

Bailarinos anfíbios e sua contribuição para a resistência contra a exclusão abissal na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre¹

Amphibious dancers and their contribution for resistance from abyssal exclusions in the Municipal Dance Company of Porto Alegre

Andréa Moraes Soares²

Resumo

Recentemente, o financiamento que mantinha a recém-formada Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre foi deliberadamente interrompido. Ainda assim, eles resistem à exclusão abissal imposta pelo atual governo dançando eventualmente o repertório da companhia. Contudo, a hibridação nos corpos dançantes de alguns de seus bailarinos emergiu como uma contribuição para seu aspecto de resistência. Sendo assim, este artigo propõe o conceito de bailarinos anfíbios para analisar o processo de hibridação na dança e sua contribuição para as ações de resistência da CMDPA por meio de dois estudos de caso.

Palavras-chave: Bailarinos anfíbios; resistência política; hibridação na dança; Companhia Municipal de Porto Alegre; exclusão abissal

Abstract

In recent past, the funding for the Municipal Dance Company of Porto Alegre (MDCPA), in the south of Brazil, was deliberately interrupted. Even so, they are still resisting to abyssal exclusion by occasionally dancing the company repertoire. Nevertheless, the hybridity in the dancing bodies of some of its dancers emerged as a contribution for MDCPA resistance aspect. Thus, this paper proposes the concept of amphibian dancers in order to analyze the process of hybridization in dance and its contribution for the resistance of MDCPA through two case studies.

Keywords: Amphibian dancers; political resistance; hybridization in dance; Municipal Dance Company of Porto Alegre; abyssal exclusion

E-ISSN: 2358.6958

¹ O presente artigo está embasado na Tese (Doutorado em Artes Cênicas) de Andréa C.M. Soares, defendida na UFRGS, em 2018.

² Doutora e Pesquisadora PNPd Capes/UFRGS Artes Cênicas. Bailarina e professora de dança - deadasofi@gmail.com

A hibridação cultural vem inspirando estudos em dança há décadas (Foster, 1997; 2014; Louppe, 2000; Dils, Albright, 2001), além de ser mote de criação em composições contemporâneas. Nos estudos culturais, a hibridação é considerada uma forma de resistência por possibilitar a sobrevivência de culturas populares no mundo moderno (Canclini, 2011; Wortmann, 2010). Porém, na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre (CMDPA) a hibridação presente nos corpos dançantes de alguns de seus bailarinos contribuiu para que a companhia resistisse à opressão da exclusão abissal a que a cultura do país tem sido submetida pelo atual governo ultraconservador brasileiro.

Sendo assim, este artigo propõe o conceito de bailarinos anfíbios para analisar o processo de hibridação na dança e sua contribuição para as ações de resistência da CMDPA por meio de dois estudos de caso. Os bailarinos analisados foram Driko Oliveira, bailarino de danças urbanas e Kléo di Santys, bailarino com formação em folclore nordestino.

CMDPA: re-existir para resistir à exclusão abissal no Brasil



Espectáculo *Brazil Beijo* (2018) - Foto: Cintia Brecht

Em recente palestra na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o professor Boaventura de Sousa Santos identificou no Brasil um dos principais efeitos do fascismo social: a exclusão abissal (Santos, 2019). Santos explicou que o fascismo social se manifesta quando uma parcela da população é perseguida e excluída possibilidade de beneficiar-se das decisões políticas do estado, o fascismo social define-se como “[...] um regime social de relações de poder extremamente desiguais que concedem à parte mais forte o poder de veto sobre a vida da parte mais fraca” (Santos, 2010, p. 45). Desta forma, a realidade social é dividida em dois lados sendo que, cada vez mais pessoas têm suas demandas excluídas e invisibilizadas por seu próprio governo³.

³ Um exemplo é a recém aprovada reforma da previdência em que a linha abissal define-se ao separar os aposentados que tiveram seus benefícios diminuídos de um lado enquanto de outro estão muitas grandes empresas as quais tornaram-se isentas de pagar benefícios aos funcionários.

Nos últimos anos Brasil vive um rápido e intenso retrocesso em que artistas e pesquisadores foram excluídos da linha abissal. O atual governo⁴, aliado a instâncias militares e fundamentalistas religiosas, vem atuando de modo conservador causando incertezas quanto ao futuro acadêmico e cultural do país⁵. Neste cenário, artistas e pesquisadores têm sido alvo de críticas e acusações de imoralidade e corrupção em uma verdadeira campanha de difamação⁶. Eles têm sido tratados, juntamente com jornalistas e professores, como os inimigos do estado por sua condição de reflexão crítica e posição de iminente denúncia.

Para Santos (2010), a divisão abissal exclui os menos favorecidos ao torná-los invisíveis e irrelevantes:

A divisão [abissal] é tal que o ‘outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas a inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (Santos, 2010, p. 32).

