TROTTA, Mariana de Rosa. **A apreensão estética na dança espetáculo**. Rio de Janeiro: UFRJ. Departamento de Arte Corporal da UFRJ: Professora Adjunta; 40h DE. Coreógrafa e Artista Visual.

RESUMO: A arte excede muito os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico, dirigidas por tendências às quais correspondem estilos. O trabalho “A apreensão estética na dança espetáculo” busca investigar como a apreensão estética é concebida contemporaneamente e como podemos relacioná-la à dança espetáculo, propondo uma reflexão para a dança clássica, moderna e contemporânea. Para Greimas, a apreensão estética é vista como uma relação particular estabelecida entre um sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é natural; sua condição primeira é a parada no tempo. A suspensão do tempo sublinha uma pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade no discurso e de uma ruptura na vida representada. Trata-se da fratura estética.

PALAVRAS-CHAVE: Dança, Estética, Filosofia, Linguagem, Espetáculo.

ABSTRACT: Art far exceeds the limits of aesthetic evaluations. As man’s mode of productive action, art is a social phenomenon and part of culture. Related to the totality of human existence, art maintains close connections with the historical process, driven by trends or styles. This work "Aesthetic apprehension in dance performance" aims to study how aesthetic apprehension is conceived contemporaneously and how we can relate it to dance performance, proposing a reflection for classical, modern and contemporary dance. To Greimas, aesthetic apprehension is seen as a particular relation established between a subject and an object of value. This relationship is not natural; its first condition is the stop in time. The suspension of time underlines an unpredictable punctuality, creating a discontinuity in discourse and a rupture in life depction (the representation of life; in the perfomance of life;). This is what we call aesthetic fracture.

KEYWORDS: Dance, Aesthetic, Philosophy, Language, Performance.

Quando Baruch Spinoza indaga-se “o que pode um corpo?”, o filósofo integra-se a uma linha de pensamento que vê o corpo a partir de uma visão ontológica, que o considera como foco de reflexões e produções filosóficas, como um objeto de estudo que subverte a metafísica.

Por muito tempo *ontologia (estudo do ser)* e *metafísica (para além do ser)* foram consideradas palavras sinônimas. O antagonismo aparece no Romantismo dada a necessidade de distinguir entre o ser metafísico

(transcendente) e o ser imanente. Deleuze conceitua o ser ontológico como o ser imanente e o metafísico como o eterno e imutável.

O corpo sempre foi um problema metafísico no Mundo Ocidental. A metafísica é uma linha de pensamento que assume o que existe como verdadeiro, eterno, atemporal, imutável, sem, no entanto, abranger o fenômeno.

As "*ideias perfeitas"* de Platão encontram ressonâncias principalmente nas doutrinas cristãs, onde a verdade plena e pura é alcançada através da valorização da alma e, por consequência, a deterioração do corpo, como meio de chegar próximo à perfeição divina. A metafísica, assim, recalca as demais filosofias que tratam do corpo, do fenômeno e da imanência.

A negatividade do corpo só é colocada em questão no século XIX, principalmente com a propagação das ideias de Darwin. A discussão sobre a *Teoria da Evolução* põe em xeque a concepção metafísica do corpo, acaba com a ideia de alma imortal, já que admite a descendência animal do ser humano: o animal não tem alma, logo o ser humano também não a possui.

O corpo subverte a metafísica mostrando a mutabilidade, o efêmero, a imperfeição, uma vez que o corpo traz a marcas das transformações por ele vividas.

Seguindo uma concepção materialista, proposta por uma corrente filosófica chamada *filosofia do devir*, filósofos como Deleuze, Guattari, Humberto Maturana, Francisco Varela, Spinoza, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Michel Foucault, Rudolf Von Laban, Ilya Prigogine e muitos outros querem pensar o ser não através de estruturas metafísicas, mas o ser como singular, mutável, imanente, e neste caso o ser estará próximo ao devir.

