



CAVRELL, Holly. *Aqui ou Ali: Espaços alternativos para a Dança*. Campinas: Unicamp. Unicamp; Professora Plena. Professora, Pesquisadora e Coreógrafa.

RESUMO

A história revolve em torno da premissa de estar no passado e ser inalterável. Mesmo que a forma de se interpretar eventos, pessoas, sua significância e sua influência, em seu tempo e atualmente, sejam fatores variáveis, isto é, sujeitos à mudança, interpretações e reinterpretações. O motivo disso, ou seja, a razão para qual interpretações históricas não são fixas – exceto enquanto marcos históricos em livros – é um conceito interessante para a forma como são vistos os espaços alternativos para a dança. Com a emergência de Merce Cunningham e Alwin Nikolais, o público foi ensinado a examinar a dança por diferentes perspectivas, rompendo com as noções tradicionais de espaço cênico. Desafiando intensamente o pensamento convencional, democratizando espaço e som e descentralizando o bailarino em termos de importância hierárquica, coube ao o espectador escolher entre os componentes do trabalho, ou entre aquilo que, no palco, o atraísse. Essa nova forma de olhar os espaços onde há dança promoveu percepções importantes, que questionam outras áreas da apresentação tradicional da dança.

Palavras-chave: Dança. História. Espaço de apresentação.

ABSTRACT

History is coiled around the premise that it is in the past and inalterable. Although the way we interpret events, people, their significance and their influence in their time and ours, is actually variable, that is, subject to change, interpretation and reinterpretation. Why this happens, that is, why historical interpretations are not fixed, except as markers in history books, is an interesting concept even in the way one looks at performing spaces in dance. With the emergence of Merce Cunningham and Alwin Nikolais, the public was taught to examine dance from different perspectives, breaking away from traditional notions of stage space. By highly challenging the conventional thinking, democratizing space and sound and decentralizing the dancer in terms of hierarchical importance, the viewer was allowed to choose among the work's components, or what exactly attracted them on stage. This new way of looking at dance space provided important insights which questioned other areas within traditional dance performance.

Key words: Dance. History. Performance space.

Imagine que você olha a sua vida como o principal terminal rodoviário de São Paulo. Se você se sentasse para assistir ao aglomerado de pessoas, a velocidade com que andam, os complexos padrões que fazem indo e vindo, esperando, você talvez se sentisse tentado a chamar esta cena de Dança. É fácil ver a passagem de tempos como impessoal, a cena toda como um processo maquinal que opera um programa computadorizado exibindo dados hipertextuais numa tela. E mesmo assim, se você reparar, dentro desse panorama de quadros humanos sobrepostos, a movimentação urbana está constantemente presente mesmo em lugares onde a vida desacelerou e cristalizou. Esta percepção do espaço é subjetivamente governada. Aquilo que escolhemos observar e lembrar é determinado por como fomos ensinados a ver. Convencionalmente o palco foi, e ainda é, um dos espaços mais importantes nos quais podemos assistir a Dança. Costumamos aceitar a forma tradicional como o jeito mais natural de ver um trabalho. Mas há outros pontos de vista, mais desafiadores, que têm dado mais dimensão e desafiado essa perspectiva ao nos levar a locais que oferecem, além de novos espaços, novas formas de interpretar espaço e tempo, diferentes daquelas da dança de palco.

Antes da experimentação da década de 1950, a dança estava bastante confinada ao espaço típico do palco, o centro deste se tornando a principal área de foco, as diagonais de fundo sendo pontos de forte entrada emocional e as diagonais de frente como áreas mais fracas. Através de esforços conscientes da segunda geração de Dança Moderna, expressamente Martha Graham e Doris Humphrey, o espaço de apresentação foi analisado e definido, especificando a forma como dança era assistida. Com a emergência de Merce Cunningham (1919-2009) e Alwin Nikolais (1910-1993), o público aprendeu a examinar dança por diferentes perspectivas, que desafiavam o pensamento convencional, democratizavam espaço e som e descentralizavam o bailarino em termos de hierarquia, permitindo ao espectador escolher entre os elementos do trabalho aquilo que o atraía em cena. A dança não era mais obrigatoriamente vista por uma perspectiva singular, já que o olho do observador poderia divagar e escolher.

