

Reconstrução ou Reinvenção: Revivendo a Dança

Holly Cavrell

Programa de Pós-Graduação em Artes - Unicamp

Doutorando - Processos de Poéticas da Cena - Or. Dra. Cassia Navas Alves de Castro

Professora do Departamento de Artes Corporais - Unicamp

Resumo: Recentemente em Nova York assisti a uma avalanche de coreografias dos anos 1960 e 1970. Não eram um ou dois, mas uma onda de trabalhos sendo reconstruídos e, mais surpreendentemente, havia uma audiência ansiosa se amontoando para vê-los. Em geral eram trabalhos de artistas experimentais da década de 1960 que tinham muito em comum com os performers de hoje. Além disso, artistas contemporâneos renomados, como Vera Monteiro, encontravam-se envolvidos nesses projetos. Quando ouvia os espectadores comentarem “este trabalho é tão novo”, comecei a me perguntar se não havia uma questão política ou filosófica a ser discutida. Por que as pessoas estão olhando para o passado e o que isso tem a nos dizer sobre o presente? Que efeito isto exerce sobre trabalho pessoal dos artistas de hoje?

Palavras-chave: Dança, História em Transformação

Não faz muito tempo eu estava em Nova York, em meu doutorado sanduíche financiado pela Capes, assistindo a aulas e fazendo pesquisas no Programa de Pós-graduação em Performance da New York University. Tendo morado fora dos Estados Unidos por mais de trinta anos, vinte deles no Brasil, eu visitava aquele país ocasionalmente, basicamente para visitar a família, reunir-me com os amigos e tomar algumas aulas de dança na medida em que o meu corpo, que tarda a mostrar sinais do tempo, permitia. Olhando para a cidade numa perspectiva turística, nada havia mudado muito. Com o passar do tempo e ao ir me tornando parte da experiência diária desta complexa cidade, percebi que esta perspectiva de “mesmice” era na verdade uma “gentrificação”¹ da Nova York política e socialmente agitada de outrora, que agora abrigava essencialmente classes médias e altas. Ficou claro que as políticas sociais de Nova York foram se tornando mais organizadas e até mesmo, quem diria, mais seguras. Vendedores e performers de rua, considerados ilegais nos anos 1970, agora eram sancionados por lei. Havia casais homossexuais à vontade, demonstrando abertamente seus afetos. Nova-iorquinos cruzavam as ruas felizes a mandar mensagens pelos seus Blackberrys, seguros de que o trânsito pararia para eles. Em outro tempo, o caótico e impetuoso modo como os artistas e comerciantes de Nova York lutavam para sobreviver no passado era parte do charme da cidade; ninguém sabia o que, quem ou onde as coisas aconteceriam.

Poderíamos pensar que esta transição para um lugar política e socialmente mais seguro e administrável permitira maior liberdade cultural na qual seria possível expressar-se sem medo de perseguições ou censura. Deparei-me com eventos de dança “vanguardistas”

¹ O termo gentrificação é um neologismo que ainda não consta nos dicionários de português, mas que corresponde a um enobrecimento urbano.

patrocinados pelo governo, bem como pela iniciativa privada para sessões de performance, teatros e artistas independentes, sem falar no dinheiro de doações de instituições privadas jorrando em centros culturais recém formados e novos programas universitários em artes. Agora a dança era plenamente desenvolvida e profundamente respeitada como membro da comunidade artística e, apesar de historicamente nunca ter contado com respeito, agora se equiparava à música, ao teatro e às artes visuais. Jornais cobriam dança com a mesma minuciosa análise de um crítico em artes, baseando-se em fontes históricas comparativas para sustentar pontos de vista. Universidades ofereciam programas completos e atualizados em Dance Studies, que disponibilizam pesquisas históricas em dança interligando diversidades de linguagens, estilos e técnicas, além de associar suas identidades sócio-políticas com idéias contemporâneas em arte.

Corpos através da história sempre acompanharam a dinâmica de seus tempos. Tudo, do Minueto ao Twist, era intrincado a convenções sociais, códigos de vestimenta e atividade política. Muitas épocas desafiaram períodos antecessores, abrindo buracos nos dogmas convencionais e acreditando, como diria Richard Schechner² que cada geração se reinventa. A dança dos anos 1960 e 1970 era uma resposta direta às idéias estabelecidas sobre dança teatral. O abandono de idéias consolidadas a cerca da técnica, e em especial do virtuosismo, eram evidentes nas performances da Judson Dance Theatre. A idéia de que a dança devia ter um significado passava a ser desmistificado.

Uma característica era a objetividade do trabalho. O significado podia ser construído através de condições do processo, variando desde estruturas de trabalho, até a aparente casualidade dos performers e a paciência com a qual ações se desenvolviam no espaço performático. Muitos símbolos da dança teatral foram desafiados, como a fidelidade a espaços convencionais de performance ou o uso de figurinos e iluminação. A dança havia sido despojada em movimentos e ações ordinárias. Muitas vezes idéias seminais originavam trabalhos que cresciam em colaboração com artistas visuais e ocupavam galerias de arte, museus, rinks de skate, telhados e gramados de clubes de campo. A proposta de Simone Forti, na qual a platéia circulava entre dançarinos estáticos no loft de Yoko Ono (1961), radicalizou conceitos de espaço e desafiou os teatros de “dança moderna” convencionais, estabelecendo a dança dentro do mundo da arte e elevando o status do coreógrafo ao de um artista sério. O termo “pós moderno”, criado por Yvonne Rainer, designava um esforço coletivo para tornar a dança mais acessível e trazer a experiência do movimento para o centro da vida cotidiana. Esta era uma resposta direta aos alcances da Dança Moderna, principalmente voltada para um público esotérico e intelectual que se mantinha centrado no movimento estilizado, temas dramáticos e emocionais e hierarquias estruturais.

