

O CORPO COMO LABORATÓRIO DE EXPERIÊNCIAS

Silvia Geraldi

No dia 5 de dezembro de 1974, estreava *Caminhada*, coreografia de Célia Gouvêa e direção de Maurice Vaneau (1926-2007), na Sala Galpão, o Teatro de Dança da cidade de São Paulo. O espetáculo se tornou emblemático para a história da dança paulistana por dois motivos principais: por colocar em funcionamento, pela primeira vez na cidade, um espaço criado para acolher especialmente os acontecimentos da dança e, sobretudo, porque apresentando uma linguagem multidisciplinar, de certo modo avançada e até incompreensível para os padrões estéticos da época, imprimiu marca da experimentação e da criatividade ao período de sobrevivência do Galpão.

Premiada como melhor coreografia em espetáculo teatral pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e recebendo Menção Especial em dança, a primeira obra da jovem criadora foi resultado da formação recebida no Mudra – Centro Europeu de Aperfeiçoamento e de Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo, em Bruxelas, sob direção de Maurice Béjart (1927-2007).

Nascida em 23 de outubro de 1949 na cidade de Campinas (SP), Célia se aproximou da dança logo na infância. Neta de pastor presbiteriano por parte de pai, já improvisava seus primeiros passos nas apresentações festivas da escola dominical que freqüentava sob influência familiar. Iniciando seus estudos de dança aos dez anos de idade no Conservatório Musical Dr. Gomes Cardim de Campinas, transferiu-se em seguida para a Academia de Ballet Lina Penteadó, onde foi introduzida ao balé pelas professoras convidadas Marília Franco e Maria Helena Mazzetti. Porém, a experiência mais determinante para os rumos de sua profissionalização se deu por intermédio de Ruth Rachou que, ao colocar-lhe em contato com técnicas da dança moderna americana, revelou-lhe a inclinação e o desejo de aprofundar os estudos recém-iniciados.

Mudando-se para a capital paulista em 1968 para cursar a Faculdade de Filosofia da USP (Universidade de São Paulo), Célia, além de dar seqüência às aulas com Ruth, teve oportunidade de estudar métodos ligados à dança expressionista alemã na escola de Renée Gumiel (1913-2006) iniciando-se nas ferramentas da improvisação e participando de seu grupo, o Dança Contemporânea Brasileira. Foi daí o seu primeiro contato com o artista e diretor teatral Maurice Vaneau, com quem se casaria anos depois e desenvolveria extensa colaboração na produção de suas obras coreográficas.

Transitando continuamente entre o Brasil e exterior, foi Vaneau quem divulgou localmente a notícia da criação do Mudra. Disposta a participar da primeira turma da escola, Célia viajou até Bruxelas e, concorrendo com outros 400 candidatos de todas as nacionalidades, ficou entre os 24 selecionados.

Os anos seguintes de sua educação como intérprete total – bailarina-atriz-cantora-percussionista-acrobata-criadora – foram determinantes para a definição dos rumos de seu projeto estético-ideológico. O preparo multidisciplinar fornecido pelo Mudra atribuía grande

* In: **Encarte Figuras da Dança**. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança/Secretaria de Estado da Cultura/Governo de São Paulo e, 2011

importância ao corpo do intérprete na elaboração da linguagem cênica. A experimentação era a tônica dos ensinamentos da escola, instigando em seus alunos o espírito investigativo e a renovação de fórmulas reconhecíveis de criação coreográfica.

Em 1974, Célia e Vaneau decidem retornar ao Brasil, iniciando nova etapa de sua trajetória. Em meio às mudanças sócio-políticas e à efervescência cultural encontradas, Célia iniciou, junto com outros artistas, uma revolução regeneradora da dança paulistana. Sua chegada coincidiu com a implantação do Teatro Galpão. Idealizado e fundado por Marilena Ansaldi, o Galpão teve papel significativo para a nova safra da dança paulistana, configurando-se nos moldes de um centro de dança e representando importante espaço de expressão dos valores estéticos em emergência. O primeiro grupo de artistas independentes que o ocupou – reunido por Célia e Vaneau e que resultou na criação de Caminhada (1974) – foi responsável pelo tom experimentalista e pelo êxito que o espaço alcançou já em seu primeiro ano de funcionamento, revelando sua vocação vanguardista.

