

| Arco de entrada |

1. *A cartografia é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem;*
2. *É tarefa do cartógrafo dar língua aos afetos que pedem passagem. Dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias;*
3. *Para o cartógrafo, todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas;*
4. *Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender;*
5. *O que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes (pontes de linguagem) para fazer sua travessia: (...) em si mesma, criação de mundos. Veículo que promove a transcrição para novos mundos; novas formas de história;*
6. *Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia;*
7. *O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (inclusive a teoria aqui apresentada, naturalmente).*
8. *A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política.*

As frases apresentadas acima são excertos do livro *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (2006) da filósofa brasileira Suely Rolnik, aqui listadas propositadamente como se pertencessem a uma espécie de programa, no sentido a ele conferido por Gilles Deleuze e Félix Guattari: como um *motor da experimentação* (1999: 12), "um procedimento composicional que gera modos críticos de pertencimento e agenciamento através dos quais desarticula padrões (duros) de conduta e acelera circulações (fluidas) de intensidades (...) relações, associações, alianças, modos, velocidades e afetos impensáveis antes de sua realização". (FABIÃO

2011: 95,96). É assim, mais ou menos para atender aos desígnios de um tal programa, explicitados logo em sua abertura, que esta tese escreve-se. Para atender-lhes, cometerei a mesma transgressão confessa da crítica e historiadora de dança Laurence Louppe em sua segunda poética da dança contemporânea: “pela primeira vez falarei na primeira pessoa para relatar a minha experiência no *movimento*¹ e nos diversos projetos coreográficos dos quais participei”² (2007: 11).

Uma cartografia compõe a paisagem que descreve ao mesmo tempo em que é por ela composta. Não haveria melhor definição de método para o que aqui se escreve – uma letra assumidamente suja, borrada, inconclusa, torta, que não pressupõe um mundo de acontecimentos supostamente organizados diante do próprio olhar o qual lhe caberia descrever. Esta é uma medida de honestidade. Mas não só. Ela é também política. Vale-se da noção de *ficção* em filosofia que, no sentido extramoral, sabe que a verdade é uma multiplicidade. Entretanto “isso não significa que nada mais é verdadeiro, mas que nos tornamos responsáveis por todas as verdades que produzimos” (BERNARDO 2008: 131). Trata-se de uma escrita que enfatiza, ao invés de escamotear, o caráter ficcional deste texto, e porque não de todos, tecidos na experiência do (i)mundo (do) vivido.

* * *

¹ Grifo meu.

² Tradução minha. No original: *Pour une fois je parlerait à la première personne pour faire état de mon expérience dans le mouvement et les divers projets chorégraphiques auxquels j'ai participé.*

Produzo esse deslocamento do objeto para o ato. Fazer escrever um processo. Escrita de processo. Modos cartográficos de dizibilidade do percurso de pesquisa e composição do espetáculo *3Mulheres e um Café: uma Conferência Dançada com o Pensamento em Pina Bausch*³, que estreou e cumpriu temporada em abril e maio de 2010 no Espaço SESC no Rio de Janeiro. Mais do que isso, ou mesmo isso, uma tese de doutoramento. Como conjugar dois planos de pesquisa que seguiam apartados e que discretamente conversavam entre si? Espécie de palimpsesto que não raspa o rastro da escritura anterior, pelo contrário investe na sobreposição das duas escritas, quando já era o próprio espetáculo a sobrescrever outro espetáculo, o *Café Müller* de Pina Bausch (1978). Tento explicar-me.

1. Justaposição

O ingresso no antigo Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO acontecera em 2008 com o pré-projeto de pesquisa *Políticas de recepção da obra cênica contemporânea: por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade*, mesmo ano ao fim do qual submeti ao edital do Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna, o projeto de montagem do espetáculo intitulado *Três Mulheres e um Café (título provisório)*. Em setembro de 2009, os ensaios finalmente se iniciaram (a verba do prêmio atrasara a ponto de não conseguirmos mais pauta para aquele ano, postergando a estreia para início de 2010). O objeto de pesquisa da tese já abandonara há muito as considerações acerca da recepção e concentrava-se na obra *The Show Must Go On* (2001) do coreógrafo francês Jérôme Bel, tendo por objetivo entrever, em sua poética de

³ O Anexo 3 apresenta a ficha técnica completa do espetáculo para apreciação.

composição, elementos que permitissem, através de um suporte teórico filosófico, o exercício da hipótese principal de pesquisa: não há resposta possível para a pergunta “O que é dança contemporânea?” que não seja a genealogia da própria pergunta, uma vez que esta enlaça o próprio objeto da questão sobre si.

A pesquisa de tese cujo título uma vez abreviado tornara-se *Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade* buscava pensar em que medida a dança contemporânea, por procedimentos que lhe são intrínsecos, verificáveis portanto na tessitura da composição das obras, impediria o rebatimento das mesmas em um fundo apriorístico, específico do *medium* (dança). Segundo esta hipótese subsidiária, estaria sempre em questão na dança contemporânea, a objetualidade da dança, sua *dançalidade*. Isso levaria a refletir acerca da impropriedade de qualquer poética unificadora atribuível à dança contemporânea (Laurence Louppe não me deixava mentir)⁴, graças a seu sinal de constante produção de diferença em relação a si mesma – (eterna) contemporaneidade. Na origem nenhuma essência que pudesse ser ontologicamente definida, mas a **diferença**. Neste contexto, uma teoria faria sentido somente se implicada em uma *(des)ontologia* da dança, ou em uma outra *ontologia*, no caso, a *da diferença* (Gilles Deleuze). Esta se apresentaria como estratégia de superação dos paradoxos da Modernidade, oportunidade para interrogar o papel da teoria, tanto

⁴ Dez anos depois da publicação de sua seminal *Poétique de la danse contemporaine* (Bruxelas: Contredanse, 1997), a importante crítica e historiadora francesa de dança Laurence Louppe publicava *Poétique de la danse contemporaine: la suite* pela mesma editora, dando sequência à sua primeira poética publicada coincidentemente ao surgimento, na segunda metade da década de 1990, de uma assim chamada, não por ela evidentemente, *nouvelle danse contemporaine* (Alain Buffard, Boris Charmatz, Jérôme Bel, Jonathan Burrows, La Ribot, Meg Stuart, Thomas Lehmen, Vera Mantero, Xavier le Roy, para citar alguns, incluindo propositadamente muitos não abordados no livro). Uma vez lançado, o primeiro tomo viria a tornar-se item indispensável de qualquer lista coerente de referências bibliográficas em dança. O livro cobria importante lacuna na produção crítica, uma vez que explorava com a profundidade e o fôlego próprios de uma poética, princípios norteadores da criação em dança contemporânea. Bem diferente da política organizacional da primeira *Poétique*, para a escrita de *La suite*, a temida crítica visitou estúdios, assistiu a ensaios, entrevistou criadores (tanto coreógrafos quanto intérpretes) apostando, portanto, no diálogo como método constitutivo do pensamento crítico. Reconhecimento honesto de um exercício teórico de altíssima qualidade que, uma vez tendo composto uma poética, a primeira, vira-se diante de devires estéticos da dança ali não contemplados. (O livro publicado em 2007 chegara às minhas mãos no fim daquele ano, no processo de fechamento do projeto para proposição ao edital de seleção do PPGT/UNIRIO.)

histórica quanto estética, na busca por uma composição textual que se fizesse ela mesma contemporânea da própria dança em seu contínuo devir de novas formas, exercício de suas potências de heterogeneidade.

Na verdade não era nada disso. E era. O enfrentamento da questão vinha tecendo-se devagar e continuamente desde 2005 quando da palestra *Por uma ontologia da dança ou a narrativa de uma impossibilidade* proferida no I Encontro Internacional de Dança e Filosofia: O que pode a dança? realizado no Espaço SESC, Rio de Janeiro, e em algumas ocasiões subsequentes, até sua formatação como pré-projeto de tese. Ao afirmar a impossibilidade de resposta para a pergunta “O que é dança contemporânea?”, tratava-se desde sempre de uma tentativa de responder à velada contenda que vinha dividindo cada vez mais fortemente a classe de dança contemporânea carioca em duas bandas inconciliáveis, grosseiramente assim nomeáveis: *os que dançam* e *os que não dançam*.

Cada uma das posições, quando acirradas, desenhariam, entre si, uma linha demarcatória repartindo uma cidade que já recebera o epíteto de “capital da dança contemporânea brasileira” no decurso da década de noventa, *movimento* que eu vi e vivi. A cada uma das posições da disputa estética eram atribuíveis dois atos de fala bem característicos do ponto da discórdia e ele parecia recair exatamente sobre a dançabilidade⁵. A *geração*⁶ mais madura, reagindo ao grande contingente de trabalhos de uma suposta *dança conceitual*, torcia o nariz dizendo “Isto não é dança. Isto é performance”. A *geração* mais jovem, motivada pela *nova* dança contemporânea que acreditava realizar, posicionava-se diante dos trabalhos dos coreógrafos mais longevos, também torcendo o nariz e dizendo “O trabalho *ainda* tem muito movimento”.

⁵ Este conceito será explicado no decurso da primeira parte da tese.

⁶ Digo aqui “geração” propositadamente, este que será um termo problematizado mais adiante na tese.

Tratava-se, como se trata até hoje, de duas posições assombradas por aquilo que se pode chamar de fantasma da Modernidade em sua paradoxal tradição de rupturas. Ambas as posições unem-se na certeza deste conceitualismo na dança como sendo o novo paradigma de dança contemporânea que definirá o que ela vai passar a ser a partir de então. Temor do futuro, rejeição do passado. Talvez ambos os grupos pudessem se reunir novamente se convencidos de que a contemporaneidade da dança contemporânea é contemporânea exatamente porque enfrenta a tradição das rupturas modernas instituindo em seu lugar um outro tempo: um tempo não sucessivo, mas simultâneo; um tempo de discontinuidades concomitantes. Talvez ainda, se convencidos de que a dança é contemporânea exatamente porque ela é contemporânea a seus devires passados e futuros. Por último, e mais relevantemente, se convencidos de que ela é contemporânea exatamente porque nunca vem-a-ser. Era no compromisso com o enfrentamento dessas proposições que a pesquisa de doutorado encontrava o seu motivo. Do mesmo modo, o espetáculo. *Três Mulheres e um Café* procuraria encenar, ou seja, pôr em jogo, esses problemas, visitando o passado da única maneira que lhe caberia: inventando-o.

A meio caminho entre a palestra e o espetáculo de dança, *Três Mulheres e um Café* foi tecido em um trabalho de colaboração entre mim e a intérprete/criadora⁷ Maria Alice Poppe, em torno da *transcrição* (Haroldo de Campos) de trechos de *Café Müller*, um espetáculo da coreógrafa alemã Pina Bausch de 1978. O estudo da transcrição

⁷ A utilização aqui da barra e não do hífen, como será encontrado no termo empregado mais à frente no texto da tese, é proposital. Visa situar Poppe como intérprete e como criadora, ou seja relevando o aspecto da criação enredado em seu trabalho de interpretação. Um pouco diferente disso, o termo intérprete-criador(a) ficou mais comumente empregado na literatura crítica de dança contemporânea para nomear os artistas que de fato fazem a travessia de intérpretes a autores de seus próprios trabalhos, o que não é caso de Maria Alice.

amparava-nos na tentativa de habitar uma borda tênue, longe da remontagem e ainda próxima da recriação, mais apropriada ao estabelecimento de uma *conversa de dança* com a obra original. A escolha da aproximação com Bausch era precisa. Remetíamos à sua obra, a formação dos *afetos de dança* de um enorme contingente de criadores e pesquisadores tanto no Brasil quanto no exterior.

Se o traço coreográfico de Bausch se notabiliza por uma escrita de movimento que torna espectadores e intérpretes mais generosos e atentos à condição humana; se há em seus espetáculos, mais uma vez por dentro da sua escritura de composição, uma espécie de *política do encontro*, uma aposta de que ainda é possível e interessa encontrar, traze-la como motivo para uma conversa de dança parecia bastante oportuno e mesmo urgente. Não se tratava entretanto de uma volta ao passado. Na parte final do espetáculo, a transcrição de trechos de outras obras de Bausch, subsequentes a *Café Muller*, oferecia oportunidade de reflexão poética sobre os devires de dança de 1978 até hoje e, assim, acerca da condição da dança na atualidade.

2. Imbricação

Duas matérias distintas de pesquisa corriam então em paralelo e já apresentavam intercâmbios ainda não propriamente declarados. Em 2010, comecei a perguntar-me até que ponto as duas investidas poderiam desenhar entre si uma área de interseção. Foi de fato inevitável que o material de pesquisa desenvolvido na tese não viesse a precipitar-se na composição do espetáculo. O curioso é que a tese em andamento não contaminava propriamente o conteúdo dos textos da conferência em *Três Mulheres*, mas a perspectiva com a qual o espetáculo olhava tanto o passado quanto os devires da

dança contemporânea, como se a tese acontecesse nos interstícios do espetáculo, nas partes do tecido não reveladas pelas dobras.

Em 2010, *Três Mulheres e um Café* deixou de ser um título provisório, mudou sua grafia para *3Mulheres e um Café*, ao qual foi acrescentado um subtítulo “uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch”. Uma vez terminada a temporada e de volta à tese, analisando atentamente o roteiro do espetáculo, percebi que havia ali rara oportunidade. Se a tese havia contaminado o espetáculo, agora parecia o momento de fazer o movimento contrário. Por tratar-se de uma conferência dançada, a composição textual dos trechos falados, ao mesmo tempo em que afeiçoava-se à escritura teórica, obedecia ao rigor de síntese reclamado pelo fluxo dramático de um espetáculo. A tese seria então oportunidade de revelar o quadro de referência teórica que dava suporte a *3Mulheres* e desenvolver os temas com a largueza necessária. Assim eu acreditava que fosse acontecer.

Do mesmo modo como o conceito tornara-se cena na tessitura de *3Mulheres e um Café: uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch*, tratar-se-ia, na futura tese, da busca pela constituição de uma *dramaturgia do conceito* agora em uma outra cena, a cena do pensamento. Pina Bausch apareceria então como *personagem conceitual* (Deleuze/Guattari) de um *texto artista*⁸ configurado como uma conversa de danças entre si. Tempos diferentes da dança contemporânea das duas últimas décadas seriam chamados a conversar na busca por interrogar o sentido de contemporaneidade presente no vocábulo *dança contemporânea* através de um suporte teórico filosófico.

⁸ Os motivos da utilização de *artista* e não de *artístico(a)* para acompanhar texto, escrita, pensamento, curadoria, crítica, como acontecerá ao longo da tese, explicita-se mais à frente nesta introdução.

Neste caminho, o espetáculo de Jérôme Bel foi abandonado e o objeto de concentração da pesquisa passou a ser então *3Mulheres e um Café*. Essa mudança em nada alterou as hipóteses, tampouco o quadro teórico presente na pesquisa de tese em curso. Isso tornou-se possível, como vimos, pela imbricação já existente entre as duas matérias de investigação e de escrita, uma vez que as mesmas hipóteses moviam tanto a tese quanto a montagem do espetáculo. *3Mulheres* entretanto não serviria de exemplo à tese. Esta se utilizaria de exemplos concretos da dança contemporânea brasileira dos últimos vinte anos, com os quais o espetáculo já procurava dialogar, mesmo que indireta e não declaradamente.

Tratar-se-ia, nesta proposta, da tentativa de atravessar a pesquisa acadêmica em arte (contemporânea) pela hibridação peculiar às artes contemporâneas, fazendo da tese um exercício de escrita desafiado pela imbricação também entre o seu formato e a natureza (cênica) do objeto investigado. Sugeriria assim as conexões entre duas instâncias de pesquisa – a acadêmica e a de criação – ambas entendidas de nenhum outro modo senão como pesquisas em arte. Exercício investigativo da escrita de/sobre/em dança que um Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas poderia acolher.

3. Devoração

E não foi nada disso o que de fato aconteceu. E foi. Ao propor ao programa de pós-graduação esta mudança de rumo na pesquisa, não dimensionava onde me levaria a reversão metodológica quando eu transformasse o meu espetáculo em objeto da tese.

Um processo cartográfico entrava em curso operando os seus desígnios. O único sintoma mais aparente era um desassossego com a escrita. E desassossego da escrita é uma coisa que me dá no corpo. “Minha carne é feita de letra” é um dos textos da conferência em *3Mulheres*. E foi de fato na carne da escrita que operou-se a mutação subjetiva da pesquisa, uma vez que concordamos já e sempre com Rolnik que produção de conhecimento é produção de subjetividade. O texto necessariamente deixou de ser corpo do escrito e passou a corpo-sem-órgãos⁹ do escrever escrevendo-se. (Os verbos nesta (des)construção talvez só caibam mesmo no infinitivo e no gerúndio.)

Nesta passagem, a interlocução com a dança do Rio de Janeiro tornou-se pano de fundo e a própria metodologia de interlocução da tese com o espetáculo tomou o primeiro plano. Esta não seria uma manobra incólume. Primeira translação: de objeto, o espetáculo passou a sujeito do texto. Esta ainda não seria suficiente. Quando passou a sujeito do texto, era uma escrita de processo que entrava em curso. O próprio texto exigiu que não houvesse mais nem sujeito, nem objeto, nem perspectiva de pesquisa, porquanto a natureza da operação era deglutiva e não escópica. É Lord Auch, pseudônimo de Georges Bataille em *História do Olho* (2003), quem nos provoca com o único olho que ali poderia ver. E mais uma vez Rolnik, quando diz que a cartografia¹⁰

⁹ Conceito-programa, ou conjunto de práticas, presente no texto Para acabar com o julgamento de Deus, uma emissão radiofônica gravada mas não exibida em 1947, com o qual Antonin Artaud sela definitivamente o imbricamento entre corpo e escrita - o corpo sem órgãos sendo um devir não-teleológico de si – a transformação de um corpo roubado e, assim, de uma escrita roubada em um corpo-escrita na excelência do exercício de suas potências. Aceder ao corpo-sem-órgãos é uma operação que cada um realiza, raspando de si o Homem, um servo de Deus, e reinventando-se de acordo com a sua vontade. O organismo (o corpo-organismo, a escrita-organismo) pode reconfigurar-se, desorganizar-se, tornando-se então corpo-sem-órgãos – um devir nunca plenamente atualizável, que nunca definitivamente vem a ser – um corpo-escrita mais ágil e mais resistente, afetivo, intenso, anarquista conjugando-se assim e *finalmente* às fortes potências de vida que o atravessam. Uma escrita definitivamente liberada do verbo de Deus trespassada então pelas velocidades, intensidades e afetos do corpo, uma escrita necessariamente não totalizável. (Cf. ROCHA, Thereza 2001: 13 *et seq.*).

¹⁰ Conceito apresentado de modo quase discreto por Deleuze e Guattari na introdução de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), depois aproveitado até o carço, sendo transformado em modo de vida pelo mesmo Guattari ladeado agora por Suely Rolnik, tendo o Brasil e seu devir como acontecimento a cartografar na década de oitenta, mais tarde transformado no livro *Micropolítica: cartografias do desejo* (1986, 1ª edição), ainda

pede do pesquisador que ele mergulhe nas intensidades do presente para “dar língua aos afetos que pedem passagem” (*Ibidem*: 52). Morder. Sorver. Mastigar. Língua, dentes, garganta. Mastiga, cai na faringe, tosse, saliva, volta a engolir – o espetáculo comeu, melhor dizendo, devorou a tese.

“É possível conhecer sem se colocar na posição do *saber sobre*? O saber sobre afirma um paradigma epistemológico e uma política cognitiva.” (143) Trata-se aqui da possibilidade de saída ou deslocamento para bem longe desta lógica. “Crítica da separação entre sujeito e objeto e articulação do conhecimento com o desejo e a implicação” (12). Nestas citações dizem os pesquisadores e professores Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, autores de *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2010), livro importante no percurso final da escrita de tese, que será algumas vezes citado nesta introdução, dadas as provocações que faz à pesquisa acadêmica a partir do método da cartografia.

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito ou de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. (30)

Em um estudo de dinâmica transdisciplinar, os biólogos-filósofos Francisco Varela e Humberto Maturana constituíram de modo muito consistente uma teoria, eu preferiria dizer, um *em redor* destes aforismas: “Todo ato de conhecer faz surgir um mundo”; “Todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer” (2001: 31, 32). Em jogo, uma reversão epistemológica e também uma outra política cognitiva com as quais a tese cumplicia. E esta reversão é da ordem do dia quando se trata de pensar o lugar da

renderia uma outra publicação, desta vez, um (belo) solo de Rolnik chamado *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (1989, 1ª edição), todos livros-rizomas inaugurais do importante processo de assunção pela academia, infelizmente ainda resistente em muitos fóruns, de dissertações de mestrado e teses de doutorado produzidas já como cartografias, movimento ao qual esta tese se coaduna.

produção de conhecimento *em arte* ou *de arte*, propositadamente aqui na recusa de dizer *sobre arte*, especialmente nos territórios territorializados e territorializantes da universidade, secularmente atravessados pelo dualismo epistemológico da ciência moderna pautado pela separação do saber entre sujeito e objeto; teoria e prática.

Pensar uma epistemologia da arte implica em aceder ao fato de que a arte não produz somente outros objetos de conhecimento, mas outros modos de conhecer. Talvez comece por aderir às palavras *conhecer* e *fazer* na recusa de dizer teoria e prática. E isso não é um mero jogo de retórica ou uma substituição de seis por meia dúzia. Se concordarmos com Maturana e Varela, saberemos que o binômio *conhecer/fazer* não decalca-se com exatidão no binômio *teoria/prática*, uma vez que no primeiro vigora a irreducibilidade de um a outro (*teoria e prática = teoria ou prática*), enquanto no segundo, a dedutibilidade *entre* um e outro (*conhecer é fazer/fazer é conhecer*).

Qualquer nomeação do fazer como teórico ou como prático convoca, por um lado, a suspeita metafísica de que a experiência seja capaz de produzir conhecimento confiável e, por outro, a bobagem acriticamente reproduzida, sobretudo no campo das artes, de que *é a prática que ensina*, ou de *aqueles que sabem mesmo são os que praticam*. Aprendemos já com Foucault (2006) que sem o *cuidado de si*, sem o trabalho sobre si, ou seja sem uma implicação no/do sujeito que conhece a partir da necessidade existencial de ter acesso ao conhecimento, de transformar a si, nada se conhece de fato. Ele resume de modo taxativo: “Não pode haver saber sem uma modificação profunda no ser do sujeito” (37). Se pensarmos que em arte trata-se sempre de um fazer com conceito, de que em arte não existe fazer sem conceito, e de que conhecer as injunções conceituais em jogo no fazer significa passar da heteronomia – normas

interiorizadas e obedecidas por meio da disciplina e do desconhecimento dos princípios –, à autonomia – autodeterminação em função de princípios construídos a partir de si e através dos quais aprende-se a dizer a própria palavra e a pensar por si – o que será que queremos dizer de fato quando perpetuamos esta frase tão aderente: “aprender/conhecer *na* prática”?

O problema entretanto não se resolve pela conjugação das duas palavras, por mais bem intencionada que seja a tentativa (a teoria está na prática e a prática na teoria; prática e teoria são uma só e mesma coisa; reunir teoria e prática etc.). Conjugação dos termos de uma tal dualidade implica necessariamente em participar e perpetuar a mesma lógica bipartida que aparta um e outro, inclui excluindo ou exclui incluindo, agora quem nos ensina é Agamben. Não há de fato como produzir-se outro pensamento com os mesmos vocábulos. Sabemos que palavras implicam procedimentos que convocam determinada política cognitiva. Talvez nos seja necessário então inventar conceitos, como nos convidam Gilles Deleuze e Félix Guattari, todo um outro vocabulário que consiga dizer de uma compreensão do que se processa entre o conhecer e o fazer. O hífen talvez nos acuda em manter em tensão o coemergir imanente de um termo a outro – um conhecer-fazer. No lugar do dual, não o uno ou o único, não a fusão. Dizer que todo fazer é conhecer e todo conhecer é fazer equivale, segundo uma filosofia da diferença, a dizer: todo fazer devém conhecer e todo conhecer devém fazer, paradoxo cuja boa configuração seria dada pela Fita de Moebius ou pelo *Caminhando* de Lygia Clark, proposição de 1963.

