



## Comunicação e arte na cidade: reflexões sobre dança contemporânea no Rio de Janeiro dos anos 90<sup>1</sup>

Denise da Costa Oliveira Siqueira<sup>2</sup>  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

### Resumo

Dança contemporânea é manifestação cultural marcada por intercâmbios com outras artes, a mídia e a ciência, pela pluralidade de formatos e conteúdos simbólicos e ainda pela relação com a vida urbana. A cidade é o espaço onde essa dança se constrói e expressa suas inquietações. O Rio de Janeiro viveu nos anos de 1990 o que os cadernos culturais chamaram de “boom” da dança contemporânea. O trabalho de artistas como D. Colker, L. Rodrigues e J. Saldanha possibilita reflexões no campo da comunicação, reforçando a importância e pertinência da relação preciosa e convergente entre arte e comunicação. Partindo da obra desses artistas, este texto tem como objetivo fazer uma reflexão sobre o espetáculo de dança e suas possibilidades de comunicação no espaço urbano considerando a construção cultural dos corpos elemento fundamental.

**Palavras-Chave:** Corpo; comunicação; produção cultural e mediações; metrópoles e hibridismo cultural; dança contemporânea.

### 1 Introdução

*“O homem não termina com os limites de seu corpo ou a área que compreende sua atividade imediata. O âmbito da pessoa é antes constituído pela soma de efeitos que emana dela temporal e espacialmente. Da mesma maneira, uma cidade consiste em seus efeitos totais, que se estendem para além de seus limites imediatos.”*  
(SIMMEL, 1973, p.21)

Pensar a dança contemporânea implica tematizar sobre múltiplos movimentos que operam no espaço urbano: dança contemporânea e cidade se entrelaçam e cada uma oferece imagens capazes de fazer operar o pensamento sobre a outra. Na cidade, na multiplicidade de movimentos corporais, estéticos, culturais artistas-coreógrafos encontram material para seu trabalho: temáticas, questões, recursos, espaços cênicos, escolas formadoras de novos intérpretes e criadores, coletivos de artistas que podem promover discussões e trabalhos e o público.

Nesse *carrefour* de pessoas e idéias, grupos de artistas se reúnem em interessantes experiências coletivas, experiências em espaços públicos, em redes que se

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas (alterar para o NP que acolherá o trabalho).

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) na linha de pesquisa Cultura de massa, cidade e representações sociais. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Autora de *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena* (Campinas: Autores Associados, 2006). Escreveu sobre dança para o caderno cultural da *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro, durante nove anos.



prolongam para além das cidades e reforçam a idéia de que a arte pode ser subjetiva/individual, mas também coletiva/social.

Ligada à vida cotidiana urbana, influenciada e influenciadora da mídia, presente nos diversos meios de comunicação, a dança contemporânea é manifestação cênica de limites pouco definidos e uma pluralidade de formatos que transmitem conteúdos simbólicos variados. Assim como a cidade ou o homem que vive na metrópole para Simmel (1973), a dança contemporânea estende-se para além do palco: começa fora dele e se prolonga pelo espaço urbano e pela mídia que a reflete e na qual se reflete. Também estende-se no tempo, já que nela estão presentes elementos de tradição, a dança clássica ou a folclórica. Assim, em um espetáculo de dança contemporânea, os corpos que se movimentam em cena comunicam-se, apresentam marcas das inúmeras linguagens culturais, das mídias a que foram expostos, revelam conexão com o ambiente urbano no qual se formaram e estabelecem relações sociais entre si, com a platéia, com coreógrafos, técnicos e mediadores simbólicos – críticos e jornalistas.

Partindo deste ponto, tem-se como objetivo fazer aqui uma reflexão sobre o espetáculo de dança e sua comunicação no espaço urbano considerando a construção cultural, individual e coletiva dos corpos da cena. A questão que direciona a reflexão é: em que medida se dá a relação, convergência da cidade com a dança contemporânea?

