

GUALBERTO, Carolina Lage. **Coreógrafo: pra quê?** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de Artes Cênicas/Universidade Federal de Minas Gerais; Técnica Coreógrafa.

RESUMO: O objetivo do artigo é refletir sobre o lugar do coreógrafo na cena da dança contemporânea, com destaque para sua atuação como técnico dentro da universidade pública brasileira. No intuito de encontrar subsídios para essa reflexão, foi realizada uma revisão bibliográfica a partir das quais trabalha-se com o conceito de desconstrução derridiana abordado por Lucia Lobato (2007) e ainda com a ideia de coreopolítica em André Lepecki (2012). Por meio de um panorama histórico, notam-se modos pelos quais a dança se estabelece enquanto política, afirmando a política do corpo que dança.

PALAVRAS CHAVE: coreopolítica, coreografia, universidade, coreógrafo.

CHOREOGRAPHER: FOR WHAT?

ABSTRACT: The current paper aims to discuss the choreographer's place in the contemporary dance scene specially when it comes to his/her performance as an employee of Brazilian public universities. For this purpose, a literature review is made, which provided fundamental concepts for this study, such as Derrida deconstruction by Lúcia Lobato (2007) and choreopolitics developed by André Lepecki (2012). With a historical overview, we notice ways through which dance establishes itself as politics, stating the politics of a body that dances.

KEYWORDS: choreopolitics, choreograph, university, choreographer.

De ser coreógrafa (institucionalizada) da tal dança contemporânea

Segundo Tuan (1983), “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.” (p. 24). Lugar é, portanto, um espaço ao qual atribuo valor. E é a partir desse entendimento que nasce a pergunta sobre qual é o lugar do coreógrafo na universidade. Sou técnica coreógrafa em uma universidade federal brasileira e o que move minhas atividades são as investigações diárias que faço, que precisam relacionar o tempo e o espaço no qual estou inserida. Em atividades relacionadas à pesquisa, ao ensino e à extensão, esbarrei inúmeras vezes com o questionamento sobre a presença do coreógrafo na universidade: o que significa ser coreógrafo dentro de uma universidade federal brasileira? Quais são as expectativas relacionadas à sua atuação? Em suma, qual o lugar de um coreógrafo nesse contexto?

Coordeno e oriento a *Prática Laboratorial em Coreografia* e preciso encarar a aplicação e adequação do nome ao trabalho ali desenvolvido. O nome da prática instiga diferentes entendimentos sobre os objetivos do laboratório e levanta expectativas distintas quanto ao processo e ao resultado investigativo realizado ali. Auxiliando um professor nas suas aulas de História da Dança, pude observar de forma mais cuidadosa a trajetória da mesma e suas ideias, desde a codificação e virtuosismo encontrados no balé clássico até a busca pelo movimento expressivo da dança moderna. E atentando aos modos de criação coreográfica, a questão também surge e inquieta a mim e a alunos da turma. Cursando uma disciplina do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes, em meio a uma reflexão sobre a dança enquanto política, e pensando sobre os lugares do intérprete e do coreógrafo hoje esgarçados e quase amalgamados em um só, o professor lança a pergunta: damos conta de ser tudo? Aí me deparo com o tamanho de minhas questões e percebo que, para além do meu trabalho enquanto coreógrafa na universidade, as perguntas são também de quem dança a tal dança contemporânea, de quem pensa a Dança e busca se enquadrar. O que quer dizer, no tempo contemporâneo, o termo coreografia? Em tempos nos quais se busca autonomia artística e se quer, cada vez mais, movimentos legitimamente próprios, para que serve um coreógrafo?

História não é passado; é um pensamento sobre o passado.

(Jacques Le Goff)

O termo coreografia vem do grego em que *choréia* quer dizer dança e *Gragh, gráphein* quer dizer escrever, escrita. Nesse sentido, então, coreografia é a escrita da dança ou a composição da dança, sendo um coreógrafo aquele que cria a coreografia.

Para além da imensa gama de atividades ligadas à “cultura da dança”, Cássia Navas (2007) distingue destas as atividades ligadas à “cultura coreográfica” que se define por ser um conjunto de obras realizadas profissionalmente com o objetivo precípua de comunicar a experiência humana a partir da construção da dança em uma cena teatral.

Apesar de, em tempos passados, haver figuras que se aproximavam ao que conhecemos como coreógrafo, mais se assemelhando a professores de

dança como “mestres de dança”¹ no período medieval, é com a consolidação da dança cênica e o surgimento do balé que o papel do coreógrafo se estabelece e que a atividade de criar coreografias se efetiva.

