

FERNANDES, Danielle Márcia. **Grupo Trans-Forma: dança moderna em diálogo com a política através do sensível.** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes da UFMG. Mestranda em Artes. Orientador: Arnaldo Leite de Alvarenga. Bolsista PROEX CAPES.

RESUMO: O presente artigo analisa a relação entre dança e política no contexto do surgimento da dança moderna em Belo Horizonte. Esta relação é estabelecida a partir do conceito de *dissenso* do filósofo Rancière e da identificação de processos de institucionalização de práticas de dança verificadas no contexto do regime militar. O trabalho desenvolvido pelo grupo Trans-Forma apresentou rupturas com padrões estabelecidos pela dança institucionalizada, desenvolvendo uma nova forma de expressão em dança. A diversidade de técnicas que fizeram parte da formação dos artistas do grupo refletia o interesse na multiplicidade de possibilidades expressivas do corpo, presente nas coreografias e espetáculos do grupo. Uma atuação crítica através da dança, que dialogava com a realidade vivida: o governo militar e a repressão à liberdade de expressão.

PALAVRAS CHAVE: Dança Moderna. Política. Marilene Martins. Trans-Forma.

ABSTRACT: This article intends to understand the relationship between dance and politics in the context of the emergence of modern dance in Belo Horizonte. This relationship is established based on the concept of dissense of the philosopher Rancière and the identification of processes of institutionalization of dance practices verified in the context of the military regime. The work developed by the Trans-Forma group showed ruptures with standards established by institutionalized dance, developing a new form of expression in dance. The diversity of techniques that were part of the formation of the artists of the group reflected the interest in the multiplicity of expressive possibilities of the body, present in the choreographies and spectacles of the group. A critical performance through dance, which dialogued with the reality lived: the military government and the repression of freedom of expression.

KEYWORDS: Modern Dance. Politics. Marilene Martins. Grupo Trans-Forma

Em diferentes momentos da história é possível identificar a relação estabelecida entre dança e política. No contexto contemporâneo, Lepecki (2012) constata a recuperação desta relação no campo filosófico a partir de Rancière. Para o filósofo, a arte na contemporaneidade seria responsável por instigar novas formas de percepção, transformando também modos de vida a partir do sensível. Da mesma forma que a arte, a política é entendida como experiência estética e sua conexão com a arte se realizaria a partir do conceito de *dissenso*, compreendido como ruptura de padrões de comportamento, hábitos e percepções. Segundo Lepecki (2012),

Se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada em termos de dissenso (...) no sentido de que o dissenso produz a ruptura de hábitos e comportamentos, e provoca assim o debandar de toda sorte de clichês: sensoriais, de desejo, valor, comportamento, clichês que empobrecem a vida e seus afetos. (LEPECKI, 2012, p.43-44).

A dança na contemporaneidade, ao romper com ideais estéticos consolidados pelo academicismo, apresenta-se como ação política. A conexão entre arte e política é identificada também para além do que Lepecki (2012) considera como a política verdadeira, através de relações de poder estabelecidas entre instituições e governos. A institucionalização de algumas práticas de dança está atrelada ao interesse político, agindo através de formas de disciplinamento e coibição da resistência.

Ao longo da história, o caráter primitivo e ritualístico da dança foi sendo substituído por regras de movimentação determinadas por técnicas específicas, processo este imbuído muitas vezes de uma dimensão de poder alcançada a partir do disciplinamento e legitimação de um fazer específico e demarcado em sua ação. O processo de institucionalização do balé é identificado por Osório (2016) no contexto do Balé de Corte de Luís XIV, no qual a dança passou a ter conotação política de prestígio perante o rei e de conservação de padrões. Sua institucionalização transformou o sentido das danças rituais camponesas, de comunicação do homem com a natureza e sua cultura, em cerimônias de exaltação política, entretenimento e exibicionismo e, através deste processo, instituiu-se o governo sobre sua prática. No século XVIII, teve início o processo de valorização da expressão na dança. Através da criação do Balé de Ação, Noverre compreendeu a dança “não como mero encadeamento de passos, mas como veículo de emoções” (OSÓRIO, 2016, p. 54). A ênfase no indivíduo refletiu o pensamento individualista do Iluminismo, substituindo o virtuosismo pela expressão. A transformação iniciada por Noverre é consolidada no século XX através da dança moderna, que realiza a crítica ao academicismo. A dança moderna transformou o entendimento sobre o pensar e fazer dança e possibilitou a experiência da percepção através do movimento.

