se torna uma medida do excesso, uma medida da possibilidade de ir além de si mesmo e de suas limitações físicas. Esse é fenômeno de hibridização do corpo com as tecnologias: o ciborgue, o organismo tecnologicamente estendido que liga ritmos biológicos e o universo midiático atravessado por fluxos de informação. É esse corpo que venho chamando de biocibernético, um corpo que começa na esfera biológica e nunca termina na medida em que se estende pelos pontos mais distantes do raio em ação dos sensores e recursos de conexão remota. (SANTAELLA, 2006, p.75).

Como afirma Baitello Junior (1999, p.3), é a mídia secundária definida por Pross, onde o emissor, a fim de prolongar seu alcance e impacto sobre o receptor, utiliza-se de extensões, prolongamentos, enfim próteses. É a mídia primária catalisada, amplificada, com um nível a mais, onde o emissor necessita de aparatos para garantir a transmissão de sua mensagem.

Ocorre que o homem em sua inquietude e criativa operosidade, procura aumentar sua capacidade comunicativa, criando aparatos que amplifiquem o raio de alcance de sua "mídia primária". Inventa a máscara que lhe acentue não apenas traços faciais, mas também lhe amplifique a voz; as pinturas corporais, as roupas, os adereços e depois os aparatos prolongadores e/ou substitutos do próprio corpo inauguram um quadro de mediação mais complexo, o da 'mídia secundária' [...] A mídia secundária requer um transportador extra-corpóreo para a mensagem, vale dizer, precisa de um

aparato que aumente o raio de ação temporal ou espacial do corpo que diz algo, que transmite uma mensagem[...]. (BAITELLO JUNIOR, 1999, p.3).

Essa ramificação externa do corpo humano, através de máquinas, objetos, tecnologias, enfim próteses, acaba por multiplicar diversas vezes seus limites e barreiras físicas para fora da pele, além de aumentar e potencializar dessa forma sua capacidade e habilidade de expressão. A partir dessa hibridização do humano e tecnológico, orgânico e não-orgânico, natural e artificial abre-se um imenso horizonte de possibilidades criando novos modelos de expressão, sensibilidade, inteligência e habilidade, expandindo seus potenciais e criando formas artísticas pioneiras. A partir desse avanço na comunicação humana, trazido pela mídia secundária há um claro alargamento de suas fronteiras não somente comunicativas, mas também culturais.

O personagem da mitologia grega Narciso é, segundo Marshall McLuhan, um perfeito exemplo desta experiência. Narciso ao reparar seu reflexo na água o toma por outra pessoa, a sua extensão espelhada à qual ele se adaptou acabou por aumentar suas percepções e tornou-o um sistema fechado, único. “O que importa neste mito é o fato de que os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprio”. (McLUHAN, 1974, p.59).

O autor considera que essa evolução tecnológica causa no homem uma “auto-amputação”, ou seja, ele extrapola, transfere, projeta-se para fora de si mesmo e cita como exemplo a roda, que nos primórdios da humanidade, veio para “amputar” aquela função corporal do pé. “Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo”. (McLUHAN, 1974, p.63).

Uma dessas novas relações e equilíbrios gerados a partir das extensões do corpo humano é a tênue linha entre real e virtual – já que hoje em dia convivemos com essas duas realidades constantemente – que fez do corpo uma ferramenta de conexão, de interação, um limiar entre os dois mundos, tornando-o cada vez mais central e palco de constantes mutações e adaptações ao trocar informações com o ambiente que o cerca, repleto de tecnologia e inovação.

Este corpo biocibernético encontra-se em caráter transitório, já que está em um constante processo de mudança e evolução, inclusive nas artes e na dança:

Esse caráter processual e transitório interessa para a dança contemporânea porque, de algum modo, estamos lidando com estados transitórios de representação de um corpo. Vejamos que não são apenas movimentos, gestos, mas um conjunto de possibilidades que se abre para um corpo permeável e híbrido e que, mais do que apto, está disponível para desenvolver essa habilidade cênica. Ou seja, se consideramos tal realidade no corpo que dança – permeabilidade, cruzamento com outras linguagens e mídias, criações com ênfase na investigação – estaremos lidando com a transformação desses estados. (MARINHO, 2004, p.25).

O corpo que dança é regido por uma tradicional técnica e movimentos pré-estabelecidos, o que há de revolucionário no corpo biocibernético que dança é essa infinidade de novos processos e relações que se estabelecem ao combinarmos corpo e máquina, cruzando novas mídias e criando novas linguagens. “Ao mesmo tempo em que o corpo se transforma em cena, ele transforma a cena” afirma Marinho (2004, p.25), ou seja, este processo de modificação e mutação do corpo em cena não é uma via de mão única, esse corpo em constante processo transitório acaba por sua vez modificando todos os elementos que por ele se cruzam, ele é modificado e modifica a ação, o gesto, o movimento, a cena, o significado. É uma troca constante, uma fronteira que não é fixa entre corpo biocibernético e os elementos cênicos, capaz de construir novos e diversos significados e linguagens.

Na seqüência, fotografia do espetáculo SKINNERBOX, de 2005, do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, em que bailarinos criam um corpo biocibernético quando interagem com elementos tecnológicos: um robô e um cenário virtual. E com isso criam uma linguagem híbrida:



Fotografia 1 - Skinnerbox, 2005.

Fonte: Grupo Cena 11 cia. de dança. Disponível em <www.cena11.com.br>. Acesso em 8 de out. 2007.
Fotógrafo: Fernando Rosa.

O advento do corpo biocibernético é novo, porém, a utilização de mídias que contracenam com o corpo na dança não é novidade moderna, sempre houve o trato da cenografia, iluminação, disposição cênica de cenários e objetos, porém o corpo biocibernético traz um conceito de pós-modernidade, traduz e sintetiza as questões da vida pós-moderna, já que faz com que o corpo dialogue aberta e diretamente com o bailarino em cena.

