

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

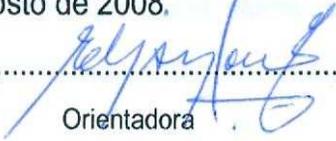
Título DANÇA E MODERNIDADE

Autor: Jaqueline de Meira Bisse
Orientadora: Prof^a. Dr^a Eliana Ayoub

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Jaqueline de Meira Bisse e aprovada pela Comissão Julgadora.

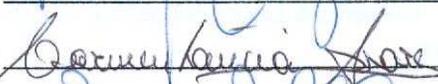
Data: 20 de agosto de 2008.

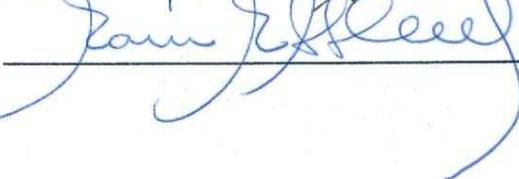
Assinatura:.....


Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:







© by Jaqueline de Meira Bisse, 2008.

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Bisse, Jaqueline de Meira.
B543d Dança e modernidade / Jaqueline de Meira Bisse. -- Campinas, SP: [s.n.],
2008.

Orientador : Eliana Ayoub.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Dança moderna. 2. Dança - História. 3. Modernidade. I. Ayoub,
Eliana. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação.
III. Título.

08-0110/BFE

Título em inglês: Dance and modernity

Keywords: Modern dance; History of dance; Modernity.

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Profa. Dra. Eliana Ayoub (Orientador)

Profa. Dra. Carmen Lúcia Soares

Profa. Dra. Valéria Maria Chaves de Figueiredo

Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernández

Profa. Dra. Veronica Fabrini Machado de Almeida

Data da defesa: 20/08/2008

Programa de pós-graduação : Educação

e-mail : jaqueline_bisse@yahoo.com.br

AGRADECIMENTOS

Eliana Ayoub
Carmen Lúcia Soares
Márcia Maria Strazzacappa Hernández
Valéria Maria Chaves de Figueiredo

José Rafael Madureira

Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação – LABORARTE

Fernanda de Aragão e Ramirez

Maria Alice Conde Alves Rodrigues

Henrique Conde Alves Rodrigues
Guilherme Bisse Alves Rodrigues

Armelindo Bisse
Leomar de Meira Bisse
Letícia Meira Bisse
Vinícius Meira Bisse

RESUMO

"Dança e modernidade" tem a intenção de trazer um conceito de dança moderna, buscando uma definição de suas características a partir da diferenciação entre a dança moderna e as formas precedentes de dança consideradas como belas artes: a clássica e a romântica. Apresenta elementos da técnica de importantes precursores e pioneiros da dança moderna, tecendo aproximações com os conceitos inicialmente apresentados. Pretende ainda estabelecer uma relação entre as diferentes técnicas e as diferentes possibilidades históricas e culturais de se conceber o corpo e suas expressividades. Pensa a dança como um caminho para reter e fixar os momentos revelados pela memória. Traz à tona a fratura que se opera entre o artista moderno e a época moderna. E compreende a dança também como uma política, um elemento vivo que, ao mesmo tempo, transforma e é transformado dentro dessa dinâmica. Traça observações sobre as implicações ideológicas da dança solo no século XX, buscando detectar o fio comum que liga as tensões aos projetos ideológicos do solo tanto no domínio social como, especialmente, às mulheres nesse contexto.

ABSTRACT

"Dance and modernity" intends to bring a concept of modern dance, seeking a definition of their characteristics from the differentiation between modern dance and the earlier forms of dance regarded as fine art: the classical and romantic. It presents elements of the art of important precursors and pioneers of modern dance, creating approaches to the concepts originally presented. It seeks to establish a link between the different techniques and different historical and cultural possibilities of conceiving the body and its expressive. Does the dance as a way to retain and fix the moments revealed by the memory. It brings to light the fracture which operates between the modern artist and modern times. And this includes dance also as a policy, an element that live at the same time, transforms and is transformed within this dynamics. It observes the ideological implications of dance solo in the twentieth century, seeking detect the common thread that links the tensions to the projects ideological ground both in the social field and, especially, the issue of women in that context.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – PARA DIZER DOS CENÁRIOS...MODERNIDADE	5
FOTOGRAFIA	10
CAPÍTULO II – DANÇA MODERNA.....	18
ARTE E TÉCNICA.....	27
PRECURSORES E PIONEIROS	30
François Delsarte (1811-1871).....	30
Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950).....	31
Rudolf Von Laban (1879-1958)	31
Isadora Duncan (1878- 1927)	32
Ruth Saint-Denis (1878- 1968)	33
Ted Shawn (1891–1972) e a Denishawnschool.....	33
Doris Humphrey (1895-1958)	34
Martha Graham (1894-1991)	34
Mary Wigman (1886-1973)	35
PONTOS DE CONTATO	36
Movimento como essência da dança	36
Metacinese	36
Dinamismo	36
Afirmção da distorção	37
CAPÍTULO III – DANÇA MODERNA, MEMÓRIA E POLÍTICA	38
DANÇA: UMA POLÍTICA	45
França	45
Para além da França: Estados Unidos e Alemanha	47
CAPÍTULO IV – DANÇA MODERNA E AS EXPRESSÕES DE GÊNERO	53
ROMANTISMO OU DANÇA COMO FEMININO	55
DANÇA MODERNA OU CRIADORAS E INTÉRPRETES	58
PRECURSORES E PIONEIROS	63
Nos Estados Unidos	65
Na Alemanha	67
MULHERES	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
LISTA DE FIGURAS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82

INTRODUÇÃO

Pensar a dança já é tema recorrente em minha vida. Um pensar que sempre foi sentir e que, de alguns anos para cá, tornou-se também tema de pesquisa.

O que me motivou a olhar para a dança do início do século XX? A princípio, a pergunta em muito me incomodava, pois não sabia respondê-la.

Busquei as respostas com a menina dançarina, com a estudante de Educação Física, com a professora da escola pública. Todas, partes de mim. Em cada uma, uma experiência dançante, um diferente sentir o corpo. O lúdico, o estudo, o trabalho compondo o que hoje sou.

Os anos na graduação em Educação Física, na Unicamp, possibilitaram-me sentir e olhar para o corpo com renovada atenção, elegendo-o, também, objeto de reflexão. Uma reflexão que compartilhava com meus colegas diariamente, seja nos debates conceituais próprios da educação física, seja nas experiências de movimento, curriculares ou não.

A todo tempo, as contradições. Falávamos muito sobre corporalidade, mas as experiências corporais, de movimento, de toque, as que remetiam ao universo artístico, em especial ao da dança, geravam desconforto e afastamento na maioria das pessoas. A dança excluída das práticas e do currículo.

Buscando respostas para questões que relacionavam corporalidade e dança, desenvolvi meu projeto de iniciação científica pesquisando as relações entre dança, imagem corporal e consciência corporal em crianças de 4 a 6 anos. Posteriormente, a monografia intitulada “Ruptura entre a dança clássica e a dança moderna” (BISSE, 1999), sob orientação da Prof^a. Dr^a. Carmen Lúcia Soares.

Atualmente na escola, como professora de Educação Física e também de dança, em um projeto extra-curricular, noto os paradigmas que permanecem cerceando nossas práticas corporais e estéticas.

Percebo uma crise na percepção que o ser humano tem de si mesmo, com implicações nas ações de seus corpos, sobre seus corpos, e dos corpos que dançam.

Uma reflexão sobre o corpo apresenta características únicas, não encontradas em nenhum outro “objeto” de discussão, pois, no exato momento em que falamos sobre o corpo, submergimos em um essencial paradoxo construído por nossas múltiplas dimensões abstratas e materiais. Problematizamos, simbolizamos e abstraímos justamente sobre a própria materialidade

que somos. E, na medida em que pensamos e refletimos sobre o corpo, passamos também a ressignificar as formas de senti-lo e percebê-lo, já que somos este mesmo corpo sobre o qual falamos.

O propósito inicial, ainda no projeto apresentado à banca examinadora para o ingresso no curso de Mestrado, pretendia olhar para as produções dos dançarinos em diversos momentos de tensões sociais como a Revolução Francesa, a Revolução Russa e as duas primeiras Guerras Mundiais. Foi quando me sinalizaram sobre a necessidade de estabelecer um período mais delimitado.

Por esse motivo, escolhi o momento histórico que depois percebi ter sido o da grande inversão na história da dança – a passagem do final do século XIX para o início do XX – elegendo as duas primeiras décadas, de 1900 a 1920, como foco para o meu olhar sobre a dança. Procurei, nos escritos de Walter Benjamin, uma melhor compreensão do fenômeno da Modernidade. Estudei ainda a Primeira Guerra Mundial, o tema da modificação da percepção humana gerada pelas transformações da fotografia. E, na companhia de outros autores, deixo de caminhar sozinha. Seguiremos criando alguns cenários, revisitando tempos, entrecruzando passado, presente e futuro.

Em seu texto *Infância em Berlim por volta de 1900*, Benjamin [1928] apresenta a idéia de mônadas, segundo a qual a inteireza daquilo que é dito apresenta-se, concomitantemente, como fragmento e como todo, desta forma possibilitando que os momentos paradoxais, reunidos, transbordem para além da especificidade do objeto.

A estrutura fragmentada é condizente com a própria descontinuidade da realidade. Sua temática é sempre um conjunto de conflitos em suspenso. Os pensamentos que o constituem não levam, necessariamente, a conclusões definitivas. Ao contrário, pretendem apenas criar possibilidades de relações em que a totalidade possa reluzir por um fugaz momento.

No processo de escrita, pretendo estabelecer uma aproximação com essa idéia. Ou seja: compor com elementos, ao invés de subordiná-los numa ordem linear e hierárquica. Talvez por isso minha escrita apresente-se enredada em múltiplas contradições, anunciando as relações de tensão presentes no tema e em mim mesma.

A busca é pelo movimento, pela celebração da provisoriedade do conhecimento causada pelo conflito e diálogo entre as diversas perspectivas que se erguem e passam a sustentar a torta coluna da história.

Nesse contexto, pretendo refletir sobre a dança na modernidade a partir de um diálogo com alguns autores, entre eles filósofos, historiadores e dançarinos.

O presente texto está organizado nos seguintes capítulos:

Capítulo I – Para dizer dos cenários... Modernidade: localiza o cenário de nossa pesquisa – Europa e Estados Unidos - no período conhecido como Modernidade, mais especificamente final do século XIX e início do XX. Aborda também o tema da fotografia, permitindo compreender as novas dimensões das criações artísticas ocorridas nesse período. Reconhece ainda que grandes mudanças nas artes são também expressões das transformações da fotografia.

Capítulo II – Dança moderna: aborda a dança moderna, analisando as suas principais características a partir de uma diferenciação entre elementos que caracterizam a dança moderna e as formas precedentes de dança consideradas como belas artes. A dizer, a clássica e a romântica. Traz ainda um levantamento do conceito de técnica segundo diferentes autores, relacionando-os à dança moderna e estabelecendo uma relação entre as diferentes técnicas e as diferentes possibilidades - históricas e culturais - de se conceber o corpo e sua expressividade. Aponta também elementos das propostas de importantes precursores e pioneiros da dança moderna, observando aproximações com os conceitos inicialmente apresentados por Judith Hanna [1979] e John Martin [1933].

Capítulo III - Dança moderna, memória e política: apresenta a dança como um caminho para reter e fixar os momentos revelados pela memória. Compreende a recorrência à memória, como impulso primeiro de criação para o dançarino moderno, em decorrência da fratura que se opera entre o artista e sua própria época. Compreende também a dança como uma política, um elemento vivo que, ao mesmo tempo, transforma e é transformado dentro dessa dinâmica.

Capítulo IV - Dança moderna e as expressões de gênero: traça observações a respeito das implicações ideológicas da dança solo no século XX. Detecta o fio comum que liga as

tensões aos projetos ideológicos do solo no domínio social e, em especial, às mulheres. Também, aborda a influência do pensamento social e político sobre a forma expressiva do solo, bem como a dialética entre o indivíduo e a comunidade.

Considerações Finais: encerra esta dissertação retomando proposituras apresentadas ao longo do texto e tece considerações a respeito das repercussões da Primeira Guerra, Segunda Guerra e da internacionalização da dança no movimento inicial da dança moderna no Brasil.

Capítulo I

Para dizer dos cenários...Modernidade

Proposituras: localiza o cenário de nossa pesquisa – Europa e Estados Unidos no período conhecido como Modernidade, mais especificamente final do século XIX e início do XX. Aborda também o tema da fotografia, permitindo compreender as novas dimensões das criações artísticas ocorridas nesse período. Reconhece ainda que grandes mudanças nas artes são também expressões das transformações da fotografia.

Quando falamos de arte, é comum atentarmos para o tema das transformações estéticas. No entanto, se tentamos nos aproximar de sua identidade como obra, devemos também nos voltar para a história dos meios que permitem a sua expressão.

No século XIX, a sociedade liberal burguesa atravessava uma crise de amplas proporções, que atingia suas bases. Em consequência, valores, convenções e entendimento intelectual foram sistematicamente demolidos, com repercussões imediatas no campo das artes.

Segundo Hobsbawn (1995), o nítido aumento do tamanho e da riqueza de uma classe média urbana capaz de dar mais atenção à cultura, assim como a grande extensão de uma classe menos favorecida e de setores das classes trabalhadoras instruídas e com sede de cultura, teriam sido suficientes para garantir o desenvolvimento das artes.

Inicia-se então um processo de democratização dos processos de produção em que os sujeitos passam a ser os próprios autores de suas obras, sejam elas escritas, pintadas ou dançadas.

Nesse momento, as artes, antes indicadoras de status, passam a expressar as aspirações das mais amplas camadas, representando não apenas os anseios individuais, mas também os coletivos, ao mesmo tempo em que simbolizavam objetivos e aspirações políticas.

No início do século XX, as artes criaram um painel bastante amplo de observação da crise de identidade por que passava a sociedade.

A Guerra Civil Espanhola, a Revolução Russa, as duas grandes Guerras Mundiais, a recessão americana na década de 1930, o nazi-fascismo de Hitler e Mussolini, a Guerra Fria, tudo contribuiu para transformar o cenário da dança no século XX.

A dança, assim como as outras artes, não podia escapar das convulsões que estremeciam o mundo. Não se pode dançar ao som de tiros...

A partir das reflexões de Walter Benjamin sobre a Primeira Guerra e a Modernidade, em seus textos “Experiência e pobreza” [1933] e “O narrador” [1936], passamos a conhecer uma nova concepção de morte. Em oposição ao sentido anterior da morte como um evento sublime capaz de nos remeter à eternidade por se constituir como *memória coletiva*, passível de ser novamente narrada, a modernidade produz a privatização e a espetacularização da morte, aclamando a idéia do recolhimento, consagrando-a como um ato eventual. A experiência coletiva da morte é retirada ao mesmo tempo em que é tornada pública e banalizada pelas fotos das vítimas anônimas das guerras. O momento da morte, inserido no processo de produção da modernidade também se exprime na arte moderna.

Nessa situação, as artes dariam um salto rumo à inovação, à experimentação e à internacionalização, uma vez que artistas e público tiveram suas referências abaladas.

A revolução cultural do século XX iniciou-se antes que o mundo desabasse. De acordo com Hobsbawn (1996), o que mais tarde passou a ser identificado por modernismo já estava em cena antes da Primeira Grande Guerra: Cubismo; Expressionismo; Abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura.

Revolução marcada por uma grande diversidade de vanguardas, não por uma cultura unificada. Muitos dançarinos, apesar de inovadores, não eram totalmente contrários à ordem vigente e continuavam a manter a tradição do balé, do clássico ao abstrato. Outros, verdadeiros reformadores, negaram a tradição clássica e assumiram uma nova postura na relação do ser humano com a dança. São os pioneiros do que depois recebeu o nome de dança moderna.

Mas as ambivalências presentes no cotidiano da cidade na Modernidade apresentavam-se também na dança.

A euritmia de Jacques Dalcroze (1865–1950) influenciaria tanto Nijinski (1889-1950) como Mary Wigman (1886-1973). Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), Ruth Saint-Denis (1878-1968), a própria Isadora Duncan (1878-1927) e Rudolf von Laban (1879-1958) incorporariam os princípios delbartianos.

Pode-se perceber indícios de que a dança livre de Isadora Duncan teria inspirado bailarinos como Fokine (1880-1942), ao mesmo tempo em que rompia com a tradição clássica. O método desenvolvido por Laban faria dele um artista consagrado da dança expressionista. Por outro lado, seu sistema de escrita da dança (Labanotation ou cinetografia) muito interessaria aos nazistas, que a utilizariam em suas monumentais paradas místicas, exposições de ginástica e procissões de bandeiras.

Nessa época de grandes cismas e colapso, três aspectos evidenciam-se sobre a vanguarda: ela “[...] tornou-se, por assim dizer, parte da cultura estabelecida; foi pelo menos em parte absorvida pela vida cotidiana; e - talvez acima de tudo - tornou-se dramaticamente politizada” (HOBSBAWM, 1995, p.181).

A arte tratava de realidade. E a realidade era dura e cruel. Só os dançarinos clássicos, na medida em que estabeleciam uma arte cara e elitista, pareciam negá-la. Já os líderes da dança moderna nos Estados Unidos, entre eles Martha Graham, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn (1891-

1972) e Doris Humphrey, rapidamente perceberam esse novo contexto inserindo os grandes temas dessa época tumultuada e conflituosa: a angústia, a busca dolorosa pelo significado, a humanidade face a face com a morte.

Esse ambiente, cercado por contradições e sofrimentos, transformou o ser humano neste século, e as expressões artísticas. A pobreza de experiência levou os grandes criadores, os construtores a começar do começo; a começar de novo; a se virar com pouco. Sua característica é de uma absoluta desilusão e, concomitantemente, uma total identificação com a própria época.

Como afirma Benjamin [1936], “Artistas construtores rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado para se voltarem ao homem contemporâneo nu, que grita com um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1985, p.196). Esses optaram pelo radicalmente novo, com lucidez e capacidade de renúncia.

Os dançarinos modernos falavam uma nova língua, a língua do indizível. Assim entregaram um pouco de sua humanidade à multidão.

