

Pulsações

Sofia do Amaral Osório (sofia.osorio91@gmail.com)

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

Resumo: em 1964, instaurou-se no Brasil a ditadura civil-militar, que durou mais de vinte anos. A longa duração deste regime se tornou possível graças à repressão sobre seus opositores, exilando, prendendo, torturando ou assassinando pessoas consideradas *subversivas*. Depois da promulgação do AI-5, em 1968, a perseguição de artistas contestadores e a censura sobre suas obras intensificaram-se. Na década de 1970, no entanto, algumas experiências de dança, na cidade de São Paulo, podem ser compreendidas enquanto resistências à ditadura civil-militar, não apenas por suas invenções técnicas, mas por possibilitar formas de sociabilidade interceptadas pelo Estado naquele momento.

Pulsar. “Mover por meio de um impulso. Pôr em movimento desordenado; agitar. Efetuar **pulsção**”¹, movimento alternado de contração e relaxamento do coração e das artérias, que faz o sangue circular pelo corpo.

Mesmo um regime disciplinar, que requer a mortificação dos desejos em nome da manutenção da ordem, não pode estancar o sangue que corre nas veias e o que pulsa em corpos inquietos. Há sempre algo que escapa aos trajetos permitidos e ordenados; alguma maneira de inventar movimentos outros, percursos outros, abrindo buracos na massa cinza e podre da disciplina para que, numa explosão, o vermelho do sangue, a vitalidade e a saúde daqueles que resistem se mostrem livremente.

Na década de 1960, no Brasil, as artes enunciavam verdades insuportáveis ao governo, gritavam em favor da liberação dos corpos, do sexo, e contra as proibições impostas pela ditadura civil-militar desde 1964. Especialmente a partir da promulgação do Ato Institucional nº5, em 1968, tentou-se calar inúmeras vozes por meio da censura de obras, do incêndio de teatros, do exílio, da prisão, da tortura, do assassinato.

¹ Definição do dicionário Aurélio de língua portuguesa.

Em São Paulo, a partir dos anos 1970, a dança começa a sair de seu fantástico universo repleto de fadas, príncipes, tutus esvoaçantes e corpos flutuantes para tratar de temas do presente, a partir de técnicas de movimentação que reconhecem o peso do corpo e o atrito implicado em sua relação com o espaço. A dança passa a compreender também a singularidade daquele que dança, tanto no que se refere a suas especificidades físicas quanto no que diz respeito ao *lugar* de onde sua dança emerge – refiro-me à situação política, cultural e social que envolve o dançarino. Do corpo etéreo ao corpo de carne e osso; do executor neutro interpretando um personagem ao homem comum que, “de repente, se põe a dançar”, sem abandonar sua vida. Tais deslocamentos, muito influenciados pela dança expressionista alemã e pela dança moderna estadunidense do período entre guerras, foram impulsionados por aqui pelo trabalho de muitas pessoas, como Marilena Ansaldi e Célia Gouvêa.

Marilena Ansaldi, bailarina clássica de formação que construiu uma sólida carreira neste âmbito, encenou em 1975 um espetáculo no qual experimentava no próprio corpo a liberação das amarras que interceptavam seus movimentos, da técnica do balé clássico às censuras (*interna e externa*).

Pouco antes disso, então casada com o crítico teatral Sábato Magaldi e com certa proximidade de relação com o secretário de estado da cultura, Pedro Magalhães Padilha, Marilena conseguiu executar o projeto de criação de um espaço inteiramente dedicado à dança em São Paulo, na sala Galpão do teatro Ruth Escobar. A escolha do local não foi fortuita: em 1968, aquele foi o palco do espetáculo *Roda Viva*, escrito por Chico Buarque e dirigido por José Celso Martinez Corrêa, sendo invadido então pelo

Comando de Caça aos Comunistas² – um famoso episódio entre tantos outros que expressam a violência, oficial e extra-oficial, perpetrada contra expressões artísticas durante a ditadura civil-militar. Em entrevistas, Ansaldi sublinha sua insistência junto à secretaria de cultura para que o teatro de dança funcionasse precisamente naquele espaço. Embora o teatro tivesse condições técnicas bastante debilitadas – como problemas no piso, goteiras, etc. –, parecia propício para o que se pretendia com o Teatro de Dança. Ali, eram oferecidos cursos pagos pelo governo e apresentados espetáculos experimentais, abrangendo também grupos que não conseguiam espaço para publicizar seus trabalhos nas grandes casas de espetáculo. Tratava-se, portanto, de um espaço de experimentação, que contribuiria para a efetivação de inovações na dança.