O corpo biocibernético em cena trata de relações entre corpo e máquina, bailarino e cenário e obviamente, dança e público. O público também é um elemento importante na constituição dessas relações, desse processo comunicativo, já que se trata uma mediação de informações.

Tudo que acontece em cena é testemunhado pelo público, que se torna uma parte significativa desse experimento. [...] Somos cúmplices e responsáveis. O que é dançado lá na frente reverbera em nosso corpo e precisa dos nossos sentidos para continuar vivo e propagar significados. (SPHANGERO, 2004, p.34).

O corpo humano não perde suas propriedades humanas nem corporais ao utilizar-se de extensões, criando um corpo biocibernético. Ele apenas se adapta melhor, cria novas funções e movimentos corporais sem perder o valor de que ali, apesar das máquinas encontra-se um homem.

Aquilo que pode parecer muito pouco humanizador, os robôs, as quedas, a violência é na verdade uma estratégia absolutamente orgânica para o corpo continuar humano e melhor adaptado. Trata-se de humanizá-lo ainda mais. A construção de habilidades cognitivas oferece possibilidades de sobrevivência, tal qual uma prótese a oferece a um órgão ou membro que faliu. [...] O grande valor do trabalho é mostrar que o movimento mecânico é de um humano-não-máquina. (SPHANGERO, 2004, p. 40).

Por fim, esses elementos presentes na dança contemporânea e na obra do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, que modificam o corpo e criam novas relações e linguagens são elementos que ao contrário do que possa se pensar não fazem perder a corporeidade, muito pelo contrário, eles reafirmam o papel humano e central do corpo, desafiando-o a inserir-se neste cenário híbrido, ampliando-o, desenvolvendo suas habilidades e recolocam ao centro antes de qualquer outro elemento, o homem e seu corpo, como elementos fundamentais para o desenrolar de seus espetáculos.

3 O CORPO BIOCIBERNÉTICO NA DANÇA

As artes não ficam de fora deste advento pós-moderno do corpo humano biocibernético, a dança e suas mais diferentes manifestações, se apropriam desta inovação e modificam sua capacidade de expressão e criam uma nova linguagem: pós-moderna, contemporânea, tecnológica e digital.

3.1 A DANÇA CONTEMPORÂNEA

A dança contemporânea é uma manifestação de dança que ganhou forma e destaque no Século XX, na década de 60. Sua origem é a dança moderna, que chegou modificando drasticamente as posições do ballet, dando fim até às sapatilhas, elemento sem os qual o ballet é impensável. Apesar disso, a dança moderna ainda mantinha a estrutura do ballet, quando surgiu então a dança contemporânea – causando uma ruptura total com o ballet e sua estrutura clássica – como forma de protesto e rompimento com toda a cultura clássica, chegando a total desconstrução da arte, deixando até mesmo de lado a estética clássica, já que seu propósito é a transmissão de idéias, sentimentos, opiniões e afins.

Inserida em um contexto contemporâneo e em constante evolução, a dança contemporânea vai muito além de uma dança constituída por uma mecânica repetição de passos bem executados, ela rompe com os padrões estéticos e técnicos da dança clássica previamente determinados, fazendo com que o corpo experimente novas formas de movimentação e improvisação até então não vivenciadas, que se multiplicam e criam novas formas de linguagem.

A dança clássica, além de ser constituída por uma técnica rígida de movimentos, que são claros, graciosos, delicados e muito agradáveis, ainda possui na sua dramaturgia, elementos que constroem uma narrativa linear, que aglutina e combina texto e realização cênica. A técnica e leveza dos movimentos clássicos fazem com que o ballet seja uma dança que transcende a gravidade: bailarinos e bailarinas flutuam pelo palco com delicadeza, de forma a parecerem não possuir peso algum, desafiando a força da gravidade exercida sobre eles.

Na foto a seguir reconhecer e distinguir alguns dos movimentos regidos pela técnica clássica de dança, que são muito suaves e esteticamente belos. Vemos também que o cuidado não fica por conta apenas dos movimentos, também é demonstrado através do figurino que é igualmente gracioso e minucioso.



Fotografia 2 - *A Bela Adormecida*, do Russian National Ballet Theatre.

Fonte: SARA artists - Société anonyme de représentation artistique. Disponível em: <<http://www.sara-artists.com/index.htm>>. Acesso em: 30 de out. 2007.

Já na dança contemporânea, o conceito de dramaturgia passou a englobar fatores tais como iluminação, cenografia, entre outros, para a partir de então, embrenhar-se no corpo do bailarino.

Em decorrência, a discussão em torno da expressão e significado do movimento será um dos fatores pontuais na conceituação de uma dramaturgia do corpo, do movimento e da dança e, certamente, para a sua problematização. [...] Se conceituarmos a dramaturgia à luz do corpo em ação, a noção de processo se fortalece ainda mais. Pensar numa dramaturgia do corpo e do movimento implica em inseri-la num *continuum* corpo/ambiente, e não como algo exterior ao processo, visto que o corpo muda de estados o tempo todo, em relação a si mesmo e ao meio. (MEYER, 2006, p.46).

Percebe-se a partir daí que na dança contemporânea é o corpo em movimento que estabelece então a sua dramaturgia, criando novas linguagens e contextos. E como não há padrões estabelecidos para esta dança, modelos ou técnicas do corpo e do movimento, podemos reconhecer a multiplicidade, a diversidade e a infinidade de alternativas nos diálogos estabelecidos entre o corpo, seu movimento e os diversos elementos que interagem entre si em cena.

Sendo assim, essa forma de dança possui uma linguagem própria, já que abre mão dos preceitos técnicos ditados pela dança clássica, estabelecendo assim as mais variadas e distintas técnicas, sendo que “a organização do movimento na dança determina uma dramaturgia própria”. (MEYER, 2006, p.48).

