

"É Cultura?!": Reflexões sobre dança e as ideologias da arte hiper-moderna

Juliana Moraes

Programa de Pós-Graduação em Artes - UNICAMP

Doutoranda - Processos e poéticas da cena - Or. Profa. Dra. Cássia Navas

Bailarina, coreógrafa e diretora (www.companhiaperdida.com.br)

Professora Departamento de Artes Visuais - Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

A partir da experiência de dançar seu solo *Querida Sra. M.*, em meio a gritos de adolescentes no CEU Cidade Dutra em 2004, a autora reflete sobre discursos de sustentação da arte contemporânea e propõe que o espectador ainda é visto com desconfiança de duas maneiras: como sujeito-culto, portador do gosto aristocrático-elitista; e como sujeito-inculto, portador do gosto duvidoso da indústria do entretenimento. A sensação de desmonte efetuada no seu corpo faz a autora refletir sobre o lastro histórico/ideológico da arte hiper-moderna que teria nas vanguardas européias (início do século XX) e na contracultura americana (anos 60/70) exemplos de "discursos democráticos para a arte metamorfoseados em condutas morais", e reflete sobre a força dessas idéias na periferia do mundo, como o Brasil.

Palavras-chave: dança, espectador, hiper-modernidade, discursos em arte, condutas morais.

Em 2004, quando a Prefeitura de São Paulo inaugurou com a maior festança os CEUs, fui dançar em dois deles (Cidade Dutra e Butantã), como parte de uma mostra de dança contemporânea. Entrei no palco do CEU Cidade Dutra com o solo *Querida Senhora M.*, (2002) sobre Lady Macbeth, de Shakespeare, fazendo movimentos repetitivos e desconexos, fruto de uma pesquisa sobre o enlouquecimento da personagem, quando um adolescente começou a berrar ironicamente: "É cultura?! É isso que é cultura???!". Suas palavras criaram um rebuliço no teatro, e apesar de dançar a peça até o final, reconheço que a fiz em tempo recorde e desconcentrada.

Eu poderia dizer que foi simplesmente falta de educação do menino, mas então por que essa frase não sai da minha cabeça, e muitas vezes sou eu que fico com vontade de berrá-la sentada no fundo de alguma platéia? É verdade que faço parte do grupo de artistas cênicos contemporâneos que cria peças muitas vezes alternativas. Mas é justamente de dentro do grupo que pergunto como chegamos a tanto, pois se o adolescente do CEU é desprivilegiado de muitas formas, acredito que ele tenha dado vazão a um berro que fica entalado na garganta de muita gente culta. Ele disse aquilo que ninguém tem coragem, pois questionar a desimportância que o espectador tem para muitos artistas contemporâneos é um grande tabu.

Reconheço que quanto mais educados mais capazes de fruição estética nos tornamos, entretanto, parece-me que se mantém no quadro atual da produção artística contemporânea uma desconfiança do espectador. Pergunto-me: de onde ela

vem? Encontro resposta numa ideologia de sustentação da obra de arte com origem nas vanguardas européias do início do século XX, quando futuristas italianos se deliciavam com tomatadas e dadaístas promoviam noitadas contestatórias em Zurique. Se os movimentos das vanguardas foram respostas à violência da modernidade — tanto a violência implícita das máquinas, da velocidade e da urbanização desenfreada quanto a violência explícita das duas grandes guerras —, o valor contestatório dessas empreitadas parece ter se desprendido, ao longo do último século, de sua origem para se tornar um mote em si, um valor agregado à arte. Ao se desprejar das cortes, a arte moderna precisou encontrar uma nova forma de validação, que passou a ser a capacidade do artista de questionar os valores sociais vigentes, numa nova acepção — transfigurada porém ainda romântica — do artista-gênio.

