

CAVRELL, Holly. Coletivos: uma confluência de negociações na dança. Campinas: UNICAMP; Doutoranda; Orientadora: Cássia Navas Alves de Castro. Professora, Pesquisadora e Coreógrafa.

RESUMO

A relação de uma bailarina com seu corpo é muito mais íntima do que para outras pessoas em função de sua consciência tanto intrínseca quanto profunda sobre sistemas internos e externos que a governam. Na dança, o corpo tem a oportunidade de aperfeiçoar habilidades individuais, encontrar novos significados e estudar maneiras de ultrapassar suas limitações, criando uma percepção das transformações em nossas vidas: experiência independente e totalizante. Se isto é tão grandioso, por que tantos dançarinos buscam atualmente coletivos de dança, nos quais a experiência individual se torna amalgamada, mutuamente absorvida numa esfera coletiva de interesses comuns? Para discutir estas questões, este artigo trata de dois movimentos culturais, o Dadaísmo e o Fluxus, e de um grupo performático, o Domínio Público (Campinas), questionando se este é de fato um arranjo sustentável e permanente ou se as forças que seguram um grupo junto são puramente transitórias.

Palavras-chave: Coletivos de Dança. Fronteiras Históricas. Transformações.

ABSTRACT

A dancer's relationship with her body is by far more intimate than a normal person's by virtue of both an intricate and profound awareness of internal and external systems that govern her. A body interacts with the world by interpreting and suffering consequences which affect it. In Dance the body has an opportunity to perfect individual abilities, find new meanings and study ways of improving its limitations, creating an evolving perspective of change in our lives: quite an all embracing independent experience. If this is so great why then are so many dancers drawn towards dance collectives today, where the individual experience becomes conflating, mutually absorbed into a communal pool of common interest? In discussing these questions, here are considered two cultural movements, Dadaism and Fluxus, and a performing group, Domínio Público (Campinas), questioning if this is a sustainable and permanent arrangement or if the forces that hold the group together are purely transient.

Keywords: Dance Collectives. Historical Boundaries. Transformations.

Este artigo reflete sobre o porquê de pessoas de áreas diversas se juntarem para formar grupos. A história sugere padrões cíclicos, um deles a turbulência e o conflito em qualquer sociedade afetada pela guerra. Outro é o modo pelo qual a sociedade acaba procurando resolver e conter impactos, homogeneizando seus efeitos. A reação direta à atrocidade cria um território fértil para a fundação de grupos que agem juntos em contramovimentos em busca de um estado de colaboração mútua.

Nossos corpos nos dão pistas para um constante e silencioso sistema de negociações. Num corpo saudável, uma célula se destruirá ao detectar um problema (erro genético, enfermidade). A célula comete suicídio, ciente de que se mantiver funcional no corpo significa prejudicá-lo. Isto também acontece quando o corpo detecta uma diminuição nutricional, iniciando a criação de um corpo multicelular no qual algumas células também sacrificarão sua existência para que o organismo todo possa sobreviver (LAITMAN, 2006, p. 55). Há uma consciência inata numa unidade isolada para reconhecer uma necessidade maior e, nesse caso, a necessidade é biológica. Não há negociações, a intenção é clara e este procedimento biológico programado é parte de como esse organismo funciona.

Considerando esse sistema de pensamento e expandindo essa ideia para um conceito sociocultural mais amplo, podemos dizer que a crise (como uma célula danificada) causa uma resposta protecionista na comunidade (as outras células saudáveis), que procurarão normalizar os efeitos desastrosos. Um choque sociológico, como a tirania governamental, a guerra ou as catástrofes naturais causará sérias reverberações, e a primeira resposta cultural ecoará na arte. A arte não é produzida nos espasmos da crise, mas na calma da tempestade, nos entremeios quando aparentemente tudo está em paz¹.

Os participantes de movimentos artísticos como o Futurismo, o Dadaísmo e o Fluxus (todos diretamente associados a contextos) eram artistas crescendo em tempos de crise e se mobilizando na calma da estabilização da sociedade. O pós-crise germina a atividade artística e estimula a solidariedade entre seus membros. É preciso iniciativa para começar uma avalanche de ações similares que unam ideias, reúnam grupos e permitam alianças de pessoas que mantenham a conexão até que seus interesses mudem.

O movimento futurista começou em 1909 na Itália, país recente, instável e de maioria pobre. A família real estava insegura e o rei Umberto (1844-1900) fora assassinado. Foi nessa Itália que Marinetti, o fundador do movimento Futurista, cresceu e essa também foi a Itália em que cresceu Mussolini. As ideias do movimento, que teve seu primeiro manifesto publicado por Marinetti, se desenvolveram em diferentes áreas: pessoas escreviam e elaboravam juntas “esse negócio chamado futuro”. Marinetti proclamava na primeira página do *Le Figaro*: “Temos todos trinta anos – esqueçam os museus, eles são cemitérios, esqueçam os críticos...” (GOLDBERG, 2009). Eles questionavam o que significava ser artista no futuro — independentemente das políticas de esquerda ou direita. Criaram fendas numa sociedade homogeneizada. O movimento era provocativamente crítico, lutando para desestruturar um público complacente. Aplausos eram um sinal de mediocridade. Marinetti escreveu sobre o prazer de ser vaiado, o que significava que a plateia estava viva.

