

## **Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança**

**Cássia Navas Alves de Castro**

**In Seminários de Dança I- História em Movimento: biografias e registros em dança. Joinville, Festival de Dança, 2008**

No século XX, ações em direção à interdisciplinariedade articulam-se com a possibilidade de uma intensa análise e classificação de elementos do pensamento, ciência e arte, gerando-se o crescimento de novas disciplinas.

Povoado de territorializações do conhecimento este campo fundamenta o estabelecimento de uma “**disciplinariedade aguda**” – composta da justaposição de muitas e bem específicas disciplinas, conclamando-se a **ações interdisciplinares**, algumas delas entre elementos anteriormente incomponíveis.

A diversa interdisciplinariedade já presente na arte, constituindo um especial *hummus* para a invenção, passa a ser estratégia e modo de ação, no franqueamento de fronteiras onde o amálgama entre os elementos suspensos possa ser transformado em novo território, a partir do qual se parta para novas fronteirizações.

A palestra apresenta esta questão, dentro dos estudos em dança.

### Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança

Debates em torno da interdisciplinariedade apontam para zonas de fronteira, onde se articulam margens de territórios que entre si estabelecem algum tipo de relação, seja através de

1. porções intervalares menores e portanto mais evidentes, como uma pequena ponte que une as margens de um riacho e
2. porções intervalares maiores e, talvez por isto, menos evidentes ou menos facilmente identificáveis, como uma ponte suspensa sobre um grande rio de vale profundo, que atravessa o espaço, construída por sobre sua largura, pairando por sobre um “canyon”.

Distâncias entre áreas do conhecimento podem ser pequenas, outras vezes gigantescas e o trabalho entre ou por sobre suas possíveis “zonas de fronteira” é desafio e privilégio, visto serem locais de intersecção, onde se fecunda o futuro na hibridização do pensamento e da cultura.

O desafio é aventura, posto que a ação entre disciplinas requer um tanto de coragem e paciência especial: são espaços de crise, onde a experimentação apresenta-se em alto grau, em um panorama nebulosamente opaco onde artistas e cientistas vão abrindo clareiras, em incessante atividade investigativa.

Isto sem falar que, de fato, em zonas de fronteira, palcos de “estados de crise”, costumam ocorrer (e correr) de tudo um pouco, inclusive balas.

Na natureza e na cultura, a presença da interdisciplinariedade impera, já que sem a relação entre campos distintos – disciplinas -, quase nada pode ter vida ou existência no planeta.

No século passado, século XX, ações em direção à interdisciplinariedade articulam-se com a possibilidade de uma intensa análise e classificação de elementos do pensamento, ciência e arte, gerando-se o crescimento de novas disciplinas.

A esta realidade vem juntar-se um certo gosto do homem contemporâneo para a análise e a decupação de tudo que lhe passe à frente, fruto talvez de uma consciência profunda da cisão entre indivíduos do planeta, que vem se processando desde o primeiro capitalismo.

À superposição de cisões - social, econômica e grupal -, acrescenta-se uma ruptura de caráter individual. Trata-se do conhecimento de clivagens internas, a partir da difusão de características da *psi* individual, constituída de contradições que, lançadas à consciência de maneira abrupta, cindem nossa auto-imagem e auto-identificação, para pouco dizer.

Povoado de territorializações do conhecimento este campo fundamenta o estabelecimento de uma “disciplinariedade aguda” – composta da justaposição de muitas e bem específicas disciplinas, conclamando-se a ações interdisciplinares, algumas delas entre elementos anteriormente incomponíveis.

A divisão extrema entre elementos os libera de suas regras correntes de articulação, suas novas composições resultando em exemplaridades artísticas originais, como certas criações dos anos 70, que, atualmente deslocadas de seu contexto histórico, algumas vezes são analisadas sem a lúdica seriedade fundadora de suas circunstâncias de origem<sup>1</sup>, permitida pela liberdade de juntar tudo com qualquer coisa.

Intensificam-se esforços para estabelecer pontes, pinguelas, viadutos, passarelas virtuais, redes de todo o tipo entre velhas, novas e novíssimas disciplinas.

A diversa interdisciplinariedade já presente na arte, constituindo um especial *hummus* para a invenção, passa a ser estratégia e modo de ação, no franqueamento de fronteiras onde o amálgama entre os elementos suspensos possa ser transformado em novo território, a partir do qual se parta para novas fronteirizações.

Como apresentar, de maneira sucinta, a questão nos estudos em dança?

Modernamente, grandes saltos da linguagem se fazem através do trabalho entre a “disciplina dança” e outras áreas de conhecimento artístico, científico ou tecnológico.

Ao longo do século XX encontram-se as interfaces entre dança e literatura, dança e artes visuais, dança e cultura vernacular, dança e música de vanguarda, dança e teatro, estonteantemente levadas à cena por artistas como os da companhia dirigida por Serge Diaguilev - os *Ballets Russes*<sup>2</sup> ou por criadores-bailarinos do grupo de Pina Bausch<sup>3</sup>, em obras que marcaram época ao transformar padrões corporais, e, portanto, padrões de comportamento e relações sociais.