Depois de alugada sala, nenhum grupo havia se proposto a ocupar o espaço por conta de suas “falhas estruturais”. Até a chegada ao Brasil de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau, que inauguraram o espaço ainda em 1974 com o espetáculo *Caminhada*. Eles haviam se casado na Bélgica, terra natal de Maurice, no período em que Célia, ainda uma jovem bailarina brasileira, fez parte da primeira turma do Mudra, Centro Europeu de Aperfeiçoamento e Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo criado pelo coreógrafo Maurice Béjart, que pretendia formar *intérpretes totais*, com influência do pensamento de Antonin Artaud. Gouvêa e Vaneau, então já um experiente homem de teatro – ator, diretor, cenógrafo, iluminador... – passaram a desenvolver um trabalho voltado para experimentações de linguagem no cruzamento entre a dança e o teatro.

² O Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foi uma organização para-militar que, durante o regime ditatorial, promoveu diversos ataques a organizações estudantis, centros acadêmicos, teatros, que envolvessem atividades consideradas comunistas por seu caráter de resistência à ditadura civil-militar. No caso do *Roda Viva*, algumas dezenas de integrantes do CCC invadiu o teatro, destruiu o cenário do espetáculo e espancou o elenco. Antes de São Paulo, o espetáculo já havia tido temporada no Rio de Janeiro e, posteriormente, incursionou para o Rio Grande do Sul, onde novamente sofreu atentados e, paralelamente, foi censurado oficialmente pelo governo.

Nessa volta ao Brasil, de fato preferi me introduzir com Célia nessas novas experiências de linguagem, numa fusão de diferentes técnicas (...). Considerava que o teatro de texto estava gasto pela comercialização intensa, pela reprodução em série de um sucesso até seu esvaziamento total, encontrando-se, enfim, numa verdadeira encruzilhada. Pensava então que, voltando às suas origens, à dança, o teatro poderia encontrar uma fonte renovada de criatividade (...). (Gouvêa, L.: 188-189)

A proposta de Vaneau apresentada neste trecho se aproxima do Teatro da Crueldade de Artaud, tal como expresso logo no início de seu primeiro manifesto.

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo.

Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso, conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem.

Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. (Artaud, 2006: 101)

A crueldade, no pensamento artaudiano, tem o “sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter” (Idem: 119). Necessidade vital de criar, a despeito da falta de uma

estrutura adequada; necessidade vital de *falar* quando tudo obriga que se cale; necessidade vital de dançar quando “perdemos totalmente a fala” (Bausch).

A instalação de Gouvêa e Vaneau na Sala Galpão corroborou para o entrelaçamento entre as linguagens de dança e teatro nas experimentações realizadas ao longo da curta existência daquele espaço como teatro de dança. Além disso, impulsionou as atividades do local que se configuraria como um importante pólo de efervescência. O próprio *Caminhada* realizou feito inédito: 60 apresentações (em diversos locais depois do Galpão), quando os espetáculos de dança só tinham espaço nos teatros em horários alternativos. Começava a delinear-se uma nova colocação da dança diante do contexto político e cultural da época. Célia Gouvêa, em entrevista datada de 1978, afirma:

Desde que o Oficina acabou, o teatro estava naquele vai-não-vai... Nessa época, particularmente 74-75, não estava acontecendo muita coisa no campo do teatro, assim, de efervescência, não é? Então, eu me lembro que a gente estava emergindo, com a dança, atendendo a essa necessidade de um público mais curioso, mais interessado numa experimentação, numa coisa nova, enfim, numa coisa que estivesse, assim, investigando... (apud Navas e Dias: 131)

Em 1975 os cursos começaram a funcionar no Galpão, a cargo de Vaneau (interpretação para a Dança), Gouvêa (expressão corporal), Iracity Cardoso (clássico) e Antonio Carlos Cardoso (dança moderna). Cerca de 40 alunos com familiaridade com dança ou teatro foram selecionados para compor a primeira turma.

