

DO ÍNTIMO, DO PARTICULAR E DO PÚBLICO: SUBSÍDIOS PARA A GESTÃO EM DANÇA ¹

CÁSSIA NAVAS

(in Políticas Culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento, org. Lia Calabre, 2009, Observatório Itaú Cultural, Rio de Janeiro: Casa de Cultura Rui Barbosa/MINC)

Como se estabelecem os fluxos entre a invenção, a criação, a produção e a difusão em dança, na articulação de diversas atividades profissionais? De onde surgem as "idéias da dança" e como elas logram chegar - como metáforas corporais-, frente às várias audiências contemporâneas.

Como se inventa um bailarino? E como surge uma vocação em dança?

Ao se ver alguém dançando na TV? Durante o carnaval? Vendo um homem que salta estampado em pôster de academia de dança, vislumbrado pela janela?

Ou ainda na forma de uma quase revelação, expressa em frases como: "Quero ser esta moça que dança!" ou "Quero ser esta passista de frevo que acabo de ver na TV!".

Neste momento, estabelece-se uma empatia tão grande, que aponta para o "querer ser" uma bailarina de frevo, mas, para além disto, querer ser o frevo, querer ser a dança em si.

O que torna uma bailarina e dança uma mesma coisa, um mesmo ente à frente de quem acaba de ver uma performance, um dos pólos deste tipo de empatia?

Em uma rua de Goiânia, em frente à escola da Quasar, duas meninas de escola do ensino fundamental, carregando suas mochilas coloridas de

¹ Este artigo, foi elaborado ao longo de três comunicações orais, em que tomou corpo, para depois ganhar forma escrita, em processo formativo dentro da gestão/história da arte. Por isto, aqui faço menção aos três eventos onde suas idéias foram enunciadas e debatidas: *Diálogos Culturais* (2006, Casa das Rosas, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo) , *Seminário arte, cultura e políticas públicas* (2008, IFCH- Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UNICAMP, São Paulo) e *4º Seminário Políticas Culturais: reflexões e ações/*mesa-redonda -**gestão cultural: processos formativos** (2009, Fundação Casa de Rui Barbosa/MINC, Rio de Janeiro).

rodinhas, assistem à performance dos bailarinos da Desvio da Quasar² dançando na rua, pintados como demônios de um jogo de RPG, com roupas rasgadas, nos olhos, lentes de contato amarelo cítrico, correndo como o vento atrás dos carros que passavam.

Eu estou assistindo, a menina me puxa pela mão, aponta uma das bailarinas ofegantes depois da performance, e me diz: “_ eu quero ser ela!”. “Eu quero ser a dança”, parece estar me dizendo. Conduzo-a para dentro da escola: _ “Aqui, um dia, você pode ser como ela”.

Em seguida a secretária pergunta à pequena goiana: _ “Você quer fazer dança clássica ou contemporânea? O encantamento para mim se esvai, mas a menina insiste: “_ Eu quero ser ela! Mas o que é dança contemporânea?”. Desisto de explicar as divisões todas e peço a ela que venha à escola com sua mãe, para ver os cursos, preços, horários.

O que move alguém para ser uma artista da dança? O mesmo que vai fazer com que se permaneça fazendo dança: a busca de uma experiência estética, transformada em arte.

Um sentimento muito parecido com o que acometeu a menina de Goiânia quando, maravilhada por uma artista, que longe estava dos padrões de uma bailarina do tradicional balé, de pele branca e saiotê engomado, encanta-se com a dança/bailarina vestida de trapos, de olhos amarelos, descabelada e arfante depois das corridas atrás dos carros que passavam na rua em que evoluía com seus colegas.

Do íntimo

A experiência estética é fruto de um acontecimento que nos arroja para fora do familiar, do cotidiano, da mesmice, do que sempre acontece, do hábito. Frente o “todo o dia a mesma coisa” é algo que perfura a rotina de maneira violenta, brusca, total. É experiência advinda de uma crise, de um limite e nos joga em outro estado de percepção, do qual saímos diferenciados.

A experiência estética impera na vida, mas é programa, meta a ser alcançada na arte e pela arte.