A fronteirização, como também podemos nomear a interdisciplinariedade, geralmente produzida através de entrechoques dos quais não resultam poucas faíscas, não eclipsa uma circunstância de origem da arte, cuja estrutura se forma pelo entrelaçamento de **matrizes da linguagem e pensamento- matriz sonora, matriz visual e matriz verbal**, fundamentadas por seus princípios de origem: a matriz sonora fundamentada pela **sonoridade**, a matriz visual fundamentada pela **visualidade** e a matriz verbal fundamentada pela **discursividade (oral)**.

Pelo entrelaçamento de matrizes, desde sempre, as linguagens da arte estruturam-se matricialmente de forma intradisciplinar, a constatação conduzindo a uma pergunta fundamental: como se apresenta esta intradisciplinariedade?

Forçosamente híbridas, em cada linguagem podemos identificar a emergência de uma ou outra matriz, sendo impossível, é necessário reforçar-se, a ocorrência singular (pura) de uma delas.

Em **dança**, temos fortemente a emergência do princípio da sonoridade (basal da matriz sonora) e do princípio da visualidade (basal da matriz visual).

---

<sup>1</sup> Para exemplificar a reflexão vale uma análise dos motivos que levam a coreógrafa Trisha Brown a remontar peças de sua autoria, todas elas da primeira metade da década de 70, em dança foco da contracultura, como em *Floor of the Forest* (1970), apresentado, entre outros na “Documenta/12” (2007/Kassel/Alemanha) e na “Mostra SESC de Artes” (2008/São Paulo/Brasil).

<sup>2</sup> Companhia pioneira de balé moderno, de origem russa, baseada em Paris, nas primeiras décadas do século XX.

<sup>3</sup> Coreógrafa alemã, Pina Bausch (1940) é diretora da *Tanztheater Wuppertal*.

Segundo SANTAELLA (2001), em “Matrizes da Linguagem e do Pensamento”, o **princípio da sonoridade** pode ser definido como aquele da evanescência, pela passagem do tempo, pela desaparecimento.

O princípio fica patente naquilo que é feito para passar, como o som, que acontece no tempo, para passar com ele e com ele ir sendo levado.

Na dança muito comumente nomeada de “arte do tempo”, evidencia-se a presença deste princípio fundador da matriz sonora: terminada a função, tudo passou diante de nossos olhos e diante dos olhos dos próprios bailarinos, que, de ângulos diferentes, dançando sozinhos ou entre colegas, também assistem a arte passar, ainda que restem, em seus corpos, as estruturas do realizado.

Quanto ao **segundo princípio, a visualidade**: a dança se presentifica, passo-a-passo no tempo que escoia diante de nós, atualizando-se em forma.

O princípio refere-se aquilo que toma forma, mesmo quando informe, presentificando-se à frente de nossos olhos, como algo que se impregna de matéria, mesmo que onírica, podendo portanto apresentar-se diante dos “olhos da espírito” (PEIRCE, 1990).

A partir dos princípios sonoridade e visualidade facilmente afirmaríamos que a dança está **intradisciplinarmente** constituída de duas matrizes, de dois elementos basais diferenciados: sonoro e visual.

Não obstante, afirmo que nela exista, **sem exceção** entre as muitas formas da linguagem coreográfica, a presença do **“princípio da discursividade oral”**, base da **matriz verbal** da linguagem e do pensamento.

Seria evidente detectar-se este princípio em análises de obras nas quais clara está a presença de um fio condutor narrativo fundado no emprego manifesto de um texto verbal (libreto, poema, romance, entrevistas, canções) estabelecendo-se estratégias de interdisciplinariedade moderna e mesmo pós-moderna em obras seminais para a recente cultura coreográfica do planeta, apontando-se para estudos específicos em dramaturgia da dança.

Entretanto, o que dizer da emergência do princípio da “discursividade oral” em obras onde aparentemente o criador “nada tem a dizer”, a não ser, como o correntemente expresso nos programas de espetáculos, mostrar movimento encadeado a movimento em cadeias de significação sem fim?

Quando afirmo que lá também está a “discursividade oral”, princípio fundador da matriz verbal, refiro-me à definição deste princípio, fundado na inscrição ou na intenção de imprimir um traço, mesmo enquanto mera garatuja.

Reiterando: fundado na inscrição ou na intenção de imprimir um traço, mesmo quando este é mera garatuja.

Um traço que permita o transporte para outras fronteiras do aqui e agora, do concomitante, apontando-se para o passado e futuro, preconizando, dentro de um registro poético do tempo, uma separação entre “pré-história” e uma das histórias possíveis.

Na dança afastada da intenção de comunicar conteúdos que não sejam aqueles de sua própria estrutura, está impresso o traço primordial, a grama, a grafia que cada bailarino escreve com sua presença, simplesmente por estar em cena, grafia escrita em seus corpos, fruto de articulação entre o herdado e o adquirido, entre natureza e cultura.

Pura discursividade oral, assim como a grafia que realizarão no palco – a coreografia – , seja ela qual for, mediante a qual em dança *sentimos-lemos-entendemos-percebemos* beleza, arrojo, dor, quietude, provocação ou consolo.