No caso desta tese, isso importa sobremaneira, uma vez que o que aqui se constitui passa longe de uma teorização analítica sobre uma dada prática ou o tomar-forma-de-

escrita-de-uma-experiência-vivida, na medida em que nela o objeto não antecede o criticar. No lugar da crítica analítica, a crítica como clínica.

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. (...) Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE 1997: 11)

É por isso que boas palavras não são suficientes para fazer dizer um processo. Necessário implica-las na questão da metodologia ou, melhor dizendo, na metodologia posta em questão. Nesta empreitada, a cartografia apresenta-se como um método para o acompanhamento de processos sejam eles quais forem. Isso é especialmente importante no caso da pesquisa em arte, porquanto esta se constitua necessariamente, segundo nossa tomada de posição, não mais como um *saber sobre*, mas um *saber com*.

De acordo com a cartografia,

(...) a construção de um território existencial não nos coloca de modo hierárquico diante do objeto como um obstáculo a ser enfrentado (conhecer = dominar, objeto = o que objetiva, o que obstaculiza). Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre algo, mas uma pesquisa com alguém ou com algo. (...) O 'saber com' aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades. (PASSOS *et al.* 2010: 135, 143)

Nesta tese não se trata portanto de uma pesquisa que tentaria produzir conhecimento *sobre* um fazer, mas *com* um fazer, deixando-se atravessar por ele. Não se trata propriamente de criticar o próprio processo de criação, mas de acompanhá-lo, deixando-o dizer-se.

Esta injunção convoca uma reversão metodológica bastante singular, a reversão do próprio sentido da metodologia, pois a cartografia não é tão somente um outro método que vem substituir o anterior: é (ainda) antes um método que critica a própria ideia de método, coloca-se criticamente nele. Enquanto a cartografia acompanha processos, a

ciência moderna representa objetos e o faz porque a noção de metodologia convocada é teleológica.

A metodologia quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas regras que são dadas de partida. A cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas este é ressignificado. (...) O método cartográfico, útil para descrever processos mais do que estados de coisa, nos indica um procedimento de análise a partir do qual a realidade a ser observada aparece em sua composição de linhas. (*Ibidem* 10-11, 109)

Envolve uma posição paradoxal, esta do pesquisador-cartógrafo correspondendo “à possibilidade de habitar a experiência sem estar amarrado a nenhum ponto de vista e, por isso, sua tarefa principal é dissolver o ponto de vista do observador sem, no entanto, anular a observação” (*Ibidem*: 123), ou talvez seja melhor dizer, sem anular o acompanhamento. Adotar a cartografia como método também não implica tão somente em tomar a pesquisa sob um outro ponto de vista, mas justamente em denunciar o ponto de vista como o modo de posicionar-se do pesquisador, fazendo portanto e necessariamente a crítica e a clínica das relações escópicas do conhecer prescritas na epistemologia moderna. Mais uma vez com os autores: “O observador está sempre implicado no campo de observação e a intervenção modifica o objeto. (...) No limite, o pesquisador já não se percebe nem no interior, nem no exterior da realidade estudada. (*Ibidem*: 21, 120)

Parafrasear Marcel Duchamp talvez possa interessar aqui quando o artista propunha em anotação publicada na Caixa Verde (1914) “a troca do *regard* pelo *retard*. Ou ainda: do *mise en regard* para o *mise en retard*, ou seja, da exibição para o atraso, da exposição para a suspensão, do olhar para o gesto. Atrasar o olhar significa apropriar-se da mecânica e do procedimento do objeto artístico, mais do que



simplesmente vê-lo” (KLEIN 2010: 34). Podemos perceber quão precisa é esta proposição se considerarmos a meticulosa arqueologia das relações entre olhar e conhecimento realizada por Marilena Chauí no texto *Janela da Alma, Espelho do Mundo* da coletânea *O Olhar* (1998):

Ver as palavras. Contempla-las. Quais escolheremos? (...) Aquelas que nos fazem ver o vínculo secreto entre o olhar e o conhecimento. Até mesmo aquela que o designa na filosofia — teoria do conhecimento — pois *théoria*, ação de ver e contemplar, nasce de *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar, quando nos voltamos para o *théorema*: o que se pode contemplar, regra, espetáculo e preceito, visto pelo *théoros*, o espectador. (34)

Utilizando a proposição/provocação de Duchamp para pensar o processo de pesquisa em arte, do *mise en regard* ao *mise en retard*, fala-se em resumo da passagem da produção de um pensamento de representação, aquele no qual o objeto, no presente caso o espetáculo *3Mulheres e um Café*, antecede o escrever sobre ele, para a produção de um pensamento-acontecimento que caminha, processa-se, junto com ele.

Conhecer a realidade é acompanhar o seu processo de constituição. (...) Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. (...)

Conhecer o caminho da constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no¹¹ caminho (*Ibidem*: 30,31).

A passagem da produção de um pensamento de representação para a produção de um pensamento-acontecimento, pensamento no seu acontecendo, implicará quase necessariamente em certa performatividade da escrita.

A alteração metodológica proposta pela cartografia exige uma mudança das práticas de narrar. (...) Toda a produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente. (...) podemos pensar a política da narratividade como uma posição que tomamos quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece. (*PASSOS et. al*: 15; 150, 151).

Entrelaçando-me ao texto de Laurence Louppe, *poder tocar* com a escrita *no pensamento de uma arte: observar não somente o produto, bem menos o produto, mas a produção em obra na obra*¹² (*Ibidem*: 22), entendendo o processo como obra e a obra como processo. Buscar nesse produto o seu processo de produção. Isto exigirá flexões da escrita em/de arte, esta que, em um contexto mais geral da arte contemporânea, adquire todo um outro estatuto. Por exemplo, quando Tino Sehgal proíbe a documentação em foto e em vídeo de seu trabalho, uma obra em que não há mais objeto de arte propriamente, mas procedimentos ou situações, a escrita em/de arte que se queira a ela aderida (e porque não como ela aguerrida), é convocada a produzir-se segundo a mesma reversão epistemológica (desobjetualizante)¹³ que ali se opera. *Don't Objectify Him*¹⁴ é título suficientemente provocativo e preciso para abrir o ensaio de Carolina A. Miranda na revista virtual <http://culture.wnyc.org> acerca de uma exposição de Sehgal no Guggenheim Museum (NY) em 2010.

¹¹ Grifo meu.

¹² Tradução minha. No original: *C'est à peu près le seul chemin pour toucher la pensée d'un art: observer non seulement le produit fini, mais la production à l'œuvre dans l'œuvre.*

¹³ Este termo se esclarecerá mais à frente no texto da tese.

¹⁴ Don't objectify him: Tino Sehgal at the Guggenheim, 29/01/2010.

Procuo constituir nesta tese modos de entrelaçamento textual, uma transtextualidade¹⁵ talvez, que convidem o leitor a perceber o quanto o que ela advoga está na dança à qual ela se decalca e no espetáculo que às duas se associa. Talvez na tentativa de atender à discreta provocação de Laurence Louppe quando diz:

Evidentemente, a ruptura epistemológica trazida pela dança contemporânea ainda é mal entendida: ela pretende que o corpo, e sobretudo o corpo em movimento, seja o sujeito, o objeto e a ferramenta de seu próprio saber a partir do qual uma outra percepção, uma outra consciência do mundo possa aparecer¹⁶ (*Ibidem*: 13).

A tese integra um projeto longo ao qual me dedico, que a atravessa e que se seguirá depois de seu término, de constituição de um pensamento, de uma fala, de um dizer que emerge da própria dança; da procura pelos regimes de dizibilidade imanentes à dança – pensamento-acontecimento, pensamento adventício. Nesta trajetória, ela interessa por sua firme convicção, consciente de todos os riscos envolvidos, de que o espetáculo de dança intitulado *3Mulheres e um Café: uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch* já é, e talvez sempre tenha sido, a tese, por todo o percurso aqui já exposto, pelos seus modos singulares de composição, pelo tanto que ele tenta responder artisticamente a um problema de pesquisa que a mim se apresentara, por aquilo que se põe em obra na obra, pelo hibridismo entre dança e palestra que nele se entrelaça. Na firme convicção, ou mais, na defesa propriamente dita, de que uma hora e vinte e cinco minutos de escritura cênica pode ser uma tese: um outro modo de escritura de tese – escrita artista que precisa da cena para escrever-se. Antes e

¹⁵ Conceito de Gerard Genette com o qual o crítico literário francês define o objeto da poética: “tudo o que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (1989: 7,8), subdividindo-o em cinco categorias, cinco tipos de relações transtextuais, enumeradas em uma ordem crescente de abstração e implicação: Intertexto; Paratexto; Metatexto; Arquitexto; Hipertexto. O termo é utilizado aqui menos por sua pertença *stricto sensu* à tese de Genette e mais para sinalizar que nele se articula um desejo de entretecer vários modos diferentes de relações entre-textos. Tradução minha da versão espanhola. Na fonte consultada: *Hoy yo diría, en un sentido más amplio que este objeto es la transtextualidad (...) todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.*

¹⁶ No original: *Certes, cette rupture épistémologique apporté par la danse contemporaine est encore mal perçue: elle veut que le corps, et surtout le corps en mouvement soit à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir. À partir de quoi une autre conscience du monde peut s'éveiller.*

sobretudo o espetáculo é um objeto artístico e ele é ambíguo o suficiente para permanecer nesta tensão: é uma tese e não é, não é uma tese mas também não deixa de ser. De qualquer modo, *3Mulheres*, assim eu o proponho, constitui, como *virtualidade* (Gilles Deleuze), um dos capítulos desta tese. E depois de dizer tudo isso, somente agora eu o percebo: ao invés de uma tese, gostaria de fazer uma es(tese), disso que acabou se constituindo, com perdão do trocadilho, como uma ex-tese.

Da tese à estese, uma translação que se afeiçoa ao que Laurence Louppe entende como poética, lá em seu livro uma escrita crítica acerca do trabalho de outrem, aqui nesta tese, como escrita vívida/vivida do meu próprio trabalho. Em ambos os casos, uma escrita que adere à matéria artística, para a qual poética é “uma escuta da obra” que “dá acesso às vozes através das quais ela teve existência”; escuta poética que co(e)labora, que produz junto, uma que implica no que Louppe chama de “corporalização do sujeito da escuta” e que portanto “não é uma escopia. Ela participa de todo o corpo”¹⁷ (*Ibidem*: 23). Isso significa que o próprio corpo que escreve sobre a dança é trabalhado por ela.

Essa corporalização entretanto, mais literal se quisermos, no caso da dança, nos interessa na medida em que ela permite penetrar mais nas instâncias de qualquer poética: aquelas de uma sensibilidade tocada pelo objeto de seu estudo, implicada nas diferentes etapas de seu sentir, retrabalhando esse mesmo sentir e seus aspectos através da experiência da obra.¹⁸

Define o lugar de onde fala do lugar de onde vê, eu preferiria dizer, do lugar de onde escuta: antes e conjuntamente ao corpo crítico, há um corpo, cuja “soma de contrações, de retenções e expectativas” (DELEUZE 1988: 131) determina “o jogo de suas estesias e

¹⁷ No original: *L'écoute de l'œuvre donne accès aux voix par lesquelles elle a pris existence. (...) Il y a, dès lors, 'corporalisation' du sujet de l'écoute tout autant que matérialisation de l'œuvre à travers son étude. L'écoute analytique ou poétique n'est pas seulement ainsi une scopie. Elle participe de tout le corps.*

¹⁸ No original: *Cette corporalisation, plus littérale, si l'on veut, dans le cas de la danse, nous intéresse d'abord dans la mesure où elle permet de pénétrer plus avant les instances de toute poétique: celles de d'une sensibilité directement touché par l'objet de son étude, impliquée dans les différents é tapes de son senti, retravaillant ce sentir-même et ses aspects à travers l'expérience de l'œuvre.*

os modos como estas vão transitar para a expressão verbal. (...) Como travessia de um corpo que aporta às margens de seu dizer”¹⁹ (29).

Tento constituir aqui uma estese não somente do espetáculo, também do espetáculo, mas antes e sobretudo do seu processo de composição: acompanhar algumas de suas linhas, visitar alguns de seus devires, auscultar suas derivas, conformando uma escrita que lhe seja contemporânea. Fazer dizer um processo, neste caso, é fazer dizer o que se processa, hoje ainda, hoje e sempre, no espetáculo e não somente do que se processou no decurso do tempo de sua pesquisa e montagem, um tempo necessariamente já e sempre passado. Uma escritura que seja contemporânea aos modos como dá-se o processo de composição no espetáculo é o que ousou denominar nesta (es)tese de *escrita de processo*²⁰ – a escrita como processo e o processo como escrita. Não um memorial de processo, mas uma escrita de processo. Escrever de modo a aceder ao leitor uma estesia, uma experiência da *composição da obra* (como se deu no espetáculo) *na composição em obra* na tese (que nela se dá). Necessário temporalizar a escrita.

Deleuze e Guattari falam de um modo de constituir pensamento que “diz o acontecimento e não a essência ou a coisa” (1992: 33). Por isso, ele não é referencial, mas autorreferencial. Ele põe a si mesmo e põe seu objeto no mesmo instante de sua criação. Assim, a escrita não diz a coisa, mas busca na coisa, o seu acontecimento,

¹⁹ No original: *Le jeu plus ou moins contrôlé de ses esthésies et la façon dont elles vont transiter dans l'expression verbale. (...) Comme le voyage d'un corps qui aborde aux rives de son dire.*

²⁰ Digo isso ciente de ocorrências anteriores deste termo, mesmo não tão frequentes, no inventário crítico da escrita, por necessidade de diferir a minha posição, por razões que, espero, já tenham ficado demasiadamente claras, daquela, por exemplo, “da escrita de processo, de inspiração cognitivista, entendida como um processo com várias fases recursivas que consiste numa actividade de resolução de problemas, orientada para um fim. (...) O processo de escrita compreende três etapas principais: (a) planificação; (b) textualização e (c) revisão. A planificação, Segundo Hayes e Flower (1980), contém três subprocessos: criação, organização e fixação de objectivos e consiste na mobilização da memória a longo prazo do redactor para a construção de um plano ou esquema organizativo, tendo em conta o destinatário do texto e o objectivo da comunicação, associados ao conteúdo e ao tipo de texto. A textualização corresponde à conversão, em linguagem escrita e em texto, do material seleccionado e organizado na etapa anterior” (MEDEIROS 2002: 172, 173).

busca um “*événement qui est avènement*”²¹ – um evento (*événement*) que é advento (*avènement*); busca no evento o seu advento, no que acontece o seu acontecer. Todas as tentativas são válidas quando a tarefa de dizer o devir (*devenir*) impõe-se, para longe da lógica predicativa que o trairia e da sua rápida captura como vir-a-ser ou tornar-se. Eu arriscaria um neologismo em francês, intraduzível para o português, na tentativa de dizer o devir como *événir*.

Esta questão é especialmente significativa na dança – na dizibilidade de/em/com dança. O alemão Franz Anton Cramer sintetiza brilhantemente bem o problema: “A dança ocorre somente como aquilo que ainda não é e que não mais e ainda é”²². Seguindo-o de perto, eu assim o formularia: a dança só acontece como aquilo que ainda não é e aquilo que acabou de deixar de ser. A dança só ocorre como algo que ao mesmo tempo ainda não é e ainda não deixou de ser. O e problematiza o é e desarticula a ontologia metafísica. Parecemos, eu e Cramer, concordar com o filósofo Alain Badiou em duas passagens diferentes de sua produção. Em *Da vida como nome do ser* (2000), ele diz: “(...) o ‘e’ da metamorfose (...) é o devir falso do verdadeiro, o devir verdadeiro do falso, e assim ele (o ser) é neutro por ser verdadeiro e falso” (162). Em outro texto, *A dança como metáfora do pensamento* (1993), ele afirma: “a dança sinaliza o pensamento como acontecimento. (...) Um acontecimento é precisamente o que permanece indecído²³ entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer” (14).

²¹ Laurence Louppe relembra o comentário de Dominique Dupuy acerca da “Introdução ao curso de poética” de Paul Valéry (1937) quando Dupuy evoca certa escuta poética do movimento como “un événement qui est un avènement” (*Ibidem*: 23).

²² Declaração em palestra proferida no I Encontro Internacional de Dança e Filosofia: o que pode a dança?, Espaço SESC, RJ, 2005.

²³ No original *indecidé* e não *indécis(e)*.

Compor uma escrita que seja contemporânea à dança, no presente caso ao espetáculo e aos seus modos de composição, significa “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (...) o presente não sendo “outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido” (AGAMBEN 2009: 63, 70), a parte vívida no vivível. Um texto como este

reconhecemos vir de um lugar até então desconhecido e imediatamente familiar, que descobrimos que esperávamos, ou que ele nos esperava, que estava ali iminente. Sabemos imediatamente que é uma possibilidade que faz a presença do presente e que deve fazê-la. (NANCY 2000: 111)

Presença de um presente tendo este sempre já começado e nunca começado ainda. Iminência. Um texto cujo caráter performativo reside em sua capacidade de apresentar sem representar, de atualizar-se sem tornar-se, de efetivar-se sem vir a ser e, assim, sem perder seu caráter de acontecimento; um texto *em* diferença interna, portador de um coeficiente interno de diferença, um texto em diferença em relação a si; um texto que mantém suas núpcias com a diferença, salvaguarda do pensamento-acontecimento, pensamento adventício, da captura pela representação. Este é precisamente o sentido de contemporaneidade-do-texto-ao-processo tentado aqui. Um texto cuja contemporaneidade intrínseca – esse coeficiente de diferença interno à escrita em relação a si – torne o leitor contemporâneo à experiência do texto.

Para isso faz-se necessário um modo muito particular de lidar com o ontem, com o ontem do espetáculo e com o ontem da própria tese. O filósofo Éric Alliez afirma que “a lembrança não é uma imagem atual que se formaria após o objeto percebido, mas a imagem virtual que **coexiste** com a percepção atual”, para completar logo a seguir, “a lembrança é a imagem virtual **contemporânea** ao atual, seu duplo (...)”²⁴ (1996: 53). A tese aprende com o espetáculo noções muito singulares de passado – um passado que

²⁴ Grifos meus.

nunca passou, um passado que está ainda e sempre a passar – e de memória: memória como motor de presente. Assim pareceria contraditório que em sua tentativa de fazer dizer o que opera-se nos interstícios do espetáculo, o que ali se processa, que aqui comparecesse uma noção memorialista na lida com o ontem. Aqui nenhum *mal de arquivo*, antes um *arquivo do mal* uma “espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória” (Jacques Derrida 2001: 9). Trata-se ainda do devir, também do devir-passado, “se existe um futuro (...) ele só pode consistir em uma transformação das técnicas de arquivamento, de impressão, de inscrição, de reprodução, de formalização, de codificação e de tradução de marcas.” (...) “Em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo?” (*Ibidem* 26; 8)

A tese apresenta ao mesmo tempo em que se deixa *abater* por dilemas específicos presentes na problemática geral que se estabelece no campo das artes e seus modos de sentir, pensar e perceber que conformam regimes de dizibilidade. Evidente que depois de um processo vivido, eu poderia ter-lhe decalcado uma redação totalizada e totalizante. Escolhi entretanto um texto com fissuras. E esta escolha é política. Trabalha na legitimação de outros discursos, outros modos de dizibilidade, atados aos fazeres-conheceres próprios à arte. Instituir ao lado do vivido, o vívido. Nenhuma análise, nenhuma arbitragem, mas uma adesão. Os modos de escrita que aqui se apresentam foram exigidos pela natureza da matéria expressiva à qual pretendiam aderir. Quando digo que o espetáculo engoliu a tese isso é o mesmo que dizer que a escrita de processo devorou a escrita analítica.

A tradução em escrita do espetáculo-tese, este espetáculo que transcriava outro espetáculo, só poderia fazer sentido ela também como transcrição. Escrita de

processo porque a tese transcria o espetáculo em seu plano de composição – um *plano de imanência*²⁵ que torna possíveis algumas articulações: dança/pensamento; palavra/gesto; corpo/escrita. Escolhi escrever deste modo, mais uma vez correndo todos os riscos, para fazer falar as dobras do espetáculo, para fazer falar as dobras da própria tese, para ser fiel ao espetáculo, para seguir-lhe as fissuras, para fazer acontecer na tese a mesma ordem de transtextualidade nele tentada. Se a afirmação da multiplicidade e a alegria da diferença são proposições coemergentes ao conhecer-fazer que aqui se dá é porque a filosofia que o atravessa é pensamento “do percurso, e não do solo ou do território (...). Sem programa, sem intenção, sem preenchimento – sem interioridade, sem segredo” (NANCY 2000: 116). Filosofia sem objeto: “esse pensamento nômade que cria conceitos como maneiras de ser e modos de existência” (ALLIEZ 1996: 22). Modos de dizer como modos de existir. A escrita como lugar da experiência, de ensaios de existir. Escrita de processo: escrita artista²⁶.

Digo tudo isso agora, essas tantas vinte e poucas páginas, para não precisar dizer nada disso depois. Não para estabelecer qualquer apriorismo à leitura, mas porque tudo isso é também e já e sempre escrita deste processo. Tudo aquilo que a tese deixou de ser está nela constituindo uma virtualidade não dita ao que está sendo dito. Escrevo esta introdução não como bula prescritiva que ditaria os modos de ler, muito pelo contrário, para liberar as estesias próprias da experiência de leitura, para liberar-lhe as *linhas de fuga*, as potências de transversalidade, as derivas transtextuais, deixando que o próprio

²⁵ Conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari que será elucidado na segunda parte da tese.

²⁶ Aqui resolutamente proposta como *escrita artista* e não escrita artística, para fazê-la correlata à *vida artista* proposta por Foucault em sua *estética da existência*: “elaboração de um modo de vida incansavelmente criativo, onde nos fazemos e nos desfazemos sempre que algo nos impulsiona, a partir de um *cuidado de si*, para um outro movimento de condução da vida” (BRANCO 2010: 35). *Vida artista*, o que pouco ou nada tem a ver com a vida artística. Por um lado, pois pode-se ser artista e não levar uma vida artista, por outro, porque a vida artista é exercida muitas vezes por pessoas sem qualquer vínculo direto com a profissão artística. *Escrita artista* não como toda e qualquer escrita de artista, mas aquela que coaduna-se à política cognitiva do conhecer-fazer.

processo se diga na tessitura e na entremadura dos capítulos, os quais chamarei, em homenagem a Walter Benjamin, de *passagens*. Assim o que se encontra a seguir são três matérias de escrita, cada uma correspondendo a uma passagem, bastante e propositadamente distintas entre si, deslizando umas sobre as outras.

Na Passagem | Rio de Janeiro, Capital da dança contemporânea brasileira, de natureza mais extensiva, estabeleço certa narratividade do *movimento* de dança contemporânea na cidade do Rio de Janeiro de 1992 a 2002, circunstância de onde emerge o meu problema de pesquisa. Escrevo do único lugar que pareceu-me possível: como partícipe de seus acontecimentos. Na Passagem | | Escrita de processo, esta de natureza mais intensiva, tramada como um caderno de artista, lugar mais evidente na tese disso que estou propondo como *escrita de processo*, sobreponho de modo rizomático diferentes indícios, rastros de letra e de imagem, que, de 2002 a 2010, cartografam um percurso de criação, mais precisamente do espetáculo *3Mulheres e um Café*. A Passagem | | | Processo em escrita atualiza para o leitor o espetáculo-como-tese que esteve todo o tempo em presença virtual ao longo do texto, através de seu roteiro literário acompanhado de *frames* de suas cenas.