O balé tem seu início na Itália e se desenvolve com mais vigor na França, constituindo o que conhecemos como balé de corte e sendo codificado enquanto técnica entre os séculos XV e XVII, formalmente com a fundação da Academia Real de Dança, por Luís XIV. No século XVII, com o trabalho de Jean-Jaques Noverre e suas cartas, tem-se o surgimento do *balé de ação*² em oposição à dança que, até então, se afirmava como mero encadeamento mecânico de passos e se configurava como entretenimento da nobreza. Noverre contribuiu de forma significativa para que a dança chegasse aos teatros e o *balé de ação*, então, buscou abandonar a forma cartesiana de pensamento e se afirmou como a dança com foco na expressividade, nos relacionamentos, nas emoções e nos gestos (pantomima).

Na primeira metade do século XIX, tem início o *Balé Romântico* e um caminho marcado pela sensibilidade e pelo que chamamos de *Balé de Elevação* que aconteceu a partir do desejo de transcendência e alcance do mundo místico e espiritual. Nesse momento também surgem as sapatilhas de ponta, a supremacia da mulher e a diferenciação das técnicas masculina e feminina, a verticalidade como orientação espacial para o movimento e a valorização do que é nacional. É ainda no período Romântico que a dança teatral, de fato, se separa das práticas sociais da dança – o que fortalece a atividade do coreógrafo.

Na segunda metade do século XIX, o balé sofre uma decadência na França e seu desenvolvimento acontece de forma estrondosa na Rússia. Surge o *Balé Acadêmico* com seus grandes balés de repertório como *Lago dos Cisnes*, *O Quebra-Nozes*, entre outros.

Ainda sobre o balé na Rússia, é preciso destacar o Realismo Socialista, um estilo artístico oficial da União Soviética entre as décadas de 1930 e 1960, aproximadamente e que foi, na prática, uma política de Estado

¹ Na Idade Média, a dança metrificada (ou dança de corte) reunia danças chamadas “baixas”, solenes e lentas que, de modo geral, abriam os bailes bem como danças chamadas “altas” caracterizadas por pequenos saltos e mais vivacidade. Essas danças estavam no campo das boas maneiras da educação da nobreza e eram ensinadas por “mestres de dança”.

² A narrativa na dança, criada por Jean-Georges Noverre, principal nome da “reforma no ballet”, deu ao ballet um novo estilo: o ballet de ação.

para a estética em todos os campos de aplicação da forma, incluindo todas as manifestações artísticas e culturais soviéticas. Diretamente ligado ao comunismo ortodoxo e aos regimes de inspiração ou orientação stalinistas e elaborado por Andrej Zdanov, braço direito de Josef Stalin na área cultural, o Realismo Socialista trabalha como a arte oficial por meio da qual a dança e outras artes deveriam ser comprometidas com a educação e formação das massas para o projeto socialista em construção no país. A dança assume uma função ideológica e política por meio do *drama ballet*. Apesar de envolver grandes nomes, como Sergei Diaghilev³ e Vaslav Nijinsky⁴, e de suas enormes e arrojadas contribuições acerca da música, do cenário e do corpo e seus movimentos, é herança russa, particularmente desse momento histórico, a ideia de bailarinos sem autonomia, que têm necessidade de uma direção para conseguirem trabalhar, num sistema no qual a submissão a um coreógrafo ou diretor estava diretamente relacionada a uma ação opressora e onde os interesses maiores eram o controle e a desestabilização emocional da população.

Nota-se que, durante a trajetória do balé clássico, apesar de diferenças contextuais apresentadas em seus diversos momentos na história, algumas questões comuns participaram da sua constituição e, conseqüentemente, dos modos de criação coreográfica e seu desenvolvimento. Uma delas é a construção das coreografias que partiam de relações hierárquicas e trabalhavam demarcando limites e zonas de autoridade. Nesse sentido, basta rever o balé e seu caráter aristocrata durante o absolutismo monárquico de Luís XIV entre os séculos XVII e XVIII ou o balé enquanto manobra de controle da cultura e da sociedade para a criação e manutenção de uma identidade almejada no Realismo Socialista. O controle do (e por meio do) balé configurava os papéis dos bailarinos e coreógrafos, que deveriam se conformar a um modo e a uma ordem posta.

Obviamente, por sua demarcação hierárquica, o balé também não apresenta um *modus operandi* democrático. O acesso a lugares como os de “solista” e “coreógrafo” são destinados a pessoas que atendam a determinadas

³Sergei Diaghilev (1872-1929) foi um grande empresário artístico e produtor de balé do mundo, que se destacou por sua proposta estética de vanguarda.

⁴Vaslav Nijinsky (1889-1950) foi um dos maiores bailarinos e coreógrafos russos, sendo chamado por muitos de *deus da dança*.

exigências da técnica. Sua faceta não-democrática também se apresenta na necessidade de adequação dos corpos à uma forma rígida e às ideias do coreógrafo que, conforme visto anteriormente, em muitos momentos históricos (assim como hoje?), também se submetia a imposições de ordem política.

O espaço para a expressividade do indivíduo também é apertado, quase inexistente, encontrando um pequeno vão nas propostas de Nijinski que se apropriou da técnica clássica, imprimindo-a com as peculiaridades de suas propostas e particularidades de sua vida e habilidades corporais. Ainda assim, mais vale o código que a expressão do sujeito na realização desse código.