As expressões da Modernidade - Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo - foram capazes de revolucionar, de modificar para sempre o curso das artes na história. Nunca mais as artes seriam as mesmas. Nunca mais a dança seria a mesma. Nunca mais o homem seria o mesmo. A humanidade sobreviveu.

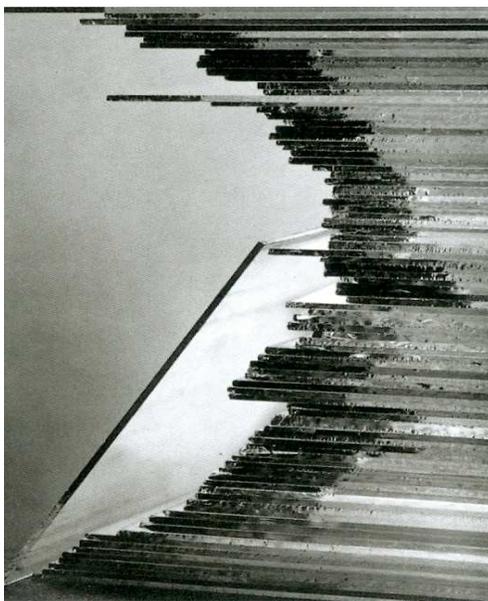


Fig.1 – Lâminas de vidro

Ainda que a experiência na cidade trouxesse perdas essenciais para o dançarino, a própria cidade ressurgia como matéria poética.



Fig. 2 – Janela de fábrica.

FOTOGRAFIA

A fotografia aparece no cenário que apresento para ajudar a compor imagens da dança, da cidade e dos dançarinos na Modernidade, mas não será objeto ou fonte de estudo. Entretanto, o reconhecimento das grandes mudanças nas artes expressas pelas transformações na fotografia, ocorridas no final do século XIX e início do XX, permite-nos compreender as novas dimensões das criações artísticas da época.

Podemos encontrar, nas recentes teses do historiador da arte Jonathan Crary acerca da modernização da percepção no século XIX, interessantes pistas sobre a construção da imagem na Modernidade e, em especial, sobre a fotografia.

O recuo ao século XIX possibilita-nos observar que certos traços - como a fragmentação, a desreferencialização e o descentramento do sujeito - já se encontravam presentes no amplo processo de transformação por que passaram a percepção e o conhecimento ao longo do século XIX, no contexto da emergência de formas industrializadas de contemplação, da aceleração dos processos de produção e consumo nas metrópoles em expansão da virada para o século XX. Parto, assim, de uma breve retomada de algumas de suas principais teses.

Segundo Crary (1992), a modernização da percepção – inseparável do desenvolvimento e disseminação de transportes mecanizados nas cidades, bem como da invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens (fotografia e cinema, por exemplo) – diz respeito a uma reconfiguração radical do sistema óptico e do modelo epistemológico vigentes nos séculos XVII e XVIII, vinculados ao dispositivo da *câmera obscura*.

Nesse sistema e modelo, a produção da imagem estava referida a leis ópticas ligadas a uma física dos raios luminosos (leis de reflexão e refração), de base newtoniana, sem qualquer interferência humana. Assegurava-se, desse modo, a crença em um sujeito e em um objeto dados a priori, em uma relação de exterioridade – portanto, não problemática - entre ambos.

A rigor, a corporalidade não intervinha: quando emergia, era imediata e rapidamente descartada, como no caso da *Dióptrica* cartesiana, em que certa característica potencialmente problemática da visão humana (o fato de termos dois olhos e de apreendermos uma imagem unificada do mundo) só é mencionada para ser imediatamente descartada, através do recurso a uma glândula pineal que teria como função sintetizar imagens. Perceber (e, portanto, conhecer) o mundo era efeito não apenas de estabilizadoras leis da física, mas, em igual medida, de um

sujeito dotado da capacidade de introspecção e intelecção, um sujeito que tinha na racionalidade um apoio seguro para ter acesso - uma vez eliminados os enganos originados pelo sensível, pelo corpo - a um conhecimento e a uma percepção verazes e objetivos. As imagens que se projetavam no fundo escuro da câmara por onde um único orifício deixava passar os raios solares eram efeito de leis naturais que independiam do corpo contingente e cambiante do homem. Os primeiros sinais que evidenciam a derrocada desse modelo são apontados por Crary na obra de Goethe de 1810: a *Farbenlehre*, teoria ou doutrina das cores.

Na parte didática que abre essa volumosa obra, Goethe convoca a uma experiência no interior da *câmera obscura* que aponta para o esvaziamento tanto do sistema óptico quanto do modelo epistemológico clássico, acima mencionados. Goethe sugere que, no interior da câmara, seja fixada a parte iluminada e que, a seguir, uma vez fechado o orifício de entrada dos raios luminosos, volte-se os olhos para a escuridão: eles irão vislumbrar uma espécie de imagem circular submetida a um regime de incessantes transformações cromáticas. Goethe sugere, mais adiante, que se fixe por algum tempo um objeto colorido, que será retirado da frente dos olhos sem que os mesmos se movam: serão então percebidas cores e luzes, provenientes de uma imagem que pertence, agora, *ao próprio corpo*. Ou seja: a imagem passa a ser também efeito de um olho, de um corpo que vê, o que acarreta, evidentemente, um forte abalo da certeza com relação ao que se percebe. Não são mais as leis da física dos raios luminosos que presidem à visão, mas o olho, com sua fisiologia própria, que vê um mundo não mais tomado como uma exterioridade que pode ser imediatamente apreensível. Quando a própria produção de imagens pode ser desvinculada de um mundo exterior, fixado, estável, seguro, desestabilizam-se, simultaneamente, as certezas concernentes tanto ao sujeito quanto ao objeto; no mesmo gesto, os processos de percepção e conhecimento passam, necessariamente, a ser alvo de experimentação, observação, descrição e ciência.

O processo de modernização da percepção, assim denominado e explorado por Crary (1992), corresponde, em linhas gerais, a um segundo movimento da modernidade caracterizado por um observador de segunda ordem, que volta sua observação sobre si próprio, sobre seu corpo, sobre sua complexa fisiologia. Ora, segundo Crary, foi no âmbito dessa ampla mutação de cunho epistemológico que se desenvolveram novos dispositivos ópticos, que, dos laboratórios, migraram para as feiras populares e as casas burguesas (taumatrópios, estereoscópios etc.), inseridos na nascente cultura do espetáculo e vinculados a um novo regime de atenção,

funcionando em um *continuum* com formas variadas de desatenção, devaneio, transe, sonambulismo.

Esse processo remete a uma percepção inexoravelmente atrelada a um corpo em movimento; por conta do mesmo processo, a imagem deixa de ser fundada em uma natureza entendida como exterior ao homem, previamente dada, tal como na câmera escura. A imagem passa a ser efeito e produto de um corpo vivo, humano, com seu modo de funcionamento específico e facilmente afetável.

A lógica do curto prazo (tanto na produção material quanto nas relações interpessoais), o esvaziamento da crença moderna de que a ação presente altera o futuro, o aspecto aterrador ou muito pouco promissor da idéia mesma de futuro, a progressiva hiperestimulação dos corpos erodiram o próprio sentimento de continuidade do vivido. As tecnologias exprimem (e também produzem) novas exigências sobre a temporalidade, os corpos e as subjetividades, que nos remetem à formação histórica. Nesse sentido, as tecnologias não devem ser tematizadas de modo autônomo, mas articuladas a produções discursivas, a regimes de saber e práticas de poder, a fim de melhor poder dimensionar seus efeitos sobre a própria vivência da temporalidade.

Para Crary (1992), o processo de modernização da percepção insere-se em um contexto mais amplo que diz respeito a uma série de transformações vinculadas à mecanização da produção nas sociedades capitalistas ocidentais, à correspondente aceleração dos deslocamentos e à complexificação crescente da vida urbana. Tal processo intensificou-se exponencialmente nas últimas três décadas do século XIX, solicitando novas formas de atenção (tanto adestrada quanto distraída), estimulando todos os sentidos (em especial, o olhar) nas metrópoles em que se desenvolvia a emergente indústria cultural de massa.

Delineia-se então o novo estatuto do observador moderno, imerso em um ambiente de apelo constante e insistente à atenção, o que leva a novas experiências patológicas e artísticas de dissociação e, sobretudo, a uma fratura decisiva na crença em um sujeito coeso e em um mundo coerente, bem como em uma relação não problemática entre ambos.

Por essa época – a passagem do século XIX para o XX - é que foi fortemente incorporada a experiência moderna das percepções dinâmicas e cinéticas, vinculadas ao amplo desenvolvimento de tecnologias óticas, perceptivas e à aceleração dos deslocamentos.

Novas técnicas facilitam ao uso das câmeras fotográficas, ampliando, consideravelmente, o raio de ação da fotografia, que deixa de retratar apenas os rostos para ser finalmente incorporada à produção de cunho artístico.

Neste contexto também, pela primeira vez, uma guerra é fotografada e esta diferente forma de contato com a morte provoca uma modificação na própria percepção do ser humano.

Até então, a câmera padrão utilizada era de tamanho médio, com teleobjetivas Graflex acopladas e usando chapas de vidro de 4X5 polegadas. Não apenas essas câmeras chamavam a atenção para si, tornando as fotos espontâneas praticamente impossíveis, como também eram um fardo, pois o fotógrafo não podia movimentá-las facilmente em situações perigosas. Richard Whelan (ROBERT CAPA, 2000, p.ii) afirma que as fotografias da Primeira Guerra são invariavelmente mais estáticas e distanciadas. Nestas fotos, o rosto humano, pela primeira vez, apareceu na chapa com uma significação nova e incomensurável. Não se tratava mais de retratos. Porque houve um deslocamento de poder, apareceram diante da câmera soldados e vítimas de bombardeios: pessoas que não tinham nenhum interesse em fazer-se fotografar.

A batalha foi travada no estrangeiro e, em casa, o povo gostaria também de desfrutar um pouco do amontoado de inimigos mortos. Os homens são inventivos e sabem como proporcionar a si mesmos tal satisfação. Neste contexto, as fotografias dos soldados mortos nos campos de batalha contribuíram para efetivar tal satisfação, como se cada pessoa, cada observador estivesse participando diretamente daquele momento, de um instante da vitória.

Do mesmo modo, a cidade passou a ser fotografada de forma diferenciada, focando não o movimento das pessoas que por ela caminhavam, mas o seu esvaziamento.

A vida nas trincheiras fez com que se perdesse a possibilidade de pensar na morte com serenidade, como algo constitutivo. A morte passará a ser violenta, arbitrária e absurda. A impossibilidade de compreendê-la como um evento sublime, a incapacidade de narrá-la, todo este trauma deixa uma ferida na memória.



Fig. 3 – Vale do Ancre durante última fase da batalha do Somme, 1916.

O que se perdeu foi, sobretudo, a sensibilidade de perceber, em si mesmo, a temporalidade.

Nesse mesmo período, com relação aos dançarinos, o que encontramos são fotos posadas. Ainda são os retratos, geralmente do artista fora de cena. E estas fotografias? Não continuariam tendo um caráter aurático, à medida que tinham a intenção de mostrar os nomes, as pessoas, a personalidade?

Uma fotografia sobre uma situação econômica social complexa não fornece qualquer conhecimento sobre esta situação. Se, mesmo assim, a fotografia, como moderno meio de comunicação, quiser contribuir para o conhecimento histórico, ela própria deverá tornar-se construtiva. E o “tornar-se construtivo” da fotografia leva Benjamin [1936] fundamentalmente para a proposição de duas técnicas. A primeira consiste em legendar as fotografias. A segunda é interligá-la com outras imagens através de efeitos de montagem. Com essas técnicas, a fotografia deixa de agir isoladamente e passa a criar conhecimento. A fotografia, para se tornar conhecimento histórico, necessita ganhar uma função construtiva para além da função reprodutiva.

A câmera torna-se cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa (BENJAMIN, 1985, p.107).

Benjamin busca numa obra, num objeto, num indivíduo, num fragmento, numa insignificância, encontrar o todo e o faz através do que chamou de “imagens dialéticas”. Essas imagens dialogam no sentido da paralisia, da imobilização, das súbitas cristalizações, do choque, da explosão. E, através da montagem, da reconstrução dos fragmentos e estilhaços do passado dão vida ao que antes foi rigidamente fixado.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 1985, p. 94).

Não são mais apenas os seres humanos que se opõem ou que são capazes de lidar com a Primeira Guerra Mundial, mas também as máquinas que a registram.

Ainda que os jovens soldados voltassem silenciados pelo horror da Guerra e suas experiências parecessem incomunicáveis, algo negava sempre, todo o tempo, o silêncio – sua própria corporalidade.

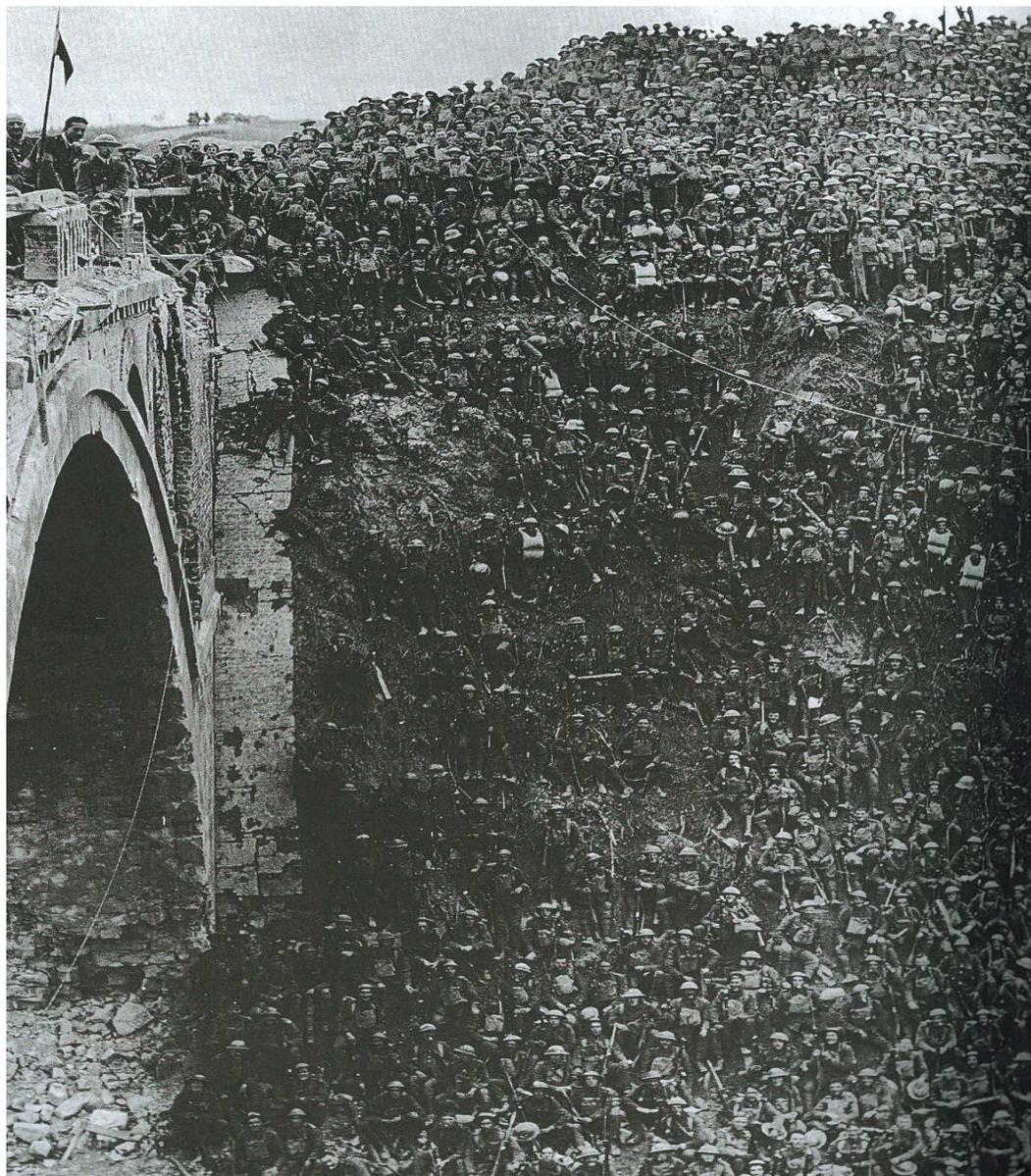


Fig. 4 – Soldados britânicos às margens do recém-conquistado canal de St. Quentin, em 2 de outubro de 1918. Uma das mais fortes posições do *front* ocidental, até então incorporado pelos alemães. Cenário de mais de 7.800 mortes.

As fotografias ajudam-nos a encontrar indícios e a recriar a memória de um tempo que o presente continua construindo.

Assim, a fotografia aparece como importante referência nesse trabalho, não apenas pelas imagens que oferece, mas principalmente pelo reconhecimento das condições de sua transformação nos fins do século XIX e início do XX, as quais propiciaram e/ou acompanharam toda a modificação da concepção de humanidade e de arte que, definitivamente, contribuíram para o surgimento da dança moderna.

Capítulo II

Dança Moderna

Proposituras: aborda a dança moderna, trazendo as suas principais características a partir de uma diferenciação entre elementos que caracterizam a dança moderna e as formas precedentes de dança consideradas como belas artes, a dizer, a clássica e a romântica. Traz um levantamento do conceito de técnica para diferentes autores, relacionando-os à dança moderna e estabelecendo uma relação entre as diferentes técnicas e as diferentes possibilidades, históricas e culturais, de se conceber o corpo e sua expressividade. Aponta, ainda, elementos das propostas de importantes precursores e pioneiros da dança moderna, observando aproximações com os conceitos inicialmente apresentados por Judith Hanna [1979] e John Martin [1933].

A arte é apenas uma das maneiras pelas quais o homem reordena, reflete sobre e representa a sua experiência para si próprio numa tentativa de parar a vida no seu fluxo e movimentos perpétuos, de forma a que a experiência humana se possa destacar, no objeto estético, na sua perfeição e realizações finais (MUMFORD, 1986, p.123).

Pensar a dança exige, primeiramente, a compreensão de seu próprio conceito. Algumas pessoas acreditam ter uma compreensão intuitiva de dança. Leigos, cientistas sociais e mesmo dançarinos freqüentemente usam o termo dança com uma conotação vaga, acrítica até ordinária. Somos muitas vezes incapazes de estabelecer os critérios necessários e suficientes para reconhecer sua manifestação.