Não sei se o que se encontra nas páginas a seguir pode ser propriamente chamado de cartografia. O que posso dizer é que os modos de escritura, e prefiro dizer modos a partir de agora no lugar de método, foram e são uma tentativa honesta e cheia de tropeços de aceder à política cartográfica da escrita *em arte*. Trata-se como diz Guattari “de uma escolha ética crucial: ou objetiva-se, cientificiza-se a subjetividade, ou, ao contrário, tenta-se apreendê-la em sua dimensão de criatividade processual” (1991: 10). Se, como disse Rolnik, a cartografia faz-se juntamente com as paisagens cuja formação

acompanha é porque ela não é sinônimo de mapeamento – não se trata de espaço. Ela está atravessada de tempo.

Por isso mesmo a cartografia também não é relato, pois como diz Michel de Certeau “no relato não se trata mais de ajustar-se o mais possível a uma realidade e dar credibilidade ao texto pelo ‘real’ que exhibe. Ao contrário, a história narrada cria um espaço de ficção”. Desdobra-se nessa ficção uma alegria do pensamento que relembra a sofística na qual “o melhor, a performance, é a medida do verdadeiro” (CASSIN 2005: 9). Mais ou menos como disse Deleuze: “O que se chama o sentido de uma proposição é o interesse que ela apresenta. (...) As noções de importância, de necessidade, de interesse são mil vezes mais determinantes que a noção de verdade. De modo algum porque elas a substituem, mas porque medem a verdade do que eu digo” (1992: 162). É assim que, através da cartografia, um processo aqui escreve-se lidando com o presente da única maneira que lhe parece cabível: ficcionalizando-o.

E, na verdade, não era nada disso mais uma vez. E mais uma vez também era. Afinal é, mais ou menos como disse Harold Pinter acerca da arte, da verdade e da política no discurso de recebimento do Nobel de literatura em 2005: *Não existe uma distinção tão clara entre o que é real e o que é irreal, nem entre o que é verdadeiro e o que é falso. Uma coisa não é necessariamente ou verdadeira ou falsa; pode ser verdadeira e falsa a um só tempo.*

Passagem | Rio de Janeiro, Capital da dança contemporânea brasileira

No segundo número da revista *Gesto* lançado em 2003, o pesquisador e crítico Roberto Pereira iniciava seu texto reportando-se a alguns acontecimentos de dança do ano anterior e dizendo:

Festival Dança Brasil, Rio de Janeiro, ano 2002. A bailarina Marcela Levy, da Lia Rodrigues Companhia de Danças, em certo momento do espetáculo, caminha à beira do palco e pergunta à plateia: "Até aqui, tudo bem?" Uma semana depois, o bailarino brasileiro Giovane Aguiar projeta ao fundo, em letras grandes, a seguinte pergunta: "Até aqui, tudo bem?" Ainda na semana seguinte, no espetáculo da bailarina brasileira radicada na França, Denise Namura, pode-se ouvir uma voz em off, colocando a questão: "Até aqui, tudo bem?" (19).

Apropriando-me da pergunta e deslocando-a para outro contexto diferente daquele desenhado por Roberto, eu me atreveria a responder que sim, até ali, tudo bem. Sem que o soubéssemos à época, 2002 estava por encerrar uma espécie de década de ouro da dança contemporânea carioca.

O decênio transcorrido entre 1992 e 2002 coincidia com o início e o desenvolvimento da minha carreira profissional na dança. Até ali, à exceção da primeira, eu havia participado de todas as edições do Panorama da Dança Contemporânea, transformado em 1997 em Panorama RIOARTE de Dança²⁷. E não é surpresa que o festival ocupe certa centralidade nesta narrativa. Esta foi de fato a sua posição, análoga ao de uma hélice ao mesmo tempo centrípeta e centrífuga, em torno da qual uma circunstância histórica de dança formou-se – movimento que eu vi e vivi.

Qualquer narrativa começa mais ou menos arbitrariamente como um corte seco em uma temporalidade que só pode ser entendida como processo. Também por isso, qualquer narrativa que se preze carrega sempre junto de si um *ainda antes*. Se 1992 é um bom começo de trajetória da dança contemporânea no Rio de Janeiro, por ser o ano da primeira edição do Panorama da Dança Contemporânea, necessário dizer que esta não era a primeira ocorrência da noção de contemporaneidade associada à dança.

²⁷ Transformado novamente em 2006 em Festival Panorama de Dança do Rio de Janeiro.

Até onde a minha vista alcança, em 1978, nomes que se tornariam seminais no futuro da dança contemporânea carioca, tais como Angel Vianna, Klauss Vianna e Graziela Figueroa, estavam *já* envolvidos em um Ciclo de Dança Contemporânea que seria realizado, a partir de então, por cinco anos consecutivos, sempre no Teatro Cacilda Becker²⁸. É um ciclo de dança contemporânea que morre, é uma escola de dança contemporânea que nasce. Em 1983, Angel Vianna inaugurava o Curso Técnico de Bailarino Contemporâneo em sua escola Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes que se tornaria mais tarde Escola e Faculdade Angel Vianna, funcionando na mesma casa da Rua Jornalista Orlando Dantas, nº 2, no Flamengo.

1987 seria outro momento importante a ser citado, pois é o ano de estreia do ruidoso Carlton Dance Festival em São Paulo e Belo Horizonte que chegaria ao Rio somente em 1988 onde permaneceria até 1996, quando interrompeu as suas atividades. Mesmo não tendo cumprido uma anualidade absolutamente regular – o festival não foi realizado nos anos de 1991, 1993 e 1994 – o Carlton respondeu pelos primeiros contatos da (futura) dança contemporânea carioca²⁹ com a vanguarda internacional, apesar do preço salgado dos ingressos. América do Norte, Europa, Ásia ou Brasil – o mundo parecia alinhado durante o período de sua realização. Festival de grande porte e de alto custo financeiro³⁰, o Carlton Dance Festival foi, desde sempre, patrocinado pela

²⁸ Teatro federal localizado no bairro do Catete no Rio.

²⁹ Em 2005 orientei o projeto de iniciação científica Processos de formação de coreógrafos no Rio de Janeiro: a influência do Carlton Dance Festival na geração noventa da dança carioca, contando com 4 pesquisadoras do curso de licenciatura em dança do Centro Universitário da Cidade: UniverCidade. A pesquisa interrogava o papel exercido pelo Carlton Dance Festival na formação estética dos criadores cariocas de dança contemporânea da geração noventa, utilizando, para fins de recorte, um conjunto formado por oito coreógrafos – Deborah Colker, João Carlos Ramos, João Saldanha, Lia Rodrigues, Márcia Milhares, Márcia Rubin, Paula Nestorov e Rubens Barbot –, e três espetáculos internacionais apresentados no Carlton Dance Festival, *On a mountain a cry was heard*, *Infante – C'est ob destroy* e *What the body does not remember*²⁹, das companhias Tanztheater Wuppertal da coreógrafa Pina Baush, La La La Human Steps de Édouard Lock e La Ultima Vez de Wim Vandekeybus, apresentados em 1990, 1992 e 1996 respectivamente. Ao descrever a relevância do Carlton Dance Festival na formação estética da histórica geração noventa da dança contemporânea carioca, o estudo tinha como objetivo contribuir na identificação da especificidade do papel histórico exercido pelos festivais não competitivos de dança e seus reflexos mediatos e imediatos na criação artística que, em torno deles, se formaliza.

³⁰ “Um festival de US\$ 500 mil” era o título da matéria de Cida Taiar no Caderno B do Jornal do Brasil de 23 de março de 1987.

Empresa Souza Cruz e realizado pela Dueto Produções e Publicidade Ltda., comprometido, desde sempre, com certa adequação da marca de cigarros à programação e destas ao público alvo.

Como se pode notar em matéria de jornal à época de seu lançamento (1987), "A marca Carlton, fixada por sofisticados comerciais de televisão, está agora definitivamente ligada aos eventos culturais de alta qualidade. (...) Não é de hoje a ligação do Carlton com a cultura chamada *de elite*."; ou nas palavras de Waldir Iath, gerente de marcas da Souza Cruz, anos mais tarde (1995), "(...) sabemos que o público do Carlton Dance é exigente e qualificado para julgar. Daí a nossa preocupação em realizar eventos à altura." (PONZIO 1995: 5) Do cigarro à dança, as marcas de elegância, bom gosto, sofisticação e novidade eram garantidas por uma cuidadosa curadoria realizada pelas irmãs Sílvia e Monique Gardenberg, auxiliadas, em algumas edições, pela coreógrafa Márcia Rubin. Graças a essa competente equipe, o Rio de Janeiro teve acesso a obras de Pina Bausch, Wim Vandekeybus, Sankai Juku, La La La Human Steps, les ballets C de la B/Alain Platel, dentre muitos outros. A apresentação da carioca Deborah Colker (1995), em momento de ascensão de sua meteórica carreira, é um exemplo de companhias brasileiras que compuseram as edições do festival, muito embora a programação nacional não fosse o foco do evento.

A década de noventa já começava auspiciosa na cidade. Duas edições de Carlton Dance realizadas, o Rio de Janeiro iria abrigar, nos próximos dois anos, três importantes iniciativas relacionadas à mostra de trabalhos cariocas e brasileiros de dança contemporânea. A primeira delas ocorreu em 1990 e 1991 no MAM/Museu de Arte Moderna, quando a coreógrafa Regina Miranda, coordenadora de dança do Galpão das Artes do museu, realizou o I e o II Fórum de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro. De acordo com o pesquisador Leonel Brum (2001), "instaurou-se ali o espaço do debate

e das reflexões sobre o cenário da dança que se descortinava naqueles primeiros anos da década” (39).

A conferência de abertura, proferida por Angel Vianna, tinha por nome os *Primeiros passos do movimento*³¹ contemporâneo no Rio de Janeiro. Seguindo as pistas da abertura, mesas redondas, debates e palestras já circundavam claramente a problemática da contemporaneidade na dança com temas tais como *Conceito de contemporaneidade; Parâmetros do novo; A dança contemporânea como um produto cultural; O raciocínio que permeia a contemporaneidade*. Merece nota a participação do cineasta Arnaldo Jabor, já naquela época desfiando o tom apocalíptico característico de sua retórica na palestra *Ausência de esperança*. A programação de apresentações de dança chamada *Anos 80 – O aprofundamento na estética contemporânea* trouxe grupos mais longevos e pioneiros na cidade, como o Grupo Coringa (1977) e a Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos (1980), apresentando-se ao lado de coreógrafos reunidos sob a insígnia *Anos 80: novas tendências*. João Saldanha³² e Lia Rodrigues³³ estavam entre eles.

Em 1991, logo após a realização do I Fórum, “um grupo de profissionais unidos em torno de uma linguagem que lhes é comum” (*Op. cit.*: 223) organizou-se no Movimento Contemporâneo, escrito assim já com letras maiúsculas. Estes artistas reuniram forças

³¹ Grifo meu.

³² Bailarino e coreógrafo, fundou o Atelier de Coreografia em 1987. Completando em 2012, vinte e cinco anos de trabalhos ininterruptos, a companhia estreou, além do premiado Dança de III (1996), com diversas apresentações no Brasil e no exterior, os espetáculos: A Fase do Pato Selvagem (1998); Sopa (2000); ExtraCorpo (2006); Monocromos (2007); III Danças (2008); Paisagem concreta (2009); Núcleos (2011). Dentre as produções fora do âmbito do Atelier, João Saldanha criou e interpretou Danças de porão em colaboração com Paula Nestorov (2002), coreografou os solos Eles Assistem e Eu Danço (2005) e Bambi (2009), especialmente criados para os bailarinos Mônica Burity e Jamil Cardoso, respectivamente, e o espetáculo Qualquer coisa a gente muda (2010) para Angel Vianna e Maria Alice Poppe.

³³ Premiada coreógrafa carioca, reconhecida nacional e internacionalmente, fundou sua companhia em 1990, quando de sua chegada da França onde atuou como bailarina na companhia de Maguy Marin. Criadora do festival Panorama da Dança Contemporânea (1992), no qual atuou como diretora artística até 2005. Coreógrafa e diretora de vários espetáculos: Folia (1996); Aquilo de que somos feitos (2000); Formas Breves (2002); Encarnado (2005); Hymnem (2007); Chantier Poétique (2008); Pororoca (2009). Desde 2003, sua companhia reside no hoje intitulado Centro de Artes da Maré, no Complexo da Maré (RJ), “um lugar de partilha, convivência e de troca de saberes, direcionado para a formação, criação, difusão e produção das artes” (Cf. <http://www.liarodrigues.com/page46/page46.html>).

entre si e com o IBAC/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, órgão federal que tomara o lugar da FUNARTE quando de seu desmonte pelo Governo Collor em 1990, para “estabelecer um calendário de atividades conjuntas que se estenda por todo o ano” (*Idem*). Capitaneado por Lia Rodrigues, João Saldanha e Alfredo Moreira³⁴ nasceu então o I Olhar Contemporâneo da Dança – um mês de programação de pequenas temporadas de trabalhos cariocas e nacionais de dança contemporânea, realizado no Teatro Cacilda Becker, no bairro Catete.

O ponto de interesse deste evento era a inversão da lógica de ocupação de um espaço público de apresentações. Como ressalta Humberto Braga, Diretor de Difusão Cultural, à época: “ao invés do teatro ser ocupado por um ou outro grupo escolhido pelo IBAC, promove-se uma mostra de coreografias com a participação mais ampla dos grupos, inclusive na elaboração do próprio projeto” (*apud* BRUM *idem*). Nomes significativos deste momento inaugural no Rio de Janeiro³⁵ se apresentaram ladeados por representantes dos estados de Minas Gerais³⁶, Rio Grande do Sul³⁷ e Bahia³⁸. A mostra teria ainda uma segunda edição em 1993, mas sem a participação de Lia Rodrigues que, no vácuo deixado pelo Olhar em 1992, fundaria, em parceria com o município, o Panorama da Dança Contemporânea.

Uma bela casa situada à Rua Rumânia, nº 20 no bairro das Laranjeiras hospedou o Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE/Fundação Rio³⁹ até a sua extinção

³⁴ Técnico do IBAC/FUNARTE que representaria a dança nos quadros de sua Coordenadoria de Dança, Ópera, Circo e Teatro de Bonecos e se tornaria mais tarde Coordenador de Dança da FUNARTE. Militante da dança neste início de década, tem grande importância na ascensão da dança contemporânea não somente no Rio de Janeiro, mas em outros fóruns locais no restante do país, e na resistência cultural interna na antiga FUNARTE, realizada por seus funcionários de reconhecida e histórica qualificação profissional, após o desmonte do governo Collor.

³⁵ Aluísio Flores, Ballet Contemporâneo do Rio de Janeiro/Fábio de Mello, Cia Aérea de Dança, Grupo Coringa, Grupo de Dança DC, Atelier de Coreografia/João Saldanha, Lia Rodrigues, Marcia Rubin, Regina Miranda, Roberto Anderson, Tábula Rasa/Henrique Schuller.

³⁶ Dudude Herrmann; Paola Rettore.

³⁷ Eva Schul.

³⁸ Mantra Cia. de Dança.

³⁹ A grafia correta do nome do instituto varia nos documentos consultados. São encontrados RioArte, de todas a

através de arbitrário decreto do prefeito Cesar Maia em 2006. Ela se tornaria endereço certo da arte contemporânea carioca no decurso da década de 1990. Sua memória infelizmente não foi construída nem documentada durante a sua vigência e ainda está por ser escrita. Ao longo de seus quase 30 anos de existência, o RIOARTE balançou com a resistência do bambu ao sabor da direção dos ventos de cada uma das gestões municipais. E foi assim que o instituto pôde construir, pouco a pouco, uma inegociável marca de excelência artística e relevância cultural em suas iniciativas. Por isso mesmo, o instituto sempre foi uma incômoda pedra no sapato da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro. O RIOARTE gozava de dotação orçamentária própria e de certa autonomia na gestão de recursos, graças à sua pertença administrativa à conexa Fundação Rio. Apesar de subordinado à Secretaria, a existência do Instituto era a garantia de que as destinações do dinheiro municipal para a área da cultura atendessem à agenda de seu presidente, usualmente uma figura de destaque e representatividade intelectual na cidade. Assim acintosos acordos de balcão, de fundo puramente administrativo e eleitoreiro, ali tinham pouco lugar. O dinheiro tinha pensamento de cultura – moeda valiosa na construção da pertença municipal de um povo.

Com o passar do tempo, suas iniciativas tornaram-se projetos, cujas consecutividade, consequência e pertinência transformaram-nos em programas. Gerações de artistas passaram pela casa associando o nome do instituto ao desenvolvimento de suas sólidas carreiras. Diferentes linhas editoriais deixaram relevantes resíduos para a cultura brasileira. Festivais, mostras e painéis conseguiram fazer a difícil passagem do eventual ao conjuntural e entraram definitivamente para o calendário da cidade. O mais significativo de tudo isso é que o RIOARTE dava um rosto à administração municipal e, principalmente, cumpria ano após ano, desde sua fundação, sua confessa dedicação à arte contemporânea.

mais frequente, Rio-Arte, Rioarte e RIOARTE. Para fins de normatização, optei por aplicar em todas as recorrências no texto de minha autoria, a grafia praticada no decurso de 2002 – RIOARTE –, da qual tenho segurança. Mantive entretanto as grafias variadas no excertos citados, em fidelidade aos autores.

Como sua memória ainda não foi constituída, fica difícil precisar o ano de inauguração do Espaço Cultural Sérgio Porto⁴⁰, que se tornaria o principal equipamento do RIOARTE, dirigido e pautado por suas divisões de artes cênicas, de música e de artes visuais. Até onde pude cobrir, através de depoimentos de antigos funcionários da casa, o início ocorrera em 1987, em torno da (des)ocupação de um antigo galpão no Humaitá, anteriormente destinado ao armazenamento da merenda escolar municipal. Ao longo de quase vinte anos, a aliança entre o Instituto e seu Espaço respondeu pelo raro casamento entre escritório e palco, entre gestão e ação, em suma, entre pensamento/planejamento de arte e cultura e a própria arte e a própria cultura no seu acontecendo. Já no início da década de 1990, o Mizanceni, projeto concebido por Celina Sodré, diretora de artes cênicas da casa, deu pauta e divulgação para uma turma inteligente que fazia um tipo de teatro que viria a ser identificado um pouco mais tarde como (rio)cena contemporânea. O Mizanceni foi agente formativo de uma grande quantidade de artistas e pesquisadores em torno de suas questões, pois é mesmo indiscutível que um projeto bem pensado e bem executado forma. Este talvez tenha sido fator relevante, dentre outros, para a indicação de Celina ao Prêmio Shell (1992) na categoria especial por este projeto.

Tão logo o Sérgio Porto mostrou a que vinha, tornou-se um dos espaços mais disputados da cidade. É mais ou menos neste contexto que, em 1992, um *furo de pauta* motivou o convite da então diretora de música do RIOARTE, Lilian Zaremba, à coreógrafa Lia Rodrigues para a coordenação artística de uma mostra de dança contemporânea no Sérgio Porto. O convite partia de Zaremba, pois o *furo de pauta* ocorreria na segunda edição de seu evento RioArte Contemporânea “que no ano anterior havia apresentado apenas shows musicais” (PEREIRA, PAVLOVA 2001: 133).

⁴⁰ Espaço cultural que comporta uma casa de espetáculos multiuso e duas galerias de arte, situado no bairro do Humaitá, Zona Sul do Rio de Janeiro.

Nascia então o Panorama da Dança Contemporânea. Pronto. Estava dada a largada, esta que já havia sido dada algumas vezes (ainda) antes, para o movimento de dança carioca que escreveria com letras contemporâneas o nome do Rio de Janeiro na história da dança brasileira.

Mais ou menos como o histórico salão dos independentes da Nova Iorque de 1917, que supostamente reuniria com o lema *No jury, no prizes!*, ou seja sem recorte curatorial, todos os artistas identificados sob o conceito guarda-chuva da arte moderna, no primeiro Panorama apresentou-se praticamente todo mundo que possuía trabalhos a mostrar, contanto que estes mesmos trabalhos se reconhecessem sob o conceito guarda-chuva da dança contemporânea. Naquele momento primeiro, segundo Pereira e Pavlova,

O termo procurava banir qualquer vestígio do balé de sapatilhas intimamente ligado ao imaginário popular carioca desde a criação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nos anos 1930. Garantia também um olhar no futuro e uma linguagem coreográfica totalmente aberta a experimentações. (*Idem*)

Essa liberalidade seletiva da primeira edição reflete o papel de direção artística, menos curatorial e mais militante, que Lia Rodrigues desejava desempenhar no festival. Desde o início, ela percebeu que a programação não poderia seguir os ditames de seu gosto pessoal, pois o Panorama, esta era a sua vocação, se tornaria uma conquista de muitos. Importante destacar este aspecto inaugural, pois ele deu o tom das futuras edições, mesmo quando o Panorama ganhou uma assinatura explícita de curadoria, partilhada, a partir de 1999, entre Lia Rodrigues e Roberto Pereira, pesquisador e crítico de dança do *Jornal do Brasil*.

Mais que um lugar, o Panorama era uma oportunidade de encontro, de discordância, de partilha, de resistência – um território temporário necessariamente político. Um espaço nunca consensual dado o motivo dissensório que lhe dava razão: a contemporaneidade na dança. Exatamente pela potencialidade política e formativa do festival, era

indispensável estabelecer a continuidade de sua realização segundo uma regularidade anual. Este foi o grande desafio de 1992 a 1993. Desafio que foi vencido, pois no mesmo mês de julho, no mesmo Sérgio Porto da primeira edição, o Panorama inaugurava a sua programação, neste ano, carregando um lema: A dança contra a fome, uma associação do festival com a célebre campanha de Betinho. A noite de abertura, uma homenagem a Klauss Vianna falecido no ano anterior, seria apenas a primeira de outras ocorrências do selo Vianna na programação. A quantidade de trabalhos de alunos e ex-alunos do Espaço Novo marcava uma posição no conjunto. E isso não só se manteria como cresceria ao longo das próximas edições.

A escola de Angel completava dez anos de existência também em 1993. Este foi o ano de meu ingresso no seu curso técnico onde permaneceria até 1995. Por ocasião dos festejos do primeiro decênio da escola, já como aluna, participei, como assistente de direção, do vídeo *Angel Vianna: 10 anos*, dirigido por Alexandre Behring e Esther Weitzman, professores da escola e capitaneei, junto com Elizabeth Berardo, a edição de um jornal comemorativo intitulado *Angel Vianna: Assim se Passaram Dez Anos*, minha primeira produção bibliográfica em dança que, apesar de não conter ISBN, nem constar nos indicativos qualificadores das agências formais de fomento à pesquisa, tem grande relevo na minha trajetória. Eu publiquei no editorial:

Pesquisa silenciosa que se cala na busca de um novo vocabulário, mas que estando em movimento, no momento seguinte quer falar. Paradoxos em potência. Nesse jornal usamos as palavras explorando os limites que a comunicação verbal tem. Procuramos, na nossa medida, transpassar esses limites. Procuramos as palavras que nos cabem. Usando as palavras, buscamos não o conceito, mas o tempo.

