



PONTES  
MÓVEIS

MODOS DE PENSAR  
A ARTE EM SUAS  
RELAÇÕES COM A  
CONTEMPORANEIDADE

||| cia fragmento de dança

**IDEALIZAÇÃO**

VANESSA MACEDO

**PRODUÇÃO**

CIA FRAGMENTO DE DANÇA

**ORGANIZAÇÃO**

ANGELA NOLF

VANESSA MACEDO

**ASSESSORIA EDITORIAL**

ANA FRANCISCA PONZIO

**DESIGN**

GUSTAVO DOMINGUES

**TEXTOS**

FERREIRA GULLAR

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

HELENA KATZ

JOÃO FRANCISCO DUARTE JR.

JOÃO A. FRAYSE PEREIRA

CARLOS R. BRIGANTI

CECILIA ALMEIDA SALLES

LUCIA ROMANO

JANAINA LEITE

RUTH AMARANTE

**REVISÃO**

ANDREA MARQUES CAMARGO

**REALIZAÇÃO**

PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA

PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

**APOIO**

COOPERATIVA PAULISTA DE DANÇA





21	FERREIRA GULLAR
27	AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA
39	HELENA KATZ
49	JOÃO FRANCISCO DUARTE JR.
67	JOÃO A. FRAYSE PEREIRA
87	CARLOS R. BRIGANTI
101	CECILIA ALMEIDA SALLES
111	LUCIA ROMANO
125	JANAINA LEITE
141	RUTH AMARANTE

#03

# DANÇA, COREOGRAFIA, IMUNIZAÇÃO

POR  
HELENA  
KATZ



40

...

Ludovic Burel pergunta: “Como dança o homem flexível do capitalismo avançado?”. E responde: “Sem a menor nostalgia, chego invariavelmente à mesma resposta: ele não dança mais.” (2012, p.39). Pondera que estamos vivendo os tempos da performatividade pós-fordista, que se caracteriza por um certo “cansaço de ser si mesmo”, em alusão ao título do livro do sociólogo Alain Ehrenberg, *Fatigue d'être soi* (2000). Pontua que não estamos mais na sociedade do espetáculo (DÉBORD, 1967) e do risco (BECK, 2001), mas sim em uma sociedade *como* espetáculo e *como* risco – o que faz uma diferença e tanto. E nos lembra que esse homem flexível agora vive preso em uma rede de fluxos informacionais e corporais que o padronizam. Cita Beckett<sup>1</sup>:

“Outrora, ele dançava a farândola, a almée, o branle, a giga, o fandango e mesmo o hornpipe. Ele saltava. Agora, ele só faz aquilo. Sabe como ele a chama? (...) A dança da rede. Ele se acredita entravado em uma rede” (BECKETT, 1952, p.52)

Não é somente Burel que se preocupa com o que vem acontecendo com a dança, sobretudo aquela praticada a partir dos anos 1990, a que foi ficando lenta e *parada*, porque foi assim que conseguiu responder às profundas transformações dos anos 1970 e 1980. Sem uma reflexão sobre a complexidade desses contextos, a conversa sobre a dança que foi abrindo mão da música, do figurino, do cenário e dos passos que a ela eram associados corre o risco de se transformar em um programa de auditório que julga quem vai e quem não pode ir para o pódio da dança.

Vamos começar essa conversa por uma pergunta complicada de ser respondida: o que é que constitui a atividade de dançar? Quando os palcos se povoaram com corpos desaparelhados das habilidades que todos associavam aos bailarinos e os espetáculos passaram a ser sem as formas conhecidas de obra de dança–intérprete–público, faltou vocabulário para lidar com a nova situação (mais adiante, na p.43, voltaremos a falar sobre isso). Simplesmente, não se sabia definir/nomear o que estava acontecendo.