Surge, então, a dança moderna, no final do século XIX e início do século XX que tem nos seus precursores uma afronta e rebelião contra o balé, suas formas e virtuosismos, suas pontas e espartilhos que apertavam os pés e o corpo, e, principalmente, sua imposição de um modo único de dançar. Era um tempo de profundas transformações na sociedade com a era industrial, o crescimento das cidades, o advento das tecnologias maquinarias modificadoras da velocidade nos mais diversos setores, a mudança de ideias e questões políticas resultantes em guerras e em tantas outras transformações, nos mais variados âmbitos. A dança formatada até então transforma-se a partir da necessidade de expressão autoral, de resgate da individualidade e do próprio corpo, num tempo de desigualdades e conflitos. A mudança no pensamento modifica o modo como a dança é feita e a noção de coreográfico também se modifica.

A coreografia, bem como a dança de modo geral, era entendida como uma junção de passos de um determinado código, que, da forma mais fidedigna ao original, pretendia ser repetida de modo a se alcançar a perfeição da cópia.

Na medida em que a dança se transforma, também se transformam a noção do corpo e seus movimentos bem como suas relações com o espaço e com o tempo. Essas transformações também modificam os modos de criação coreográfica nos quais as sequências automáticas de passos dão lugar a propostas que expressassem a conexão dos coreógrafos com seus contextos permeados de questões relacionadas às guerras e democracia, ao racismo, ao sexo e problemáticas sobre gênero, entre outras.

Os coreógrafos da dança moderna são também estudiosos de questões relacionadas ao corpo, e ainda de outras áreas de conhecimento como Filosofia, Psicologia, Pedagogia, assim como histórias de outras artes. As coreografias modernas traziam a busca por movimentos autorais que expressassem as emoções e ideias de cada artista em relação ao tempo presente. Em contraste com as grandes companhias de balé e seus inúmeros coreógrafos até então conhecidos, os grandes precursores e construtores da dança moderna são também seus grandes coreógrafos que ou constroem uma carreira solo ou dão nome a grupos de seguidores/bailarinos que propagam suas ideias de movimento. A coreografia deixa de ter o papel de serva para assumir uma função mais propositora.

A criação das coreografias, de modo geral, parte da busca pelo movimento de cada impulso, de cada sentimento e pensamento. Isadora Duncan⁵, por exemplo, entendia o corpo como revelador de movimentos inconscientes, como cena do involuntário.

Outra característica coreográfica moderna são os movimentos que se repetem nos trabalhos de um artista e que imprimem a eles uma identidade, determinando o que podemos chamar de estilo. Martha Graham marca suas coreografias com seu princípio *contraction-release* que contamina seus movimentos e faz da reunião de seus trabalhos uma obra inconfundível.

A dança pós-moderna surge nos anos 1960 e, a partir de experimentações vanguardistas, traz propostas acerca das relações entre saberes distintos e inovações nos entendimentos de corpo, espaço, público e criação que se perpetuam até o que chamamos de dança contemporânea. Os limites da dança moderna são deixados de lado e tem-se como princípios a aleatoriedade e a abertura para uma infinidade de propostas investigativas. Um dos representantes da dança pós-moderna, Merce Cunningham (1919-2009), também abriu os caminhos para a dança contemporânea ao quebrar estruturas e padrões ainda presentes na dança moderna relacionados à música e ao uso do espaço cênico. Suas coreografias marcantes tinham como fundamento o acaso e o movimento pelo movimento, sem a necessidade de dramaturgias ou

⁵ Isadora Duncan (1877 – 1927) foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada a precursora da dança moderna, aclamada por suas apresentações em toda a Europa. Abriu caminhos para a dança moderna pela sua concepção de dança e de vida.

de quaisquer abordagens funcionais do movimento. Uma dança diversa e livre constrói-se a partir das experimentações na *Judson Memorial Church* que acolhe artistas, não somente da dança como Cunningham, mas de diversas outras áreas, que trabalhavam na promoção de um movimento espontâneo e cotidiano e na percepção de si e do outro. O “não ao espetáculo” de Yvonne Rainer⁶ propõe a quebra do que se tem comumente conhecido como coreografia e dança, numa prerrogativa que se resume à dança para qualquer um, em qualquer lugar. A partir da ideia da reciprocidade na dança (não podemos tocar sem sermos tocados), também nasce nesse período o contato-improvisação que modifica profundamente os modos de criação coreográfica pela sua ampliação de sensibilidade e desenvolvimento da relação atenção/reação, tendo como seu grande representante Steve Paxton⁷ (1939).