Ao longo de dez anos, o curso técnico da *Angel* criara condições ajustadas para responder pela formação de um contingente significativo de coreógrafos que encontrariam no Panorama, ano após ano, ocasião não somente para mostragem de

seus trabalhos, mas também e talvez principalmente para o seu amadurecimento. Na verdade o que o Panorama procurava coincidentemente era o que os egressos da Angel, como carinhosamente chamamos a sua escola desde os tempos de Espaço Novo, tinham para oferecer. A Mostra dos novos coreógrafos – um recorte dentro da programação dessa segunda edição – evidenciava uma busca do festival.

A preocupação maior era mostrar pesquisas de dança. E isso aparecia no programa: quando era o caso os nomes dos coreógrafos antecediam o nome de suas companhias. Um programa de um festival de dança funciona como um cartão de visitas do evento. O que nele está é diagrama, é ideia que se torna documento. Assim, esse programa atentava para o fato de que, naquele momento, no Rio de Janeiro, era necessário antes construir assinaturas de pesquisa de movimento do que espetáculos acabados (...). (*Op. cit.*: 125)

Curioso o fato de um curso técnico de bailarino formar tantos coreógrafos. Isso nos leva a perscrutar um pouco os quadros formativos da escola de Angel Vianna e a questionar a própria noção de coreógrafo franqueada na dança contemporânea.

Para começo de conversa, a casa de Angel era um local de convivência das diferenças. Gordos, magros, jovens, velhos, donas de casa, arquitetos, tetraplégicos, atores e bailarinos compartilhavam as salas de aula da formação técnica, interessados uns nos outros como pesquisa de motricidade e de expressão. A apropriação somática, e portanto necessariamente singular, do movimento era a única premissa de um aprendizado baseado no pesquisar do próprio corpo a partir do qual se desenvolvia uma espécie de *inteligência corporal*, uma habilidade de pensar *em* movimento. Conforme a educadora do movimento Letícia Teixeira:

Angel é uma escola e a escola é sua casa. (...) Pessoas com modos de vida tão variados fazem dessa escola um lugar democrático sem demagogias. (...) E os corpos que chegam não estão ali para adquirir uma habilidade em dança, mas para serem despertados. (...) Foi em sua história de vida, reconhecendo as dificuldades, as limitações e buscando resolvê-las, que Angel pôde compreender e elaborar o método que hoje transmite. Como Klauss Vianna, Angel acredita que, abrindo espaços internos, adquirindo flexibilidade e equilíbrio, a visão de mundo pode ampliar-se. É preciso manter a curiosidade acesa e a capacidade de reflexão. Perguntar sempre: Quem sou eu? O que acontece comigo? O que

tenho vontade de fazer? Aonde vou? Estar presente para que esta vontade de fazer, pensar, descobrir, apareça e revele o potencial que cada um traz para realizar aquilo que verdadeiramente possa cumprir. (2000: 248, 249, 263)

A Consciência do Movimento é o método do qual fala Letícia, um método somático de trabalho corporal desenvolvido pela própria Angel Vianna que formava, no curso técnico, a espinha dorsal de um ensino transversalizado, composto de várias disciplinas, dentre as quais duas se destacavam para a perspectiva aqui implicada: Expressão Corporal e Laban. A forte presença do Sistema Laban de Análise do Movimento na formação era resíduo da passagem de Regina Miranda pela casa no seu período inaugural, trabalho depois continuado por suas assistentes-colaboradoras, dentre elas Luciana Bicalho que lá permaneceria durante 25 anos. De qualquer modo o ensino de todas as disciplinas, mesmo aquelas designadas por uma linguagem de dança codificada a priori, como é o caso do ballet clássico, era trespassado pelo que se convencionou chamar de *filosofia da escola*. Essa filosofia já sabia de cor, desde a década de oitenta, a paráfrase de Guimarães Rosa que se tornaria uma das máximas da educação contemporânea: “não é professor que ensina, mas o aluno que aprende”.

O Sistema oferecia parâmetros através dos quais o aluno codificava para si e a partir de si o seu próprio movimento. A Expressão Corporal respondia pela Consciência do Movimento na grade curricular quando aplicada à dança. Laban e Consciência do Movimento aliados ajudavam os alunos a inverterem a emperrada chave tecnicista do ensino-aprendizagem de dança. No lugar do espelho e da relação modelo/imitação, olhos fechados, corpo no chão e auto-observação. Trazer o movimento à consciência requisitava um voltar-se para si, condição para o desenvolvimento daquela inteligência corporal – um modo de existir atento às singularidades do mover-se próprio e característico de cada um. Trata-se de uma escola de dança onde o aluno não aprendia propriamente a fazer uma coisa, mas a *tornar-se* (esta coisa) e, ao fazê-lo, deixava de ser coisa passando a processo intensivo. De objeto a processo, este é um trabalho sobre

si que mostrava desde sempre sua afinidade com a *estética da existência* foucaultiana na qual desdobra-se essa possibilidade “de nos tornarmos o que poderíamos ter sido e nunca fomos” (2006: 116).⁴¹

Mais do que uma escola de dança, uma escola de invenção. Como dizia Pina Bausch, “é preciso primeiro aprender umas tantas coisas para depois voltar a dançar”. No caso da Angel, (ainda) antes de dançar, reaprender a pisar o chão a partir de si. O trabalho naquela escola era da ordem dos ensaios, das tentativas, dos inventos tentados por cada um que, tomando a si mesmo como prova, inventaria seu próprio destino. Neste ambiente, aprender era sinônimo de pesquisar. Por isso a improvisação era moeda de troca nos estudos corporais. Dela dependia uma qualidade muito particular de pesquisa a ser desenvolvida. Tratava-se do estudo dos *estados de corpo*⁴² nascentes da/na experiência de mover-se. No caso, um mover-se próprio ao próprio mover-se. Um corpo atento, sensível, permissivo, trespassado pelo gosto da invenção e desapegado da dança *bien faite*, de onde podia surgir literalmente *n’importe quoi*⁴³.

⁴¹ Ver ROCHA, Thereza. O Cuidado de si: por uma política do intérprete de dança. In: Seminários de dança de Joinville: *Ética e processos de criação*. Joinville: Nova Letra, no prelo.

⁴² Em *Poétique de la danse contemporaine* (2004), Laurence Louppe nomeia de estados de corpo a própria natureza ou condição somática do corpo dançante, correlacionando de modo indissociável o cinético e o estésico. Neste caminho, fala de algumas reversibilidades, indissociabilidades ou inexorabilidades: experiência/dança; sensação/movimento; estímulo/resposta; corpo/pensamento. Os estados corporais nomeiam as modificações corporais, os acontecimentos corporais, nascentes **na** experiência sensível e **na** experiência dançante. Importante dizer que os acontecimentos corporais nascem “na” e não “da” experiência para sinalizar a coemergência, a imediatidade, a imanência, por fim, de um a outro e evitar qualquer ordem de causalidade entre um e outro, ou entre os termos de qualquer um dos pares listados anteriormente, o que desmentiria a noção. Importante destacar na citação o fato da autora aplicar a mesma noção de estado ao pensamento, sinalizando quase certamente o pensamento também como estese. Neste sentido, cabe a suspeita se a indissociabilidade em questão não se daria, na verdade, entre o cinético, o estésico e o estético, afirmando assim os estados de corpo como fundantes e fundados no *sentido dançado* próprio a cada uma das poéticas de dança contemporânea que se conformaram no decurso do século XX e que carregam a assinatura dos coreógrafos correspondentes. Como, para Louppe, os estados de corpo, por sua natureza, são coemergentes também ao corpo que assiste o corpo que dança são, assim, fundantes também da escrita sobre dança, da apreensão crítica do sentido dançado. Conforme a autora: “Pensamos que o primeiro sentido da dança é para ser lido no próprio corpo que a engendra, e que se engendra nela. Que a intenção, clara ou obscura, do ato poético em dança, dos estados de corpo e dos estados de pensamento, passa pelo movimento como processo gerador” (38). Tradução minha. No original (...) *nous pensons que le sens premier de la danse est à lire dans le corps même qui l’enfante, et qui s’enfante en elle. Que l’intention, claire ou obscure, de l’acte poétique en danse passe par le mouvement comme processus générateur et des états de corps et des états de pensée*.

⁴³ Em seu famoso artigo *Kant d’après Duchamp*, Thierry de Duve estuda o *ready-made*, utilizando-o como referência para entender o que o autor denomina de passagem do juízo de gosto ao juízo estético, vigente no século XX. No *ready-made*, e depois em toda a arte contemporânea, haveria um movimento de assunção à Arte do que ele denomina de *n’importe quoi* – **qualquer coisa** tendo possibilidade de angariar para si o estatuto de

No decurso da formação, estas eram as condições de possibilidade para que as habilidades compositivas fossem então convocadas, tornando o aluno/intérprete apto a fazer a passagem do material sensível à matéria artística e a atuar nas práticas dialógicas de criação em dança contemporânea. Acontece que em muitos casos, a coisa não parava por aí. Dos estados de corpo insistentes, recorrentes e afins, muitas vezes, nascia um vocabulário de movimento – uma espécie de *assinatura corporal* que levava o intérprete no caminho da composição propriamente dita. O material que nascesse destes estados de corpo poderia então ser desdobrado em linguagem. De dança? Não necessariamente, pois o *medium* não estava dado de antemão. Pelo contrário, ali naquela escola estava franqueada a formação de tantos novos *media* quanto possibilitasse a pesquisa corporal.

Esta assinatura corporal, ao transformar-se em assinatura estética de uma linguagem autoral de movimento, formaria a perspectiva que interessava ao entendimento do vocábulo dança contemporânea no decurso da década de 1990 no Rio de Janeiro. Neste contexto, a célebre noção de coreografia como combinação de passos segundo uma escritura espacial/cênica baseada na lógica da espetacularidade entrou em xeque. Coreografar significava agora inventar movimento e conjuntamente tanto a lógica de composição quanto os regimes de visibilidade de sua apresentação pública. “O coreógrafo é um pesquisador”, não cansaríamos de ouvir essa frase no decurso de uma década. Autoria de movimento e invenção de *media*, tudo partindo da assinatura corporal, era passagem só de ida no destino quase inevitável: dança contemporânea.

arte. Seguindo o autor, “a arte contemporânea aparece como reino do *n’importe quoi*. (...) a fórmula *isto não é arte* (...) traduz a iminência do *n’importe quoi* e o limite do interdito. (...) Ela significa: *isto não pode ser arte*. (...) A história das vanguardas seria uma história (...) da contradição entre a arte e a não-arte, história de um interdito e de sua transgressão. Uma fórmula a resume: é proibido fazer *n’importe quoi*, façamo-lo então”. (1989: 107, 109, 112) Tradução minha. No original: *A plus d’un profane l’art contemporain apparaît comme le règne du n’importe quoi. (...) la formule ceci « n’est pas de l’art », qui revient avec une insistance rituelle dans le jugement des experts tout au long de cette première phase de l’art moderne, traduit le sentiment du n’importe quoi et le barre aussitôt d’un interdit. Elle signifie « ceci ne peut pas être de l’art » ou encore « il est interdit de faire n’importe quoi ». (...) l’histoire des avant-gardes serait une histoire dialectique mue para la contradiction de l’art e du non-art, l’histoire d’un interdit et de sa transgression. Une formule la résumerait : il est interdit de ne faire n’importe quoi, faisons-le.*

Por isso era tão importante ao Panorama 1993 estimular os criadores um (ainda) antes ao espetáculo acabado.

De 1993 a 1995, a ameaça da descontinuidade foi sendo vencida e o festival se fortaleceu ano a ano. Esse dado não poderia ser desvinculado do apoio financeiro, mesmo que miúdo, e principalmente do apoio institucional que o Panorama recebeu da Prefeitura do Rio. Data de 1993 a entrada em cena de uma personagem muito importante nessa história: Helena Severo. A eleição de Cesar Maia para prefeito da cidade do Rio de Janeiro no ano anterior trouxera-a para a pasta da cultura onde permaneceria durante oito anos consecutivos. As duas gestões históricas da Secretária de Cultura do Município foi acompanhada de uma marca de excelência tal que rendeu-lhe, apenas dois anos depois de sua posse, a Menção Honrosa do Troféu Mambembe de Dança 1995, da Funarte. O prêmio vinha da dança, pois de fato nunca antes como agora um gestor de cultura havia abraçado as causas da categoria com tamanho afinco. De 1993 a 2000 Helena Severo e a dança foram versos rimados entre si.

Em termos da produção local, a consecutividade do festival ao longo dos anos importava pelo arco que se criava entre uma e outra edição. Como afirmou a coreógrafa e bailarina Giselda Fernandes, intensa partícipe destes primeiros tempos de Panorama: "A partir do 2º ano, a gente então fazia um espetáculo pensando nele, que também foi ganhando uma curadoria, um respeito" (PEREIRA, PAVLOVA 2001: 128). Aos poucos criava-se retroatividade entre o festival e a dança que dele se acercava. Nesta retroatividade, nenhuma causalidade. O festival não ditava o que a dança deveria ser, tampouco servia somente de seu reflexo. Ambos, compossíveis em um processo de amadurecimento mútuo, fabricavam os futuros da dança, estes que pertencem a todos e não pertencem a ninguém. A consecutividade ano a ano do festival criava uma

espécie de *virtualidade* (Gilles Deleuze), não menos real por ser virtual⁴⁴, diante da qual os trabalhos se atualizavam a cada ano. Mais do que a composição de obras, a cada ano acompanhávamos o desenvolvimento “das várias danças possíveis que esses vários corpos possíveis dão a ver” (*Op. cit.*: 118), cada uma com uma assinatura diferente, o que significava cada uma inaugurando atrás de si uma *diferença* em dança contemporânea.

O que era dança contemporânea? Pergunta impertinente. Pergunta sem resposta. Enquanto assim permanecesse era sinal, e garantia talvez, de que nenhuma teleologia demarcaria a sua definição e, assim, a sua finalidade. A própria ocorrência aqui e ali do termo pós-moderno nesses primeiros anos de festival é prova de que o objeto da busca ainda era um pouco incerto e de que o quadro teórico referencial estava em aberto. Lia Rodrigues, em matéria do Jornal do Brasil de 20 de abril anunciando a programação do Panorama de 1994, afirmou: “As pessoas vão ver um mosaico do que se faz hoje em dia em dança dita contemporânea ou pós-moderna, como alguns preferem chamar” (*Op. cit.*: 111). Mais do que uma falta de precisão conceitual, isso denotava a contemporaneidade da dança como uma busca, como uma fonte inesgotável de invenção.

Era e é assim, pois a vanguarda que ela comporta é de natureza a-programática, bem diferente da “noção topográfica e militar da ideia da força que marcha à frente, que detém a inteligência do movimento, concentra suas forças, determina o sentido da evolução histórica e escolhe as orientações políticas subjetivas”, conforme sinaliza

⁴⁴ Gilles Deleuze filosofa *com* o virtual, categoria das mais importantes em seu pensamento, quando pensa sobre o possível. Para isso, vale-se do par de conceitos atual/virtual e possível/real em lugar do consagrado par real/não real. Nestas duplas entretanto nenhum dualismo, e sim complementaridade, um dependendo do outro para a plena efetivação da vida. Seguindo sua perspectiva, o possível, enquanto tal, não possui realidade, mas *pode*, ou seja, pode (ou não) efetivar-se. O possível, insistente em sua virtualidade, apesar de não existente, atualiza-se (ou não). Em sua não-existência, o virtual, continente de todos os possíveis, entretanto não é menos real. Ele goza de perfeita realidade, insistindo com todos os seus possíveis, em sua intimidade, em sua inseparabilidade daquilo que se atualiza. Uma filosofia não dualista resolve-se pela imanência: atual e virtual, possível e real são imanentes uns aos outros, constroem entre si o jogo pelo qual as coisas se efetivam em si mesmas como em um plano, assim chamado, *plano de imanência* ou *de consistência*.

Jacques Rancière. Naquele momento, estávamos construindo juntos um vocábulo e uma circunstância (histórica) a partir de acordos disjuntivos, nunca consensuais, em um exercício constante de *partilha do sensível* que, como diz o autor, dá forma à subjetividade política. A paisagem de dança que se conformava parecia concordar com o filósofo quando diz: “Há essa outra idéia de vanguarda que se enraíza na antecipação estética do futuro, (...) a idéia da virtualidade nos modos de experiências sensíveis inovadoras de antecipação da comunidade por vir” (2005: 43, 44).

Ninguém podia supor os devires guardados para a dança carioca pelo ano de 1995. Do mesmo modo, a produtora Graça Gomes não podia imaginar o arrasador sucesso de público do espetáculo *Velox*, segundo da carreira de Deborah Colker, em sua temporada no Teatro Carlos Gomes⁴⁵. Caso contrário, não teria declinado da proposta de participação na bilheteria em favor de um cachê fixo por seu trabalho de produção executiva do espetáculo, conforme confidenciou-me anos depois. Talvez tenha sido o sucesso, talvez um acordo de gabinete, o fato é que em 1995 Helena Severo conferiu à companhia de Colker um apoio financeiro, designado pela secretaria mas operacionalizado pelo RIOARTE, destinado à sua manutenção.

Tudo isso acontecia antes ainda da coreógrafa firmar o longo contrato de patrocínio exclusivo com a companhia de petróleo BR Distribuidora, razão pela qual seu aporte municipal seria em breve descontinuado. Mesmo assim, esta iniciativa havia aberto uma fresta na política municipal de cultura através da qual um conjunto regular de companhias de dança subvencionadas iria formar-se a partir do acréscimo, a partir de então, a cada ano, de novos grupos. Ainda em 1995, dois novos nomes seriam contemplados: a Cia. de Dança Carlota Portella - Vacilou Dançou e a Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos. Em seis anos esse pequeno número inicial chegaria ao total de treze companhias apoiadas anualmente pelo poder público, em uma iniciativa

⁴⁵ Teatro localizado na Praça Tiradentes no Centro do Rio de Janeiro.

inédita no país. Em 2001, esta subvenção, realizada pela vontade política de Helena Severo e graças à sua inteligência em dialogar de perto com a classe na constituição da mesma, se transformaria então em um programa.

Desde o seu início a subvenção municipal dirigia-se a grupos mais estáveis e com uma produção continuada. Em uma razão histórica, mais uma vez, onde não cabe causalidade, mas concomitância e reciprocidade, compossibilidade enfim, era na mesma medida que grupos novos surgiam na cidade, que o apoio municipal incluía outros ao rol dos já subvencionados. Sem precisar o que vem antes do que, o fato é que uma economia de produção baseada no formato de companhia de dança em torno de um coreógrafo-diretor proliferou na cidade no decurso da década. A assinatura de pesquisa de movimento transformava-se agora em (valiosa) moeda.

Para os coreógrafos ainda ingressantes na carreira mas já promissores, o município reservou um quinhão no seu Programa de Bolsas RIOARTE lançado também em 1995. Este sim nascia com edital, prazo de execução e comissão qualificada para seleção. O programa contemplava os artistas mensalmente com uma bolsa de validade semestral ou anual para o desenvolvimento de suas pesquisas, submetidas à comissão através da inscrição de projeto. No edital, dentre as várias áreas contempladas, o vocábulo (coreografia) aparecia assim entre parêntesis logo após a palavra Dança, especificando nela um recorte. E de fato esta foi a vocação do programa em vários anos de sua existência, mesmo as pesquisas de cunho crítico ou analítico tendo sido também contempladas em algumas edições mais tardias.

No caso dos criadores, a bolsa respondia pelas primeiras possibilidades de sustentabilidade financeira do laborioso e lento trabalho de pesquisa de movimento, como vimos, prática comum da dança contemporânea da década de 1990. Mesmo não sendo exigida a finalização do período de pesquisa com uma obra a ser estreada, a

grande maioria dos criadores utilizava a bolsa também para viabilizar suas montagens que, quase via de regra, estreavam no Panorama. Márcia Milhazes, Paulo Caldas, Marcia Rubin e a dupla Frederico Paredes/Gustavo Ciríaco, cujas companhias ingressariam futuramente no conjunto das subvencionadas, foram alguns de muitos nomes contemplados pelo Programa de Bolsas ao longo de sua existência. Ao fim de 1995, contávamos então com três iniciativas de fomento público municipal para a dança começando a estabelecer reciprocidades, mesmo que isso não fosse tão claro à época.

A coordenação de várias ações entre si conformando uma circunstância de dança não se restringia ao campo das iniciativas políticas. A entrada da jornalista Adriana Pavlova no Segundo Caderno do jornal O Globo neste mesmo ano, somada à presença de outra jornalista, Nayse López, no Caderno B do Jornal do Brasil desde 1994 garantiram o início de um intenso diálogo da dança contemporânea carioca com a mídia impressa. Havia duas jovens jornalistas mais especializadas nos dois principais jornais do Rio com bom fôlego para a *venda* de pautas a seus editores. Havia notícia no mundo da dança contemporânea. O resultado: inúmeras primeiras capas dos cadernos de cultura, não somente do Rio Janeiro, conquistadas pela dança carioca a partir de então.

Este foi um dado decisivo na formação do que o pesquisador Leonel Brum denominou de *modelo de comunicação entre dança e sociedade* – um sistema de natureza informacional travado entre a dança carioca e seu ambiente no decurso da década de noventa – tese defendida em sua dissertação de mestrado.

Na medida em que (*sic*) as ações políticas da Prefeitura foram sendo implantadas, a dança contemporânea carioca começou a ganhar mais espaço na mídia, refletindo no aumento do interesse do público em assistir os (*sic*) eventos e, conseqüentemente gerando um apoio maior da iniciativa privada, lançando ainda mais eventos no calendário cultural oficial da cidade do Rio de Janeiro. As repercussões entre o público e a mídia fortaleciam ainda mais a certeza do Município no retorno institucional do apoio oferecido à dança e abria novas portas para a continuidade e ampliação destes investimentos. (2001: 21)

Este trabalho de cobertura dos assuntos relacionados à dança pelos jornais começou a tomar fôlego com a realização da quarta edição do Panorama, pois naquele ano havia um motivo a mais a atrair as manchetes.

Em 1995 o Panorama bem poderia ter se chamado Festival Guy Darnet. O diretor da Biennale de la danse de Lyon anunciara, para 1996, a dedicação temática de seu festival ao Brasil e estava no país garimpando trabalhos. Lia Rodrigues havia conhecido Darnet na Bahia no ano anterior quando ele procurava obras brasileiras para compor a edição 1994 dedicada à África. Um ano depois viu-se envolvida com um Panorama inclusivo o suficiente para servir de vitrine ao curador. “Em seu quarto ano, o Panorama oferecia um olhar nacional, com mais convidados de outros estados (...). Participar do Panorama se transformou em sinônimo de uma chance de carimbar o passaporte para a França no ano seguinte” (PEREIRA, PAVLOVA 2001: 101,102).

Com o suporte institucional e financeiro conferido ao festival por Helena Severo, através do RIOARTE, o Panorama deu alguns passos mais largos em 1995. Isso significava sobretudo uma programação bem mais extensa se comparada a dos anos anteriores. Além da representatividade nacional, Lia precisava apresentar ao francês o que estava acontecendo em termos de criação artística na dança do Rio. Ela estava certa. A dança carioca seria outra depois da passagem de Guy Darnet, não somente pela cidade, mas por sua história. O curador afirmou em depoimento a Pereira e Pavlova:

O que me interessou e surpreendeu foi a modernidade. Era um festival de dança contemporânea, numa cidade que do ponto de vista internacional era muito mais conhecida pelo carnaval do que pela dança contemporânea. Descobri essa dança muito original e seus bailarinos que trabalhavam em direções muito diferentes (...).
(*Op. cit.*: 109)

O comedimento desta declaração proferida cinco anos mais tarde de sua presença no Rio não reflete o impacto que a dança carioca e o próprio Panorama exerceram sobre o curador.

