

NAVAS-ALVES DE CASTRO, Cássia. Nebulosas em rotação: efemeridade e permanência em dança. Campinas: UNICAMP; professora-doutora.

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 plateia) 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) da dramaturgia da dança se estrutura. 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 polos-emissão (palco/ cena/ obra/ coreografia) e recepção (plateia/ público/ audiência). Contextualizar as condições em que este “entre” pode se abrigar, por exemplo, um espaço de programação exclusiva para a dança, enquanto *topos* 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 plateias e públicos.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Teorias da Recepção. Criação.

NAVAS-ALVES DE CASTRO, Cássia. 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 (Secretaria 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”, constituyéndose 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. En contraste con el punto de vista fenomenológico del espectáculo, que, de acuerdo con Pavis (2008) se centra en 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, en un espacio de programación exclusiva para la danza, mientras que *topos* de mediación artística y política, es hablar de “efímero” y “concreción” de la obra de danza,

como en 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 Cultura (SP) funcionou como um espaço exclusivo para a dança nas dependências do Teatro Itália (Circolo Italiano – Edifício Itália) em São Paulo. Seu programa era constituído por um somatório de propostas de formação de plateia que, articuladas entre si, reverberaram em ações que conduziram à 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 de São Paulo, 165 de São Paulo, capital, 17 grupos de outros estados e oito 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 um somatório 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 e 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 plateias) 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 plateias mistas.

Tendo como foco o público/plateias, as estratégias foram a manutenção da diversidade, articulando-se bens culturais que pudessem atrair conjuntos de pessoas em mistura constante. Ao 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 ou do exterior. Todavia, em termos de público, a impressão que se tem é que não se construiu, como o esperado, um público *tout court*, e sim, a cada noite, plateias (compostas de número crescente de pessoas) à frente de cada récita.

Passemos a esta problematização

Primeiramente, aqui se faz uma distinção entre plateia e público de dança. Plateia é o conjunto de pessoas que se reúne à frente de cada récita para assistir a um evento específico. Público é o somatório de certa quantidade de plateias de dança, ou o somatório (impossível fazer, de maneira quantitativa, se pensamos no “público de dança na cidade de São Paulo”, por exemplo) de todas as plateias que se juntam durante determinado tempo para assistir à dança em determinado lugar, espaço ou 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 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, pôde-se perceber que a “formação de públicos (em dança)” é uma coisa mais abrangente do que a fidelização de plateias a um espaço específico ou ao trabalho de determinada companhia ou artista.

Formar “público para a dança” implica 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), contribuía

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 polos básicos de circulação — palco e plateia — tomavam contato 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 por meio da 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 plateias, pessoas que se postavam à frente de cada récita — por vontade própria, a convite ou integrando projetos de inclusão sociocultural — 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 plateia, 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 plateia, à semelhança de uma “nebulosa em rotação”, expressão aqui utilizada como uma metáfora de uma 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 plateia de 278 lugares, se interseccionavam “nebulosas em rotação” dos sentidos da arte, que efemeramente construía comunicação mediante dança-mídia (NAVAS, 2010).

O desafio que resta desta experiência — como fidelizar plateias 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 plateia 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 BIBLIOGRÁFICAS

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 4^o 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 Etnocologia. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2010.

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

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