Diferentes sociedades encontram diferentes modos de conceituar a dança. Mas seria possível formular hipóteses considerando as possíveis relações entre os diferentes aspectos da cultura e da organização social para se chegar a um conceito de dança observável em distintas culturas?

Para elaborar alguns pressupostos que deveriam ser considerados na busca de uma definição, Judith Hanna [1979] partiu de uma pesquisa de campo como observadora participante, examinou diferentes formas de dança (do balé às danças populares) em países da América Latina, Caribe e África e também realizou um levantamento bibliográfico sobre conceitos de dança.

Tais pressupostos seriam: “propósito, intencionalidade rítmica, seqüências culturalmente padronizadas de movimento de comunicação não-verbal e valor estético¹” (HANNA, 1987, p.19).

Toda dança tem propósito ou intenção.

O propósito pode ser essencialmente o movimento, a criação de algo efêmero, um espaço-tempo em que o conceito (idéia sobre a dança), o processo (o que conduz a performance), o meio (o próprio corpo) e o produto (a dança) se fundem (...) Quando o movimento é o foco, a dança é vista como um sistema semi-autônomo, separável conceitualmente e praticamente a partir de seu contexto sócio-cultural. A dança pode ser observada pelo olho humano, capturada em filme ou objetivada por um sistema de notação gráfica. O significado da dança, desta maneira, é encontrado internamente, na manipulação dos elementos espaço, ritmo e dinâmica, corpo e controle físico. (HANNA, 1987, p.24).²

¹ Purposeful, intentionally rhythmical, culturally patterned sequences of nonverbal body movements and the motion having inherent and aesthetic value.

² The purpose may be primarily movement, the creation of an ephemeral, kinetic design in which concept (ideas about dance), process (what leads to performance), medium (the body instrument), and product (the dance performance) merge. (...) When movement is the focus, dance is viewed as a semiautonomous system, separable conceptually and practically from its sociocultural context. Dance can be observed by the human eye, captured on film, or objectified by systems of graphic notation. Meaning in dance is thus found internally, in the stylistic and structural manipulation of the elements of space, rhythm, and dynamics, and the human body's physical control. (T. A.)

Mas o propósito da dança também pode ser compreendido considerando seus aspectos históricos e culturais, em que a conceituação e a ação ocorrem. O contexto pode ditar os critérios de participação e das relações dos dançarinos no seu tempo. A dança é parte de todas estas redes que organizam e interligam as atividades dos membros de uma sociedade. Esse também será o meu olhar sobre a dança, considerando o seu envolvimento direto com os aspectos históricos e culturais.

Um movimento rítmico pode ser reconhecido por elementos similares que se repetem com regularidade, pela alternância de uma relativa quietude e atividade, pela pulsação de energia no tempo e no espaço. Por esses critérios, poderíamos reconhecer também como rítmicas outras práticas como os esportes, tocar um instrumento e mesmo práticas laborais. A dança difere justamente por sua intencionalidade, uma característica que pode ser vista por diferentes perspectivas como: a duração da performance por si mesma; a duração do intervalo em que a audiência percebe, entende e/ou reage à dança; e o intervalo retratado na dança de acordo com as concepções de tempo de seu coreógrafo.

Dança é culturalmente aprendida, reconhecida e significada. É sempre necessária uma interação social. É uma manifestação através da qual a cultura é aprendida.

A experiência estética envolve uma percepção sensorial de atenção e contemplação de um fenômeno de significado imanente e/ou transcendente no nível emocional-afetivo, cognitivo e de ações habituais. As experiências estéticas são diferentes para dançarinos, coreógrafos e expectadores e dependem de fatores como idade, experiência de dança, sensibilidade para a forma e do que é reconhecido como artístico.

Dentro dessa conceituação, a expressão humana deveria satisfazer cada um dos quatro critérios para ser classificado como dança. Cada critério é necessário e constitui o conjunto de quatro suficiências, a combinação de todos estes fatores.

Servindo-se desse modelo, Hanna examinou diferentes conceituações de dança. Uma considerava a transcendentalidade do caráter de utilidade e a intenção de produzir desenhos visuais. Outra considerava a dança como um modo de expressão transitória, afetiva e reconhecida apenas pela observação de um determinado grupo. Outra ainda considerava a dança como um reforço dos padrões habituais de movimento e ligados à musicalidade.

Em cada uma dessas definições reconheceu fragilidades.

São muitas as singularidades. Muitas vezes, a dança é um meio de formação e motivação das atividades de trabalho. Em muitas culturas, a dança e a estética são instrumentalmente utilizadas. Nem todas as danças têm por objetivo criar desenhos visuais. Para Hanna [1979], a dança é também um modo de expressão cognitiva, na medida em que transmite conceitos à maneira da linguagem verbal. O dançarino não necessariamente transmite emoções ao dançar. Uma pessoa pode dançar na ausência de um observador. Muitos dos gestos expressos na dança não são repetições do habitual, mas clímax únicos. Alguns grupos dançam sem o acompanhamento da música ou sem nenhuma intenção de musicalidade.

Os pressupostos apresentados por Hanna, embora contemplem questionamentos, não deixam de apontar um caminho para a conceituação mais clara de dança.

Embora existam tantos métodos e sistemas de dança moderna quanto existem dançarinos, há alguns princípios e propósitos comuns, presentes nas práticas dos principais artistas americanos e europeus.

Na intenção de conceituar a dança moderna, procurei me basear nos apontamentos feitos por John Martin [1933]. Em conferências proferidas entre 1931 e 1932, o autor nos propõe pensar a dança moderna partindo de suas características distintas – em que consiste e como se diferencia dos outros tipos de dança – considerando, em seguida, sua forma e sua relação com as outras artes.

Primeiramente, por um método de eliminação, define a dança moderna como os tipos de dança que não são nem clássicos e nem românticos, mas inseridos dentro da definição de dança como belas artes. Excluem-se, então, as danças folclóricas e populares.

Antes de prosseguir, faz-se necessário explicitar essa diferenciação, apresentando o que caracteriza cada uma destas formas de dança precedentes: a clássica e a romântica.

Para a caracterização da dança clássica e romântica utilizarei como referência as obras de Bourcier (1987) e de Portinari (1989).

A dança clássica surge no século XVII, na França, com a intencionalidade de conferir às danças de corte uma nova forma, como espetáculo, e uma técnica mais específica.

Quanto à forma do espetáculo, as múltiplas tentativas não foram bem-sucedidas: tentou-se introduzir o balé francês na ópera italiana; Molière conseguiu fazer algumas experiências

interessantes no sentido da comédia-balé, mas o gênero morreu com ele. E Lully, superintendente da música na França, fez da dança um acessório para suas tragédias líricas. Já quanto à técnica, um mestre do gênero, Pierre Beauchamps, definiu-a no essencial.

Os princípios orientadores de sua ação são os mesmos que os de todas as artes da época de Luís XIV. Seu sistema tende à beleza das formas, à conformidade a um cânone fixo e, conseqüentemente, à rigidez. O que implica dois fatores: por um lado, a virtuosidade é a conseqüência da primazia da forma sobre o conteúdo; por outro, a regularidade, a beleza formal, o virtuosismo são o preço da técnica estabelecida por Beauchamps.

A dança clássica tinha um vocabulário fixo de movimento que, para efeito de perfeição, devia ser executado segundo uma maneira prescrita. Seus movimentos, suas posturas deviam adequar-se a padrões de desenhos específicos, independentes das tendências orgânicas do corpo. Eram abstratos e limitados.

Na dança clássica, os movimentos eram apenas incidentais. Importantes eram as poses, atitudes e a combinação predeterminada desses elementos. Tentava-se de tudo para esconder a ação muscular e criar a impressão de que o corpo agia movido por alguma energia externa que eliminava todo o esforço.

Nos antigos balés, o plano de chão era a única preocupação. Os bailarinos moviam-se em figuras intrincadas que, se desenhadas com giz no chão, representariam padrões elaborados. Não obstante, o corpo levava consigo uma esfera potencial de espaço na qual podia mover-se e na qual se movia de fato, quer com intenção de criar desenho ou não.

Os primeiros balés eram criações quase que exclusivas de desenhos de solo. Apenas na Renascença, alguma atenção começa a ser dada às configurações do corpo no espaço. Tais mudanças, graduais nos dois séculos seguintes, ganhariam destaque fundamental no balé do século XIX – o balé romântico.

O romantismo surge no balé francês em 1832, um pouco depois do que nas outras artes, como a pintura e literatura. A partir de então, o balé romântico torna-se expressão de sentimentos pessoais, sob uma forma que será diferente dos gestos rigidamente codificados há um século e meio.

Contudo, se a revolução romântica podia gozar de novos direitos no campo da literatura e das artes plásticas, abarcando os princípios de liberdade e igualdade, em que cada artista tem o direito de se exprimir sem restrições, o mesmo não acontecia com a dança. A Ópera detinha o

monopólio do balé e tinha mudado de estatuto – administrativamente, passara da Casa do Rei à concessão de um administrador financeiro. Mas o público continuava a ser a classe rica e conservadora, que não exigia subversão nem na arte, nem na sociedade.

Entre 1810 e 1830, apesar da fixidez oficial, a técnica da dança transformou-se, lenta, mas profundamente. Pouco a pouco, iniciou-se a busca pela expressividade, pela poesia do corpo, pela fluidez dos gestos.

Gradativamente, a dança romântica livrou-se do vocabulário restritivo do balé clássico. Não mais se interessava pelo que considerava uma coleção de palavras sem sentido, mas voltava-se para a significação, a despeito das palavras. Sentido que deveria ser encontrado na própria dança, sob a influência inspiradora da música romântica. Foram duas as inovações: o giro externo dos quadris, que possibilitou ao bailarino mover-se com aparente facilidade em qualquer direção e ainda manter o rosto voltado para a platéia (uma grande vantagem para uma arte que era teatral); e a elevação nas pontas dos pés, que aumentou a gama de movimentos do bailarino na direção vertical. Quanto menor é a base sobre a qual o peso se apóia, mais eficiente é a ilusão de suspensão.

Um dos temas típicos da coreografia romântica era um mortal amado por um espírito. Tentando exprimir o irreal, o balé romântico realçava a leveza da bailarina.

Como o seu centro de interesse era a idéia emocional, o movimento resultante ficava para segundo plano, não era entendido como a matéria desta dança. Desse modo, sua forma acabou sendo quase tão limitada quanto à do balé clássico, reduzindo-se a alguns gestos de pantomima, muitas posições e passos do balé. Em seu curto período, não se pôde observar descoberta de alguma forma essencial, capaz de expressar os novos tempos.

No final do século XIX, após gerações de esforços nesse sentido, a dança havia se tornado um assunto um tanto estéril.

A dança moderna surgiu, na verdade, como realização dos ideais do movimento romântico. Indispôs-se de modo positivo contra a artificialidade do balé clássico, estabelecendo como seu objetivo principal a expressão de um impulso interior, mas também reconheceu a necessidade de formas vitais desta expressão, e apreendendo o valor estético da forma, em si e por si mesma, como seu complemento. Ao levar adiante este propósito, desvencilhou-se de tudo quanto existia até então e recomeçou do início (MARTIN, 2007, p.232).

Segundo Martin [1933], a determinação do movimento como sendo a verdadeira essência da dança torna-a, pela primeira vez, uma arte independente, circunscrita completamente a si mesma, relacionada diretamente com a vida, sujeita à variedade infinita.

Para o dançarino moderno, o movimento é visto como uma unidade, uma substância. Pode variar nas dimensões do espaço, intervalos de tempo, qualidade e intensidade e, mesmo assim, permanecer um elemento constante.

Vê-se logo a importância dessa determinação. O movimento é a experiência física mais elementar da vida humana, também encontrado na expressão de toda experiência emocional.

Se nos voltarmos para um passado remoto, veremos que os homens primitivos dançavam quando estavam profundamente emocionados. As ações da vida diária, compreensíveis dentro da sua razão limitada, não os assombravam. Mas as coisas que transcendiam à razão, eles temia, algumas vezes adoravam e, sobretudo, sentiam-se profundamente tocados por elas.

Esse espírito também anima a dança moderna. O dançarino moderno, entretanto, não se assombra diante das mesmas coisas que os dançarinos clássicos e românticos. O mundo moderno traz em seu bojo o choque, causado pelas mudanças rápidas da paisagem urbana originárias do processo de modernização, por sua vez associadas às imagens da guerra com seu grande número de jovens mortos. Isso altera definitivamente as relações humanas. E essa apreensão de suas experiências intangíveis, o dançarino expressa corporalmente.

Para Martin [1933], o efeito da dança sobre o espectador dá-se por um processo muito simples. Não precisamos parar e racionalizar. O movimento é o vínculo entre a intenção do dançarino e a maneira como a percebemos. Ainda que a dança não seja uma representação pantomímica e seus movimentos não sejam descritivos, há uma empatia cinestésica através da qual reagimos ao impulso expresso nos movimentos observados.

Assim, o movimento é um meio, em si e por si, para a transferência de um conceito estético-emocional da consciência de um indivíduo para a de outro.

Martin aponta que a segunda descoberta importante para a dança moderna foi o uso conscientemente artístico para a metacinese, um suposto acompanhamento psíquico que acompanha o movimento.

Por causa desta relação íntima entre movimento, experiência pessoal, temperamento, equipamento mental e emoção é evidentemente impossível que diferentes pessoas realizem o mesmo tipo de movimento. O ensino da dança moderna, portanto, é aquele que possibilita o indivíduo encontrar seu próprio tipo de movimento. (MARTIN, 2007, p. 237)

Para Martin, o conceito da metacinese ampliou os limites da dança. Enquanto a ênfase era toda voltada para o desenho, o colorido da dança limitava-se excessivamente. Por ser um elemento abstrato, o desenho jamais poderia produzir algo além do prazer aos olhos. Ingredientes que rapidamente se desgastam. Noverre, no século XVIII, tentou tornar a dança uma “arte imitativa” como o teatro. Muitos seguiram seu exemplo, até que Sergei Diaghilev começou a destruir essa teoria com seus experimentos que permitiam a expressão da emoção e de toda situação dramática concebível que não dependesse da palavra. Mas a incoerência de sua teoria era evidente. Como a técnica continuava a ser a mesma do balé, não se podia expressar idéias dramáticas e pessoais, pois movimentos estereotipados podem apenas expressar idéias de emoções estereotipadas.

Diaghilev percebeu a fragilidade de sua teoria e trabalhou incessantemente para substituí-la por algo mais sólido. Em suas últimas produções, empregou os serviços de coreógrafos, cenógrafos e músicos capazes de ajudar na descoberta de formas adequadas à expressão das novas idéias. Seus experimentos, entretanto, nunca atingiram o objetivo. Muitos não foram além de tentativas.

Os dançarinos da dança moderna resolveram o enigma ao descartar totalmente a teoria das formas arbitrárias, reconstruindo-a sobre o princípio de que a experiência emocional pode auto-expressar-se diretamente pelo movimento. Assim, pela primeira vez, tornou-se possível a existência de uma dança criativa trágica, bem como de uma lírica e abstrata.

A partir desse desejo de exteriorizar experiências pessoais autênticas, fica evidente que o esquema da dança moderna é todo voltado para o sentido do indivíduo e contra a padronização. Mesmo que não seja possível conciliar uma teoria sobre a dança moderna, diante de sua diversidade, ainda subsiste uma base comum em todo o seu campo.

O erro está em procurar um sistema padronizado, um código tal como o que caracterizou a dança clássica. A dança moderna não é um sistema; é um ponto de vista. E esse ponto de vista vem desenvolvendo-se ao longo dos anos, e não é, absolutamente, um desenvolvimento isolado. Tem caminhado lado a lado com o desenvolvimento de pontos de vista em outras áreas (MARTIN, 2007, p.239).

Segundo Martin [1933] o terceiro ponto característico da dança moderna é o dinamismo. Se a dança não consiste apenas de uma série de posturas interligadas, mas sobretudo do material que liga as posturas, chegamos à conclusão que a dança consiste de movimentos contínuos ou sustentados. Esses movimentos não contêm quaisquer elementos estáticos, posturas tidas como um ponto de descanso.

Para Martin, o quarto ponto característico da dança moderna consiste no descarte de todas as exigências de forma, estabelecendo um novo princípio sobre o qual cada dança constrói suas próprias formas. A dança primitiva já revelava os elementos principais da forma: acento, repetição, contraste (que podem ser considerados como parte do ritmo) e distorção.

O artista moderno buscou uma maior utilização da distorção a fim de escapar da idealização da forma espacial do movimento.

A distorção é ênfase ou eliminação de um objeto. Controla o ritmo produzido no trabalho artístico, por assim dizer, o ritmo interno relacionado à forma. Além do mais, estabelece o que podemos denominar de um ritmo externo, um ritmo que se estende para além do âmbito do trabalho artístico, originando a mais intensa experiência estética.

O balé clássico empregou a distorção, em grande escala, no interesse do desenho. Ele tornou o corpo capaz de coisas contrárias à natureza e, assim, ampliou o alcance de sua forma estética. Entretanto, esta distorção foi apenas motivada pelas exigências da abstração e não pelo impulso interno de comunicar a experiência emocional presente no dançarino primitivo e no moderno.

Na dança existe uma situação que não é encontrada em nenhuma outra forma de arte, porque a dança lida com mais dimensões do que qualquer uma delas. Necessariamente, os desenhos da dança são construídos no tempo, no espaço, no dinamismo e na metacinese (MARTIN, 2007, p.254).

A metacinese e o dinamismo foram desconsiderados por séculos na dança clássica e o padrão de espaço-tempo por décadas na, assim chamada, dança livre. Apenas com a ascensão da dança moderna, todas as dimensões da dança começaram a ser apreendidas e realmente valorizadas.

ARTE E TÉCNICA

Entendendo os “fenômenos sociais” relacionados às atitudes corporais próprias de cada época, Marcel Mauss [1932] remete-nos à compreensão do saber *servir-se* do corpo, dos “modos de agir”, do fazer como técnicas corporais. Nessa perspectiva, incorporadas pela tradição ou pela educação, as técnicas corporais podem tornar-se exclusivas ou singulares.