Toma-se como objeto de estudo a dança contemporânea criada na cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1990 a partir da obra de cinco coreógrafos: Deborah Colker, Marcia Milhazes, João Saldanha, Lia Rodrigues e Paulo Caldas. Esse tema foi inicialmente tratado na pesquisa que gerou a tese de doutorado e o livro *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena* (SIQUEIRA, 2006). O presente ensaio discute alguns pontos lá apresentados, mantém seu foco na questão da arte na cidade e apresenta questões que são levantadas na atual pesquisa sobre o corpo na arte e o corpo na mídia.

## **2 Dança, fenômeno de comunicação – o *constructo* da pesquisa**

Sede da primeira escola de dança do país (fundada pela bailarina russa Maria Olenewa, na década de 1920) e da primeira companhia (o Corpo de Baile do Theatro Municipal, da década de 1930), o Rio de Janeiro construiu uma “tradição” em balé. Além de palco, tornou-se escola para bailarinos. Mas se nos palcos e escolas da cidade o balé foi vocabulário que prevaleceu, outros espaços foram ocupados por diferentes modos de dança construídos coletivamente, sem autores específicos: samba, *funk*, *hip-*

*hop*. Nesse universo de múltiplas danças, a cidade passou por um momento de efervescência nos anos de 1990: novos grupos surgiram, parcerias se consolidaram, coreógrafos despontaram, cadernos culturais abriram espaço para matérias divulgadoras e principalmente, subvenções públicas e privadas impulsionaram e ajudaram a manter o trabalho de grupos e artistas.

Colker, Milhazes, Saldanha, Rodrigues e Caldas foram alguns dos bailarinos/coreógrafos de diferentes orientações – e aqui podemos perceber como a distinção cultural finca suas raízes na cena da dança contemporânea - que ganharam espaço na década passada a partir desses apoios. Artistas urbanos, parecem ter a cidade - com todas as suas contradições - como fonte de inspiração, contraponto ou contexto para a criação de suas peças.

De fronteiras (pós-modernas) esmaecidas e fluidas, a dança cênica contemporânea, profissional, realizada sob formato de espetáculo, engloba trabalhos das mais distintas características: executados em silêncio ou acompanhados de falas, de ritmo lento ou acelerado, quase sem movimentos, com ou sem emprego de imagens, recursos digitais e variadas mídias, revelando um universo cultural plural e complexo que reflete diferentes correntes e técnicas. Os coreógrafos estudados, no entanto, têm um aspecto em comum: a pesquisa de movimento, a busca por um vocabulário de movimentos e de técnicas que possibilitem a construção do corpo para dançar suas criações e, assim, dar voz a estéticas e significados vinculados a uma concepção de mundo ou a um *ethos* específico.

É importante frisar que na pós-modernidade, aqui entendida como Jameson (1993) e Hall (1999) a explicam, a arte – e nela incluída nosso objeto de pesquisa, a dança – não precisa significar nem dizer alguma coisa. Pode fazê-lo, mas isso não é exigido do artista. Isso não quer dizer que o trabalho coreográfico não signifique ou diga. Ao público, à assistência e, por vezes, à imprensa caberá achar se ou o que significa ou diz. Assim, um espetáculo se constitui em uma relação de comunicação extremamente aberta.

Espectáculos, então, conjugam arte e reflexão sobre o corpo respondendo a aspirações coletivas, sociais, culturais e estéticas. Podem ser entendidos como fatos sociais totais - noção construída por Marcel Mauss (1974b) e que considera a sociedade uma totalidade que, se fragmentada para efeito de análise, deve ser recomposta posteriormente. O estudo do espetáculo de dança como reflexo da organização e divisão social, espacial e territorial de uma dada cidade pode demonstrar como esse espaço



urbano, ou parte dele, se estrutura e como seus valores, hierarquias e posições de gênero são ocupados.

O espetáculo de dança ou a dança cênica constitui-se em um dos modos de manifestação da dança e distingue-se das manifestações expressivas espontâneas por seu caráter de organização que evidencia o aprendizado, a transmissão de técnicas e a adoção de tecnologias. Ocorre em um espaço específico, o palco, que é um recorte do mundo: o palco direciona o olhar ao mesmo tempo que promove um “desligamento” da realidade – desligamento ao qual críticos como Bertold Brecht se opuseram, buscando criar um teatro (épico) que conscientizasse social e politicamente por meio do distanciamento.