² A *Desvio da Quasar* foi um grupo paralelo à Quasar Companhia de Dança (Goiânia), de curta duração, criado para trabalhar dentro do Centro Quasar.

Atrás dela andamos quando interessados em arte e em determinados fenômenos culturais, mas podemos vivenciá-la na sensação do “amor à primeira vista”, observando os olhos sorridentes e profundos de uma filha pequena, olhando o pôr do sol, ouvindo Bach, *heavy metal* ou mesmo sofrendo dor imensurável.

A experiência estética do artista é o ponto de partida da obra de arte, em que, mediante processos abduativos, temas, assuntos, imagens são construídos em várias formas de linguagem.

Se todos temos a percepção da “experiência estética”, os artistas têm a possibilidade de, a ela, dar acesso privilegiado para todos nós. Neles, esta experiência manifesta-se como uma “quase adivinhação”, mediante uma sensação particular, interna, íntima, a partir de que a dança vai ser construída através do corpo, que todos temos, no tempo-espço eleito por cada coreógrafo.

A experiência é construída em corpos estruturados por significados, corpos que são mapas de conteúdos e, portanto, de significação, elaborando-se “metáforas corporais” frente a nossos olhos.

Ao testarem suas hipóteses, assim como os cientistas (também especialistas na arte da abdução, que vão conjugando passo-a-passo em seus laboratórios), artistas tornam o mundo menos opaco para nós, pondo a prova suas idéias de maneira menos decupada.

Artistas testam suas hipóteses como um todo, e, por isto, freqüentemente quando os entrevistamos ou os inquirimos sobre as razões de sua obra, temos a impressão de estar diante de uma bolha enorme de significados, saturada de signos entrelaçando-se sem cessar.

A idéia-imagem para uma dança deve se materializar, necessariamente em corpo, nossa morada íntima, **aquilo que somos e aquilo que temos de fato**, até mesmo para vender, como força de trabalho, para mutilar ou para dele dar término cabal, mediante suicídio.

A adivinhação, como conhecimento que se quer produzir/comunicar, nascido no íntimo, tem que se materializar em corpo, em seu próprio corpo, caso se trate de um solo, ou em um conjunto de corpos, caso se trate de uma coreografia de companhia ou grupo.

Se toda a arte, sobretudo a moderna, trabalha com a revelação do íntimo, como a dança coloca esta intimidade em questão?

Do particular

Em dança, o processo se dá quase que com exclusividade, através de metáforas corporais, sem a intervenção da palavra oralmente concretizada em cena, que apesar de sua manifestação em obras coreografias da modernidade, não faz parte do modo de operação de sua origem, diferentemente do que ocorre com em teatro, onde a palavra está irredutivelmente presente.

Através do íntimo do corpo que aparece diante do público - uma intimidade que se torna pública, sem mediação de outra linguagem que não seja a formada por imagens corporais, a dança se concretiza na cena dos teatros.

Como este íntimo pode se tornar público? Mediante trabalho privado, particular de construção em sala de aula e estúdio de criação, nos grupos/companhias, geralmente coletivos da ordem do familiar.

No embate da sala de aula, em percursos formativos, no embate da formação, se constrói a ética de uma profissão, muitas vezes entre pessoas muito jovens, já que o treinamento corporal pressupõe que a atividade se perfaça desde cedo.

Desde jovens, bailarinos e bailarinas começam a ser formados em escolas/academias nas quais aos procedimentos técnicos e pedagógicos se agregam a escolhas ideológicas de tipos de ensino e sua aplicação.

Desta maneira, o “pacote” da formação com vistas a uma profissionalização precoce (bailarinos podem integrar companhias profissionais antes de chegarem à maioridade civil) vem completo, compondo-se de técnica, metas artísticas (dançar este ou aquele tipo de espetáculo) e filosofia/ideologia que subjazem a estes universos, formatando-se trajetórias profissionais em jovens ainda em fase de crescimento e de sedimentação de sua identidade no mundo adulto.