Desta forma, pode-se pensar a técnica como um processo cujo resultado se expressa no próprio corpo. Perceber que os movimentos, por mais simples que pareçam, exigem técnicas para serem realizados, possibilita ampliar o conceito que é muitas vezes utilizado de forma restrita: entender como técnica, única e exclusivamente, as formas prontas de movimento utilizadas em estilos já tornados convencionais pelas múltiplas formas de cultura.

Mauss entende como técnicas “as maneiras como os indivíduos, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”.

Martin Heidegger [1956] traz dois questionamentos sobre técnica. O primeiro diz: “técnica é um meio para fins. O outro diz: técnica é um fazer do homem. As duas determinações da técnica estão correlacionadas. Pois estabelecer fins e para isso arranjar e empregar os meios constitui um fazer humano” (HEIDEGGER, 1997, p.43). Esse fazer humano é, todavia, também uma determinação instrumental e antropológica da técnica. Mas, “a técnica não é meramente um meio. É um modo de desabrigar. Se atentarmos para isso, abrir-se-á para nós um âmbito totalmente diferente para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desabrigamento, isto é, da verdade” (HEIDEGGER, 1997, p.53)

A técnica, conforme nos mostra Cavalcanti (1988), é um conceito contemporâneo que surge para nomear um complexo processo, engendrado pelas dinâmicas sociais e históricas de diminuição, segmentação e reelaboração daquele saber que outrora os gregos denominaram *techné*. Um saber que, em sua noção clássica, referia-se ao saber acerca da natureza, das coisas e de si mesmo.

Para Lewis Mumford [1952], arte e técnica, na radicalidade de suas origens, não se apresentam contraditórias ou distantes, mas sim celebram a interdependência que as principia. O autor indica ainda que “Tal como a Arte, a Técnica radica-se na utilização que o homem faz do próprio corpo. [...] No entanto, a tendência para a organização mecânica acabou por reduzir o Homem a uma mera sombra da máquina por ele criada”. (MUMFORD, 1986, p.10)

Techné – arte e técnica – como saber de reconhecimento, como dimensão produtiva do humano, pertence ao movimento do “fazer aparecer”. Movimento este que, segundo Cavalcanti (1988) encontraria o núcleo profundo de seu significado junto à palavra *poiesis*: poesia, mas não como gênero, e sim como forma de relação com o mundo. Assim, quando conseguimos compartilhar o entendimento de que a *poiesis* refere-se à verdade íntima da *techné* como expressão do “fazer aparecer segundo a medida do reconhecimento” (CAVALCANTI, 1988, p.86) podemos compreender os caminhos e descaminhos pelos quais passou este conceito.

Benjamin [1936] afirma o papel liberador que as técnicas podem exercer quando inscritas em novas relações sociais que, longe de explorar a natureza, liberariam as criações. De fato, as técnicas não têm por que levarem a qualquer perda de liberdade e só se tornam repressivas quando servem de fundamento para o mito do progresso linear e automático, ou quando usadas para fins destrutivos, como na guerra.

A técnica cresceu no interior de nossa cultura trazendo consigo uma inequívoca marca de ambigüidade. Em todo seu processo de desenvolvimento e ressignificação, a técnica carrega consigo intrinsecamente o potencial da libertação humana, mas o faz simultaneamente com o abismo escuro de nossa própria alienação.

Assim, pensar a técnica desprovida de seu caráter de reconhecimento pode ser, em certa medida, admitir que ela tenha, em algum momento, abdicado de elementos fundamentais de sua essência.

Não se poderia imaginar que a humanização da máquina tivesse o efeito paradoxal de mecanizar a humanidade, com efeitos deletérios, sobretudo no terreno das artes. Outrora tão importantes para o enriquecimento humano, as artes tornar-se-iam igualmente áridas e incapazes de atuar como contrapeso desse desenvolvimento técnico unilateral. Deslocado no palco da vida, o ser humano viu-se substituído, no centro, pela máquina que privava os corpos de sua existência independente.

O balé clássico inseriu-se dentro dessa perspectiva. A técnica do balé clássico não é propriedade do dançarino, constituindo-se em códigos fixados/fechados de movimentos. Seus movimentos são construídos de acordo com valores de corpo ideal, movimento ideal, e conseqüente desvalorização dos corpos diferentes em função de um modelo a ser reproduzido e não recriado. No balé clássico, o ideal de corpo valorizado é aquele que mais se aproxima ao modelo da máquina, um corpo marcado pelo objetivismo, pela racionalidade técnica.

A dança é uma das linguagens que produz sentido em relação ao corpo. Outras linguagens criaram outros corpos, diferentes períodos da história criaram diferentes corpos, assim como distintas perspectivas dentro de uma mesma linguagem.

Mumford [1952] aponta que, nos séculos XVII e XVIII, a concepção do mundo como um espaço matemático standardizado por procedimentos normatizados possibilitou a abstração e a redução da experiência humana. Segundo o autor, a objetividade supõe que nem a corporalidade dos sujeitos (sua peculiaridade perceptiva e emocional e sua forma de ação no mundo), nem sua subjetividade, nem os vínculos que estabelece influam no conhecimento do mundo.

A dança clássica, nascida na corte, teve de seguir os padrões determinados naquela época, quando a moral e a etiqueta exigiam a convencionalidade de um código como medida para sua organização. Não poderia, portanto, correr o risco da espontaneidade: o pé deveria estar aberto em asa, a coluna reta, o busto em eminência, silhueta fina e alongada.

Em contraste, a técnica moderna pode apresentar-se como um dos conceitos fundantes da civilização ocidental. Neste sentido, mostra-se como uma entidade fundamental na composição das estruturas e lógicas internas das instâncias que constroem os valores, significados e realidades de nossa sociedade.

As características apontadas por John Martin [1933] – movimento como essência da dança, metacinese, dinamismo e afirmação da distorção – abarcam os pressupostos apresentados por Hanna [1979] - propósito, intencionalidade rítmica, seqüências culturalmente padronizadas de movimento de comunicação não-verbal e valor estético.

Pode-se notar no posicionamento destes dois autores, segundo meu entendimento, uma restrição da dança ao movimento, o que muitas vezes parece distanciada do nosso propósito de perceber a dança como poética gestual. Muitos dos termos apresentados por eles parecem não corresponder à idéia de uma dança expressiva. Termos como “expressão cognitiva” e “performance” (utilizados por Hanna) ou “experiência física e emocional” (apresentados por Martin) foram mantidos no texto, embora coloquem grande ênfase no aspecto motor e na percepção dicotômica do ser humano, o que nesse trabalho busco superar. Não posso, porém, deixar de reconhecer nas considerações destes autores aspectos importantes e relevantes.

O movimento está diretamente em relação com o contexto histórico e cultural e será percebido de maneira estranha ou familiar, aceito ou recusado, perpetuado ou não, de acordo com as dinâmicas estabelecidas no seu tempo-espaço. Dessa maneira, não é percebido como elemento

estático, dissociado das diversas dimensões do humano, mas como forma integrante e fundamental na composição e transformação do ser humano e do mundo. E é em especial no conceito apresentado por Martin – metacinese - que encontro o apoio e a aproximação com a poética e a expressividade, na relação íntima do movimento, da experiência pessoal e da emoção. Mergulhado em um turbilhão de informações, de estímulos, de choque, de vivências instantâneas, pontuais e fragmentadas, o dançarino moderno foi capaz de silenciar-se, parar para sentir, demorar-se nos detalhes, olhar os vestígios, dar-se tempo e espaço, escutar aos outros e, partindo dessas experiências, das suas memórias, dançar sobre o que acontecia a ele e a todos.

Tais características afirmam-se nas propostas dos dançarinos modernos.

PRECURSORES E PIONEIROS

Uma breve apresentação das práticas e técnicas propostas pelos principais precursores (e estes foram homens) e pioneiras (em sua maioria, mulheres) faz-se necessária para a compreensão da nova dança do início do século XX.

François Delsarte (1811-1871)³

Foi um dos grandes motivadores da revolução romântica e também do movimento moderno com seu princípio de que não há “nenhum movimento sem um significado”. Delsarte talvez tenha traçado a pesquisa mais extensa jamais feita sobre o gesto, até aquele momento. A fim de averiguar como o significado se exteriorizava fisicamente no gesto e na postura, estudou os indivíduos em cada estado provável de tensão física e emocional, e registrou minuciosamente a posição das mãos, a inclinação da boca, a elevação das sobrelhas etc.

Seus estudos sobre o gesto partiram de três linhas de pesquisa: a estática (leis que regulam o equilíbrio do corpo); a dinâmica (leis do movimento correspondentes aos impulsos interiores); e a semiótica (leis que regulam a relação entre a forma do movimento e seu significado). Através desse estudo, desenvolveu uma teoria da expressividade humana que denominou de Estética Aplicada. Tal teoria tem como suporte dois eixos centrais ou duas leis da expressão: a Lei da Trindade e a Lei da Correspondência.

³ As obras-referência utilizadas neste texto foram: KOEGLER (1982), MADUREIRA (2001) e ROPA (1990).

A Lei da Trindade estabelece o equilíbrio entre as três partes constitutivas do ser humano (criado à imagem de Deus): a vida, traduzida pelas sensações corpóreas; o Espírito, representado pela intelectualidade, pelo pensamento, pelas idéias; e a Alma, síntese da emoção e do psiquismo. Respectivamente, a voz, a palavra e o gesto.

A Lei da Correspondência expressa a relação existente entre os movimentos internos, de natureza emocional e espiritual, e os movimentos externos, observáveis, gestuais e físicos. As relações exterior-interior são indissolivelmente colocadas. Ações físicas e espirituais influenciam-se mutuamente.

Na filosofia de Delsarte, o homem é uma unidade trinitária indissociável (corpo-alma-intelecto) que interage na expressão. O corpo e suas manifestações expressivas (voz-gesto-palavra) são elementos externamente visíveis da atividade interior das sensações, dos sentimentos e do pensamento.

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950)⁴

Ao analisar o movimento em função do senso rítmico, encontra os seguintes princípios: tensão-relaxamento, contração-descontração. Estruturou um sistema de educação musical denominado Rítmica, que tinha como propósito integrar os ortodoxos estudos da música (solfejo, métrica, intervalos, duração, contraponto e harmonia) com a expressão do corpo. Sua proposta de justa educação rítmico-musical do corpo contrapunha-se ao que ele observava como conseqüência dos processos de produção sócio-econômicos modernos – uma arritmia da sociedade, um caminhar em descompasso com a própria organicidade. Dalcroze não pretendia aplicar estes princípios à dança e sim na formação de músicos, mas, ao dedicar-se a harmonizar a sociedade através da educação poético-musical da criança com sua pedagogia do gesto, em muito contribuiu para a estruturação das bases da dança moderna.

Rudolf Von Laban (1879-1958)⁵

Interessado pela relação entre o movimento humano e o espaço que o circunda, passou a se dedicar à arte do movimento, criando, em 1915, o Instituto Coreográfico de Zurique, que teve

⁴ As obras-referência utilizadas neste texto foram: BOURCIER (1987), KOEGLER (1982) e MADUREIRA (2007).

ramificações na Itália, na França e na Europa Central. Ao publicar *Kinetographie Laban [1928]*, uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança e da compreensão do movimento, articula os princípios da *Labanotation*, um dos principais sistemas de notação de movimento utilizados atualmente. Os princípios básicos de sua teoria são simples e claros: dividir o espaço em três níveis (vertical, horizontal e axial) sobre os quais se inscrevem doze direções de movimentos, variáveis também em sua intensidade. Entre seus estudos cinéticos estão: movimentos centrípetos e centrífugos, movimentos contínuos em forma de 8 e a noção de dinamismo captada pela tomada de consciência do peso.

Além de seu trabalho criativo e de análise da dança, Laban também se dedicou à realização de propostas de dança para as massas. Desenvolveu, com esta finalidade, a arte da dança coral, em que um grande número de pessoas movem-se juntas segundo uma coreografia de estrutura simples, porém instigante, que permite a bailarinos e pessoas leigas dançarem juntas de forma colaborativa. Suas teorias sobre o movimento e a coreografia estão entre os fundamentos principais da dança moderna e fazem parte de todas as abordagens contemporâneas de dança.

Isadora Duncan (1878- 1927)⁶

Acredita-se que Isadora foi diretamente influenciada por Delsarte, na medida em que estudou realmente seu sistema. Sua arte era estritamente ligada às emoções pessoais. Não elaborou nem técnica nem doutrinas precisas, mas marcou com brilho o nascimento de uma outra dança, em que o corpo torna-se translúcido e é apenas o intérprete das emoções. Uma dança que é resultada de um movimento interno. Concebe a volta às origens do ser como a redescoberta da parcela de divindade que – acredita - todo homem carrega em si mesmo. Não por acaso o movimento preferido de Isadora era o de jogar a nuca para trás, à maneira dos ritos dionisíacos em toda a arte grega. É o movimento de transe que proclama ter sido o corpo possuído por uma inspiração sobre-humana.

Isadora Duncan retorna à Antigüidade grega, trazendo em sua arte a torrente e o transbordamento do próprio bem-estar, da perfeição. Segundo ela, o homem está integrado ao meio em que vive, relaciona-se, compõe com o mundo.

⁵ As obras-referência utilizadas neste texto foram: BOURCIER (1987), KOEGLER (1982) e PORTINARI (1989).

⁶ vide.

Ruth Saint-Denis (1878- 1968)⁷

Para ela, a origem e a justificativa da dança estão na religião ou, mais exatamente, na emoção religiosa, seja a alusiva, referente aos mitos do Egito e da Índia, seja a de inspiração cristã. Não se preocupava com a reconstituição exata dessas danças de caráter religioso. O que realizava era uma projeção, num estilo quase inteiramente arbitrário de suas próprias tendências. Concebia o gesto a partir do princípio essencial que inspirava a nova dança: todo o corpo era mobilizado pelo movimento, principalmente o tronco, os ombros e braços utilizados em todos os eixos do espaço com preferência pelos movimentos ondulatórios.

Um outro ponto, um contraponto para o precedente: a busca do hierático oriental, que impõe paradas marcadas em posições angulares. Temos, então, dois elementos-base de seus ensinamentos corporais: a frase ondulante pontuada por paradas, e a busca da pose significativa que estas paradas sublinham.

Ted Shawn (1891–1972) e a Denishawnschool⁸

Ted Shawn e Ruth Saint-Denis fundam juntos a Denishawnschool, responsável pela formação de várias gerações de dançarinos que divulgaram a dança moderna nos Estados Unidos e fora. Martha Graham e Doris Humphrey formaram-se nesta escola.

A Denishawnschool reivindicava a ruptura completa com a dança tradicional, recorrendo às danças orientais, no intuito fundamental de assimilar seu espírito. Com efeito, essa escola não se interessava pelas técnicas e estilos. No plano mental, considerava que tais danças eram liturgias que colocavam o dançarino em contato com a divindade. No plano técnico, utilizava todo o corpo, considerando o tronco e não mais os membros inferiores, como o ponto de partida de qualquer movimento; buscava reforçar a impulsão nervosa situada no plexo solar, de modo que cada músculo estivesse imediatamente disponível para traduzir o impulso interior.

⁷ vide.

⁸ As obras-referência utilizadas neste texto foram: BOURCIER (1987), KOEGLER (1982) e PORTINARI (1989).

Doris Humphrey (1895-1958)⁹

Essa pioneira partia de uma história do gesto, classificando-o em quatro tipos: gestos sociais – os das relações dos homens entre si; gestos funcionais – os de trabalho e da vida diária; gestos rituais – os das religiões; e gestos emocionais – tradução imediata dos sentimentos individuais. Pesquisando o gesto primitivo, buscava encontrar o ritmo fundamental.

Para ela, o ritmo gera-se pela relação do corpo com o espaço. O peso – que também é símbolo das forças que agem contra o homem – atrai o corpo para a terra. A força física e espiritual recoloca-o na posição vertical. Entre essas duas posições estáticas de equilíbrio, encontra-se a vida. As duas palavras-chave de sua técnica são: cair e refazer (fall-recovery). Como ela mesma dizia,

“De fato, toda a minha técnica resume-se em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e a ela voltar. Trata-se aqui de um problema bem mais complexo do que se manter em equilíbrio, o que está ligado à força muscular e à estrutura corporal. Cair e se refazer constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo ser vivo, até em suas partes mais íntimas. A técnica que decorre destas noções é surpreendentemente rica em possibilidades. Começando-se por simples quedas no chão e voltando-se à situação vertical, descobrem-se diversas propriedades do movimento que se acrescentam à queda do corpo no espaço. Uma é o ritmo. Ao efetuar uma série de quedas e voltas à posição, fazemos aparecer tempos fortes que se organizam em seqüências rítmicas. Um outro dado é o dinamismo, ou seja, a mudança de intensidade. O terceiro elemento é o desenho”. (HUMPHREY apud BOURCIER, 1987, p.270-271).

Doris Humphrey rompeu com hábitos hieráticos da Denishawn, mas conservou a convicção de que a dança é, ao mesmo tempo, rito coletivo e expressão individual, e que o essencial da técnica devia se basear nas leis naturais do corpo.

Martha Graham (1894-1991)¹⁰

No decorrer da longa carreira de Graham, sua técnica parece não ter variado, a não ser no sentido de uma consolidação. Graham usa uma técnica bem típica e completamente original, com elementos da dança clássica, mas elementos diferentemente elaborados. Assim, Graham utiliza a inclinação, mas esta é quase nunca para trás, na maior parte das vezes é lateral. O objetivo deste

⁹ As obras-referência utilizadas neste texto foram: BOURCIER (1987), HUMPHREY (1959), KOEGLER (1982) e PORTINARI (1989).

¹⁰ Vide.

movimento é preparar o corpo para perder o equilíbrio e cair de lado. Graham realiza a antítese entre extensão do corpo, por um momento sem peso, e a revanche deste peso, antítese simbólica. Por vezes, encontramos movimentos que lembram os exercícios hindus. Graham coloca o gesto fundamental no nível do torso. Do torso, estender-se-ia por todo o tronco e abdome, tornando evidente a respiração. Toda sua dança provém do princípio duplo *tension-release* (contração-relaxamento), contrair os músculos e soltar a energia muscular.

Para Graham, a força do gesto acontece em função da força da emoção. Reage bruscamente à pulsão emotiva, por vezes de forma convulsiva, corta-a com paradas bruscas, impõe mudanças de eixo, reinventa gestos rituais primitivos. O corpo deve ser significante, afirmar os contrários: força da gravidade e voluntarismo muscular.