Em um evento de dança cênica os atores sociais envolvidos não se restringem a intérpretes, criadores e técnicos – que compõem uma rede cooperativa como apontou BECKER (1977) – mas os espectadores também são fundamentais e constroem o significado de modo pessoal e diferenciado, estabelecendo uma rede de informações, um evento de comunicação. Não raro, os significados se afastam radicalmente da intenção do coreógrafo/criador da obra. Desse modo, a venda de libretos e programas com informações sobre a peça a ser montada em um evento de comunicação construído com movimentos corporais aponta para a complementaridade entre dois modos de dizer, duas dimensões da cultura: não-verbal e verbal.

De acordo com o antropólogo Edmund Leach, a dimensão não-verbal da cultura - indumentária, arquitetura, gastronomia, música, dança, gestualidade – é uma parte do sistema comunicação e se organiza em conjuntos padronizados. “Estes conjuntos congregam a informação codificada de modo análogo ao dos sons, palavras e frases de uma língua. Assim sendo, suponho que tanto sentido tem falar das regras gramaticais que ditam o uso do vestuário, como das regras gramaticais que determinam as verbalizações. (LEACH, 1992, p.21)

Comunicação verbal e não-verbal não devem ser dissociadas, pois se complementam e estão relacionadas como aspectos de uma mesma natureza cultural. Nesse sentido, pode-se recorrer à metáfora de Weil e Tompakow (1983), de que “o corpo fala”, e se fala, se comunica, transmitindo enunciados que ganham sentido associados ou não a enunciados verbais. Academicamente, os estudos no campo “não-verbal” tomaram impulso com trabalhos dos membros da chamada Escola de Palo Alto, na Califórnia, entre eles Ray Birdwhistell e Edward Hall. Para os autores, a comunicação seria “um processo social permanente integrante de múltiplos modos de



comportamento: a palavra, o gesto, o olhar, a mímica, o espaço interindividual”. (WINKIN, 1981, p.24)

### **3 Dança, códigos e linguagens**

O uso de formas não-verbais de comunicação implica o domínio de um ou vários códigos culturais - um conjunto de regras, um repertório cultural - entre os que partilham a troca/fluxo de mensagens. Códigos e mensagens são construídos no âmbito de um contexto social e cultural e refletem mais elementos do que aparentemente se apreende em uma primeira leitura. Pensar a dança, por exemplo, como um código pode ser importante para entender o que é transmitido, expressado, enfim, comunicado em cena. A dança cênica, em especial, por seu caráter organizado, estabelece-se como código não-verbal que por meio de movimentos, gestos e recursos como figurino, cenário e iluminação transmite mensagens ao espectador, sem necessariamente fazer uso de palavras. O próprio ritual de ir ao teatro, sentar-se no escuro, obedecer a intervalos e a campainhas que avisam que o espetáculo vai começar, aplaudir ou vaiar implica o conhecimento de uma série de regras, ou por assim dizer, de um código.

No entanto, o conhecimento e o domínio do código por si só não garantem a qualidade de um trabalho artístico nem que a mensagem será comunicada ou compartilhada. A criatividade, inovação e contextualização no tratamento de tal código são fundamentais para o resultado estético. Nesse sentido, a transgressão do código ou até a utilização do ruído podem ser entendidas como recurso artístico, especialmente em se tratando de formas de arte contemporânea. Em arte, uma “falha de comunicação” pode significar comunicação também, transcendendo o aparente “erro”: pode ser intenção do artista inviabilizar ou dificultar o entendimento para provocar a platéia, para fazer o público refletir ou sair de sua posição de assistência para uma posição mais participativa.

A transgressão afirma o papel da arte como núcleos de resistência e de questionamento. Como escreveu Caiafa, a partir do conceito de Deleuze, “são as ‘máquinas estéticas’ que, em seu trabalho criador com a expressão, podem abrir brechas nas subjetividades padronizadas (que só desenvolvem aquilo que serve à axiomática capitalista), fazendo brotar singularidades” (2000, p.66).

Diferentemente de uma linguagem como a da publicidade ou as linguagens da grande mídia, o trabalho artístico não precisa se fazer compreender totalmente – pode ser ambíguo, passível de variadas interpretações, inacabado como um *work in progress*.

