

# A dança contemporânea carioca dos anos 1990: corpo, política e comunicação

Andréa Bergallo Snizek

## Resumo

A dança contemporânea tem significativa referência na Europa, EUA e Ásia. Para avançar na compreensão do perfil da dança contemporânea carioca dos anos 1990, consideramos relevante o entendimento de sua estruturação e conformação a partir de tais influências. Iniciaremos com a dança pós-moderna americana, seguiremos com a dança expressionista alemã e, por último, a nova dança francesa, buscando situar historicamente tais movimentos e suas possíveis características estéticas.

**Palavras-chave:** dança contemporânea, corpo, política

A dança contemporânea no Brasil, assim como anteriormente o balé, tem significativa referência e/ou origem na Europa, EUA e Ásia. O movimento pós-moderno americano (com origem e sede inicialmente nos Estados Unidos), a dança expressionista alemã e a nova dança francesa influenciaram a composição do quadro da dança contemporânea brasileira atual. Para podermos avançar na compreensão do perfil da dança contemporânea carioca dos anos 1990, consideramos relevante o entendimento da estruturação e conformação da dança contemporânea a partir de tais influências. Iniciaremos com a dança pós-moderna americana, suas principais contribuições e reflexões a partir das décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990. Seguiremos com a dança expressionista alemã e, por último, a nova dança francesa. Buscando situar historicamente tais movimentos e suas possíveis características estéticas. Destacamos ainda que a dança moderna se auto-identifica muito mais como movimento – por certo de oposição ou alternativo – do que como escola. Uma bibliografia pertinente revela autores que não raro, são simultaneamente protagonistas do movimento. Temos, portanto, uma história feita, sobretudo, pelos de “dentro”.

A partir da organização de depoimentos, percepções e representações dos participantes do movimento no Rio de Janeiro buscamos compreender o processo de estruturação da dança contemporânea carioca. Etapa importante, pois constatamos a existência de diferentes fontes para pesquisa, em sua maioria, encontradas em diferentes campos, como na Comunicação e Semiótica, nas Artes Cênicas e na Educação Física, áreas que a “interdisciplinaridade” da dança enquanto objeto de estudo parece favorecer. Mesmo que autores e estudiosos da dança concordem em salientar que “compreender” e “vislumbrar” acontecimentos em andamento implica procedimentos difíceis de conciliar, organizar, discutir, delimitar, destacam que, com algumas décadas de existência, a dança contemporânea tem e deve contar sua história mediante lembranças e registros fotográficos, filmicos e jornalísticos, principalmente. Recursos que proporcionam possíveis e pequenas versões, fragmentos da história da cultura carioca.

### **DANÇA: MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE**

Modernidade e modernismo são termos empregados muitas vezes como sinônimos, quando na realidade o primeiro refere-se a uma época histórica específica e o segundo ao movimento filosófico, artístico e cultural que começou a delinear-se no final do século XIX e início do século XX. O modernismo de fato configurou-se como uma quebra absoluta de paradigmas estéticos que vinham vigorando durante séculos. Não era mais possível na virada do século, perante tantas mudanças sociais, científicas e econômicas, produzir uma arte ilustrativa, com finalidade apenas de fruição estética.

As formas de representação precisavam ser renovadas e, por isso, os artistas do modernismo, desde o início do movimento, buscavam criar individualmente novos códigos, novas metáforas e novas linguagens. Temáticas anteriores escolhidas pelas artes tornaram-se inúteis para expressar as agruras

do mundo moderno, com suas guerras, seus avanços científicos e sua urbanização. Mudar da cópia para a invenção e criar algo novo foram os princípios do movimento cultural do modernismo.

Eliana R. da Silva (2000) e Denise da Costa Oliveira Siqueira (2006) contribuem significativamente para a discussão das artes e aqui, especialmente, para a dança contemporânea no Brasil. A particularidade do trabalho dessas pesquisadoras é o entrelaçamento entre a fundamentação teórica e a prática de pesquisa de campo com grupos e companhias nacionais de dança. Silva trabalhou com o Grupo Tran-Chan da Bahia que desenvolve há mais de 15 anos trabalhos de pesquisa corporal e coreográfica dentro da Universidade Federal da Bahia. Siqueira com cinco companhias de dança do Rio de Janeiro, reconhecidas no cenário carioca, nacional e internacional com montagens coreográficas da década de 1990. Seus estudos confirmam a importância da pesquisa interligando teoria e prática, oferecendo novas perspectivas e potencialidades à área e à classe.