No trabalho incessante com o corpo e com corpos, de natureza particular, em que a ferramenta é o corpo, as escolas, e depois os grupos e companhias podem ser comparados às fábricas do bem cultural dança.

Neste caso, utiliza-se a metáfora da “fábrica”, tão cara aos processos modernos, para as escolas e grupos onde os pressupostos da modernidade são mais intensamente conjugados, posto que nas companhias ligadas à dança clássica, a metáfora mais apropriada seria aquela da “manufatura”, ligada a artesanatos voltados aos interesses de sobrevivência de guildas³ e corporações de ofício.

Já em tempos do pós-moderno a metáfora mais apropriada para a construção privada da revelação íntima através de corpos da dança seria a da “rede”, no caso, rede de informações, que em permanência se faz e se desfaz, construindo artistas da dança nos estúdios e salas, para a posterior difusão de seus produtos.

Seja nas ancestrais “manufaturas”, nas modernas “fábricas” ou nas pós-modernas “redes”, a criação/produção da dança está sob a responsabilidade dos núcleos (escolas/academias, companhias/grupos e coletivos) que formam os circuitos privados de produção, transformando-se o íntimo em público.

Como o anteriormente mencionado, grande parte do realizado em dança se dá através de empresas familiares, onde, muito freqüentemente, a casa do dono da companhia é a sede de sua companhia, reforçando o caráter familiar dos empreendimentos.

Além disto, a economia interna de uma escola, companhia ou projeto de dança é administrada por um coreógrafo ou professor-coreógrafo que faz daquilo o seu negócio. Assemelha-se ao particular de uma trupe de arte, que desde tempos medievais, organiza-se em torno de uma família, como também acontece no circo tradicional.

O particular impera e, grande parte dos circuitos de formação, produção e mesmo difusão em dança são garantidos pelos esforços de grupos pequenos, quase familiares de profissionais.

A atividade particular é velada e escapa à maior parte do público e mesmo a outros profissionais da cultura/arte, que costumam a entender a grandeza da energia despendida para que um espetáculo se perfaça.

Os esforços para trazer o íntimo até o público não se revelam abertamente. Treinamento dia-após-dia, luta corporal interna de superação de

³ Associações que reuniam, na Europa da Idade Média, negociantes, artesãos e artistas com interesses e ações em comum.

limites de si, estratégias heterodoxas de sobrevivência, não se dão a ver abertamente ao público, que mais quer saber da magia desta intimidade revelada, transposta em linguagem potente e metafórica a cada apresentação.

Do público

Nas apresentações de dança, que podem ocorrer em diferentes tipos de espaço - ruas, galerias, salões, ginásios, mas quase sempre em palco de teatro, o íntimo da experiência estética, traduzido pelo embate particular em salas e estúdios geralmente particulares, torna-se público, porque tornado público, “publicizado” frente aqueles que acorrem para ver dança.

O que se torna público em dança? A intimidade de um corpo que comunica conteúdo adivinhado, a partir de uma experiência estética inaugural, de uma idéia em dança, tatuada no particular do corpo de cada um.

No entanto, por mais particular que seja uma situação dançada por um corpo em especial, aquele bailarino carrega consigo traços dos homens e mulheres de seu tempo e espaço e, por isto, frente a nós também está um “corpo cultural”.

A adivinhação, que se revela como “experiência estética” é revelação íntima, interna, mas se dá a partir de percepções/cognições do ambiente onde cada um trafega: locais de um tempo-espaço, portanto locais de uma história.

Ancora-se na memória, encarada como um processo em que se articula o que “lembramos e esquecemos” de um meio ambiente, estabelecido no tráfego entre família, escola, sociedade, profissão.

Quando um bailarino dança, o que faz é constrangedoramente íntimo, e ao mesmo tempo, público, por sua exposição devassadamente aberta, mas também por sua dança carregar em si um bocado de conteúdos da comunidade que com ele partilha parcela do que ali se expõe. A circulação de conteúdos se dá por terem palmilhado, historicamente, mesmos ambientes da natureza e cultura.

Um bailarino-coreógrafo carioca nos propõe sua arte antenada com as tendências do planeta contemporâneo.