Na tentativa de dizer das características da dança contemporânea, destaca-se, num primeiro momento, a abertura e o desejo de lidar com quaisquer técnicas corporais e não somente com um código específico. Esta dança também se apresenta politicamente democrática pelo acolhimento dos mais diversos corpos, sem estabelecer um padrão único corporal. É uma dança que lida com a diversidade nos seus mais diversos âmbitos, acolhendo diferentes pessoas, movimentos, corpos e modos de fazer e pensar. A questão hierárquica autoritarista também não existe mais, nem nas relações entre coreógrafo, intérprete, diretor, etc., nem no modo como se constrói a coreografia. Nesse sentido, as escolhas realizadas durante o processo coreográfico não se ocupam mais com o posicionamento frontal do público, nem com papéis de solistas e de coadjuvantes e nem com outras formas e padrões que regiam a criação em dança. A dança contemporânea não

⁶ Yvonne Rainer nascida em 1934, é dançarina, coreógrafa e cineasta americana, cujo trabalho é considerado desafiador e experimental. Seu trabalho é comumente classificado como arte minimalista. No seu Manifesto de 1965, Yvonne Rainer diz: “Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não à transformação e magia e ao faz de conta, não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela, não ao heróico, não ao anti-heróico, não ao lixo metáfora, não ao envolvimento do intérprete ou do espectador, não ao estilo, não ao campo, não à sedução do espectador pelos artifícios do intérprete, não à excentricidade, não ao mover ou comover, não a ser movido ou comovido.” (Yvonne Rainer, Manifesto de 1965)

⁷ Steve Paxton (nascido em 1939) é um dançarino e coreógrafo experimental. Sua formação inicial foi em ginástica, enquanto seu treinamento posterior incluiu três anos com Merce Cunningham e um ano com José Limón. Como membro fundador do Judson Dance Theatre, foi o proponente da Contato-Improvisação.

pretende a imposição de modelos rígidos. Enquanto o balé serviu e a dança moderna perguntou, a dança contemporânea provoca.

Dentre seus elementos caracterizantes, a dança contemporânea, nas suas múltiplas possibilidades, se apresenta como democrática pelo convite à personalidade do indivíduo, no acolhimento da diversidade de corpos, sejam quais forem, e na instigação de um processo de questionamento do que está posto, como explica Lúcia Lobato (2007):

Certo é que a dança não quer mais se alienar numa estética estéril. Para tanto redimensiona o papel da técnica e do virtuosismo que tanto lhe promoveu em outros momentos, para traduzir o estranhamento, o risco e o acaso. Trata de rever as dimensões do corpo, sua expressão, limites e potenciais. O produto e o processo coreográfico também foram reconsiderados. O papel do coreógrafo, o sentido da improvisação, a formação do dançarino, tudo está em questão. (LOBATO, 2007, p.1)

Acompanhando o mundo contemporâneo, a Dança também se transforma. Nela, a busca pela adequação a um padrão estético, a estrutura linear e a perfeição ansiada num virtuosismo levado ao extremo foram derrubadas. Em seus lugares, foram assumidas as incertezas, imprecisões, incoerências e fragmentações dos novos tempos.

No que diz respeito aos modos e motes do coreografar, a cópia de passos se diluiu dando espaço ao estudo corporal do movimento, numa busca pela compreensão do próprio corpo, dilatando-o em zona criativa e explorando processos de experimentação (MUNDIM, 2015, p. 10). A composição em tempo real toma o lugar da composição prévia, numa desconstrução do que, até então, se entendia por coreografia. Para além dessa compreensão, Tambutti (2007) ressalta a dificuldade em se fixar limites do fazer coreográfico em razão da polifonia trazida pela presença de diferentes estratégias cênicas vindas de outras disciplinas (ou saberes) que constroem o que chama de “mundo da obra”. “O coreógrafo é hoje alguém que continuamente inventa suas regras e métodos formais, transformando sua tarefa em uma atividade múltipla e complexa”. (TAMBUTTI, 2007, p. 52).

A grande força motriz da dança contemporânea está na troca de saberes de diversas áreas de conhecimento e no desejo de se (re) conhecer enquanto indivíduo e nas relações com o outro. “O novo desafio não está em aparecer ao outro, mas no reconhecimento de si próprio ao se apresentar para

o outro. A proposta é um corpo que dança sua presença singular.” (LOBATO, 2007, p.1).

Procura-se um coreógrafo (Desconstrução de Derrida e desconstrução da dança contemporânea)

Lobato (2007) constrói uma reflexão sobre a dança contemporânea a partir da perspectiva derridiana⁸ “desconstrucionista” do padrão na dança. Com Jaques Derrida, o movimento Pós-Estruturalista dá início a uma filosofia que busca o rompimento da dependência da tradição metafísica do pensamento ocidental⁹. “Desconstrução” é o princípio pelo qual Derrida inaugura sua investigação que indica a necessidade de se introduzir o discurso do “deslocamento” e da diferença. Em sua pesquisa, Derrida entende que a tradição é cheia de contradições e antagonismos, mas os pós-estruturalistas e suas ideias queriam refletir acerca das sociedades e das transformações do mundo a partir de um pensamento que se tornaria pós-moderno e que não se embasava em dualismos cartesianos.