Desta forma, a arte e seus artistas, a universidade e seus pesquisadores, professores e alunos foram excluídos da linha abissal por meio de uma realidade inventada, com vídeos de nudez, acusações de balbúrdia, tentativa de ideologização, entre outras acusações. Por meio destas difamações, todas as demandas de pesquisa e cultura no país foram silenciadas, tornaram-se irrelevantes.

Em Porto Alegre, diversos acontecimentos dão indícios da exclusão abissal dos artistas, mesmo antes do atual governo tomar posse. No ano de 2017, o mais importante centro cultural da cidade, a Usina do Gasômetro, teve suas atividades culturais encerradas⁷. Além disso, programas de incentivo à cultura, tanto de ordem federal, quanto estadual e municipal foram extintos ou tiveram sua verba reduzida, inviabilizando muitas produções artísticas da cidade. Do mesmo modo, a verba que mantém salários e custos de produção da recém criada Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre (CMDPA)⁸ foi deliberadamente interrompida em 2019. Porém, eles ainda resistem à extinção, dançando eventualmente o repertório da companhia.

4 Considera-se o início desta onda conservadora o governo Temer, após o *impeachment* da presidenta Dilma. Porém, após a posse de Bolsonaro (PSL), educação e cultura sofreram ainda mais cortes e restrições.

5 Algumas das estratégias do atual governo têm sido o corte de verbas para universidades públicas e pesquisas científicas, o desmonte de políticas públicas além da extinção do ministério da cultura

6 Em abril de 2019 o ministro da Educação Weintraub aplicou o corte de verbas para universidades públicas, primeiramente para a Universidade de Brasília (UnB), a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA) sob acusação de que estavam promovendo “balbúrdia” em seus campi. Posteriormente o corte foi dirigido a todas as universidades públicas. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/universidades-com-balburdia-terao-verbas-reduzidas-diz-weintraub/>> Acesso em: 29 jul. 2019.

7 O centro cultural abrigava o projeto Usina das Artes, mantendo mais de 10 grupos artísticos de dança, teatro, circo e performance que, além de apresentarem produções artísticas, ofereciam oficinas e cursos regulares com baixo custo ou aberto ao público. As atrações artísticas promovidas transformaram a usina do gásômetro e o projeto Usina das Artes em um reconhecido espaço de inovações culturais do estado do Rio Grande do Sul.

8 A CMDPA iniciou suas atividades em 2014 como um projeto piloto até a sanção da Lei Municipal nº 12.202, de janeiro de 2017/01 que asseguraria sua existência.

Antes do corte de verba, no entanto, a CMDPA atuou na contramão do clima hostil para a cultura tendo vivido seu auge artístico em 2018. Neste ano, a companhia realizou cinco novas produções e teve sua primeira circulação internacional com o espetáculo *Brazil Beijo* da coreógrafa israelense Orly Portal (2018). Somente por esta conquista a CMDPA já poderia ser considerada como um exemplo de resistência: mantendo-se ativa e criativa apesar dos fortes ventos contrários.

Contudo, são muitos os fatores que podem evidenciar sua resistência: desde seu plano de fomento ao desenvolvimento da dança em Porto Alegre, abrangendo desde a formação de bailarinos até o desenvolvimento artístico da cidade, até a perseverança de continuar dançando mesmo após o recente corte de verbas.

O projeto da CMDPA foi constituído por meio da união das secretarias da cultura e da educação para possibilitar a inclusão de crianças da periferia da cidade nas Escolas Preparatórias de Dança (EPDs)⁹ e a continuidade do aprendizado destes jovens na Companhia Jovem de Dança. Futuramente estes jovens teriam a possibilidade de profissionalização como dançarinos na própria CMDPA. Para impedir a extinção da Companhia Jovem (CJ) e evitar a interrupção do trabalho, os bailarinos da CMDPA mantêm as atividades de instrutores de aulas para os alunos aprendizes da CJ como voluntários (Tomazzoni, 2019).

Além de seu caráter inclusivo, a CMDPA estabeleceu-se a partir de diferentes aspectos de heterogeneidade. O primeiro relaciona-se aos diferentes estilos de dança dos coreógrafos com quem a companhia já trabalhou. O segundo diz respeito às diferentes formações de dança de seus bailarinos com técnicas como: flamenco, danças de salão, danças folclóricas brasileiras, balé clássico e dança contemporânea. A heterogeneidade apresentou-se como um desafio para diretores, coreógrafos e bailarinos. Por outro lado, a heterogeneidade foi fator importante para garantir a visibilidade e versatilidade da companhia.

Como bailarina e residente de Porto Alegre, acompanhei a CMDPA entre 2015 e 2018. Durante esse período, selecionei bailarinos identificados com o perfil o qual denominei bailarinos anfíbios. Defino bailarinos anfíbios como aqueles que partem de uma formação em danças mundializadas desenvolvendo a reflexão de seu sentimento contemporâneo de modo a proporcionar sua inserção no subcampo da grande produção em dança (Weber, 2011). Por sua vez, compreendo dança mundializada como uma dança desterritorializada, disseminada mundialmente, hibridizada a padrões estéticos e pedagógicos das danças dominantes, da qual conserva aspectos de exotismo que a identificam como uma dança exógena (Soares; Dantas, 2016; Ortiz, 2006; Savigliano, 2009).