Aos poucos, muitos artistas começaram a se desinteressar da criação de produtos que pudessem ser chamados/comercializados nas formas conhecidas de obra de arte. Escolheram trabalhar com situações que não se pareciam com os espetáculos com os quais todos estavam habituados. Interessaram-se por processos mais longos, que não se encerravam a cada produção, e deixaram de tratar a obra de arte como uma coisa finita, que pode ser transformada em *commodity*. O público, antes concebido como aquele que assistia no papel de espectador, foi reposicionado como coparticipante. De repente, a dança não era mais a mesma: não lhe dava o que ele esperava e ainda pedia dele um outro tipo de comportamento.

Foram muitas mudanças simultâneas e em uma velocidade que dificultou o entendimento de que o que acontecia com a dança se relacionava com as turbulências que sacudiam o mundo, e que tinham a ver com a transição do fordismo para o toyotismo.

.....  
1. “Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et meme le hornpipe. Il bondissait. Maintenant, il ne fait plus que cela. Savez-vous comment il l'appelle? (...) La danse du filet. Il se croit emprêtré dans un filet” (BECKETT, 1952, p.52)

Quando Henry Ford (1863-1947) introduziu a linha de montagem na indústria automobilística, racionalizou a necessidade de produzir em massa. Cada operário passou a cuidar somente de uma etapa da produção, sem vínculos com o produto que dela resultava, devendo realizar a sua tarefa no menor tempo possível para elevar a produtividade.

Dentro desse modelo fordista de trabalho, o engenheiro James Taylor (1856-1915) estudou a sincronização dos gestos com o ritmo das máquinas, aprimorando-o ainda mais. Sua técnica evitava qualquer ociosidade e acelerava a produção ao máximo, desenvolvendo o que ficou conhecido como *taylorismo*. O trabalho humano se tornava mais uma engrenagem na máquina do processo produtivo – situação bem representada no filme *Tempos Modernos*, dirigido e estrelado por Charles Chaplin (1936).

Na década de 1950, no Japão, na fábrica da Toyota, Taiichi Ohno propôs outro modelo, que se mundializou apenas depois da crise do petróleo de 1973. Como o mundo não era mais aquele no qual Henry Ford havia vivido, Ohno trocou a produção em massa pela capacidade de somente atender à demanda. Conhecido como *just in time*, o padrão toyotista de trabalho, também chamado de modelo flexível, se caracterizava por manter um estoque pequeno, fazer produtos muito diferenciados, e praticar um planejamento dinâmico da produção. A mão de obra deixava de ser especializada em uma única função para cuidar de diversas tarefas, e a produção abandonava a escala de massa fordista para se dedicar aos mercados segmentados. A ênfase passava a ser o controle de qualidade em cada etapa, e não mais por amostragem, e a remuneração deixava de ser uniforme, valendo conforme a produtividade. Os próprios trabalhadores tornavam-se fiscais uns dos outros, para que a produção crescesse e a remuneração melhorasse.

(A esta altura, você pode estar irritado porque acha que não precisa saber nada disso, já que não é economista, não tem nenhum interesse nesses assuntos, e gostaria de ler apenas sobre dança. Pois bem, nesse momento do texto, não é possível conversar sobre as causas da razão/desrazão da sua irritação. Mas cabe fazer um convite: tente seguir mais um pouco e, quem sabe, mais adiante, a relação com a dança fique mais clara e seja possível que você mesmo lide de outra maneira com a sua irritação de agora. Para animar, segue um apontamento: veja como faz diferença, no próprio entendimento da importância que ele fez, lembrar que Laban respondeu ao mundo fordista quando identificou os danos que a industrialização produzia e iniciou uma dança que buscava desmecanizar os movimentos ou quando estudou ergonomia, fazendo avançar a engenharia de produção.)