Em se tratando de uma linguagem própria, as obras de dança contemporânea apresentam algumas características, porém, tais características são muito flexíveis e podem ser alteradas ou não estarem nem presentes, são elas: estrutura não-linear, obras não-narrativas, diversidade e multiplicidade de significados, improvisação, uso de tecnologia e diversos elementos na composição coreográfica e cenográfica, liberdade de criação, nova estrutura de pensamento, entre outros.

Na dança contemporânea, coreógrafos e bailarinos emolduram e procuram expressar sentimentos, confrontos, problemas e questões da sociedade atual, é uma dança que reflete o interior, a vida do homem moderno e suas experiências íntimas, “num retorno à expressão pessoal e suas implicações técnicas e estéticas” (MEYER, 2006, p.47), corpo, movimento, elementos e outras propriedades da dança se relacionam. Podemos perceber então que a dança contemporânea não constrói uma narrativa fechada e linear à qual o espectador assiste passivamente, Sandra Meyer (2006, p.48) afirma que “o corpo não opera apenas num campo representacional prontamente legível, mas é percebido e vivido pelo artista e pelo espectador numa dimensão complexa, que envolve uma relação cinética”.

O foco dessa dança está na prática e compreensão dos princípios dos movimentos humanos e de suas infinitas variações, é uma manifestação visceral do íntimo e pessoal humano, são pensamentos transformados em ações e movimentos. Já que “as situações humanas não são ilustradas, imitadas ou previstas de antemão, mas

se constroem singularmente no próprio movimento”. (MEYER, 2006, p.47). Na dança contemporânea não há mais a transcendência da gravidade, os corpos são retratados da maneira que são, humanos, sujeitos à gravidade e fruto do ambiente contemporâneo que os cerca.

3.2 GRUPO CENA 11 CIA. DE DANÇA

E é nesse contexto de dança contemporânea que surge o Grupo Cena 11 Cia. De Dança. O Grupo surgiu em 1986, criado por Rosângela Matos e coreografado por Anderson Gonçalves, com coreografias na modalidade de jazz. Porém em 1989 o grupo já demonstra uma certa preocupação em definir-se, em estabelecer uma identidade própria, e começa então a apresentar uma dança moderna. Mas é apenas em 1992, que Alejandro Ahmed, até então bailarino do grupo, agora diretor da cia., passa a assinar as coreografias agregando ao grupo uma identidade única, que vai se fortalecendo cada vez mais através dos trabalhos que o grupo vem a apresentar dali em diante.

O balé clássico, a dança contemporânea, exercícios de condicionamento físico, acrobacias, cruzamento de linguagens de dança e circo, de dança e música, técnicas vocais e dança-teatro fazem parte do trabalho do Grupo Cena 11 Cia. De Dança. O resultado dessa fusão é uma linguagem própria, conferindo ao Grupo um modelo anticonvencional. (COLLAÇO, 2003, p. 27).

O trabalho do Cena 11 é resultado de projetos de pesquisas, de estudos, de forma para agregar conhecimento e prática na dança. Seus trabalhos são ricos em referências culturais e científicas e exploram sempre novas formas de movimentos e linguagens. Elementos como animais, robôs, objetos inanimados como bastões, videocenografias, textos microfonados, trilha sonora executada ao vivo e até mesmo a platéia tornam-se extensões do espaço cênico, do palco e do corpo dos bailarinos, tornando a dança do Cena 11 uma dança híbrida. Isso faz com que suas obras criem uma linguagem única e sem precedentes em Florianópolis e Santa Catarina, que faz gerar uma multiplicidade de significados e uma nova linha de pensamento.

Podemos perceber a partir das principais coreografias do Cena 11, sua identidade sendo moldada, e gerando cada vez mais uma complexidade da linguagem e a cada novo espetáculo uma maior relação entre elementos cênicos, o corpo dos bailarinos e extensões:

“*Enquanto Estou Aqui*”, “*Mercenários*”, “*Parnase*” e “*Do You Wanna Fuck or What?*”: coreografias de 1993, de curta duração, que possuíam como objetivos a participação de festivais e mostras de dança de caráter amador. Essas obras conquistaram alguns prêmios em festivais, o que começou a dar ao grupo uma certa notoriedade, já podendo então antecipar o que estava por vir logo adiante, já que nestas obras, faziam uso de vários elementos cênicos, como a voz em cena.

“*Sérgio Roberto e Dorotéia Regina*”: também de 1993, e seguindo o caráter das anteriores, nessa obra bem-humorada, segundo definição de Gabriel COLLAÇO (2003, p.31) “[...]O grupo rompe as barreiras dos palcos e utiliza pela primeira vez em suas criações a platéia como espaço cênico”.

“*O Manifesto*”: do ano de 1994, nessa coreografia o coreógrafo Alejandro Ahmed arrisca-se em um novo horizonte, “o pensamento em forma de dança contemporânea” (COLLAÇO, 2003, p.31) como nova forma de linguagem para sua obra.

“*Respostas Sobre Dor*”: no primeiro espetáculo da companhia, não mais uma obra de curta duração, e sim de caráter profissional, foi apresentado um trabalho de 30 minutos. Através desta obra o grupo começa a delimitar ainda mais sua identidade, e fortalecendo sua imagem não somente na dança, mas na cultura e na arte em geral.

No espetáculo a palavra se faz dança, a imagem se faz dança. A utilização de videocenografia era inaugural, bailarinos na platéia, música ao vivo, poesia microfonada, vozes sobrepostas, seqüências de movimentos bruscos, uma corda utilizada como elemento cênico. Alejandro e seu grupo exploravam novas formas de movimentação. (COLLAÇO, 2003, p. 34).