A matriz verbal em dança, intradisciplinarmente articulada às matrizes sonora e visual vem sendo foco de criadores modernos e pós-modernos de dança.

Seja pela busca de um novo “acento” corporal, à semelhança de uma forma de conjugação de “línguas” coreográficas pretensamente universais, posto que conjugada entre muitos, – como o balé ou o contemporâneo- seja na pesquisa das estruturas da movimentação relativa a topologias tribais, regionais, topológicas, como nos estudos em torno das danças do *hip hop*.

Dentro deste assunto amplo, recortei um tema, desenvolvido em pós-doutorado (Escola de Comunicações e Artes, ECA/Universidade de São Paulo). Na pesquisa analisei obras de seis criadores diferentes, que na contemporaneidade estabelecem estratégias entre textos da cultura verbal brasileira (romances, canções, poemas) e formas modernas e contemporâneas de sua dança: Ana Mondini, Márcia Milhazes, Lenora Lobo, Mário Nascimento, Henrique Rodovalho e Décio Otero<sup>4</sup>.

A metodologia, de modelo interdisciplinar, foi a decupagem sintética da linguagem cênica de cada obra, buscando-se o “grau zero” de suas escrituras. Além disto, investigaram-se as estratégias entre e através de disciplinas, neste caso: textos verbais e textos coreográficos.

Por fim, investigaram-se as causas do desejo de se entrelaçar linguagem corporal e textos verbais fundadores do português que se fala entre nós, articulando-se, para além dos perigos de um nacionalismo popular totalitarista, estudos vernaculares do romântico, moderno e pós-moderno.

A respeito dos fundamentos destes desejos, conclusões:

Nos criadores estudados, a escolha da literatura ou da canção brasileira foi fundamento para estratégias que potencializaram circuitos de comunicação entre artistas e platéias da dança, em épocas de árido relacionamento entre estes pólos, por um lado, esgotados os criadores de tanta e solitária modernidade,

---

4 No pós-doutorado *Seis coreógrafos brasileiros* (2001) são analisadas as obras *Forró for All* (MONDINI, São Paulo, 1993), *E sonha Lobato...* (LOBO, Brasília, 1997), *Santa Cruz* (MILHAZES, Rio de Janeiro, 1996), *Old Melodies* (OTERO, São Paulo, 1998), *Registro* (RODOVALHO, Goiânia, 1997) e *Arerê* (NASCIMENTO, São José do Rio Preto, 1998).

por outro, esgotados os públicos dos conteúdos quase privados das obras que assistem, povoadas de códigos banais ou de idiossincrasias compartilhadas entre turmas de iniciados.

Sobre a interdisciplinariedade, transformada em dança, ferramenta para a *mise en scène* de cada obra: ela se manifestou de acordo com cada escritura coreográfica, analisada caso-a-caso.

Para além das especificidades, o que constitui-se em elemento de análise transversal, atravessando as unidades de pesquisa do pós-doutorado, as obras de cada um dos seis criadores?

A emergência do princípio da “discursividade oral”, visível na inscrição de traços comuns a bailarinos e coreógrafos, resultantes de uma cultura corporal, de uma cultura da dança e de uma cultura coreográfica desenvolvidas a partir de perceptos semelhantes, notadamente aqueles que dizem respeito à língua falada por todos eles: o português que falamos no Brasil, vernáculo de um *locus* específico.

### Referências

- ADOLPHE, J. M. (1997). La dramaturgie est un exercice de circulation. In *Dossier Danse et Dramaturgie*, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31
- BERNARD, M. (1995) *Le Corps*. 2ª ed. Paris: Seuil
- CARDONA, P. (2000). *Dramaturgia de bailarín, cazador de mariposas*. México DF: Conaculta/INBA
- CHAUÍ, M. (1987). *Conformismo e Resistência*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense
- FALBEL, N. (1978). Fundamentos Históricos do Romantismo. Em *O Romantismo*. Org. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva
- FEBVRE, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron/Librairie de la Danse
- MANNING, S.A (1988). *Modernist dogma and post-modern rhetoric*. TDR T-120 Winter: 32-39
- NAVAS, C. & DIAS, L. (1992). *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura
- NAVAS, C. (1999). *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec.
- NAVAS, C. (2001a) *Seis Criadores Brasileiros*. Manuscrito/pós-doutorado. CTR/ECA-USP/FAPESP, São Paulo
- NAVAS, C. (2001b). **Dança, escritura e dramaturgia**. In *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador: ABRACE
- NAVAS, C. (2003) **Dança brasileira no final do século XX**. In *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*. Org. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva
- NAVAS, C. (2006). **Dança, estado de ruptura e inclusão**. In *Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE, Rio de Janeiro, ABRACE, 2006*
- ORTIZ, R. (1988). *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense
- PEIRCE, C.S . (1990). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva
- SANTAELLA, M. L. (1993). *Palavra, imagem & enigmas*. Em *Dossiê Imagem*, Revista da USP, nº 16, p. 36-51, São Paulo
- SANTAELLA, M. L. (2001). *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras