

É PARA DANÇA PERDER O JUÍZO?

*Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si,
para dar luz a uma estrela dançante.*
Friedrich Wilhelm Nietzsche.

Paulo Paixão¹ (UFPA)
GT Dança e Novas Tecnologias
Palavras-chave: criação de dança, mercado e política

A lógica de codificação implementada no balé entre o século XVII e o século XVIII, pode ser vista como legítima representante do trabalho em profundidade deliberado pelos imperativos modernos e constituiu-se como o traço de verdade no âmbito do saber para a arte da dança, pois as grandes massas das produções subseqüentes neste campo foram sensíveis a seus princípios. Embora o projeto de diversos artistas da dança, nestes últimos 4 séculos, tenha sido motivado pela negação à tradição em busca de uma singularidade que fizesse a diferença, alguns parâmetros operativos relevantes, neste percurso, mantiveram-se relativamente estáveis. “*Estes momentos de rejeição têm repetido e reforçado a dinâmica da ideologia modernista*” (Lepecki, 2004:171). Os sucessivos paradigmas estéticos identificados e nomeados pelos historiadores, teóricos e críticos cumprem função estratégica na economia que regulou este mercado. Eles põem em foco as diferenças que cada projeto artístico apresentou neste terreno, ilumina as particularidades de cada projeto singular, legando as trevas suas semelhanças. O dispositivo da novidade que constrói a armadilha do discurso dos paradigmas estéticos na dança, segrega a discussão sobre os parâmetros ontológicos constitutivos de identidade que a modernidade forjou para ela.

A centralização dos poderes através de um estado forte e controlador; a industrialização dos produtos como efeito da capacidade humana de transformar a natureza através de sua apropriação racional; a expansão ultramarina dando novas dimensões ao comércio; a mecanização da natureza vista como um sistema ordenado de causas e efeitos necessários e cuja estrutura profunda e invisível é matemática como afirmou Galileu (1564

¹ Doutorando do Programa de comunicação e Semiótica da PUC/SP, curador do Programa Pedagógico de Formação em Criação de Dança do IAP (Instituto de Artes do Pará), professor de dança da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

- 1642), são as noções modernas que constituíram e prefiguraram os seus imperativos e atuaram como operadores na construção de uma ontologia para dança. Os parâmetros formais e ontológicos fundados no campo da dança neste processo podem ser resumidos e sintetizados nos conceitos: passo, coreografia e coreógrafo. Uma dança que não maneje as relações entre estes parâmetros dificilmente vai ser reconhecida como tal. Que traço comum pode ser identificado entre a arte que Beauchamps (1626 -1719) e Isadora Duncan (1878 - 1927) fizeram e a que Pina Bausch (1940) faz? Perguntas como estas podem parecer absurdas se considerado a imagem criada, que corresponde ao paradigma estético ao qual cada um destes artistas está associado. A fantasmática do balé clássico, da dança moderna e da dança teatro, paradigmas estéticos aos quais esses artistas respectivamente são comumente ligados, não consegue ocultar suas contradições internas entre tradição e ruptura. O que estamos nos dando ao pensamento é que apesar das diferenças contrastantes entre o trabalho destes artistas, todos eles manejam, para a criação de suas danças, “idéias-ações” caracterizadas conceitualmente como: passo, coreografia e coreógrafo.

A VERDADE E A DANÇA.

O passo seria a fragmentação do fluxo de movimentos do corpo, seu isolamento em partes mínimas, que prescreve uma coerência e função para suas ações na dança, um modo singular de perceber, valorar e relacionar este universo, sua verdade. Numa relação entre a produção de dança e o processo industrial, o passo poderia ser analógico à matéria prima de um produto. A emergência do passo foi acompanhada pela sua distribuição em classes, segundo um sistema hierárquico, pondo em ordem uma coleção de regras e preceitos, princípios e convenções. Tal “estado de ordem” propiciou a criação do sistema de notação *Chorégraphie* (coreografia) criado em 1700, por Raoul Auger Feuillet (1660-1710) que possibilitou a eficiente difusão da dança produzida na corte francesa, para quase toda Europa, através da veiculação de danças gravadas. O que aparece como resultado desta elaboração é a apropriação racional do corpo valorizando a arquitetura dos seus movimentos, sua projeção geométrica e temporal no espaço. Assim foi sendo elaborado, durante um século e meio, todo um conjunto de operações no domínio em que a dança irá se reconhecer e reconhecer seus valores. Tais operações arrancam o destino do gesto de seu acaso e confinam-no em uma estrutura pré-dizível: a coreografia. A crença nos elementos universais que persistem e permitem justificar o presente pelos fatos decorridos no passado

