

Para citar esse documento:

DAVIDOVITSCH, Fernando; FRINHANI, Ana Carolina. *Lamentations*: estudos teórico-práticos de atualizações em dança. *Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Goiânia: ANDA, 2016. p. 673-683.



[www.portalanda.org.br](http://www.portalanda.org.br)

Apoio:



**LAMENTATIONS:  
ESTUDOS TEÓRICO-PRÁTICOS DE ATUALIZAÇÕES EM  
DANÇA**

Ana Carolina Frinhani (UFS)\*<sup>i</sup>  
Fernando Davidovitsch (UFS)\*<sup>ii</sup>

**RESUMO:** Este artigo traz como abordagem teórica o conceito *virtualização-atualização* (LÉVY, 1996) que foi utilizado para desenvolvimento e análise de trabalhos coreográficos com o Grupo de Dança e Performance (GDP), da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Este conceito, que tem suas origens na filosofia escolástica, pode ser brevemente explicado como a invenção e solução (cíclica e sempre móvel) de problemas, relativizando a noção habitual de “cópia e criação” em Dança e propondo um olhar mais flexível e não preconceituoso sobre o tema. Trata-se de um estudo de caráter teórico-prático, que, junto ao GDP, teve como proposta realizar vários tipos de *atualizações* em Dança, atrelados aos conceitos discutidos. Essas *atualizações* tiveram como ponto de partida a coreografia “Lamentation”, da dançarina e coreógrafa estadunidense Martha Graham, estreada em 1930, ficando conhecida como um dos marcos da Dança Moderna.

**PALAVRAS CHAVE:** ATUALIZAÇÃO. LAMENTATION. GDP.

**LAMENTATIONS:  
THEORETICAL AND PRACTICAL STUDIES OF UPDATES IN DANCE**

**ABSTRACT:** This article brings as theoretical approach the concept of *virtualization-update* (LÉVY, 1996), that was used for the development and analysis of choreographic works with Grupo de Dança e Performance (GDP), of Federal University of Sergipe. This concept, which has its origins in scholastic philosophy, can be briefly explained as the invention and solution (cyclic and always mobile) of problems, relativizing the habitual notion about “copy and creation” in Dance and proposing a more flexible and not prejudiced look about the subject. This is a theoretical and practical study that, by the GDP, had the purpose of performing various types of *updates* in Dance, linked to the discussed concepts. These *updates* have as a starting point the choreography “Lamentation”, of the American choreographer and dancer Martha Graham, which debuted in 1930, becoming known as one of the most remarkable artistic work in Modern Dance.

**KEYWORDS:** UPDATE. LAMENTATION. GDP.

Uma *atualização*, de acordo com o que explica Pierre Lévy (1996, p. 15), em seu livro "O que é o Virtual?", corresponde ao movimento de solução inventiva de um problema qualquer vindo de um estado de virtualidade. Esse conceito é o primeiro motivo para a escrita deste artigo, que propõe ainda fazer análise teórica sobre "Lamentations", uma intervenção artística de dança que também se pautou no conceito de *atualização* para sua produção. A proposta aqui é fazer um estudo mesmo de teoria e prática a partir desse tema comum.

Antes de prosseguir faz-se necessário então entender melhor os conceitos de *atualização* e *virtualização*, bem como seus pares, *atual* e *virtual*, que estão sendo aqui utilizados. Assim, a primeira pergunta a ser feita é: O que é o *atual*? O termo *atual* foi utilizado na filosofia bergsoniana para explicar a chegada da memória na consciência<sup>1</sup> humana. O que o autor propunha era categorizar a memória em duas *naturezas*: a *memória-contracção*, inapreensível pelo homem, visto sua temporalidade contínua, e a *memória-lembrança*, que caracteriza a chegada da memória nos âmbitos do alcance humano. Para isso ele utilizou a figura metafórica de um cone:

Figura 1: Cone das lembranças puras

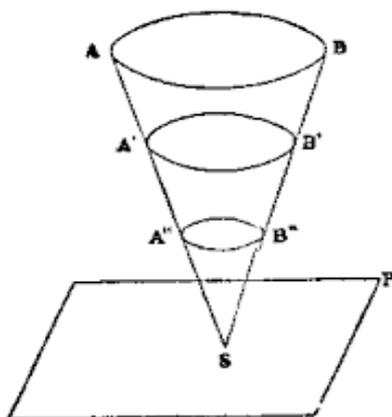


FIG. 5.

