

Dança, estado de ruptura e inclusão.

Cássia Navas Alves de Castro

Publicado nos Anais do IV congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Editora UNIRIO, maio, 2006

Na construção da dança moderna, rompimentos se estabelecem mediante cortes profundos com o que anteriormente se praticava e se usufruía como “arte da dança”. Estrutura-se uma tradição de ruptura (PAZ, 1988), tradição paradoxal, posto que construída de descontinuidades e não da transmissão de padrões, em fluxos sem interrupções fundamentais.

Sendo um moderno que a todo momento funda sua própria tradição, poder-se-ia dizer que uma de suas características é a auto-suficiência, ainda que após a ruptura, estabeleça-se uma conexão com conteúdos topologizados em tempos e espaços que não o presente, momento em que se processa e irrompe a obra moderna.

Isadora Duncan conecta-se com um passado nebuloso da antiguidade grega e depois com a natureza, Martha Graham com trajetórias heróicas de mulheres míticas do planeta, Michel Fokine com um balé romântico primevo e, entre nós, Klauss Vianna, com um “verdadeiro balé”, que não se nega, mas que se apreende como um instrumento de modernização, que há de ser fruto sobretudo de um *religare* com a dança de cada um, ainda encapuçada, a ser desvendada por improvisações, onde ossos, músculos e nervos guiam as direções e aléias de cada descoberta.

A conexão (ou reconexão) com estes conteúdos, impondo-se imediatamente após a ruptura com o anteriormente acontecido, pressupõe processos que se dêem em função de um novo perfil de intérprete, coreógrafo, cenógrafo, diretor de companhia, mas também a partir de uma nova noção do que seja o público de uma arte que se quer moderna, no decorrer de um século no qual a fruição do espetáculo arte passa a ser matizado por aspectos de uma economia industrial mutante (ROUANET, 1987), em uma sociedade, crescentemente, de consumo. No final do século XX e nos primeiros anos deste século XXI, tais circunstâncias colocam o espetáculo de dança como alvo de dupla caracterização: ora a ele nos referimos como um bem cultural, a ser fruído juntamente com a intensa trama simbólica que subjaz à sua construção, ora como produto, a ser consumido rápida e inconseqüentemente como tantos outros.

De toda a maneira, nos dois casos, a discussão em torno dos pólos de recepção da obra, neste caso, o público da dança moderna, é recorrente desde sempre na história da linguagem. Os modernos artistas da dança em sua ruptura, reconexão e processamento apaixonado de hipóteses, têm em mente a peremptória urgência da circulação potente dos conteúdos por eles trabalhados, certeza do necessário fluxo entre artistas e seus públicos, estabelecendo-se reflexões e estratégias em dramaturgia em dança, exaustivamente grafadas a partir da modernidade, ainda que documentadas em certas ocasiões precedentes, na dança cênica ocidental, sobretudo no século XVIII (MONTEIRO, 1998).

Nestas dramaturgias ou reflexões a ela correlatas – textos, missivas, manifestos, artigos - metáforas verbais tradutoras de metáforas corporais para um “mundo novo, isto é moderno”, encontra-se explícito o desejo de comunicar conteúdos a partir dos quais se constroem as “novas tradições” do moderno.

Os públicos fazem parte integrante e essencial da construção moderna, ainda que tal traço de origem esteja presente em grande parte da trajetória da linguagem, como quando, no caso do desenvolvimento balé, a dança se descola do baile da corte, para através de estratégias híbridas, iniciar a construção de uma identidade que a caracterize como arte autônoma.

Compartilhar a descoberta de um “original”, porque ligado a um *locus* inaugural, de origem, seja a estrutura íntima de uma dança em si (suas linhas de força, seus apoios, as alavancas de peso que fazem mover os corpos de seus intérpretes), seja a estrutura metafórica de um tema comum entre aqueles que dançam e assistem a um espetáculo, indivíduos de um mesmo tempo-espço, e por conseqüência de uma história/cultura, é meta, desejo e proposta programática, quase manifesto político, de artistas de um primeiro e segundo momentos do moderno, espraiando-se para alguns dos pós-modernos (década de 60 e 70) e contemporâneos dos 90.

Na modernidade, os conteúdos “corpóreo-metafóricos” que se quer circular, partem de um artista cuja individuação e expressão no mundo, são fundamentais, e suas obras, concretização de pressupostos a partir de um “self”, pertença de um indivíduo que toma em mãos seu corpo-destino individual para torná-lo ferramenta de comunicação corporal humana. A comunicação que se estabelece é muitas vezes de profunda intimidade, a tônica sendo um desvelamento intenso de conteúdos de todos nós, ressignificados em corpos em movimento.

A ligação entre artistas e públicos concretizada pela circulação de conteúdos de natureza visual, sonora e verbal (SANTAELLA, 2001) estabelece-se por obras herdeiras da “tradição da ruptura”, que ao longo do século XX, vai informar uma somatória de processos e sistemas criativos do moderno e do pós-moderno, estabelecendo-se um imperioso “estado de ruptura”, pelo qual navegam, muitas vezes em níveis abaixo do mar, os artistas contemporâneos.