Durante o processo desta pesquisa, passamos por dificuldades quanto à obtenção e organização de material sobre a história da dança no Brasil. É relevante fazer referência à dificuldade de se encontrar estudos realizados por pesquisadores brasileiros com abordagem de um “momento” próximo, atual historicamente. O pouco material disponível obtido através dos esforços de estudiosos, pesquisadores, especialistas, evidencia a carência de informação e também a urgência de melhor qualificar e quantificar a produção acadêmica em dança. Conscientes das dificuldades enfrentadas pelos profissionais da área quanto à obtenção de registros sobre a dança percebemos tratar-se então de uma “batalha” compor, com o frágil e importante material levantado, uma proposta de percepção e associação de nossa história sob a influência de outras culturas e o que resultou destas miscigenações.



### **O CORPO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Como podemos observar no desenrolar das últimas décadas, a construção e abordagem da construção coreográfica, no que diz respeito especificamente ao corpo, têm mudado consideravelmente. Para Silva (2000, p. 126) as décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990 tem características e estratégias de discurso diferentes:

a) [...] nos anos sessenta a filosofia era relaxar e deixar que o corpo improvisasse, ao sabor dos seus próprios impulsos, numa celebração de tudo aquilo que fosse natural e sem qualquer tipo de amarras. Tarefas mundanas eram apresentadas como algo extraordinário, até por pessoas leigas, chamando assim a atenção da platéia para algo que nunca antes foi enfatizado: o corpo como ele é, sem virtuosismos.

b) Nos anos setenta, os artistas buscaram um retorno ao controle, à forma, e um certo retrocesso aos valores da dança moderna. Mais uma vez o corpo é usado na dança dentro do conceito de perfeccionismo, distante da

realidade e arduamente trabalhado, para que o dançarino voltasse a subir no seu pedestal.

c) [...] já nos anos oitenta, o corpo que observamos nas coreografias combina as duas facetas anteriores, e vai mais além, experimentando muitas técnicas advindas de outras linguagens. Com esta experimentação mais abrangente, o final da referida década propiciou o que podemos apontar como o início da aceitação de múltiplos corpos, ou de um corpo-verdade.

d) Os anos noventa, de fato, apresentaram uma característica de fascinante multiplicidade quanto ao uso do corpo na dança. Vocabulários ecléticos, estilos dos mais variados, e abordagens muitas vezes chocantes, permitiram um novo jogo de imagens e temáticas. Cada performance tinha uma lógica própria e não há como unificar qualquer conceito ou técnica do corpo. Seria como se cada coreógrafo, a cada montagem, estabelecesse a feitura de seu elenco de acordo com a sua proposta e principalmente de acordo com as singularidades de cada intérprete.

Mantendo o caráter comparativo, percebe-se que, se a dança moderna utilizava-se de uma série de gestos e posturas expressivas facilmente identificáveis, legíveis para o espectador, a dança pós-moderna na atualidade é mais metafórica, pois isola os elementos do gesto e do corpo em unidades menores de percepção. Estas unidades, emolduradas como o objeto central de interesse e abstração através da repetição do tempo transformado e da permissão para a multiplicidade, caracteriza uma corporalidade única.

O dançarino torna-se um pesquisador do seu próprio corpo e do alheio. Observação, inquirição, experimentação, reflexão e expressão tornam-se objetivos da dança. Fazer, sentir e refletir tornaram-se indissociáveis. A linguagem corporal é o objeto de estudo e de expressão privilegiado.

### A DANÇA CONTEMPORÂNEA CARIOCA

Brum (*in* PAVLOVA, PEREIRA, 2001) afirma que o percurso da dança contemporânea carioca nas últimas três décadas foi marcado pelos festivais constituídos a partir de manifestações coletivas organizadas, reunindo profissionais em torno de um esforço comum, objetivando criar oportunidades para que os artistas pudessem mostrar o resultado de seus trabalhos. Eventos que se tornaram, por um lado, uma das poucas formas de acabar com a rotina de longos ensaios e montagens que não chegavam ao público e, por outro, uma oportunidade para alguns artistas exercitarem a criação quase que instantânea de suas obras. Também permitindo a troca de informações através de *workshops*, debates, lançamentos de livros, palestras e mostras de vídeo. O “Ciclo de dança contemporânea” e a mostra “Deixa Eu Dançar”, destacam-se como os dois eventos mais representativos das décadas de 1970 e 1980, respectivamente, realizados no Rio.

