

Desejo de criação, corpo presente, dança inventada: a constituição de uma história artística da dança em Goiânia

RIBEIRO , Luciana Gomes
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
ESEFFEGO/Universidade Estadual de Goiás
cianaribeiro@gmail.com

Palavras-chave: dança – arte – história da dança– abordagem interartística

Este trabalho busca identificar possibilidades teórico-metodológicas que abarquem a especificidade do campo da arte, particularmente, da dança, para a constituição de uma história artística da dança em Goiânia. No intento de compreender a configuração singular do fenômeno dança e sua atenção e *in*-tensão na produção de história(s) da dança, caminhou-se para uma orientação mais crítica e conceitual, estabelecendo leituras e análises pelo viés dos estudos da performance e da teoria interartes. Esta postura foi fundamental para a identificação de explosões estéticas ocorridas na década de 1980, onde se depara com fontes e documentos muito distintos e peculiares, desafiadores do tratamento e da produção histórica da arte apontando para outros referenciais e desdobramentos no campo das estéticas de dança e, igualmente, das inserções e hierarquias vindas dos cenários nacional e internacional.

“Toda a arte, e em particular a dança, deseja o real. Se há formas artísticas que se sucedem no tempo, construindo uma história da arte, é porque a própria história resulta de uma pulsação entre dois movimentos: um que constitui a realidade, que vela progressivamente o ponto inicial em que ela fazia ainda parte do real – véu poderoso que forma a história das instituições, dos saberes e dos poderes. O outro que vai no sentido contrário, a história dos acontecimentos intempestivos, a história dos esforços tenazes, por vezes desesperados, visando romper as construções da realidade e atingir o real”. (GIL, 2004: p. 168)

Um problema explícito na perspectiva do estudo histórico cultural da arte é justamente um modo de saída do estatuto estável da pesquisa convencional. Então o esforço foi tratar a dança enquanto arte em sua dinâmica histórica e na hermenêutica dos símbolos, que aqui são fontes de uma escuta e de um esforço permanente de invenção de significados. A dança, pensada como um campo artístico com especificidades próprias e uma história da dança compreendida na perspectiva interartes, ou seja, colocando o problema da unidade/diferença particular das artes como marco fundante da constituição de uma história das artes complexa e produtiva. Diferentemente de ser um conjunto de obras de uma época, identificado

a partir de um estilo estético, buscou-se uma historiografia da dança pela via da produção artística, através da história comparada, do confronto de teorias, de crítica e das contextualizações. Assim, temos a arte como uma categoria de análise e de produção de conhecimentos.

Goiânia se apresentou como um espaço de descoberta de histórias e, principalmente de experiências artísticas que se encontravam memorialisticamente soltas, estáticas, mudas, confusas, embotadas, truncadas. Um cenário desértico. “*O deserto é o labirinto mais radical, pois nele tudo pode ser caminho, todos os sentidos podem ser construídos. Mas como representar esquematicamente um deserto?*” (FEITOSA, 2002: p.64). Estabeleceu-se contato com movimentos e acontecimentos de dança que cortaram a realidade artístico-cultural da cidade. Desta forma o esforço foi ir além das problematizações sócio-culturais da dança, mesmo no âmbito das técnicas e estéticas referentes a tipologias e classificações do universo analítico da arte. Este trato metodológico possibilitou o estudo da história da dança partindo do contexto local, identificando grupos e movimentos isoladamente do contexto social, cruzando e pontuando características até então, de um ponto de vista cronológico, geográfico e social –, impossíveis de existir. E identificou-se nestes, posturas e movimentos com traços de ousadia e ineditismo em suas experiências similares aos movimentos inauguradores de novos modos de existir da dança.

A ausência de uma tradição artística mais consolidada em Goiânia gerou uma lacuna inventiva muito consistente na década de 1980. Na constituição de um lugar de dança advindo do diálogo entre o saber local e os modelos internacionalizados de dança, houve a inserção de uma produção goiana no cenário artístico nacional que se deu de forma muito extravagante, ou melhor, de forma “extra-ordinária”. Assim, se caracterizou como um espaço outro, identificado como uma zona intersticial entre as tradições tanto do cenário nacional e internacional, quanto das tradições do contexto cultural local. O que se encontrou foi um espaço de experimentação, uma brecha inventiva, um vazio (cri)ativo, arte...

O grupo *Via Láctea* foi uma destas explosões estéticas. Ele surgiu espontaneamente em 1981, quando da preparação de um show para uma festa de calouros. Com o sucesso da estréia resolveram criar o grupo formado, na maioria,

por acadêmicos do curso de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás¹. Firmou-se como um veículo de expressão do Museu Experimental de Artes Visuais. A trupe queria fazer arte, acessar a vida de forma espetacular, e assim se aproximaram do palco, das artes cênicas, produzindo irreverentemente teatro e dança. Os processos de criação eram extremamente lúdicos e inventivos, não se preocupando em se definir e/ou se isolar numa só linguagem. Assim experimentaram e democratizaram a dança, o corpo.

“A nós, que nos propomos ‘fazer arte’, sempre é bom, de vez em quando, uma parada para reflexão. Os salões de artes plásticas estão em crise e sem sucedâneo aparente. Os artistas, cada vez mais preocupados em se profissionalizarem, aceitam a crise e tentam continuar na sua crista.