“*O Novo Cangaço*”: neste trabalho de 1996, é escancarada a intertextualidade de diversos elementos em cena, a criação de novas linguagens e a ousadia estética:

“O Novo Cangaço” mistura muitas formas estéticas: histórias em quadrinhos, anos 90, rock ‘n’ roll, ossos e chips, o orgânico e o não orgânico, a videocenografia, videogame, inversão dos gêneros, homens vestem roupas de mulher, mulheres vestem roupas de homem[...]. (COLLAÇO, 2003, p. 44).

“*In’ Perfeito*”: em seguida, em 1997, surge esta obra com sessenta minutos de duração, que vem finalizar a trilogia que teve início com “*Respostas Sobre a Dor*”, continuidade com “*O Novo Cangaço*” e agora era encerrada. O trabalho era altamente interativo e misturava referências e elementos tais como “múltiplas transfusões, usando bases das histórias em quadrinhos, cultura dos anos 90, androginia, a nova MPB, a imagem veloz do videoclip, a antropofagia[...]” de acordo com Gabriel COLLAÇO (2003, p.46).

“*A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos*”: obra de 1998 trazia ao palco a poesia do poeta paraibano Augusto dos Anjos. Em cena, os objetos cênicos como slides e textos microfonados relacionam-se e comunicam-se com a obra do poeta. Serve como plataforma de estudo, na elaboração e transformação de idéias entre o último espetáculo “*In’ Perfeito*” e o que viria a seguir “*Violência*”.

“*Violência*”: este espetáculo do ano 2000 é na concepção de Gabriel COLLAÇO (2003 p.53) um “generoso espaço-instalação, onde interagem conceitos em movimentos via sons, imagens, textos, corpos, próteses”. Os bailarinos no palco apresentam movimentos conturbados, inquietos, submetem-se à violência, à agressividade, se esbarracham no chão e se jogam contra as paredes. Seguindo o caráter de intertextualidade entre diferentes elementos, linguagens e utilização de extensões do corpo e do espaço cênico “a videocenografia surge como memória do corpo, como aproximação deste. É algo que completa o ambiente de cena e faz parte da rede do espetáculo, não algo independente. Faz parte do corpo” afirma COLLAÇO (2003, p.55).

“*Projeto SKR*” e “*SKINNERBOX*”: o Projeto SKR surgiu como uma forma de estudar melhor o processo criativo e orientar tecnológica e artisticamente seu próximo espetáculo, SKINNERBOX. O experimento teórico e prático, chamado de Procedimento:

Parte do conceito de híbridos, para investigar através da dança/tecnologia relações comportamentais (indivíduo/ambiente/indivíduo) que salientem o

situar da subjetividade na integração destes híbridos com o mundo que percebemos e construímos ao perceber. (GRUPO CENA 11, 2007).

SKINNERBOX surge então com um rico conceito e argumentos acerca do comportamento e traz à discussão a liberdade. As extensões e elementos cênicos são mais do que nunca parte da obra e concluem com os bailarinos uma complexa e extensa rede de novas linguagens. Vemos em cena, pela primeira vez em uma obra do grupo, Nina, uma Border Collie. Helena Katz (2005) discute sobre alguns dos elementos e próteses da obra:

Com a inclusão de Nina, a discussão sobre quem comanda quem num acordo entre dois corpos se torna explícita. A proliferação dos robôs (“Temos 17, no momento, em teste”, conta Alejandro) expande a investigação quando instaura os parâmetros de movimento - formação de padrões -, reconhecimento e ação, de acordo com regras para discutir a separação entre vivo / não vivo. Aliás, já na primeira imagem projetada no palco, a pista está dada: uma vegetação, sobre a qual um vento artificialmente produzido age. Onde está a realidade, onde começa a ficção? Uma discussão que percorre toda a obra e se torna muito evidente também quando os nomes dos bailarinos são escritos sobre suas imagens. Quem garante que a identificação é verdadeira?

É possível então perceber o crescimento do Cena 11 como forte representação da dança contemporânea brasileira, a evolução da sua identidade e a complexificação de sua linguagem, que engloba além dos tradicionais elementos cênicos como palco, trilha sonora e bailarinos, indo muito além e utilizando-se de tecnologia como robôs, videocenários, além de objetos e até animais. Tal mistura de elementos cria uma linguagem híbrida coerente com a realidade atual e com os propósitos da dança contemporânea.

Lucia Santaella (2003, p.291-292) completa sobre o corpo híbrido na dança:

O experimento permite que estes [os bailarinos] fiquem permanentemente imersos em um ambiente virtual volátil que se transforma de acordo com os movimentos de seus corpos. Nessa medida, a dança incorpora o acaso, dada a complexidade e não linearidade do sistema estrutural dos cibermundos que se modificam em função das improvisações dos dançarinos.

3.3 PEQUENAS FRESTAS DE FICÇÃO SOBRE REALIDADE INSISTENTE

A seguir será feita uma análise do DVD do mais recente espetáculo do Grupo Cena 11 Cia. De Dança, *Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente* (PFdFSRi), cuja estréia nacional foi realizada em São Paulo, em Maio de 2007. O espetáculo segue na mesma linha dos apresentados anteriormente, trazendo um elemento constantemente presente na dança contemporânea: o estudo minucioso do corpo e seus movimentos, o tema propõe também um estudo da relação corpo/máquina em cena.