O pensamento dicotômico se tornou uma “roupa apertada” que não tinha mais sentido uma vez que “ “ser ou não ser” já não era uma questão, pois os fenômenos já se apresentavam podendo ser e não ser ao mesmo tempo.” (LOBATO, 2007, p. 2).

Entretanto, não se deve cometer o equívoco de pensar, diante de tais constatações, que era objetivo de Derrida apontar a desconstrução como uma ferramenta para eliminar esses paradoxos.

Não propôs a ruptura, mas redimensionou a função da metafísica tradicional no processo de descolonização... A compreensão dessa categoria filosófica passa pelo esclarecimento de que não significa, nem é empregada pelo autor como sinônimo de destruição ou demolição de um dado fenômeno ou argumento em sua totalidade. Ao contrário, trata-se de desvelar os reflexos conceituais, as sequências e associações de ideias que precedem e condicionam os pensamentos, (LOBATO, 2007, p.1)

⁸Refere-se a Jacques Derrida (1930 – 2004), um dos principais precursores do movimento pós-estruturalista, nascido na França e que reuniu outros pensadores como Bataille, Deleuze, Foucault, entre outros.

⁹ A tradição metafísica ocidental tinha como argumento três leis: a lei da Identidade (aquilo que é simplesmente é), a da Contradição (nada pode ser e não ser ao mesmo tempo) e a do Excluído (tudo deve ser ou não ser). Em tais leis não cabem qualidades como diferença, complexidade e auto presença.

Para rever a metafísica e as suas características, Derrida propõe que se trabalhe nas suas contradições e brechas, na própria potencialidade desconstrutora constituinte de qualquer discurso. A ideia de desconstrução derridiana afirma, inclusive, que os próprios discursos já comportam em si a sua própria desconstrução.

A “Desconstrução” em Derrida dialoga com a atual produção coreográfica pelos seus indicadores como o deslocamento da cultura de referência, o diálogo crítico, a ampliação de conexões com outros saberes, a revelação que questiona a estrutura interna, o fenômeno do afrouxamento ao sistema rígido, o conseqüente processo de descolonização, o respeito às diferenças, a alteridade e o reconhecimento do inconsciente que fala “a despeito de”. (LOBATO, 2007, p. 2)

Nesta abordagem da noção derridiana, Lobato traz o processo coreográfico não mais como a impressão de um corpo formatado e universal em outros corpos, mas como um que busca as possibilidades criativas surgidas a partir de um corpo produzido por funções e saberes locais, que se reconhece como sujeito capaz de uma performance que é única. Nesse sentido, a dança contemporânea quer motivar conexões com outros conhecimentos, num mundo sem hierarquias ou estéticas culturais. Intenta ainda afrouxar-se do sistema rígido de referência, se “desconstruindo”.

Onze anos depois, reconheço um infeliz desencontro entre o dançar de 2007 descrito por Lúcia Lobato e o dançar de 2018 que enxergo. De fato, a dança deixou suas seguranças e estabilidades para aventurar-se no caminho da criação e apropriação individual do movimento, do risco necessário para fazer frente ao seu tempo. Mas é hora de avaliar e refletir sobre a escolha que a dança tem feito de legitimar certos modos de fazer, na inclusão do que lhe parece autêntico e exclusivo e exclusão do que lhe soa como repetitivo e sem cunho autoral. Nas intenções e ações de desconstrução, e com o passar dos anos nesse exercício, a dança acaba por se formatar em novos procedimentos, criando novas estruturas de referência.

Percebo, então, que minha crise pessoal é comum à Dança e seus atores e que coreografia e coreógrafo caem num desuso, na fala ou nas atividades, por parecerem apresentar ideias contrárias ao que rege a dança

contemporânea como emancipação artística, liberdade de padrões, busca por movimentos singulares e individuais.

De um extremo a outro, infelizmente, ao falar da dança contemporânea a partir dessa reflexão, tenho a sensação de um aprisionamento dela em si mesma. Na busca da autonomia e do reconhecimento do indivíduo, a dança contemporânea acaba por estabelecer padrões, enrijecendo-se e tornando-se inflexível a propostas e investigações que não caibam em determinadas formas. No que diz respeito aos termos coreografia e coreógrafo, estes também são atingidos e modificados, perdendo espaço e valor, por uma certa ditadura da dança contemporânea, onde cada vez menos cabe uma partitura de movimentos “fechada” e onde é preciso ser intérprete, criador, diretor, curador, produtor, tudo junto e em perfeita harmonia e existência - onde se é menos por não ser tudo.