Este é o objetivo principal da dança moderna, que não está interessada em espetáculo, mas na comunicação de experiências emocionais – perceptivas, intuitivas, verdades indescritíveis – que não podem ser comunicadas em termos racionais ou reduzidas à mera constatação de um fato (OSÓRIO, 2016, p.56).

Este modo de conceber o movimento e desenvolver a percepção na dança moderna está relacionado ao resgate de princípios das danças primitivas, que se caracterizavam pelo ritualismo. O resgate de culturas arcaicas por artistas modernos pode ser considerado como uma forma de recusa à racionalidade, ao estilo de vida da sociedade moderna e aos modelos estabelecidos pelo academicismo. Sofia Osório (2016) identifica este processo como exotismo nas artes modernas ao referir-se à recusa dos próprios artistas à tradição da arte e à racionalidade da sociedade ocidental. A partir deste entendimento, é possível estabelecer a relação entre dança moderna e o conceito de dissenso. O processo de ruptura com os padrões de movimento institucionalizados através da dança clássica e de desenvolvimento de uma nova maneira de fazer dança, rompendo com esses padrões, representa um posicionamento artístico e político. O dissenso se revela na dança como possibilidade de ação política de resistência, passível de ser tolerado pela censura devido à ausência do uso da linguagem textual, pois torna-se presente e possível nas frestas possibilitadas pelo movimento, pelo corpo que diz de forma abstrata e que possibilita a relação de transformação na forma de percepção.

Autoritarismo e institucionalização da dança

Em meio às transformações culturais da década de 1960, estabeleceu-se um momento de exceção política no país através do golpe civil-militar de 1964. O autoritarismo do regime se encrudesceu após a outorga em 1968 do Ato Institucional número 5 (AI-5), que representou o rígido controle exercido por meio de legislação reguladora e da censura ao exercício da arte. Consolidou-se no país um contexto marcado pela censura e pela repressão. Período em que na dança foram valorizados elementos da cultura nacional em contraponto aos estrangeirismos, ao mesmo tempo em que se estabelecia a crítica à normatização estética das artes.

A dança moderna no Brasil ganhou visibilidade na década de 1970, contexto de vigência da censura. Reis (2005) apresenta este momento como um período de expansão do mercado para os artistas da dança, permitindo a convivência entre artistas da dança e do teatro. O período também foi marcado

pela implantação de políticas culturais que serviriam como ponte de diálogo entre o governo e artistas e como estratégia para o exercício do controle sobre a produção artística através da institucionalização. Na década de 1970 também houve a expansão do mercado da produção cultural através da difusão de emissoras de TV, periódicos, cinema, ampliando o espaço de atuação dos artistas, ao mesmo tempo em que esses mecanismos de difusão serviam aos interesses do regime ao impulsionar a indústria cultural. Reis (2005) assim caracteriza o contexto de surgimento da dança moderna no Brasil:

A década de 1970 foi também marcada por uma interessante expansão de mercado para os artistas da dança, momento em que a participação em eventos institucionais, shows, peças teatrais, cinema, programas de televisão e em eventos empresariais abriu um leque de possibilidades para os profissionais desta arte, permitindo também uma troca de informações com outros segmentos artísticos (REIS, 2005, p.4).