Para senti-lo, melhor analisar a própria programação da Bienal de 1996. Dos quinze grupos selecionados em todo o país⁴⁶, seis eram do Rio de Janeiro – Companhia de Dança Deborah Colker; Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos; Lia Rodrigues Companhia de Danças; Márcia Milhazes Dança Contemporânea; Rubens Barbot Companhia de Dança⁴⁷; Atelier de Coreografia/João Saldanha, três deles apoiados pela Prefeitura do Rio. A Rubens Barbot, primeira companhia negra de dança contemporânea do país, dirigida pelo coreógrafo que dava-lhe nome, havia sido recentemente contemplada com a subvenção da Prefeitura do Rio ao lado da Cia. Étnica de Dança e Teatro, dirigida por Carmen Luz e Zenaide Djadillê. As duas novas aquisições elevaram para cinco o total de companhias apoiadas em 1996. Helena Severo fazia bonito em Lyon, extrapolando além-mar os limites de nossa municipalidade, não somente pelos grupos subvencionados que viajavam, mas pelo apoio financeiro conferido à viagem de todo o conjunto carioca contemporâneo. Do Rio de Janeiro, além das companhias de dança contemporânea, embarcaram ainda para a França “o grupo de dança de salão de Carlinhos de Jesus e sambistas da Imperatriz Leopoldinense” (*Op. cit.*: 89).

Darmet reconheceu a nossa distinção não somente no número de artistas convidados. A noite intitulada Panorama Carioca era uma homenagem do francês ao festival que tanto o impressionara no ano anterior. Faziam parte desta programação as companhias

⁴⁶ Grupo Corpo/MG (Direção de Rodrigo Pederneiras); Balé Folclórico da Bahia/BA (Direção artística de José Carlos Arandiba); Companhia Terceira Dança/SP (Direção artística de Gisela Rocha); Balé da Cidade de São Paulo/SP (Direção artística de Ivonice Satie e assistência de Hugo Travers); Companhia Será Que?/MG (Direção de Rui Moreira); Ballet Stajium/SP (Direção Márika Gidali); Companhia Fernando Lee/SP (Direção de Fernando Lee); Helena Bastos e Angélica Chaves/SP.

⁴⁷ Atualmente Cia Rubens Barbot Teatro de Dança.

de Márcia Milhazes e de João Saldanha apresentando as estreias de Santa Cruz e Dança de III, respectivamente – obras acabadas a cujos fragmentos o curador havia assistido no festival de 1995. A presença de Antonio Nóbrega também se devia ao Panorama. Seu espetáculo Figural havia sido a escolha de Lia Rodrigues para a noite de abertura do festival carioca do ano anterior. Lia, por sua vez, viajava a Lyon não como diretora artística do Panorama, mas como coreógrafa. Seu grupo e o de Regina Miranda haviam se apresentado para Darmet em suas salas de ensaio, ainda em 1995, fora dos quadros da programação. Afinal, esta havia sido uma decisão ética de Rodrigues desde 1993: não participar do festival com a sua companhia de dança.

1996 iniciava um diálogo do Panorama com a França que responderia nos anos vindouros por momentos memoráveis do festival. No estreito contato com Guy Darmet, Lia foi vencendo sua resistência em programar atrações internacionais. “O problema é que na época faltava espaço para as companhias daqui e a minha preocupação no Panorama era não gastar dinheiro que a gente poderia usar na dança brasileira com a dança de fora, porque para eles existiam outros canais” (*Op. cit.*: 91). Aos poucos ela foi entendendo que o contato com os estrangeiros era também um modo de investir na dança daqui. A começar pela noite de abertura do festival em 1996 que contou com uma palestra de Darmet acerca da política cultural francesa dedicada à dança iniciada na década de 1980 no decurso do governo Mitterrand. Treze dias de programação seriam finalizados com a companhia francesa da coreógrafa Christine Bastin, em elegante contrapartida ao investimento francês.

Este Panorama antecedia em dois meses o embarque dos convidados a Lyon e talvez tenha sido por isso que ampliara ainda mais a presença de trabalhos de jovens aspirantes na programação. Neste contexto, o público teve acesso às primeiras apresentações de criadores que dariam o que falar na dança carioca dos próximos anos. O humor inteligente de Frederico Paredes e Gustavo Ciríaco começava pelo nome

quase impronunciável de sua (pequena) companhia: Dupla de Dança Ikswalsinats⁴⁸ que estreou no festival com Presente Remoto – Campos em Separado, minha primeira colaboração com a Dupla, na direção. Estreante também, a futura coreógrafa Dani Lima apresentava-se como bailarina de um duo com Claudio Baltar coreografado por Deborah Colker. A baiana Ana Vitória chegava de uma estada na Europa com o seu belo solo Valises para fincar pé definitivo na cidade. Marcela Levy, meses antes de ingressar na companhia de Lia Rodrigues, ainda compunha com Alex Ikeda o grupo Ta-Ke, que retornava ao Panorama apresentando o duo Res.

1997 começou ainda sob o efeito de Lyon. Na esteira da bela campanha lá realizada, duas novas companhias foram incorporadas ao conjunto de subvencionadas que permaneceu entretanto com o mesmo total de cinco grupos contemplados – esta foi a única vez em que companhias foram substituídas. A inclusão da Lia Rodrigues Companhia de Danças e da Márcia Milhazes Dança Contemporânea coincidiu com a saída da Cia. Étnica de Dança e Teatro e da Companhia de Dança Deborah Colker. Neste mesmo ano, grandes conquistas também para o Panorama. A relação com outros países foi finalmente selada quando o festival tornou-se declaradamente internacional, através de um convênio com o Instituto Goethe.

A transferência do alternativo Espaço Cultural Sérgio Porto ao nobre Teatro Carlos Gomes coincidiu com a admissão em seu nome da sigla do instituto que lhe dera origem chancelando a parceria com a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. O festival passava agora a Panorama RIOARTE de Dança e a ser realizado no segundo semestre do ano. Com esta mudança de estatuto e de estatura, ele cumpria aquilo que provocativamente Lia Rodrigues havia escrito no programa da edição de 1994, quando já o inseria

⁴⁸ O nome havia sido um batismo do coreógrafo Paulo Caldas em uma das noites do grupo de estudos que mantivemos de 1994 a 1996, quando o coreógrafo, depois de haver assistido aos primeiros experimentos da dupla na escola de Angel, da qual éramos todos alunos, disse: "Ah! O que vocês fazem é Stanislavski ao contrário". Em meio a muitas risadas, estava batizada a dupla que estrearia no Panorama em 1996.

definitivamente no calendário cultural da cidade. O Panorama modificava-se diante de um cenário carioca de dança em franca expansão com a inauguração de dois novos festivais na cidade. No Teatro Nelson Rodrigues⁴⁹ a Caixa Econômica Federal abriu, também no segundo semestre, o seu Movimentos de Dança da Caixa – uma mostra que trazia ao Rio de Janeiro companhias nacionais e internacionais de dança contemporânea.

Ainda no mesmo ano, no mesmo centro da cidade, no mesmo segundo semestre, o Centro Cultural Banco do Brasil (finalmente) iniciava seus trabalhos com a dança realizando o Dança Brasil. Também dedicado à dança contemporânea porém de cunho nacional, o festival ocuparia anualmente o Teatro II do CCBB com seis semanas sequenciais de mostra, dedicando uma semana e um mais-que-generoso cachê a cada grupo convidado. Excetuando-se o Grupo Corpo, a Cia. de Dança Carlota Portella – Vacilou Dançou e a Companhia de Dança Deborah Colker, que estavam sendo ou já haviam sido patrocinados por empresas privadas, essas eram as primeiras cifras de gente grande que a dança contemporânea recebia. Não demorou para que a consecutividade do Dança Brasil começasse indiretamente a financiar e diretamente a exigir estreias em sua programação.

Durante seus oito anos de realização, o festival deu eco nacional ao movimento de dança carioca provando que existia dança contemporânea de alta qualidade nos quatro cantos do Brasil. E isso dizia respeito também à mobilização política. Em 1997, fóruns locais em todo o país reagiriam com indignação à infeliz declaração/desculpa do então Ministro da Cultura Francisco Weffort para a ausência de recursos e de políticas públicas voltadas para a dança, justificando-a pela suposta falta de mobilização do setor. Tendo passado para o primeiro semestre a partir de sua segunda edição, o Dança Brasil ladeou o Panorama e uma nova mostra organizada pelo RIOARTE na consecução de um

⁴⁹ Atualmente Conjunto Cultural da Caixa – Teatro Nelson Rodrigues.

calendário para a dança no Rio de Janeiro que agora cobriria o ano todo. E este ano era 1998.

Com a proliferação de novas companhias de dança na cidade na segunda metade da década de 1990 – Ana Vitória Dança Contemporânea; Andrea Jabor/Arquitetura do Movimento; Andrea Maciel e Cia. de Dança; Cia. Dani Lima; Cia Ra Tame Tanz depois transformada em Alexandre Franco Dança-Teatro; Cia. Lúmini de Dança; Dupla de Dança Ikswalsinats; Esther Weitzman Cia. de Dança; Grupo de Dança D.C.; Grupo Tápias; Humas Cia. de Dança; Paula Nestorov Cia. de Dança; Paulo Mantuano Companhia de Dança; Tábula Rasa Dança Contemporânea; Tanz Haus; Trupe do Passo e outras – havia excedente de produção que justificasse a organização de uma mostra especificamente dedicada à dança carioca. Projeto concebido e organizado pelo Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE, o Circuito Carioca de Dança tinha por objetivo oferecer uma pauta mais generosa nos espaços da Rede Municipal de Teatros na qual os coreógrafos pudessem mostrar os seus trabalhos. 22 companhias dentre estreantes e mais consagradas se apresentaram em quatro espaços – Teatro Glória, Teatro Delfim⁵⁰, Espaço FINEP e Teatro Carlos Gomes – em uma longa e ininterrupta temporada de três meses de dança a preços populares atraindo um público total de 9.600 espectadores. As apresentações sucediam no tempo formando um circuito entre si iniciado no Teatro Delfim (junho) passando ao Glória (junho/julho), em seguida ao Espaço FINEP (julho/agosto) e finalizando no Carlos Gomes (agosto) com as Temporadas Oficiais das companhias subvencionadas.

Se as pautas e a imprensa já estavam conquistadas, faltava à dança contemporânea (carioca) chegar à televisão. Com este apelo e graças à Lei Federal de Incentivo à Cultura, o produtor cultural Ivan Fortes conseguiu emplacar a realização do DançAtiva

⁵⁰ Importante casa de espetáculos situada no bairro do Humaitá, mais tarde retomada da Prefeitura pelo Centro Universitário da Cidade/UniverCidade, transformando-se em Teatro da UniverCidade, hoje extinto.

com patrocínio da IBM e do Unibanco durante dois anos consecutivos. O lugar escolhido para sediar-lo: a cidade do Rio de Janeiro. Em 1998 e 1999, o projeto “convidou, ao todo, seis grupos brasileiros de dança contemporânea para cumprir temporada nos teatros João Caetano e Carlos Gomes, respectivamente.” (BRUM 2001: 22). Em torno das apresentações no palco, cada uma das companhias convidadas tornava-se assunto de um documentário a elas dedicado, dirigido por jovens e promissores talentos do cinema nacional.

O canal a cabo Multishow acolheu a exibição dos documentários, compreendendo a potência imagética da dança contemporânea. A mesma que encantara os telespectadores anos antes com a exibição aos domingos na TV Globo de pequenas vinhetas de *videodança* veiculadas para divulgação do Carlton Dance Festival. Como demonstra o texto institucional do programa do DançAtiva de 1999, “no palco ou no vídeo, o que poderemos acima de tudo, é exercitar o olhar sobre a dança, percebendo os movimentos que compõem verdadeiros quadros como expressão do corpo e da arte” (*Op. cit.*: 292). A Quasar Cia. de Dança, de Goiás e o Cena 11 de Santa Catarina participaram da edição 1998, enquanto, em 1999, Ana Vitória Dança Contemporânea representou a Bahia, apesar de residente no Rio, a Chamecki & Lerner Companhia de Dança veio do Paraná, o Grupo Grial de Dança, de Pernambuco e do Rio de Janeiro, a Staccato Companhia de Dança⁵¹.

Desde 1993 dois bailarinos saídos dos quadros do curso técnico da escola de Angel Vianna apresentavam a cada ano no Panorama um novo duo resultado da séria e consequente pesquisa que cautelosamente realizavam. Atentos à economia que pouco a pouco se formava na cidade em torno do ideário da companhia de dança, Maria Alice Poppe e Paulo Caldas fundaram então a Staccato Companhia de Dança. Apesar de apenas dois bailarinos no palco, o coreógrafo liderava a companhia como uma equipe

⁵¹ Atualmente Staccato | Paulo Caldas

permanente de criação. Tive o prazer de integra-la durante oito anos consecutivos, primeiramente como figurinista e mais tarde também como assistente de direção.⁵² Tratava-se ali, mais precisamente em 1993, do início de minha carreira profissional na dança contemporânea.

Caldas assinava o desenvolvimento de uma linguagem de dança que, em 1996, foi contemplada com o Programa de Bolsas RIOARTE para realização de uma pesquisa dedicada a estabelecer *passagens do cinematográfico ao coreográfico*. Resultado da pequena perspectiva de sustentabilidade oferecida pela bolsa mensal de um ano de duração, a Staccato ampliou para três o número de intérpretes com a admissão da bailarina Flávia Meireles e, em 1997, estreou a coreografia Camarescura no agora Panorama RIOARTE de Dança, como resultado do período de pesquisa. Em 1998, o Dança Brasil ofereceu os meios e a pauta para a estreia e pequena temporada do espetáculo LightMotiv: díptico de dança, que somava à Camarescura um duo inicial intitulado Ritornelo.

O espetáculo culminava a trajetória de cinco anos através da qual uma assinatura de dança se formara, forte o suficiente para, em 1998, ser reconhecida pela subvenção da Prefeitura do Rio ao lado do Atelier de Coreografia de João Saldanha, ampliando para sete o número de grupos apoiados. Mesmo não tendo ainda recebido concretamente o dinheiro da subvenção – o anúncio foi feito em 1998, mas o aporte veio somente em 1999 – João Saldanha e Paulo Caldas integraram as Temporadas Oficiais das companhias de dança subvencionadas, realizadas no Teatro Carlos Gomes em agosto daquele ano por ocasião do Circuito Carioca de Dança. Aquela era a primeira vez de muitas em que ouviríamos a palavra *contrapartida* na relação entre arte e Estado no decurso da era FHC. Esse era o mote das temporadas realizadas a preços populares. Isso

⁵² Este tempo de oito anos de trabalho na companhia contam um total de 6 coreografias: Pas (1993); Adágio (1994); Falso Movimento (1995); Ostinato (1996); Camarescura (1997); Estudo#1 (1998) e de uma trilogia de espetáculos: Falso Movimento (1997), LightMotiv: Díptico de Dança (1998) e Quase Cinema (2000).

mais do que uma obrigação contratual era uma conquista. As pautas no, assim chamado, horário nobre dos teatros era batalha política antiga da classe de dança que conseguia agora, depois de anos, sair da condição de demérito do horário alternativo, péssimo índice para o crescimento econômico do setor. Foi graças à sua temporada oficial que a Staccato confirmou a excelência de sua linguagem sendo premiada, ainda em 1998, com o Troféu Mambembe de melhor bailarina para Maria Alice Poppe. Outras distinções também vieram no mesmo ano, como a indicação para melhor figurino (Thereza Rocha) e a premiação nas categorias Bailarina (Poppe), Iluminação (José Geraldo Furtado) e Coreógrafo (Caldas), na primeira edição do prêmio RioDança

O Prêmio RioDança era outra conquista da classe carioca agora organizada com nome e endereço. Desde o final de 1997, um grupo estável reunia-se no Café de la Danse⁵³ maquinando ações conjuntas. O Rio de Janeiro também reagira à declaração de Weffort e formara naquelas reuniões o Comitê Carioca de Dança.

Comissão composta por Angel Vianna, Gatto Larsen, Gilda Almeida, João Saldanha e Leonel Brum. Cinco representantes da dança carioca, eleitos a partir de escrutínio democrático entre coreógrafos, produtores, jornalistas, sindicalistas, bailarinos, professores, estudantes de dança, entre outros. O Comitê foi responsável por vários projetos de política cultural junto aos órgãos governamentais das esferas Estadual e Federal, mas foi no Município que ele estabeleceu plena parceria. (*Op. cit.*: 14)

O Projeto RioDança composto de quatro vertentes de ações concretas – Apoio, Espaço, Memória e Prêmio – foi então proposto à Prefeitura do Rio/Helena Severo com o objetivo de sancionar a parceria com a Secretaria Municipal de Cultura.

Apoio dizia respeito à formalização da subvenção permanente a companhias de dança atuantes na cidade do Rio de Janeiro que já vinha acontecendo; *Espaço* contemplava a inauguração de um centro coreográfico, seguindo de perto um modelo francês que proliferara naquele país nas décadas de 1980/90 – um complexo de salas de ensaio e de

⁵³ O local situado na Lapa era um misto de bar, local de apresentações e sede da Rubens Barbot Companhia de Dança.

espetáculo, galeria de arte, biblioteca, sala de memória e apartamentos para hospedagem de artistas visitantes. O prédio designado, uma antiga cervejaria na Tijuca com três mil metros quadrados tombado pelo patrimônio histórico, exigia reforma que seria garantida através de uma parceria entre o Grupo Pão de Açúcar e a Secretaria Municipal de Cultura; *Memória*, como o próprio nome sugere, seria composto por ações relacionadas a pesquisa e documentação da dança, não somente a contemporânea, do Rio de Janeiro e do restante do país; *Prêmio RioDança* seria uma premiação anual oferecida aos que se destacassem nas produções cariocas nas categorias: coreógrafo, bailarino, bailarina, figurinista, cenógrafo, iluminador, trilha sonora e produtor. Para premiar a categoria especial, os jurados deveriam escolher uma personalidade ou um evento da cidade.

A subvenção continuou por mais oito anos. O Prêmio RioDança aconteceu de 1998 a 2000. A vertente Memória foi contemplada em 1998, como relembra o pesquisador Leonel Brum,

com a abertura de uma exposição no Centro de Arte Helio Oiticica, que exibiu mais de trezentas fotos, documentos raros, figurinos, maquetes de cenário, partituras, acessórios e objetos pessoais de alguns daqueles que fizeram a história da dança carioca desde o início deste século até os dias de hoje, reunindo em um mesmo espaço vários estilos de dança, do clássico ao contemporâneo. (16)

Já o Centro Coreográfico – este foi um sonho adiado, adiado e adiado até a sua inauguração em 2004 com um projeto de gestão infelizmente bem distante daquele delineado pelo Comitê Carioca de Dança.

Ainda no ano de 1998, do outro lado da cidade, um outro conjunto também se reuniria. Alguns estudantes, artistas e pesquisadores começaram semanalmente a desmentir a partição epistemológica entre teoria e prática e fundaram o Grupo de Estudos em Dança do Rio de Janeiro “nos moldes dos grupos de estudos que já vinham sendo coordenados por Helena Katz em São Paulo desde o final da década de 1980”

(PEREIRA, PAVLOVA 2011: 63). O núcleo estável do grupo era formado por Lia Rodrigues, Roberto Pereira, Silvia Soter, Dani Lima e Beatriz Cerbino e as reuniões eram franqueadas a quem gostasse de participar. Os estudos eram realizados sob a orientação mais afetiva que formal e feita à distância por Katz, grande amiga de Rodrigues e orientadora da tese de doutorado de Pereira. Como pesquisadora e professora da Pós-graduação em Semiótica da PUC de São Paulo, a jornalista e crítica de dança do jornal O Estado de São Paulo estava profundamente envolvida no estabelecimento de passagens entre a dança, os estudos cognitivos, a memética ascendente a Daniel Dennet e o evolucionismo neo-darwinista de Richard Dawkins, em clara tentativa de interface arte/ciência. Foi graças ao grupo de estudos e à forte presença de Helena em várias iniciativas realizadas na cidade a partir de então que um vocabulário evolucionista tentou caber na boca dos cariocas durante bastante tempo.

A fundação do grupo de estudos e a entrada de Roberto Pereira como curador do Panorama ao lado de Lia Rodrigues, também em 1998, corroborava uma tendência do festival, iniciada já em 1993, de fazer acompanhar anualmente sua programação artística de uma programação de cunho mais declaradamente formativo integrando palestras, lançamentos de livros, mostras de vídeos e workshops. Este trabalho remonta às primeiras edições quando Rodrigues estava ladeada por outra pesquisadora paulista – Cassia Navas. Como Lia declarou: “ela era uma pessoa muito importante, pois no início do Panorama a gente debatia muito os conceitos. Foi ela quem me ajudou a dar nome ao evento” (Cf. PEREIRA, PAVLOVA 2001: 125).

Neste momento havia porém um predomínio de Katz tanto no Panorama quanto nos estudos em dança. Isso se confirmava nas várias iniciativas de cunho formativo realizadas no Rio de Janeiro nos anos seguintes. O Grupo de Estudos foi responsável pela organização do curso *A dança é o pensamento do corpo*, parte do título da tese de doutorado de Helena Katz, ministrado pela própria, na UNIRIO, em 1999; pela

estruturação do debate realizado no Panorama de 1998 que contou com a presença de Helena e de outros integrantes; pela mediação do *Encontro Teórico* reunindo Jorge Albuquerque Vieira e Christine Greiner, professores da Pós-graduação em Semiótica da PUC/SP – Panorama, 1999; pelas organização e orientação do Fórum Cinco Perguntas a Maguy Marin do Panorama de 2000, cuja abertura ficou a cargo de Katz.

Uma iniciativa de autoria dos mesmos Roberto Pereira e Silvia Soter do grupo de estudos, porém destoante de toda esta univocidade, forneceria à partilha de ideias de/em dança um excelente instrumento. Os dois, que formariam em futuro próximo a dupla de críticos de dança em exercício na cidade – Soter no jornal O Globo e Pereira no Jornal do Brasil –, lançaram no Panorama de 1999, o livro *Lições de Dança*, por eles organizado. O título do livro acompanhado do número 1 explicitava o desejo e o projeto de uma série. A publicação reunia artigos de diversos pesquisadores brasileiros de excelência espalhados pelo país e a tradução de um texto seminal estrangeiro. A facilidade de garimpar os artigos no Brasil somada à vontade política da editora do Centro Universitário da Cidade/UniverCidade em publica-la levariam a sequência a totalizar cinco volumes em 2005, quando foi descontinuada. À época do lançamento do primeiro volume, além de inédita, a iniciativa era de vulto, uma vez que existiam poucas publicações de dança em língua portuguesa à venda no país. Nos anos seguintes, com a entrada da dança nas universidades, os livros da série cumpririam um importante papel e se tornariam item de colecionador uma vez que vários números esgotaram sem posterior reedição. Toda esta fertilidade comprovava que a dança enxergava-se já como forma de conhecimento e que pensar era somente um outro modo de fazer dança.

Não somente os pesquisadores e críticos, também os artistas produziam saber de/em dança fosse nos procedimentos e nas metodologias de pesquisa em alguns casos mais, em outros menos formalizados, ou nos *releases* das peças coreográficas que faziam circular todo um novo glossário no *métier*. Alguns exemplos: “Estabelecer passagens do

cinematográfico ao coreográfico”; “Dança aérea”; “Um diálogo entre palavra e movimento”; “As várias noções da palavra *descobrir* no dicionário”; “Investigação coreográfica onde o espaço é o tema”; “Qualidade emocional que dá sentido ao gesto e à forma”; “Integração de diversas linguagens cênicas”; “Intensificar o cruzamento entre o circo e a dança contemporânea”; “Música em movimento, dança orquestral e cores sonoras”; “Coreografar a dramaticidade da condição humana”; “O vínculo é a dança contemporânea que sublima o léxico da dança”. Estas eram tentativas em alguns casos mais, em outros menos felizes de achar as palavras para apresentar na forma impressa os conceitos que norteavam as pesquisas coreográficas em curso sendo, ao mesmo tempo, por elas fabricados. Como sugeriram Pereira e Pavlova (2001), “O *release* que acompanha passa a ser um mapa: quem é o coreógrafo? de onde ele vem? do que trata o trabalho?” (15). Interessante notar que, uma vez reunida, emerge desta pequena mostragem uma ideia de contemporaneidade na dança associada ao hibridismo ou interfaceamento de linguagens. De qualquer modo, já estávamos bem distantes das palavras do poeta Chacal, escritas em 1980 em razão do espetáculo Heliogábalo, de Regina Miranda: “... É de noite não há necessidade de nenhuma palavra. O dia é da palavra como a noite é da dança.” (*apud* BRUM 2001: 63).