e, portanto, a dedução de que a escolha racional, precisa e clara das atitudes atuais determinarão suas configurações futuras, sustentam a criação dos conceitos: passo e coreografia. São os fins que a codificação na dança perseguiram, a projeção futura do todo de uma dança, sua coreografia, pela seleção racional de suas partes, seus passos. É essa transformação do campo da experiência com caráter de predição no mundo que os passos e a coreografia deveriam atender.

Quando se tem no horizonte a perspectiva de um corpo esguio, capaz de criar no espaço formas com precisão, agilidade e destreza, realmente se deve fazer uso da técnica do balé pois, para estes fins, ela tem se demonstrado muito eficaz. Para quem objetiva criar uma dança onde as questões a serem mediadas estejam relacionadas a formas precisas, eficientes e ágeis, então deve fazer uso deste arcabouço de conhecimento que a técnica do balé desenvolveu meticulosamente, nestes últimos quatro séculos.

Existem questões que não estão necessariamente ligadas a formas precisas, ágeis e eficientes. No contexto em que vivemos as questões que nos envolve podem muito bem estar numa direção oposta àquela apontada pelos princípios do balé: um mundo de formas complexas e imprecisas, obscuras e indefinidas; onde a agilidade e a lentidão quase estagnada, atuam simultaneamente e cuja eficiência é sempre relativa à incerteza e muitas vezes, ao acaso. Um modo de mediar essas questões no palco, através da dança, pode ser pela apresentação de um corpo que ponha esses aspectos em circulação (um corpo portador de formas imprecisas, que o tempo de suas ações seja relativo a sua forma e que elas se desenhem ao acaso), que execute ações baseadas nestes princípios, e que maneje elementos e parâmetros que os reforcem. Uma experiência que invista radicalmente nesse projeto, em face da ditadura instalada pelos procedimentos tradicionais vigente no campo da dança, corre o risco de não ser reconhecida como tal, pois estaria desestabilizando um contexto que se expande na segurança de padrões bem familiares.

A imposição de procedimentos tradicionais no tratamento de questões que não lhes são análogas, normalmente provoca um desacordo entre as motivações que deliberaram o processo criativo da dança e seu resultado final. Muitas vezes este desacordo não é solucionado quando o artista tem a oportunidade de confrontar seus objetivos primeiros com a obra finalizada. O desacordo em geral é levado adiante e compartilhado com o público e a crítica. O artista anuncia a apresentação de um tema que atravessa sua obra, e o

que está encenado, em muitos casos, é a impossibilidade da atualização desse, é a luta entre os parâmetros utilizados contra a intensidade do que se quer dizer. Poderíamos falar que o artista vive nesses casos, uma espécie de alucinação, vendo em sua obra algo que lá não está.

Na audiência dessa mesma obra, tal alucinação tem efeitos complexos, alguns percebem o desacordo, outros compartilham da alucinação que acomete o artista. Talvez por se tratar de um artista que represente autoridade no campo da criação em dança, e a audiência julgue os seus próprios conhecimentos insuficientes para contrapor-se; talvez esta audiência esteja tão marcada pelo hábito de ler obras de dança, criadas com bases em princípios tradicionais, que não lhe ocorra um diferente modo de tratar aquela questão. A utilização de outros procedimentos, nesse caso, implicaria, para o público, na fatalidade da obra perder o status de dança, passando a ser outra coisa qualquer, muito provavelmente performance, ou ainda teatro. Com relação aos dois casos de processos de alucinação vividos pela audiência o problema é aquele, comumente conhecido, como: “repertório”. No primeiro acredita-se que o conhecimento para avaliar a questão é pouco, no segundo tem-se a certeza do conhecimento e a crença do que se conhece é que existe um único modo de tratamento das questões em espetáculos de dança. E é nesse pacto alucinatório entre o artista e a audiência, que foi sendo garantida a “meta estabilidade” que essa disciplina da arte tem mantido por todos estes séculos. É onde se impõem a vontade do conhecimento único e verdadeiro sobre as outras experiências, onde se cria os vínculos de poder na relação entre os que sabem mais com os que menos sabem.