Para Weber (2011), o campo da produção em dança divide-se em subcampo da grande produção, em que as práticas dominantes concentram-se, em subcampo de produção restrita, o qual abrange produções de menor visibilidade e produção. Por sua vez, ela define as práticas dominantes como espetáculos que envolvem grande produção, visibilidade de público e mídia.

9 As EPDs são sediadas em escolas públicas que oferecem aos alunos a prática de diferentes danças no turno inverso do ensino regular.

Ainda que existam importantes companhias de dança em Porto Alegre, a CMDPA possuiu uma maior capacidade de realizações artísticas durante o ano e maior visibilidade devido ao grande número de apresentações que realizou, além de ter contado com infraestrutura de espaços públicos como o teatro Renascença e Auditório Araújo Viana. Devido a isso identifiquei a CMDPA como atuante no subcampo da grande produção em dança.

Por sua vez, os bailarinos de danças mundializadas da CMDPA precisaram adaptar-se para migrar do seu território tradicional da dança, o subcampo restrito, para o subcampo da grande produção em dança, território reconhecido como arte. Para isso, estes bailarinos metamorfosearam seus corpos, modificando não apenas sua técnica tradicional, mas também a reflexão de seu sentido contemporâneo (Khan, 2017). Para cada um deles, o processo de hibridação consolidou-se por meio de escolhas estéticas e políticas que contribuíram para a reação à exclusão abissal em que a dança no Brasil, e mais especificamente em Porto Alegre, se encontra.

Espécime anfíbio Driko Oliveira: metamorfose baseada na política de precariedade



Driko Oliveira no espetáculo Solos em Boa Cia. Foto: Natália Utz

Para compreender as especificidades da prática das danças urbanas no contexto brasileiro, analisei seu processo de mundialização. Para Randy Martin em seu contexto original, o *hip hop* foi um modo de salvação corporal alcançado pela dança (Martin, 1998) para a comunidade negra e latina da periferia de Nova Iorque. Diferente da maioria das danças mundializadas que tiveram sua disseminação mundial ligada a processos de migração, a desterritorialização das danças urbanas se deu por meio da difusão de filmes e videoclipe.

No Brasil, as danças urbanas são praticadas principalmente em escolas públicas (Chultz, 2016) como forma de proporcionar uma atividade social e cultural aos jovens de baixa renda e afastá-los da criminalidade presente nas muitas comunidades carentes brasileiras. Antes mesmo da existência das EPDs, as danças urbanas já se apresentavam como estilo preferido desses jovens. Isto porque seu caráter político de afirmação social da classe menos favorecida, desenvolve o espírito de comunidade e

possibilita uma forma de inserção cultural e social.

Foi assim também para Driko Oliveira, bailarino de danças urbanas da CMDPA, tendo ele mesmo iniciado sua prática nas danças urbanas após assistir ao filme *You-got served* (2004) aos 16 anos. Apesar de praticar as danças urbanas no Brasil, Oliveira não está totalmente descontextualizado da origem de sua prática. Ele cresceu em uma comunidade da periferia da capital onde o sentido da dança não se restringe à diferença racial, mas engloba também a diferença econômica e social.

Ao deixar o *habitat* natural das danças urbanas (a periferia, a comunidade marginalizada, a precariedade econômica e social) para praticar a dança como um bailarino que representa tal contexto, Oliveira compreende que tal experiência significou seu corpo transformando-se em técnica marcada pela experiência do sentido.

A mudança de *habitat* de Oliveira configura um aspecto importante de seu perfil anfíbio. O bailarino não só migrou do subcampo restrito das danças urbanas para o subcampo mais amplo e reconhecido da grande produção em dança, como também migrou do território original da prática das danças urbanas (por equivalência) no contexto do Sul do Brasil, para o território reconhecido como arte.

Segundo Driko Oliveira (2018), as danças urbanas não têm objetivo artístico, mas sim propósito político e social. Quem a transforma em arte “somos nós: os artistas”. Por esta via, entendo que Driko Oliveira situava-se em um sistema de valoração precário em relação à arte e seus padrões, porém, ele transformou a precariedade em sua própria recompensa ao subverter a ordem da prática tradicional combinando novos elementos às danças urbanas.

Para Martin (2012), ao relacionar os problemas sociais em termos de análise de risco, tal qual se aplica nas finanças, o desempenho social é analisado a partir de padrões homogeneizantes: média de notas para estudantes, capacidade de produção de um funcionário industrial, entre outros. Os indivíduos compreendidos como abaixo da margem padrão são os precários: eles representam um risco de contágio e subversão da ordem normativa da sociedade.