Fonte: (BERGSON, Henri. 1999, p.190)

<sup>1</sup> Consciência aqui não compreende o entendimento freudiano desse termo que explica estados inconsciente e consciente da mente humana, mas o entendimento bergsoniano de natureza de memória que pode ser alcançado pelo homem.

Lemos nessa figura os seguimentos AB, A'B', A"B" que ilustram a *memória-contracção*, e que são, segundo o autor, diferentes *níveis* de uma mesma *natureza*, a *natureza virtual*, que se contrai até chegar ao ponto S, localizado no ponto P (representação do universo *atual*). O ponto S, por sua vez, ilustra a consciência humana, ou a *memória-lembrança*, que também podemos descrever como memória de *natureza atual*. O "cone das lembranças puras", como é intitulada a figura acima, descreve então a mudança de *natureza* da memória que, de *virtual*, via movimento de *contracção*, passa a ser *atual*.

Ao trazer a essa escrita o exemplo de Henri Bergson (1999), autor de "Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito", pretende-se pontuar e dar ênfase especificamente à oposição de *natureza* que ele faz entre *virtual* e *atual*, entendendo-as como *naturezas* heterogêneas, mas não descoladas, ao contrário, dando-lhes caráter de continuidade e complementariedade.

A importância das ideias bergsonianas se dá também pela sua ampla utilização por filósofos da Contemporaneidade, como Gilles Deleuze, que continua a ecoar o pensamento de oposição entre *virtual* e *atual* proposto anteriormente por Bergson. Para Deleuze (2012, p. 37) Bergson é "aquele que leva ao mais alto ponto a noção de *virtual*, e que funda sobre ela toda uma filosofia da memória e da vida". O autor ainda trata de escrever o livro "Bergsonismo", no qual faz sua própria interpretação sobre a filosofia de Bergson que, a partir de então, estaria presente em diversos momentos da filosofia deleuziana, especialmente no livro "Diferença e Repetição", no qual este propõe o conceito de *atualização* ainda não apresentado por Bergson.

Esse novo conceito, o de *atualização*, não cessa de evoluir e acaba por cair nas graças de Lévy (1996, p.16), que define a *atualização* como a passagem do estado *virtual* para o *atual*, sendo a solução de um problema, que não estava previamente definido. Trata-se de uma "criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades" (Lévy. 1996, p.16). Todavia, na filosofia lévyana o entendimento de *virtual* e *atual* não é o mesmo de Bergson, ainda que tenha partido do bergsonismo. Para Lévy, o *virtual* compreende um

complexo problemático que se movimenta em meio a tendências entrelaçadas e que caminha ao *atual* e este (o *atual*), por sua vez, seria a solução inventiva ao *virtual*. Para o autor, o *virtual* é da instância dos problemas ( ? ); o *atual*, da instância das soluções ( . ); e, a *atualização*, localizada entre *virtual* e *atual*, nada mais é do que o movimento de transformação do problema em solução, ou o processo de mutação de identidade, no qual o *virtual* passa a ser *atual*.

A importância da oposição entre *virtual* e *atual*, a partir da perspectiva de Lévy, Deleuze e Bergson, se dá também pela derrubada do antigo entendimento de que o *virtual* se opunha ao *real*, que apareceu algumas vezes na história da filosofia Clássica. Especialmente na filosofia escolástica, na Idade Média, o *virtual* era apresentado como aquilo que faz oposição ao *real*. O que existe em ato ou em matéria é *real*, trata-se de uma realidade concreta, enquanto o que se manifesta apenas em essência e imaterialidade é *virtual*.

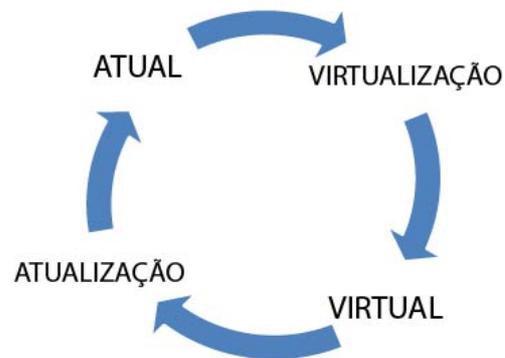
O *virtual*, nesse contexto, era entendido como sinônimo de possível, “uma essência que existe em Deus, mas ainda não como realidade concreta” (Schöpke. 2010, p.40), um *possível* que pode vir ou não a se tornar *real*. Segundo Lévy (1996, p.15), essa é uma oposição (*virtual-real*) “fácil e enganosa”, que parte principalmente de uma compreensão equivocada de que o existente ou o *real* sempre está vinculado a uma efetivação material. Para o autor, o *virtual* nada tem de inexistente, ele é apenas outro modo de ser, real e latente.