O desenvolvimento da política cultural serviu também ao interesse do governo de aproximação com a sociedade e com os artistas e intelectuais que faziam oposição ao regime militar, estabelecendo uma espécie de mecenato aos artistas. O controle do conteúdo importava mais ao governo do que a construção de uma estética oficial. A ampliação das políticas culturais e a possibilidade de atuação dos artistas permitiam certa liberdade de ação, sob o controle do Estado. O controle também era exercido a partir da valorização e defesa da cultura brasileira em relação aos estrangeirismos. A dança é apresentada na Política Nacional de Cultura (PNC) com o objetivo de preservação de gestuais da cultura nacional, uma forte tendência nacionalista na dança como elemento tradicional da cultura brasileira. Afirma-se desta forma, o ideal da produção artística de valorização da identidade nacional como um elemento de construção da identidade brasileira em torno da ideia de uma nação harmônica e integrada, opondo-se à influência estrangeira na produção cultural. A construção da identidade nacional é realizada a partir de um ideal conservador que busca o desenvolvimento através do paradoxo de manutenção de uma cultura hegemônica, ancorada na defesa da valorização da cultura nacional e na crítica à inovação cultural. A partir deste entendimento, compreende-se a nomeação de intelectuais conservadores e representantes da tradição para atuação em instituições dos âmbitos da cultura.

O golpe de 1964 é apresentado por Guarato (2016) como uma iniciativa civil-militar. Diante das mudanças no comportamento social na década de 1960, uma parcela da sociedade civil manifestou-se pela preservação da moral e bons costumes. Identificando no comportamento social a ruptura com costumes conservadores e ameaçadores da moral familiar - como a liberação sexual, o uso de drogas e contraceptivos - a classe conservadora da sociedade civil apoiou a intervenção militar como forma de garantir a proteção à moral que deveriam orientar a ação. Neste contexto, práticas e comportamentos que subvertiam os ideais e a moral da época foram combatidos através da ação repressora do Estado, visando garantir a manutenção dos valores conservadores. As manifestações culturais destoantes da cultura hegemônica também foram consideradas desmoralizantes e combatidas, em uma tentativa de manter por meio da censura uma hegemonia cultural em paradoxo com a modernidade. O aparelho repressor do Estado, ao combater as mudanças na ordem dos costumes, caracterizou-se como uma ação de conservadorismo cultural.

O conservadorismo cultural representa um processo através do qual as sociedades humanas tentam preservar certos traços da cultura, quando esses traços perdem sua função útil, seu significado social, o seu poder dinâmico de ajustar o homem às suas condições de vida, às exigências da situação histórico social com a qual ele se defronta (GUARATO, 2016, p.123).

Segundo Osório (2016), a prática da censura realizada pelo regime militar foi apenas uma das formas de que o Estado se valeu para a repressão da liberdade de expressão artística. Neste contexto, a dança foi a expressão artística menos atingida pela censura se considerada, por exemplo, em relação ao teatro. Alguns fatores auxiliam no entendimento da razão pela qual na dança a censura não atingia obras com conteúdo político. A autora aponta como motivo a ausência na dança do uso de palavras como discurso. Por não utilizarem uma linguagem direta, comunicando-se através do movimento e do gesto, espetáculos de dança eram menos censurados. A comunicação através da dança se estabelece em processos que envolvem mais do que uma linguagem decifrável de forma objetiva, ela ocorre pelo gestual que comunica através do movimento e de um sentido sinestésico, não previsível de interpretação direta. Outro aspecto apontado, é o fato de que a dança reunia um público menor e, portanto, era considerada pelo governo como uma arte

não engajada, menos importante do ponto de vista do Estado por não alcançar o grande público. Considerada como uma expressão artística esvaziada de um conteúdo político, a dança moderna representou a possibilidade de expressão em meio a uma realidade opressiva.