Ao analisar a história do bailarino Oliveira, a precariedade parece ser a teoria que melhor explica seus atributos anfíbios. Ainda que todos os corpos sejam vulneráveis, ao assumir uma posição de risco iminente, todo o bailarino coloca-se em uma posição de precariedade (de equilíbrio, de aceitação pública, de incerteza do desempenho). No entanto, talvez mais do que seus colegas da CMDPA, Oliveira conheceu a precariedade no sentido econômico e social.

Atualmente, Driko Oliveira reconhece o êxito que atingiu enquanto bailarino de uma dança, segundo ele, sem valor e teor artístico. Analisa sua ascensão social, enquanto originário da periferia de Porto Alegre, e reflete sua experiência de ministrado aula durante o dia em ONGs, em que “as crianças não tinham nem mesmo o que comer”, e à noite, na maior e mais cara escola de dança da capital (Oliveira, 2018). Para ele, isso transformou sua vida e o fez compreender “que a minha dança não é tão marginalizada ou criminalizada, e que a gente pode conversar de frente, com alguém que faz uma dança de elite maior” (Oliveira, 2018).

Sendo proveniente de um ambiente não tão favorável ao seu desenvolvimento, não dispondo das mesmas oportunidades, Oliveira abraçou o risco e incerteza apos-

tando na precariedade como estratégia de arte e de sobrevivência. Sua metamorfose corporal ancorada na política de precariedade foi a força motriz para sua atuação artística anfíbia que lhe conferiu ascensão na vida e na dança.

Anfíbio Oliveira: resistência pela visibilidade



Ilação - Foto: Cláudio Etges

O segundo espetáculo da CMDPA chamou-se *Adágio* e foi realizado em 2015. *Adágio* foi composto de quatro coreografias sendo três de dança contemporânea: *Água Viva* da coreógrafa Eva Schul, *Narciso*, de Douglas Jung e *Scanner* de Airton Tomazzoni. Já *Ilação* é uma coreografia de danças urbanas composta pelo, também bailarino da companhia, Driko Oliveira.

Com *Ilação* (2015), Oliveira buscou abordar a atual desconfiança generalizada da sociedade e a procura por conclusões nem sempre fundadas em fatos verdadeiros, apenas em hipóteses (Oliveira, 2015).

Em *Ilação* assisti a movimentos inusitados, saltos inesperados em meio a momentos de narrativa. Nestes ápices, o grupo interagia, passando uma ideia de comunidade. Em outros momentos, reconheci a típica atitude de batalha. Por vezes o palco apresentou diferentes quadros simultâneos acontecendo, como um uma montagem de vídeo. Em seguida, a coreografia trouxe-me novamente ao aqui e agora. Os bailarinos pulsaram subitamente, de acordo com os *beats* da música, em movimentos curtos e dinâmicos. Não houve tempo para longas contemplações, o que me remeteu à urgência da vida urbana de hoje. De repente, um bailarino realiza a típica caminhada de danças urbanas, encarando-nos e desafiando-nos, em uma atitude de resistência, devolvendo nosso olhar com rebeldia. Surpresas a todo o momento, em movimentos, em mudanças de narrativas, de linguagens e de formações. Desta forma, *Ilação* representou claramente a linguagem das danças urbanas no espetáculo *Adágio*.

Para Driko Oliveira as danças urbanas têm o papel de fazer o bailarino ser visto dentro da comunidade: “Então, todo o mundo tem um porquê de começar, [a dança] por algum *status*, porque, normalmente, tu não és visto na comunidade, então, as pessoas te vêem e te aplaudem, começam a te olhar diferente, tu te sentes melhor!”(Oliveira, 2018).

Neste sentido, as danças urbanas, como forma de dança inserida na CMDPA, tem o sentido não só de contemplar parte da diversidade de Porto Alegre praticante do estilo, mas também de representar a parcela menos favorecida da sociedade. Considerando o projeto da CMDPA englobando tanto o lado artístico, quanto pedagógico, por meio da Companhia Jovem e das Escolas Preparatórias de Dança sediadas em escolas públicas, a inserção das danças urbanas é também uma estratégia política e social da CMDPA. Por meio deste ato, a dança aproxima-se de jovens e abre possibilidades, inclusive, para sua profissionalização, a exemplo do próprio Driko Oliveira.

Desta forma, Driko Oliveira representa a inserção não só da diversidade de estilos, mas também a inserção de diferentes classes sociais, o que torna a heterogeneidade da CMDPA de cunho artístico e social.

Segundo Lepecki (2011), “Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política [...]” (Lepecki, 2011, p. 46). Para Tomazzoni (2019), a dança sempre é política já que as escolhas de quais corpos dançam, e como dançam, configuram posicionamentos ideológicos.

Do ponto de vista da estratégia de inserção, *Ilação* é uma coreografia facilmente adaptável para diferentes espaços e públicos. Durante sua primeira circulação nacional, a CMDPA apresentou *Ilação* em uma praça pública nas cidades de Itapipoca e Paracuru (Ceará). A capacidade da CMDPA de formar público em Porto Alegre, uma cidade que não tem tradição de investimento público para a dança (Tomazzoni, 2018), em grande parte, deve-se à inserção de estilos como as danças urbanas em seu repertório (Ibarra, 2017).