E quando um grupo de jovens – amadores por excelência – chama o que está fazendo de arte (aqui cabe outra citação: “*If someone calls it art, then it is art*” – Judd), então o grupo está fazendo arte. É importante ressaltar dois aspectos do trabalho desta turma: 1º - a euforia do corpo. O corpo veículo, o corpo suporte, o corpo redescoberto como a última instância da liberdade de cada um. 2º - o descompromisso com as regras do jogo, a recusa de tutelas.

Foi a orientação mais enfática que recebemos da Coordenação do Projeto Universidade, da FUNARTE: o trabalho feito pelos próprios estudantes e o vínculo com a comunidade.

Estamos tentando seguir esta orientação e estamos nos dando muito bem. ‘Hoje estrelas, amanhã *stars*’, assim eles se referem ao seu elenco. Estão certos.

Nesse colégio interno em que todos nós vivemos e batalhamos, façam o seu show, brilhem com muita purpurina e lantejoulas, botem a boca no mundo, porque a barra está pesando: os homens sérios vêm aí!...”²

Esta era a condição do corpo que se propunha à arte no início da década de 1980 em Goiânia. A dança que se queria arte se mostrava particularmente rica e leve nas suas incursões por este mesmo mundo da arte, com traços de ousadia e coragem de exposição. As tradições instituídas na formação cultural média e a escassez de uma formação pontualmente artística explicitavam um vazio, a ausência de um território de invenção. Este vazio provocou a desterritorialização do

¹Uma história ainda a ser investigada é a do diálogo entre os espaços de formação em dança, as instituições de ensino formal e a Universidade. Em Goiânia, apesar da demanda, as Artes do Corpo demoraram muito para se configurarem como uma área de conhecimento dentro dos espaços universitários. A dança irá inaugurar este lugar agora, em 2010, na Universidade Federal de Goiás, com o primeiro vestibular para a Licenciatura em Dança. Assim, como já se identifica com a Educação Física, o Instituto Federal de Goiás (antigo CEFET-GO e mais anteriormente Escola Técnica Federal de Goiás), apesar da predominância do ensino técnico, acabou se tornando um espaço de formação de atores e dançarinos na cidade devido à existência de uma sólida coordenação de artes.

² Paulo FOGAÇA, coordenador do Museu Experimental de Artes Visuais e do Projeto Universidade, da Universidade Católica de Goiás. Texto de apresentação do *FazerArte*, trabalho do Grupo Via Láctea dentro do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.

instituído. As brechas e fissuras que já se apresentavam na Educação Física se tornaram abismais e outras mais surgiram. Provocação da invenção de forma e de composição. O que se tem é que a relação com a dança nesta década se deu de forma livre e experimental. Isto gerou um contexto bastante profícuo para a experimentação em dança, muito próximo do que se deu na década de 1960, em Nova York com a *Judson Church*, mesmo reconhecendo as diferenças profundas destes dois contextos.

“A dança seria assim a expressão da impossibilidade de reduzir o corpo a uma géstica. Constitui-se como um desafio, um dispositivo de transgressão da seriedade ameaçadora dos signos. Paródia dos sistemas articulados e fulgurância das ligações imediatas apagando de uma só vez tal construção laboriosa de uma “figura”: a dança é a própria ridicularização dos signos e das formas que se considerassem sentido ou corpos.” (GIL, 1997: 72)

A escrita desta história permitiu as lacunas e o vazio, possibilitando não só o aparecimento do encoberto, mas também do descoberto, do inesperado, do desconhecido. Constituiu-se a história considerando também o improvisado, pois como coloca Sant’Anna (2004, p.32), “*o improvisado é, em última análise, uma arte de contar a história conhecida deixando-a tocar o devir. Improvisar é, assim, um modo literal de não mais sobreviver para viver*”. História e dança confrontados como universos distintos e, por isto mesmo, foi emergencial a compreensão da especificidade de cada um: a exigência da história como lugar das variáveis – permanência e alteração –, e a admissão da dança com lugar de variedades frente a condução sócio-cultural da vida (DELEUZE, 2004).

A dança é esquecimento, já colocava Zaratustra-Nietzsche (2005). É um corpo antes do corpo no seu aspecto social, é um corpo que esquece de sua prisão, do seu próprio peso. A dança é a fuga, é o corte das questões culturais, cotidianas e já estabelecidas do e sobre o corpo. Por isto a dança é a invenção do seu próprio começo, a dança é a invenção da própria dança. Poder partir da dança, tomá-la para si em toda a sua inteireza vazia. Tomar a dança no seu poder de esquecimento para permitir-se sua lembrança e aparecimento.

Nossos passos nos são tão fáceis e familiares que nunca têm a honra de serem considerados em si mesmos... Não é o que estamos vendo?
– Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?
A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo!³

³ Fala de *Erixímaco* in VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

Bibliografia

- 1- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. ***O que é filosofia?*** 2ª ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004 (3ª reimpressão).
- 2- FEITOSA, Charles. **Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche**. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- 3- GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- 4- ____, José. **Metamorfoses do corpo**. 2ª ed. Tradução de Maria Cristina Meneses. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- 5- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra, um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Mario da Silva. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- 6- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Vertigens do corpo e da clínica**. In: FONSECA, Tânia M. G. e ENGELMAN, Selda (orgs). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- 7- VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.