É no Romantismo que o corpo assume finalmente a sua positividade e passa a ser visto como uma ontologia. Para ALMEIDA (2006), com a passagem do século XIX para o XX, em pleno Romantismo, tanto na arte como

na dança há um retorno a um estado primeiro e original do homem, e, em consequência, do corpo como a possibilidade de realização desse retorno, como parte de uma reação contra o corpo máquina, alienado e anatômico, criado principalmente após a Revolução Industrial.

Surgem, assim, três novas ontologias interligadas, no Romantismo: ontologia da arte, ontologia do corpo e ontologia do trabalho. Valoriza-se o processo do fazer, as práticas artesanais que dão identidade ao ser e não a gestualidade automática das máquinas.

Muitos artistas modernos tornam-se marxistas, buscam atores sociais e refletem sobre o que se quer do corpo. Isadora Duncan é um bom exemplo, dentro da *dança moderna*, uma vez que procura em suas concepções retornar ao corpo primeiro.

O corpo transforma-se no ator principal. A partir dessas forças conceituais intensivas que dão primazia ao corpo, o olhar para as práticas corporais se modificou de forma radical. O corpo invade as artes plásticas, como se observa no happening, legitima a dança como arte, é visto como linguagem e conta a História a partir de suas marcas.

O conceito de Corporeidade, proposto por Merleau-Ponty (1999), surge, justamente, para dar *sentido* ao corpo. Tendo apenas o corpo é nele que se busca o sentido existencial. Merleau-Ponty (1999), ao considerar que é preciso “reaprender” a ver o mundo antes de sua apropriação intelectual, afirma que a percepção é que funda nossa ideia de verdade, nosso corpo enquanto corpo cognoscente é iniciação ao mistério do mundo e da razão. Graças ao corpo, espaço, tempo, motricidade, sexualidade, linguagem, visão, emoção, pensamento e liberdade surgem na trama dos acontecimentos temporais e destituem a consciência reflexiva de seu papel constituinte soberano ou do insensato projeto de posse intelectual do mundo. O conhecimento nasce e faz-se sensível em sua corporeidade.

A filosofia assume, assim, a primazia do corpo. Afastar-se da tradição das filosofias da consciência e do empirismo cientificista é buscar, segundo as palavras de Ponty, uma "razão alargada". Aplicar a filosofia como embasamento para o estudo em dança, especialmente filosofias poéticas como as de Paul Valéry e Merleau-Ponty, enriquece a pesquisa, pela sensibilidade e pela poeticidade. Afinal, o que a razão não consegue alcançar, a poeticidade se encarrega de complementar. Valéry é categórico nesse sentido: "A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo!". Então, quanto mais impregnarmos a dança do pensamento poético, mais seremos capazes de nos desvincular da dicotomia razão / emoção, atingindo o fazer artístico capaz de transmitir plenamente a verdade que nos propomos a manifestar.

A dança só se configura como arte no século XIX, devido ao fato de o corpo assumir esse papel principal. Mas, para o historiador António Pinto Ribeiro, é somente no século XX, com Nijinsky, que há o coroamento da dança como arte. A dança deixa de ser tratada como divertimento e passa a ser considerada arte, com a apresentação de "A Tarde de um Fauno". Nijinsky mostrou o corpo na sua máxima manifestação que é o sexo. Até, então, a dança não era pensada esteticamente. A obra do artista russo Nijinsky provocou uma discussão filosófica a respeito da arte da dança.

> O potencial que Mallarmé foi capaz de adivinhar, de sentir, para além do virtuosismo das bailarinas italianas, estava longe de encontrar uma plena realização nas obras que se dançavam diante dos seus olhos: A arte da dança era mais rica do que aquilo que dizia, do que aquilo que imaginava. Esta visão estética constituiu um pré-anúncio da autonomia da dança, baseada precisamente na riqueza de uma gramática atlética modelada ao longo dos séculos. (SASPORTES, 1983, p.34)

A *dança moderna* foi responsável por inaugurar uma discussão sobre a dança como arte. Poetas e filósofos como Mallarmé e Valéry se debruçam sobre a *dança moderna* e enxergam nela a realização dos ideais modernos. Os coreógrafos e bailarinos não se ocuparam disso. Daí resulta o atraso nas produções acadêmicas.

