

## Dança e emancipação: reflexões a partir de algumas experiências subversivas

Cláudia Petrina Leite da Silva

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO

Doutoranda – Artes Cênicas – Or. Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza

Processos Formativos e Atuação Cênica – PFA

Mestre em Teatro pelo PPGAC/UNIRIO

Atriz, bailarina, pesquisadora, Professora de Artes Cênicas (SME/RJ)

Resumo: O texto destaca ações de artistas e momentos de transição na dança Ocidental que marcaram e transformaram a estética e os princípios desta arte. Buscamos assim tornar mais clara a herança do corpo na dança que nos foi legada no Brasil, que abriu caminho para outros artistas e suas propostas transgressoras até chegarmos à proposta artística e social do *Projeto Luar de Dança*, na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Este Projeto vem possibilitando a construção de um caminho singular de aprendizado e criação em dança. Verificamos como esta experiência tem criado vários “possíveis” dentro de inúmeras adversidades encontradas ao longo dos 20 anos de sua trajetória. Pretendemos, deste modo, estabelecer uma ligação entre arte e política, acreditando que cada subversão dos *cânones* da dança estabelecida, bem como sua reconfiguração, parte de um desejo de *emancipação*.

Palavras-chave: dança, corpo, arte, pedagogia, política.

O que podemos chamar de Cânone da dança é aquilo que vem ao longo da história Ocidental constituindo e legitimando uma linhagem de escolas, artistas e obras que sobreviveram ao tempo, quer pela forte tradição de suas escolas, gêneros, estilos e tendências, ou pela força das criações, escolhas e produção (de ruptura ou de continuidade) de alguns artistas que constituem em si um cânone autônomo.

Harold Bloom (1995) afirma que se pudéssemos conceber um Cânone universal, multicultural e multivalente, seu único livro essencial não seria uma escritura, mas sim Shakespeare, que é encenado e lido em toda parte, em todas as línguas e circunstâncias. Na dança tal cânone universal poderia ser atribuído ao ballet clássico e toda a legião de artistas que o “releram”, rompendo ou transformando suas bases.

Bloom argumenta ainda que a escolha estética sempre orientou todo aspecto particular da formação de um cânone, e que aqueles que se opõem ao cânone atribuem sempre a existência de uma ideologia envolvida na formação deste, onde “estabelecer (ou perpetuar) um cânone é um ato ideológico *em si*.” (Idem, p.30) . Nesse sentido fica evidente a conexão inevitável entre arte e política, entre ética e estética na formação de pensamentos e criações no campo artístico.

As profundas transformações sociais e políticas ocorridas no início do século XX no mundo (as duas Grandes Guerras Mundiais, a crise de 29, o Comunismo, o Nazismo etc.) e as ideologias e subjetividades surgidas com elas foram determinantes para a procura

de novos parâmetros, referências e princípios de pensamento e criação na dança que se produzia nesse contexto e suas consequentes transformações.

A dança seguia no início do século XIX um padrão ligado à estética representacional. Somente no final do século XIX e início do XX, através de nomes como Delsarte, Dalcroze, Duncan, Graham e Laban, entre outros, se abriu a possibilidade de uma nova visão sobre o corpo, numa maior integração entre o mundo interno e externo do intérprete, dando início ao que viria a se estruturar como dança moderna. (Silva, 2008)

Neste momento a dança enquanto diversão, puro entretenimento, perde lugar para uma dança cada vez mais ligada à vida, aos conflitos e sentimentos humanos. Neste aspecto, “Delsarte é considerado o primeiro estudioso a definir princípios do movimento expressivo, fundamentais na dança moderna, catalogando os gestos que correspondem a estados emocionais”. (Guinsburg, 2002, p.299).