A dança moderna em Belo Horizonte

Em Belo Horizonte, as décadas de 1950 e 1960 caracterizaram-se pela efervescência modernista nas artes. Neste período, o movimento modernista ganhava espaço entre os artistas da capital mineira e a cidade já se destacava como um dos principais centros urbanos do país. A experiência de modernização da cidade e as transformações dos modos de vida se fizeram presentes também na arte por influência estrangeira. A realidade social do país no período anterior ao golpe militar, caracterizou-se pela subversão de valores conservadores a partir do movimento da contracultura iniciado na década de 1960. O aparato estatal se manifestaria em torno de aspectos do disciplinamento do comportamento social e toda manifestação ou movimentação não condizente com o estabelecido pelo regime, seja da ordem social ou do comportamento e da moral, era considerada oposição e resistência. Verifica-se a partir desta conjuntura, a possibilidade de assimilar a ideia apresentada por Guarato (2016) em relação à criação de uma oposição que se instaura instantaneamente diante do estabelecimento de um dualismo entre governo e oposição no contexto de exceção apresentado. Neste contexto de transformação sociocultural e de exceção política, teve início o que viria a se consolidar no final da década de 1960 como dança moderna.

Em Belo Horizonte, a dança moderna é inaugurada em 1969 com a criação da Escola de Dança Moderna Marilene Martins e se desenvolveu ao longo das décadas de 1970 e 1980. O Grupo Trans-Forma, criado em 1971 por Marilene Martins, foi o primeiro representante do estilo moderno na cena mineira.

Natural de Teófilo Otoni, Marilene Martins mudou-se para Belo Horizonte e em 1952 passou a frequentar as aulas de Carlos Leite, artista e professor que primava pelo rigor e tradição da dança clássica. Carlos Leite era a principal referência de formação em dança na cidade naquele período, caracterizando

seu trabalho pela disciplina e formalismo da técnica clássica. Personalidades que marcaram a história da dança na cidade foram seus alunos. Entre estes, Klauss Vianna, Angel Vianna e Marilene Martins foram os responsáveis por desenvolver um novo modo de pensar a dança, introduzindo a modernização da dança na capital.

A abertura da escola de dança de Klauss e Angel Vianna em 1956 criou uma polarização da dança em Belo Horizonte entre a tradição clássica representada na figura de Carlos Leite e o moderno trabalho de Klauss Vianna. Neste contexto, artistas influenciados pelo trabalho de Vianna, como Marilene Martins, irão reorientar sua prática a partir das concepções e olhares modernizantes.

O balé clássico foi modificado a partir de um estudo que privilegiou aspectos anatômicos e a percepção do bailarino sobre o corpo, o movimento e as possibilidades expressivas, contrapondo-se à vã tentativa de copiar um modelo corporal. A proposta de Vianna encontrou ressonâncias em Marilene Martins (CHRISTÓFARO, 2010, p.25).

Entre os anos 1956 e 1963, a *Geração Complemento*, representada pelo periódico de mesmo nome, reuniu em Belo Horizonte um grupo de artistas e intelectuais em torno de uma temática direcionada à atuação artística, que propiciou a aproximação entre os artistas de diferentes áreas no clima de efervescência cultural, movimentando discussões e trocas no âmbito artístico da cidade. No início da década de 1960, assistiu-se à migração de artistas da capital para outros locais do país e do exterior em busca de espaço de atuação. Neste caminho, muitos artistas que compuseram a *Geração Complemento* deixaram a cidade, abandonando o movimento que se encerra em 1963. Neste caminho Klauss e Angel Vianna partem para Salvador, aceitando o convite de Rolf Gelewski para integrar o curso de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Marilene Martins também parte de Belo Horizonte para novas vivências na dança, retornando somente no final da década de 1960.