Na época anterior a Merce e Nik, a dança mostrou coreografias repletas de emoção, assim como a linha de pensamento de seus coreógrafos. Merce quebrava com esse pensamento por exigir que seu público visse o que acontecia naquele momento, sem o auxílio de gestos significativos ou clímax estrutural. Para Merce e o músico John Cage (1912-1992), o contato com o Zen Budismo foi importante na exploração do conceito de tempo-espaço. Das palestras de Daizetz Suzuki, as ideias de ausência de temporalidade no tempo e espacialidade no espaço foram aproveitadas para a sua criação de música e dança. Merce dizia que tempo e espaço não podem ser definidos independentemente do movimento (BROWN, C. *Dance Perspectives*, 1968 no. 34). Ele acreditou que cada pessoa era um solista e que o espaço cênico deveria ser visto de um ângulo e não da forma que o teatro renascentista impunha. Em mudança de tempos, precisão e exatidão acompanham a direção e o desenho do espaço. Altere um elemento e tudo será alterado. Era com essa condição, mudanças estruturais através da dança, que ele trazia possibilidades no espaço da apresentação onde a dança, a música e a arte convergiam pela primeira vez. O significado da dança está na experiência através da sua própria experiência. Elementos independentes convergiam no palco, os momentos poderiam ser reconhecidos como acidentes intencionais ou arbitrariedade organizada.

Nikolais também equalizava os elementos usados no palco, descentralizando a dança ao dar ao corpo um tratamento imparcial com relação aos outros componentes na cena. O tratamento democrático da luz, som, figurino e corpos não foi feito para criar outra hierarquia de relacionamentos, mas para enfatizar o “homem como um companheiro de viagem dentro de um universo, mais do que um deus do qual todas as coisas vinham” (Morris 2006:182). O Homem agora percebe a sua presença num universo, mais do que num mundo e o principal significado contemporâneo disso é a grande liberdade do ser literal e periférico do homem.

O corpo não operava usando os códigos de composição técnicos e tradicionais propostos pela geração anterior. O bailarino era mais livre e mais independente, participando no processo criativo com o coreógrafo tanto quanto continuamente se recriando no espaço e no tempo. Ambos os coreógrafos abandonaram hierarquias verticais e hegemonias tradicionais. A geração do início de 1970 desacordou com um corpo treinado e com as ideias sobre os espaços tradicionais. Era uma época de intersecções de linguagens de dança, estilos, razões para dançar, estéticas conflitantes e uma variação dos tipos de corpo que podiam dançar. Havia grupos que escolheram repensar a definição e o gênero da dança moderna e os paradigmas previamente aceitos não se aplicavam. O movimento era também uma questão de decisão interior, mas agora com base em resolução tática de problemas, definição de metas e planejamento estratégico. O espírito dos Happenings es-

tava no ar. Allan Kaprow (1927-2006), que havia estudado com Cage, acreditava que arte é feita a partir da noção de que, quando as coisas dão errado, existe algo bem mais certo a acontecer. Os Happenings espelhavam a vida e, provavelmente por Cage ter aberto esse caminho, a dança poderia agora se conectar ao desconhecido e espontâneo.

A forma de olhar arquitetonicamente o espaço foi uma proposta de um membro da Judson Dance Theatre (um dos primeiros coletivos a questionar abertamente as maneiras convencionais de se entender dança, levando-a a uma área que enfatizava contexto e procedimento ao invés de conteúdo e significado), Trisha Brown, que considerava a parte externa de edifícios como um espaço que merecia atenção. Em seu trabalho “Roof Piece” (1971), ela organizou seus bailarinos de maneira a improvisar movimentos estando distantes um do outro. Dançando em telhados, seus movimentos se transformavam em sucessão por conta da dificuldade de transmiti-los visualmente. Os telhados, como as laterais de prédios, criaram um tema principal para se inventar diferentes estratégias coreográficas. Muitas danças daquela época aconteciam nas ruas, na Academia, nos teatros, nas lojas, nos sótãos, nas praias, formando um compêndio de performances, ações sociais e teorias.

Para os performers da Judson, gestos inalterados e cotidianos entraram no domínio da coreografia e muitos trabalhos eram criados a partir de estruturas de jogo. A postura do artista foi questionada e junto, todos os outros aspectos acompanhando seu trabalho, incluindo a maneira de olhar o espaço. Como maneira de se desvencilhar, a noção de espaço foi reexaminada arquitetonicamente, e através do uso de locais não convencionais. O corpo foi despido de idealizações e, como a motivação para se criar danças era frequentemente ligada a questões sociais, uma mudança radical foi a recusa de um conteúdo qualitativo. O estímulo interno tornou-se externamente localizado.

Nos anos 1960 e 1970 protestos antiguerra, demonstrações black power, direitos femininos e homossexuais eram possíveis tópicos que infiltravam performances seja diretamente, através de ataques agressivos ao governo ou instituições, ou indiretamente, por meio de ironia e sátira. A dança mostraria ao mundo o que ela não era. Significado poderia ser construído através do contexto processual, incluindo a leitura da aparente casualidade dos bailarinos e a paciência com a qual suas ações se desdobravam nos espaços de apresentação. Muitas vezes, ideias conceituais germinavam trabalhos a partir de colaborações com artistas visuais em galerias de arte ocupadas, museus e espaços inusitados. O que trouxe esta busca de lugares alternativos para dançar era essa mistura de linguagens, porque o mundo da dança estava se transformando e as camadas interdisciplinares se acumulando sobre os campos de dança previamente definidos.