Num dado momento do trato das questões entre tradição e ruptura, na dança, parece que a tensão se resume única e exclusivamente na diferença entre “modos de fazer”. Uma dança criada sobre os princípios tradicionais trata seus argumentos por meio de movimentos codificados que em sua grande maioria demonstra a habilidade de seu criador, o coreógrafo. Em quanto o trabalho dos que procuram romper com a tradição é encontrar meios de tratar suas danças sem a utilização de movimentos codificados e quando possível for, que estes meios não chame a atenção para a genialidade de seu criador. Porém, acreditamos que a questão não é tão simples assim, pois, no nosso entender, os meios não estão dissociados dos seus fins. Um modo de fazer diz respeito ao que está sendo feito. Uma dança criada a partir de princípios tradicionais carrega seus valores, seus ideais e

aspirações, sua posição no mundo. Não existe um modo neutro de se expressar, cada modo de expressão traz consigo sua posição no mundo.

A relação de ajuste, no processo que envolve o fazer dança, com os ideais do contexto moderno, também estabelece um deslocamento dos papéis de direitos e deveres de cada ator nele envolvido, como modo de centralizar as relações, criando uma hierarquia de poder: apenas o coreógrafo está autorizado a compor danças e para tomar parte delas é indispensável o conhecimento prévio dos passos e da métrica. A lei passa a ter um caráter muito mais severo e a jurisprudência de suas normas regula este campo com poderes policiais. Cabe ao coreógrafo socializar as marcas indubitáveis da verdade da dança através de sua ciência de articular os passos e compor as coreografias, somente ele introduz ao mundo da dança. Estabelece-se então o contexto do direito, onde as normas estão colocadas e irão regular a prática pela qual o grupo deve agir em relação a estas normas, configurando assim o cenário profissional da dança, cujas relações apontam para o topo da pirâmide onde reina absoluto o coreógrafo, como aquele que dá existência às criações em dança.

No nosso entender, os parâmetros ontológicos da dança dizem respeito a uma vontade de verdade, ou seja, “...*uma ética do conhecimento que só promete a verdade ao próprio desejo da verdade e somente ao poder de pensá-la.*” (Foucault, 1971:45), que embora estes sejam traços comuns a uma massa de espetáculos de dança habitada por diferenças e contrastes, em séculos de história, não é em si a essência da dança e sim uma verdade construída pela vontade de poder. Tanto Marta Graham (1894 - 1991) criadora de todo um sistema de passos distintos dos do balé e que propunham novas relações para o corpo com o espaço quanto Pina Bausch representante maior da “Dança Teatro”, celebrada por autores como Norbert Servos (1984), por propor um aporte etnográfico a dança em seus diferentes trabalhos como: *Sagração da Primavera* (1975), *Café Muller* (1978) bem como em, *Brasil* (2001) ambas articulam passos e elaboram coreografia. Essas práticas evidenciam suas competências de coreógrafas. Numa relação maior com as outras disciplinas da arte como, por exemplo, as artes visuais, tais parâmetros estariam ligados a valorização de um produto arduamente elaborado por auxílio e desenvolvimento de uma técnica, em função de um modo de “representação” do objeto, para a glória de um autor inovador.

CRIAÇÃO CRÍTICA E CONTEXTO HISTÓRICO.

Mediante os argumentos expostos, é possível pensar uma dança que não maneje aqueles parâmetros? Experiências num contexto interdisciplinar da arte vêm sendo elaboradas, de modo descontínuo mas, quase que em paralelo e muitas vezes concomitante à arte tradicional. Roselee Goldberg nos diz que a performance, aceita no início da década de 1970 como expressão artística, tem modo operativo ligado aos rituais tribais, aos dramas da Paixão medieval, aos espetáculos do Renascimento, aos sarais organizados por artistas na década de 1920, à arte conceitual e ao minimalismo, “*insiste em uma arte de idéias mais que de produto, e uma arte que não poderá ser comprada ou vendida*” (1979:7). Na dança, Mark Franko (1993:1) nos esclarece que o balé no período barroco contém a potencialidade caótica da mistura de música, cenário, vestuário, temas, declamações, distribuição de libretos e participação ativa do público mais próximo do formato da performance do século XX que da experiência ordenada da dança no período clássico. Alguns espetáculos apresentados pelos Balés Russos de Diaghilev como *Ode* de Massine 1928, e o movimento de artistas gerados em torno da Judson Church na década de 1960 em Nova York, entre muitos outros, foram tentativas importantes nesta direção.