Nesse caso, paradoxalmente, a não-comunicação é também comunicação. De todo modo, comunicação será uma palavra em jogo.

Entre coreógrafos, bailarinos, historiadores e teóricos, a dança é recorrentemente tratada como linguagem. E como já apontava Saussure, “a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro” (1995, p.16). A dança pode ser considerada linguagem na medida em que expressa ou revela valores coletivos e elementos subjetivos, reconstruindo-se constantemente.

Em suas reflexões acerca do universo do movimento corporal, o professor e coreógrafo Rudolf von Laban, expoente da *Ausdrucksanz* ou dança de expressão, fez analogia entre a dança e a linguagem. Segundo ele, “a dança como composição de movimento pode ser comparada à linguagem oral. Assim como as palavras são formadas por letras, os movimentos são formados por elementos; assim como as orações são compostas de palavras, as frases da dança são compostas de movimento” (1990, p.31). Laban liberou a dança da música: o ritmo que conduziria o movimento seria interno e não externo. Seu entendimento era o de que a dança deveria ser inclusiva: todos podem dançar, independentemente de sua condição física. No Brasil, seu método foi aplicado, entre outros e outras, pela húngara Maria Duschenes, desde os anos de 1940. Duschenes formou bailarinos, atores e psicólogos que tinham como interesse as possibilidades da dança como linguagem, como terapia.

Como linguagem, a dança se renova constantemente adotando elementos do teatro, do cinema, da televisão, da literatura, buscando técnicas distintas de movimentação e adotando novas tecnologias no processo de criação, de pesquisa e/ou no espetáculo. A coreógrafa alemã Pina Bausch, do Wuppertal Tanztheater, é uma das destacadas criadoras em que essa interdisciplinaridade se dá em direção ao teatro. Para o coreógrafo brasileiro Paulo Caldas, se aproxima também do cinema e de seus planos. Para outros, do vídeo, do computador e de seus recursos multimídia.

A dança é uma arte simbólica, geradora/doadora/portadora de significações que vão além do valor estético do espetáculo. Pode fazer parte de ritual religioso - como em suas origens, nas celebrações aos deuses. É lúdica, para quem assiste aos espetáculos de dança cênica ou de rua e hedonista para quem participa de celebrações coletivas como *shows* ou festas *rave*, ou é elemento de sedução e desejo que faz parte da corte e da conquista. A dança é, sobretudo, um fazer técnico do ponto de vista de quem passou por um processo de formação específico e ainda para quem a emprega com fins profissionais ou objetivos determinados. Esses objetivos da dança não são estanques, se



fundem em danças que podem ser técnicas e lúdicas ou religiosas e técnicas, por exemplo.

Como todo elemento cultural, a dança cênica traz marcas de sua época: o balé clássico foi representante do romantismo no século XIX; a dança moderna, no início do século XX, buscou expressar questões de um mundo que se industrializava; a dança expressionista alemã (*Ausdrucktanz*) refletiu o horror diante da guerra. A dança contemporânea, por sua vez, reflete dúvidas, questões, problemas de um início de século em que as mudanças culturais, econômicas, políticas e tecnológicas acontecem aceleradamente, enquanto as transformações sociais e educacionais não acompanham esse ritmo. Parafraseando Diana Domingues (1997), ao empregar tecnologia em cena, a arte a humaniza.

Mais do que simplesmente o conjunto das danças realizadas no tempo atual, no momento presente, dança contemporânea é um conceito ainda difuso, muito discutido, mas que engloba danças cênicas geralmente comprometidas com um projeto corporal e um projeto intelectual.

Em dança contemporânea, se o público é livre para interpretar a obra, para entender a expressão dos diferentes coreógrafos, o intérprete precisa adequar-se física e intelectualmente ao projeto do criador. Isso implica um treinamento físico paralelo à compreensão e aceitação de um determinado projeto estético. Nesse sentido, dançar significa tornar o corpo instrumento de demonstração de idéias e conceitos. Assim, pode-se citar Lachaud quando escreve que “*le corps dansant est ainsi profondément ambivalent. Il se décompose et se recompose (éphémèrement), dans une succession de mouvements improptus, ‘à la limite’ des limites* » (1994, p.48).