O que significou estar nesses espaços no momento em que houve uma autêntica inovação? Este novo milênio lida com olhar para trás e reconhecer a história, e, ao mesmo tempo, carrega uma questão de ir adiante, do relacionamento com a tecnologia. É um patchwork de linguagens, estilos e metodologias, que são recortados e colados no corpo e oferecem uma concepção do conhecimento de dança que lembra o Twitter: suficiente apenas para mandar uma mensagem, e fazendo-o de forma que apenas resvala a superfície. A urbanidade se tornou uma estética das ramificações políticas, sociais e culturais na arte. Os limites organizados da dança foram dissolvidos com outras influências de movimento, estilo e artes visuais e o público se tornou parte do espetáculo. Em Nova Iorque, muitos parques, por exemplo, foram transformados, escondendo sua história violenta. O parque na Washington Square já foi um local de enforcamentos públicos, linchamentos, e, mais tarde, base militar. Apenas as árvores são as mesmas, tendo sobrevivido mais de 500 anos.

Listando razões pelas quais as pessoas procuram espaços alternativos, encontramos motivos de natureza muitas vezes não diferentes daqueles dos anos 1970. Três delas: com baixa disponibilidade de financiamentos, o grupo ou artista é incapaz de manter os custos de produção e aluguel; há necessidade de estimulação artística, com a escolha incomum do novo espaço provocando novas respostas; a proposta do trabalho requer conceitualmente um novo ambiente, as opções do espaço cênico entrando no processo criativo.

A ideia de desenvolver um trabalho na rua se tornou não apenas um desejo pessoal de levar arte para o lado de fora e explorar a interação com o ambiente, a situação e os transeuntes, mas também de se apropriar pelo corpo desses espaços e sensações. A inexistência de teatros ativos em Campinas – SP provocou o êxodo da Cia Domínio Público (com o trabalho “Posso Dançar Pra Você?”) da segurança da sala de ensaio para o ambiente precário da rua. Descobriu-se que a rua não pertence ao artista e foi com muito cuidado e respeito que conseguimos integrar e nos misturar ao local. O palco é um espaço relativamente seguro, a rua é imprevisível, então o procedimento era um assunto imediato. Seria errado simplesmente deslocar uma coreografia, removendo-a de seu casulo e transplantando-a na paisagem urbana? É preciso ser parte desse espaço antes que qualquer transplante aconteça.

Assim, o grupo desenvolveu um sistema de observar antes que qualquer coisa acontecesse, o que deixou seus corpos mais acessíveis a diferentes ritmos, movimentos inerentes e mudanças espaciais. Dessa observação, o espaço e as pessoas eram assimilados pelos corpos dos artistas. Algumas incidências negativas produziam novas estratégias. Uma empatia imediata e o uso de técnicas de associação em situações delicadas também ocorreriam, por exemplo, quando uma mulher que alimentava seus pombos diariamente se sentiu ameaçada pelos corpos dos artistas, que assustavam seus pássaros. Foi necessário abolir a hierarquia, e a noção do artista que aparecia como elite, um invasor a consumir o espaço das pessoas que ali transitam cotidianamente. Assim, elaboramos uma forma de individualmente pedir permissão para dançar para as pessoas que assistiam. Era uma forma de reconhecê-los e respeitá-los como público, assim como de atraí-los para um espaço íntimo. Cria-se uma troca imediata, assim como a eliminação da parede entre artista e público, quando o artista pergunta “Posso dançar para você?”. O trabalho se tornou um avanço na captação e formação de novos públicos, recuperando certa vitalidade emocional, quando assim removido de seu ambiente de segurança. O artista se torna um manipulador maleável de sua criatividade sem abusar dos direitos do espectador num lugar comum. O bailarino, como seus ancestrais dos anos 1970, fala politicamente: estamos todos aqui, ocupando este ambiente, cada um em suas relevâncias, e há espaço para ambos, aqui ou ali.

REFERÊNCIAS

- CAVRELL, H. “Dando Corpo à História”, tese de Doutorado, Unicamp, 2012.
- BANES, S. “Reinventing Dance in the 1960s: everything was possible. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.
- BANES, S. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Dance Perspectives. New York: Dance Perspectives Foundation, 34, Summer, 1968.
- Dance Perspectives. New York: Dance Perspectives Foundation, 48, Winter, 1971.
- MORRIS, G. *A Game for Dancers: Performing Modernism in the postwar years. 1945-1960*. Middletown, Wesleyan University Press, 2006.