Em se tratando de um DVD, de uma reprodução do espetáculo, isso de uma maneira ou outra acaba se tornando um corpo biocibernético da própria obra. Já que a mesma, agora através da tecnologia, pode ser reproduzida inúmeras vezes. Porém, a experiência de assistir ao espetáculo ao vivo é completamente diferente de se assistir em casa, ou aonde for, através de uma reprodução por DVD. Nesse caso acontece uma *remediation*, termo cunhado por Bolter e Grusin em sua obra: *Remediation, Understading New Media* (1999). O autor Bert Vandenbussche (2003) conceitua o termo de duas maneiras: a primeira é dar um novo propósito ao conteúdo de uma mídia em outra, e segundo, é a transformação de uma mídia na outra. É justamente o que ocorre neste caso, o espetáculo que foi pensado para ocorrer ao vivo, e a platéia ser testemunha de todos os aspectos deste espetáculo, ao se transformar em uma reprodução via DVD não possui mais o propósito que o espetáculo tinha ao ser executado ao vivo, diante dos olhos de seu público. Ele agora possui edição, e toda uma logística das câmeras de forma a transmitir um determinado ângulo e não outro, um bailarino apenas, e não o contexto geral, e assim por diante. Walter Benjamin, o filósofo judeu que estudou profundamente a arte no século XX, estabeleceu que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra”. (1993, p. 167). É a reprodutibilidade técnica da obra, definida pelo autor (BENJAMIN, 1993, p.166): “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”.

Karine Ruy, do Diário Catarinense (2007) escreveu ao assistir a estréia do espetáculo:

O espetáculo utiliza a estrutura de colagens de movimentos, objetos, corpos e ações que usam as possibilidades da dança para exorcizar os próprios sentidos que marcam sua existência. A performance dos oito bailarinos caminha da brutalidade de corpos que se jogam ao chão à frágil tentativa de manter-se simplesmente imóvel - tarefa realizada inclusive pela cadela Nina. Em diversos momentos eles experimentam a liberdade de agir e de serem cerceados uns pelos outros, lei da ação e reação referenciada em praticamente todos os momentos do espetáculo.

Gabriel Collaço e Alejandro Ahmed (2007) descrevem o espetáculo como:

Uma fábula feita da colagem de ações, objetos, corpos, imagens e movimentos que se fortalecem das características que as definem para ganharem novos significados ao se inter-relacionarem. No espetáculo do Cena 11, corpo procura parceiros para sua dança. A dança procura meios para perceber-se real. Ficção e realidade intercalam seus lugares e assim contam histórias. Peso e desequilíbrio como recurso da anti- vaidade, a autoria da ação divide assinaturas entre gravidade, ossos, músculos, cérebros e espectadores. Segundo o coreógrafo Alejandro Ahmed, “usamos a tecnologia como extensão do corpo. Isto inclui a maneira como pensamos nossa dança”.

O corpo biocibernético se faz constantemente presente no espetáculo, e se apresenta nas mais diversas formas, são utilizados sensores, câmeras, um programa de detecção de padrão treinado para encontrar rostos, criado em parceria com o professor Edson Mello da CEFET/SC, um protótipo (robô) criado especialmente para o espetáculo, videocenografia, trilha ao vivo, sistemas de vjing que é a manipulação de imagens de acordo com a música, entre outros, onde cada qual com suas características “vincula as propriedades que estes elementos fornecem ao corpo e como este corpo responde a estes elementos através destas propriedades” completam Gabriel Collaço e Alejandro Ahmed (2007). Dessa forma, o espetáculo possui como um de seus objetivos estudar e aperfeiçoar a relação tecida entre a dança e a tecnologia, de que maneira esses elementos interagem no movimento e modificam por sua vez o ambiente no qual estão inseridos “via interfaces Físico/Digitais” (COLLAÇO; AHMED, 2007).

O movimento precisa reconhecer a natureza do estado do corpo e permitir que as interferências propostas pela coreografia produzam informações que

reorganizem a continuidade do movimento proposto. Desta forma o que pretendemos como resultado final está mais vinculado à escuta do que sucede para construir sua verificação, do que a determinação do movimento em função da produção de uma imagem. (COLLAÇO; AHMED, 2007).

A partir de agora, vamos analisar alguns dos elementos utilizados no espetáculo, de forma a criar um corpo biocibernético, interagindo e expandindo o próprio corpo e movimento dos bailarinos, alterando até o ambiente em que se passa. Estes elementos podem ser eletrônicos, tecnológicos, meros objetos inanimados e até elementos vivos. No espetáculo os elementos interagem uns com os outros, se complementando, interagindo com a platéia, espaço cênico, e bailarinos, criando uma linguagem peculiar e específica, complexificando ainda mais a relação de comunicação que se dá na obra, entre dança, corpos, movimentos e próteses.

Sistemas de Vjing: O sistema de vjing podemos compreender como o ato de manipular durante a apresentação, imagens que acompanham a música do Dj, como uma relação, interação, uma reciprocidade contínua entre música e imagem e também entre homem e imagem. Durante o espetáculo, o espectador tem seus sentidos impactados pelo Vjing, já que este cria uma ambientação através de músicas, sons, luzes e imagens, que buscam sensibilizar o público. O Vjing possui uma natureza performática, cujas imagens e elementos interagem com o espetáculo que se desenvolve no palco e devido a esta integração, eles se adaptam e se transformam.

Câmeras: As câmeras são elementos utilizados com frequência na obra. As imagens captadas pelas câmeras são projetadas ao fundo do palco através do sistema de vjing. Essas projeções, que não são meras transmissões do espetáculo, são um elemento essencial da obra, resultando em interação entre todos os elementos presentes e extensão, que acabam por criar novas relações entre bailarino, espaço cênico e platéia.

Através das câmeras e os sistemas de vjing, os bailarinos não dançam somente no palco, eles dançam em imagens, que se tornam extensões, próteses de seus movimentos e sua dança. Sua capacidade de expressão ganha uma nova proporção.