Nos anos 1980, a mostra de dança contemporânea “Deixa Eu Dançar”, organizada pelas companhias independentes de dança do Rio, reunia uma nova geração de artistas, contribuindo para o surgimento de novos contornos, mais nítidos no cenário da dança contemporânea daquela década. Entre eles, Rainer Vianna, Regina Sauer, Lourdes Bastos, Regina Miranda, Carlota Portella, Ciro Barcellos, Sylvio Dufrayer, Aluísio Flores, Rossela Terranova, Vera Lopes, Charles Nelson e Caio Nunes.

Os eventos do início dos anos 1990, segundo Brum, foram decisivos para o cenário que permearia o restante da década. A efervescência na produção artística carioca precisava emergir. Em dezembro de 1990, no Museu de Arte Moderna, surge outra iniciativa capitaneada por artistas. Desta vez, Luiz Pizarro, Regina Miranda, Marina Martins, entre outros, realizaram o “Galpão das Artes”, uma experiência de fazer conviver, simultaneamente, no mesmo espaço físico vários segmentos artísticos que acabaram por influenciar uns aos outros: dança, música e artes plásticas.

Regina Miranda e sua equipe de organizadores, responsáveis pela área de dança dentro do Galpão (MAM), seguem e realizam o I e o II “Fórum de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro”, nos anos de 1990 e 1991.

Seguindo está efervescência surge o “I Olhar Contemporâneo da Dança”, realizado no Teatro Cacilda Becker, em 1991. Mais uma vez, a iniciativa vinha de profissionais, entre eles Lia Rodrigues, João Saldanha e Alfredo Moreira. Estes profissionais demonstravam preocupação em dar continuidade ao movimento iniciado nos dois primeiros anos daquela década:

O esforço conjunto, presente nos primeiros festivais cariocas, desta vez estava associado ao amadurecimento das condições de criação como forma de afirmação da dança no cenário contemporâneo.

Siqueira (2006) e Silva (2000), em suas pesquisas, têm como procedimento acoplar pesquisa acadêmica à percepção dos protagonistas do movimento da dança carioca. Como fez Lia Robatto como pesquisadora que apresenta, a partir de sua participação e percepção como artista, a estruturação do movimento na Bahia. Robatto faz um paralelo com os estudos de Maribel Portinari sobre a década de 1960, nos EUA, onde o movimento pós-moderno eclodiu e a dança serviu como instrumento de contestação gerado pelo espírito libertário. “Dançou-se então para protestar contra a guerra do Vietnã, contra o racismo, contra o sexismo, contra o *stablishment* e para celebrar a paz, o amor livre, o culto ao corpo. Nos anos 80, o experimentalismo e o protesto se esgotam” (PORTINARI, 1985, p. 160).

Lia Robatto descreve o que vinha ocorrendo em algumas partes do Brasil, associando tais acontecimentos a movimentos artísticos estrangeiros que tiveram influência na construção prática da estética da dança contemporânea brasileira. Observa e analisa semelhanças com o exposto

por Portinari sobre o movimento pós-moderno norte americano a sua participação no movimento artístico na Bahia.

[...] no final dos anos sessenta e início dos setenta, podia-se perceber três comportamentos político-sociais distintos, que influenciavam sobremaneira o nosso trabalho e determinavam as nossas posturas artísticas, principalmente quanto à abordagem temática e o conseqüente tratamento estético da obra. As pessoas mais extremistas assumiam um compromisso político revolucionário, atuando como militantes ou simpatizantes de alguma grande causa social, articulando-se, em nível nacional ou internacional, com os movimentos estudantis, sindicais, partidários, numa luta pelas minorias e pelos oprimidos – época em que se desenvolveram no Brasil, o movimento de teatro engajado politicamente e o teatro de rua dos estudantes. Por outro lado, os que acreditavam no sistema vigente assumiam a defesa da sociedade capitalista, em inexorável progressão, produziam uma arte cada vez mais sofisticada intelectualmente e “profissional” em termos formais, explorando esteticamente as novas tecnologias, visando, em parte, a atender as exigências do mercado cultural. Havia uma terceira postura, a dos jovens *hippies* que se refugiavam desses conflitos político-sociais, propondo a volta à natureza, vivendo em pequenas comunidades fora dos centros urbanos, realizando atividades artesanais, numa postura alternativa, anti-sistema e anticonsumo, rejeitando qualquer profissão formal, pregando o bem comum, praticando o “amor livre”, as experiências alucinógenas, a alimentação e a medicina naturais e produzindo uma arte coletiva. (ROBATTO *in* ROBATTO E MASCARENHAS, 2002, p.33)

Para Robatto o “verdadeiro artista” não se enquadra cegamente em nenhuma facção política radical. Comenta que alguns artistas optaram por uma ou outra tendência; outros oscilaram na adoção de qualquer das linhas apontadas, não por omissão ou oportunismo, mas apoiados em suas próprias reflexões, que produziam mais dúvidas do que definiam verdades, abertos a uma flexibilidade de pensamento e a múltiplos conceitos em busca de uma coerência. Lia situa-se como integrante deste último perfil na época e que criava seus trabalhos apesar das dificuldades impostas pela censura da ditadura, pelo patrulhamento ideológico da esquerda, e ainda pela alienação de muitos dançarinos identificados com o movimento *hippie*.