O espaço acolheu também uma série de cursos de dança de caráter permanente e gratuito, além de outras atividades paralelas. Célia assumiu as aulas de expressão corporal, realizando um trabalho que priorizava o desenvolvimento da sensibilidade e criatividade, articulando o conhecimento do corpo a improvisações dirigidas. As aulas resultaram na produção de Pulsações (1975), espetáculo de encerramento do curso, que foi remontado no ano seguinte para o Corpo de Baile Municipal (atual Balé da Cidade de São Paulo) e com o qual obteve o prêmio APCA 1975 (melhor espetáculo), além do Prêmio Governador do Estado (melhor conjunto). Célia adotará para o grupo que dirigirá daí por diante o nome Teatro de Dança de São Paulo.

Desse ciclo inicial no Galpão (1974-1981), Célia desenvolveu inúmeras criações que receberam ótimas avaliações da crítica, dentre elas: Trem Fantasma e Outras Danças (1979); Promenade (1979), prêmio APCA de melhor coreografia; Expediente (1980); e De Pernas Para o Ar (1981), que veio a concluir o ciclo de funcionamento do Galpão como Teatro de Dança da cidade.

Em alguns dos trabalhos criados para sua companhia, Célia dedicou-se prioritariamente à investigação do movimento e de elementos abstratos, como no caso de Pulsações (1975), Limites e Raiz (1979), Contrastes para Três (1980), Ciclos de Vidro (1985). Noutros, a exploração do universo existencial humano foi o centro de suas preocupações, buscando na teatralidade outra via para sua vocação coreográfica, como em Caminhada (1974), Trem Fantasma (1979), Isadora Ventos & Vagas (1978), De Pernas para o Ar (1981). A inclinação para alternar referências criativas, comportamento presente, sobretudo numa primeira fase da artista – ora a ênfase no puro movimento, ora a ênfase no teatral –, foi transitando, ao longo de sua trajetória, para a combinação destes diferentes componentes, fazendo-os coexistir numa mesma tessitura, como é o caso de Expediente (1980), Assim Seja? (1984), Festarola (1988), dentre outras obras.

No ano de 1976, Célia ganhou uma bolsa semestral da Chimera Foundation para estudar na escola do coreógrafo norte-americano Alwin Nikolais (1910-1993), em New York City. Essa experiência foi fundamental para o reprocessamento de suas referências em busca de uma linguagem coreográfica com personalidade própria. Se, por um lado, no Mudra, Célia teve a

oportunidade de diversificar seus conhecimentos como intérprete total – estudando técnicas de dança variadas, percussão, técnicas vocais, arte dramática, ritmo, folclore –; por outro, sentiu como carência a pouca ênfase num trabalho puramente de movimento, o que a fez seguir para a capital estadunidense a fim de praticar, diariamente, técnica, improvisação e composição coreográfica. No ano de 1978, retornou à escola de Nikolais por mais um semestre, para aprofundamento dos estudos.

Entre os anos de 1976 e 1978, Célia intercalou suas atividades artísticas entre o Brasil e EUA. Durante esse período, realizou inúmeros projetos em colaboração com Henrietta Michelson-Bagley, pintora, escultora, atriz norte-americana e diretora artística do All Angels Theater Troupe, do qual Célia se tornou coreógrafa residente. Atuou também como artista convidada no programa Artist In Residence da Universidade de Illinois. Ao mesmo tempo, continuou a ministrar aulas no Galpão (até 1977), a desenvolver seus próprios trabalhos coreográficos e a apresentar-se regularmente pelo país.