Assim, o bailarino anfíbio Oliveira contribuiu com a promoção das danças urbanas na CMDPA fazendo com que a companhia pudesse ter uma inserção maior de público, atendendo o gosto pelo erudito e o popular, chegando a espectadores de diferentes classes sociais. Ao mesmo tempo, ele aventurou-se em uma pesquisa de movimento em busca de tornar sua dança apta à demanda criativa da companhia e participando de produções de diferentes estilos de dança como dança contemporânea, danças de salão e balé clássico.

O gosto pelo risco, pelo novo, o que o levou ao desenvolvimento de algo inovador como sua pesquisa de movimento e a busca por sistematização do que chama *contempurbano*, pode ser compreendido como uma forma de burlar a própria efemeridade da dança, produzindo uma “durabilidade generativa” (Martin, 2012), ou seja, uma inovação que perdure além do tempo e do espaço, no desejo de compartilhar essa metamorfose corporal ancorada na política de precariedade como força motriz para sua atuação artística anfíbia.

Kléo di Santys: metamorfose de um calango¹⁰



Kléo di Santys em Caverna - Foto: César Lopes

Para compreender Kléo do Santys como anfíbio, primeiramente é necessário compreender o folclore nordestino, sobretudo o forró, como uma dança mundializada.

Segundo Albuquerque Jr. (2007), nos anos 1950, Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, difundiu o forró como música e dança, valorizando a alegria nordestina em músicas dançantes em um período em que o regionalismo se opunha a tentativa homogeneizante do nacionalismo.

Segundo Dos Santos (2016), hoje, o forró no Brasil tem tanta representatividade nas danças de salão como o tango tem na Argentina. Para Dos Santos, o Xote, Baião, Xaxado, Côco e Arrasta-pé são subgêneros do forró. Para Nascimento e Ortega (2018), o forró é um gênero musical e performático amplamente difundido mundialmente, tanto em termos de música quanto de dança.

Segundo os autores, a difusão do forró na Europa sucedeu-se a partir de correntes migratórias de brasileiros nos anos 1980 e 1990 em que práticas tais como a capoeira, forró, frevo e maracatu foram introduzidas a partir de estratégias de adaptação traçadas por estes imigrantes.

No Piauí, a difusão da cultura regional e a busca por afirmar a cultura local como instância artística podem ser identificadas na atuação do Balé Folclórico de Teresina (BFT). Segundo Rodrigues e Santos (2011), o Piauí, estado apartado da cultura brasileira, assiste na televisão representações de um Brasil em que a cultura nordestina não é contemplada. Como contraponto ao estereótipo marginal do nordestino, o BFT desenvolve pesquisa de movimento com base no folclore local introduzindo elementos de atualização estética. Como estratégia de atualização do folclore, o BFT revigora o imaginário rural introduzindo o urbano e o moderno, fundindo o modelo enraizado do folclore nordestino às linhas e projeções da estética das danças dominantes.

¹⁰ Calango é um lagarto típico da região da caatinga e do semiárido nordestino. O réptil tem como principal característica sua capacidade de sobrevivência em meio hostil. A Dança do Calango foi também um dos mais importantes trabalhos realizados por Kléo di Santys no BFT.

Foi a partir desta complexa experiência entre o folclore e o contemporâneo, entre o rural e o urbano do BFT, que Kléo di Santys, hoje um migrante nordestino radicado em Porto Alegre, iniciou sua trajetória na dança. Além dos espetáculos no BFT, Kléo di Santys trabalhou por dois anos como coreógrafo e bailarino de bandas de forró até ingressar no Balé da Cidade de Teresina (BCT)¹¹. Enquanto no BFT Kléo di Santys teve contato com o trabalho voltado para o folclore com elementos de atualização, no BCT, entrou em contato com a dança contemporânea buscando elementos estéticos do folclore.

Para Kléo di Santys, sua formação de bailarino só se completou após esta experiência de seis anos no BCT, onde atuou com diferentes coreógrafos e entrou em contato com outra forma de pensar e criar na dança (Santys, 2018). Em sua busca de múltiplas experiências corporais, nesta época, Kléo di Santys passou a praticar danças como o *hip hop* e o *stiletto* além de dança do ventre e danças afro-brasileiras. Além disso, neste período Santys atuou também como *Drag Queen*.

Durante a participação em Congresso de danças de salão, Kléo di Santys foi convidado a vir para o Rio Grande do Sul para dançar e dar aula de *bachata*. Após sua chegada, começou a trabalhar também com *stiletto*. Foi como bailarino de *stiletto* que ele alcançou reconhecimento no Sul, o que ele acha estranho, pois, segundo ele, o "*stiletto* veio muito depois" (Santys, 2018).