Não diferente do percurso da dança pós-moderna norte-americana, o Brasil apresenta princípios semelhantes aos que impulsionaram diferentes formas de compor trabalhos de dança. Lia Robatto, em seu texto, identifica e exemplifica o que Maribel Portinari relata e o que Eliana Silva retoma em sua tese.

A década de 1980 solicita outras reflexões, originadas de diferentes questões e/ou emergências que as das décadas 1960/70. Como podemos perceber,

as artes expõem as estruturas e questões das diferentes sociedades, simultaneamente promovem e veiculam transformações. A partir da década 1980 (sem precisão), e com origem em 1950/60 (com Merce Cunningham), a dança passa a compor e propor idéias, deixando de apenas ilustrar propostas. Vulnerável, mestiça e arrogante, a dança ganha “corpo” e espaço em nossa cultura, pois o “corpo” e sua dança, em 1980, são reconhecidos como agentes estruturadores do pensamento, como ação favorecendo à estruturação do pensamento. A diferença agora é que reconhecemos, “escutamos” e contamos com as idéias do corpo, das ações humanas.

Referindo-se à estética e às propostas da modernidade, as transformações e solicitações ganham força e eclodem numa crise envolvendo conceitos. No meio artístico da dança, no Rio de Janeiro, na década de 1980, entre comemorações, discussões e debates, fazíamos perguntas com perfil da modernidade: O que é dança contemporânea? Que parâmetros servem para sua identificação? Existem parâmetros? Qual sua proposta? Qual escola? Que rupturas? Qual o tema? Quais as técnicas? Isto em meio a outros tantos questionamentos.

A espaço-transição entre o que pode ser construído e a “construção” é frágil e felizmente surpreendente. Sobre o que se deseja construir, podemos discursar (ideal); mas, e sobre o que realmente acontece quando algo novo surge (entre o planejado e o resultado)? Todo o “planejado” aconteceu, literalmente, e assim surgiu o que não conhecíamos? Se desconhecido, como planejar? A dança contemporânea propõe uma relação direta com esta etapa da construção, com os improvisos que surgem do planejado, com as fragilidades que suscitam acomodações inusitadas, com combinações inéditas que emergem da nova velocidade das inter-relações entre diferentes culturas e seus instrumentos de viabilização. Esta relação com as variáveis da humanidade, sem tantos pré-requisitos, amplia a circulação e o surgimento de idéias. Mas acreditamos que impor padrões, classificações é uma tendência do ser humano, e que hoje estamos refletindo e estudando como se dão “tais” construções e que novos ideais estamos vislumbrando/estruturando.

A nova velocidade das inter-relações indivíduos/meio/meios e entre diferentes culturas acaba propondo, inevitavelmente, transformações no comportamento humano e no “conceito” da dança. O tempo, ágil, comprometido, provocativo que o mundo atual vem propondo, experimentando e descobrindo, exige novas formas de organização e propostas.

Nossa expressão e idéias fluem na velocidade dos acontecimentos e transformações do mundo, através desta nova velocidade das inter-relações. A dança contemporânea tendo inspiração no cotidiano reflete nossas sensações num tempo em que ainda não conseguimos vivenciá-las na íntegra. Sem normas e vocabulários preestabelecidos, emergem possibilidades de inovações através das múltiplas informações, conflitos, acomodações e sensações. As sensações propõem ações e ações sensações (BÉRGSON, 1999) numa nova dinâmica.

Podemos constatar nos trabalhos de Brum (2001) e de Xavier (2001) a velocidade com que o campo de dança contemporânea se expandiu no Município do Rio de Janeiro na década de 1990. Nas mesmas condições e com as mesmas implicações dos efeitos da nova velocidade das inter-relações da humanidade, profissionais do campo experimentaram e transformaram novas formas de ação criadora, de articulação, expansão e sobrevivência, explicitando em tais ações uma mudança significativa no entendimento do papel e importância das “culturas” na existência e desenvolvimento da humanidade, redimensionando e propondo novas articulações entre Estado e cultura/dança. Questiona-se atualmente a responsabilidade quanto à viabilização e controle dos produtos culturais.