Em PFdFSRi, a utilização de extensões vai além do palco, abrangendo até a platéia e aumentando consideravelmente o espaço cênico. Neste espetáculo até o

próprio público é utilizado como extensão para criação do corpo biocibernético. A platéia, através das câmeras, e de um programa de detecção de padrão, que o localiza e o transmite com tarjas pretas (o próprio programa reconhece e coloca as tarjas), é constantemente projetado como cenário ao fundo do palco, fazendo com que a platéia observe não somente de suas cadeiras à frente do palco, ela também é cúmplice do espetáculo já que interage diretamente com os bailarinos no palco, participando, fazendo parte, criando uma relação ativa de troca com o grupo que dança no palco. Nesse momento a platéia faz parte daquele contexto, vira espaço cênico, é parte do espetáculo tão importante quanto os bailarinos e os outros elementos.



Fotografia 3 – Platéia projetada no espetáculo.

Fonte: [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <isathiesen@gmail.com> em 12 nov.

2007.

Fotógrafo: Gilson Camargo.

Na fotografia acima presenciamos um destes momentos de cumplicidade entre platéia projetada e bailarinos em cena no palco.

Esta nova relação entre público, bailarinos e espaço cênico, dá uma nova dimensão ao espetáculo, a dimensão virtual. O público se faz presente duas vezes. Primeiramente de forma real, sentados em seus lugares, observando da maneira usual como se observa a um espetáculo normalmente. E então, de forma virtual, através da projeção, que cria uma íntima relação com os bailarinos, já que esses estão sendo examinados e avaliados profundamente pela platéia que se apresenta ali virtualmente, assistindo, vigiando de um ângulo diferenciado, virtual, remediado. Os bailarinos também ganham uma extensão virtual, já que seus corpos por diversas vezes se encontram duplicados, visto de outro ângulo, projetados, representados.

Abaixo podemos visualizar, nestas fotos do espetáculo, dois destes momentos em que os bailarinos encontram-se no palco e projetados, como uma forma de extensão.



Fotografia 4 – Bailarinos em palco e projetados 1.

Fonte: [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <isathiesen@gmail.com> em 12 nov. 2007.

Fotógrafo: Gilson Camargo.



Fotografia 5 – Bailarinos em palco e projetados 2.

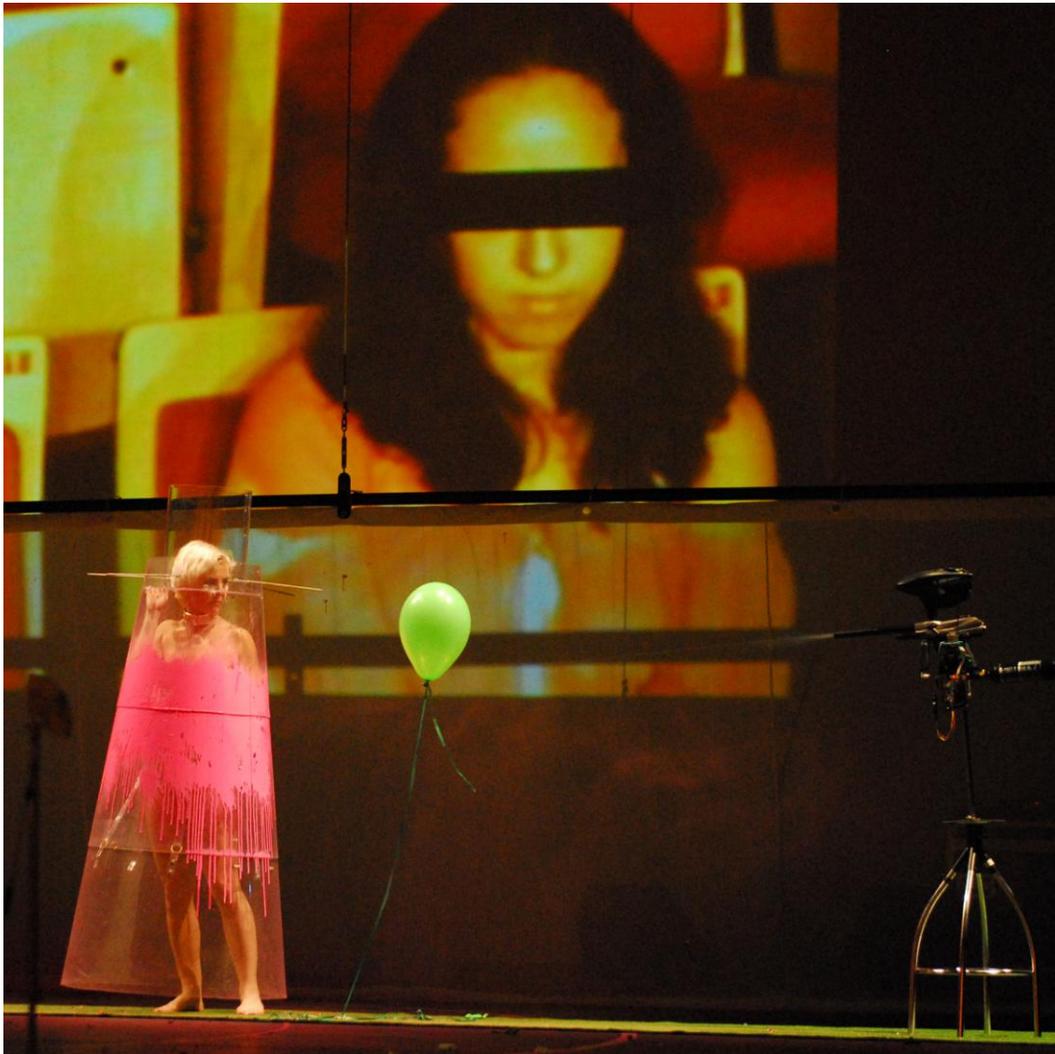
Fonte: [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <isathiesen@gmail.com> em 12 nov. 2007.

Fotógrafo: Gilson Camargo.