Ao longo do século XX, instituições se consolidaram no fomento à produção de arte e incorporaram muitos dos discursos da arte moderna, naturalizando-os a ponto de hoje parecer normal que a obra de arte seja, muitas vezes, incompreensível e inacessível. Em meio à hiper-modernidade em que nos encontramos (prefiro o prefixo hiper ao prefixo pós), o espectador, para grande parte dos artistas, é visto com desconfiança de duas maneiras fundamentais: 1. como sujeito-culto, portador do gosto aristocrático-elitista; 2. como sujeito-inculto, portador do gosto duvidoso da indústria do entretenimento. O artista que se insere na genealogia da arte moderna deveria, necessariamente, desestruturar o lugar-comum e desvincular sua produção das expectativas desses dois tipos de públicos para: 1. encontrar ou formar um espectador que partilhe de sua bagagem estética-ideológica; ou 2. confrontar os espectadores tanto do gosto aristocrático quanto do gosto do entretenimento.

Assim, modernidade funda um novo discurso moral para a obra de arte: Arte só pode ser considerada Arte-de-fato se desafia as estruturas vigentes, revelando a coerção dos sentidos que o capitalismo moderno e agora hiper-moderno prolifera e dos quais depende. Ao artista-de-fato caberia “impor limites e parâmetros claros para negociar sua inserção no circuito das convenções artísticas” (BASBAUM, 2005), oferecer alternativas, revelar o que não é mostrado, suscitar questionamentos e agir, como coloca Walter Benjamin (1973), como um vírus dentro do sistema.

A sedução do discurso é quase irresistível. Que o capitalismo aprisiona os sentidos e direciona o indivíduo para o consumo, ninguém duvida. E que a arte pode oferecer mais do que a experiência diária e ordinária, levando-nos a possibilidades intensificadas de existência, ninguém discute. O problema então não parece estar diretamente no discurso, mas no que se desdobra dele. Em muitos casos o artista,

com o pretexto de criar arte-de-fato, simplesmente se esquece do observador. A arte passou a ser feita pelo artista para seus semelhantes, sejam eles colegas-artistas, críticos ou espectadores que partilham da mesma genealogia estética-ideológica. Vemos, assim, uma expectativa preconceituosa em face ao espectador que passa a dominar, mesmo que discretamente, os discursos de artistas, críticos e teóricos que dizem partilhar de uma suposta ética de criação.

Contraditoriamente, muitos dos discursos que norteiam a visão atual da arte e que desaguaram na desconfiança do espectador-outro, têm, em sua origem, um desejo genuíno de aproximação com o público. Tomemos o texto seminal de Kaprow (1969) *A Educação do A-Artista*, no qual o autor afirma que o diálogo efetivo com o sujeito comum estaria em pensar a arte em qualquer canto, pois a vida seria tão maior do que a arte que sua produção, e conseqüentemente a profissão de artista, deixariam de fazer sentido. Para Kaprow, todas as formas de não-arte que floresceram nos anos 60, como a *Land Art*, os *happenings* e o *Fluxus* foram esforços no sentido de sair da instituição e colocar a arte na vida.

Apesar de aparentemente democrático, no discurso de Kaprow está implícita uma nova forma de moldura: seria a *consciência* de algo na vida como arte. A nova moldura estaria na cabeça de cada um. Apesar dessa proposição aparentemente expandir o conceito de arte fundindo-o à vida, ela na verdade o diminui pois cancela o processo de criação e resume tudo ao campo da apreciação do que já existe. Kaprow propõe a total negação do objeto de arte e da profissão de artista como única saída para a situação da institucionalização da arte e a constante capacidade do mercado de incorporar qualquer ação inicialmente feita para desestabilizá-lo. Acabemos com tudo, e pronto. Sendo assim, ele revigora e amplia os discursos das vanguardas históricas para a realidade da contracultura americana dos anos 60/70, num movimento resultante da sensação de tédio absoluto que sua geração sentia em face à conservadora década de 50. “Nós hoje não estamos amaldiçoados (como nos disseram); nós estamos simplesmente mortos de tédio” (KAPROW, 1967: 5).