Tendo repetido um conjunto de exercícios e movimentos, o corpo treinado pode ser considerado um “corpo docilizado”: o conceito de Foucault (1989) de corpo dócil pode ser empregado ao que as artes corporais exigem de seus praticantes. Bailarinos de dança contemporânea, no entanto, podem ser simultaneamente intérpretes e pesquisadores do movimento e não apenas submeter-se ao coreógrafo. Essa prática reforça a tese de Graziela Rodrigues (1997) - sintetizada no livro *Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação* - que aponta a necessidade de estimular a conjugação da criação com a atuação. Tal possibilidade é interessante por quebrar o esquema de perda de autonomia do bailarino sobre seu próprio corpo: ao participar da criação/experimentação, está, de algum modo, deixando de lado a postura daquele que apenas executa o que é exigido.



A atuação do intérprete como pesquisador, consciente de seu corpo, já era estimulada desde a dança moderna e expressionista. Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman e Rudolf von Laban foram alguns dos que praticaram, difundiram e ensinaram a pensar/dançar desse modo. Nesse sentido, a dança contemporânea herdou elementos de movimentos e propostas estéticas anteriores: a fragmentação, a colagem, a mistura de técnicas, o esmaecimento das fronteiras que a compõem derivam também das múltiplas heranças.

#### **4 Corpo, técnicas e cidade**

A história do pensamento mostra que durante séculos corpo e alma foram tomados separadamente no Ocidente; a razão ocupou primeiro plano enquanto sensações e percepções foram postas em segundo lugar. O corpo – que já foi visto apenas como suporte – parece, agora, tender a ser entendido como conjunto que reúne pensamento e percepção, carne e abstrações, sem que esses elementos sejam dicotômicos entre si mas, entendidos em um contexto cultural.

Suporte de identidades e matriz de significados, o corpo é portador de signos - não há corpo neutro, pois cada um é modelado a partir de valores culturais e estéticos. O corpo é, então, um rico fórum para debate, uma vez que diferentes grupos sociais e sociedades pensam-no de modos distintos.

Com preocupações teóricas distintas daquelas de Foucault, o sociólogo Marcel Mauss estudou o corpo a partir de suas “técnicas corporais”, modos de se “usar” esse “primeiro instrumento técnico” que variam de cultura para cultura. Para Mauss (1974a), além das características biológicas, os elementos culturais são fundamentais para o entendimento do corpo. Cada grupo social emprega técnicas corporais específicas para se alimentar, descansar, se mover e, por extensão, para dançar.

Em seu texto referência sobre corpo, *As técnicas corporais*, o autor classificou de técnicas corporais “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 1974a, p. 211). Nesse sentido, as atitudes corporais não deveriam ser compreendidas como atos individuais, mas, como representações (idéias, objetivos que guiam a prática) da sociedade. O corpo seria, portanto, um fato social, passível de ser lido de diferentes modos, de acordo com o grupo social e a cultura a qual pertença.

A expressão técnica corporal ratifica a importância do aprendizado cultural nos comportamentos humanos, em detrimento de uma compreensão que os tomava apenas

como programados geneticamente. Assim, nada nessas técnicas seria puramente biológico, uma vez que até mesmo a esfera biológica no homem é suscetível de ser orientada e formatada culturalmente.

Em outra abordagem, o filósofo Maurice de Merleau-Ponty dedicou parte de sua obra a reflexões sobre o corpo, o que permite construir pontes em relação à dança. Ao estudar o corpo a partir da percepção, Merleau-Ponty considerou seu próprio corpo como seu ponto de vista sobre o mundo (1971, p.83). Assim, explicou que toma consciência de seu corpo através do mundo e tem consciência do mundo devido a seu corpo (1971, p.95). A forma como se percebe o mundo e seus fenômenos está vinculada à cultura e à sociedade. A percepção nunca poderia ser “neutra”, imparcial ou pura. Ela sofre influências, contágios culturais e sociais.