¹ Esta ideia vem de uma conversa sobre a história da civilização entre David Daiches e Érico Veríssimo na Universidade de Chicago em 1940. “... E nesses períodos que medeiam entre a derrocada de uma tradição e o estabelecimento de outra, os valores cessam de ser convencionais. E pode-se argumentar que a arte como tal só pode existir quando os valores são convencionais.” (VERÍSSIMO, 1953, p. 314).

Quando Jung (1875-1961) declarou que as produções Dadás eram “muito idiotas para serem esquizofrênicas” (MELZER,1976, p. 55), ele provavelmente se referia ao modo como seus membros ridicularizavam o mundo à sua volta deliberadamente furando buracos nas tendências artísticas tradicionais daquela época. O movimento, ao atingir seu auge entre 1916 e 1922, era um comentário irreverente do intelectualismo e da política nacional burguesa. As atividades do grupo invadiram espaços públicos com manifestos e protestos, passionalmente cutucando tudo o que era considerado “arte”. Para os Dadaístas, a arte havia se tornado banal e insignificante. O que quer que fosse Arte, os Dadás eram contra. Coincidente com a Primeira Guerra, as atividades do grupo se alimentavam de ideias originadas a partir da cena cultural e social da época. O grupo se revoltou contra quase todas as organizações e instituições, demandando ao público para despertarem e tomarem como ofensa a decadência da educação em arte, além de questionarem o bom gosto e o que fosse aceitável em qualquer área.

As ações dadaístas na Alemanha eram particularmente políticas, empregando manifestações abusivas e sátiras cáusticas para criticar atividades políticas. Em Berlim, o movimento estava determinado a banir o Expressionismo, colando cartazes nas ruas cujos *slogans* diziam: “O Dadá lhes chuta o traseiro e vocês gostam”. Usando máscaras estranhas eles andavam pelas ruas posando como a Morte, e se davam nomes revolucionários; um bombeiro fumava sem parar enquanto jogava água de um balde para o outro, discursos inflamados eram proferidos contra a “arte respeitável” (GOLDBERG,1988, p. 54). Os escritores e artistas de Nova York, como Marcel Duchamp, Francis Picabia e Man Ray protestavam menos politicamente e mais por meio da arte. Não tão pessimistas quanto os europeus, os dadaístas norte-americanos usavam uma abordagem cômica em suas manifestações, interessados em fazer uma arte sobre a vida, rompendo com o belo e com a ilusão e substituindo-os pela crítica áspera de seus tempos, resquícios de um pós-guerra numa realidade amarga e reacionária: a crise econômica e moral.

Na década de 1960, os artistas, compositores e *designers* do grupo Fluxus tratavam das mesmas questões dos dadaístas. Sua pauta se centrava na crescente arte comercial e conveniente para o *marketing* numa sociedade movida pelo lucro. O Fluxus lançava mão do humor e dos valores comunitários, empregando um viés positivo para tratar das questões que lhes eram contemporâneas. Ao final da década de 1950, os Estados Unidos ainda se recuperavam de duas guerras, a Segunda Guerra Mundial e a Guerra da Coreia. Devido ao medo do comunismo e da invasão estrangeira, os Estados Unidos se envolveram na Guerra Fria contra a URSS. Reagindo a isso a cultura se retraiu e se tornou protecionista.

O Fluxus, de acordo com Bukoff, era um dos nomes dados a um bando de vanguardistas que faziam “coisas esquisitas” na década de 1960. “Era uma descarga gigantesca de energia criativa ou potencial criativo na cultura humana” (BUKOFF, 2008). O movimento questionava o que era normal e o que o normal deveria ser. Virando de ponta-cabeça o ultrarrestitivo, o padronizado e a cultura dos subúrbios, o grupo Fluxus trouxe à tona a experimentação. Onde os dadaístas eram escancarados, radicais e extremistas, o Fluxus

abordava a arte de uma centena de ângulos diferentes, enquanto comportamento cotidiano humano. Bukoff explica que muitas das atividades do Fluxus eram brincadeiras ou piadas intencionais, embora apresentassem uma arte de vanguarda. De acordo com uma entrevista concedida em 1977 por George Maciunas, a semente do Fluxus vinha de Marcel Duchamp (1887-1968), que por sua vez influenciou John Cage (1912-1992). Foi através das aulas de composição experimental de Cage na New School for Social Research em Nova York, direcionada a estudantes de mídia que não tinham nenhum treino musical básico, que George Maciunas (1931-1978) e George Brecht (1926-2008) entraram em contato com Cage e Allan Kaprow (1927-2006), pintor, *performer* e também artista do Fluxus.