Na cena da dança contemporânea, artistas como Jérôme Bel tentam, a partir destas referências, trabalhar com outros parâmetros. Em *Shirtologie* (1997), ele cria uma dança que consiste na presença de um bailarino no centro do palco despindo-se de camisetas que portam frases e imagens que fazem surgir uma narrativa. Em *O último espetáculo* (1999) ele cria sua obra apresentando várias vezes um trecho literal da coreografia *Wandlung* (1978) de Suzanne Linke. Em *Shirtologie* o passo e a coreografia foram substituídos por uma ação que coloca em foco a veste do corpo como espaço de veiculação de idéias, já em *O último espetáculo*, para chamar atenção à questão da autoria, ele cria um espetáculo colocando em cena uma coreografia que é de uma outra artista, Linke. Esse exemplo não está livre da contradição entre tradição e ruptura, ao contrário, assimila-a para pô-la em questão. “*Mais que ensaiar uma ruptura modernista com o passado, coreógrafos europeus contemporâneos olham o passado como um terreno comum, como uma superfície que é inevitavelmente um destino por onde vagar.*” (Lepecki, idem: 170).

Na discussão entre tradição e ruptura, talvez o mais importante seja a consciência, transparente numa obra, que o artista tem de seu contexto socioeconômico, histórico e político; do mesmo contexto aplicado ao campo expressivo ao qual seu trabalho está ligado,

ou seja, suas práticas e modos de operar ligadas ao ato de criar danças, que certamente atravessam as questões por ele abordadas, bem como o modo como esta idéia é apresentada formalmente. Em outras palavras, é importante ter em perspectiva que existe um mercado da dança muito bem estruturado em parte contingente, em parte historicamente construído, e que ele está organizado para atender determinados interesses políticos e econômicos que põem em evidência determinados procedimentos e modelos estéticos como alvo de consumo, o qual pode ser em dois níveis relacionados: a venda do próprio objeto de arte (espetáculo de dança) para os teatros, festivais e conseqüentemente seus públicos, ou a venda de um modo de fazer, para outros artistas do mesmo campo que reproduzirão este modelo. Estas questões inevitavelmente estarão rondando o trabalho de todo e qualquer artista e, portanto, para um artista criador da dança, na hora de criar seu trabalho, é importante ter em mente a existência de parâmetros constitutivos de identidade em seu campo, os quais foram construídos historicamente para atender a determinados interesses e valores políticos e econômicos, frente aos quais deve-se posicionar criticamente. Há uma série de publicações que podem ajudar o artista nessas questões, tais como: o ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin 1982 e *A morte do autor* de Roland Barthes 1968, são duas grandes referências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In.: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.

LEPECKI, André. « Par l'ê biais de la présence : la composition dans l'avant-garde post-bauschienne » In : *Novelles de danse : 36/37, la Composition*. Burxelas : Contredase, 1999.

_____. « Concept and presence : the Contemporary European Dance Scene ». In: CARTER, Alexandra. *Rethinking dance history a reader* : 170/181, Londres e Nova York : Routledge 2004.

FEUILLET, Raoul Anger. *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères figures et signes démonstratifs*. Paris: Chez Feuillet, 17000.

FRANKO, Mark. *Dance as text: ideologies of the baroque body*, New York:

University of Cambridge, 1993.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Loyola, 1996.

GOLDBERG, Roselle. *Performance art*, trad. Hugo Mariani, Barcelona : Destino, 2002.

HAYMAN, Ronald. *Nietzsche e suas vozes*. Trad. Scarlett Marton, São Paulo: UNESP, 2000.

PAIXÃO, PAULO. *Processos de comunicação em evolução: coreografia e gramaticalidade*, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

SERVOS, Norber. “Pina Bausch WuppertalTheatre or the art of training a goldfish”. In: *Excursions into dance*. KOLN, Ballet Buhnen Verlag, 1984.

WAVELET, Christophe. “L’après-spectacle ». In : *Mouvement*, 7 Fev. e Mar: Paris, 2000.