É necessário contextualizar aqui o nascimento do movimento expressionista, que vai influenciar toda uma geração de artistas na pintura, na literatura, no teatro, na dança, rompendo com os mecanismos de representação da realidade da época. Na dança, esses artistas buscam o que Roger Cardinal (1988) define como ato de criação expressionista a partir de um princípio que considera ser um impulso atemporal, transistórico, a criação que brota das profundezas, sem ser afetada pela arte acadêmica. A liberdade e a sinceridade da dança na expressão dos estados da alma serão os novos paradigmas dessa nova arte do movimento

No que se refere ao Brasil, teremos no Rio de Janeiro, entre as décadas de 30 e 40, várias bailarinas, que com insistência, talento e ousadia, apesar da resistência conservadora da sociedade e do público, foram abrindo caminho para novas possibilidades e estilos de dança, até então limitados ao ballet. Podemos destacar Eros Volússia e Felicitas Barreto, que faziam uma dança própria, livre, exótica e inspirada em temas brasileiros. Posteriormente, Mercedes Batista (primeira negra a pertencer ao Corpo de Baile do Teatro Municipal), criará o estilo afro-brasileiro, causando também muita polêmica. (Vicenza, 1997)

No Rio de Janeiro a dança ainda estava atrasada em relação ao movimento Moderno. Já em outros estados do Brasil, como Rio Grande do Sul e São Paulo, havia uma vanguarda feminina na dança em maior sintonia com a modernidade do período, através respectivamente de Frieda Ullman e Chinita Ullman.

É nesse contexto que surge Nina Verchinina com sua proposta moderna subversiva ao Cânone da dança acadêmica clássica, fortemente estabelecido no Brasil. A procura pelo movimento expressivo, essencial e lógico, levou Verchinina a desenvolver um sistema e dança baseados nos movimentos da vida, implementando um inédito trabalho de chão, de tronco e pés descalços inconcebíveis para a mentalidade da época, que via sua proposta como transgressora e até imoral (Silva, 2008). “A dança de hoje tem que refletir

aquilo que se vive, que acontece no mundo e por dentro de cada ser.” (Verchinina apud Portinari, 1972)

A dança criada no Brasil dos anos 60 até os 90 será marcada por uma maior abertura na busca por novas linguagens, pela integração com outras artes como o teatro, as artes plásticas, a literatura e a tecnologia. Essa busca vem também como reflexo do que já estava acontecendo na Europa e nos Estados Unidos desde os anos 50, através dos trabalhos de coreógrafos como Merce Cunningham, William Forsythe, Alwin Nikolais, Pina Bausch, entre outros. Vários artistas brasileiros e suas pesquisas inquietantes reforçam a subversão ao Cânone moderno da dança. Podemos citar a pesquisa dos Vianna (Klauss, Angel e Rainer), de Regina Miranda, de Graziela Figueroa, entre tantos outros.

As variadas propostas pós-modernas na dança rompem com muitos dogmas do cânone anterior, principalmente no que se refere à unidade, “a complexa e simbólica representação de conflitos que é substituída pela vertigem corporal dos gestos. Essa nova dança não formula sentido, mas articula energia” (Lehmann, 2007). Os coreógrafos dos anos 90 buscam formas de se oporem às tradições, onde o corpo torna-se um território para experimentos e explorações.

Segundo Bloom, o valor estético surge da memória. A dança é uma arte presencial. Por isso mesmo é uma arte da memória, da memória do corpo, daqueles que a testemunharam, que foram afetados por ela. Sua existência é pautada por lutas estéticas, mas também éticas e políticas. Uma história pontuada por micro e macro “revoluções”. Uma história de emancipações. O que preserva seu cânone hoje no século XXI, já que este [o cânone] “é de fato um metro de vitalidade, uma medida que tenta mapear o imensurável” (Bloom, 1995, p.46) é o que ficou e se perpetuou na memória, na oralidade, nos registros técnicos, mas acima de tudo na escrita do corpo de um no corpo do outro, e sua ressonância e afetação na audiência, em cada espectador.

Os diferentes marcos de subversão aos cânones da dança mapeados até aqui mostram como diferentes *profanações* foram sendo realizadas na busca por novos sentidos estéticos e éticos dessa arte. Tomemos a definição de *profanação* de Giorgio Agamben para refletirmos sobre o processo que desencadeou os novos rumos da dança no Brasil e seus agentes na virada do século XXI: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. (Agamben, 2007, p.75)

No Brasil, a reboque do processo de globalização galopante, observamos o desenvolvimento de inúmeros movimentos e projetos sociais envolvendo cultura e arte, que visavam dar voz e espaço a diferentes grupos que historicamente haviam sido excluídos do acesso a variados espaços socioeconômicos e culturais, tais como as mulheres, os negros,

as crianças e os jovens da periferia dos grandes centros. Novas subjetividades e desejos vão emergindo desses novos e conflitantes contextos.