Pela utilização dessas câmeras que têm suas imagens projetadas ao fundo do palco, através dos sistemas de vjing, o próprio palco ganha uma extensão, ele não tem mais somente aquele espaço físico revestido de linóleo e limitado entre as cochias, ele ultrapassa seus limites usuais e ganha novas proporções, criando uma maior dimensão do espaço cênico, já que vai além das fronteiras do palco.

Protótipo: Robô criado especialmente para o espetáculo. Age como mais um elemento de extensão, criando um corpo biocibernético, e também como ferramenta de interação entre bailarino e platéia. Através do DVD, é difícil compreender todo o mecanismo envolvido para a ação deste protótipo, para que isto fosse possível foi feito um estudo mais aprofundado, além da análise do DVD somente. A partir deste estudo então, é possível percebermos a relação que ele tece com o espetáculo: a parte que aparece no palco é uma arma de paintball, mas por trás disso há um complexo sistema de funcionamento interligado com outras partes. Há uma arma semi-automática acoplada a um mecanismo móvel de ação autônoma – um trilho no teto do teatro – que

é programada para seguir o ponto mais luminoso do ambiente utilizando como sensor uma câmera de segurança. No momento em que o protótipo está em cena, o ponto mais luminoso no palco é a bailarina que se encontra sozinha, nua e protegida por um cilindro transparente. Os gatilhos da arma semi-automática são acionados através de sinais elétricos, estes sinais são enviados toda vez que um rosto é detectado na platéia, através do programa de detecção de padrão, que é treinado para encontrar rostos. Isso faz a arma de paintball atirar tinta na bailarina. Ou seja, a arma é acionada pela platéia. Mais uma vez há um alto nível de interação, um intercâmbio entre a platéia que assiste e ao mesmo tempo modifica e age sobre o espetáculo e sobre os bailarinos que dançam e representam no palco.



Fotografia 6 – Protótipo.

Fonte: [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <isathiesen@gmail.com> em 12 nov. 2007.
Fotógrafo: Gilson Camargo.

Na imagem acima vemos a integração dos elementos, a platéia projetada que aciona o gatilho das armas – mesmo sem ter consciência disso – e atingem a bailarina ao centro e o trilho que corre em cima do palco e confere ao sistema uma ação autônoma.

É visível neste espetáculo, como os corpos biocibernéticos não somente criam linguagens e significados, mas também geram relações e dissolvem os papéis cristalizados de bailarinos e público, fazendo com que um seja o outro e vice-versa, experimentando novas situações e ligações.

Objetos: No espetáculo são utilizados muitos objetos, tais como um urso de pelúcia, rodinhas acopladas ao sapato, caixotes, tijolinhos, entre outros. À primeira vista, são meros objetos inanimados que encontramos facilmente em nosso dia-a-dia e não possuem nenhuma afinidade com um espetáculo de dança. Porém dentro da obra eles se tornam extensões diretas dos corpos dos bailarinos, e podem então limitar ou multiplicar os movimentos e as reações geradas por estes movimentos.

Por exemplo, como podemos ver na imagem a seguir, quando o bailarino acopla aos seus sapatos duas rodinhas em cada um, ele desliza pelo palco, dá giros e dança, ele não deixa de ser bailarino, ele apenas adicionou ao seu corpo simples objetos como rodinhas, que assumem o papel de extensões, e que agora o tornam um corpo biocibernético que aumenta sua capacidade de expressão e movimento como bailarino.



Fotografia 7 – Bailarino sobre rodas.

Fonte: [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <isathiesen@gmail.com> em

12 nov. 2007.

Fotógrafo: Gilson Camargo.

Por meio da análise destes elementos presentes no espetáculo foi possível observar como a utilização de extensões a fim de criar corpos biocibernéticos é capaz de gerar novas linguagens e novos significados para os movimentos dos corpos. Porém, como vimos, as extensões utilizadas são capazes de aumentar não somente a capacidade do corpo dos bailarinos, mas é capaz também de suscitar e tecer relações entre o ambiente em que se passa, transformando e aumentando o espaço cênico e fazendo com que a platéia participe de forma ativa, sendo ela mais um elemento do espetáculo.

4 CONCLUSÃO

O trabalho foi realizado a fim de responder certas questões que pretendiam analisar e descobrir a função, a importância e a profundidade da dança híbrida que nasce da relação entre as extensões e próteses e a dança, repleta de extensões do Grupo Cena 11 Cia. de Dança.

No primeiro capítulo, o foco foi o corpo humano como peça fundamental para todos os processos de comunicação do homem e linguagem principal da dança. Constatamos que o homem como espécie que tem sua comunicação altamente vinculada a símbolos, utiliza-se do corpo como forma de expressão, como uma corporificação de seus sentimentos, pensamentos, e tudo que se passa em seu interior e assim o expressa de forma consciente ou não, através de seu corpo. Foi aí que constatamos que o corpo humano e seus movimentos são a origem de toda sua comunicação.

O corpo humano, definido por Harry Pross como *mídia primária*, é a base para todo e qualquer processo comunicativo e ponte para novas mídias. Ainda no primeiro capítulo foi introduzida a noção do corpo biocibernético como forma de manifestação artística, é o corpo híbrido, que utiliza tecnologias, como próteses e extensões, de forma a ampliar sua capacidade de expressão e transmutar-se. Dentro dos conceitos de Harry Pross, é considerado a *mídia secundária*, na qual o emissor, a fim de aumentar seu impacto e prolongar seu alcance sobre seu receptor utiliza-se de extensões e próteses. No universo das artes e da dança, o corpo biocibernético se encontra em constante processo transitório, já que em contato com outros elementos ele modificado e modifica a cena. Esta é uma troca constante, uma barreira que não é fixa entre o corpo biocibernético, elementos cênicos e bailarinos, sendo capaz de construir os mais diversos e novos significados e linguagens.