Mais do que uma reflexão estética, a *dança moderna* é uma reflexão ontológica: valoriza o ser e sua atuação no mundo. A dança concretiza, assim, o papel ontológico do corpo. Os modernos trazem para a cena o homem e a existência, propondo novos corpos, o corpo que se quer. Nietzsche afirma que é a arte que dá sentido à existência, é o consolo metafísico.

Muitos bailarinos, além de produzir transformações estéticas na dança, trouxeram verdadeiras manifestações de culto ao corpo natural e livre, rebelando-se, à moda Rousseau, contra a sociedade industrializada e burguesa. Destacam-se nesta linha Duncan, que queria libertar de restrições o corpo e as emoções e lhes dar a possibilidade de se fundirem organicamente, e Laban, que pretendia resgatar toda a variedade dinâmica e espacial do corpo que a industrialização tirou da humanidade.

A descoberta dos precursores da *dança contemporânea*, como François Delsarte, Rudolf von Laban, Emile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan, Mary Wigman, entre outros, foi de grande importância para afirmar o corpo ontológico. Segundo Almeida (2006), uma das principais concepções desses teóricos e coreógrafos é que todo corpo, com suas anatomias e gestualidades diversas, poderia dançar, poderia ser expressivo fora das convenções e técnicas já formalizadas para a dança. Para eles também a dança se constituía em um sentido ontológico, isto é, a dança doa sentidos intensos à vida.

A *dança contemporânea*, que propaga o corpo ontológico, tem como um de seus princípios a pesquisa de novas gestualidades e possibilidades corporais. As palavras de ordem são inovação e criação, seguindo os princípios de uma corporeidade múltipla.

Tendo como base de reflexão o posicionamento filosófico do corpo ontológico, pretendemos discutir como o corpo como produtor de sentido na dança. Para isso, nos aproximamos das reflexões da semiótica greimasiana.

Luiz Tatit, em seu livro *Musicando a Semiótica* (1998), dedica um de seus capítulos ao “Corpo na semiótica e nas artes”. Nele, afirma que o ingresso do conceito de corpo na teoria semiótica decorre diretamente dos estudos dedicados à paixão. “Se todo texto pressupõe uma ação humana, não havia como apartá-lo do universo passional sob pena de vê-lo transformado em objeto de análise fictício, destituído de suas partes essenciais” (TATIT, 1998, p.33). Trata-se da presença do corpo na construção do sentido, uma incorporação teórica de um sujeito que percebe, sente, utiliza essas faculdades para promover uma reorganização do mundo com o qual se relaciona. Para o autor, os conceitos de *tensividade* e *foria* entram, dessa maneira, definitivamente na semiótica como verdadeiros dublês operacionais da noção de corpo.

A semiótica, ao adotar também uma posição favorável ao perceptivo, postula a presença do *corpo próprio*.

> É possível, para fazer menção a uma antiga proposição de Greimas (em *Semântica Estrutural*) – nomear ainda de outra forma esse dispositivo constituído pelos dois planos da linguagem, adotando decididamente uma posição favorável ao “perceptivo”. O plano da expressão será então chamado *exteroceptivo*, o plano do conteúdo, *interoceptivo*, e a posição assumida pelo sujeito da percepção, *proprioceptiva*, pois se trata, de fato, da posição de seu corpo imaginário e seu *corpo próprio*.
> O *corpo próprio* é um invólucro sensível (uma fronteira) que determina, assim, um domínio interior e um domínio exterior. Seja qual for o lugar em que se desloca, ele determina, no mundo no qual toma uma posição, uma clivagem entre o *universo exteroceptivo*, *universo interoceptivo* e *universo proprioceptivo*; entre a percepção do mundo exterior, a percepção do mundo interior e as percepções das modificações do próprio invólucro-fronteira. Portanto, a cada nova posição, o corpo reconfigura a série “intero-extero-propriocepção”. (FONTANILLE, 2007, p.44)

De acordo com Fontanille (2007), o corpo sensível está no centro da função semiótica e o corpo próprio é o operador da reunião dos planos da linguagem. É possível, dessa forma, recuperar, no ato enunciativo de qualquer texto, uma memória do corpo, que toma uma posição, num mundo de percepções.