Palavra, pensamento, conhecimento, conceito. A partir de 1999 entraria em curso uma mudança de capítulo na história da dança contemporânea carioca. Neste processo, coincidentemente ou não, a palavra “pensar” seria insistentemente recorrida. É de se notar a afirmação que encerra o texto de Pereira e Pavlova acerca da edição 1999 do Panorama: “Com a oitava edição do Panorama RioArte de Dança, a cidade do Rio de Janeiro teve mais um chance de **começar**⁵⁴ a entender a dança não apenas como entretenimento, mas antes como possibilidade de conhecimento. De pensamento.” (2001: 62) Diferente do que sugeririam os títulos e os conteúdos das matérias e críticas de jornal a partir de então, acredito que pensar a dança era uma tarefa que o público e

⁵⁴ Grifo meu.

os participantes do Panorama inevitavelmente faziam desde sempre, dado o caráter, digamos, *filosofante* intrínseco à dança contemporânea em seu movimento de produção/inauguração de sentido. Digo isso apesar de reconhecer a importância do encorajamento reflexivo protagonizado pelo pesquisador, professor e meu grande amigo Roberto Pereira. Digo isso sobretudo na tentativa de esclarecer um ponto importante e diferir-me da emblemática frase de Helena Katz, proferida no curso intitulado *O que se pensa na dança hoje?*, por ela ministrado em outro festival brasileiro, a Bienal Internacional de Dança do Ceará, em 2001: “hoje podemos dizer que Fortaleza **começa**⁵⁵ a pensar a dança contemporânea” (Cf. GONÇALVES *in* PRIMO, ROCHA (org.) 2011: 82).

Abordar a oitava edição do festival significa inevitavelmente reportar-me à histórica apresentação do *enfant terrible* da dança francesa daquele momento – Jérôme Bel – em sua estreia na cidade, chegando então em um ponto crucial desta narrativa. Era a noite de abertura do festival e eu, em meio a uma enorme plateia, travava o primeiro contato com a obra de Bel. Quase juntei-me ao coro dos descontentes que vaiava em resistência ao difícil espetáculo do coreógrafo, sem entretanto abandonar o teatro.

Naquela noite inesquecível, o Teatro Carlos Gomes lotado de convidados viveu uma verdadeira comoção. Aturdida pela estranha e inusitada performance de Bel, a habitualmente silenciosa plateia de espetáculos de dança começou a manifestar-se: a cada *black-out*, gargalhadas divertidas eram abafadas pelas vaías que aos poucos deixavam de ser tímidas. No palco, Jérôme Bel, dançarino e coreógrafo francês, contracenava com objetos uma coreografia rigorosa e sofisticada que dispensava, no entanto uma dança feita de passos. (SOTER *in* PEREIRA, PAVLOVA 2001: 98)

Uma dança que dispensava a lógica de passos⁵⁶ era quase página virada para uma plateia mais ou menos habituada às pesquisas de movimento e suas inquietantes

⁵⁵ Grifo meu.

⁵⁶ Para melhor entendimento dos regimes corporais e dos modos de organização coreográfica que vigoram na dança contemporânea, a distinção entre uma *lógica de passos* e uma *lógica de movimento* mostra-se útil. A primeira corresponde às danças para as quais espaço é sinônimo de chão, privilegiando duas coordenadas espaciais (largura e profundidade), e coreografia é consecução coerente de movimentos tomados como etapas – porções/subdivisões desse espaço (chão) – a serem percorridas. Bem diferente, a espacialidade na dança

estranhezas apresentadas em oito anos de Panorama. A literatura crítica inclusive já nos tinha legado o vocábulo *hibridismo* ou *hibridação* para darmos conta dos fenômenos de fronteira, dos estados de ambiguidade, da coexistência de diferentes gêneros em um mesmo ente, verificáveis na arte do século XX, também na cultura, na ciência, na subjetividade enfim, e radicalizados a partir da década de setenta.

Hibridismo ou hibridação é um termo emprestado da biologia para a teoria contemporânea da cultura e da arte. No pensamento contemporâneo, ele serve para descrever o cruzamento de no mínimo duas especificidades gerando um terceiro e novo gênero, campo de conhecimento ou de atuação de natureza não sintética, uma vez que não pode ser definido pela soma das partes constituintes. Não há fusão dos dois ou mais termos de partida, pois há perdas no processo. Teatro-dança e videodança são exemplos de soluções deste tipo que nomearam novos gêneros de dança nascentes a partir da década de setenta. Some-se a isso as diversas hibridações que não chegaram a constituir um novo gênero, e teremos um retrato da (boa) dificuldade de nomeação vigente no encontro obra/espectador em dança contemporânea. A tal ponto essa suposta dificuldade era notícia que a jornalista Nayse López conseguiu vender ao Jornal do Brasil, por ocasião do Panorama de 1999, a pauta de um Caderno Idéias⁵⁷ inteiramente dedicado “às questões do corpo e suas complexidades” (*Op. cit.*: 61).

contemporânea é, tal como sugere José Gil, *espaço do corpo* – aquele produzido pelo próprio corpo a partir da experiência movente. Como sugere o filósofo português, “espaço intensificado que prolonga os limites do corpo próprio para além dos contornos visíveis (...). Investido de afetos e de forças novas, o ar, o espaço adquirem texturas diversas mesmo invisíveis” (2005: 47). Não se trata portanto de um espaço euclidiano dentro do qual o corpo se move como um objeto. Na dança contemporânea, o corpo opera a passagem de objeto a processo implicando assim na percepção, ou seja, na compreensão vivencial de que o corpo fabrica espacialidade, produz o seu entorno, manufatura espaço a partir de si; de que o corpo não é um objeto circundado por um espaço já dado. Se o espaço é fabricado conjuntamente à fabricação da movência (consustancialidade), não há mais itinerário a ser percorrido e, no seu lugar, um espaço (do) vivido. Uma *lógica de movimento* rege a composição coreográfica que não se define mais por combinar passos, mas por constituir uma *duração* experienciável pelo corpo. Tempo e espaço não são mais identificáveis separada e distintamente e um *continuum* modulável de movimento, afeito à natureza do espaço-tempo não-euclidiano, desdobra-se *ad infinitum*. Diferente da noção clássica que espacializa o tempo para compreendê-lo e, seguindo a mesma lógica, entende a movência quando demarcada pelas marcas de início e de fim, nesta outra lógica, o movimento é entendido no seu *continuum* e, assim, torna-se impossível subdividi-lo em unidades remissíveis aos passos.

⁵⁷ Importante suplemento do Jornal do Brasil dedicado à publicação de artigos e ensaios mais reflexivos acerca de temas relevantes na/da cultura contemporânea.

O Encontro Teórico aqui já mencionado seguia a trilha do hibridismo reunindo os professores da PUC/SP no Centro de Arte Helio Oiticica para discutirem “a partir de uma frase do poeta Paul Valéry, ‘a mistura é o espírito’ (...) as contaminações entre dança, ciência, cultura e tecnologia” (*Idem*). Se observarmos o texto de avaliação do Panorama, escrito por Silvia Soter para o jornal O Globo de 1/11/1999, acompanhamos um pouco mais de perto o quanto o hibridismo era forte e boa ferramenta conceitual na compreensão da contemporaneidade da dança contemporânea. “Nesta oitava versão, o Panorama se firma como um fórum de discussão sobre a dança que se faz hoje, suas **diversas superfícies de contato**⁵⁸ e possibilidades de definição” (*In PEREIRA [org.] 2009: 33*).

Apenas alguns meses mais tarde, uma sugestiva e desgastada placa de mão dupla se faria de signo da programação visual do Dança Brasil de 2000, que abordava o vai e vem dança-teatro/teatro-dança vigente. O texto do catálogo deixava claro a longeva dedicação do festival ao interfaceamento de linguagens como lugar de onde olhar a dança contemporânea:

O Dança Brasil, desde a sua primeira edição, vem procurando mapear um percurso da dança contemporânea brasileira dando ênfase, fundamentalmente, no (*sic*) intercâmbio que ela estabelece com outras formas de expressão artística. Literatura, vídeo, fotografia, cinema, teatro, música e artes plásticas são alguns exemplos destas conexões que o público carioca teve chance de assistir nos três primeiros anos deste evento. (*In BRUM 2001: 283*)

No mesmo ano de 2000, a dupla Soter e Pereira lançariam o segundo volume da série Lições de Dança, contendo a tradução do seminal texto *Corpos híbridos* de Laurence Louppe e o meu *O corpo na cena de Pina Bausch*, onde procurei verificar a operação de interfaceamento teatro/dança como produto e produtora de um novo corpo, e de um novo corpo de cena – híbrido:

Pina Bausch notabilizou-se por engendrar uma cena situada a meio caminho entre o teatro e a dança. O que interessa à coreógrafa é operar

⁵⁸ Grifos meus.

exatamente no curto espaço desértico que se abre no intervalo entre estas duas fronteiras. Neste lugar, cada um dos enunciados contrapõe-se ao outro, estabelecendo um jogo que se definirá por um terceiro campo não-sintético, diverso de cada um dos dois pontos de onde partiu : uma zona fronteira e híbrida. O hibridismo desfaz, ao mesmo tempo no teatro e na dança, a unidade e a consistência que ambos conheciam quando permaneciam apartados. Chega-se, assim, a um dos centros nervosos da manobra bauschiana: ao forçar os dois enunciados a conviverem no mesmo espaço, ela interdita a operação que garantia, de um lado ao teatro, de outro à dança, constituírem-se como representação. Se há representação na cena bauschiana, é porque um gesto uma vez executado e lido como dança está a re-apresentar-se como teatro e vice-versa. O fato de Pina Bausch, fazer o teatro ler-se pela dança, e a dança pelo teatro, parece ser uma estratégia para que um ensine ao outro aquilo que ambos não conhecem de si mesmos. Sua tentativa não é a de fazer dialogar as duas linguagens, e, sim, a de fazer com que ambas se anulem mutuamente no que cada uma delas conhece como espessura da representação. (2000: 160 - 161)

Levado ao extremo do rigor, qualquer hibridismo fere, na dança, a sua dançabilidade⁵⁹. Mesmo assim, qualquer hibridação era bem vinda pelo público do Panorama (soubemos disso somente depois da apresentação de Bel), contanto que não tocasse o coração precioso da dança como meio – o movimento. De fato, as noções de pesquisa de movimento e de hibridismo de linguagens, tão caras à compreensão da dança contemporânea até ali, e ao próprio ambiente de dança que se formara na cidade, já não davam mais conta de entender a cena de Bel e de outros *enfants terribles* que estavam por vir. Como gostei de escrever no projeto de pesquisa de doutorado proposto como requisito à admissão neste programa de pós-graduação em 2008, “tal como a Pop poderia ter feito por Clement Greenberg, Jérôme Bel nos **machuca o devir**. Diferentemente de Greenberg, entretanto, não procuramos entrever naquilo que faria

⁵⁹ Neologismo que procura nomear a objetualidade da dança do mesmo modo como faz Clement Greenberg quando atribui a objetualidade da pintura à sua pictorialidade – capacidade de constituir sentido única e exclusivamente a partir de seus elementos de especificidade, ou seja, aquele dado objeto é uma pintura e é de arte, não sendo portanto um objeto qualquer, dadas as condições em que nele se organizam as unidades mínimas constituintes de sua sintaxe – a saber, no caso, traço, cor e superfície, aos quais o pintor deveria então restringir seu investimento criativo, seguindo o elogio da abstração feita pelo crítico e teórico americano. Na abstração, a pictorialidade atingiria, para Greenberg, seu ponto máximo, aquilo para o que a destinava a modernidade. Seguindo esse raciocínio, a dançabilidade responderia portanto pela dança pura, ou seja, pela capacidade da dança de constituir sentido em si, dedicando-se à composição de obras a partir da dedicação ao movimento, elemento que a difere de todas as outras artes, tornando-a específica, marca portanto da dançabilidade.

aquela dança caminhar para longe de nosso instrumental de análise, um erro. Muito pelo contrário”. Silvia Soter, em sua crítica publicada no jornal O Globo em 29/10/1999, intitulada *Novos significados para o corpo e para a dança*, afirmava: “Bel é exigente. Para descobrir a riqueza que há em sua obra, é preciso deixar que o pensamento se organize como dança” (In PEREIRA [org.] 2009: 31), ou seja, é preciso deixar o pensamento reconhecer dança em obras que não se organizam pela supostamente necessária dedicação ao objeto de especificidade da dança, o movimento.

Como se veria nas próximas edições do festival, Jérôme Bel e a sua *entourage* pareciam vir bem a calhar a uma programação que ocupava-se de modo quase militante ao entrelace teoria/prática. É sintomática a narrativa da mesma Soter em outro texto intitulado *Dançar e pensar é só começar*⁶⁰, aqui já citado, cujo trecho inicial também merece menção.

Ao sair de uma aula fui abordada por um grupo de alunas que faziam uma entrevista sobre o Panorama RioArte de Dança para a disciplina Crítica de Dança. Ainda andando pelos corredores da faculdade, ouvi a primeira pergunta: “Professora, um espetáculo de dança contemporânea precisa de libreto?” Surpresa, logo respondi que não, insistindo que o libreto seria um expediente das apresentações de balé que auxiliava o público a acompanhar o fio narrativo da história encenada. Ouvi a réplica: Mas então, por que a Helena Katz subiu no palco para ‘explicar’ o espetáculo de ontem?” Estávamos em outubro de 1999 e a universitária referia-se à noite de abertura do 8º Panorama RioArte de Dança, quando o público carioca assistiu a *Nom donné par l’auteur*, de Jérôme Bel. (In PEREIRA, PAVLOVA 2001: 98)

A iniciativa à qual a aluna-personagem de Soter se reportava era um esboço do que a edição de 2000 do Panorama formalizaria nos encontros denominados *Plateia-foyer*. Conforme salientou o pesquisador/curador Pereira no catálogo do Panorama daquele ano: “A partir de um termo cunhado pela crítica Helena Katz, *platéia foyer*, que designa a prática da discussão que trafega entre os poucos metros que separam aquele que assiste daquele que faz, a edição deste ano propõe essa experiência” (12). Ao que Silvia parece responder: “Para criadores e espectadores, cada informação provoca um novo

⁶⁰ Grifo meu.

arranjo nos modos de perceber, renovando o significado das informações anteriores, modificando o olhar que vai acolher **o que virá**⁶¹” (*Op. cit.*: 99).

Não pode ser mera coincidência que precisamente neste momento a ocupação com o futuro (da dança) comece a aparecer aqui e ali como sintoma. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil* acerca da edição do *Panorama* do ano seguinte, Nayse López relacionaria Tom Plischke e Xavier Le Roy, dois *enfants terribles* presentes na programação, escrevendo assim: “Os espetáculos dessa **gangue do futuro**⁶² são impossíveis de definir e os críticos estão a seus pés.” (*apud* PEREIRA, PAVLOVA *Op. cit.*: 27). O que concluir dessa afirmação? Seriam as danças dessa suposta geração noventa de acento francês o futuro da dança? Seria este o próximo destino da dança contemporânea? Perigosamente o futuro da dança começava a tornar-se moeda, e um devir capitalizado é necessariamente um devir colonizado. Conforme saberemos a partir de Giorgio Agamben, daquele que virá nada se sabe, mas aquele que vem é o *qualquer*.

No caso do *Panorama*, o que veio foi uma edição de 2000 que insistia em começar ainda antes de sua abertura oficial em 17 de outubro. 11 dias mais cedo, Adriana Pavlova anunciava a nona edição do festival com matéria publicada no *Jornal O Globo* sob o título: *Panorama pronto para pensar a dança* (6/10/2000). Pereira e a própria Pavlova no livro dedicado ao aniversário de dez anos de *Panorama*, aqui tantas vezes citado, escreveriam no ano seguinte:

Apenas alguns meses antes do *Panorama*, Lia e sua companhia tinham protagonizado uma espécie de performance-reflexão, que, na prática, já servira como uma boa entrada para o festival. Criadora bissexta, a coreógrafa montou, depois de mais de dois anos de trabalho, o espetáculo *Aquilo de que somos feitos*, lotando o Espaço Cultural Sérgio Porto, durante todo o mês de julho e, principalmente, oferecendo à plateia a possibilidade de pensar sobre questões da arte contemporânea. A discussão

⁶¹ Grifo meu.

⁶² Grifo meu.

começava logo com o preço do ingresso: apenas R\$ 1,99. Uma forma encontrada pela coreógrafa para debater o valor da arte e dos espetáculos. Não por acaso o programa trazia todas as contas e custos da companhia para a montagem, inclusive os salários dos sete bailarinos. (*Op. cit.*: 22)

Era no mesmo Espaço Cultural Sérgio Porto, no mesmo mês de julho, com a mesma pulsão militante – era Lia Rodrigues de volta à carpintaria pesada dos primeiros tempos de Panorama, festival que desde 1997 deixara este *espaço* vago em favor de um Teatro Carlos Gomes, signo de sua expansão e internacionalização. Era Lia Rodrigues fabricando uma outra sua dança que produziria ranhuras no cenário carioca.

Como se pode perceber ao longo da década de 1990, todas as transformações ocorridas no Panorama eram indissociáveis das mudanças em curso na própria Lia Rodrigues. Não poderia ser diferente em alguém que organizou o festival durante tantos anos tendo como sede o seu próprio apartamento na Gávea. Nayse López no texto *Feito em casa* afirmou: “Lia criou seus três filhos entre fitas de vídeo e relatórios de orçamento. Os três odeiam o processo de curadoria e produção porque bagunça a casa. Mas adoram quando dizem que o festival da mãe deles é bacana. Eles acham mesmo que é da mãe deles. Todo mundo acha. Menos ela.” (*In PEREIRA, PAVLOVA Op. cit.*:120) Essa pertença de um a outro provocaria incômodos institucionais a ponto da Secretaria Municipal de Cultura, em 2001 sob o comando de Ricardo Macieira, exigir “a formação de um conselho consultivo para dialogar com os curadores Lia Rodrigues e Roberto Pereira sobre os **conceitos**⁶³ do evento. Na edição de 2001, participaram Angel Vianna, Nayse López, Sônia Sobral e Fabiana Britto” (20). De fato não fora a Secretaria do Município e sim Lia Rodrigues, a indicada para o Prêmio RioDança de 2000 na Categoria Especial, pelo trabalho realizado à frente do Panorama. Mas quem levou o prêmio mesmo não foi nem a diretora artística, nem a Secretaria, mas a criadora Rodrigues que recebeu o RioDança 2000 de coreografia pelo espetáculo Aquilo de que somos feitos.

⁶³ Grifo meu.

Se a diretora artística era a carne da unha da coreógrafa, o festival não poderia sair ileso da grave mutação que silenciosamente estava em curso desde 1998 em sua dança e que finalmente entrava em cartaz agora em 2000. E vice versa. O próprio festival em sua produção de diferença interna também atuara direta ou indiretamente sobre a dança de Rodrigues. Conforme a coreógrafa declarou ao jornal O Estado de São Paulo (05/07/2000):

Vejo que houve uma mudança em mim e entendo que ela se deu porque fiz 44 anos em março e sinto isso como um marco, mas também porque nesses últimos quatro anos conquistei muito mais informação viajando, vendo trabalhos pelo mundo, mas vejo que tudo o que se passou se deve, principalmente, aos textos que estudei no nosso Grupo de Estudos." (*apud* BRUM 2001: 31)

Mais do que uma clara descendência da teoria à prática e a correlata ascendência da prática à teoria, como alguns gostariam de entender, insistindo nesta bipartição epistemológica que a própria obra desmentia, tratava-se de uma vontade de dança que procurava os conceitos que desejava inaugurar. Pois é preciso que se diga quantas vezes for necessário que em arte não existe prática sem conceito. A arte diz respeito sempre a uma prática com conceito na medida em que ela inaugura sentido do/no mundo.

Se 2000 é um marco de virada estética e política na escrita de dança de Lia Rodrigues, o Panorama de 2000 não poderia ser menos emocionante para a coreógrafa. Graças às profícuas parcerias firmadas ainda em 1999 com a AFAA – Association française d'action artistique, com o Consulado da França do Rio de Janeiro e com o SESC São Paulo, reforçada agora com a aproximação da Embaixada da França no Brasil e da Aliança Francesa, ela finalmente conseguia trazer a mestra Maguy Marin ao festival. A companhia aportava na programação com dois espetáculos: o inesquecível *Quoi qu'il en soit* e o histórico *May B* inspirado em Samuel Beckett, de cuja composição Lia Rodrigues participara como bailarina na época em que morava na França. Até ali, no decurso da montagem de um total de seis obras – *Gineceu* (1990); *Catar* (1992); *Ma* (1993); *Folia I* (1996); *Folia II* (1997); *Resta Um* (1997) –, a influência de Marin na letra de

Rodrigues era não somente visível como inevitável. Aquilo de que somos feitos assinalava agora uma outra direção. Como a fabricação de diferença, este sim, é o destino de qualquer dança contemporânea, o passado batia à porta de Rodrigues sem muitas cobranças. Sem fantasma.

O mesmo já não se podia dizer do passado de atuação do Panorama em relação às novas gerações de criadores. A polêmica vinha se instaurando na classe em torno da saudade dos tempos de Sérgio Porto e de uma suposta descaracterização do festival. Afinal reunir todas as apresentações no portentoso espaço à italiana de um teatro cuja escala de grandeza já vinha no Carlos Gomes que dava-lhe o nome era abrir mão de outros modos de visibilidade possíveis à dança contemporânea na sua interrogação política à espetacularidade e à encenação. O festival respondeu a isso em 2000 com a criação da mostra Os Novíssimos, uma tarde de apresentações de 11 estudos de dança de jovens artistas e alguns aspirantes realizada no Teatro Cacilda Becker, com casa lotada. Como afirmaram os também militantes Pereira e Pavlova (2001), os Novíssimos “mostraram que os velhos tempos do Panorama como ninho coreográfico carioca não deveria nunca ser esquecido” (27). E de fato não foram, uma vez que a programação se repetiria em diversas edições futuras.

A apresentação de Xavier Le Roy no festival apenas alguns meses depois da ruidosa temporada de Rodrigues no Espaço Cultural Sérgio Porto foi o bastante para a classe acusa-la de plágio. Era fácil enxergar Le Roy na letra de Aquilo de que somos feitos, sobretudo em sua primeira parte, e de quebra alfinetar a coreógrafa culpabilizando-a pela possibilidade que a diretoria artística do Panorama proporcionava-lhe de viajar a convite de outros festivais europeus e visionar obras antes de nós. Essa polêmica que correu rápida e maldosamente nos bastidores da classe rendeu a escritura do texto *Sincronia de criações e movimentos* publicado por Roberto Pereira na revista *Gesto* 2 de 2003, aqui já citado. Também uma página coordenada na mesma publicação contando

com as respostas de seis coreógrafos⁶⁴, inclusive da própria Lia, à pergunta “Como explicar as recorrências e semelhanças apresentadas nas criações coreográficas contemporâneas?”. No caso de Roberto, o texto era livre oportunidade para o recém-doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP deitar preto no branco, tim-tim por tim-tim, a desrazão da malfadada controvérsia. A longa citação vale também como registro histórico de toda uma articulação de pensamento de acento semiótico e evolucionista que marcou uma época na dança brasileira.