Pois, então. Fordismo, taylorismo e toyotismo foram produzidos em um mundo que começou a desaparecer depois da II Guerra Mundial, e que, nos anos 1980, concentrou alguns acontecimentos determinantes. Foi quando surgiram, por exemplo, os computadores pessoais (a Apple lançou o primeiro Macintosh em 1984); o CD, que começara a ser comercializado em 1982, popularizou-se; e o Walkman, que a Sony lançara em 1979, virou uma epidemia. Ao lado dessas importantes novidades tecnológicas, que anunciavam um *novo mundo*, acontecia também a devastação produzida pela aids/hiv.

Como continuar dançando da mesma forma quando a veloz multiplicação das mortes havia se transformado em uma ameaça geral? Como continuar a fazer os mesmos tipos de dança quando tudo se transformava tão rapidamente? Nessa época, não se imaginaria

que William Forsythe (que, na ocasião, dedicava-se a “salvar o balé de si mesmo”, como diz Spier<sup>2</sup>, 2011), viria a perguntar, cerca de três décadas depois, se a coreografia consegue gerar expressões autônomas dos seus princípios – isto é, se é possível produzir um objeto coreográfico sem a presença do corpo humano (FORSYTHE, 2011, p.90)<sup>3</sup>. Na sua maneira de pensar, a reflexão sobre coreografia e dança já avançou tanto, que não mais parte da associação entre as duas.

Até chegar aí, muitas obras precisaram ser criadas fora do padrão habitualmente aceito como sendo dança. Elas foram tantas, e foram se tornando tão parecidas, umas com as outras, que promoveram um desgaste que hoje, para muitos, parece irreparável. As danças contemporâneas foram torneando algumas formas como se fossem salmos de uma mesma bíblia. Aos poucos, muitas delas foram se replicando e se assemelhando, como se estivessem saindo das velhas linhas de montagem da fábrica fordista. A inquietação que deveria movê-las incessantemente acabou sendo reduzida a uma lista de clichês: nudez ou roupas do cotidiano, lentidão, silêncio, palco nu e desglamurizado etc. Uma disciplinarização, na forma de um *checking-list* de mesmices, acabou por despotencializar o que tinha vindo ao mundo para nos ajudar a lidar com ele. E foi ainda mais sério porque nos fez reféns de um tédio que se alastra como uma epidemia. Um tédio perigosamente imunizador.

Não à toa, muitos começaram a recusar chamar de dança a um tipo de acontecimento cênico que apresentava uma aparência bastante distinta daquela na qual bailarinos deslocam-se pelo espaço no tempo da música, querendo emocionar ou *passar* algo com a sua dança, a partir de códigos compartilhados com quem os assiste. Sem capacidade para identificar as muitas nuances do que estava acontecendo, continuamos a tratar dança como sinônimo de coreografia e vice-versa, e então, não desenvolvemos um vocabulário adequado (voltar à p.42) para lidar com essa *outra dança*. Ressentidos dela não mais se parecer com as coreografias que povoavam nossos hábitos cognitivos, passamos a acusá-la de não mais ser dança.

## DANÇA E COREOGRAFIA

Como se sabe, o termo coreografia começa a ser usado por Raoul Auger Feuillet, mestre de balé na corte de Luiz XIV, em 1700.

No início, o conceito identifica um conjunto de sinais gráficos que registram movimentos do corpo no papel, ou seja, a palavra coreografia nasce para designar a notação (grafia) da dança (na ocasião, nomeada a partir de uma dança grega em círculos, a *coreia/χορεία*). Todavia, a sua disseminação não se mantém fiel ao seu início; esse de ser uma escrita dos passos da dança, e passa a designar o conjunto mesmo de ações que deveriam ser realizadas pelos que dançam, ou seja, a própria dança. A mudança é importante:

2. “In fact, he saved ballet from itself by demanding it deal with the same influences and issues that every other contemporary art form did” (SPIER, 2011, p.2).