Em sua dança também nos traz informações sobre uma *cultura corporal*⁴ dada - formas de movimentação de uma topologia específica, no caso da cidade do Rio de Janeiro, com sua orla de praias à qual se tem acesso desde o nascimento-, e, sobre uma *cultura da dança* especial - formas de movimentação de um topos cultural específico, onde se tem acesso às danças de rua, sobretudo samba e danças do *hip hop* , somente por no Rio viver.

Por sua obra somos devassados corporalmente, pela exposição do íntimo burilado em horas e horas de ensaio e pelo que de nosso, ainda que subliminar, aquela coreografia carrega. Somos então representados por aquele intérprete, de maneira corporal, à maneira da dança, sem palavras e, contundentemente expostos através de sua atuação.

Pela dança, o público tem no palco frestas para que se estabeleçam pensamentos sobre seus corpos, e portanto sobre o íntimo e o particular de cada um, tendo-se ainda a oportunidade de presenciar cartografias ou trechos de mapas de um corpo social.

A força destas imagens sempre transformou códigos e modos de ver (percepção) da vida, ou seja, modos de conhecimento empírico. Como, por exemplo, quando Isadora Duncan⁵ dançava descalça, em batas de seda ou de gaze esvoaçantes e leves (bem mais coberta que qualquer madrinha de bateria das escolas de samba do Brasil), muitos acreditavam estar vendo, publicamente, a mulher mais desnuda a que jamais teriam acesso.

Tornar públicas, em ambientes com gente em presença de gente, importantes discussões humanas, construídas em processos notadamente velados, esta é a última das etapas da elaboração do bem cultural dança. Públicas, porque para todos e como as de todos.

Como os gestores podem intervir nestes processos? Como o vem fazendo através dos tempos?

Gestão, histórias + estratégias

⁴ Para maiores informações sobre a trilogia “cultura corporal, cultura de dança e cultura coreográfica” ver NAVAS, C. **Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança**. In *Seminários de Dança I- História em Movimento: biografias e registros em dança*. Joinville, Festival de Dança, 2008

⁵ Isadora Duncan (1877-1927), dançarina moderna de grande importância na arte do século XX.

Através dos tempos, artistas do espetáculo se reúnem para nos apresentar suas idéias através do acontecimento cênico. O grupo - trupe familiar, grupamento, companhia - organiza-se pela vontade manifesta de fazer arte da cena, concretizada pelo esforço coletivo e particular de manter gente reunida em permanência, para o que se faz necessário uma atividade constante, quase ritualística, instaurando-se um espírito de corporação em que se imbricam vocações e talentos diferenciados.

Companhias de dança fazem parte desta trajetória e, no mundo ocidental, começam a constituir traços que carregam até hoje a partir da profissionalização de seus bailarinos, ao longo do complexo desenvolvimento da dança clássica, notadamente no período em que os espetáculos vão se distanciando do balé de corte em direção ao *ballet d'action*, finalmente concretizado no romântico do século XIX.

A necessidade da permanência e coesão de elencos e técnicos em torno de um projeto artístico desde sempre determinou a manutenção destes grupamentos mediante altos investimentos de natureza financeira e simbólica, as iniciativas relativas aos empreendimentos conduzidas, em sua maioria, por um único profissional.

Ações se centralizam na figura do “mestre-coreógrafo”, inicial e diretamente ligado ao rei, a quem devia obediência hierárquica e a manutenção de sua atividade. Aqui se inicia a mais conhecida chancela oficial a uma atividade de natureza particular.

Desde então, por mais que o dinheiro para a criação, produção e difusão destinado às companhias públicas seja menos do que o esperado, há que se levar em consideração que o soldo dos artistas diretamente envolvidos em suas ações cotidianas é de responsabilidade direta da administração pública, diferente do que ocorre com as grandes companhias particulares, que, ao longo dos anos, arcam com folhas de pagamento ancoradas em receitas diversas.

No Brasil, nas últimas duas décadas, a maior parte destas companhias privadas, estruturadas dentro de um ambiente mais flexível de trabalho, contam com aportes financeiros advindos de mecanismos de renúncia fiscal, experienciando-se um novo modelo de gestão de recursos públicos.