Quando esses movimentos, ou essa dança (contemporânea) passam a pertencer a uma ampla rede de comunicação, (na dança, hoje, os vídeos, os festivais internacionais e até mesmo a Internet são exemplos importantes), passam a pertencer ao mundo e resta a eles a sorte de encontrar algum abrigo para continuarem existindo. (...) Para o filósofo e cientista Daniel Dennet, a linguagem é o ‘principal meio de transmissão cultural criando a *infosfera*, onde ocorre a evolução cultural’. Nesse lugar impregnado de informações que se reorganizam mutuamente em um processo que as ciências cognitivas chamariam de *replicação*, há que se levar em conta a impossibilidade de assegurar o destino de cada informação: para onde ela vai e como é transformada. Essa infosfera é, portanto, lugar de contaminação cultural. (...) Nesse lugar efervescente, onde informações são compartilhadas por culturas as mais diversas simultaneamente, a tarefa de encontrar o autor, ou o início de cada informação é quase insana. (20)

Self Unfinished, peça que Xavier trazia ao Rio de Janeiro, foi produtora de alguns dissensos mas o que de fato incomodou estava no programa e não exatamente sobre o palco. A ausência da formação em dança no currículo do artista, resistente entrave mesmo em um contexto de dança que celebrava a aurora do século XXI, foi fonte de alguma polêmica. Le Roy é performer francês radicado na Alemanha, cuja trajetória conta uma interessante passagem da pesquisa na área da biologia molecular e celular à dança contemporânea. Seu espetáculo-solo *Self Unfinished* marca-se por uma sucessão de posições corporais que vão desde as mais comuns como o andar, a contorções máximas nas quais a figura humana torna-se irreconhecível. Nas palavras do próprio autor, trata-se da “procura da mutabilidade de um corpo numa situação em que ele

⁶⁴ Paulo Caldas, Márcia Milhazes, Giovane Aguiar, Lia Rodrigues,

pára de ser o que é para ser o que ele não é" (*apud* CARDOSO 2001: 11). Esse estado de deixar de ser uma coisa e ainda não ser propriamente uma outra a princípio seria mais ambiguidade do que a plateia do Panorama poderia aguentar, mas de fato a rejeição não foi tão acentuada quanto aquela a Jérôme Bel do ano anterior. Parece que as arestas já tinham sido um pouco aparadas. A plateia até conseguia divertir-se um pouco com aquele corpo inacabado, sem rosto, performando posições que desmentiam a pertença inequívoca das artes cênicas à figuração.

Sabemos o quanto uma declaração em entrevista é pautada pelas perguntas do entrevistador. Então não pode ser mera coincidência que, em depoimento a Nayse López para matéria publicada no Jornal do Brasil, o próprio Le Roy se alinhasse a Bel e Plischke em uma mesma vontade de dança, nunca sem perder a chance de provocar quem não pertencesse à trupe: "Acho que o impacto que meu trabalho, o de Jérôme Bel, de Plischke e de outros causa é principalmente por trabalharmos em fronteira. Todos buscamos uma solução cenicamente muito simples para questões teóricas complicadas e não aceitamos essa estetização da dança contemporânea" (*apud* PEREIRA, PAVLOVA 2001: 40). Questões teóricas que as plateias-foyer não se cansavam de propor como debate, sem entretanto muita adesão do público.

O aniversário de 500 anos do Brasil celebrado naquele ano coincidia de modo alvissareiro com a nova parceria firmada pelo Panorama com o festival Danças na Cidade – a cidade, Lisboa, o país, Portugal. A programação convidativamente intitulada *Dançar o que é nosso* nos dava o primeiro acesso à dança contemporânea portuguesa em um total de 5 trabalhos apresentados. Este foi número suficiente para que interessantes estranhamentos mútuos comprovassem a riqueza da cooperação entre uma república lusitana pós-colonialista e uma antiga colônia há muito supostamente descolonizada. Da Ibéria à Alemanha, a programação internacional contaria ainda com outras das boas esquisitices à la Panorama. Oferta do Instituto Goethe para a noite de

abertura do festival, o alemão Tom Plischke gostou tanto da ideia da Plateia-*foyer* que lançou ao festival uma contraproposta: apresentar o espetáculo *Affects* duas vezes com uma Helena Katz no meio. Para o coreógrafo importava perceber o que aconteceria com o olhar do espectador depois de uma discussão realizada acerca da obra. De fato, sete minutos de um intérprete saltando no mesmo lugar em uma peça solo de dança, aí sim, era mais esquisitice do que a plateia com ou sem foyer podia aguentar. Mesmo assim vários espectadores voltaram no dia seguinte para ouvir Katz e rever a tão polêmica sequência.

Digna representante da programação local, a bailarina e coreógrafa Paula Nestorov também participou do festival com a sua companhia estreando o espetáculo *Orquestra*. Ela tinha motivos de sobra para comemorar, pois havia ingressado naquele ano no conjunto de companhias subvencionadas, ao mesmo tempo em que a Renato Vieira Dança Contemporânea, a Companhia Aérea de Dança e a Andrea Maciel e Cia. de Dança. O total agora chegava a 11 grupos apoiados em uma das derradeiras ações de Helena Severo à frente da Cultura do município antes de abandonar a pasta em favor do comando da itinerância nacional da Mostra do Descobrimento – megaevento comemorativo dos 500 anos do Brasil. Depois de seis anos consecutivos de aporte financeiro conferido às companhias de dança pela Prefeitura, a subvenção era uma realidade, assim o imaginávamos. Conforme sinalizou Adriana Pavlova no *Jornal da Dança* de maio de 2000, justificando o título de seu artigo *Explosão de Movimentos Cariocas*: “Com o dinheiro garantido, coreógrafos puderam se estruturar e passar a pagar salários mensais para bailarinos e aluguéis de salas de ensaio” (*apud* BRUM 2001: 12,13). Helena Severo poderia então despedir-se da dança do Rio de Janeiro que o RIOARTE operacionalizaria a continuidade de todas as ações perpetradas pela Secretária, também assim o imaginávamos.

Era um movimentado primeiro ano de novo milênio que acabava e 2001 já começava com bons presságios para a dança carioca. O anúncio estava feito: o antigo Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes já poderia trocar de nome passando agora a Escola e Faculdade Angel Vianna. O curso superior de dança balizado pela filosofia de educação corporal da mestra, aguardada e batalhada conquista, finalmente tornava-se realidade. A partir de então a cidade do Rio de Janeiro contaria com três cursos superiores de dança: à licenciatura do Centro Universitário da Cidade, o mais antigo, e ao bacharelado do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, juntavam-se a licenciatura e o bacharelado da Angel. Na falta de um curso de pós-graduação *stricto sensu* em dança não somente na cidade, mas no país (o primeiro mestrado em dança viria a acontecer somente em 2006 na Universidade Federal da Bahia/UFBA), outros programas abrigavam os pesquisadores cariocas que começavam então a titular-se. É o caso de Leonel Brum na Semiótica da PUC/SP com a dissertação “Modelo de comunicação: a dança contemporânea carioca dos anos noventa” orientada pela Profa. Dra. Helena Katz e o meu na Escola de Comunicação/ECO da UFRJ sob a orientação da Profa. Dra. Ieda Tucherman, com a dissertação “De Artaud a Pina Bausch: a história da invenção de um novo corpo”, ambas defendidas em 2001.

O décimo Panorama era data a ser bem comemorada. Nós nem o sabíamos, mas Roberto Pereira e Adriana Pavlova preparavam um livro comemorativo em capa dura, contando a trajetória do festival edição a edição, para ser lançado no decurso da programação daquele ano. Era a nossa história tratada com o cuidado e o capricho de nomear cada um dos atores que importaram na construção daquele caminho contado curiosamente de trás para a frente. O livro iniciava então exatamente onde o decênio acabava, o que resultou em um capítulo dedicado a 2001 com interessante tom mais de balanço e de considerações finais do que de preparações iniciais de uma narrativa. Era-lhes obviamente impossível abordar detalhada e retroativamente uma programação que ainda estava por vir quando do fechamento do texto. E ela veio com programa

ampliado, novas parcerias firmadas e dinheiro no bolso. O festival não sentia nenhuma saudade dos CR\$ 85.000.000,00 (cerca de \$ 1.300,00) a ele destinados pelo RIOARTE em 1993 diante dos R\$ 250.000,00 de 2001, estes que eram ainda acrescidos das verbas de participação de alguns dos parceiros. E eles eram muitos⁶⁵ agora. A profissionalização da parte empresarial do Panorama tinha um nome: Alexandra di Calafiori que liderava a produção do festival desde 1998.

Dinheiro em caixa e boas parcerias significavam a possibilidade de trazer mais espetáculos internacionais ao festival, mantendo o compromisso firmado por Lia lá atrás de não tirar dinheiro da dança daqui para trazer a dança de lá. Mesmo assim, a classe de dança carioca vinha há tempos ressentindo-se da discrepância entre os cachês pagos aos trabalhos nacionais e aos vindos de fora do país. Outro ponto que pedia ponderação era o ineditismo da obra na cidade do Rio de Janeiro como condição para participar do festival. No caso dos trabalhos cariocas, ineditismo na cidade era quase sempre sinônimo de estreia, leia-se a primeiríssima apresentação feita a público sendo realizada no festival, diferente das obras provenientes de outras praças que poderiam eventualmente já ter circulado bastante antes de aportar por aqui. Quem trabalha com artes cênicas o sabe: obra circulada é obra madura; é obra que já corrigiu-se de muitos excessos incompatíveis com a frenética e muitas vezes desatenta logística de produção de festival no Brasil. Quem trabalha com artes cênicas também o sabe: as condições de visibilidade de uma obra são determinantes na sua apreciação. Toda essa queixa era prova de duas coisas: o Panorama havia se tornado endereço certo de curadores de festivais internacionais que vinham garimpar a sua programação por aqui; o forte laço atado entre os criadores cariocas e o festival, que fazia com que eles se sentissem partícipes de sua construção, começava a afrouxar-se.

⁶⁵ AFAA, Aliança Francesa, British Council, Consulado da França, Danças na Cidade, Embaixada da França, Funarte, Instituto Goethe do Rio de Janeiro, Ministério da Cultura da Noruega, SESC São Paulo, Sprindance Dialogue & Preview.

A nova parceria firmada com o festival holandês Springdance não trouxe propriamente dinheiro, mas a oportunidade de um grupo selecionado da programação integrar o projeto de Simon Dove, diretor artístico e curador do festival, no ano seguinte. Com periodicidade bienal de realização, o Springdance criara em 2000 uma edição de caráter mais formativo chamada Springdance/Dialogue que passaria, em 2002, a Springdance Dialogue & Preview. O programa pretendia firmar-se nos anos pares a partir de então, intervalando com as grandes edições realizadas sempre nos anos ímpares.

Caberia a Gustavo Ciríaco e Frederico Paredes embarcar para Utrecht em 2002 depois de haver ensinado definitivamente aos cariocas e a alguns estrangeiros a pronúncia do difícil Stanislavski ao contrário que dava nome à sua companhia. A dupla havia conquistado seu público ao longo de seis anos de trajetória. Isso confirmou-se em 2001 com um Carlos Gomes lotado para assistir Mildred Mildred da Dupla de Dança Ikswalsinats que agora incluía uma moça em seu elenco – Luciana Fróes. Eles estreavam o primeiro espetáculo da companhia e eu estreava minha primeira direção de espetáculo de dança no festival, segunda incursão na direção da Dupla. Mildred Mildred foi resultado de nossa colaboração ao longo de 2001 e do projeto de pesquisa *Configurações do humor na dança* que havia sido contemplado pelo Programa de Bolsas RIOARTE ao longo daquele ano⁶⁶.

O Dialogue & Preview, coordenado pelo próprio Dove e Jan Ritsema, diretor teatral holandês com incursão na *performance art*, consistia em um programa de residência reunindo uns tantos artistas da dança em uma sala de trabalho conjunto, durante duas semanas na Holanda – uma semana *indoor* e sem participação do público (Dialogue) e uma semana de apresentações públicas (Previews) das obras destes mesmos criadores

⁶⁶ À estreia no X Panorama RIOARTE de Dança (2001), seguiram-se as apresentações no Springdance Dialogue & Preview (Holanda, 2002) e a temporada no Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ), no mesmo ano. Entre 2002 e 2003, *Mildred Mildred* apresentou-se em quase todos os festivais nacionais tanto de dança quanto de artes cênicas e, em maio de 2004, integrou a programação “Made in Brèsil” de La Ferme du Buisson, em Paris. Em 2005, o espetáculo integrou os festejos do ano do Brasil na França em uma turnê no país.

que haviam servido de passaporte para Utrecht. O diálogo era impulsionado por uma série de perguntas de natureza provocativa que tinha por objetivo estimular os artistas a criticarem a própria obra. Outro objetivo do programa era estimulá-los através de possíveis coproduções internacionais de seus próximos trabalhos que viriam, quando fosse o caso, a apresentar-se no (grande) Springdance do ano seguinte. As perguntas acabaram norteando a publicação do livro *Why all these questions?*, organizado por Dove e Gabriel Smeets e lançado em 2002, constando das perguntas⁶⁷ e do material produzido pelo colabor em torno delas na edição 2001 do "Dialogue", como o programa ficou conhecido por aqui.

E não era mesmo coincidência o fato do Panorama 2001 trazer o alemão Thomas Lehmen e o iraniano Hooman Sharifi ao Rio de Janeiro, artistas que integraram o Springdance Dialogue & Preview de 2001 ao lado de alguns outros criadores⁶⁸. E mais, além de Lehmen e Sharifi, o festival recebia na cidade Willie Dorner, Boris Charmatz e Dimitri Chamblaz, outros três *enfants terribles* que, como Bel, haviam despontado na Europa ao longo da década de 1990. Em matéria de capa do Caderno B do Jornal do Brasil preparando a edição de 2000, as sugestões de Nayse Lopez valem pelo oposto do que afirmam:

Eles não podem ser chamados de um movimento, porque não tem manifesto comum nem se organizaram para trabalhar sobre as mesmas questões. Nem são uma geração, porque suas idades variam de vinte e poucos a quarenta anos. Mas são todos amigos e estão sacudindo os alicerces da dança contemporânea mundial (*apud* PEREIRA, PAVLOVA 2001: 27).

Apenas um ano depois, a crítica de dança Silvia Soter os reunia todos já como pertencentes a uma mesma geração, no texto de avaliação do Panorama, publicado no jornal O Globo em 14/11/2001.

O Panorama trouxe para o Rio criadores que, ao lado de artistas como Jérôme Bel e Xavier le Roy, convidados dos anos anteriores,

⁶⁷ A longa lista de perguntas consta no Anexo 1.

⁶⁸ Alice Chauchat, André Gingras, Benoit Izard, Christine Peters, Dorothea von Hantelmann, Eszter Salamon, Jan Ritsema, La Ribot, Stefan Kaegi, Tino Sehgal.

fazem parte de uma geração inquieta e ativa que vem desenhando **os novos contornos**⁶⁹ da dança contemporânea. Este ano foi a vez de o público carioca entrar em contato com os trabalhos do austríaco Willi Dorner, do alemão Thomas Lehmen, do francês Boris Charmatz (que fez um duo com Dimitri Chamblas e ainda um trio), do iraniano Hooman Sharifi e do suíço Gilles Jobin. Mas o que essa geração tem de tão relevante? Quem são esses coreógrafos que o Panorama tem escolhido nos últimos anos? (*In PEREIRA [org.] 2009: 79*).

Pereira e Pavlova já haviam dado o recado de que o *release* é mapa: “Três intérpretes que se recusam a aceitar o sensacionalismo da dança cheia de truques e de uma artificial idéia de humanidade.” (Aatt Enem Tionon/ Dimitri Chamblas e Boris Charmatz); “Relato da representação entre dois artistas comprometidos com a exploração das fronteiras da dança.” (À bras-le-corps/Dimitri Chamblas e Boris Charmatz); “Performance: conjunto de coisas ou de fatos que se oferecem ao olhar, capaz de provocar reações. In Petit Robert 1. Dicionário da língua francesa.” (Nom donné par l’auteur/Jérôme Bel); “Recusando quaisquer regras estabelecidas de dança, Hooman acredita que arte é igual à política. Seu trabalho baseado na experiência de solidão e desconfiança em que viveu parte de sua vida, se desdobra numa visão polêmica dos conflitos no Oriente Médio e da necessidade de voltar a se deixar sentir e tocar pelo ser humano ao seu lado.” (Suddenly. Anyway. Why all this? While I.../Hooman Sharifi); “Além da torsão que efetua no “espetáculo de dança”, Xavier Le Roy abre um campo novo, onde os dados científicos e sociais são transferidos e impressos nas representações imaginárias do corpo” (Self Unfinished/Xavier Le Roy); “Os bailarinos embarcam em uma expedição para o labirinto (*maze*) de seus “eus” (...). Em seus últimos trabalhos, Dorner desenvolveu uma linguagem corporal cada vez mais densa, deixando para trás a dança e os domínios teatrais de seus trabalhos anteriores.” (Cie.W. Dorner/Mazy); “Três performers, dançarinos e músicos que não pretendem ser ninguém além deles mesmos. (...) Uma investigação sobre a verdade das informações trocadas no contexto teatral. O último trabalho de Thomas é uma confrontação mental

⁶⁹ Grifo meu.

e corporal com os elementos e parâmetros básicos do teatro” (Mono Subjects/Thomas Lehmen).

Em todos os trabalhos: uma pergunta acerca dos limites da dança; um namoro com procedimentos da arte da performance; um gosto pelo literalismo da arte conceitual; uma denúncia sarcástica da escroqueria da dança, inclusive da contemporânea, entregue às supostas garantias e facilidades dadas pelo *medium*; um interesse pelo corpo entendido como política; uma permissão de que este mesmo corpo interroge o dispositivo teatral – a máquina de visibilidade – e seu contrato com a representação. Interessante observar a necessidade de Soter, naquele momento, em dedicar um longo parágrafo de seu texto, cujo título não podemos deixar também de destacar – “Festival confirma sua vocação de fazer pensar” –, em responder às perguntas retóricas feitas no fim do parágrafo anterior, aqui anteriormente citado.

Os anos noventa viram surgir na Europa um grupo de criadores que, para grande parte da crítica internacional equivale, em criatividade e importância, à geração da Judson Church, berço da dança pós-moderna americana. Ainda que sem uma herança direta, esses criadores resgatam a idéia da democracia no corpo e na cena, conceito de partida que permite que cada elemento que compõe a representação possua valor equivalente, podendo ser explorado sem uma hierarquia definida. E permite, igualmente, que o movimento circule pelo corpo sem respeitar uma ordem estabelecida pela construção de uma técnica instalada no corpo que dança. O movimento pode ser apenas funcional, a identidade do artista, sua biografia, suas características físicas e cinéticas são sublinhadas e contrabandeadas a ponto de borrar o corpo real e o construído. A dança, enquanto linguagem, expõe seus limites em cena, outros modos de relação entre obra e público são convocados para, finalmente, colocar em xeque a própria idéia de representação (*Idem*).

Trata-se de trabalhos muito bem acolhidos por Simon Dove na virada conceitual realizada por ele no Springdance, desde o momento em que assumiu a sua direção.

No espetáculo *Suddenly. Anyway. Why all this? While I...*, as inquietantes quedas em livre abandono de Sharifi resultavam em pesada batida das costas no chão e garantiam a presença de um ex-refugiado de guerra que atravessara a fronteira do Irã com o

Paquistão aos nove anos de idade, na programação *Corpo em Risco* – um recorte dentro do Panorama organizado por Nayse Lopez. A jornalista a cada ano dava mais um passo na direção do festival sem saber ainda que viria a tornar-se sua diretora artística, apenas cinco anos depois, quando Lia resolvesse que era a hora de retirar-se desta cena. Na programação artística do *Corpo em Risco*, a obra de Sharifi ladeava o solo *Nina* do brasileiro Alejandro Ahmed criado especialmente para o Panorama. Um pequeno seminário, não sem a presença de Katz, contou com a presença de Paulo Vaz, professor da ECO/UFRJ, cujo seminal artigo *Corpo e risco*, publicado em 1999, resultado de longa pesquisa, justificava certa centralidade do pesquisador na programação.

Corpo em Risco foi realizado no Espaço Cultural Sérgio Porto, a casa-galpão-celeiro do festival, para onde o Panorama finalmente retornava fazendo dobradinha com o Teatro Carlos Gomes. Duas casas de espetáculo funcionando simultaneamente aumentavam um pouco as possibilidades de jogo da programação estendida de 2001 e exponencialmente a correria de todos nós que quiséssemos assistir a todas as apresentações, deslocando-nos então da Zona Sul ao Centro e vice-versa. Carlos Gomes e Sérgio Porto permitiam à curadoria os ajustes formato/espço há muito exigidos pela programação. Como até ali a vocação do festival sempre fora a resistência, espetáculo de menor formato não significava demérito, muito pelo contrário. Assim, o espaço multiuso do Sérgio Porto recém saído de uma reforma, era mais que adequado para receber a escritura espacial-cenográfica que ora dava a ver, ora não, o belo solo da coreógrafa e bailarina carioca Marcia Rubin chamado *A paisagem daqui é outra*, fruto de uma colaboração com o diretor teatral Alexandre Mello. O solo culminava uma carreira ao longo da qual a coreógrafa havia desenvolvido uma linguagem de dança contemporânea de acento carioca que sabia combinar sofisticação, charme, romance e bom gosto em pesquisa de movimento consistente de um teatro-dança de forte ascendência bauchiana, ao qual ela afirmava vincular uma investigação do diálogo palavra/movimento.

Em 2001, os onze anos de carreira de Rubin na dança carioca eram os mesmos onze anos de parceria com Oscar Saraiva. Até convencer-se de fundar uma companhia de dança, e mesmo depois, o ator sempre foi a sua melhor companhia em cena. Como boa aluna da escola de Angel Vianna, a dança interessava à coreógrafa justamente quando o movimento *de dança* nascia de um corpo não treinado, nascendo portanto de um outro *lugar* no corpo, no caso dos atores, de um lugar expressivo. Com Saraiva, a coreógrafa havia criado a primeira obra, um Duo apresentado nos idos do I Olhar Contemporâneo da Dança (1991). A Companhia de Dança Marcia Rubin nasceria por ocasião da montagem do espetáculo *Já não penso mais em ti*, hit carioca de 1994 que rendeu-lhe passaporte para o Carlton Dance Festival de 1995.

No ano seguinte Rubin e Oscar me convidariam para trabalhar como sua assistente de direção na montagem do novo espetáculo do grupo no qual eu permaneceria por dois anos. A atividade que eu exerci, de natureza híbrida, foi pouco a pouco desdobrando-se e quase chegou à assinatura do dramaturgismo da companhia, o que rendeu-me a possibilidade de coassinar com a coreógrafa o roteiro do espetáculo *Tudo o que eu nunca te disse (dentro dessas margens)* estreado em 1997, e assinar um texto no programa intitulado *Escrevendo no automóvel*:

O roteiro foi então sendo escrito como se estivéssemos em um automóvel, impregnado da força cinética inerente ao movimento, inerente à letra de Ana Cristina César. A velocidade e a incapacidade de deter-se por sobre os detalhes da paisagem passou a marcar a letra coreográfica de Rubin, com essa vertigem na direção do espectador, mais ou menos como disse Whitman que Ana adorava: " Amor isso não é um livro. Isso sou eu., sou eu que te seguro, ou é você que me segura? Caio das páginas nos teus braços, teus dedos". Ana, além da velocidade, nos ofereceu as margens, as bordas, os contornos de nossa sintaxe.