Em 1981, Klauss Vianna (1928-1992), assumindo a direção da Escola Municipal de Bailado de São Paulo, convidou Célia para atuar como professora de dança moderna e de criatividade. Em 1982, paralisa suas atividades na escola em virtude da bolsa recebida pela Fullbright para estudar dança na SUNY Purchase, escola de artes performáticas situada em Purchase, NY/ USA. Com dificuldade para arcar com a educação das duas filhas que a acompanham na viagem, decide retornar antes de concluídos os estudos e retomar as aulas na Escola de Bailado, onde permanece até o ano de 1986.

Durante a década de 1980, a coreógrafa realizou intensa produção em dança, incluindo as obras Assim Seja? (1984), Alhos e Bugalhos (1985), Festarola (1988), Romance de Dona Mariana (1989), além de Petrushka (1982) para o J. C. Violla Grupo de Dança e a coreografia para a peça teatral Nijinsky (1987) de Naum Alves de Souza.

Entre os anos de 1987 e 1989, Célia recebeu uma bolsa de pesquisa do CNPq para desenvolvimento do projeto A Identidade da Dança Nacional, tendo como objeto de estudo as manifestações da cultura popular. Contando ainda com apoio da Secretaria de Estado da Cultura (SP), a pesquisa resultou cenicamente na criação de Festarola (1988), que recebeu dois prêmios APCA 1988: melhor pesquisa, por Célia Gouvêa; e melhor programação visual, por Maurice Vaneau. Com Festarola, a coreógrafa inaugura o ciclo brasileiro de sua criação, buscando, por meio da fusão de dinâmicas das danças regionais e de matrizes da dança acadêmica, ir ao encontro de uma linguagem brasileira de dança contemporânea.

Em 1990, Célia ganhou a Bolsa Vitae de Artes para realização da pesquisa e criação de Trasgo (1991), aprofundando alguns dos elementos coreográficos já experimentados em Festarola, duas peças que junto com Ladeira da Misericórdia (1998) compõem sua trilogia brasileira. Primeira brasileira na área da dança a receber a bolsa John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Célia dirige-se aos EUA em 1991 e, de seus estudos sobre as relações entre dança e terapias corporais, pode melhor codificar uma pedagogia própria, que passou a denominar, de

1990 em diante, de Técnica Orgânica. Como artista-professora, fez parte de uma geração local que, nas décadas de 1970/80, se dedicou ao estudo do corpo em movimento, buscando por diferentes vias a conscientização de suas capacidades mecânicas e expressivas. Sua formação eclética foi determinante na elaboração de uma técnica própria de preparação do corpo, na qual sempre buscou integrar o pleno domínio das leis do movimento a dinâmicas mais naturais e orgânicas.

O trabalho sobre a criatividade do bailarino sempre foi outro foco de suas preocupações, buscando integrá-lo às práticas de movimento mais codificadas. A improvisação será tanto recurso para a investigação das propriedades do movimento, quanto técnica criativa de levantamento de material para fins compositivos.

Os anos 90 foram profícuos em criações para seu próprio grupo – que passou a se chamar Célia Gouvêa Grupo de Dança – e para as diferentes companhias profissionais do Brasil e exterior que a convidavam para coreografar. A Bela Moleira (1991), Sapatas Fenólicas (1992), Pedra no Caminho (1993), Cabo da Boa Esperança (1996), Parasha (1998) são alguns dos exemplares surgidos nesse período.