Kléo di Santys e Tuka Santos dançando Stiletto - Fonte: Imagem do youtube¹²

Em sua visão sobre si e sobre a dança, a busca por multiplicidade de técnicas de dança objetivou desenvolver um corpo versátil. A versatilidade buscada por Santys é o bem mais valioso que a demanda criativa da CMDPA requer: a disponibilidade para adaptação em diferentes propostas coreográficas.

Organizando seus pensamentos em torno de todas as referências corporais as quais possui, Kléo di Santys conseguiu definir sua identidade transitória: "[...] eu pro-

11 O BCT, hoje com 25 anos de existência, é uma companhia de dança contemporânea mantida pela prefeitura de Teresina e pela Fundação Monsenhor Chaves (Portal.PMT, 2018).

12 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g0SFBPt6DpQ>> Acesso em: 19 nov. 2018.

curo mesclar a raiz africana com o trabalho de reverberação¹³ que eu venho trabalhando há muito tempo...” (Santys, 2018). Transitória, pois tudo em Kléo di Santys parece ser transitório: a passagem de uma companhia à outra, de uma cidade à outra, de um estilo ao outro. Transitório porque sua pesquisa de movimento atual está direcionada para o enraizamento e a questão dos escravos africanos¹⁴, porém, segundo Kléo di Santys, ele pode ser o que quiser e o que o trabalho necessitar que ele seja (Santys, 2018).

Para Kléo di Santys, o homem bicho calango está em sua corporeidade como possibilidade de movimento, como forma de devir. Porém, não se podem definir as referências de sua corporeidade apenas a partir do enraizamento do folclore nordestino e da imagem do calango. Em seu corpo, existe a sensualidade masculina do “latino quente¹⁵” do forró, da *bachata* ao *zouk*. A espetacularidade divertida da *drag queen*. A sensualidade feminina do *stiletto*. Por isso, a impossibilidade de interpretá-lo. Quando ele acessa essas referências todas ao dançar, ele diz “entrar em transe”, perdendo a consciência do aqui e agora, perdendo qualquer consciência que não seja a de seu corpo no espaço-tempo.

Assistindo Kléo di Santys, tanto nos ensaios quanto em cena, é possível perceber uma sensualidade pulsante, no olhar, e em uma energia que emana de sua presença. E é por meio desse transe que ele produz um estado latente de presença.

Para Gumbrecht, vivemos hoje em uma cultura que necessita a interpretação de tudo, como se tudo precisasse ter um significado apreensível. Segundo Gumbrecht, tal busca reproduz o pensamento cartesiano de separação corpo-mente.

Uma vez buscando a interpretação, o sentido de presença se perde. Gumbrecht defende, ao invés da interpretação, a contemplação da produção da presença, em que produção se refere a “trazer para diante”. Por sua vez, a presença refere-se à “relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p. 13).

Desta forma, não é possível definir o anfíbio Kléo di Santys a partir de seu sentido, forma, estilo, e sim, por meio de sua presença sempre em devir, de sua versatilidade.

Anfíbio Santys: contribuição pós-colonial

Para Santys, todas as danças representam potência no sentido de que podem somar novas habilidades. O folclore e as danças afro-brasileiras continuam muito presentes em seu corpo. A prática de danças dominantes como o balé clássico e principalmente a dança contemporânea ensinou-o a transformar o folclore em um devir homem-bicho, habilitou-o a buscar as referências de aterramento e enraizamento

13 Para Santys a reverberação é um fluxo de energia em que um movimento leva a outro movimento.

14 Santys relatou estar trabalhando em uma composição com base no documentário *Quanto vale ou é por kilo* (Sérgio Bianchi, 2005) sobre a questão racial negra.

15 Para Desmond (2013) as danças brasileiras quando praticadas na América do Norte trazem ao estrangeiro a vivência de experimentar ser “um latino quente”, a prática das danças como forró, samba e salsa possibilitariam viver o estereótipo do latino para então voltar a ser um norte-americano branco ao final da dança.

para criar novos movimentos. Ele descreve essa habilidade ao falar do solo no qual está trabalhando no momento: “Ali veio a raiz, no sentido de que eu não preciso de muita coisa, só dançar. Não preciso de uma ponta esticada para dizer que é dança, não preciso de dez piruetas para dizer que é dança” (Santys, 2018).

O folclore não está na ponta esticada e nas piruetas, para ele a dança não está, necessariamente, ligada ao virtuosismo de referência ocidental. Existem outras formas de ser virtuoso na dança fora dos padrões ocidentais da dança. Todas as danças são igualmente potentes para sua formação corporal.

Ao vir para o sul, ele trabalhou intensamente com *stiletto* antes de ingressar na CMDPA, assim, essa referência parece ser novamente um estado larval¹⁶ o qual ele ainda procura transformar em habilidade, sem caracterizar o estilo propriamente.

Enquanto folclore para nós, para o estrangeiro, todas as expressões nordestinas resumem-se como forró. Assim, Kléo di Santys tirou proveito do “forró” para a composição contemporânea como forma de habilidade de enraizamento, a imagem e presença do calango. Seu pertencimento no terreno da prática diz respeito a sua origem nordestina-piauiense em que todas as vivências de vida e de dança se aglutinam em seu corpo.