Lévy (1996) ainda propõe que haja uma espécie de retroalimentação entre virtualidade e atualidade, diferentemente do que propunha Bergson (1999), que acreditava que o *atual* era a máxima contração do *virtual* e, portanto, havia um único caminho a ser feito, o do *virtual* em direção ao *atual*. Para Lévy (1996), o caminho que segue do *atual* em direção ao *virtual* também é legítimo e deve ser chamado de *virtualização*.

O conceito de *virtualização* é sem dúvidas uma das maiores contribuições de Lévy (1996) à evolução do pensamento bergsoniano. O autor define a *virtualização* como aquilo que faz o caminho oposto ao da *atualização*, é a dinâmica de mutação de identidade do *atual* que passa a ser *virtual*. Em outras palavras, a *virtualização* é a criação de problemas, enquanto que a *atualização* é a solução de problemas.

Dessa forma, o *virtual* seria o complexo problemático propriamente dito e o *atual* a solução que não estava previamente definida de um problema.

Figura 2: círculo do movimento



Na figura acima podemos perceber que Lévy mantém a ideia de heterogeneidade e completude proposta em primeira instância por Bergson. Inextricavelmente juntos, *atual*, *virtual*, *atualização* e *virtualização* formam uma unidade colaborativa, mas sem, no entanto, perderem sua consistência existencial em seus aspectos individuais.

Portanto, como numa espécie de *Looping* retroalimentativo, a *atualização* de um *virtual* se tornará *atual* e se *virtualizará* rumo a sua existência *virtual*, que chamará a um novo processo de *atualização*. Logo, uma *atualização* é sempre a *atualização* de uma *atualização* de uma *atualização*, etc.

Nesse sentido, pautando-se aqui na ideia de Bergson que propõe a existência de diferentes níveis de *virtualidade*, ousa-se sugerir neste a existência de alguns níveis de *atualização* em dança e é nessa perspectiva que essa escrita se desenrola a partir desse ponto.

### Atualizações em dança

A proposta coreográfica para “Lamentations” partiu do interesse de experimentar como esses conceitos de *atualização/virtualização* poderiam ser aplicados diretamente em uma ação compositiva criativa em dança. Para isso,

trabalhou-se com o Grupo de Dança e Performance (GDP), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), a fim de desenvolver tal ideia.

Este trabalho coreográfico partiu da referência da obra "Lamentation", montada e encenada em 1930, pela coreógrafa e bailarina moderna estadunidense Martha Graham. A partir desta primeira obra surgiram as seguintes indagações para a elaboração desta investigação coreográfica: como se pode *atualizar* uma determinada obra consolidada em outra época? O que significa dançar hoje a técnica de Martha Graham? Como atualizar uma ideia conceitual de uma obra do passado num contexto contemporâneo? Como deslocar os elementos básicos de uma determinada obra para a elaboração de uma outra?

Tendo, assim, como ponto de partida tais perguntas, elaborou-se a obra coreográfica "Lamentations", composta por duas composições coreográficas, que tratam-se de duas *atualizações* da obra "Lamentation" de Martha Graham. A intenção era a elaboração de três coreografias que comporiam a obra, sendo a primeira uma *atualização* de 1º nível, a segunda uma *atualização* de 2º nível e a terceira uma *atualização* de 3º nível.

A *atualização* de 1º nível, foi assim chamada porque conteve uma máxima proximidade com a obra original ("Lamentation" de Martha Graham). Foi feita uma cópia *Ipsis Litteris* do vídeo da obra original disponibilizado num site da internet, utilizando a mesma partitura de movimento, a mesma intenção expressiva, a mesma música, um figurino com a maior fidelidade possível, bem como os elementos de composição cênica (o banco, nesse caso).

Entende-se aqui que mesmo numa obra em que a intenção é fazer uma cópia, está contido certo grau de criação, pois no ato de concretizar (*atualizar*) uma dança, está intrinsecamente imbuído um complexo problemático (*virtual*) que se constrói quando pensamos no "como" vamos resolver as questões que aparecem no decorrer do caminho de *atualizar*.