Numa mescla de interesses, adaptações, “desinformação” e todos os possíveis obstáculos e confusões comuns em processos de desenvolvimento, o Rio de Janeiro foi e ainda é considerado exceção e referência no País no que se refere ao desenvolvimento e projeção da dança contemporânea através de políticas públicas, consequência da articulação positiva entre governo e os profissionais da área que se adaptaram e ao mesmo tempo promoveram com parcerias tal desenvolvimento. Como num movimento similar ao da arte que propõem, velozes se dão as articulações entre a dança e o Estado. Acreditamos ser este o motivo de tantos conflitos, emergências bem como conquista de benefícios. Movimento que acaba suscitando novos fazeres políticos e artísticos, provocando contradições e transformações intra e extraguetos. Suscitando adaptações não apenas por parte da classe artística, mas por parte da população, dos administradores públicos, produtores, empresários, visto que “cultura” é um tema de grande interesse e discussão em nossa sociedade atualmente. Articulações e reflexões acabam por sugerir e exigir mudanças, promovendo o desenvolvimento de todo e qualquer projeto ou proposta.

Pode-se afirmar que a articulação entre o fazer artístico e as políticas culturais públicas é frágil e inconsistente. Mas, ainda assim, aconteceu e acontece uma combinação especial, num momento especial, que acaba por provocar o quadro atual da dança contemporânea e das artes em geral no Rio de Janeiro.

A década de 1990 se caracterizou por diferenciações relevantes quanto à profissionalização, crescimento e transformação da dança contemporânea carioca aliada à participação do governo no desenvolvimento cultural do Estado.

A organização e a apresentação de depoimentos de artistas “cariocas” possibilitaram esclarecer, suscitar e desenvolver melhores condições de desenvolvimento cultural. Compartilhar experiências propicia maior fluidez e agilidade em possíveis soluções de problemas e na viabilização de novos projetos. Nosso quadro de estudos teve como colaboradores entrevistados Regina Miranda, Lia Rodrigues, Carlota Portella e Lúcia Aratanha, pessoas que vêm trabalhando ininterruptamente, alguns desde a década de 1970, e são artistas



respeitados e reconhecidos pela classe como propositores e realizadores de fóruns, festivais, mostras, espetáculos, entre outras atividades que estruturam a formação dos artistas/dançarinos de hoje. Artistas com formação, idéias e estilos artísticos evidentemente diferentes. Artistas que comunicam e se desenvolvem a partir de corpos que pensam, se posicionam perante os fatos manifestando-se esteticamente. É a estética da política dos corpos de nossa cultura. A dança carioca.

### Referências bibliográficas

BANES, S. *Greenwich Village 1963: avant-gard e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRUM, L. *Modelo de comunicação. A dança contemporânea carioca nos anos 90*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2001.

CAMPBELL, C. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CANTON, K. *E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.

MÉNDEZ, L. *Antropóloga de la producción artística*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.

MIRANDA, R. Dança e tecnologia. In: PEREIRA, R. W. & SOTER, S. (org.). *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: Centro Universitário da Cidade, 2000. p. 111 - 142.

NOÉ, L. F. & ZABALA, H. *El arte, en cuestión*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.

NUNES, S.M. O corpo do ator em ação. In: GREINER, C. & AMORIM, C. (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 119 - 136.

NAVAS, C., DIAS, L. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: a cidade e a cultura, 1992.

OLIVEIRA, V. & CASALI, A. *Cultura, relações públicas e ética – uma leitura crítica*. Paraná: UFPR (mimeo), 1998.

PAVLOVA, A. & PEREIRA, R.W. *Coreografia de uma década: o Panorama RioArte de Dança*. Rio de Janeiro: RIOARTE / Editora Casa da Palavra, 2001.

ROBATTO, L. & MASCARENHAS, L. *Passos da dança Bahia*. Salvador: FCJA / Casa de Palavras, 2002.

SILVA, E. R. *Grupo Tran-chan: princípios da pós-modernidade coreográfica na dança contemporânea*. (Tese de Doutorado). Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2000.

SIQUEIRA, D. da C. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SIQUEIRA, D. O. Dança contemporânea: objeto de estudo da comunicação. *Logos: Comunicação & Universidade*. – v. 18, p. 30 – 45, Rio de Janeiro: UERJ/Faculdade de Comunicação, 2003.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

XAVIER, J. J. *A política da dança nos anos 90 em Florianópolis*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2001.

ZERAOUI, Z. *Modernidad y pósmodernidad*. México: Noriega, 2000.