Uma pena que a dança contemporânea, em grande parte das suas manifestações, acabe por dar continuidade ao entendimento controlador e massificador de que apenas um modo de fazer dança é válido. Nas suas, e apesar das suas, multi-formas e possibilidades, ela elege um caminho de ser e criar que parece excluir aquilo que sempre se nomeou como coreográfico, coreografia, coreógrafo. Fico pensando na razão desse “tiro no pé” da dança para consigo mesma e perpassa minha reflexão a ideia de é preciso voltar o olhar para os entornos e chãos dessa dança contemporânea. Quais são os espaços nos quais se dança? De que modo eles modificam o que danço e/ou controlam minha coreografia? Estamos repetindo historicamente aquilo que tanto almejamos desfazer? Por tudo isso e cada vez mais, fortalecem-se as minhas questões em torno dos termos coreografia e coreógrafo. Quem é o coreógrafo em tempos contemporâneos? Qual o seu papel? Somos todos coreógrafos de nós mesmos?

Considerando a contemporaneidade e a dança contemporânea, encontro o desafio de pensar no significado da coreografia nesse contexto e suas especificidades. Pensar nos contextos dessa dança me leva ao lugar da instituição e da dança enquanto institucionalizada. Em tempos de ditaduras veladas capitalistas e de achatamento da cultura e da arte, a dança encontra-se, por vezes, subordinada a modos de ser e fazer que ferem suas fontes para garantir sua continuidade. Apropriar-se de espaços institucionais também são

caminhos perigosos, por vezes necessários, na busca pela sobrevivência e desenvolvimento da área.

Ao acompanharmos a história da dança, é notável o modo como a mesma se estabelece enquanto política, afirmando desde muito, a política do corpo que dança. Ao pensar na dança na universidade, no cargo institucionalizado de coreógrafa que ocupo, faz-se necessário entender os traspassamentos que ocorrem pela especificidade da relação.

De fato, a institucionalização da dança enquanto técnica específica está atravessada por interesses políticos: a formalização das diferentes técnicas e estilos da chamada dança cênica ocidental vincula-se a uma certa maneira de entender o corpo e a um certo lugar que a dança ocupa na sociedade. (OSORIO, 2015 p. 49)

Parece-me inevitável, nesse momento dessa reflexão, apropriar-me do fato de que o corpo que dança é político, “me entender como parte de um macro e me ver como ser social dentro de um ambiente.” (CAMPOS, 2015, p. 238).

Coreopolítica

Em seus estudos, André Lepecki (2006) traz a concepção de coreografia como um modo de pensar o sujeito como corpo e não mais como uma escrita da dança em tempo e espaço. Em seu texto “Coreopolítica, Coreopolícia”, André Lepecki (2012) traz a ideia de coreografia como coreopolítica. Para elucidar o que quer dizer com o termo coreopolítico, Lepecki inicia sua reflexão a partir de escritos de Jorge Ranciere e Giorgio Agambem nos quais “arte e política são entendidas cada vez mais como atividades coconstitutivas uma da outra” (Lepecki, 2012, p. 43), especialmente na contemporaneidade. Em Ranciere, o âmago do regime estético é a conexão entre arte e política à qual chama de dissenso.

Esse âmago tem uma dinâmica; é em si mesmo dinâmico, cinético, no sentido de que 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.44)

Para Agambem, a arte é uma atividade que se abre para um novo uso potencial os hábitos sensoriais e gestuais dos seres humanos por torná-los inativos e é, portanto, inerentemente política. A partir dessas duas abordagens, Lepecki diz que

Dada a invocação direta, por ambos os filósofos, do corpo e suas capacidades, do corpo e suas potências, e dado que suas propostas fundem num só elemento, o binômio arte-política para reconstituí-lo agora como um contínuo cuja função é a de perturbar a formação cega de gestos, hábitos e percepções, parece-me óbvio que tais posições tenham consequências diretas para se pensarem a dança atual e suas políticas, bem como algumas performances que privilegiam o movimento e a coreografia. (LEPECKI, 2012, p. 44 - grifo meu)

Em seguida, Lepecki destaca a noção de política de Hanna Arendt na qual política pertence às artes onde “tal como na performance do dançarino ou do ator, o produto final é idêntico à própria performance” (ARENDRT apud LEPECKI, 2012, p.45) e de como a dança se encontra no âmago da política justamente por sua efemeridade.

Lepecki traz ainda a noção de dança como arte que se diferencia das outras por ser uma teoria social da e em ação. Nesse sentido, o contexto social é teorizado na dança; mais que isso, “a dança operaria também como uma epistemologia ativa da política em contexto”. (LEPECKI, 2012, p. 46)

De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. (LEPECKI, 2012, p. 46)

Chega-se, então, ao conceito de “coreografia” de Andrew Hewitt que a entende não somente como um modo de pensar a ordem social, mas também um caminho para se refletir sobre a relação estético-política.

Coreografia nomeia não apenas o modo como a dança reflete, manifesta ou expressa determinada ordem social, mas nomeia igualmente o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política.(LEPECKI, 2012, p. 46)

A partir do conceito de coreografia em Hewitt, Lepecki lança, então, o entendimento de dança como coreopolítica. Antes, porém, é importante dizer

que opõe-se a essa abordagem a ideia de coreografia como metáfora da política ou do social.

Antimetáforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir. (LEPECKI, 2012, p. 46)

Entender a coreografia a partir da antimetáforicidade possibilita que se entenda que a dança está para além do seu campo e que são muitas as possibilidades do coreográfico.

A noção de coreopolítica opera a partir da relação entre coreografia e contexto configurando uma atividade peculiar que emerge da ação que tem como objeto principal o que Paul Carter (1996) denomina como “política do chão”.

[...] política coreográfica do chão que atenta à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2012, p. 47)

É apresentando a faceta política dessa investigação espacial que Lepecki (2012) refere-se à ideia de Paul Carter de “política do chão”. Toda coreopolítica se constrói a partir de uma distribuição e reinvenção de corpo, de sentidos e de afetos pelo entrelaçamento entre corpo, movimento e lugar. Numa relação entre dança enquanto ação política imaterial e cidade como fazer legislativo-arquitetônico material, a ideia que Lepecki traz é a de que o encontro entre elas seja renovador numa nova política de chão.

Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? (LEPECKI, 2012, p. 49)

A política de chão é aquela que transforma seus contornos e estruturas e se inscreve também no corpo e na coreografia de quem dança. A política de chão reforça a ideia de que, para não perder suas propostas democráticas de

alteridade, autonomia e força do indivíduo, a dança contemporânea deve ter seus modos de criação e estruturação coreográficas atrelados ao chão que as sustentam, construindo uma dança com e a partir dos sulcos e contradições que nele se apresentam.

Que chão é esse que se apresenta a mim e à minha dança? Qual é este chão da tal dança contemporânea? Pode este chão transformar a dança que, por sua vez, o modifica, num ciclo de mutações reveladoras de vidas, histórias e identidades, trazendo-a de volta às suas origens e contribuindo para que se mantenha fiel à sua proposta de provocação? Uma vez que, de modo geral, nossos espaços se conformam à performance desumanizada, descorporificada e cada vez mais passiva e massificada nas suas expressões e ideias, é possível uma coreografia que transfigure este chão (e se transfigure) em potência de vida?

A certeza de que tudo é incerto é o que me traz segurança.

(Arnaldo Alvarenga)

Em meio a esse lugar, intento pensar numa coreografia que se reinscreve no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não tem como objetivo aplanar o terreno. Ao contrário, uma coreografia que deixe o chão atravessar o corpo, indicando seus gestos, (re)criando seus movimentos.(MUNHOZ, 2005). Tal coreografia que, na relação com o chão promova uma forma particular de movimento, de modo que ele seja sempre singular, ainda que sua origem esteja no coletivo.

De que modo coreografar a partir da política do chão pode afirmar uma vida menos massificada e espetacular e mais humanizada e alegre? Como dançar em um plano de composição no qual corpo e lugar se entrecruzam, sobrepõem-se, misturam-se?

O coreógrafo dos tempos contemporâneos é o que vivifica a coreopolítica que só acontece quando é “desconstruída” e, portanto, só constrói a partir e com os chãos, nas suas mais diversas texturas e formas, criando conexões improváveis, fazendo emergir possibilidades novas. A coreopolítica “desconstruída” tem a coragem de, inclusive, questionar e provocar a própria dança contemporânea na rigidez da qual acabou se

apropriando, deslocando suas próprias referências. Significa aquela que estabelece um diálogo crítico, fazendo-a espelho de si para que a percepção de suas inflexibilidades e imobilidades sejam possíveis e para (re)montá-la de modo que a coreografia seja frouxa e escorregadia. Inquietá-la para que suas peças nunca se encaixem e, desse modo, continuem permitindo a diferença e a alteridade nas múltiplas reverberações das ranhuras e contradições nos corpos também tão distintos.

A coreografia da dança contemporânea precisa ser coreopolítica, numa dança que permite as múltiplas conexões e (des)encontros, que mantém o corpo num estado político que resiste à desumanização relutante em apresentar a imobilidade de uma massa ao invés dos movimentos dos muitos e diferentes corpos. Uma resistência mínima, mas fundamental, à ordem das coisas, ao que está posto como certeza e que, de modo sutil, contamina a própria arte da resistência, a própria dança.

As questões do início dessa reflexão me (re)tomam (e não é de agora, nem de hoje). Volto ao meu nome, minha profissão, meu cargo institucionalizado de coreógrafa, o desassossego me pega pela necessidade da auto percepção.