O pertencimento das danças afro-brasileiras refere-se a sua cor de negro, índio, latino-quente, mais do que nordestino: um brasileiro. Dança do ventre, *stiletto* pertence à Kléo di Santys a partir do seu devir *drag queen*, e sua feminilidade masculina.

Kléo di Santys subverte as hierarquias aplicadas à dança. Ele combina as mais diferentes danças em seu repertório de movimento, do folclore ao *stiletto*, do balé à dança do ventre, e tantas outras. Assim, Kléo di Santys exerce o discurso pós-colonial em todas as suas escolhas artísticas. Segundo Dantas, a dança

[...] pode ser uma fonte e descolonização e a prática da dança pode ser uma forma de resiliência e resistência política, porque quando as pessoas dançam elas recuperam posturas, atitudes, movimentos e gestos que incorporam tradições e histórias que foram proibidas e desvalorizadas pelos poderes coloniais (Dantas, no prelo)¹⁷.

Acredito que este seja o sentido contemporâneo de sua prática: a des-hierarquização das danças, de gênero, da própria matriz de movimento brasileira em cena.

Conclusões em mutação

Segundo Santos (2010) os excluídos da linha abissal são tornados invisíveis para que suas demandas se tornem irrelevantes. Esta é a estratégia aplicada à CMDPA ao cortar sua verba de manutenção: torná-la invisível impedindo-a de dançar.

No entanto a CMDPA resiste, dançando em eventos em que contam apenas com cachê, mantendo o repertório da companhia vivo. A CMDPA afirmou-se em Porto Alegre como polo de valorização da dança, consagrando-a para a cidade como

16 Utilizei a metáfora do estado larval para definir a etapa em que o processo de hibridação ocorre no corpo do bailarino e o obriga a decidir como trabalhar seu virtuosismo exótico, quais habilidades modificar, suprimir ou adquirir durante sua adaptação em um território diferente de seu estilo de dança original.

17 *Dance can be a source of decolonisation and dance practice can be a form of resilience and political resistance, because when people dance they regain postures, attitudes, movements and gestures that embody traditions, and histories that were forbidden and devalued by colonial powers* (Tradução nossa - No prelo).

arte, conhecimento e possibilidade de profissão. Ao estar viva, ela segue girando a economia da cultura, promovendo acesso à arte como consumo e como prática, sinalizando a dança como uma oportunidade de carreira profissional na cidade, antes só possível graças à garra individual dos artistas independentes.

Esta conquista deve-se, além de ao diretor e idealizador do projeto, ao esforço e amor à dança dos bailarinos, que continuam dançando e produzindo, mesmo sem receber salários, apenas acreditando em seu papel para a concretização desse projeto vitorioso para a cidade, tanto culturalmente como socialmente.

Os bailarinos anfíbios contribuem com a companhia por meio de sua versatilidade, possibilitando uma maior visibilidade tanto nas camadas sociais menos favorecidas, em escolas e praças públicas, quanto para os consumidores da dança nos teatros. Eles tornam possível a comunicação com diferentes públicos, dos que apreciam o balé clássico, danças urbanas e as danças de salão.

Ainda mais importante, os anfíbios tornam aparente a diferença, de uma forma impossível de desviar o olhar, tornando-a presença em cena. A diferença de gênero, de cor e a diferença de classe social. Trazendo à cena esta heterogeneidade eles tornam aparente tudo o que está sendo invisibilizado, toda a tentativa de exclusão torna-se ineficiente quando os anfíbios mostram sua força em cena: eles passam a existir resistindo, são visíveis e tangíveis em presença de uma forma que não se pode negar sua relevância.

O papel de resistência dos bailarinos anfíbios inicia por sua formação em danças mundializadas: danças de origem em culturas do mundo que não são consideradas arte de elite ou que não são consideradas aptas a formar um bailarino profissional. Para Louppe (2000), a hibridação na dança só acontece quando o corpo do bailarino é modificado. Sendo assim, a hibridação a partir das danças mundializadas pode ser vista como uma reação aos padrões hierárquicos da dança, questionando quais danças podem ser consideradas arte e quais danças podem formar um bailarino.

Acima de tudo, a hibridação dos bailarinos anfíbios torna aparente o papel do bailarino nas transformações que a dança passa ao longo do tempo. Afirma sua importância para os processos de disseminação da dança, não apenas na figura do coreógrafo e diretor, mas do bailarino enquanto agente das escolhas estéticas e políticas que guiaram seu processo de hibridação.

Com os bailarinos anfíbios, dançando e des-hierarquizando a dança, tornando sua diferença visível por meio de sua versatilidade, também a CMDPA segue resistindo, teimando em existir. A nós, bailarinos, pesquisadores e aos espectadores de dança, resta torcer que os ventos hostis deixem de soprar e que eles sigam dançando seu modo anfíbio, heterogêneo e pós-colonial de ser.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Ed. da USP, 2011.