Somadas à intervenção direta do estado na elaboração/difusão do bem cultural dança, através das companhias públicas penduradas nos organogramas municipais e estaduais, estes grupos intermitentemente apoiados, por mecenato ou diretamente por editais e leis de fomento, configuram um panorama da ação oficial (pública) no que toca a uma parcela “do particular” no processo de produção em dança.

No entanto, a ausência mais marcante do poder público dentro desta etapa diz respeito às escolas, que ainda, de maneira preponderante, circunscrevem-se ao circuito privado.

Trata-se de um mercado de qualidade e, como tal, deve ser preservado, o estado, no entanto, oferecendo alternativas, – escolas técnicas e/ou profissionalizantes, escolas livres e projetos sociais com certificação- que possam equilibrar o acesso de jovens e crianças a uma educação e posterior formação corporal na arte da dança.

A intervenção oficial no embate da sala de aula reveste-se de outras características de fundamental importância, sobretudo na formação a partir da ruptura moderna, na qual não se poderá prescindir de meios diferentes dos conjugados na pedagogia do balé clássico.

No século XX, a modernização das obras pressupõe que futuros artistas e profissionais da dança sejam submetidos, em permanência, a estratégias que rompam com a noção de um “instrumento-corpo”, ancorada em uma tradição centenária.

Buscam-se técnicas, sistemas e métodos que apontem para a noção de um “sujeito-corpo”, a partir da qual os intérpretes tomem em mãos o seu corpo-destino, na interpretação de obras de autorias diversas, incluindo aquelas escritas de próprio punho.

Uma formação moderna deve preparar os ninhos (escolas e grupos/companhias/coletivos) para que a intimidade do revelado, a partir da “experiência estética” possa se concretizar dentro de uma mais ampla paleta de possibilidades. Com isto, se estabeleceria um marco democraticamente republicano para o setor, em contraste com o traço, geralmente imperial e centralizador, da formação tradicional em balé, preponderante no ensino particular.

E o íntimo?

Quanto ao investimento no primeiro momento de toda a trajetória - a revelação íntima de uma idéia que se esboça em *fiat lux*? Como tornar possível a chancela e apoio oficial nesta altura do processo?

Apoiando-se o despertar de vocações, a partir do oferecimento de oportunidades (que com o tempo poderão revelar talentos), mediante o mapeamento, eleição e premiação de idéias-força que apontem para o diferente, para a invenção, para o ainda não realizado ou estruturado dentro da área.

Isto pode se dar, por exemplo, mediante os fundamentais programas de bolsas de estudos – para jovens artistas e artistas de todas as idades com jovens projetos -, editais de incentivo à investigação, projetos educativos direcionados a jovens em geral e a jovens artistas.

E, não haverá lugar mais interessante para aplicá-los do que junto às escolas de dança, faculdades, grupos novos de artistas, geralmente com atividades à margem dos mais importantes circuitos de validação da arte, ou seja longe das capitais, de cidades que concentrem maior quantidade de capital cultural e mesmo nas assim chamadas periferias das metrópoles contemporâneas.

Muito há para ser feito, apesar do que já realizado. Mas não percamos do horizonte uma constatação: apesar da falta de meios e intervenção, artistas, também a partir da “experiência estética” que impera em suas vidas, muitas vezes encontram oportunidades onde não as acreditamos possíveis (ou visíveis).

Um exemplo: o início da carreira do grande mestre brasileiro Klauss Vianna (1928-1992). Nascido em Belo Horizonte, de pai médico mineiro e mãe enfermeira alemã, queria fazer teatro. Seu pai, que conhecia a realidade de outros países onde existiam conservatórios e escolas de arte (como na Alemanha), a este desejo contestava que o filho não iria fazer teatro porque em sua cidade não havia uma escola séria para tal formação⁶.