A dança se apresenta hoje como múltipla de singularidades e traz o desafio de pensá-la a partir deste seu caráter múltiplo. No que diz respeito a esta reflexão, é fundamental que se extrapole parâmetros em Dança e coreografia para que seja possível o entendimento e construção do lugar do coreógrafo na universidade. Sobre a singularidade do coreógrafo neste contexto, para pensar as especificidades do cargo técnico em questão, é imprescindível buscar informações que contribuam para este esclarecimento. De acordo com dados levantados no Painel do Estatístico de Pessoal, no Portal da Transparência da União, o cargo coreógrafo é recente, tendo a sua primeira aparição em 1989 com um profissional na UFBA via contratação e não via concurso público. As primeiras nomeações públicas de técnicos coreógrafos em universidades federais brasileiras aconteceram em 1999. Nestes modos, um cargo técnico constitui o corpo dos TAE (Técnicos-Administrativos em Educação) e diz respeito a servidores públicos das mais diversas áreas que realizam trabalhos de forma especializada no âmbito da universidade. As atividades previstas no plano de atribuições do técnico

coreógrafo incluem basicamente a criação de espetáculos e assessoramento nas atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Entretanto, apesar das atividades discriminadas na sua descrição de atividades, na prática, a problemática da função neste contexto se estabelece devido à abordagem muito ampla que se faz do trabalho bem como à dificuldade em se estabelecer diálogo entre as especificidades de tarefas artísticas e questões funcionais das unidades acadêmicas.

A dificuldade de abordar tal temática pode estar vinculada à complexidade da arte como fenômeno social, às especificidades dos seus processos e produtos e às dinâmicas próprias para sua produção, circulação e fruição. (SIMIS; NUSSBAUMER; FERREIRA, 2018, p. 27)

Deste modo, o excerto a seguir mostra a potência de, a partir desse entendimento, se pensar o lugar do coreógrafo na universidade:

O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento. A pergunta comum que os confrontos políticos do contemporâneo global (e, apesar da singularidade histórica, geográfica de cada um) nos colocam hoje é: o que, de fato, é um movimento verdadeiramente político? Como criar um movimento de contestação que, de fato, escape das coreopoliciadas imagens do que a “contestação” deve ser nos circuitos do urbano? (LEPECKI, 2012 p.57)

Pensar numa coreografia que se politiza na relação com o chão dos tempos contemporâneos leva-me inevitavelmente a refletir sobre o papel do coreógrafo enquanto construtor/construído a partir e no chão da instituição onde seus pés pisam e dançam. Coreógrafo como aquele que, sem negar os paradoxos e desconstruções do próprio chão e da própria dança, aponta possibilidades na relação com seu espaço e o transforma na medida em que dança com suas ranhuras e complexidades. Coreografar “coreopolitizando”, criando espaços de humanização e corporificação e encontrando brechas nas quais a dança é possível; mais que isso, ter a coragem de provocar esses sulcos para a descoberta de novos passos, saltos e giros. Coreógrafa (eu!) que mantém viva a possibilidade de dançar o que, de fato, tem em mim sentido e eco pelas reverberações dos passos (que são meus) nesse chão. Para além de respostas finitas (são sempre assim), arriscar dançar na pluralidade de

veios que se abrem no chão (MUNHOZ, 2015, p. 2) e deixar quem quer que seja construir comigo a coreopolítica (a tal política; a tal dança contemporânea). É ela que (ainda que localizada) se configura como um gesto (pequeno) de resistência (e re-existência) e que nos mostra que ainda há muito a ser dançado. Dancemos, por fim (e por re-começos)!

Referências Bibliográficas

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPOS, Luana. **Quando uma bailarina se descobre artista, quando uma artista se descobre corpo e por consequência corpo político e dançante** *in* Dança e Política, estudos e práticas. Orgs. Marila Vellozo e Rafael Guarato. Curitiba: Kairós Edições, 2015.

LEPECKI, André. **Coreopolítica, Coreopolícia**. Florianópolis: Ilha, v.13, n.1, p.41 – 60, jan/jun, 2012.

LOBATO, Lucia Fernandes. **Derrida e a perspectiva “desconstrucionista” do padrão na dança**. Salvador: ABRACE, p. 1 – 3, 2007.

MUNDIM, A. O que é coreografia? In: ALMEIDA, M. S (Org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015.

MUNHOZ, Angélica Vier. **Entre corpo e lugar: dançar o chão**. Curitiba: Alegrar, vol. 16, p. 1 -4, Dez/2015.

NAVAS, Cassia. **A arte da dança na universidade pública contemporânea**. Salvador: ABRACE, p. 1 – 3, 2007.

OSÓRIO, Sofia do Amaral. **O governo dos homens sobre a dança e O governo da cultura**. *In* Teatro de dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

RENGEL, Lenira Peral; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; OLIVEIRA, Eduardo. **Dança, Corpo e Contemporaneidade**. Salvador: UFBA, Escola de Dança, 2016 40 p. il.

TAMBUTTI, S. Herramientas de la creación coreográfica. Una escalera sin peldaños?. In: DORIN, Patricia (org). **Creación coreográfica**. Buenos Aires: Libros Del Rojas, 2007. p. 49 -93.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo, Difel, 1983.