Assim, perspectivas espiritualistas e treinamento corporal bem desenvolvido unem-se na técnica grahamiana.

Mary Wigman (1886-1973)¹¹

No plano técnico, faz com que o movimento parta do tronco, assim como na escola americana. Trabalha, prioritariamente, o torso e a bacia para obter, pouco a pouco, a mobilização do corpo todo, uma preparação ao transe que comanda a atitude ora escorregada em contato com o chão, ora projetada e vibrante no espaço. Para ela, a música é o meio indispensável e uma união indissociável entre o ritmo corporal e o ritmo mental – como em Dalcroze. Mas o ritmo sonoro não deve, de forma alguma, comandar o ritmo mental. Contribuiu para dar um sentido trágico e quase divinatório à dança, para libertar o dançarino do vocabulário corporal.

¹¹ As obras-referência utilizadas neste texto foram: BOURCIER (1987), KOEGLER (1982) e PORTINARI (1989).

PONTOS DE CONTATO

Entre as propostas desses precursores e pioneiros e as características da dança moderna apresentada por John Martin (2007), há algumas aproximações que apresento a seguir.

Movimento como essência da dança

Seja com Delsarte em sua extensa pesquisa sobre o gesto, seja com Dalcroze analisando o movimento em relação ao senso rítmico, seja com Laban interessado pelo movimento em relação ao espaço que o circunda, todos se dedicaram a essa arte – a do movimento.

Para Duncan, a dança era resultado de um movimento interno. St. Denis e Shawn concebiam o gesto a partir do princípio de que todo corpo é mobilizado pelo movimento. Humphrey, Graham e Wigman compartilharam desse princípio.

Metacinese

Delsarte estudou os seres humanos em cada estado de tensão física e emocional e a partir desse estudo, desenvolveu um método denominado Estética Aplicada. A Lei Trinitária reuniu corpo, alma e espírito em um só corpo indivisível, rompendo assim, com a idéia da dualidade do homem fragmentado, criação da cultura ocidental.

Dalcroze, com sua pedagogia do gesto, possibilitou ao movimento tornar-se expressivo.

Até Duncan, jamais havia sido vista uma dança trágica, tal qual os gregos e seus antepassados haviam conhecido. Se ela não a criou totalmente, pelo menos anteviu sua possibilidade e fez um esforço glorioso e anárquico para atingi-la.

Doris Humphrey queria que o dançarino reencontrasse, em seus gestos, o gesto primitivo.

Para Graham, a força do gesto acontece em função da força da emoção.

Wigman atribuiu total responsabilidade do dançarino sobre a expressão.

Dinamismo

Delsarte valorizava a função do torso, local habitado por dois importantes agentes da expressão: o coração e a respiração (o berço do ritmo).

Dalcroze já observava, como princípio fundamental do movimento, a tensão-relaxamento e contração-descontração.

Mas talvez tenha sido Rudolf von Laban a primeira pessoa responsável por tal ênfase. Em suas primeiras considerações sobre a dança destacou que, desde que é constituída de movimentos, e o movimento resulta da ação muscular, a dança está entre os pólos do relaxamento total e da tensão total. Portanto, a qualidade do movimento é, em grande parte, regulada pelo grau, quantidade de força ou intensidade que contém.

O uso do esterno (como centro energético e como foco privilegiado da expressão e da emoção) será largamente pesquisado na dança do século XX.

Martha Graham fundamenta toda expressão e emoção de sua dança e de sua técnica a partir das contrações e relaxamentos do peito.

Tais princípios serão também amplamente utilizados por Mary Wigman e Doris Humphrey.

Apesar de a base dos ensinamentos corporais de Ruth Saint-Denis ter como um dos modos de estruturação os pontos de parada, a ênfase era na dinâmica do movimento. As paradas surgiam como uma ruptura. A paralisação retirava o espectador do fluxo contínuo para trazê-lo à consciência do presente atravessado pela memória da Antiguidade.

Afirmção da distorção

A afirmação da distorção para o dançarino moderno baseia-se na memória do espectador e no seu conhecimento da realidade, assim como na representação que o artista faz da variação dessa realidade. Assim, durante o contato do espectador com a dança, estrutura-se, dentro de si mesmo, um ritmo poderoso que é a raiz da experiência estética. Pode-se dizer, então, que o ritmo principal de qualquer composição é aquele que lida com uma variação da norma.

Na dança moderna, a pluralidade de técnicas e políticas freqüentemente encontradas mais por negação e contraste que por filiação tem sua origem na heresia fundante dos artistas, mestres dos primeiros decênios do século, iniciadores de uma nova tradição. Na diversidade de suas propostas, esses artistas colocaram-se em tensão com o formalismo acadêmico (balé), suas convenções e a favor da expressividade do gesto. Manifestaram-se contra a mecanização dos modos de expressão e educação do corpo.

Capítulo III

Dança moderna, memória e política

Proposituras: apresenta a dança como um caminho para reter e fixar os momentos revelados pela memória. Compreende a recorrência à memória, como impulso primeiro de criação para o dançarino moderno, em decorrência da fratura que se opera entre o artista nessa época; e compreende a dança também como uma política, um elemento vivo que ao mesmo tempo transforma e é transformada dentro dessa dinâmica.

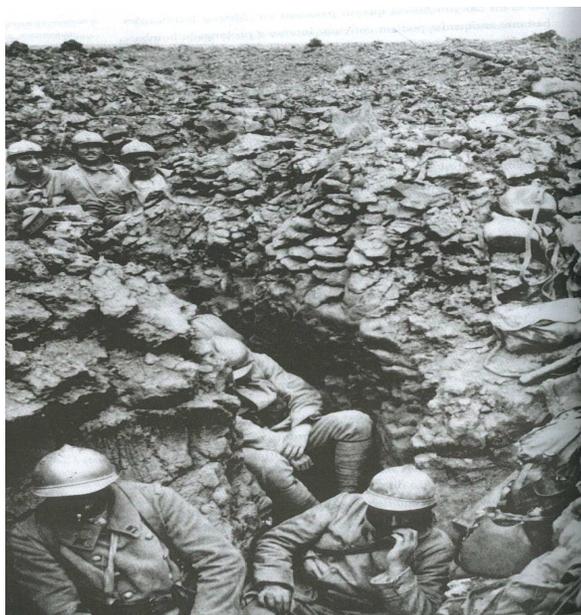


Fig. 5 – Soldados franceses em 1916.

Olhar as cicatrizes e ver o corpo que a precede. Olhar os corpos dos jovens mutilados na guerra e olhar a obra de arte que é o próprio corpo. Em comum, jovens que criam ou se desesperam e, sobretudo, aprendem com a dor.



Fig. 6 – Martha Graham em cena de *Xochitl*, circuito de 1920-1921

O fato de que o homem pode ser conhecido de determinado modo engendra um sentimento de triunfo, e também o fato de que não pode ser conhecido inteiramente, nem definitivamente, mas é algo que não é facilmente esgotável e contém em si muitas possibilidades (daí sua capacidade de desenvolvimento) é um conhecimento agradável. O fato de que ele é modificável por seu ambiente e de que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando conseqüências - tudo isso provoca um sentimento de prazer. O mesmo não ocorre quando o homem é visto como algo de mecânico, substituível, incapaz de resistência, o que hoje acontece devido a certas condições sociais. O assombro...Deve ser visto como uma capacidade que pode ser aprendida (BENJAMIN, 1985, p.89).

A época moderna empreende a tentativa de apropriação da verdadeira experiência. Benjamin [1936] encontra essa possibilidade na memória involuntária. Diferentemente da memória voluntária, evocada com os esforços de nossa inteligência, cujas informações sobre o passado nada conservariam deste, a memória involuntária, que depende do acaso para ressuscitar, faria renascer no ser que recorda o verdadeiro momento passado. Dependendo do acaso para emergir das profundezas do inconsciente, somos por ela invadidos quando um acontecimento fortuito, uma música, um cheiro, um sabor do passado invadem o presente e instigam a trazer de volta o passado tal como se viveu um dia. Tem-se aqui uma conservação pessoal do passado, já que as imagens-lembranças desenham todos os acontecimentos do passado com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo.

Segundo Benjamin [1936], as inquietações de nossa vida interior não teriam, por natureza, esse caráter irremediavelmente privado da memória involuntária, mas somente o adquiriram depois que se reduziram as chances de os fatos exteriores se integrarem à nossa experiência.

O aflorar da memória involuntária desencadeia um estado de graça não apenas porque faz nele renascer um verdadeiro momento passado, o ser que se foi outrora, mas, sobretudo porque faz nascer alguma coisa, um ser que, comum ao passado e ao presente, ultrapassa a ambos e se situa fora do tempo. O ser que recorda é, pois, um ser indiferente às vicissitudes da vida, aos seus desastres, à sua brevidade, porque, ao se situar fora do tempo, deixa de se sentir contingente e mortal e é capaz de gozar a essência das coisas, nascida de uma analogia entre o passado e o

presente. Na recordação, no aflorar da memória involuntária, é possível encontrar a experiência verdadeira, a essência da vida, a felicidade plena que se buscou em vão no mundanismo.

Mas a memória involuntária é efêmera, por mais que se tente prolongá-la. As autênticas ressurreições do passado dependem do acaso para emergir. Como reter, como fixar, então, a essência das coisas reveladas pela recordação? Um dos meios que se afigura é a feitura de uma obra de arte, de uma dança.

Se, na época moderna, as recordações voluntárias e as espontâneas perdem sua exclusividade recíproca, onde há experiência (no sentido estrito do termo) entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória.

Essa essência e essa verdade que o aflorar da memória involuntária despertam podem ser também evocadas pela visão de alguns signos da natureza, tais como signos da arquitetura ou das artes.

A arte não é um substituto da vida, nem uma fuga à vida. É uma manifestação de impulsos e valores significantes que não encontram outra forma de expressão. É uma forma de manter viva a memória das partes mais preciosas da existência humana.

Mais do que reação ao positivismo, constitui reação a toda uma época, à modernidade e ao que ela encerra.

O início do século XX é marcado por uma revolução na maneira de conceber o corpo e suas possibilidades expressivas. O movimento humano e o corpo que o realiza passam a ser entendidos como os principais modificadores instrumentais para uma nova possibilidade de vida e de arte, diferentemente do passado. Para encontrar esse movimento, o ser humano teria de buscar na arte um movimento poético, de diferentes qualidades, regidos por princípios percebidos como instrumentos orgânicos. Dessa forma, quando falamos em dança, falamos mais do que em movimentos, falamos em poética gestual. Devemos pensá-la como poética do gesto distanciada do seu caráter utilitário.

A dor que se impõe aos corpos nos campos de batalha, a dor que faz contrair o corpo do dançarino na cidade. Ambas as experiências são de choque e estremecem a história que vinha sendo narrada.



Fig. 7 – Martha Graham em *Immigrant: Steerage, Strike*, 1928.



Fig.8 – Mary Wigman em *Hexentanz II*, 1926.

A chegada de Mary Wigman aos trinta anos é marcada pelo advento da Primeira Guerra Mundial que, com seus quase dez milhões de mortos em quatro anos, foi um dos piores cataclismas que atingiu a humanidade. Ela sentirá esta tragédia fisicamente. Também o desespero e a miséria que a acompanham. Assistirá à ascensão do nazismo, sua intolerância brutal, sua loucura assassina, seu desprezo pelo ser humano; tudo isso acabará nos horrores de uma longa guerra e da tomada de Berlim, quando estará perto da velhice.

Mary Wigman é essencialmente germânica. A presença da morte foi para ela um fato real. Os dois pólos de sua arte: desespero e revolta.

O destino trágico da humanidade é o tema das suas composições. Não busca no assunto o brilho e a leveza. Ao contrário: a concentração, o poder da expansão. Sua atitude característica no palco é o contato íntimo com o chão: esmagamento ou retomada do contato com a terra-mãe.

A arte moderna revisita os arquétipos do grupo grego, do ditirambo dionisíaco, e do coro da tragédia grega, através das obras de Wagner e Nietzsche - que influenciam diretamente os primeiros dançarinos modernos. Como forma de rompimento com a estrutura individualista do balé, na dança moderna o grupo representa a união dos indivíduos, introduzindo no palco a questão da força das massas - reflexo direto do momento social existente, de formação de sindicatos fortes e de movimentos políticos como o socialismo, o nazismo, o fascismo e o anarquismo (MADUREIRA; MORAES; MORETTI; PINTO, 1998, p.20).

A invocação do passado está intimamente ligada à angústia ancestral da humanidade frente à irreversibilidade do que passou, à transitoriedade do tempo, frente, em última instância, à fugacidade da vida, à morte. Mas, no caso da arte moderna e da dança moderna, a recorrência à memória como impulso primeiro de criação está ligada também à fratura que se opera entre o artista moderno e a época moderna. Desacreditado do progresso técnico e científico, não conseguindo se integrar na sociedade burguesa, nem encontrando ressonâncias para sua arte na cidade modernizada, o artista e o dançarino buscam frequentemente, em suas criações, recuperar um tempo em que ainda não houvesse se manifestado essa cisão entre o eu e o mundo. Floresce assim, abundantemente, a recriação artística de um passado em que é possível viver em estado de graça, com o qual é possível manter uma relação de fusão.

São todas formas simbólicas de negar uma época que se queria diferente. Possibilidades de sobrevivência que a arte encontra em um meio hostil para com o delicado essencial. Modos historicamente possíveis da arte e da dança existem no interior do processo capitalista. A recordação de um tempo que parece mais humano do que o ingrato presente.

Por mais que a subjetividade, a memória e a relação com o mundo estejam subjugadas pelas lógicas internas da técnica e da racionalidade instrumental, ainda é o ser humano que age, podendo, inclusive, apropriar-se das técnicas para redirecionar os rumos de sua própria existência, reedificar seus conceitos, práticas e redimensionar as contribuições ou necessidades de suas descobertas.

O problema que colocou para a dança moderna - uma vez que realmente quisesse participar da humanização da vida – foi o de mudar todo o curso de uma história construída até o momento, “o de realizar a primeira grande inversão da história da dança desde o Renascimento” (GARAUDY, 1980, p.48.).

DANÇA: UMA POLÍTICA

França

Desde o início do século XX, a rejeição da narrativa da arte acadêmica clássica em favor de ressonâncias intelectuais e emocionais da experiência provoca uma verdadeira revolução artística. Sob a pressão da era industrial e do advento do capitalismo, nasce uma preocupação social e política que afeta os círculos artísticos. A indústria é valorizada, o modernismo, elogiado. O início do século XX mostra-se obcecado por uma visão eufórica do progresso.

Se o capitalismo promete um mundo melhor devido a melhorias materiais, os movimentos do marxismo-leninismo pensam no futuro de uma sociedade sem classes e sem antagonismos. (IZRINE, 2002, p.26).¹²

Artistas querem ser um instrumento de reconciliação da arte com o público.

Os campos de pintura e literatura quase imediatamente aderem a esta visão moderna. A arte tende a levar os espaços das exposições dos trabalhos ao encontro da vida e da rua na perspectiva de aniquilar a fronteira entre a arte nobre e a cultura popular. De início, o movimento Dadá, depois os surrealistas criam passarelas interdisciplinares, resultando em novas formas descobertas a partir da velocidade, do multiculturalismo, da excitação do movimento, bem como da importância do corpo tornado magnífico pela luz elétrica, inclusive na fotografia e no cinema. Os dadaístas inventam um novo conceito e descem o artista de seu pedestal, visando a arruinar o valor de mercado das obras de arte.

Seria possível pensar que a dança francesa amparava-se nessas mesmas idéias, uma vez que o balé clássico tornara-se moribundo. Não foi o que aconteceu. Os Ballets Russes fizeram uma tentativa de síntese e luta por uma arte total. Como, porém, a técnica não se modificou, viveu um impasse e, de acordo com Izrine (2002, p.26), contribuiu principalmente para reintegrar a dança clássica na França, pois as antigas formas persistiram, apesar do impulso de pintores como Matisse, Picasso, Derain, Rouault, que colaboravam com os trabalhos coreográficos. Especialmente porque estes espetáculos eram financiados por uma elite, pela alta burguesia, para

¹² Si le capitalisme promet un monde meilleur dû aux améliorations matérielles, le marxisme-léninisme pense l'avenir d'une société sans classe et sans antagonisme. (T. A).

ela mesma. Apenas três tentativas marcaram este período: *Après-midi d'un Faune* e *Le Sacre du printemps* de Nijinsky assim como *Relâche* criada pelo Ballet sueco, em colaboração com o pintor Francis Picabia. Estas obras escandalizaram e foram rejeitadas pela burguesia.

Desse modo, a França, na primeira metade do século XX, não veria qualquer renovação na dança. Por que a fixidez da dança na França? Os temas parecem renovados, mas a técnica é fundamentalmente a mesma. O teatro havia se renovado de acordo com o novo público.

A dança não muda mais do que a classe onde recruta seus espectadores: uma pequena fração privilegiada pela fortuna e pela educação que encontra na arte coreográfica (cuja transformação não deseja) a imagem de um passado de que tem saudade. Apropria-se da dança, conservada em estado de divertimento elegante, refinado, aberto apenas aos iniciados.

O grande público é mantido afastado de uma arte que nada diz a sua sensibilidade. Para abordá-lo, seria preciso que ele tivesse acesso a um nível superior de cultura, fenômeno social que só será sentido no fim da década de 1960, justamente quando se apagarão os tabus de classe (IZRINE, 2002, p. 27).¹³

Ao mesmo tempo, surgirão novos conceitos sobre o acesso à cultura.

Um breve desvio histórico-político será necessário para compreender o que conduziu à criação de uma dança moderna, em alguns países, bem como a dificuldade para o seu desenvolvimento na França.

Devemos sublinhar a diferença entre os procedimentos de formação dos dançarinos nos Estados Unidos e na França: a tradição francesa impõe aos futuros profissionais, desde a mais tenra idade, um “adestramento” técnico que, com frequência, está em contradição com uma formação geral; nos Estados Unidos, a formação corporal acontece concomitantemente com o que eles chamaram de formação espiritual.