Em 1964, um ano após o fim da *Geração Complemento*, se instaura o golpe civil-militar. Neste contexto de exceção, a cidade que havia vivido a migração de artistas para outros locais, assiste ao retorno da hegemonia da dança clássica. Inaugurou-se nesse período o Palácio das Artes, principal teatro da cidade. Como parte da política integrante da ideologia do governo

militar, a nomeação de Carlos Leite para o cargo de diretor, sendo defensor da manutenção da tradição na dança, afirma a técnica clássica como oficial. Padrão estético que representava a preservação do tradicionalismo na dança, em consonância com a forma de governo estabelecida e avesso ao processo de modernização inaugurada no período anterior ao golpe. O Estado elegeu representantes da tradição para ocupar os espaços destinados à cultura. É neste contexto que se inseriu a modernidade da dança na capital mineira.

Na corrente da contracultura, a dança moderna estabeleceu-se em oposição à cultura institucionalizada e oficializada pelo Estado. Em oposição à dança clássica, técnica que não representa a movimentação natural do cotidiano, a dança moderna se coloca dentro de uma proposta que se aproxima do corpo real e da maior liberdade de expressão. O Trans-Forma Grupo Experimental de Dança caracterizou suas criações pela presença de elementos opostos aos ideais estéticos e culturais vigentes. A relação entre arte e política é identificada na atuação do grupo através da ruptura com a estética estabelecida e reconhecida, a partir de padrões que são subvertidos. O trabalho desenvolvido por Marilene Martins e pelo grupo Trans-Forma aproximava a dança da experiência e dos modos de mover individuais, respeitava-se a diferença de corpos e de experiências, incentivava-se a prática de variadas técnicas de dança, em um espaço que agregava pessoas de diferentes vivências. A criação em grupo, a improvisação, o estudo do movimento, possibilitavam um modo de fazer dança que fugia da formalidade e instituíam uma nova proposta para o exercício do dançar.

Marilene Martins acreditava que, cientes de seu contexto, os bailarinos poderiam se expressar de forma crítica. Ela não desprezava, de forma alguma, a utilização de outras técnicas de dança para o aprimoramento de seus alunos como o balé clássico e a dança afro, por exemplo, buscando ir além das formas já conhecidas por eles. Preocupava-se com duas questões: como fazer seus alunos dialogarem com a dança moderna e como esse corpo se apropriaria da técnica (GENEROSO, 2007. p.2).

Ao desenvolver novas formas de criação em dança, buscar novas movimentações, o Trans-Forma possibilitava o espaço de atuação estética e política para os artistas e estudantes. Uma atuação crítica na expressão e na dança, também se refletia como uma ação crítica na realidade vivida. O questionamento sobre o próprio fazer na prática da dança representa uma ação política. “A sua noção de política em dança é considerada como atrelada à

ideia de resistência, pois a obra de arte teria como função resistir, em especial, ao poder” (GUZZO, 2015, p.10). A expressão da subjetividade e a liberdade de experiências corporais eram vivenciadas pelo grupo e representavam uma forma de resistência através do corpo e do movimento.

Ao transformar as aulas em um laboratório de ideias e ao promover atividades com utilização de várias linguagens artísticas, o Trans-Forma instigava o questionamento de padrões pré-determinados, o desejo de pesquisa e busca de um gestual que respondesse às necessidades de expressão daquelas pessoas que tinham em comum exatamente esta procura por algo que lhe fosse mais próprio e próximo (REIS, 2005, p.97).

A maior liberdade experimentada através dança e na expressão desenvolvida na dança moderna dentro do contexto de um governo autoritário, permitia uma vivência corporal de resistência. Inserido no contexto cultural modernista, o trabalho desenvolvido pelo Grupo Trans-Forma apresentou uma transformação no modo de fazer e pensar dança, que pode ser considerado em seu contexto como um elemento de oposição ao ideal conservador representado pelo governo.