Na dança, o corpo está presente, de forma evidente, na enunciação e no enunciado. Ao dançar, o corpo constrói, ponto a ponto, os percursos de um

texto. Não se trata de um corpo imaginário. O *corpo próprio*, termo proposto por Merleau-Ponty que a semiótica absorveu, pertence, na dança, simultaneamente, ao universo *exteroceptivo*, *interoceptivo* e *proprioceptivo*.

A corporeidade, em sua vigência, é o lugar da experiência, é a manifestação do ser sendo na dança, ao possibilitar que o corpo viva na linguagem a *presença*, trazendo em sua dimensão ontológica o acontecer poético da dança. Estudar semioticamente a dança é dar ao corpo um novo lugar epistemológico: o corpo deixa de se manifestar como potencialidade enunciativa e torna-se presença. O bailarino Ted Shawn afirma que "a Dança é a única arte na qual nós mesmos somos o material de que ela é feita*".*

O corpo na dança assume, assim, o lugar da ruptura de paradigmas, enfatizando a importância da linguagem no deslocamento que faz do corpo uma questão e não uma proposição. Ao compreendermos no corpo o espaço necessário para as questões, a corporeidade assume o lugar do diálogo, destacando o valor da linguagem na dança, onde o corpo está para além da aparência, transforma-se em presença, que mostra no vigor da ação o gesto essencial.

Ao deixar a linguagem trazer sentido na corporeidade é que o corpo na dança se mostra *poiesis*. A dança é o acontecer do ser, à medida que sujeito e objeto se fundem, algo que se parece com o acontecimento estético:

> Essa delimitação explícita do conceito de corpo no modelo semiótico não impede que ele reapareça, camuflado, em outras formulações de seus principais teóricos. O campo privilegiado dessas definições oblíquas é o da estética. Aqui, segundo os semioticistas, a emoção revelaria algo próximo de uma nostalgia (ou espera) da tensividade fórica, instância que marca presença constante nos efeitos passionais dos discursos cotidianos, mas que só se expressa, de fato, em sua plenitude indiferenciada, nesses momentos de forte comoção estética. Tal plenitude – ou inteireza- que responderia a uma recuperação, por mais efêmera que fosse, das marcas de percepção e sensibilização do corpo, recebe da semiótica um tratamento pouco mais técnico. Tudo ocorre como se houvesse a supressão do núcleo sintáxico que distingue os actantes sujeito e objeto por meio de uma superposição (que, por vezes, dá origem a uma certa confusão) dessas funções, de tal maneira que poderíamos falar de "sincretismo actancial". A manifestação figurativa mais frequente desse estado indiferenciado – ou mesmo invertido – das funções é a do sujeito tornando-se objeto das emoções produzidas pelo objeto estético. (TATIT, 1998, p. 40)

É, justamente, o que busca explicar Greimas em seu livro *Da Imperfeição* (2002): uma base teórica para compreender a emoção estética.

De acordo com Tatit (1998), o sincretismo actancial, que suspende a oposição sujeito/objeto e convoca os mecanismos de sensibilização, não difere muito da noção de corpo elaborada por Merleau-Ponty:

> O corpo é, ao mesmo tempo, consciência e matéria, sujeito observador e objeto observado; é o terceiro termo que assegura a relação participativa entre sujeito e objeto, neutralizando suas funções sintáticas. (...) O corpo é uma ancoragem espaço-temporal que serve de ponto de referência central ao processo perceptivo. Faz do mundo sua extensão periférica na mesma medida que o mundo o possui como centro. (MERLEAU- PONTY, 2000, p. 103-270, *In*: TATIT, 1998, p. 41)

Ora, o que é o corpo na *dança-espetáculo* se não um sujeito observador e um objeto observado, que neutraliza suas funções sintáticas e atua no centro, à medida que percebe o mundo?

