

NAVAS-ALVES DE CASTRO, Cássia. *Nebulosas em rotação: efemeridade e permanência em dança*. Campinas: UNICAMP; professora-doutora
In Anais Reunião Científica ABRACE, 2011, Porto Alegre, UFRGS

RESUMO

O trabalho aborda questões da efemeridade e permanência em dança, partindo para a contextualização de aspectos da atividade de consultoria realizada pela pesquisadora no programa TD-Teatro de Dança, da Secretaria de Estado da Cultura (2006-2011). A constatação de que a mediação (relação arte e platéia) seja a topologia onde se coloca a efemeridade da arte da dança, diferentemente de discursos que a localizam na "obra de arte em si" embasa a discussão para a importância dos espaços específicos onde o "exercício de circulação" (ADOLPHE, 1997)- dramaturgia da dança se estrutura após recita, mediante a apresentação de espetáculos de fato, diversos. Em contraste com a visão fenomenológica do espetáculo, que segundo Pavis (2008) centraliza no público o protagonismo da construção do sentido da dança, trabalha-se a difusão direta da obra sob o ponto de vista da mediação, fenômeno eivado de efemeridade, topologizado no entrelaço de dois pólos-emissão (palco/cena/obra/coreografia) e recepção (platéia/público/audiência). Contextualizar as condições em que este "entre" pode se abrigar, por exemplo, um espaço de programação exclusiva para a dança, enquanto topus de mediação artística e política, é falar da "efemeridade" e da "concretude" da obra de dança, como em Adorno (1988), atualizando-se, ainda, a discussão sobre certas estratégias de formação de platéias e públicos.

Palavras-chave: dança-contemporânea, teorias da recepção, criação.

NAVAS-ALVES DE CASTRO, Cassia. *Rotación de nebulosas: la fugacidad y permanencia en danza*. Campinas: UNICAMP, PhD

RESUMEN

El texto trata temas de lo efímero y la permanencia en la danza, a partir de aspectos de la actividad de consultoría del investigador en el programa de TD-TEATRO DE DANÇA (Secretaría de Estado da Cultura, São Paulo-2006-2011). La mediación (relación entre el arte y el público) es la topología donde surge "el arte efímero de la danza", diferentemente de los discursos que encuentran este efímero en la "obra de arte en sí mismo", constituyese como base de la discusión de la importancia de locales específicos donde "el ejercicio de la circulación" (ADOLPHE, 1997) - dramaturgia de la danza se estructura a cada noche y de maneras distintas. Em contraste con el punto de vista fenomenológico del espectáculo, que, de acuerdo con Pavis (2008) se centra em el público, la construcción del sentido de la danza, el texto trabaja la "difusión directa" de la obra desde el punto de vista de la mediación, fenómeno lleno del efímero, topologizado por el choque de polos de emisión (escenario / escena / coreografía) y recepción (público). Contextualizar las condiciones en que este "entre" puede ser acogido, por ejemplo, em um espacio de programación exclusiva para la danza, mientras que topus de mediación artística y política, es hablar de "efímero" y "concreción" de la obra de danza, como em Adorno (1988), apuntándose también para discusiones de estrategias de formación y audiencias públicas.

Palabras clave: danza contemporánea, teorías de la recepción, creación

De setembro de 2006 a maio de 2011, o TD-Teatro de Dança, instituição da Secretaria de Estado da Cultural (SP) funcionou como um espaço exclusivo para a dança nas dependências do Teatro Itália (Circolo Italiano/San Paolo/Edifício Itália), seu programa sendo constituído por uma somatória de propostas de formação de platéia, que, articuladas entre si, reverberaram em ações que conduziram a ocupação do teatro, onde passavam, semana após semana, espetáculos de várias naturezas.

Foram 696 récitas, 300 obras apresentadas por 247 grupos e/ou em projetos de artistas - 57 do interior/São Paulo, 165 de São Paulo/Capital, 17 grupos de outros estados e 8 grupos do exterior

Concebido para abrigar o “todo da dança” (NAVAS, 1995), que aqui não deve ser encarado como “todas-as-danças-que-existem-no-aqui-e-agora”, mas sim como uma somatória do apresentado por profissionais, amadores e estruturas escolares em determinado panorama cultural, teve como meta estabelecer continuidades entre artistas e públicos, entre artistas e artistas, entre públicos e públicos.