Entretanto, quarenta anos depois vemos que a capacidade do mercado de incorporar ações originalmente feitas para o desestruturar fez com que todas essas formas de não-arte fossem catalogadas, vendidas em leilões e apresentadas em exposições como genuínas obras de arte. Atualmente, é bastante comum cruzar com um *fluxkit* protegido por vidro numa exposição; ele, que originalmente só acontecia na sua manipulação pelo observador, hoje é apresentado como relíquia.

Na dança, na mesma época em que Kaprow fazia seus *happenings*, um grupo de coreógrafos em Nova York iniciou experimentos em composição muito

influenciados por John Cage. Reunidos na *Judson Church*, Trisha Brown, David Gordon, Steve Paxton, Deborah Hay, Simone Forti e Yvonne Rainer, para citar somente alguns nomes, deram início a uma fase fértil aproximando a dança do dia-a-dia, do comum e ordinário. Yvonne Rainer escreveu o manifesto mais importante desse período:

Não ao espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e à magia e ao fazer-acreditar não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela não ao heróico não ao anti-heróico não à fantasia tola não ao envolvimento do performer com o espectador não ao estilo não ao gosto fácil não à sedução do espectador pelos artifícios do performer não à excentricidade não a emocionar ou ser emocionado.¹

Ao propor que a mente seria um músculo (*The Mind is a Muscle*, peça de 1968 para 7 bailarinos a partir de variações de seu solo *Trio A*, de 1965), Rainer criou coreografias simples com movimentos do cotidiano que poderiam ser dançadas por qualquer um, com ou sem treinamento em dança. A idéia de democracia passava, assim, pela aceitação do corpo sem técnica ou estrelismos. Entretanto, numa leitura mais aprofundada notamos que o manifesto de Rainer nega tanto a dança ligada ao gosto aristocrático quanto a dança ligada ao gosto fácil, sendo mais um exemplo do tipo de arte-artista que venho desenhando neste artigo: ligado à genealogia das vanguardas do início do século XX que acaba por desaguar numa desconfiança do espectador-outro.

Discursos metamorfoseados em “naturalidades” a-históricas são facilmente disseminados em lugares/tempos longínquos, ainda mais considerando seus locais de origem como os centros de poder de suas épocas: Europa do início do século XX e EUA dos anos 60/70. Lepecki (2006), influenciado por autores como Bhabha, avalia que um dos alicerces da modernidade seriam as terras intimidadas das colônias. Agora ex-colônias em tempos de capitalismo informacional, essas terras recebem e reproduzem os discursos originados nos centros de poder, o que explica o fato de artistas do terceiro mundo veicularem seus trabalhos ao lastro histórico da arte européia/americana, sendo seus perpetradores para além dos oceanos. Discursos migram, voam, navegam e se enraízam em terras novas, porém mesmo invisivelmente os pensamentos levam as marcas de suas épocas e geografias (FOUCAULT, 2001) a ponto desnudarem-se no desmonte que os gritos do adolescente da periferia paulista executou no meu corpo.

¹ “No to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendence of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In Os Pensadores. vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BASBAUM, Ricardo. "X: Percursos para alguém além de equações". In Caderno Videobrasil 1: Performance. São Paulo: Sesc, 2005
- GROYS, Boris. Art Power. Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT Press, 2008.
- CARTER, Alexandra and O'Shea, Janet. The Routledge Dance Studies Reader. London and New York: Routledge, 1998.
- FOUCAULT, Michel. The Archeology of Knowledge. New York: Routledge, 2002
- FOUCAULT, Michel. The Order of Things. New York: Routledge, 2001
- KAPROW, Allan. "Untitled Essay and Other Works (1967)" In Ubu Classics, www.ubu.com, 2004
- KAPROW, Allan. "A educação do A-Artista (1969)" In Malasartes, nº 3. Rio de Janeiro, 1976.
- LEPECKI, André. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York and London: Routledge, 2006
- MARTIN, Randy. Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics. Durhan & Londres: Duke University Press, 1998.