Essa configuração, todavia, não pôde ser colocada a público, haja vista as políticas de direitos autorais, bastante rígidas do Instituto Martha Graham, em Nova Iorque. Em momento algum houve qualquer intenção de cometer um plágio (entendendo como uma cópia que não referencia seus autores). Entende-se aqui

que, para artistas que não podem arcar com altos custos de direitos autorais – como foi no caso desse trabalho –, essas exigências acabam por cercear os fazeres artísticos de alguns artistas da Contemporaneidade.

A segunda configuração, *atualização* de 2º nível, foi assim chamada porque se aproximou da obra original (“Lamentation” de Martha Graham), mas não de forma totalmente fiel a ela. Teve-se como ponto de partida a ideia de esculturas no espaço, que “Lamentation”, constrói através do uso do figurino. Estudou-se, então, o trabalho artístico do fotógrafo Guilherme Licurgo (2015), que explorava as relações dos vários figurinos de Martha Graham para fotografia. Tendo como base o estudo deste fotógrafo e a ideia de esculturas no espaço, iniciou-se uma proposta de instalação artística, colocando quatro intérpretes-criadores (a obra original era um trabalho solo) em meio ao público, que ficavam em posições estatísticas, que por vezes variavam.

**Figura 3:** *Atualização* de 2º nível, apresentação do GDP no Festival *Ballace de Dança* (2016)



Trabalhou-se também uma movimentação experimentando a técnica de contração e relaxamento, espirais e foco na coluna e região pélvica, próprios da técnica de Graham, tentando se desprover do conteúdo expressivo e dramático que caracterizavam a proposta para composição coreográfica da artista. Durante a movimentação, os intérpretes, em um determinado momento, começavam a deixar o figurino cair, para que se pudesse reconhecer também as esculturas que se

formavam por dentro do “tubo”, do figurino de “Lamentation”. A movimentação não seguia qualquer música (como na obra original), mas um som arrítmico de respiração (própria da respiração profunda dos exercícios da técnica de Graham), que acontecia ao vivo em um microfone. Essa *atualização* colocou em jogo a relação entre público e artista(s), ao desfazer a configuração de palco italiano (com a quarta parede, que cria distância entre estes) e lançar os dançarinos no espaço público, interferindo nas passagens dos transeuntes e tornando-os parte compositiva direta da obra. Além disso, colocou em questão o sentido da prática da técnica de Graham: o que ela representa hoje? Para que fins coreográficos a praticamos? Podemos deslocar o seu treinamento técnico da ideologia proposta pela coreógrafa que a criou?

Sendo assim, esse 2º nível de *atualização* faz uma referência direta à obra original “Lamentation” (em muito, evidenciada pelo figurino, movimentos característicos e o som da respiração), porém buscando certo distanciamento da obra original, sem se desprender da mesma. Ao final os dançarinos sustentavam posições estáticas, retomando o caráter de instalação do início e encerrando a obra com finalização indefinida, diferentemente da obra original, que tinha um final bem definido. É importante ressaltar que tal configuração possibilita facilmente que quem conhece a obra “Lamentation” a acesse diretamente.

Já a *atualização* de 3º nível procurou extrair de “Lamentation” apenas seus aspectos conceituais: a tragédia que obsedia o corpo, o figurino que veste um material de carne e sangue, que pode ser entendido como uma pele que se estica por causa da dor que dilacera o corpo e a dor como sendo universal.

A ideia era trabalhar com os intérpretes-criadores como sendo agentes investigadores e investigados dessa criação. As dores a serem ativadas não seriam as de outrem senão as deles mesmos. Para isso realizou-se alguns laboratórios de criação. Numa primeira experiência os intérpretes-criadores foram levados a uma sala previamente preparada com cadeiras escolares bem próximas umas das outras e voltadas para uma tela branca, na qual seriam exibidos alguns vídeos. Tendo as mãos amarradas e presas às cadeiras, os intérpretes-criadores passaram por uma espécie de overdose de cenas de reportagens Contemporâneas, que abordavam as mais variadas formas de dor humana, incluídas as causadas por atos de violência. A

ideia era ativar uma sensibilidade emotiva para que eles pudessem então experimentar essas sensações no corpo, transformando-as em células coreográficas. As respostas foram as mais diversas, desde a suposta apatia ao choro e desmaio. Todavia, no decorrer dos encontros as células coreográficas foram tomando forma e o acesso a esse estado de corpo sensível foi se tornando possível mesmo sem o estímulo visual das imagens dos vídeos.