Explica-se: não se tratava somente de um espaço onde se apresentavam espetáculos mediante cachês, aluguel ou parcerias diversas. As ações que se colocavam em marcha, a partir de cada obra programada, incluíam a discussão sobre a dança que hoje se faz em relação ao público (ou platéias) que poderia estar a ela tendo acesso.

Desta maneira, assim como no programa “Cidade, Palco, Escola”, um programa-mescla de trabalhos de jovens de diferentes formações - escolas e graduações de dança, a proposta era misturar públicos de duas (ou mais) topologias diferentes, em testes de ocupação do espaço por parte de platéias mistas.

O foco sendo o público/platéias, as estratégias foram a manutenção da diversidade, articulando-se bens culturais que pudessem atrair conjuntos de pessoas em mistura constante. A ser atraído para fruir uma obra específica, cada espectador poderia defrontar-se com outra obra, mediante um *menu* que se construía pela diversificação e pela articulação de unidades diferentes entre si. Tomaria conhecimento, igualmente, da programação exclusiva em dança se estruturando em permanência ao longo de cada semestre.

Os programas tinham como base dois pontos principais: **1. diversidade** e **2. articulação, justaposição ou complementação de diversos**, conjugando-se tendências (ou criações diferenciadas de uma mesma tendência), escolas ou vertentes de linguagem cênica.

O resultado destas ações foi a inserção do espaço dentro do tecido da difusão cultural da cidade de São Paulo, principalmente no que diz respeito aos artistas que passaram pelo TD-Teatro de Dança, fossem eles do estado, da cidade, de outros locais do país e exterior. Todavia, em termos de público, a impressão que se tem que não se construiu, como o esperado, um público *tout court*, e, sim, a cada noite, platéias (compostas de número crescente de pessoas) à frente de cada récita.

Passemos a esta problematização.

Primeiramente, aqui se faz uma distinção entre platéia e público de dança. Platéia seria o conjunto de pessoas que se reúne à frente de cada récita

para assistir a um evento específico. Público seria a somatória de uma certa quantidade de platéias de dança, ou a somatória (impossível de se fazer, de maneira quantitativa, se pensamos no “público da dança na cidade de São Paulo”, por exemplo) de todas as platéias que se juntam durante determinado tempo para assistir dança em determinado lugar, espaço, topologia.

Neste último caso, teríamos uma soma-resposta da quantidade de público, no caso do TD-Teatro de Dança - 71.005 espectadores, entre pagantes, convidados e aqueles que acorram a récitas com entrada livre, como na “Virada Cultural”, evento de 24 horas de programação ininterrupta da Secretaria Municipal de Cultura (semestres ímpares/maio).

Um mapeamento de público, apontando para suas tipologias e preferências também poderia ter sido feito mediante estratégias qualitativas de escuta múltipla, nas quais se demandam, a amostragens determinadas de pessoas, hábitos de consumo e fruição de dança, como na obra de referência “Les Publiques de La Danse” (GUY, 1991).

No caso do TD, esperava-se que o público, submetido à difusão constante e variada de espetáculos de dança, pudesse tornar-se *habitué* de outras récitas, estabelecendo-se com a linguagem uma relação de fidelidade. Isto ocorreu de maneira menor do que a esperada, ainda que uma quantidade pequena de pessoas voltasse ao espaço, depois de nele ter estado a convite dos artistas que ali se apresentavam, em um crescimento das taxas de ocupação da sala.

Ao final, pode-se perceber que a “formação de públicos (em dança)” é uma coisa mais abrangente do que a fidelização de platéias a um espaço específico ou ao trabalho de determinada companhia ou artista.

Formar “público para a dança” implica em ações articuladas no tecido social de uma dada comunidade em tessitura com processos educacionais e formativos em cultura e arte, envolvendo família, escola e estado, ou seja, um processo imbricado em outros tantos, no campo da difusão e fruição da cultura.

Nesta rede incluíam-se as ações do TD, na medida em que propondo a “efemeridade da obra de arte” a pessoas que jamais tivessem assistido a uma obra de dança (e que talvez não voltassem a ter esta experiência), contribuíam para a formação sensível de cada um, sendo alargada pelo vislumbrar/sentir/entender uma obra em dança.

Ao participar de um ritual moderno, posto que decomposto em dois pólos básicos de circulação - palco e platéia- tomavam contacto com conteúdos humanos tatuados em corpos de especialistas, que por metáforas corporais, dançam por nós, dançando nossos temas (NAVAS, 2010).