Para criar, mantêm-se imersos em uma ruptura constante, grafada em carne viva ou somente nos textos dos programas, neste caso, a expressão dos cortes sendo mais referenciada na intencionalidade de se estar compassado com seu tempo do que em processos de árdua investigação criativa.

O que aqui se denomina “estado de ruptura” é tão intensamente conjugado, que por vezes encontramos expressões, como a célebre “desconstrução de um corpo”, empregadas com liberdade extrema, dir-se-ia mesmo liberdade poética, posto se saber que, biologicamente, os processos de desconstrução corporal estão de fato e somente ligados a fatores genéticos ou a certos traumas neuromusculares.

A criação manifestada a partir deste “estado de ruptura”, que irriga de novidades viscerais grande parte da criação do moderno/contemporâneo, passa a estabelecer, mediante uma estrita ligação com a ruptura, uma descompassada comunicação entre artistas e a maior parte das platéias de dança.

Com isto, uma das programáticas intenções da modernidade, o estabelecimento de circuitos dramáticos que promovam contato intenso e crescente entre criadores e platéias, dá lugar a um programa da “ruptura em si”, onde o estranhamento poético, o grotescamente belo, a enunciação das razões e estruturas da arte apresentam-se desencarnados de suas matrizes formadoras, promovendo-se uma árida situação de distanciamento, isolamento de pólos em margens distintas, muitas vezes quase bloqueio, entre emissores e receptores da arte da dança.

A partir do desenvolvimento desta situação, além de conseqüências distintas, posto que relativas a *topos* culturais específicos, testemunhamos um resultado imediato: o crescente desinteresse pela dança contemporânea, encarada como arte hermética (GUY, 1991; NAVAS, 1999), panorama de tintas reforçadas pelo aumento de criações labelizadas mediante o selo do “intelectual”, como se a dança também não fosse de *per se*, e inexoravelmente, uma atividade também intelectual. Além disto, a aposição de tal selo, contribui enormemente para reforçar a clássica e

sempre revivida cisão “corpo e mente”, atual e cientificamente insustentável, circunstância aliás de há muito conhecida dos grandes mestres da dança de todos os tempos, sobretudo os modernos.

A tradição da ruptura, que mantém os artistas modernos num solitário, profícuo e pungente “estado de ruptura”, migra para a clivagem de comunicação de certos conteúdos dramaturgicos entre platéias e artistas, repetindo-se padrões que reforçam distâncias inclusive entre os criadores, ainda que dentre eles, existam aqueles que, de fato, trabalham para nos lançar desesperadas imagens tradutoras de lacunas da comunicação humana, em uma sociedade onde a solidão (internética, sensual, econômica e humana) é um fato planetário em países cada vez mais urbanizados.

Como conseqüências outras deste estado de coisas, tentativas de um *religere* primordial são tecidas, pelo estabelecimento de renovados circuitos de comunicação: novos formatos de espetáculos (tempo e espaços diferenciados de apresentação), pesquisas radicais de retorno às origens e do trânsito entre estas e a contemporaneidade (NAVAS, 2003), ações voltadas para indivíduos em situação de risco e para todo o tipo de grupos sociais que se acredita desintegrados ou excluídos dos pólos de maior concentração de bens e estruturas do capital financeiro e cultural.

Presencia-se o desenvolvimento de uma onda de inclusão de conteúdos, assuntos, públicos, populações à margem dos sistemas de criação, produção, difusão e consumo cultural, testemunhando-se um desejo de inclusão de todos em todas as partes, o que muitas vezes ocasiona situações onde a arte transforma-se em instrumento ora essencial, ora descartável, agigantando-se, de maneira muitas vezes artificial, a contundência de seu impacto a curto prazo, em detrimento de seus efeitos a médio e longo prazo, de difícil mesuramento quantitativo, mas de grande importância na elevação dos patamares da qualidade das relações humanas, nos circuitos estéticos e éticos da espécie.

Na busca desta passárgada artística, freqüentemente subjaz um certo assistencialismo cultural, cujas resultados demandarão estudos mais abrangentes em futuro próximo. Indica-se que os julgamentos advindos das conclusões obtidas seja levado em conta o fato de que, com exceções, estas vias vem sendo construídas através de atitudes de artistas frente a desafios de um *religere* posterior ao intenso período onde o **componente crítico** da modernidade, estruturador do

“estado de ruptura”, teve prevalência sobre o seu paradoxal partner, outro componente fundador, que se constitui do **componente da paixão** (PAZ,1988). Talvez seja este o motor que permita que às suas funções criadoras em si, coreógrafos, professores e bailarinos agreguem funções de especialíssimos agentes culturais, constituindo-se em vetores de diferentes estratégias de inclusão em arte.

Bibliografia

- AUSLANDER, Paul.. *Presence and resistance, post-modernism and cultural politics in contemporary american performance*. Michigan: The University of Michigan, 1997
- GUY, Jean-Michel. *Les Publics de la danse*. Paris: La Documentation Française, 1991
- MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998
- NAVAS, Cássia. *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999
- NAVAS, Cássia. **Dança brasileira no final do século XX**. In *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*. Organização Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2003
- PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- ROUANET, Sérgio. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- SANTAELLA, Maria Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001