Com o intuito de imbricar ainda mais os intérpretes-criadores na obra em questão, pediu-se que eles escrevessem uma carta relatando um fato de suas vidas, ou da de alguém próximo a eles que os tivessem causado dor. O segundo passo, foi pedir que um por um, em uma sala fechada, na companhia apenas da coreógrafa, falasse sobre o que havia escrito e se possível com um gravador ligado e registrando sua fala. Alguns preferiram não falar e outros não se deixaram gravar, mas outros se entregaram com tanta verdade que a dor emergiu naquele momento como se fosse o exato momento da ocorrência do fato que antes lhes causara essa dor. Com esse material foi feita a primeira parte da trilha sonora do trabalho.

Dessa forma, ao iniciar o trabalho com suas vozes mixadas, ocorria um acesso imediato de suas memórias e cada intérprete-criador começava a sequência coreográfica com sua verdade e com sua dor e conseqüentemente com a dor dos colegas com quem dançava ao seu lado. A dor, nesse sentido, acabara por se tornar coletiva, se estendendo até o público que, vez ou outra, acabara por derramar fartas lágrimas durante a apreciação estética.

Essa *performance*/coreografia se iniciava com os intérpretes-criadores, vestidos com roupas cotidianas, misturados ao público e, ao som de suas próprias falas, iam se juntando em um centro enquanto acessavam suas memórias e seu corpo sensível através de movimentos introspectivos e pessoais. Em seguida, a música "Bachianas Brasileiras nº 5", de Heitor Villa-Lobos, começava a tocar e os intérpretes-criadores dançavam a coreografia anteriormente criada por eles. Em alguns momentos os intérpretes-criadores *performatizavam* esticando suas camisetas como se fossem suas peles, como se quisessem se livrar da dor e, sem sucesso, terminavam a coreografia estirados ao chão, um por cima do outro, num aglomerado de pessoas que mais pareciam corpos flagelados e exaustos de tanto sentir dor.

Figura 4: Atualização de 3º nível, apresentação do GDP no Festival *Ballace* de Dança (2016)



Essa *atualização*, de 3º nível, é assim identificada porque procurou se estabelecer um grande distanciamento da obra de origem, impossibilitando o público de associar de forma imediata à *atualização* do conteúdo original. Isso porque não utiliza de suas figuras coreográficas, nem figurino, nem elementos de cena e nem música. Contudo, se o público é conhecedor dessa obra de Martha Graham, é possível que se identifique a origem, ainda que seja de difícil associação.

Em síntese, o estudo teórico-prático aqui discorrido, entende toda dança como a *atualização* de outra dança que, por sua vez, é a *atualização* de outra dança. No caso em questão, "Lamentations", dividida em três níveis de *atualização*, é a *atualização* do vídeo da coreografia "Lamentation" de Martha Graham que, por sua vez, é a *atualização* da coreografia "Lamentation" de Martha Graham propriamente dita que, é a *atualização* de todo um emaranhado de pensamentos, vivências, ideias e experiências dessa grande artista da dança moderna.

### Considerações

Considera-se que experiências teórico-práticas, como a desenvolvida aqui, sejam agregadoras para os conhecimentos em Dança. Experiências desse tipo possibilitam a relação de conhecimentos de outras áreas à dança (como a filosofia,

nesse caso) e também pode servir de mote para outros modos de compor danças. Danças estas que se alimentam de outras danças apresentadas no passado e que, ao mesmo tempo, carimbam o selo de original nessas danças do passado que hoje são acessíveis apenas pelos vídeos na internet. Também se nota uma forma Contemporânea de se trabalhar com a história da dança, trazendo estudos de artistas notáveis, não só através de livros, fotografias ou vídeos, mas experimentando no corpo formas de dançar o passado no presente, pois a "repetição é uma condição da ação antes de ser um conceito da reflexão [...] o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição" (DELEUZE, 2006. p 93).

### Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B.L. Orlandi 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_ **Diferença e repetição**, 2ºed. São Paulo: Graal, 2006.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LITURGO, Guilherme. **Martha Graham Dance Company**: Desert Flower. 1ª ed. São Paulo: Lustre Editores, 2015.

<sup>i</sup> [carolfrinhani@hotmail.com](mailto:carolfrinhani@hotmail.com) Professora no curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela UFBA.

<sup>ii</sup> [fernandodavidovitsch@gmail.com](mailto:fernandodavidovitsch@gmail.com) Docente no curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre em Dança, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Dança (UFBA). Licenciado e Bacharel em Dança (UFBA).