As aulas ocorriam diariamente, de manhã e à tarde e, ao longo do percurso, os bailarinos e atores foram sendo incitados a criar, sob orientação de Célia Gouvêa, cenas

que mais tarde comporiam o espetáculo *Pulsações*, que ganhou o Prêmio Governador do Estado. De acordo com a coreógrafa, “ali havia mais uma conexão com o cosmos (...) *Pulsações* é algo da natureza, essa pulsação que existe na natureza, nos animais, nas plantas. (...) Para mim, foi uma renovação, uma procura por uma linguagem de movimento, simplesmente”³.

O espetáculo foi apresentado ao final do ano e muito bem recebido pelo público. Tanto que Célia foi convidada para remontar a coreografia para o Corpo de Baile Municipal, em 1976, mas, segundo o crítico de dança Linneu Dias “a versão em palco à italiana e elenco profissional resultou menos interessante do que a do Galpão, e terminou não entrando para o repertório da companhia oficial” (Navas e Dias:138). Talvez porque, remontada com uma companhia profissional, a coreografia tenha perdido a vitalidade da dança que emergia de uma experiência vivida e construída pelos alunos do Galpão. “Para ver como essas coisas do espírito, da entrega dos intérpretes é algo tão importante, que a maioria das pessoas gostou mais com o grupo do Galpão do que com os bailarinos do Balé da Cidade. Porque havia esse frescor, essa entrega.”⁴

Para a moçada que participou desta experiência, foi possível descobrir outras possibilidades de expressão por meio da dança. Segundo Juçara Amaral, que frequentou os cursos do Galpão em 1975 e integrou o grupo que realizou *Pulsações* pela primeira vez:

Não se falava com o corpo porque tinha-se uma imagem estereotipada do corpo. Quem dançava, se ainda dançava, dançava no Chacrinha, no Bolinha, e no Sargenteli, que era o show que havia numa boate chamada Beco, onde

³ Entrevista realizada em 7 de fevereiro de 2012.

⁴ Idem.

dançavam muitas bailarinas excelentes, mas que não tinham outra saída pra viver a vida de bailarina a não ser dançar em boate. (...) Só interessa o corpo, a altura da perna, o que você consegue fazer. (...)

Começou a existir, sem que a Ditadura quisesse, outras coisas, lá atrás, que foi o Teatro Oficina, o Arena... eu não participei dessa época, mas a gente viveu... O Teatro de Dança é consequência deles, do que eles fizeram, desse tipo de busca que era além do mito do que era ser bailarino, do que era um corpo que dança... Você tinha, na sua mão, um instrumento de expressão artística, e não só um adereço.⁵

Para além das inovações em termos de linguagem de dança, pode-se destacar a importância política do Galpão enquanto um lugar que pulsava na cidade, expressando um vigor resistente diante da repressão da ditadura. Como afirma Célia Gouvêa,

O que eles [a ditadura] procuravam evitar era a reunião de pessoas. Porque onde tem gente reunida tem gente falando e o que as pessoas podiam estar falando? Falando contra o regime de exceção que estávamos vivendo naquele momento. Então o Galpão se tornou um pólo efervescente, reunia... Não só conosco, com nossos trabalhos e as aulas, que movimentavam muita gente, e também os grupos... começaram a surgir grupos também, acho que encorajou pessoas a experimentarem, a criarem...⁶

Juçara Amaral também destaca a importância da reunião de pessoas

Numa época em que a ditadura predominava no Brasil, em que as pessoas ficarem juntas significava ser subversivo ... Você não podia falar de nada que fosse muito importante sem já ficar com uma paranóia de que tinha alguém procurando você, de que você ia ser preso – além do que, realmente,

⁵ Entrevista realizada em 13 de agosto de 2011.

⁶ Entrevista realizada em 7 de fevereiro de 2012.

eu sou de uma turma que teve muitas pessoas presas, torturadas e sumidas. Então, experimentar poder dançar, que sempre foi a minha vontade primeira, profissionalmente, com um grupo de pessoas que eram completamente a favor da dança verdadeira, que tinham vontade de criar alguma coisa integral com dança (...) foi muito importante nesse sentido.