De acordo com Tatit (1998), não se pode conceber enunciação sem a participação de um corpo onipresente. Compete à atividade enunciativa, entretanto, dosar, consciente ou inconscientemente, o grau dessa participação. Na dança, não há como dosar, à medida que o corpo aparece na enunciação e evidencia sua presença na construção do sentido enunciado.

A arte excede muito os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico, dirigidas por tendências às quais correspondem estilos.

Só modernamente, depois do nascimento da Estética, que a Filosofia da Arte, nas primeiras décadas do século XIX, começou a desenvolver-se em bases novas. Os idealistas alemães, Schelling, Schopenhauer, e principalmente Hegel contribuíram de maneira decisiva para fazer dessa filosofia o que ela é atualmente: uma reflexão que tem como um de seus fins

últimos justificar a existência e o valor da Arte, determinando a função que ela desempenha, ao lado da ciência, da religião, da moral e da cultura.

Cabe, agora refletir, como se a apreensão estética é concebida contemporaneamente e como podemos relacioná-la à dança. Para Greimas, a apreensão estética é vista como uma relação particular estabelecida entre um sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é natural; sua condição primeira é a parada no tempo. A suspensão do tempo sublinha uma pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade no discurso e de uma ruptura na vida representada. Trata-se da fratura estética.

A arte, cujo traço específico é desencadear o extraordinário como uma ruptura do fluxo contínuo da vida, nos oferece a possibilidade de examinar a experiência estética como uma ressemantização da práxis cotidiana. Ressalta-se, assim, a relevância do dia-a-dia na construção do sentido. O estésico passa a ser o componente afetivo e sensível da experiência cotidiana.

Se estendermos as reflexões sobre a Estética para a arte da dança, podemos afirmar que é somente ao se libertar das “amarras” do cotidiano, que o artista vê-se diante da possibilidade de “dizer o indizível, pintar o invisível”; no caso da dança, gesticular o ingesticulável. Ao representar o irrepresentável, o coreógrafo oferece ao espectador o deslumbramento, que resulta na impossibilidade de dizer diretamente o que se passou, sua vista encontra-se ainda “golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz”. O público vê-se obrigado a se debruçar sobre o objeto, separando-se dele depois.

Para Greimas, o momento seguinte ao deslumbramento é a nostalgia da perfeição. Uma perfeição que, segundo o autor, está oculta por uma tela da imperfeição.

A apreensão estética aparece como um querer recíproco de conjunção, como um encontro, no meio do caminho, entre o sujeito e o objeto, no qual um tende rumo ao outro.

Greimas em *Da Imperfeição*, ao falar do efeito estético na literatura, reconhece três diferentes tipos de estética: *estética da graça*, *estética da evanescência* e *estética da decomposição*. Para Greimas, a estética da graça situa-se sobre o plano onírico, trata o imaginário como uma potencialidade de construção do objeto e, exaltando a beleza da espera, considera-a como objeto da apreensão estética *per se*. A reflexão greimasiana no que diz respeito ao classicismo pode ser estendida perfeitamente à *dança clássica*: a beleza da espera é na *dança clássica* responsável por criar a atmosfera do onírico.

Ao valorizar o nivel alto, a *dança clássica* cria uma atmosfera de sonho, de algo inatingível, de distanciamento. Na maioria das vezes as bailarinas são levantadas por seus parceiros o mais alto possível. É como se o bailarino clássico não quisesse tocar o chão e sim planar com leveza. O uso da sapatilha de ponta, por exemplo, também garante a verticalidade da movimentação e um menor contato com o solo. Ao sair do chão, ganha-se o onírico. E tudo isso é feito com a beleza da espera, utilizando o princípio do *canon*, isto é, o mesmo movimento é realizado por todo o corpo de baile, mas um ocorre após o outro. O espectador espera o movimento seguinte no conforto de saber o que esperar.