A dança moderna, no contexto brasileiro da segunda metade do século XX, dialoga com transformações ocorridas na arte e na sociedade. Em seu viés antropofágico, a dança moderna brasileira buscou uma aproximação com temas e elementos da cultura nacional, aproximando-se do popular a partir de temáticas sociais. Como a dança promove a comunicação através de uma linguagem sensorial e gestual, não utiliza necessariamente o discurso político, mas, ao promover o dissenso, apresenta a possibilidade da ação política. Assim como a arte moderna, que propicia novas formas de percepção ao distanciar-se do academicismo e do formalismo na arte, a dança moderna criou novas possibilidade de compreensão e atuação diante da realidade. Torna-se política por sua ação de ruptura com padrões estéticos, de movimentação e de percepção.

Considerações finais

Neste ensaio, a relação entre arte e política é identificada a partir do conceito de dissenso do filósofo Rancière, segundo o qual a arte e a política se conectam ao promoverem rupturas de padrões, modos de vida e de percepção.

Compreendendo o dissenso como lugar da política nas artes, as transformações vivenciadas na dança no século XX apresentam-se como nova possibilidade de expressão e, inseridas no contexto de ditadura, podem ser compreendidas como um espaço de liberdade expressiva e de oposição ao regime opressor.

Dentro do regime imposto pelo golpe militar de 1964, se estabelece no país a polarização na participação política e a institucionalização de práticas de dança como elemento de controle do Estado. A partir do entendimento de que toda ação que se coloca no lugar de ruptura é um ato político, a dança moderna é apresentada neste contexto em sua relação com a política. Esta relação é apresentada no contexto específico da cidade de Belo Horizonte e em sua relação de ruptura com o academicismo na dança a partir do trabalho desenvolvido pelo Grupo Trans-Forma, apresentando uma nova possibilidade de formação em dança, que influenciou de modo decisivo os caminhos da dança cênica na capital mineira. Através destes apontamentos, é analisado o contexto de surgimento da dança moderna em Belo Horizonte, inaugurada no período em que a cidade vivia uma transformação no âmbito artístico e no desenvolvimento da cidade. As rupturas promovidas no modo de vida moderno, características da contracultura, permitiu a construção de um ambiente propício ao desenvolvimento de uma nova forma de expressão em dança, ao mesmo tempo em que gerou a reação conservadora consolidada na deflagração do golpe de Estado. A partir da ideia de dissenso em Rancière, que relaciona arte e política como possibilidade de resistência e, por conseguinte, uma forma de ação política, temos a dança moderna inaugurada pelo grupo Trans-Forma em Belo Horizonte, como um lugar de potência desta forma de ação.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Dança Moderna e Educação da Sensibilidade*: Belo Horizonte, 1959-1975. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação/UFMG. BH, 2002.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. *Marilene Martins*: a dança moderna em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

GENEROSO, Gabriele. *Redes, conexões, Trans-Forma(ções): um olhar sobre a linguagem contemporânea de dança em Belo Horizonte*. 2007. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/pesquisadanca/> Acesso em: 24 jun. 2018.

GUARATO, Rafael. *Em Boa Companhia: a trajetória do Ballet Stagium na memória da crítica e da historiografia da dança no Brasil*. Tese de doutorado UDESC.

GUZZO, Marina Souza Lobbo e SPINK, Mary Jane Paris. *Arte, Dança e Política(s)*. Revista Psicologia e Sociedade, v.27, n.1, 2015.

LEPECKI, André. *Coreopolítica e Coreopolícia*. ILHA, v.13, n.1, p. 41-60, jan/jun. (2012)

OSÓRIO, Sofia do Amaral. *O Governo dos Homens sobre a Dança e O Governo da Cultura*. In. Teatro Galpão: Experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

REIS, Daniela. *Ballet Stagium e o debate sobre a dança moderna brasileira no contexto sócio-político da década de 1970*. Revista de História e Estudos Culturais. Vol.2, ano II. Jan/fev./março de 2005. Disponível em www.revistafenix.pro.br. Acesso: 03 out. 2018.