² Professor de New York University, curso de Pós-Graduação de Performing Studies, ministrou a aula “Experimental Performance in the 60s and 70s”, 2º semestre de 2009.

A dança moderna se valia de um modelo teatral dependente que definia a coreografia. Havia a preparação, o clímax e o relaxamento correspondentes ao começo, meio e fim.³ O espaço era definido pela arquitetura. Estímulos internos se tornaram externamente localizados. Já em *Carolee Schneemann's Interior Scroll* (1975), havia uma exploração do corpo envolvendo sexo livre e expressão política. Tarefas do dia-a-dia como pentear os cabelos ou comer um sanduíche no palco, jogos, esportes, andar ou correr eram vistas como dança “por que eram enquadrados como dança”. Protestos antiguerra, passeatas do movimento Black Power, direitos gays e feministas eram pautas potentes e performances infiltradas tanto diretamente, como nos ataques agressivos ao governo e às instituições, quanto indiretamente, tratando questões com sátira e ironia. Os eventos também incluíam táticas de mobilização, lidando com questões como censura e direitos humanos

Havia causas políticas no ar e as sensibilidades dos artistas respondiam a elas com força e convicção. As implicações de ser performer e o modo como a vida nos transforma diariamente foram questões às quais David Gordon remeteu a coreografia em 1971, quase como “auto-defesa”. Novas formas de combate à organização da dança foram inventadas, mudando as regras e colocando o espectador em conexão com a prática da construção e não apenas com o resultado. Rainer estava particularmente interessado em desassociar a expressão do movimento trazendo-o para o nível funcional. Assistindo ao *Trio de Rainer* (1965) vemos movimentos sem relação amarrados juntos em ordem não sistemática, simples e clean em formas, sem emoção ou narrativa. O manifesto de Rainer evidenciava suas estratégias.

“Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações mágicas e faz de contas, não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela...”

Assistindo a reconstruções de *Parades e Changes* (1965), de Anna Halprin, e a *Huddle* (1961), de Simone Forti, me perguntei se visitar o passado era pura nostalgia. Será que esta resposta estaria em algum texto teórico, ou estamos inventando novas maneiras de ver velhos trabalhos como contemporâneos?

Num mundo em que tudo parece ser a cópia da cópia, acredito que estava assistindo aos originais em toda a sua glória. Embora seja difícil replicar a irreverência criativa dos anos 1960, dá pra pensar que podemos ter aprendido algo daquela loucura. Perdemos a luta ou será que as questões não nos atingem o bastante para manifestarmos nossas convicções artisticamente? O corpo do dançarino de hoje é tanto hyper-tech quanto meditativo em alguns lugares conceituais e pessoais. Por outro lado há esta similaridade do trabalho experimental da década de 1960 com os trabalhos conceituais de hoje em dia. O

³ Banes, 1987, xvii

corpo silenciou muito dos excessos coreográficos e há uma tendência a não se mostrar a técnica novamente. O movimento cotidiano comum adaptou um modo de incorporar apêndices tecnológicos como celulares, computadores, i-pods e i-phones. Minha ação é meramente funcional. Não há rebelião subliminar à minha ação. O corpo de hoje, bombardeado com estímulos, ainda é cronicamente insatisfeito.

O que nos faz querer ver estes trabalhos e por que nos parecem novos? Creio que nossa habilidade de ver ou tomar contato com a informação e assimilá-la chegou a um limite, e que devemos retrainar os olhos para ver coisas simples. Trata-se da necessidade de parar de movimentar nossos olhos e focar em uma coisa de cada vez. Trata-se de voltarmos à cultura que fala a partir de um lugar compartilhado. Alguém poderia pensar que performar tarefas simples poderia ser julgado como trivial hoje em dia. A surpresa é como a onda dos trabalhos da década de 1960 apelava para públicos de várias idades. Ainda mais interessante é o fato de trabalhos serem freqüentemente discutidos, mas raramente executados. Como um experimento, decidi reconstruir quatro danças tarefa dos anos 1960 e 1970 e performá-las no campus da Unicamp. Meu objetivo era ver como as pessoas recebiam estes trabalhos, não como algo alheio à vida, mas como algo que “qualquer um” poderia performar. Estas danças produziram um puro ato de reconfiguração. Eu não sou diferente de você. Descobrir novas maneiras de pensar, olhar e reagir a dança se torna acessível a todos.

Gostaria de saber, se à medida que nossas vidas se tornam mais complexas e institucionalizadas não estamos nos distanciando da necessidade de expressar artisticamente questões mais difíceis que nos rodeiam. Subvencionados, relutamos em arriscar nossos financiamentos econômicos. Medo da censura e da perseguição era a munição que motivava. Arte dos anos 1960 e 1970? Eu diria que a luta é necessária. Hoje muitas coreografias tratam o corpo como um objeto alheio à política ou ao conflito social. As táticas de mobilização que unificaram um épico e instigaram ação e protesto, correm na contramão das tendências nas danças contemporâneas que tendem a isolar o corpo, e poluí-lo com efeitos técnicos. A dança se tornou uma experiência individual que não se divide com os outros. Quando olhamos para trás, estamos tentando reavivar o espírito de comunhão? Ser simples não é menos mas um reconhecimento precioso das coisas que nos fazem operar como uma espécie falha mas tangível.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JOWITT, Deborah. *Time and the Dancing Image*, University of California Press, Los Angeles, 1988

BANES, Sally. *Tersichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, New England, 1977.

LYOTARD, J.F. *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986

SILVA, E.R. *Dança e pós-modernidade*, Salvador:EDUFBA, 2005.