Para Merleau-Ponty, o corpo é forma de expressão, pleno de intencionalidade e poder de significação. Cada movimento, cada gesto produzido é também pleno de sentidos, portanto, “o sentido dos gestos não é dado mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador” (1971, p.195). Dessa forma, “o sentido do gesto não está contido no gesto como fenômeno físico ou fisiológico” assim como “o sentido da palavra não está contido na palavra como som” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 204). Assim, por extensão, o intérprete, em um dado espetáculo, transmite algum sentido através de seus movimentos e o espectador, ora na função de receptor, o entende de determinada forma, segundo seu repertório cultural de informações. Desse modo, “o gesto está diante de mim como uma pergunta, ele me indica alguns pontos sensíveis do mundo, ele me convida a encontrá-lo lá. A comunicação se completa quando minha conduta encontra neste caminho seu próprio caminho. Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro” (Op. Cit., p.195).

A diversidade que marca a abordagem teórica do corpo como objeto de estudo se repete na cena contemporânea. Se a formatação dos corpos através de exercícios, do trabalho e da escola foi buscada na Modernidade, a diversidade de corpos – portanto, de correntes culturais e sociais - é uma das características pós-modernas que aparece e parece ser valorizada em companhias do Rio de Janeiro, nos anos de 1990, refletindo o que acontece em conjuntos de outros estados e países.

Enquanto a dança contemporânea busca a diversidade, por vezes, a desconstrução estética, a dança acadêmica ou balé tenta minimizar as diferenças corporais através de um método rígido. Assim, um dos diferenciais entre companhias de dança contemporânea e conjuntos de dança clássica é a vontade de fixar novas regras

que marca a dança contemporânea em detrimento dos parâmetros já estabelecidos da clássica. No plano físico, o corpo exigido no balé clássico é formal, voltado para a verticalidade e obedece a regras fixadas heteronomicamente, por terceiros - ou seja, reproduz um conjunto de passos. O corpo, na dança contemporânea, é dotado de maior autonomia e parece visar a estabelecer diálogo e comunicação através de uma linguagem, às vezes, mais próxima do cotidiano. Isso não significa que o entendimento de uma ou de outra modalidade de dança seja mais fácil – uma avaliação desse tipo seria juízo de valor – mas que uma parece ainda estar em construção, “obra aberta”, ao passo que outra parece pronta, fechada. Contudo, sendo obra aberta, a dança contemporânea pode até recorrer ao balé como técnica para aperfeiçoamento físico de seus intérpretes ou selecionar dele elementos para uso em cena.

No universo da dança cênica ocidental, as cidades se tornaram ponto de encontro, divulgação e surgimento de movimentos. O balé despontou e cresceu a partir do século XVIII, nas cortes européias - especialmente a francesa, que desde Louis XIV, o *Roi-Soleil*, admirava, praticava e assistia aos espetáculos.

Paris, no início do século XX, foi palco dos espetáculos de Isadora Duncan, assim como os de Bronislava Nijinska e seu irmão Vaslav Nijinsky para os *Ballets Russes*. A companhia de origem russa, dirigida pelo empresário Sergei Diaghlev, inovou ao apresentar cenografia, música e coreografia que rompiam com o modelo romântico. Nijinsky criou peças em que os intérpretes dançavam com os pés *en dedans* (para dentro) ao invés de *en dehors* (para fora) como mandava o balé clássico; em que os punhos e braços dobrados iam contra a busca de verticalidade e em que o chão passava a ser explorado como mais um plano cênico. Era a dança moderna que começava a ocupar espaço cênico e a desconstruir a estética do balé clássico.

A bailarina e coreógrafa Mary Wigman, em Dresden, na Alemanha, no período entre as guerras mundiais, explorou a expressividade na dança, utilizando movimentos que seriam executados por corpos outros que não os do balé clássico. Coerente com a corrente expressionista das artes plásticas, sua dança, *Ausdrucksanz*, revelava dor, morte, indignação, saudade. O chão era muito procurado nos movimentos que buscavam se distanciar de uma estética romântica “burguesa”. A força em cena estava concentrada na expressividade mais do que na técnica “perfeita”.

Nova York foi a cidade em que, nos anos de 1960, despontou a dança pós-moderna, nascida de reuniões de bailarinos e coreógrafos no ginásio da Judson Memorial Church, como uma busca da descoberta de todo tipo de corporeidade

possível. Ao contrário da dança moderna, que negava o balé clássico, aproveitava-se das mais diversas técnicas de movimentação corporal, incluindo o balé. O significado já estaria intrínseco ao próprio movimento, como nos trabalhos de Merce Cunningham: uma dança sem narrativa, sem momento principal, não-linear, independente de música.