Por ocasião da Bolsa Virtuose – então concedida pelo Ministério da Cultura a artistas brasileiros de trajetória artística reconhecida –, Célia deslocou-se para a França em 1998, a fim de acompanhar por um ano as atividades artísticas do Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape e do espaço Ramdam em Lyon, ambos dirigidos pela coreógrafa Maguy Marin. Focada no seu crescente interesse em integrar corpo e espaço arquitetônico, a pesquisa desenvolvida durante sua estada no exterior já se delineava em criações como Ladeira da Misericórdia (1997) e continuará a mostrar-se em produções recentes como Corpo Incrustado (2006). Obras como Mãe Tzé Tzá (1999), Cinecoronariografia e C.E.C.I.L.I.A. (2001) foram resultado da temporada européia.

Célia permaneceu viajando por três anos ininterruptos, visitando vários centros de dança e realizando atividades em Paris e Bruxelas, em especial na escola P.A.R.T.S. – Performing Arts Research and Training Studios, dirigida pela coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker, retornando ao seu país em 2002.

Desde então, a artista não cessa de produzir: Danças em Branco (2005), Latrina (2006), Massa (2007), Culturacuracu (2008), Divagar (2010) e a ainda embrionária Marta Saré (2011), em fase de criação com a colaboração do músico Heron Coelho.

O conjunto da obra de Célia Gouvêa torna visível a variedade de conteúdos que tem sido objeto de sua investigação, indo do puro movimento às grandes crises existenciais humanas. Entre essas duas pontas, a autora se põe a meio caminho, buscando uma síntese entre desempenho e reflexão. A ela, não interessa representar a realidade, mas reinterpretá-la, expondo quase sempre o seu absurdo. Seu projeto de arte é também um projeto político, na medida em que está comprometido com o homem e com o mundo.

Em suas produções, Célia tem feito, desde o princípio de sua carreira, inúmeras incursões em direção ao teatral, buscando elaborar novos vocabulários e princípios técnicos que sejam capazes de corporificar, na naturalidade da movimentação corporal, os segredos da condição humana. Tão importante quanto um corpo tecnicamente trabalhado, é também a experiência existencial do homem-bailarino-ator com relação aos conteúdos e materiais de atuação, de forma a colocar em evidência a corporeidade e suas qualidades expressivas. Em suas criações, os desenhos, deslocamentos e formas aparecem, muitas vezes, a serviço de comunicar uma maneira de ser-estar no mundo, uma circunstância, uma tensão existencial.

O corpo é, portanto, o material central na elaboração do discurso cênico da artista. Visto como laboratório de experiências, não é poupado em suas possibilidades de produzir gestos, movimentos, formas, sons e de investigar conexões possíveis e inusitadas com outros corpos, palavra, música, espaço cênico, objetos, figurinos. Essa noção muito própria de corpo cênico é tributária tanto da formação recebida, quanto das experiências multidisciplinares que vem produzindo ao longo de sua trajetória criativa unindo à dança, o teatro, a música, a mímica, as artes circenses e plásticas.

O posicionamento político de Célia não tem se dado apenas como parte de sua plataforma artística. Ao longo de sua trajetória, ela vem encampando importantes movimentos de luta pela melhoria das condições de trabalho dos artistas da dança. No ano de 1995, foi uma das fundadoras da Cooperativa Paulista de Bailarinos Coreógrafos, implementando em parceria com outros criadores paulistanos, bases organizativas capazes de dar sustentação econômica e administrativa para sua atividade profissional. Já em 2002, deu o primeiro passo para que a atual Lei Municipal de Fomento à Dança fosse votada e aprovada, iniciativa que contou com a forte atuação do Movimento Mobilização Dança – o qual também ajudou a criar – e que deu decisivo impulso à dança local.

De 1974 – data de Caminhada, sua primeira criação – até o presente, somam-se quase 40 anos de atividades contínuas, aproximadamente sessenta peças produzidas, inúmeras premiações, as mais importantes bolsas nacionais e internacionais, um sem-número de artistas formados do contato com seu trabalho. Todos esses anos de militância pela consolidação de uma dança contemporânea brasileira demonstram a força de sua inquietação e o poder que sua arte tem de continuar permanentemente se reinventando.