O classicismo busca, assim, uma estética da “perfeição”, da *espera esperada*, em que o olhar do público é conduzido pelo coreógrafo, que dirige o olhar para os solistas ou para o corpo de baile em *canon*. Interessa-nos, agora, perceber que, ao privilegiar o sentido da visão, a *dança clássica* acaba por criar uma estética da graça, que resulta na *contemplação* da obra.

A *dança moderna*, por sua vez, realiza um percurso em direção à nascente, à essência da gesticulação. Não se trata mais de contemplar o objeto estético, mas de interagir com ele. Essa mudança de perspectiva soma ao sentido da visão o sentido do tato. O coreógrafo moderno propõe a seu público uma conjunção com a obra, à medida que apresenta novas texturas de figurino, de espaço de encenação e de gestualidade que se aproximam da práxis cotidiana. Ao sair de um espetáculo de *dança moderna*, o espectador percebe além de um apelo para o sentido da visão, uma sinestesia sentida

pelos próprios bailarinos através do tato. Ao contrário de uma estética da graça que propõe um distanciamento do sujeito em relação à obra, procura-se uma *estética da evanescência,* que desfaz a separação e gradativamente chega à conjunção do sujeito com o objeto estético.

A *dança contemporânea* leva a proposta moderna ao extremo, na esperança total de conjunção do sujeito com o objeto, na conjunção por advir, devolvendo a cotidianidade das coisas e dos homens. Enquanto a estética clássica busca o relaxamento definitivo no *deslumbramento* da perfeição, as estéticas modernas e contemporâneas buscam-no na *imperfeição*. Trata-se de uma estética da decomposição.

Na estética da decomposição tem-se uma inversão completa dos papéis: enquanto no discurso clássico o sujeito, na apreensão estética, é convidado a contemplar a obra, e o objeto solicitado se dirige às vezes na sua direção, para os contemporâneos é o objeto que é "pregnante", que atraí o sujeito, mais ainda, é ele que exala a energia do mundo, e bem aventurado é o sujeito se lhe ocorrer encontrá-lo em seu caminho O discurso da contemporaneidade tem como uma importante característica a tendência a valorizar e esboçar, em cena, uma teoria da dança, ou seja, representa uma metalinguagem da própria experiência estética. À tentativa de conjunção estética do sujeito e do objeto acrescenta-se uma interrogação paralela sobre o estatuto "ontológico" desse simulacro.

A forma moderna, ante o temor de que as simetrias instauradas produzam o efeito de sentido da iteratividade de *esperas esperadas*, propõe uma nova regra do jogo estético: a dissimetria, que se supõe criadora de novos choques e de outras fissuras. O discurso clássico seria, assim, uma "espera esperada", o moderno, "a espera inesperada" e o contemporâneo, "a espera esperada do inesperado". A esperada do inesperado, na *dança contemporânea*, se transforma em cada nível na espera esperada do inesperado.

A arte contemporânea ressemantiza tanto os princípios estéticos que o limiar entre o que é estético e o que é utilitário é tênue, para os contemporâneos a qualquer hora ou momento haverá a apreensão do estético. É como se a espera fosse infinita. A paciente espera de uma realidade a advir é, portanto, o desejo de uma conjunção “real” com o objeto.

A partir do que foi exposto, podemos propor o discurso clássico como uma *estética da graça*, o moderno como a *estética da evanescência*, a contemporaneidade como a *estética da decomposição*.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado*. A selvagem dança do corpo*. Campinas: UNICAMP/ FEF, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso.* São Paulo: Contexto, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NUNES, Benedito*. Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1999.

SASPORTES, José. *Pensar a dança*: uma reflexão estética de Mallarmé a Cocteau. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

TATIT, Luiz. Corpo na semiótica e nas artes. IN: SILVA, I. A. *Corpo e sentido:* a escuta do sensível. UNESP, 1996.

TROTTA, Mariana de Rosa. *O discurso da dança: uma perspectiva semiótica.* Curitiba: CRV, 2011.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos.* Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.