Com isto, para além do desafio de fazer voltar, atraídas por récitas de nichos diferentes da linguagem, esperava-se que, ao ver dança, cada pessoa pudesse se interessar (e mais profundamente) por cinema, poesia, fotografia, artes visuais ou música, saindo à procura de mais bens culturais. Que cada um aprofundasse, o que Jameson (1996) denomina de “mapeamento cognitivo”, mediante uma cultura política e pedagógica mediante a qual cada sujeito buscasse um lugar próprio dentro do sistema global, “levando em conta uma dialética representacional complexa”.

Se considerarmos que, no TD, para a dança, não foi formado um público *tout court*, observou-se uma crescente formação de platéias, pessoas que se postavam à frente de cada récita – por vontade própria, à convite ou integrando projetos de inclusão sócio-cultural - para com estruturas da dança estabelecer,

em permanência, relações efêmeras de circulação com os conteúdos apresentados (ADOLPHE, 1997), diferentemente do apresentado por Pavis (2008), que, a partir de uma visão fenomenológica, imputa ao público o protagonismo da construção do sentido da arte.

Para a consultoria por mim exercida, como professora do Instituto de Artes/UNICAMP no TD-Teatro de Dança, não se tomou a obra de arte como efêmera. Como em Adorno (1998), a efemeridade se estabelecia entre palco e platéia, a concretude sendo polarizada nas estruturas cênico-coreográficas abrigadas pelo concreto de um espaço específico, no caso um pequeno teatro planejado à italiana.

A cada récita, um fragmento do universo da fruição em dança se estabelecia entre palco e platéia, à semelhança de uma “nebulosa em rotação”, expressão aqui utilizada como uma metáfora numa estrutura que faz rodar poeira, hidrogênio e plasma, no caso desta instituição, de natureza artística, girando uma dramaturgia (NAVAS, 2001) diferente a cada apresentação.

Ao longo de quase quatro anos e meio de existência o teatro acolheu concretas estruturas da dança, em concreto espaço adaptado para recebê-las. Entre seu palco e platéia de 278 lugares, se interseccionavam “nebulosas em rotação” dos sentidos da arte, que efemeramente construíam comunicação mediante dança-mídia (NAVAS, 2010).

O desafio que resta desta experiência- como fidelizar platéias mediante a reiteração de “efêmeros”?- segue sendo conjugado por curadores e programadores de todos os lugares do mundo.

Menos complicada é a fidelização aos espaços em si, sobretudo quando os mesmos são eivados de validação simbólica, como os tradicionais teatros/casas de ópera, em que encontramos cortinas de veludo, metais nobres e lustres de cristal ou os moderníssimos espaços contemporâneos de difusão das artes da cena

No TD- récita após récita, o trabalho com as “nebulosas em rotação” estabelecidas entre palco e platéia pressupôs uma obstinada atitude de ourivesaria, a demandar uma escuta constante da arte e dos contextos em que está inserida.

Um trabalho de laboratório contemporâneo, testado até mesmo por um pioneiro Prêmio TD-Teatro de Dança, atribuído ao espetáculo mais bem votado pelo público do estado (2009-10), mediante urnas e cédulas de votação distribuídas por teatros (particulares e públicos) do estado de São Paulo, nos quais a dança profissional se apresentava.

Referências

- ADOLPHE, J. M. **La dramaturgie est un exercice de circulation.** In *Dossier Danse et Dramaturgie*, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31, 1997
- ADORNO, T. *Teoria Estética.* Col. Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1988
- GUY, J. M. *Les Publiques de La Danse.* La Documentation Française/Ministère de la Culture et de la Communication/DEP-Département des Etudes et de la Prospective, Paris, 1991
- JAMESON, F. *Pós-Modernismo, a Lógica cultural do Capitalismo Tardio,* São Paulo: Ática, 1996
- NAVAS, C. *Réflexions sur la politique de la Danse en France (1981-1993),* texto de de D.E.S.S., Ministère de la Culture/Université de Dijon, 1995

NAVAS, C. **Dança: escritura, análise e dramaturgia.** *Anais do II Congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBa*, Salvador, 2001

NAVAS, C. **Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança.** In publicação *4º Seminário Políticas Culturais: Reflexões e Ações*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa/MINC e Itaú Cultural, 2010

NAVAS, C. **Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia.** In site do VI Colóquio Internacional de Etnocenologia. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2010

PAVIS, P. *A Análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.* 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

URFALINO, P. *L'Invention de la Politique Culturelle.* Paris, La Documentation Française, 1996