A Sociedade Civil se organizou, criaram-se inúmeras ONGs e associações filantrópicas, onde muitos artistas tiveram a oportunidade de unir suas preocupações políticas com as suas preocupações estéticas. Muitos vêm desenvolvendo projetos em arte social (dança, teatro, música etc.) viabilizando o acesso a informações e formações, usando a cultura como “um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica”(Yúdice, 2004, p. 25). A necessidade de construção coletiva de uma nova forma de compartilhar e atuar nesses espaços vem sendo o desafio enfrentado por muitos artistas e suas posturas.

O filósofo Jacques Rancière desenvolve em suas obras uma teoria em torno da “partilha do sensível”, conceito que descreve a formação da comunidade política, “uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a estes lugares” (2007, p.7). Diante das idéias do filósofo podemos supor que toda e qualquer emancipação tanto na arte quanto na vida política só é possível se houver uma reconfiguração na partilha deste sensível.

A emancipação para Rancière parte do princípio da igualdade. É a partir desse conceito que ele revê a condição do espectador. Para Rancière, independentemente do gênero ou estilo teatral o espectador será sempre ativo, assim como o aluno ou o cientista. Para o autor, o espectador emancipado é aquele que subverte a partilha do sensível, provocando uma reconfiguração da relação entre tempo e espaço, entre fazer, ver e dizer.

Na prática, podemos destacar como exemplo de uma poderosa reconfiguração de partilha artística, política e social a proposta que o Projeto Luar de Dança vem pondo em ação há 20 anos, no município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense (região do Rio de Janeiro carente de equipamentos culturais e conhecida pelos altos índices de pobreza e criminalidade).

O Projeto começou em 1990 com a bailarina Rita Serpa ministrando aulas de dança no interior de uma igreja, para um grupo de aproximadamente 20 crianças. Atualmente tem cerca de 1500 integrantes distribuídos em vários pólos da Baixada Fluminense à Zona norte e oeste da cidade do Rio de Janeiro. Com o tempo, os integrantes do grupo inicial tornaram-se professores de outras crianças e adolescentes, que por sua vez se tornaram professores de outros tantos. Esse efeito multiplicador não se reflete apenas nos números, mas na capacidade de ressonância e resistência que todos reverberam em suas atuações e criações ao longo desse tempo. A Mostra Comunitária de Dança anual é um exemplo disso, onde todos os pólos do Luar apresentam suas criações coreográficas, incluindo o projeto Arte-Mãe (desenvolvido com as mães dos alunos do projeto) e o Luar Sem Limites (desenvolvido com portadores de necessidades especiais). Ela reúne um público de aproximadamente 3.500 espectadores, num processo constante de formação de

platéia crítica. A primeira geração de alunos do Projeto, que veio a constituir a *Cia. Luar de Dança*, já percorreu várias regiões e estados do Brasil, e do exterior. Desde o ano 2000 o Projeto mantém uma parceria com a Itália, onde apresenta-se anualmente em turnê com seus espetáculos e promove oficinas sobre sua metodologia artística.

O grande mérito deste projeto artístico e educativo multiplicador está na sua capacidade de *emancipação*, de partilhar a arte e a vida simultaneamente, um projeto nascido na comunidade, feito pela e para a comunidade. “O trabalho do Luar se alimenta não somente da força que tem a cultura e a arte, mas principalmente da força que têm as próprias pessoas quando lhes é dada a chance de se expressar e criar”. (SERPA, 1998, s.p) Observamos nesse depoimento mais uma experiência subversiva, uma reconfiguração coletiva na *partilha* de acessos, saberes e poderes.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998

GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAROLD, Bloom. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PORTINARI, Maribel. *Verchinina: a dança sem limites*. Rio de Janeiro: O Globo, Segundo Caderno, página 14, colunas 1,2,3,4 e 5, 18 de novembro, 1972.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução Daniele Ávila. Revista Art Forum, março de 2007. <http://www.questaodecritica.com.br/category/traducoes/> acesso em 20 de junho às 18:15.

\_\_\_\_\_. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

SILVA, Cláudia Petrina Leite da. *O Sistema de Movimento de Nina Verchinina e seus diálogos: princípios para o treinamento e a criação cênica do intérprete*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008. (digitalizado)

VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Atração, 1997.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.