A paisagem daqui é outra era o quinto espetáculo de Rubin cuja trajetória, em 2001, seria finalmente reconhecida com a entrada de sua companhia no seleto conjunto de grupos subvencionados pela Prefeitura do Rio, ao lado da Cia. Dani Lima. Dani Lima

havia sido criada da Intrépida Trupe e vinha desde 1996 desenvolvendo uma linguagem de movimento denominada pela coreógrafa de Dança Aérea, numa clara e ao mesmo tempo poética interface dança/novo circo. Dani havia se apresentado em diversas edições do Panorama e, em 2001, assinava o espetáculo Vaidade na programação. Com as duas novas aquisições chegaríamos então ao número de 13 companhias apoiadas a partir de 2001.

Com a saída de Helena Severo da pasta da cultura em fevereiro de 2000, assumiria o senador tucano Artur da Távola cuja ação mais significativa foi a infeliz modificação do nome da Secretaria, acrescentando-lhe um “s” sob o lema da pluralização da cultura do município, como se ‘cultura’ no singular já não fosse plural por princípio. Foi assim que a Secretaria Municipal de Cultura passou então à Secretaria Municipal das Culturas. Apenas nove meses de gestão depois, Távola deixaria o cargo e uma reviravolta aconteceria nos quadros do Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE. O seu então presidente, Ricardo Macieira, ascendia a Secretário, o então Diretor de Projetos, Fábio Ferreira, passava a presidente da casa e levava consigo Alberto Benzecry para dirigir os projetos de sua gestão. A competente Lidia Kosovski saía da Divisão de Artes Cênicas deixando saudade nas gentes de arte contemporânea de um badalado PERFORMATO realizado no Sérgio Porto naquele ano. No seu lugar assumia a produtora cultural Angela Pecego.

O jovem e talentoso Ferreira já havia provado sua competência em gestões anteriores como Diretor de Artes Cênicas do instituto e sobretudo como criador e diretor artístico do festival riocenacontemporânea⁷⁰. Benzecry, um funcionário do estado cedido ao município, vinha pouco a pouco ascendendo na carreira executiva pública graças ao seu

⁷⁰ Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro – riocenacontemporânea iniciado em 1995 e que respondeu durante treze anos não consecutivos pela ancoragem na cidade de espetáculos dos mais diferentes formatos e tendências nas artes cênicas contemporâneas. Sua última edição aconteceu em 2007 quando o Rio de Janeiro teve a honra de sediar a construção de uma réplica do Teatro Oficina e a apresentação da saga Os Sertões, espetáculo de aproximadamente 20 horas de duração, dirigido por José Celso Martinez Correa.

excelente trabalho no RIOARTE, em especial com a dança. Ele havia sido, por exemplo, o criador do Circuito Carioca de Dança e o coordenador da execução da subvenção às companhias até ali. Foi a convite de Ferreira e Benzecry que nos últimos acordos de 2001, assumi o cargo de diretora da recém implementada Divisão de Dança. A expansão do setor aliada às eloquentes reivindicações da classe que se organizara politicamente no decorrer da década precedente requisitavam a dança definitivamente desvinculada da tutela das artes cênicas no quadro executivo do instituto. No exercício do cargo, elaborei e/ou coordenei os projetos de dança do Município/RIOARTE até 2004, quando então desliguei-me do seu quadro executivo. Como vimos, o Instituto, desde o início da década de 1990, não somente operacionalizava todas as iniciativas da Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura do Rio relacionadas à dança, mas participava ativa e criativamente no processo de crescimento do setor.

Em 2002, este crescimento era inegável. Retroagindo a 1992, esses dez anos contavam uma história de inteligente entrelace do poder público com a classe artística, no caso a dança, na elaboração de ações que foram coordenando-se entre si e conformando uma política cultural. O *movimento contemporâneo* na cidade conheceu uma efervescência criativa tal, responsável pela divulgação em todo o país, e mesmo no exterior, de uma insígnia tantas vezes repetida, atribuindo aos anos 1990: o “boom da dança contemporânea carioca”. O caminho estava preparado para a chegada de 2002, ano em que o Rio de Janeiro faria por merecer outro repetido epíteto, este conferido à cidade chamada de “capital da dança contemporânea brasileira”. Tal como aquele forte e último suspiro de vida momentos antes da morte, 2002 finalizaria vitorioso do ponto de vista da continuidade e estabilização das várias conquistas políticas do setor, assim o acreditávamos.

Ainda no final de 2001, o RIOARTE finalmente consolidava em um programa, o apoio a companhias cariocas de dança contemporânea que vinha sendo praticado

continuadamente desde 1995. A partir de 2002, o conjunto seria agora identificado sob a chancela do Programa RIOARTE de Subvenção à Dança Carioca e chegaria ao número de treze companhias recebendo anualmente um aporte financeiro destinado à sua manutenção. Eram elas: Andrea Maciel e Cia. de Dança, Atelier de Coreografia, Cia. Aérea de Dança, Cia. de Dança Carlota Portella - Vacilou Dançou, Cia. de Dança Dani Lima, Companhia de Dança Márcia Rubin, Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos, Lia Rodrigues Companhia de Danças, Márcia Milhazes Dança Contemporânea, Paula Nestorov Cia. de Dança, Renato Vieira Cia. de Dança, Rubens Barbot Companhia de Dança e Staccato Companhia de Dança. O próprio instituto capitaneou a produção de um material promocional do programa de subvenção – um elegante kit contendo fita de vídeo editado de trechos dos últimos espetáculos de cada uma das companhias, acompanhado de livreto reunindo os dados tanto dos grupos quanto das obras. O destino do material: distribuição aos programadores nacionais e internacionais e aos acervos e bibliotecas de instituições afins em todo o mundo. Era a Prefeitura do Rio, a Secretaria Municipal das Culturas e o RIOARTE marcando território político com o seu famoso Programa de Subvenção.

Também no final de 2001, o Município do Rio acrescia mais um teatro aos seus domínios e fazia a cena contemporânea carioca celebrar. O Teatro do Jockey, situado em belíssima paisagem da Gávea, já nascia como espaço multiuso podendo ladear o Espaço Cultural Sérgio Porto no acolhimento de variados formatos cênicos. Mas a semelhança com o espaço do Humaitá não parava aí e dava motivos específicos à dança para comemoração. No decurso de 2002, Ferreira designaria a gerência da programação do Teatro do Jockey às divisões do RIOARTE, o que significava acréscimo de pauta no horário nobre para o setor. Na verdade, a administração de todos os teatros e lonas culturais municipais foi trazida para o RIOARTE, ganhando um nome – Rede de Teatros do Rio – e um emblema daqueles que político adora: “a maior rede de teatros públicos da América Latina”. Isso permitiria nos anos subsequentes uma

negociação um pouco mais equânime das pautas nas casas de espetáculo entre teatro e dança – resistente entrave agravado pelo regime de intencências iniciado no decurso da década anterior por Helena Severo, quando a Secretária destinou a direção de cada um dos teatros da Rede, à exceção do Sérgio Porto, a um diretor teatral. Em 2002, havia excedente de produção de excelência na cena carioca de dança contemporânea; havia mobilização política do setor em torno de suas necessidades crescentes; havia vontade e responsabilidade política por parte dos gestores de cultura. Nove fora zero: havia cerca de nove espaços teatrais pertencentes às redes municipal (Teatro Carlos Gomes; Espaço Cultural Sergio Porto; Teatro do Jockey), estadual (teatros Municipal; João Caetano; Villa Lobos; Gláucio Gil) e federal (Teatro Nelson Rodrigues; Teatro Cacilda Becker) empenhados em pautar dança.

Em 2002 quatro festivais e uma mostra, todos dedicados à dança contemporânea, ocuparam teatros, ruas, praças e telhados. Dentre as cinco iniciativas, três eram realizações municipais: o já consagrado Panorama, o Dança em Trânsito, uma iniciativa recém-chegada, e o Circuito Carioca de Dança que era então retomado de suas duas edições anteriores (1998 e 1999). O Dança em Trânsito: festival internacional de dança em paisagens urbanas interferiu, durante três dias, nos fluxos habituais do entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas, das ruas do Centro da cidade e da Praça Saens Peña, na Tijuca. O Circuito Carioca de Dança, festival dedicado a identificar e fomentar novos rumos à dança da cidade na cidade, ocupou várias casas da Rede de Teatros do Rio, durante três semanas, com minitemporadas e apresentações.

Saindo da esfera municipal, o Dança Brasil continuava sua trajetória dedicando programação anual exclusivamente à dança contemporânea brasileira realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, depois ampliado para São Paulo e Brasília. A mostra Solos de Dança do SESC completava seu terceiro aniversário consecutivo de existência. Capitaneado desde o seu surgimento até os dias de hoje pela

combativa Beatriz Radunsky, o Solos de Dança tornou-se uma mostra anual e tem sido o carro-chefe da bem sucedida gestão de Radunsky à frente do Espaço SESC contemplando as artes e a cultura do Rio de Janeiro com uma boa acolhida para as manifestações contemporâneas. Em 2002, a mostra voltava à apresentação de trabalhos solo depois da incursão no formato duo do ano anterior e atraía para a sua programação obras inéditas e não inéditas. No ano seguinte este formato seria modificado para a encomenda de peças especialmente criadas para o evento e ele se firmaria no mês de março como programação de abertura da temporada anual de dança.

No caso específico de 2002, a temporada já fora aberta no final de fevereiro, sob veementes protestos da classe de dança contemporânea, com a estreia do espetáculo *O despertar* da DeAnima – Ballet da cidade do Rio de Janeiro, anunciada e patrocinada como companhia oficial municipal, sob a direção de Richard Cragun e Roberto Oliveira – um projeto do próprio Cesar Maia, que retomara em 2001 a prefeitura da cidade. A polêmica estava instaurada. As perguntas que não queriam calar: Qual o sentido de uma companhia oficial seguindo formato comprovadamente desgastado na história da dança brasileira, com dotação orçamentária de R\$ 2.000.000,00/ano? O que isso significava diante da bem-sucedida, longeva e invejada política cultural municipal dedicada à dança que atraía os olhos de todo o país? Os anos vindouros responderiam a esta última pergunta esclarecendo o quanto a criação da DeAnima era um infeliz recado de Cesar Maia à dança contemporânea carioca, em uma espécie de tiro, como tantos outros, que ele daria no próprio pé nas desastrosas gestões dos próximos oito anos. Na verdade a criação da DeAnima e outras arbitrariedades designadas pelo Secretário das Culturas, Ricardo Macieira, criou uma fratura na relação RIOARTE/Secretaria que, contraditoriamente, daria combustível à relação RIOARTE/dança contemporânea carioca. Sob a assinatura de Fábio Ferreira, então presidente do instituto, pude testemunhar e viabilizar, em 2002, a aplicação de uma expressiva verba (R\$

1.500.000,00) em variadas ações que finalmente pareciam compor, entre si, uma política específica para a dança, fato inédito no país.

Se aplicarmos a lógica da economia criativa à circunstância da dança no Rio de Janeiro da virada de um milênio a outro, talvez possamos afirmar que todos os elos estavam atendidos do ponto de vista da competência municipal e que assim tínhamos na cidade uma cadeia produtiva⁷¹ (Formação–Criação–Produção–Circulação–Difusão) em pleno exercício. Atendendo à Formação, havia três cursos superiores de dança, inúmeras escolas de qualidade e um curso técnico famoso por formar bons criadores e intérpretes de dança contemporânea. Havia inúmeros coreógrafos trabalhando e renovando a dança ano após ano com suas obras girando a manivela da Criação e mantendo a bola em jogo. Havia possibilidades concretas de Produção. O Programa de Bolsas RIOARTE vinha há anos atendendo aos jovens criadores dando-lhes as primeiras circunstâncias de viabilização de seus trabalhos. Em 2002, uma iniciativa da divisão de dança do RIOARTE implementaria o Apoio às Pautas, voltado para os criadores já estabelecidos na cidade, mas que ainda não faziam parte do Programa de Subvenção, conferindo-lhes pauta e, no caso do Sérgio Porto e do Teatro do Jockey, acompanhada de um apoio financeiro para a temporada de seus espetáculos. Neste caminho que já vislumbrava uma sequencialidade lógica, havia ainda o Programa de Subvenção destinado à manutenção dos grupos estáveis em exercício na cidade e que acabava por financiar também as suas produções, fosse diretamente com o suporte municipal, ou através de voos mais ambiciosos, conjugando este aporte à complementação orçamentária através de captação na iniciativa privada.

⁷¹ No biênio 2005/2006, o governo federal implementou as Câmaras Setoriais e dentre elas a Câmara Setorial de Dança – instância consultiva vinculada ao MinC/FUNARTE, formada por representantes da sociedade civil escolhidos em seus fóruns locais para trabalho conjunto ao poder público na constituição de uma política cultural nacional para a dança, da qual participei como representante do estado do Rio de Janeiro junto com Angela Ferreira. Durante as reuniões sazonais realizadas no biênio, os coordenadores designados pelo MinC/FUNARTE, à guisa de exercício, nos orientaram a projetar um cenário ideal para o pleno exercício do setor. Neste caminho, a metodologia de trabalho, atravessada por ideário e vocabulário provenientes da economia, orientaria as câmaras a encontrar então a *cadeia produtiva* correspondente a cada um dos setores artísticos e seus respectivos elos constituintes. No caso da dança, os elos encontrados foram Formação–Criação–Produção–Circulação–Difusão.

Havia possibilidades concretas também de Circulação de todos esses trabalhos nas variadas iniciativas perpetradas pelo município – estreia de novos trabalhos no Panorama, podendo vir a reapresentar-se no Circuito Carioca de Dança no ano seguinte, e/ou podendo vir a entrar em cartaz na Rede de Teatros do Rio. Atendendo à Difusão, o RIOARTE viabilizaria, também em 2002, a concepção e o lançamento da revista Gesto, uma publicação quadrimestral dedicada à reflexão sobre corpo e contemporaneidade. Ela viria a receber o subtítulo de “revista do Centro Coreográfico do Rio”, em uma infeliz primeira medida de concentração do vínculo das ações da dança carioca ao Centro que, mesmo não tendo sido inaugurado ainda, já era coordenado, inclusive com recebimento de ordenados mensais, por Regina Miranda. Enfeixando todos os elos, havia a promessa de um Centro Coreográfico cujo prédio entrava em obras também em 2002. Tratava-se de uma cadeia produtiva cuja inteligência poderia vir não somente a articular as ações entre si, mas a pensar o desenvolvimento gradativo da relação de cada um dos subsetores da dança com o dinheiro público municipal destinado à cultura.

A consecutividade de todas essas iniciativas, caso viesse a acontecer nos anos vindouros, poderia vir a responder por uma dinâmica de apoio à dança que ganharia ares de política cultural séria e consequente. Infelizmente não foi isso o que ocorreu. Uma guinada à extrema direita da administração municipal literalmente na virada de 2002 a 2003 criou as condições para a dilapidação nos anos seguintes de tudo aquilo que a classe de dança havia levado uma década para construir. Se de 1992 a 2002 houve um movimento de efervescência criativa e de intensa mobilização da classe, correlativo ao interesse do poder público em apoiá-la em suas solicitações, de 2003 em diante é o reverso a que se assiste. Uma explicação causal não daria a razão do fenômeno, uma vez que tratava-se ali muito mais de retroatividade e simultaneidade. Ao mesmo tempo em que a classe se desmobilizava, havia certa diminuição da pujança criativa e uma

crescente ausentificação do governo municipal no apoio à dança. Na verdade há vários sinais de que as economia e política criativas da dança contemporânea balizadas pelo formato da companhia de dança, centrada em um coreógrafo-diretor, entrava em franco declínio.

É de se notar a realização do belo espetáculo Danças de Porão, de 2002, que reuniu na Sala dos arceiros do Paço Imperial, os coreógrafos João Saldanha e Paula Nestorov, em projeto fora de suas respectivas companhias, travando um diálogo no qual “as entranhas e a intimidade do ato de dançar e de criar sequências com a dança que surge em cena são revelados ao público” (In PEREIRA [org.] 2009: 165). Tratava-se claramente de um projeto no qual os dois criadores interrogavam-se acerca dos modos organizacionais, composicionais e de visibilidade da obra de dança. Um projeto que, se dependesse da forma como a economia da dança havia se organizado até ali, não teria sido realizado, uma vez que projetos independentes não constavam sequer no imaginário, quanto menos no vocabulário dos gestores de cultura. Para eles, o formato da companhia de dança parecia dar conta de todas as vontades de dança dos criadores. É de se notar também outros artistas voltando-se para trabalhos-solo ou trabalhos de colaboração. E isso certamente não poderia ser creditado somente aos tempos de vacas magras. Uma mutação discreta mas muito eficiente, voltada para as poéticas e políticas do corpo, da identidade e da performance ocorria nos modos de criação em/de dança. Para falar delas, é inevitável retomarmos a 11ª edição do Panorama realizada em 2002.

O Panorama RIOARTE de Dança, que completara uma década de existência no ano anterior, assumia-se de vez como portador da vanguarda da dança contemporânea e dos radicais dissensos que a acompanham. Neste sentido a crítica de Silvia Soter publicada no jornal O Globo logo após o término da edição de 2002, em 13/11, é particularmente reveladora.

Nesses 11 anos de atividades, o Panorama amadureceu e realizou movimentos bem determinados nessa direção. Esses movimentos não representaram, da parte da direção e da curadoria, concessões na programação no sentido de facilitar a digestão da informação que ele faz circular, mas despertaram a curiosidade pelo novo, fazendo com que o desconforto diante de algumas obras não mais significasse algo negativo, e sim a convocação a outros modos de relação entre espectador e obra. (In PEREIRA [org.] 2009: 117).

A jornalista Adriana Pavlova já anunciara em matéria publicada por ocasião da edição de 2000, o festival como lugar da “vanguarda da vanguarda de carimbo alemão, de Tom Plischke, e francês, de Xavier le Roy” (Cf. PEREIRA, PAVLOVA 2001: 27). No mesmo caminho, Pereira e Pavlova encerravam assim o texto referente à edição de 2001: “Uma história que não se encerra e que, tal como o movimento dos corpos que ela registra, faz de sua qualidade o diferencial na construção de um pensamento contemporâneo de dança na cidade do Rio de Janeiro, hoje⁷²” (*Op. cit.*: 20).

A mesma mutação artística revelada na grande virada estética de Lia Rodrigues em Aquilo de que somos feitos atingira o Panorama e uma parte do contingente de suas crias. A programação do festival vinha radicalizando-se desde 1999, conforme demonstra o texto de encerramento de Pereira e Pavlova à edição de 2000: “O Panorama, mais uma vez, cumpriu o papel de desafiar” (*Op. cit.*: 42). Desafiadora também era a programação de 2002 exposta como mercadoria barata, ao mesmo tempo discutindo e promovendo a sua popularização. Na programação visual daquele ano, no lugar do corpo que dança: um pastel, um coco, um docinho brigadeiro, um saco de biscoito Globo e outro de pipoca – exemplares tipicamente cariocas que custavam, à época, os mesmos módicos R\$ 1,00 dos ingressos do festival. Conforme ressaltou Silvia Soter, “a imagem do pastel, logomarca do evento, serve de emblema para a postura do festival: deseja tornar-se cada vez mais popular, democratizando o acesso através do ingresso de 1 real e não garante que, necessariamente, o recheio agradará o freguês” (In PEREIRA *Op. cit.*: 119).

⁷² Grifos meus.

Bem diferente de sua primeira passagem na cidade, Jérôme Bel voltaria em 2002 para ser aclamado por um Carlos Gomes lotado para assistir e balançar ao som de pérolas da idiotia pop internacional que serviam de dramaturgia ao inesquecível e genial *The Show Must Go On*. Thomas Lehmen também aportava novamente por aqui, com o espetáculo *Distanzlos*, no qual “sozinho em cena fala de si e discorre sobre uma peça que poderia realizar. Descreve cenas, conta histórias, faz perguntas e responde, revelando inquietações. A distância entre o que ocorre em cena e o que é construído pelo discurso do artista dependerá apenas da imaginação do espectador” (SOTER *in* PEREIRA *Op. cit.*: 118). Ambos os artistas inauguravam separadamente uma prática que se tornaria quase uma regra de programação nos anos seguintes: a realização de residências. Na residência ministrada por Lehmen inscreveram-se vários criadores, dentre os quais se destacam, Dani Lima, Denise Stutz, Frederico Paredes e Gustavo Ciríaco.

A árdua e espinhosa experiência com Thomas pôs fogo numa palha que estava prestes a queimar. Na verdade, deixaria uma cicatriz estética e política na carne da dança de cada um destes criadores. Como resultado final da residência, a mostra realizada no Teatro do Jockey trazia os embriões das futuras peças que dariam, cada qual à sua maneira, uma guinada em suas trajetórias artísticas. Operação de refazimento interno das obras vigente também nos trabalhos das combativas Marcela Levi e Micheline Torres. A mutação encontrara ambiente para proliferar. Com ela, a nomenclatura do intérprete-criador precipita-se no vocabulário corrente. Multiplicam-se, a partir de então, trabalhos que seriam identificados com as poéticas e políticas dos *enfants terribles* que por aqui passaram. Os novos criadores cariocas serão alinhados na vanguarda, tendo Jérôme Bel como batedor. Na falta de um termo melhor, a classe de dança carioca atribuiria a Jérôme Bel o lugar de precursor de uma *nova* dança

contemporânea pejorativamente chamada de *dança conceitual* – uma dança que não dança.

A passagem do pesquisador e professor da NYU na cidade, no I Encontro Internacional de Dança e Filosofia⁷³ três anos mais tarde e nos variados retornos a partir de então, forneceria o arsenal teórico para que a *paragem* na dança se tornasse, à revelia do pesquisador, uma espécie de nova ordem na dança contemporânea. A partir deste momento passarei a ouvir duas máximas recorrentes nos atos de fala dos artistas cariocas. De um lado, alguém que diz “Este trabalho *ainda* tem muito movimento”; de outro “Isto não é dança. Isto é performance”. Estão criadas as condições para a demarcação de uma linha imaginária cortando ao meio a classe de dança carioca em duas (o)posições. O Panorama radicaliza cada vez mais a sua programação em torno de trabalhos de uma suposta *vanguarda da vanguarda*, fosse ela nacional ou internacional. A edição de 2004, a primeira com curadoria de Nayse López depois da saída de Roberto Pereira, é especialmente marcante neste sentido. Com o passar do tempo, as posições se acirram de ambos os lados e acabam por lembrar à cidade que já fora conhecida como capital da dança contemporânea brasileira, outro epíteto, este nada contente, a ela também conferido: cidade partida. A década de 1990 da dança carioca deixaria saudade, dentre outras, por duas qualidades em especial: o gosto pela diversidade e o exercício de colaboração na diferença para a constituição de um *comum* (Antonio Negri).

⁷³ Seminário internacional concebido e organizado por mim em parceria com Roberto Pereira e Charles Feitosa realizado durante dois anos consecutivos (2005 e 2006) pelo SESC Rio e a UNIRIO com apoio da CAPES, do Consulado Geral da França, do Goethe Institut, do British Council e da UniverCidade. O Encontro teve lugar no Espaço Sesc/Rio de Janeiro e contou com a presença de vários palestrantes nacionais e internacionais (Andre Lepecki/EUA; Michel Bernard/França; Jose Gil/Portugal; Helena Katz/Brasil; Ramsay Burt/Inglaterra; Franz Anton Cramer/Alemanha; Kuniichi Uno/Japão, dentre outros) e apresentações das danças de Lia Rodrigues, Bruno Beltrão, Marcia Milhazes, Frederico Paredes, Luiz de Abreu e Maria Alice Poppe.