De fato, na Belo Horizonte da meninice de Klauss, tal estrutura não existia e pouco existia na área. Todavia, em 1947, Klauss foi assistir a um

⁶ IN CASALE, L. & NAVAS, C. *Memória Presente: Klauss Vianna*, São Paulo: TV ANHEMBI/SMC, 1992

espetáculo do *Balé da Juventude*, em turnê patrocinada pela UNE-União Nacional dos Estudantes, que apoiava teatro, literatura, turnês, tendo esta atuação atingido seu ápice, também através dos *Centros Populares de Cultura*, nos tempos que precederam à ditadura militar de nosso país.

Pela temporada do *Balé da Juventude*, descortina-se à Vianna um novo panorama, frente ao qual ele decide que ali estava o que queria fazer. A partir dela, o mestre ganhou mundo e dança e nos legou, depois de magnífico trabalho de incansável pesquisador, um sistema de conhecimento corporal que inaugura, *avant la lettre*, a educação somática no Brasil.

Como outros grandes criadores, em processos ligados à “experiência estética”, Klauss Vianna, apesar da quase total falta de meios, recursos, incentivos, nos revelou nossos temas e corpos, através de sua dança, livrando-nos, mais um pouco, da opacidade do mundo.

Nem todos os artistas tiveram ou terão a força e a coragem de sua genialidade. Por isto, ações articuladas se fazem fundamentais para gerir, formar, criar e manter estruturas, ações e programas que os acolham na fragilidade imbativelmente poderosa de suas adivinhações e na obstinação de sua construção diária.

Referências

1. Bibliográficas

AUSLANDER, P. *Presence and resistance, post-modernism and cultural politics in contemporary american performance*. Michigan: The University of Michigan, 1997.

BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001

FOSTER, S. (1995) *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. Chicago: Routledge

GINOT, I. & MARCELLE, M. *La danse au XXeme. Siècle*. Paris: Bordas, 1999.

GUY, J. *Les Publics de la danse*. Paris: La Documentation Française, 1991.

ISQUIERDO, I. *A arte de esquecer – Cérebro, Memória e Esquecimento*. Rio de Janeiro, Vieira & Lent, 2004

LOBO, L. & NAVAS, C. *Arte da Composição, Teatro do Movimento*. Brasília: LGE, 2008

- LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse/Librairie de la Danse : Bruxelles/Paris, 1997
- NAVAS, C. & DIAS, L. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NAVAS, C. *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- NAVAS, C. **Dança brasileira no final do século XX** In: CUNHA, N. (Org.) *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2003.
- NAVAS, C. **Território, fronteiras e o tempo que passa**. In *Balé da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Formarte, 2003
- NAVAS, C. *Leis para a dança do Brasil*. In Lições de Dança. Número 5. Rio de Janeiro: Univercidade, 2005
- NAVAS, C. *Corpos-território em danças-mídia*. Belo Horizonte: Anais do V Congresso ABRACE/UFMG, 2008
- NAVAS, C. **Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança**. In *Seminários de Dança I- História em Movimento: biografias e registros em dança*. Joinville, Festival de Dança, 2008
- SANTAELLA, M. L. *A percepção – uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1988
- SANTAELLA, M. L. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994
- SANTAELLA, M. L. *Comunicação e Pesquisa*. São Paulo: Hacker, 2001
- SILVA, A. R. **O Belo, o Admirável, suas Estéticas e um Impeachment**. In RASTROS. Joinville: Necom/Núcleo de Estudos em Comunicação/Instituto Superior/Centro Educacional Luterano Bom Jesus, 2006
- SUCENA, E. *A Dança Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1988
- THOMAS, H. (1995) *Dance, Modernity and Culture*. London/New York: Routledge
- VIANNA, K. (1990). *A Dança*. São Paulo: Siciliano

2. Videográficas

CASALE, L. & NAVAS, C. *Memória Presente: Klauss Vianna*, São Paulo: TV ANHEMBI/SMC, 1992

3. Na web

www.klaussvianna.art.br

Cássia Navas, sobre a autora

Professora do Instituto de Artes/UNICAMP, é graduada em direito (USP), doutora em dança e semiótica (PUC/SP), pós-doutora em artes (ECA/USP), especialista em gestão e políticas culturais (UNESCO, Université de Dijon, Ministère de la Culture/France).