¹³ Le grand public ne se sent pas concerné. Il lui faudra d'abord accéder à un niveau culturel supérieur, phénomène social lié à l'expansion économique des années 60 qui verra émerger une classe moyenne – en même temps que s'effaceront des tabous de classe concernat l'accès à la culture. (T. A.).

Para além da França: Estados Unidos e Alemanha

As renovações das formas de dança serão, assim, realizadas em outros países e dependerá de tempo e de alguns desvios geográficos e ideológicos para que a dança moderna e, posteriormente, a contemporânea encontrem o seu lugar na França. Fato não surpreendente, porque a atitude para com o corpo envolve a visão de absoluto e, para além de uma postura espiritual, a relação com a estrutura do Estado. Ora, como vimos, na França, o arquétipo da beleza revelada através da dança abrangeu a concepção do Estado: monarquia absoluta ou centralismo democrático.

(...) o corpo do dançarino é um catalisador e um espelho dos relacionamentos do corpo social e do corpo institucional. Se ele pode se tornar um meio de libertação individual e coletiva, também pode ser um formidável meio de coação individual e coletiva (IZRINE, 2002, p. 29).¹⁴

O corpo do dançarino é uma espécie de paradigma corporal que reverbera a política. Portanto, o discurso do corpo nunca é neutro.

Os países que desenvolverão uma modernidade em dança têm outras estruturas de Estado, outras necessidades políticas e, sobretudo, outra História.

Ainda segundo Izrine (2002, p. 30), o Novo Mundo irá distinguir-se do Velho continente sobre questões tão básicas como a estrutura do Estado, a tolerância religiosa e os valores culturais. E isto afetará consideravelmente o desenvolvimento da coreografia do outro lado do Atlântico. O primeiro ponto de divergência está no modelo federal. Devido à ausência de um modelo único, torna-se mais fácil aceitar o confronto de idéias. Por exemplo, o mito do *self-made man* ligado à cultura protestante favorece o mérito e o esforço pessoal em detrimento do título, próprio da nobreza européia e, mais tarde, referência tácita do modelo elitista. A importância do tempo e do espaço ligados a uma reivindicação nacional e imperialista ajudou a criar uma verdadeira ruptura com o Velho Mundo. Uma cultura que legitimava o empirismo estava diante de uma elite que queria mudanças, estéticas e intelectuais. A longa tradição democrática reforçava a figura do cidadão "livre", enquanto que a atividade econômica desenfreada, a

¹⁴ (...) le corps du danseur est catalyseur et miroir des relations du corps social au corps institutionnel. S'il peut devenir un moyen de libération individuelle et collective, il peut aussi être un formidable moyen de coercion individuelle et collective. (T.A.).

industrialização e a urbanização galopante exaltarão os valores do individualismo e do dinamismo.

Encontra-se esse mesmo espírito de pioneirismo nos trabalhos da dança moderna, nas composições de Isadora Duncan e de Martha Graham.

A dança moderna, fazendo do corpo inteiro um instrumento de expressão e de criação, deu novamente à arte e, em particular, à dança seu papel mais importante: desenvolver uma arte que é a própria vida. A única em que o próprio artista é sua obra. Arte pura das metamorfoses. Arquétipo do fugitivo.

Isadora Duncan, no início do século XX, revive e redescobre a dança pela dança. Desse modo, inaugura uma nova concepção de dança: a quebra do tradicional balé. E ainda, propõe uma nova concepção de vida. A dança expressando a liberdade. Se um dos princípios básicos da dança moderna é o da expressividade dos movimentos, a dança deveria ser uma expressão da vida.

Quando falamos que a dança deveria expressar a vida, tratamos da realidade, mas não de forma fria, porque “A arte quando espelha a vida fá-lo com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa-o sim quando se altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções, na prática, em idéias e impulsos, naufraga na própria realidade” (BRECHT apud LOPES, 1998, p.33).

Isadora Duncan negava o balé (dizia que era uma ginástica rígida e vulgar, indo de encontro aos preceitos da natureza - insistia em dançar contra a ação da gravidade), mas se aproximava da dança clássica da Antigüidade, como dança não narrativa que se abria para a relação concreta com a natureza, expressão de beleza e felicidade ¹⁵.

Duncan criticava o balé principalmente pelo seu caráter de narrativa pantomímica. Também considerava um absurdo substituir as palavras por gestos, uma vez que os gestos são capazes de exprimir o indizível. Falava de uma nova escola, na qual os gestos partiriam de um centro espiritual, da alma.

A dança moderna vem propor uma nova forma de percepção do mundo.

¹⁵ Nesse texto balé e dança clássica serão utilizadas como sinônimas, sendo as expressões hegemônicas das formas de dança reconhecidas como arte durante os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Já dança clássica da Antigüidade refere-se aos tipos de dança próprias do período da História da Europa compreendido entre os anos VIII a.C a V d.C que tem como eixo condutor os fatores culturais das duas civilizações mais marcantes, a Grécia e a Roma antiga. De acordo com Bourcier (1987), a dança na Antigüidade clássica tinha uma essência religiosa e era reconhecida como uma educação completa em seu aspecto trinário: poesia, música, movimento. Corpo e espírito eram reconhecidos com unidade e como meio para se conquistar equilíbrio mental, o conhecimento, a sabedoria.

Se o ser humano não existe senão através de suas formas corporais, que o colocam no mundo, toda modificação de sua forma engaja uma outra definição de sua humanidade.

A dança moderna não trouxe, portanto, apenas uma nova concepção em dança. Sobretudo, desenvolveu uma nova concepção de humanidade.

Para Izrine (2002, p.32), na Alemanha, justamente um outro foco de dança moderna, o modelo é muito mais complexo que o americano. Como para os Estados Unidos, a dança é criada na efervescência do início do século XX. O Império Alemão, que até então era dividido em inúmeros *Länder* que regiam o poder cotidiano, torna-se o mais jovem Estado-nação, profundamente envolvido na rápida industrialização. Mas, contrariamente aos Estados Unidos, esse crescimento mostra-se assustador. Necessário ressaltar que a sociedade ainda é muito rural, o espaço é limitado e a urbanização é freqüentemente sinônima de superlotação. Círculos socialistas e utópicos tentarão contrabalançar os males do capitalismo, enquanto o advento da fenomenologia, considerando o corpo como ser-no-mundo, criará uma espécie de humanismo.

Nesse contexto, aparece a dança moderna alemã. Sua primeira manifestação assemelha-se a uma verdadeira libertação estética, ligada a um retorno ao natural. Rudolf von Laban, tentando recuperar a condição humana através da kinesfera, que abrange todas as formas do movimento humano, está em consonância com esse pensamento de coloração místico-social. Para Laban, o ser humano e o universo devem estar fundidos e esse novo culto deveria substituir as antigas religiões.

Qualquer imagem edificante, então, exalta a beleza do corpo purificado e o retorno aos impulsos primitivos. Exalta-se a nudez como meio de retornar à natureza - veículo para a cultura física ou para as sociedades ginásticas criadas ao fim das guerras napoleônicas. Os valores corporais propiciam um caráter de subversão da ordem institucional. Nesse momento, a popularidade da ginástica favorece a ilusão de uma emancipação feminina ligada a um corpo “liberado”.

Para Izrine (2002, p. 33), a ideologia então em curso combina ideal de renovação espiritual e corporal, que tende para um homem novo. As teorias de Nietzsche e as óperas de Wagner, por um lado, a divulgação das idéias de Freud, por outro, contribuiram para ancorar esse discurso na consciência do povo. Não devemos esquecer o extraordinário convite que causam

todos estes movimentos utópicos do início do século. Socialistas, anarquistas associados ao movimento Dadá, o *avant-garde* de todos os tipos cruzam-se com felicidade na República Weimar e dão origem a uma explosão artística e inventiva com um frenesi raramente alcançado até o momento.

A dança moderna beneficia-se plenamente, e mais importante, é incluída, desde o início, entre os grandes movimentos artísticos, como arte. Todas as correntes são permitidas e mesmo consideradas com relevante atenção.

A experiência da Primeira Guerra Mundial havia deixado um sabor amargo e convenceu alguns coreógrafos precursores, na Alemanha, a tomarem para si uma missão: favorecer, através do movimento, a gênese de um novo ser humano. Mas o advento do Nacional Socialismo utilizou tais propostas e as fortaleceu. Com essa manobra, o nazismo reverteu a seu proveito a ameaça que a liberação do corpo e das emoções poderia constituir. O aproveitamento político da reabilitação do corpo e da sexualidade tornou-se exemplar.

De acordo com Izrine (2002, p. 34), a propaganda oficial enfatizava o prestígio dos dançarinos e coreógrafos nacionais dando a ilusão de libertar os corpos dos constrangimentos da vida moderna, enquanto o grande movimento de retorno à natureza levava a juventude alemã ao sonho de vida em uma grande comunidade. As grandes danças coral de Laban e Wigman inscreveram-se nesse movimento e, por certo tempo, demonstraram afinidade com essa visão política. Entretanto, cabe ressaltar que, por não compartilharem dos mesmos ideais, retiraram-se da Alemanha em 1936, antes da abertura das Olimpíadas.

Os grandes encontros "pagãos" do nazismo tinham ar de festas comunitárias. Acobertados por essa intenção, o poder controlava do interior a pretendida liberação. Embora o indivíduo acreditasse estar entregue a seus impulsos, era manipulado por um poder que o englobava e o alienava um pouco mais. A falsa emancipação da religião que apelava ao ser humano para superar-se também contribuiu para fazer a junção entre o poder e o movimento coreográfico.

Há muitos questionamentos sobre a colaboração de dançarinos e coreógrafos com o regime, mas ainda que esses não fossem nazistas ajudaram a tornar apresentável e familiar os padrões de comportamento: empenho do grupo ao seu líder, passado idealizado, valores do solo e do enraizamento. O coro em movimento passou a ser uma poderosa demonstração e a dança utilizada como ascensão do corpo às qualidades humanas excepcionais, assemelhando-se à imagem do poder. Em suma, o dançarino atinge o estatuto de super-homem. O desenvolvimento

da imagem mítica de um ser humano possuidor de um corpo harmonioso, livre, saudável e bonito consolidou-se no retrato do ariano fotografado por uma antiga dançarina: Leni Riefensthal. As Olimpíadas de Berlim de 1936 contribuíram para apresentar ao mundo tais qualificações. Do mesmo modo, a dança alemã começou a ser utilizada para restaurar as forças vivas da nação e para integrá-las no novo sistema de exploração das massas, ampliando o poder coercitivo da camada dirigente.

O que o meio coreográfico, não viu - ou não quis ver – é que um discurso sobre o corpo tem inúmeros lados. No sonho prometido do poder eterno ecoaram o corpo vergonha, o sofrimento, o miserável e mortal ... e a necessidade de erradicá-lo. E a glorificação do corpo e a ampliação de sua magnitude irão encontrar o seu homólogo na destruição maciça do corpo tornado anônimo e insignificante em nome da mesma ideologia, e quase dos mesmos métodos: nudez, comunidade, massa.

As realidades do fim do século XIX e início do XX são de um mundo em crise, instável, tomado por abalos brutais e antíteses paradoxais. Corpos contidos e a busca da humanização. Um universo inquietante que deixa traços nos corpos.

A temporalidade é a de um mundo sempre sujeito ao fluxo, em que nada é durável, em que as cidades se desfazem e refazem.

Dessa tensão (sofrida pelo próprio corpo) e necessidade de libertação dos corpos, surge a ruptura. Que não ocorreria sem dor. Dor que faz contorcer, contrair, vibrar, desfigurar, DE(S)FORMAR.

Nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil corpo humano (BENJAMIN, 1985, p.198).

Nos corpos, manifesta-se a vontade de transformação. Surgem, então, novas marcas, novas técnicas.

Os fundadores da modernidade na dança, ignorando a sentença que sobre eles se abatia (sentença que buscava imprimir sobre os corpos os ideais sociais do corpo-máquina), colocaram em foco o ser humano.

Tais artistas puderam guiar para novas direções o padrão estabelecido de dança e de arte. O público, em geral, pôde lentamente aprender a ver com os olhos dos artistas e a dançar com seus próprios corpos.

As outras linguagens artísticas também expressavam as mesmas ansiedades. Mas as artes corporais perturbavam mais, pois traziam suas marcas nos corpos. Os corpos eram as obras. Os mesmos corpos que caminhavam pelas ruas, que trabalhavam, que brincavam, que lutavam...

As posturas corporais alteravam-se, tendendo do natural ao distorcido. Afinal, o corpo pesa e denuncia os contrastes por quedas logo recuperadas em saltos.

Os limites do corpo desenham na sua escala a ordem moral e significativa do mundo. Pensar o corpo é outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social; uma perturbação introduzida na configuração do corpo é uma perturbação introduzida na coerência do mundo (SANT'ANNA, 2005, p.65).

A estruturação de códigos minimiza a linguagem e faz com que a criação artística decorra da combinação desses códigos, como é o caso da música, da linguagem escrita e do balé.

A dança moderna foi capaz de libertar-se do código previamente determinado pelo balé, opondo-se à tirania que massificava seus corpos. Porém, também foi tirana. Na medida em que hostilizava a moral da época e as formas de arte tradicional, contribuiu, em alguns momentos, também para o fortalecimento do poder do Estado.

Capítulo IV

Dança moderna e as expressões de gênero

Proposituras: traça observações a respeito das implicações ideológicas da dança solo no século XX. Detecta o fio comum que liga as tensões aos projetos ideológicos do solo no domínio social e, em especial, às mulheres. Também, aborda a influência do pensamento social e político sobre a forma expressiva do solo, bem como a dialética entre o indivíduo e a comunidade.

Usualmente, o artista reconhecia uma dupla missão social: aquela que lhe era indiretamente imposta pela cidade, pela corporação ou pelo grupo social e, aquela que lhe vinha indiretamente da experiência coletiva por ele assumida, isto é aquela que lhe vinha de sua própria consciência social. As duas missões não coincidiam necessariamente e, quando passavam a se chocar com demasiada freqüência, isso era sinal de crescentes antagonismos no interior da sociedade (FISCHER, 1983, p.56).

Quando desenvolve o conceito de massa, Canetti (1995) ajuda-nos a pensar sobre a condição da mulher na história da dança e a compreender o seu destaque e participação especial na dança moderna. Esse autor aponta diversas formas de organização coletiva, entre as quais destacamos a organização das mulheres.

Um tipo especial da massa forma-se graças a uma proibição: um grupo de muitos não quer mais fazer o que até então faziam como indivíduos. A proibição é repentina; eles a impõem a si mesmos. Pode ser que se trate de uma velha proibição, caída no esquecimento; ou uma proibição que de tempos em tempos é resgatada. Mas pode se tratar também de uma proibição inteiramente nova. Tão logo decretada a proibição, todos se negam a fazer o que deles espera um mundo exterior. Tudo o que até então faziam sem grande alarde, qual lhes fosse coisa natural e simples, passam de súbito a não fazê-lo de forma alguma (CANETTI, 1995, p.54).

Para que haja tal inversão de comportamento pressupõe-se, anteriormente, a existência de uma sociedade estratificada, com grupos que dispõem de privilégios diferenciados. A fronteira que separa tais grupos (ou classes), precisa ter se feito sentir longamente na vida cotidiana, antes que possa surgir a necessidade de uma inversão. É necessário, portanto, que o grupo superior tenha desfrutado do direito de dar ordens ao inferior.

Mulheres, às quais muitas ordens foram dadas, sentem um poderoso impulso para a libertação. Canetti (1995) cita duas outras maneiras de consegui-la. As mulheres podem repassar para baixo as ordens que receberam de cima (para isso, é necessário haver uma camada inferior pronta a acolher tais ordens). Ou podem, também, pagar na mesma moeda o que tão longamente sofreram e armazenaram daqueles que lhes são e/ou foram superiores.

Unidas, juntam forças para voltar-se contra aqueles que, até então, as oprimiam. A situação revolucionária pode ser encarada como uma inversão que se dá por meio de muitos saltos sucessivos.

ROMANTISMO OU DANÇA COMO FEMININO

Nesse contexto sócio-político, o balé sofrerá uma transformação. Mudança radical, em que, pela primeira vez, os valores tidos como elevados, considerarão o lado feminino. Mas não nos enganemos. Ainda não é o momento nem de ascensão social nem tampouco de consolidação da autonomia das mulheres.

De acordo com Izrine (2002), foi durante o Iluminismo, com os textos de Jean-Jacques Rousseau e os avanços na medicina anatômica, que se iniciaram os questionamentos sobre a natureza da mulher e a questão da identidade sexual de um ponto de vista biológico. A nova definição da diferença entre os sexos não será, contudo, acompanhada por uma reflexão sobre as formas de libertar a raça humana ou de combater a hierarquia social baseada no nascimento. Paradoxalmente, afirmará a desigualdade entre os gêneros, em nome da Natureza. Somente evolução: mulheres serão revalorizadas como mãe, fato que conduzirá a uma renovação e ao desenvolvimento do Culto à Maria. Maria substituirá Eva e a mulher ascenderá à categoria de santa, um símbolo da pureza e da elevação da alma. No entanto, a distinção de uma natureza biológica feminina trará o medo de castração de um imaginário corporal estabelecido. Em consequência, o homem, o artista do espetáculo, passará a repudiar os papéis femininos sob pena de desqualificação, físicas ou morais.

Em conformidade com os novos conceitos, o ideal romântico que triunfa na França com Chateaubriand no início do século XIX irá intensificar essa forma idealizada de mulher. A sensibilidade começará a ser percebida como uma qualidade refinada para os indivíduos dos dois sexos. Para Izrine (2002, p.27), tendo como pano de fundo a revolta metafísica e política - legado da Reforma - o Romantismo francês desenvolve uma nova percepção do indivíduo em que a expansão do eu, assim como a insatisfação com o presente, criam um mito do ideal naquilo que há de mais pessoal: a memória, o amor, o desejo de infinito. Platão passa a ser lido por esse viés.

O Balé Romântico examina a nova liturgia e apresenta para o homem uma imagem ideal de si mesmo e de seus sentimentos personificados na mulher. Deve-se frisar, porém, que não é uma revalorização do corpo feminino, apenas lhe dará uma ilusão: a de ser um espírito puro, sensível e imortal.