O Fluxus fazia com que as plateias os entretivessem. Eles penduravam o durex (e não decorações), produziam objetos estranhos, davam jantares esquisitos, faziam música a partir de gotas de água e ruídos e corriam pela grama de muletas ou de patins. Por meio de seu trabalho e disposição a produzir arte podemos ver como o Judson Dance Theatre (1962-64), um coletivo de improvisação, aplicou as mesmas ideias ao corpo. Os membros do Judson compartilhavam um elemento importante em comum com o Fluxus: todos os seus membros haviam estudado com Robert Dunn, que estudara com Cage. A ideia estava no ar, qualquer um podia criar arte, até mesmo o público. O consenso agora era o espírito da arte democrática, o mundano era considerado notável.

A seleção de dançarinos para um grupo, por muito tempo fora uma tarefa delegada a partir dos critérios do líder do grupo. A estética dos tipos corpóreos e a competência técnica do movimento também foram diretrizes padrão para a maioria das companhias. A voz mais alta era a do diretor ou do coreógrafo, e a mais abafada era a do bailarino, reforçando a hierarquia piramidal segundo a qual a maioria dos grupos operava. A singularidade de cada bailarino e suas habilidades eram redirecionadas para servir a esta estrutura.

De maneira análoga o grupo Domínio Público, um grupo performático experimental fundado em 1995 na UNICAMP, vem operando sob a mesma hierarquia. Sob a direção de Holly Cavrell, uma norte-americana naturalizada e residente no Brasil há 21 anos, o grupo obedecia à ordem de trabalho e à estrutura de poder, tradicionais das companhias do século passado. Os papéis e funções de cada um e seus *status* definidos eram inquestionáveis. Em 11 de setembro de 2001, um evento dilacerou a história e remodelou o modo como esta norte-americana pensava sobre si mesma, tornando-se uma problemática difícil de dissociar de tudo o mais que ela fazia. Ela se tornou parte de uma legião galvanizada de americanos, e o país que ela adotara a chamava e lhe estendia a mão como se, naquele momento, todo americano tivesse se tornado irmão. Esse sentimento se tornou o ímpeto para um novo modo de pensar sobre o que queria fazer com a companhia.

A questão era o que daria a oportunidade de reexaminar o sistema e escolher modificá-lo? O conceito de um coletivo devia estar claro para que as pessoas rompessem com a forma antiga e aceitassem uma nova maneira de pensar. O objetivo era tornar horizontal a hierarquia que era verticalizada. Todos os

membros precisavam estar em pé de igualdade e abandonar a sua necessidade de estrelato por uma ideia que não negaria sua existência no grupo, mas direcionaria sua contribuição pessoal ao trabalhar para uma ideia. É a célula abrindo mão de sua vida para que o organismo sobreviva: o grupo absorve o pensamento individual através do compartilhamento de responsabilidades e deslocamentos de lideranças.

O Domínio Público criou uma hierarquia horizontal que depende de fatores que mantêm o grupo junto: trabalho de qualidade e interesses pessoais. A liderança é continuamente negociada, dependendo do que é importante ou do que precisa ser feito. Hoje, o grupo se organiza e reorganiza, criando novos objetivos e discutindo novas estratégias para o futuro. É preciso apenas uma pessoa ou um evento para mudar o padrão, alterando o modo como olhamos as coisas. O ímpeto de mobilizar forças humanas por objetivos maiores, parar de suar com as coisas pequenas para se ocupar de questões maiores, é o que está em pauta. Apenas quando suamos como grupo sobre a distribuição geral dos fundos governamentais, educação cultural e conscientização sobre a dança enquanto comunidade de arte aprendemos o quanto um coletivo pode ser forte.

Há muitas razões pelas quais grupos se formam. O que se oferece aqui é uma explicação inicial para isso. A primeira é biológica: uma célula naturalmente considera o organismo todo como prioridade quando ameaçada. A segunda é que eventos ou crises provocam uma necessidade política, cultural e espiritual para reagir e se mobilizar. A terceira é que interesses comuns mudam para horizontal a tradicional hierarquia vertical, criando o desejo de continuar sustentando uma unidade de pessoas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUKOFF, A. **From a private radio station at Detroit Museum of Contemporary Art**, December 5, 2008. Audio file.
- GOLDBERG, R. **Performance Art: From Futurism to the Present**, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1988.
- GOLDBERG R. **Lecture, Gordon Institute for Performing and Creative Arts**. Cape Town, South Africa, March 11, 2010. Audio file.
- HIGGINS, D. **A Child's History of Fluxus, published in Horizons: The Poetic and Theory of the Intermedia**, 1979.
- LAITMAN, M. **From Chaos to Harmony**, New York, 2007.
- MELZER, A. **Dada and Surrealist Performance**. PAJ Books, Baltimore and London, 1976.
- VERÍSSIMO, E. **Gato Preto em Campo de Neve**. Editora Globo, Rio de Janeiro, 1953.