Nos anos de 1980 foi novamente a vez da dança francesa atrair a atenção: a *nouvelle danse* aliava dança, teatro, literatura nas obras de artistas como Maguy Marin, fazendo um paralelo com a dança-teatro alemã desenvolvida por Pina Bausch e outros.

No Rio de Janeiro – cidade de história recente no que diz respeito à produção de dança cênica de caráter contemporâneo – a coreógrafa Deborah Colker é uma das artistas que busca na cidade referencial para suas peças. O figurino, o gestual, a movimentação, até mesmo os corpos de seus intérpretes refletem o imaginário sobre o Rio de Janeiro. A velocidade acelerada de seus espetáculos remete a uma movimentação urbana. A fragmentação, característica pós-moderna presente em seus trabalhos, também pode ser entendida como qualidade das metrópoles. A adoção de momentos de *hip-hop*, de *rap* em trechos dos espetáculos fala diretamente de movimentos estéticos urbanos. *Mix*, espetáculo de 1996 que reúne trechos de suas primeiras peças, *Vulcão* e *Velox*, deixa claras essas características que se repetiriam em trabalhos seguintes (*Rota*, *Casa*, *4X4*).

Lia Rodrigues, idealizadora e diretora artística – de 1992 a 2005 - da mostra Panorama da Dança e coreógrafa da companhia que leva seu nome, investiu na estética urbana na criação da peça *Aquilo de que somos feitos*. Nesse trabalho, adota figurino, posturas, trilha sonora e falas de apelo urbano. Em cena, dançarinos dizem palavras de ordem, pisam pesadamente, ficam nus e dançam contemporaneamente com momentos de inspiração no vocabulário do balé. O figurino, assim como o de *A fase do pato selvagem*, do coreógrafo João Saldanha, é composto de roupas que poderiam ser usadas nas ruas, no cotidiano da cidade. A maquiagem é discreta, parecendo, nos dois espetáculos, que os intérpretes estão prontos para sair do palco, seguir pela platéia, chegar à rua.

As peças citadas apontam para a cidade como elemento intrínseco ao trabalho desses artistas. Indumentária, gestual, vocabulário, cenografia mostram pensamentos voltados para o espaço urbano. Ao mesmo tempo reforçam a idéia de que carregam influências, contágios de vários movimentos estéticos.

A dança contemporânea deve ser pensada como fenômeno resultante de uma rede de influências e interferências. Sua característica urbana fortalece a possibilidade



de constantes intercâmbios com outras áreas no campo das artes e com outros saberes corporais – modos de se mover, de usar o corpo com intenção estética ou não. Nesse sentido, torna-se uma forma da cidade se autorepresentar, de representar hierarquicamente estilos de vida, imaginários - em geral das camadas médias altas da sociedade. Somente na cidade, na confluência, no *carrefour* de gente, pensamentos e recursos o encontro da dança cênica contemporânea com seus interlocutores poderia se dar.

Todos esses encontros permitem que, no universo da dança contemporânea, se observe que os espetáculos tendem a recorrer a novos aparatos, ao uso de treinamentos variados e à execução simultânea de eventos no palco, complexificando-se, exigindo dos atores mais do que simples repetição de movimentos treinados ou repetidos.

A dança contemporânea sintetiza – transgredindo ou acatando - elementos de várias construções estéticas anteriores, como balé clássico e dança moderna, buscando assim, construir uma nova estética e mostrando corpos portadores de valores sociais e conteúdos simbólicos explicitados através de coreografias que os articulam aos movimentos. Esses conteúdos simbólicos são importante base para interação social e para apreensão de papéis sociais e não implicam em um comprometimento com a narrativa ou a dramatização.