O capítulo seguinte tratou deste corpo biocibernético na dança. Começa falando da dança contemporânea, de sua origem, que surgiu causando uma total ruptura com o ballet e sua estrutura clássica, como uma forma de protesto, deixando de lado a estética e chegando a total desconstrução da arte clássica. A dança contemporânea possui como propósito a transmissão de sentimentos, idéias, angústias

e tudo que há no íntimo e pessoal do homem pós-moderno, é uma manifestação visceral de suas experiências íntimas.

É neste contexto de dança contemporânea que surgiu o Cena 11 Cia. de Dança. Após alguns anos de existência, Alejandro Ahmed, até então bailarino assumiu a direção da companhia e passou a assinar suas coreografias em 1992. Foi a partir daí que o Cena 11 veio definindo cada vez mais sua identidade, fortalecendo-a trabalho após trabalho. Suas obras são resultados de projetos de pesquisa e de estudos, de forma a agregar conhecimento e prática na dança. O que resulta em espetáculos ricos em referências culturais e científicas e exploram as mais diversas formas de movimentos e linguagens. A utilização de extensões e próteses faz parte da identidade do Cena 11, o que gera cada vez uma maior complexidade de sua linguagem e a cada nova obra uma relação maior entre os elementos cênicos, bailarinos, seus corpos e extensões.

O novo espetáculo, “Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente” segue na mesma linha dos espetáculos apresentados anteriormente pela companhia de dança, traz um elemento constantemente presente na dança contemporânea e na obra do Cena 11: o estudo minucioso do corpo e seus movimentos, também é proposto um estudo da relação corpo/máquina em cena.

Entre elementos tecnológicos, tais como: câmeras, sistemas de vjing, robôs, objetos, entre outros, abrangendo até o espaço cênico e a platéia, são criados corpos biocibernéticos que dão novas dimensões à linguagem do espetáculo, são criados novos significados, criando uma relação de troca de significados entre todos os elementos envolvidos. Em um dos momentos, a platéia interage – mesmo que inconscientemente – com um robô, que interage diretamente com uma bailarina e isso faz criar uma intrínseca relação de troca e diálogo entre todas as partes presentes. Portanto, podemos destacar que os corpos biocibernéticos não somente criam novas linguagens e significados, mas também geram novas relações e por sua vez, dissolvem os papéis cristalizados de bailarinos, elementos e platéia, fazendo com que um experimente o que é ser outro e vice-versa, vivendo novas situações e criando diferentes ligações.

Ao longo da pesquisa, o principal obstáculo encontrado foi a obtenção de bibliografia. Não se encontra muito facilmente, nas bibliotecas, referências que tratem do corpo como forma de comunicação, do corpo e da dança e da dança em geral, mesmo que haja muitos trabalhos que tratem deste tema. Acredito que isso se deva em parte pelo fato de que aqui, Santa Catarina, não seja um forte pólo de estudo, criação e desenvolvimento de dança – salvo algumas poucas figuras dispostas a trazer atenção e esforços para este aspecto – diferentemente de São Paulo, Bahia, Goiás e Minas Gerais, onde se encontra muito sobre o assunto, e não são poucas as pesquisas e estudos do tema.

Ainda há muito que pode ser estudado e analisado dentro da rica obra do Cena 11. Um dos desdobramentos desta pesquisa que pode vir a ser realizado é o estudo da relação entre homem e animal, e então como se dá esta relação em cena, já que Nina, a Border Collier, já é como parte do elenco. Outro tema que pode ser pesquisado é o impacto que a dança do Cena 11 tem sobre a sociedade, já que é uma dança que causa certo estranhamento e utiliza-se de linguagens e temas radicais para atingir seus propósitos e passar sua mensagem.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O tempo lento e o espaço nulo**: mídia primária, secundária e terciária. 2000. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/tempolento.pdf>> Acesso em: 17 set. 2007.

_____. **A mídia antes da máquina**. 1999. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/tempolento.pdf>> Acesso em: 17 set. 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.165-196.

COLLAÇO, Gabriel Henrique. **A Crítica de dança nos cadernos culturais catarinenses**: a presença do Cena 11 na mídia impressa. 2003. 76 f. Monografia (Especialização em Jornalismo Cultural) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

COLLAÇO, Gabriel; AHMED, Alejandro. **Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por isathiesen@hotmail.com em 2 out. 2007.

DOMENICI, Eloísa. A comunicação do corpo e os processos de vinculação simbólica. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004. p. 89-101.

GREINER, Christine. **O Corpo**: Pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004. p. 11-19.

GRUPO CENA 11 Cia de Dança. Disponível em <<http://www.cena11.com.br>> Acesso em: 8 out. 2007.

KATZ, Helena. Cena 11 estréia coreografia flutuante. 2005. Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/impressa.html>> Acesso em: 8 out. 2007

MARINHO, Nirvana. Sampliando mídias através do corpo. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004. p. 21-29.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1993.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Org.). **Tube de ensaio**:

Experiências em Dança e Arte Contemporânea. Florianópolis: Editora do Autor, 2006. p. 45-53.

NETO, Juliana Caetano. **Corpo e máquina**: o papel da mídia terciária na perda da corporeidade. 2003. 40 f. Monografia (Graduação em Comunicação em Mídias) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RUY, Karine. O espetáculo de sensações. 2007. Disponível em:
<<http://www.clicrbs.com.br/jornais/dc/jsp/default.jsp?uf=1&local=1§ion=Home>>
Acesso em: 8 out. 2007

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SPHANGERO, Maíra. Sobre a vontade de ultrapassar. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004. p. 31-41.

VANDENBUSSCHE, Bert. **Remediation as medial transformation**: case studies of two dance performances by 'Commerce'. 2003. Disponível em:
<<http://www.imageandnarrative.be/mediumtheory/bertvandenbussche.htm>> Acesso em:
2 nov. 2007.