A imagem da bailarina, mulher destacada do real, criatura imaterial, nasce no século XIX, ao mesmo tempo em que os "balés brancos"¹⁶ românticos. Até então, a dança era um território dos homens. Por conta de suas competências e do poder assumido com a dança (não esqueçamos que o Rei foi o primeiro bailarino do reino) os homens adquiriram um corpo incrível, real e divino cujo potencial ultrapassava o corpo dos comuns.

Segundo Izrine (2002, p.24), bailarinas como Geneviève Gosselin (1813) e, depois, Marie Taglioni (em 1832) irão flutuar sobre a ponta dos pés. A partir de então, a elevação torna-se território feminino. A dançarina representará a projeção idealizada do homem romântico e da mulher pura: etérea, inatingível, tocada pela graça. A mulher terá de renunciar a uma certa corporalidade ligada aos seus baixos instintos, ainda suspeitos de impureza e animalidade. Essa imagem da dança e da bailarina é profundamente platônica e cartesiana.

Ao se lembrar que a dança clássica tem as suas raízes na Renascença e que também acompanha o pensamento desenvolvido por Descartes, não podemos esquecer que as provas a respeito da origem divina da mulher e do homem e da existência da alma apóiam-se, sobretudo, na diferenciação do ser humano em relação ao animal: ao invés de agir por instinto, o homem tem a capacidade de resistir às suas necessidades ou desejos.

A bailarina romântica dará substância a esse conceito devido à sua resistência ao impulso, o que torna visível a máxima contenção no movimento.

Michelle Perrot (2005, p.182) cita que “Reificar, deificar a mulher é uma maneira de colocá-la ‘em seu lugar’, sobre os altares, isto é, à parte e em parte alguma”.

Politicamente falando, o corpo e o ideal simbolizados na dança serão convenientes tanto no período da Reforma quanto em toda a Primeira República. Isto porque a dança nada mais era que a transfiguração da monarquia, bem como do Estado. Tal modelo, veiculado na Europa até à véspera do século XX, será particularmente marcante na França, o berço da dança clássica.

Para Perrot (2005, p.164), a cidade europeia do século XIX desconfia das mulheres como do povo. Homens e mulheres são separados. Suas ocupações, seu emprego do tempo, seus lugares são diferentes. Da mesma maneira, a oposição masculino/feminino está por toda parte.

¹⁶ Expressão utilizada por Izrine para denominar os balés de repertório como *Gisele*, próprios do romantismo, em que as bailarinas utilizavam os longos tus-tus de tule, geralmente brancos.

Os homens passam a maior parte do tempo fora, no trabalho. Eles têm seus lugares de encontro: o círculo, o ginásio, os bistrôs e cafés. Alguns lugares são virtualmente fechados às mulheres: a Bolsa, as grandes bibliotecas, os cursos universitários. As mulheres têm lugares para elas, ligados a suas tarefas e suas funções: salões de chá, igrejas, tanques de lavar, mercados e butiques, onde são, ao mesmo tempo, aduladas e estreitamente vigiadas. A casa focaliza a vida das mulheres burguesas e também as do povo. Sair, para uma mulher, é uma aventura. Ou pelo menos uma cerimônia cheia de regras.

Como nos aponta Perrot (2005, p.169) “A cidade sonha com a mulher e, tendo-a retirado do campo do real, toma-a como emblema, investe-a de símbolos, cerca-a de fantasmas. Ausente da sociedade e do espaço público, a mulher está por toda parte e se oferece à vista”.

A mulher passa a ser representante em um mundo de objetos: de imagens e estátuas a móveis e bibelôs. Cenário dirigido pelos homens, em que as mulheres são os ornamentos.

Contudo, no final do século XIX, conforme Perrot (2005, p.180-181), já há sinais de mudanças do comportamento feminino. As mulheres passam a reivindicar, com firmeza, a igualdade de direitos: supressão da legislação específica do trabalho feminino, a criação de um ensino profissional. Presentes também nos gestos comuns, a luta pela liberação: na prática de esportes, na busca por roupas mais cômodas, na rejeição (ainda minoritária) do espartilho. Junto com essa liberação, o medo. A ameaça à ordem patriarcal, às relações milenares entre os sexos, à paz das famílias, aos papéis amorosos, aos privilégios, à ordem da criação.

Neste fim de século XIX, a III República, que se diz popular se não populista, já não fornece subsídios para o balé. Embora o Estado registre recordes sucessivos de dissolução parlamentar, a dança clássica está em declínio. Ela então migrará para a Rússia, onde foi implantada graças à França. Louis XV cuidou de enviar alguns embaixadores nas pessoas dos professores de balé incumbidos de uma sagrada missão diplomática: fazer valer a dança pela grandeza de seu país (IZRINE, 2002, p. 25).¹⁷

¹⁷ A la fin du XIXe siècle, la IIIe République qui se veut populaire, sinon populiste, n'accorde plus de subsides au ballet. Pendant que l'État enregistre des dissolutions parlementaires successives, la danse classique est en pleine décadence. Elle émigre alors en Russie où elle était déjà implantée grâce à la France. Louis XV ayant pris soin d'envoyer quelques ambassadeurs en les personnes de maîtres de ballet chargés d'une sacrée mission diplomatique: faire valoir par la danse la grandeur de notre pays. (T.A)

DANÇA MODERNA OU CRIADORAS E INTÉRPRETES

Nas primeiras décadas do século XX, a Europa e a América estão a implantar, no âmbito das suas políticas sociais, culturais e artísticas, correntes reformistas ou revolucionárias com objetivos muito diferentes, ou mesmo opostos, mas todos voltados para a completa renovação da sociedade. Esse grande movimento de pensamento e de práticas sócio-culturais complexas, por vezes contraditórias, é estimulado e alterado pelos impulsos utópicos então em curso. Como não poderia deixar de inserir, também envolveu a arte e os artistas.

De acordo com Ropa (2005, p.13), a dança sofreu, na Alemanha e nos Estados Unidos, uma revolução radical. Seus propósitos éticos e estéticos passaram a considerar o ser humano na sua totalidade psicológica e física. Plenamente envolvida na busca de "estratégias" para a sua renovação, a dança situava-se na vanguarda: pretendia-se o laboratório experimental de um corpo, um movimento, uma expressão, de um modo de ser e de comunicar novos para um homem, uma mulher, para um mundo que se reorganiza. Mas a nova dança era, acima de tudo, individual e individualista, criação solitária de personalidades únicas que definiram novas formas expressivas e performáticas, apresentadas como modelos não apenas do meio artístico, mas também de toda a sociedade. O solo era um caminho para o artista expressar a sua necessidade de introspecção e suas representações pessoais do mundo. Por isso, tornou-se uma das formas típicas de dança moderna. Assim permaneceu durante todo o século XX e ainda está presente no início do III milênio. Sua contribuição para a reflexão e crítica social, porém, variou ao longo do tempo e das contingências históricas.

As características ideológicas e mesmo políticas do solo manifestam-se de diferentes maneiras:

(...) a dança pode transmitir uma ideologia de forma consciente, mais ou menos explícita, através de sua forma assim como de seu conteúdo, mas também o faz de modo implícito, pelo simples fato da sua existência, da forma como é, no contexto de sua época (ROPA, 2005, p.14).¹⁸

O solo foi uma forma de expressão privilegiada para as fundadoras da história da dança moderna. Dançarinas singulares, de uma criatividade quase profética – elas se tornaram verdadeiros símbolos estéticos e sociológicos de mudança: procuravam dar forma à sua visão

¹⁸ (...) la danse peut véhiculer une idéologie de façon consciente et plus ou moins explicite, se proposant de la transmettre à la fois par sa forme et par ses contenus, mais elle le fait aussi de façon implicite par le simple fait d'exister, telle qu'elle est, dans le contexte de son époque. (T.A.)

pessoal do mundo e uma nova qualidade aos seus corpos em movimento. Eram mulheres e, mais importante - pelo menos inicialmente - americanas, o que conferia significados ideológicos específicos aos seus trabalhos.

A nova dança, em que a dançarina está sozinha com seu corpo e com suas emoções reveladas no palco, rompia com as regras tradicionais do balé acadêmico, proclamando a estética da natureza contra a do artifício. As primeiras manifestações dessa dança surgiram como provocações lançadas à instituição do coro padronizado e tecnicista do balé, mas também contra toda uma concepção da mulher e do seu papel na sociedade. Os solos de Isadora Duncan (mas também os de Ruth St. Denis e Loïe Fuller) foram, de fato, um microcosmo das aspirações e reivindicações das mulheres dessa época, que se emancipavam gradualmente, na Europa e na América, e se preparavam para desempenhar um papel ativo na sociedade.

Ropa (2005, p.15) aponta-nos que, no vaudeville dos cinemas americanos e europeus, as dançarinas (que apareciam apenas nos repertórios de *skirt dance*¹⁹) tinham uma má reputação e eram consideradas apenas atrações eróticas uniformes, produzidas em série, facilmente substituíveis e, portanto, sujeitas ao humor dos empresários e do público. Elas procuraram emancipar-se por meio do seu trabalho e do sucesso. Algumas conseguiram destacar-se como dançarinas qualificadas. Mas não confrontaram o sistema discriminatório em que estavam integradas. Seus corpos não foram mais do que máscaras. Continuavam a representar um modelo feminino e artístico subalterno, respondendo a uma concepção masculina, retrógrada e sensual do espetáculo de dança, considerado como um puro divertimento.

As novas solistas americanas destruíram e inverteram tal conceito: já não eram as representações de um papel, mas sim a expressão de uma pessoa. Seus corpos não eram mais máscaras. Elas abordavam a dança por um viés completamente diferente, uma vez que experimentavam, nos primeiros anos do século, influências negras e mistas, sem lugar na coreografia européia. Devido à sua história, a América não fazia distinção radical entre cultura acadêmica e cultura popular, equiparando-as. Além disso, estava no processo de formação de uma identidade, especialmente artística e intelectual. A dança moderna correspondia à idéia de que a América criava a sua própria cultura, com ênfase nas noções de espaço, velocidade e novidade. Finalmente, o aparecimento da dança nos Estados Unidos correspondeu às exigências

¹⁹ A *skirt dance* foi a forma de dança em voga nos espetáculos dos music-halls ingleses e americanos no fim do século XIX. Viva e saltitante, ela unia passos de danças populares e movimentos do balé.

da emancipação das mulheres jovens que reagiam ao puritanismo e ao lugar que ocupavam na sociedade. Elas foram as primeiras a rejeitar violentamente os vestuários que cerceavam os movimentos, como os espartilhos. Bem antes das européias, que somente os abandonarão verdadeiramente após a Primeira Guerra Mundial.

Conforme Ropa (2005, p.15), embora muito diferentes umas das outras, tanto nas suas formas psicológicas quanto nas opções estéticas, todas essas dançarinas apareceram como individualidades desconfortáveis e não-conformistas rompendo com a rotina existente, à qual se opunham de fato. Filhas da americanização do pensamento de François Delsarte, elas acreditavam na indissolúvel unidade do corpo e da mente, em um corpo feminino liberado pela evolução dos vestuários e das conquistas higiênicas. Exaltavam ainda as especificidades expressivas das mulheres nos domínios da cultura e criaram, por si mesmas, suas performances. Foram, também, suas próprias empresárias e, o mais importante, lutaram para que sua dança adquirisse status artístico e cultural.

Ainda de acordo com Ropa (2005, p. 16), para atingirem os seus fins, elas recorreram a estratégias muito diferentes, expressas por meio de uma poética muito pessoal e dos solos. Mas também utilizaram lucidamente todos os elementos presentes no clima cultural da época. Em suas danças pagãs e vitalistas que exaltavam um corpo liberado, Isadora Duncan escolheu a Grécia e a Natureza, dois modelos éticos e estéticos então dominantes no pensamento evolutivo e nacionalista cultivados no Ocidente. Em suas danças exóticas, em que o erotismo da mulher em cena era sublimado pela espiritualidade do rito, Ruth St. Denis inspirou-se no Oriente e em seus mitos, que exerciam um fascínio misterioso. Loïe Fuller incorporou e desenvolveu a *skirt dance*, servindo-se de técnicas sofisticadas de iluminação, criadas por ela mesma, e criou fantasmagorias serpentínicas, que influenciaram o simbolismo, a *Art Nouveau* e o futurismo, mesclando, assim, tecnologia – até então sob o domínio masculino - ao imaginário feminino. Por meio da aceitação e do novo uso do corpo, do movimento e da energia, todas revelaram as suas motivações pessoais e, ao mesmo tempo, as necessidades latentes ou manifestas da sociedade em que viviam. Nas exposições individuais públicas, chamaram a atenção para um novo modelo de mulher: não-estereotipada, a mulher-pessoa, uma individualidade livre de corpo e de espírito, uma criadora e uma profissional de talento capaz de intervir na construção global de uma nova cultura.

Nesse processo de afirmação individual de uma arte e de uma imagem feminina culturalmente ativa, exaltavam-se as qualidades de sensibilidade e de harmonia femininas. A

sexualidade, no entanto, aparecia desbotada. O conteúdo erótico era deliberadamente escondido e atenuado nos solos. Tornava-se necessário cortar os laços com a imagem sensual e estereotipada da mulher / dançarina para que criasse raízes uma nova cultura: a da mulher emancipada e a de uma arte da dança por ela representada.

Ropa (2005, p.17) indica-nos que os solos das dançarinas retornavam à sociedade como modelos femininos, em uma perspectiva crítica. Pouco a pouco, sofreram alterações ao longo do século XX. Isadora Duncan, herdeira do Romantismo, embora manifestando uma certa imagem de mulher, um modelo de beleza corporal e espiritual, apresentava-se contra a lógica masculina da tecnologia e da luta pelo poder. Em seguida, vieram os solos mais inquietantes e problemáticos de Mary Wigman e de Martha Graham. Em pleno Modernismo, uma vez abandonados os mitos de origem natural e de revisita ao passado, as duas artistas revelaram, na angústia e nos arquétipos do inconsciente contemporâneo, uma identidade feminina adequada ao seu tempo (e que podia concorrer com o outro sexo do ponto de vista profissional e social). O modelo da mulher, apresentado nos solos dos anos 1920 e 1930, ultrapassava a idéia universal de harmonia, graça e beleza. Essa dançarinas adotaram um corpo representativo da sua geração, mais tenso e atormentado, tocando por vezes o grotesco e, através de manifestações simbólicas, revelaram questões existenciais modernas.

Durante os primeiros quarenta anos do século XX, o solo mostrou-se uma constante nas criações coreográficas. Modelo que era imposto pelos pressupostos teóricos e filosóficos da dança moderna, baseado na idéia de que todo o homem ou mulher, potencialmente, é um dançarino ou dançarina. Desse modo, todos podiam dar à sua própria expressão uma forma simbólica e/ou mimética no movimento e no ritmo, de acordo com as regras derivadas de princípios naturais. Era, pois, perfeitamente lógico - e necessário - que cada artista descobrisse e desenvolvesse suas próprias formas.

Ropa (2005, p.19) ainda nos diz que essa visão profundamente individualista da dança e da arte em geral condizia com o modelo de pensamento burguês pós-romântico, ainda enraizado na cultura do início do século XX e claramente impulsionado pelo progresso da investigação sobre a psique e a personalidade, pelas novas idéias científicas relativistas e por pensamentos filosóficos como os de Friedrich Nietzsche. Nesse modelo, porém, coexistiam e entravam em conflito - numa dialética ativa marcada por ambigüidades - diferentes orientações de pensamento como a propagação de idéias democráticas e socialistas, e a ascensão do nacionalismo e do

totalitarismo. Tanto no discurso da ação política e pedagógica, quanto no do social, assim como na arte, criava-se uma dicotomia ideológica entre a exaltação do individualismo como um modelo de realização pessoal, do homem e do artista, e a tensão no sentido de uma sociedade e um pensamento comunitários.

Na dança, esse conflito enveredava-se, muitas vezes, numa complexa dialética entre a individualidade e o coral. Alguns grandes mestres - no início, homens - tentaram incorporar, em suas práticas, métodos conjuntos com o fim de externalizar motivações compartilhadas e de tornar homogêneos os coros dançantes. Assim, através de seu método de sensibilização ritmo-musical, Emile Jaques-Dalcroze harmonizou grupos de indivíduos para formação de uma eurritmia, olhando com nostalgia para o mito da Grécia clássica, mas avançando de suas formas mais comuns para o que chamou de Rítmica. Já Rudolf von Laban criou coros de movimento, de uma gestualidade que partia do trabalho ou de uma expressão comum dos estados interiores. Influenciado pelas questões da época, Laban acreditou que os movimentos expressivos e específicos dos indivíduos fundavam-se sobre uma base antropológica de partilha de crenças, necessidades e estilos de vida. Perspectiva excitante do ponto de vista da arte, mas ambígua e perigosa do ponto de vista político: quando os nazistas compreenderam que essa abordagem era incoerente com a sua própria estratégia de massificação, proibiram a nova dança e, sem hesitações, optaram pelos poderes da liturgia e da ginástica marcial.

Na era da mecanização, a busca de modos de expressão adaptados a um novo controle espaço-temporal do corpo produz visões geométricas, matemáticas e arquiteturas das formas corporais, em essência despersonalizadas e, assim, adaptadas às massas. A alma e a pulsação orgânica do corpo são vistas como uma ameaça ou como um incômodo, pois devido à imprevisibilidade dos estados emocionais e dos impulsos expressivos individuais, as respostas ficam pouco precisas. Melhor, portanto, optar pela eficácia programável da ginástica e dos eventos musculares automatizados.

Nesse contexto, que valor tem o solo de dança?

O solo é a forma de arte na qual a pessoa e a personalidade explicitam-se na sua individualidade e na sua variabilidade. Lugar solitário em que se manifestam a imaginação e a herança de memórias e sentimentos individuais. Lugar no qual o corpo e o movimento abandonam-se e agem livremente. O solo, como tal, representa uma forma de resistência viva e crítica da ideologia política e social, que privilegia, em especial, as características de sua

uniformização, conduzindo, inevitavelmente, ao controle da expressão do corpo e limitando as escolhas, tanto das formas como dos conteúdos. Neste sentido, em regimes totalitários - que tendem a massificar pensamentos e comportamentos - os solos muito expressivos de alguns artistas podem ser vistos como elementos perturbadores e contestadores.

PRECURSORES E PIONEIROS²⁰

A essa altura do trabalho, retomo o subtítulo “Precursores e Pioneiros”, mas com intenção diferenciada. Não desejo fazer uma menção aos dançarinos, às dançarinas e aos seus trabalhos. Muito mais, busco ressaltar a “passagem” das mulheres para a dança como agentes criadoras e intérpretes.