Lá eu tive a oportunidade de conhecer pessoas muito bacanas (...) acho que tinham todos a mesma vontade que eu tinha: de passar a representar com meu corpo, com minha técnica, com minha vontade de dançar, alguma ideia que não fosse a babaquice que estava espalhada naquela época.⁷

Em um momento de repressão e censura, a dança não parecia se apresentar aos defensores da ordem como uma ameaça. “A dança sempre foi uma linguagem menos direta do que o teatro – porque as palavras entram, mas não como discurso: como sonoridade, como sugestão”⁸. Como afirma Edson Passetti, “os setores conservadores só batem de frente quando você está falando a mesma língua, programa contra programa, o que se torna polêmica” (apud Chaves Júnior: 30). Com a experiência do Galpão enquanto Teatro de Dança, nota-se uma possibilidade de resistência à ditadura civil-militar por meio das artes, quando linguagens como o teatro e a música que inseriam-se neste campo eram violentamente caladas. Mais do que a *expressão* de ideias contestadoras, tratava-se também da invenção de formas de sociabilidade que iam na contra-mão do autoritarismo.

Em uma conferência pronunciada em 1967 no Círculo de Estudos Arquitetônicos, Michel Foucault afirma haver

⁷ Entrevista realizada em 13 de agosto de 2011.

⁸ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 7 de fevereiro de 2012.

(...) provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (Foucault, 2009: 415).

Seria possível entender o Galpão como um espaço heterotópico em São Paulo. Em um momento de repressão e censura, a dança não parecia se apresentar aos defensores da ordem como uma ameaça. “A dança sempre foi uma linguagem menos direta do que o teatro – porque as palavras entram, mas não como discurso: como sonoridade, como sugestão”⁹. Em *A ordem do discurso*, Foucault mostra que o discurso não apenas manifesta um desejo, mas é ele mesmo objeto de desejo, ou ainda, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar” (2001: 10). Segundo o antropólogo Pierre Clastres, “Toda tomada de poder é também uma aquisição da palavra” (2003: 169). Talvez seja por essa chave que possamos entender a potência política da dança, quando o teatro “engajado” era impedido de falar pela censura. Como afirma Edson Passetti, “os setores conservadores só batem de frente quando você está falando a mesma língua, programa contra programa, o que se torna polêmica” (apud Chaves Júnior: 30). Na dança – ao menos no que se refere às

⁹ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 7 de fevereiro de 2012.

experiências realizadas do Galpão – não se trata de uma politização que externa, que é assumida como discurso; a potência política se refere a um processo imanente à própria dança que, no limite, pode significar a ruína daquilo que sustenta a política: a linguagem.

Hoje a ditadura deu lugar à democracia participativa. A Secretaria de Cultura já não aluga a Sala Galpão para servir aos dançarinos como espaço de experimentação, reunião e pesquisa, mas convoca sua participação na elaboração de políticas de fomento às quais estes dançarinos devem submeter projetos para poder realizar seus trabalhos em troca de alguma *contrapartida*, uma dívida.

As experiências narradas aqui apresentam a possibilidade de invenção de liberdades mesmo diante da ditadura civil-militar. Não se tratam de exemplos a seguir, mas chamam a atenção para o fato de que, hoje, novos problemas estão em jogo, demandando outras invenções que possibilitem afirmações políticas por meio da dança, outras *pulsões*. Pulsar, na astronomia, é o nome dado às estrelas que emitem radiação em intervalos breves e regulares, cujos impulsos são gerados pela própria energia de uma estrela de nêutrons em rotação. De acordo com a distância de uma estrela em relação à Terra, ainda podemos enxergar sua luz pulsando no céu quando ela já não existe mais. Nas maneiras pelas quais se dança hoje, resta saber que pulso ainda pulsa.

Bibliografia –

ARTAUD, Antonin. 2006. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho; revisão da tradução de Monica Stahel. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

BAUSCH, Pina. “Dance, senão estamos perdidos” in *Folha de S. Paulo. Caderno Mais!*

São Paulo, 27 de agosto de 2000.

CHAVES JÚNIOR, Wander Wilson. 2011. *Cacs: Autogestionário, Independente e o Cacete*. Relatório final de Iniciação Científica orientada por Dorothea Voegeli Passetti com financiamento CEPE. São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais (PUC-SP)

CLASTRES, Pierre. 2003. *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify.

FOUCAULT, Michel. 2001. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7ª edição. São Paulo: Edições Loyola.

_____. 2009. “Outros espaços” in *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manuel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

GOUVÊA, Leila V. B.. 2006. *Maurice Vaneau – artista múltiplo*. São Paulo: Imprensa Oficial.

NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. 1992. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.