3. “But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without a body?” (FORSYTHE, 2011, p.90).



coreografia deixa de ser a notação e passa a ser sinônimo de dança. Um bom exemplo: o *Le Manifeste du Chorégraphe* que Serge Lifar<sup>4</sup> publicou em 1935, no qual diz que o coreógrafo (a quem chama de “choréauteur”/coreoautor, palavra que inventou) é o “mestre de sua obra, e tem sua própria linguagem”<sup>5</sup>.

Passando a ser tratada como a linguagem pessoal de cada um dos criadores de dança (coreógrafos), a coreografia torna-se aquilo que quem quisesse dançar deveria aprender. Como esse é o entendimento que se alastra e se torna hegemônico, no momento em que a questão passa a ser a de desassociar dança e a coreografia, nos vemos sem recursos para enfrentarmos com propriedade essa circunstância. Apenas mais recentemente, e desencadeada pela situação que aqui está sendo descrita, começamos a compreender que se tratava de um ponto fundamental para que a conversa sobre dança contemporânea pudesse avançar.

E para revitalizar essa conversa, o mais urgente é impedir que o tédio imunizador siga na sua ação danosa. Contra ele, nosso melhor recurso é identificar (para tentar estancar) o que favorece o seu processo de contaminação. Quem trata do fenômeno da imunização é o filósofo italiano Roberto Esposito (2011), que explica que mais que uma ação, a imunização ocorre como uma reação: “mais que uma força, é uma repercussão, uma contraforça que impede outra força de vir a existir” (2011, p.7). O dado interessante é que o mecanismo imunitário funciona justamente por meio do uso daquilo a que se opõe. Como uma vacina, usa o veneno para combater o veneno “Ele reproduz, de uma forma controlada, exatamente aquilo do que deve nos proteger” (ibidem, p.8). A situação é curiosa: a vida enfrenta a doença que pretende negá-la (porque a doença nega existência ao estado de saúde) com uma proteção imunitária. Não empreende uma estratégia de oposição frontal, mas ataca pelos flancos e vai neutralizando a negação da vida (ou seja, vai diminuindo a força de ação do mal que está negando a vida) com outra negação (pois precisa negar esse mal, retirar o seu poder).

O encontro com uma dança que não mais cabia na associação com a coreografia e, por essa razão, foi recebida com estranhamento, passou a ser tratada como um *mal* a ser negado. E, curiosamente, sucedeu o fenômeno de imunização de que nos fala Esposito. A princípio, essa dança entusiasmou uma minoria, interessada em acompanhar suas propostas, seus outros modos de existir. Contudo, com o passar do tempo e, novamente movida por um contexto bem específico, essa dança foi perdendo o poder de sedução com o segmento que havia a ela aderido.

Quem continua a frequentar a dança contemporânea, ouve uma espécie de “queixa”, que se torna cada vez mais frequente, sobre a qualidade da sua produção, que nunca foi tanta. O jorro de espetáculos que inunda a cidade de São Paulo, todos sabemos, se

4. Serge Lifar (1905-1986), bailarino e coreógrafo russo, nascido em Kiev, que se naturalizou francês, criou mais de 80 coreografias, e escreveu mais de 25 livros sobre dança. Em Paris, durante a II Guerra Mundial, torna-se colaborador dos alemães. Mais adiante, fundou a Universidade da Dança (1957), criou o Instituto Coreográfico (1957), e dirigiu a Escola Superior de Estudos Coreográficos (1958). Atuou por 16 anos na Ópera de Paris.

5. “Le chorégraphe (le « choréauteur », mot qu’il crée) est maître de son œuvre, il a son propre langage.” (LIFAR, 1935).



relaciona com o papel da Lei de Fomento à Dança. Como nunca se produziu tanto, há uma falsa impressão de vitalidade. Falsa, pois a alta taxa de estreias apenas evidencia a camisa de força na qual os editais se tornaram. Parece não haver possibilidade de vida profissional sem eles, e parte da produção que deles resulta tem promovido tédio.