A busca de recursos de outras linguagens artísticas mostra uma necessidade de intercâmbio, de ampliação de fronteiras. De fato, a técnica clássica de dança passa a ser uma das opções para formação do dançarino. Companhias como as das coreógrafas Deborah Colker, Lia Rodrigues, Marcia Milhazes e o Atelier de Coreografia, de João Saldanha, exemplos da dança contemporânea carioca dos anos 1990, recorrem a aulas de balé para preparar fisicamente seus intérpretes. No espetáculo *4X4* (de 2002), Deborah Colker apresenta um quadro, *As meninas*, em que, enquanto ela própria toca uma peça de Mozart ao piano, duas bailarinas dançam nas pontas dos pés. Ao fundo da cena outros bailarinos da companhia vão depositando ordenadamente peças de cerâmica para o quadro seguinte, *Vasos*. A intenção do emprego da técnica do balé por Colker, no entanto, é totalmente diferente daquela de conjuntos clássicos: a dança clássica diz no presente algo sobre o passado, enquanto a dança contemporânea tem um olhar sobre o presente, é uma visão do momento atual.



## **5 Para finalizar**

No contexto urbano de interseções, trocas e sínteses, a comunicação se faz presente. Independente da vontade ou da intenção do artista, um espetáculo é um evento de comunicação. Negar isso é não reconhecer que o processo de comunicação está implícito nos espetáculos, nas reações do público, na interferência do intérprete na obra do criador. A obra de arte diz independente de seu criador - a voz do artista estará sempre presente, mas sempre sujeita à leitura alheia.

Como obra de arte, a dança contemporânea oferece a possibilidade de ser desvelada, pois tem a capacidade de expressar de modo indireto, metafórico. Isso é possível porque trata-se de um discurso fruto de uma rede de conhecimento técnico, corporal, filosófico e cultural, inteligência coletiva, pensar complexo. É justamente essa rede que permite ao corpo movimentar-se do modo como o faz nos palcos e que se encontrem criadores de uma mesma época que compartilhem modos de pensar mas proponham formas distintas para comunicá-los.

Desse modo, um espetáculo de dança é fruto tanto de um processo de criação subjetivo quanto de uma rede de apoios, recursos humanos e materiais – de certo modo é, então, criação coletiva, o que implica necessariamente interação social, comunicação verbal e não-verbal. E se dançar significa alguma coisa, esse significado é construído em determinados lugares, por determinados grupos, negociado ainda com outros, disputado e legitimado por atores sociais como o Estado, os mediadores simbólicos – jornalistas e críticos, outros artistas, participantes de coletivos de arte e de redes cooperativas.

Os anos de 1990, no Rio de Janeiro, marcaram um período de experiência na aplicação de ações e políticas culturais para o campo da dança. Artistas de potencial tiveram melhores condições de produção e circulação de seus trabalhos, com apoio financeiro e espaço para divulgação de suas obras. Politicamente, a dança parece ter sido considerada uma área geradora de projeção. A política cultural, a produção constante e a divulgação pela mídia são elementos citados amiúde pelos artistas como fundamentais para o êxito de seu trabalho. Mas, até esses são fruto de uma construção, uma formação e assim como a formação de platéias, são fundamentais para a garantia de continuidade dos eventos cênicos, do modo de comunicar a cidade através da dança contemporânea.



## 6 Referências

BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: \_\_\_\_\_. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 205-225.

CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

DOMINGUES, Diana. A humanização das tecnologias pela arte. In: \_\_\_\_\_. (org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 15- 30.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 7.ed. Petrópolis, Vozes, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, A. *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LABAN, Rudolf von. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LACHAUD, Jean-Marc. Sur quelques débordements du corps dansant. In: KHAZNADAR, Chérif, DUVIGNAUD, Jean. *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*. Paris : Maison des cultures du monde, 1994. p. 45-59.

LEACH, Edmund. Problemas de terminologia. In: *Cultura e comunicação: a lógica da conexão dos símbolos – introdução ao uso da análise estruturalista em antropologia social*. Lisboa: Edições 70, 1992.p.19-28.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: (\_\_\_\_). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974a. v. II. p. 209-234.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: (\_\_\_\_). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974b. v. II. p. 37-184.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SIMMEL, Georg. A metrópole a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. P. 11-25.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

WEIL, P., TOMPAKOV, R. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

WINKIN, Yves. Présentation générale - Le télégraphe et l'orquestre. In: \_\_\_\_\_. (org.). *La nouvelle communication*. Paris : Seuil, 1981. p.13-114.