CHULTZ, Gabriela Maffazzoni. *Coreografando em larga escala: corpo social, corpo dançante*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000991281&loc=2016&l=e3faee52a43f6e70>>. Acesso em: 14 out.2019.

DANTAS, Mônica. *Dance studies in brazilian universities: enhancing dance fields and interrogating dance studies geography*. (Prelo).

DESMOND, Jane C. Corporalizando a diferença: questões entre dança e estudos culturais. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança.*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2013.

DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann. *Moving history/ dancing cultures: adance history reader*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2001. p. 128-135.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.

FOSTER, Susan Leigh. Dancing bodies. In: DESMOND, Jane. (ed.) *Meaning in motion: new cultural studies of dance*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. p. 235-258.

FOSTER, Susan Leigh. Coreografias por contrato. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 3, n. 2, p.81-92, 2014.

IBARRA, Luka. *Produção cultural*. Porto Alegre, 10 nov. 2017. Entrevista concedida à Andréa Soares. Transcrição disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/192957>> Acesso em: 15 out. 2019.

KHAN, Akram. *Conversa com Akram Khan*. Londres, 9 nov. 2017. Darbar Festival. Entrevista concedida à Alistair Spalding. Transcrição disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/192957>> Acesso em: 15 out. 2019.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 13, n. 1/2, p. 41-60, 2011.

LOUPPE, Laurence. *Corpos híbridos. Lições de dança*. Rio de Janeiro, n.2, p. 27-40, 2000.

MARTIN, Randy. *Critical moves: dance studies in theory and politics*. Durhan, NC: Duke University Press, 1998.

MARTIN, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. *TDR: The Drama Review*. Nova Iorque, v. 56, n. 4, p. 62-77, 2012.

NASCIMENTO, Ricardo; ORTEGA, Raul. Microeconomias afetivas e globais do forró na Península Ibérica. *Cadernos de Arte e Antropologia, [online]* V. 7, n. 1, p. 47-63, 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cadernosaa/1372>> Acesso em: 10 novembro 2018.

OLIVEIRA, Driko. *Apresentação e Ilação*. Porto Alegre, 12 set. 2015. Entrevista concedida à Andréa Soares. Transcrição disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/192957>> Acesso em: 15 out. 2019.

OLIVEIRA, Driko. *Anfíbio Oliveira*. Porto Alegre. 23 out. 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares. Transcrição disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/192957>> Acesso em: 15 out. 2019.

ORTIZ, Renato. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense. 2006.

RODRIGUES, Alfredo. S. Alves; SANTOS, Maria Salett T. Comunicação e reconversão cultural em comunidades quilombolas. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, v. 32, n. 55, p. 105-129, 2011.

SANTOS, B.S. Epistemologias do Sul e a reinvenção da democracia. In: *Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados (ILEA) and ADUFRGS-Sindical*, 2019. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 18 maio 2019. (Palestra, inédita)

SANTOS, Boaventura; MENESES, Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Isabel Cristina Correia dos. *Forró & tango: duas expressões populares que conquistaram povos muito além de suas fronteiras*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização), Universidade Tuiuti, Paraná, 2016. Disponível em: <<http://tc-online.utp.br/media/tcc/2017/02/FORRO-TANGO.pdf>> Acesso em: 17 nov. 2018.

SANTYS, Kléo. *Formação e carreira*. Porto Alegre, 19 nov. 2018. Entrevista concedida à Andréa Soares. Transcrição disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/192957>> Acesso em: 15 out. 2019.

SAVIGLIANO, Marta. *Worlding dance* and dancing out there in the world. In: FOSTER, S. L. (ed.) *Worlding dance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009. p. 163-190.

SOARES, Andréa C.M. Bailarinos anfíbios no campo da grande produção em dança: processos de hibridização na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/192957>> Acesso em: 10 nov. 2019.

SOARES, Andréa C. M.; DANTAS, Mônica F. Mundialização da dança: um processo Cultural em movimento. *Revista Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Uberlândia, v. 3, n. 2., 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35487>> Acesso em: 19 mar. 2018.

SOARES, Andréa C.M.; DANTAS, Mônica F. Do discurso democrático aos procedimentos coreográficos: a presença das danças mundializadas na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre e sua implicação no processo de composição de *Água Viva* (2015) de Eva Schul. *Revista da Fundarte*, Montenegro, v. 35 n. 35, p. 30-52, 2018.

TOMAZZONI, Airton. *A resistência da CMDPA* Entrevista concedida à Andréa Soares. Porto Alegre, 10.07.2019. (Inédita)

WEBER, Suzi. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. *Cena*, Porto Alegre, n. 9., p. 2-22, 2011.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Encontros interculturais, hibridações e pós-modernidade. *REU-Revista de Estudos Universitários*, Sorocaba, v. 36, n. 1, p. 21-35, 2010.

Recebido em: 31/07/2019

Aprovado em: 16/10/2019