O verdadeiro circuito fechado no qual a sucessão dos editais se transformou reinstaurou um modo fordista na produção artística. Os artistas da dança passam boa parte de seu tempo escrevendo projetos ou relatórios de prestação de contas. A criação passou a ter data marcada: a da periodicidade dos editais que, evidentemente, impede o equilíbrio desejável entre o tempo necessário para produzir um trabalho que esteja no ponto de ser mostrado ao público, a continuidade de uma pesquisa coerente e a necessidade de viver da sua profissão.

Como fruto desse ambiente, aquela dança que surgiu nos anos 1990 como resposta aos novos tempos de então, entrou em um ritmo de produção/distribuição em série, avessos à especificidade artística. Não demorou muito para que o excesso de produção começasse a imunizar com o tédio até mesmo os que haviam aderido.

Estudando o trabalhador do início/meados do século XX (que aqui foi apresentado via fordismo-taylorismo-toyotismo), Herbert Marcuse<sup>6</sup> (1898-1979) demonstrou que o operário, exausto pela repetição de gestos mecânicos, alheio às tradições da luta operária, filiava-se aos sindicatos que se dedicavam somente a conseguir vantagens materiais com os patrões, e que essa atitude *tecnicista e imediatista* os tornava aliados do capitalismo, uma vez que pediam por melhores condições, aperfeiçoamentos, e não por mudanças estruturais.

Talvez a dança esteja vivendo um momento semelhante hoje, em São Paulo. O bom é que temos a história recente para impedir que ele se repita como farsa.

\* \* \*

.....  
Helena Katz trabalha como professora na PUC-SP e na UFBA. É crítica de dança no jornal *O Estado de S. Paulo* e coordena o Centro de Estudos em Dança - CED.  
.....

.....  
6. Influente sociólogo e filósofo alemão da Escola de Frankfurt, escreveu *One-Dimensional Man* em 1964, aqui traduzido como *Ideologia da Sociedade Industrial*, livro no qual denuncia que o totalitarismo, seja do capitalismo, seja do comunismo, passa pela consagração da razão técnica que racionaliza o irracional.

REFERÊNCIAS:

BUREL, Ludovic. *Qu'est-ce qu'une danse postfordiste? (BB VS BB)*, em *Danse/Cinéma*. Paris: Capricci/Centre National de la Danse, 2012.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas*. Cambridge: Polity Press, 2011.

FORSYTHE, William. Choreographic objects, p. 90-21, In: *William Forsythe and the practice of choreography, it starts from any point*, ed. Por Steven Spier. Londres: Routledge, 2011.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

Idealização  
VANESSA MACEDO

Produção  
CIA FRAGMENTO DE DANÇA

Organização  
ANGELA NOLF  
VANESSA MACEDO

Assessoria Editorial  
ANA FRANCISCA PONZIO

Design  
GUSTAVO DOMINGUES

Textos  
FERREIRA GULLAR  
AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA  
HELENA KATZ  
JOÃO FRANCISCO DUARTE JR.  
JOÃO A. FRAYSE PEREIRA  
CARLOS R. BRIGANTI  
CECILIA ALMEIDA SALLES  
LUCIA ROMANO  
JANAINA LEITE  
RUTH AMARANTE

Revisão  
ANDREA MARQUES CAMARGO

Ficha Catalográfica  
SONIA MARIA LEITE  
Crb-15/444

PONTES MÓVEIS: Modos de pensar a arte em suas relações  
com a contemporaneidade /  
Angela Nolf; Vanessa Macedo (organizadores). - 1. ed. - São Paulo:  
Cooperativa Paulista de Dança, 2013. 186 p.: il.

ISBN 978-85-66745-00-9

1. Arte. 2. Contemporaneidade. 3. Dança.  
I. Nolf, Angela. II. Macedo, Vanessa.

CDU 7

Apoio



Realização