A transferência do masculino para o feminino, sem dúvida, mudou o conceito de coreografia em relação à sensação.

Dois precursores influenciarão consideravelmente a dança do século XX. Paradoxalmente, poder-se-ia dizer, o primeiro deles era francês, François Delsarte, e o segundo, suíço, Émile Jaques-Dalcroze. Suas particularidades: nenhum deles pertencia ao meio coreográfico. Um praticava canto e teatro, o outro era músico. Em meados do século XIX, o naturalismo começava a circular nas mentes das pessoas. Os progressos médicos e científicos relacionados a um novo conceito de corpo provavelmente influenciaram esses dois precursores a desenvolver um ponto de vista radicalmente diferente do então vigente sobre o corpo e o ensino. A pedagogia que desenvolveram partia de um dado emocional e físico, em vez de um ensino rígido condicionado pela aquisição de uma técnica responsável por expressar uma forma ideal.

Delsarte estudou metodicamente as reações humanas nos asilos, nas enfermarias, nos anfiteatros de medicina e, em seguida, estabeleceu uma lista de gestos. Ele concluiu que a intensidade do sentimento comandava a intensidade do gesto. Criou então uma teoria estética praticada nas artes plásticas, na música, no canto, no teatro. Longe de ser revolucionária, essa teoria ainda estabelecia relações entre os gestos e as emoções estreitamente codificadas. Mesmo assim, forneceu ferramentas para a análise do movimento independente de uma estética coreográfica. Delsarte definiu três linguagens (afetiva, elíptica e filosófica) em que relacionava as zonas corporais com a emoção. Estava convicto de que o discurso era menor do que o gesto. O

²⁰ Os três próximos tópicos que seguem foram elaborados a partir das considerações feitas por Agnès Izrine em “La danse dans tous ses états”, 2002.

discurso corresponderia ao fenômeno do espírito enquanto um simples movimento faria aflorar nosso ser total. Segundo eles, todo o corpo era mobilizado para a expressão. Especialmente, o tronco.

Neste sentido é fundamental destacar que todos os dançarinos modernos posteriores a ele considerarão o tronco como a fonte e o motor do gesto.

Na época, Delsarte obteve grande sucesso com os oradores, atores, cantores e até mesmo com artistas plásticos ou advogados. Como, porém, não divulgou seus ensinamentos em publicações ou livros, suas teorias caíram muito rapidamente em esquecimento. Felizmente, um de seus discípulos americanos, MacKaye, ao voltar a seu país, desenvolveu um método de aplicação corporal fundado sobre as idéias de Delsarte.

Duas décadas mais tarde, Emile Jaques Dalcroze, músico e professor, descobriu uma aproximação do movimento com a rítmica. Para ele, o corpo era uma passagem obrigatória entre pensamento e música. Analisando o movimento em função do senso rítmico, desenvolveu uma educação rítmico-musical do corpo. A música criava no cérebro uma imagem que, por sua vez, dava impulso ao movimento. Seu ensino valoriza a economia de energia e a eficiência do gesto. Na época, ele não pensava a dança. Em 1910, abriu, primeiramente em Dresden, depois em Hellerau, um instituto freqüentado por importantes nomes da dança moderna na Alemanha: Rudolf von Laban, Mary Wigman, Hanya Holm e a jovem Marie Rambert. Dalcroze foi ainda convidado para uma temporada na Ópera de Paris por seu diretor, Jacques Rouché em 1920. Os bailarinos do corpo de baile, porém, o rejeitaram.

Esses dois homens estão na raiz da dança moderna. Ambos descobriram a importância da alternância contração-relaxamento dos músculos, princípio que gerou a *tension-release* de Martha Graham e a tensão-relaxamento de Wigman e Laban. Fundamentalmente, exaltaram a expressividade do gesto. O pensamento de Delsarte reinou na América, enquanto as conclusões de Jaques-Dalcroze encontraram terreno fértil na Alemanha e, eventualmente, deram origem à dança expressionista.

Francois Delsarte conheceu o seu momento de glória na divulgação do resultado da sua investigação na Faculdade de Medicina de Paris em 1867. Já as teorias de Jaques-Dalcroze irradiaram por toda a Europa. Ainda que as idéias dos dois teóricos tenham criado raízes e se desenvolvido, uma nos Estados Unidos e a outra na Alemanha, suas idéias foram de suma importância na constituição da dança moderna.

Nos Estados Unidos

Nos Estados Unidos, formidáveis terrenos para as inovações coreográficas, o delstismo espalhou-se rapidamente por meio das pioneiras: Isadora Duncan, Loïe Fuller e Ruth St. Denis.

Uma das estudantes de Delsarte, Geneviève Stebbins (1857-1926), foi professora de Isadora Duncan, fato que propiciou às mulheres o caminho para a coreografia. Para Duncan, dançar era expressar a sua vida interior. Contra o virtuosismo técnico e o corpo contido (literal e figurativamente), ela defendeu a dança natural associada à respiração e introduziu a gravidade, na tentativa de recuperar a dinâmica dos movimentos inatos. A técnica interessava-lhe pouco. "Desde o nascimento, não fiz mais do que dançar minha vida" (DUNCAN, 1989). Por oito anos, Duncan permaneceu na Europa e fascinou grande parte dos artistas da época. Criou escolas em Paris e Berlim, frequentou as melhores academias de dança na Rússia, antes de retornar aos Estados Unidos. Em seguida, levou a dança moderna para a União Soviética onde, após se casar com o poeta Essenine, montou uma escola em Moscou, fechada em 1929. Embora sua dança ficasse centrada mais em sua personalidade do que em uma determinada técnica, Isadora Duncan realmente presidiu o nascimento de uma outra dança, resultante de um movimento espiritual interno. "Eu cheguei à Europa para provocar um renascimento da religião através da dança, para expressar a beleza e santidade do corpo humano através do movimento" (DUNCAN, 1989). Tais palavras remetiam ao discurso do corpo e da alma já presente na bailarina clássica ... Mas com conotação diferente, uma vez que afastava definitivamente da dança qualquer código predeterminado. Especialmente pretendia, mesmo que de forma ilusória, encontrar uma unidade mente-corpo.

Duncan fundou, assim, o que seria a essência da dança moderna: um vocabulário coreográfico original e pessoal que recusava a convenção e a coincidência entre um movimento e uma intenção.

Loïe Fuller (1862-1928), grande inspiradora do poeta francês Mallarmé (1842-1898), foi menos uma dançarina do que uma improvisadora de movimento. E é justamente nisto que consiste a sua importância. Quanto a renovação do gesto, sua contribuição foi bastante diminuta. No entanto, ela revelou o poder de evocação poética que flui entre o espaço, o corpo e a luz. Suas velas materializavam um espaço propício para uma amplificação do movimento. Lição utilizada tanto pelo jovem Laban, em Paris, como - muito mais tarde - por Alwin Nikolaïs (1912), cuja

investigação sobre o corpo transformado pela luz ambiente perpassou a maior parte do seu trabalho.

Ruth Saint-Denis foi um produto puramente americano, embora também filha do delstismo. Manteve as idéias essenciais de Isadora (dançar é expressar a espiritualidade), tomada por um poderoso desejo místico. Mas, acima de tudo e diferentemente de Isadora, formalizou uma pesquisa pessoal e elaborou uma técnica corporal. De uma grande intensidade interior apoiada por um sentimento religioso, Ruth St. Denis desenvolveu um princípio que inspirou todos os coreógrafos modernos: o corpo totalmente mobilizado em torno do tronco. Ombros e braços utilizados em todas as direções do espaço. E, o mais importante: o movimento estático. Seu encontro com Ted Shawn, também mergulhado nas teorias de Delsarte, forneceu a ela o rigor. Juntos fundarão a Denishawnschool que formará grande parte dos coreógrafos americanos: Doris Humphrey, Charles Weidman (1901-1975), Martha Graham. O método, eclético, em nada se assemelhava aos anteriormente existentes. No programa: curso de dança clássica, yoga, danças e religiões orientais, composição musical, técnicas de Delsarte e de Jaques-Dalcroze, anatomia e improvisação.

Entre os coreógrafos da Denishawn que construíram a dança moderna, estavam duas mulheres: Martha Graham e Doris Humphrey. Elas inventaram as noções básicas de dança moderna americana com base em dois grandes princípios: contração-relaxamento e queda-recuperação.

Personalidade emblemática da dança americana, Martha Graham ingressou na Denishawn em 1917, influenciada - segundo dizia - por uma frase de seu pai, um médico: "o movimento não mente". Essa frase a acompanhará ao longo da vida, assim como o seu interesse pela psicanálise, então emergente. Engajada como dançarina nos espetáculos da companhia Denishawn, adquiriu um olhar crítico e, incentivado por Louis Horst, criou a sua própria dança. Essa rebelde sempre lutou contra o puritanismo e pela emancipação das mulheres. Em sua dança, abordou constantemente os problemas de seu tempo.

Martha Graham também rejeitou a estética de Isadora Duncan e mesmo a dança intitulada livre. Com *Heretic* (1929), realizou o seu primeiro trabalho de grupo, no qual criou uma espécie de espaço interior, movimentando o centro de gravidade a partir da circulação da cintura pélvica, criando assim um vocabulário formado por ângulos, linhas rigorosas e desequilíbrios. Desse modo, trabalhou impulso e dinamismo em profundidade, retomando os princípios delstianos

principais: tomada do poder do gesto sobre o poder da emoção. Seus movimentos “contração-relaxamento” afirmavam uma condição feminina ligada à libido, ao desejo e à frustração, que chocaram seu tempo. Na verdade, sua companhia admitiu exclusivamente mulheres até 1938, quando Eric Hawkins e, depois, Merce Cunningham forão admitidos.

A excepcional longevidade e o temperamento de estrela contribuirão para tornar Martha Graham uma grande representante da dança moderna. E ninguém discorda ter sido ela a responsável pelo grande reconhecimento da dança moderna nos Estados Unidos.

Uma outra pioneira, Doris Humphrey, ao contrário de Graham, morreu bastante jovem. Teve tempo, porém, para inventar uma nova linguagem gestual que serviu a gerações de coreógrafos. Como Graham, buscava sua inspiração na terra americana. Sua técnica provinha de uma cuidadosa observação do princípio universal da gravidade sobre o corpo humano: atração-repulsão. Descoberta que formalizou em uma teoria alternativa da "queda-recuperação", a qual colocava todos os gestos em um fundamental desequilíbrio, numa lógica de caos. Humphrey fundou uma companhia com Charles Weidman no qual desenvolveu, ao mesmo tempo, seus conceitos coreográficos e técnicos. Foi a primeira a dar um papel proeminente à respiração o que forneceu um fluxo cheio de vitalidade à sua coreografia. Seu tratamento do grupo era diferente de qualquer outro, uma vez que ela trabalhava a partir do ritmo interno dos dançarinos, criando verdadeiras composições coreográficas a partir de entidades múltiplas e não de uma massa ou de um uníssono. Os princípios de sua dança predominarão na Europa do pós-guerra mais do que nos próprios Estados Unidos. Antes de sua morte, deixou um corpo de trabalho que ainda serve como referência para coreógrafos de todo o mundo: *The Art of Making Dance*.

Na Alemanha

Na mesma época, na Alemanha, sob influência de teóricos sociais, gerava-se uma nova forma de dança. Rudolf von Laban será um dos instigadores. Além disso, a chegada de Isadora Duncan à Europa encontrará eco em teorias naturalistas do corpo liberado. Ressaltamos que na Alemanha, assim como nos Estados Unidos, a tradição clássica não era muito desenvolvida.

Há ainda a considerar o espírito do romantismo de Goethe, talvez mais importante do que normalmente se pensa. Este poeta, apaixonado pela Física e pela Fisiologia, deixou como legados a palavra e o conceito de morfologia. Desde 1790, ele desenvolvia um estudo do olho conectado

com o interior humano. No olhar, Goethe percebeu não apenas existir a interferência do estímulo externo, mas também do sujeito que está vendo. A partir dessas descobertas, Goethe desenvolveu temas que trabalhavam as oposições das cores e das formas, da luz e da sombra. Nesse sentido, ele foi o precursor de idéias posteriormente defendidas pelo Expressionismo alemão e pela variedade de utopias que encontraremos no início do século XX europeu.

No entanto, não foi na Alemanha, mas, na Suíça que nasceu a dança moderna alemã. Em Ascona, às margens do Lago Majeur, o momento que precedeu à Primeira Guerra Mundial foi o grande período da comunidade do Monte Verità, onde se concentravam diversos artistas e pensadores considerados utópicos. Dentre eles psicanalistas, socialistas convictos, anarquistas, teósofos, escritores, poetas e profetas. A comunidade, fundada por Henri Oedenkoven e Ida Hoffmann, num primeiro momento, aspirava por novas experiências e reformas sociais que conduzissem a uma vida exemplar e pura. Monte Verità representava, para aqueles que queriam fugir da cidade a fim de regenerar a substância do homem imutável, um estilo de vida alternativo e natural fundamentado em teorias wagnerianas, em filosofia vitalista, na militância vegetariana e nas relações liberadas entre homens e mulheres.

Em 1913, Ida Hoffmann, admiradora de Isadora Duncan, convidou Laban para abrir "a escola de arte do movimento".

Rudolf von Laban, filho de um funcionário no Império Austro-Húngaro, havia seguido seu pai por regiões afastadas dos Balcãs e apaixonara-se pela vida rural e pelas festividades folclóricas. A agitação do início do século apavorava-o. Com a industrialização maciça e a mudança dos modos de vida, ele temia o primado da máquina em detrimento do ser humano. Em 1900, deixou uma promissora carreira no Exército para estudar arquitetura em Munique e depois nas Belas Artes, em Paris, onde descobriu o gosto pelos espetáculos de dança que o levaram a montar um teatro de revista com dançarinos do Moulin Rouge. Segundo Laban, cada movimento tem a sua forma e as formas são criadas por e no movimento. Em busca do grande fluxo universal, ele reuniu estudantes de Delsarte, interessado nos métodos de "cultura do corpo" de Rudolf Bode. Acreditava também que agir sobre o corpo era um meio de regeneração frente aos males sociais e de saúde decorrentes da industrialização. Suas teorias, de um humanismo bastante ambíguo, propunham ajudar o indivíduo a encontrar suas raízes ancestrais. Adepto da Seita do Templo do Oriente, ele fundou, em Monte Verità, um culto que devia muito a seu modelo, Wagner.

Suas pesquisas tratavam da invenção de uma notação do movimento a partir de um ponto de referência: a Kinesfera, uma esfera imaginária cujo centro é o dançarino, formado por todos os pontos no espaço que podem ser alcançados pelas extremidades do corpo.

Assim, ele criou uma das características fundamentais da dança moderna: o movimento constituído pelo trajeto de diferentes pontos conectados no espaço, base para uma teoria do gesto, a chamada corêutica, que postula que todos os desenhos correspondem à possível estrutura anatômica e simétrica do corpo humano, permitindo-nos definir com precisão o movimento no espaço. Em seguida, ele decompôs o movimento em quatro fatores básicos, cada um oscilando entre dois pólos, e isolou o conceito de energia, essenciais para a dança moderna. À frente, acrescentou o conceito de *effort* (energia) que ajudou a compreender o movimento, em termos de quantidade e de qualidade. Em 1926, criou uma escrita responsável pela transcrição de qualquer movimento, a Labanotation ou cinetografia Laban, que, imediatamente, recebeu aprovação do meio da dança. Essa classificação do movimento, ainda hoje, continua a ser uma ferramenta de precisão extraordinária utilizada por muitos coreógrafos. Por essa época, Laban mudou-se para Alemanha onde criou mais de uma centena de obras: coreodramas, pantomimas, sinfonias em movimento e, especialmente, uma moção que ficará para a História: o coro em movimento ou dança coral, coreografias com a inclusão de até dois mil e quinhentos participantes. Sua preocupação era transpor para a dança o conceito de arte total. Essa proposta aliada à filosofia utópica da época (que misturava sobre um fundo socialista, correntes vitalistas, franco-maçônicas e teosofistas) garantiram o seu sucesso a partir dos anos 20.

Militante de suas próprias teorias, Laban defendeu o conceito de dança-teatro. Suas idéias, pelo caráter inovador, foram recuperadas pelo Nacional Socialismo, que percebeu o enorme potencial não apenas de suas teorias, mas também das grandes exposições de massa que ele desenvolvera. Depois da utilização de algumas de suas propostas pelo regime nazista, Laban caiu em desgraça, sendo forçado a partir para a Inglaterra. Ali, graças ao seu método de análise e avaliação do movimento, tornou-se um verdadeiro gestor de ergonomia dos operários que trabalhavam duramente sob o regime taylorista. Após a guerra, ele passou a acompanhar o pensamento de Jung, centrando-se nos movimentos ligados ao inconsciente.

Apesar de questionamentos sobre sua relação com o regime nazista, o suporte de Laban para a renovação da dança foi incomensurável. Estudantes e seus assistentes, Kurt Jooss, Mary Wigman, Suzanne Perrottet, Irmgard Bartenieff, Albrecht Knust desenvolveram suas idéias e

lançaram uma nova dança. Suas teorias deram suporte à inventividade de novos coreógrafos em todo o mundo. Escolas como a Dance Notation Bureau (Nova Iorque, 1940) e no Laban Center em Londres (1948), contribuíram para a disseminação de uma nova dança e para o desenvolvimento da investigação coreográfica e da análise de dança no mundo inteiro.

Com Laban, nasceu “a dança de expressão”, decisiva para o futuro da dança moderna e contemporânea. Essa dança inaugurou as premissas do que passaria a ser a dança expressionista do período entre as duas Guerras: uma dança humana livre da tradição naturalista do final do século anterior. Baseada no ritmo orgânico e pulsional individual, essa dança deixava espaço para a improvisação do dançarino criador.

Mas Laban e seu grupo não foram os únicos inventores de uma dança moderna alemã. Assim como os Estados Unidos, a Alemanha conhecia, no início do século, verdadeiros pioneiros. A personalidade certamente mais emblemática foi a de Mary Wigman.

Ela cresceu numa família burguesa com quem rompeu para ingressar na escola de Emile Jaques-Dalcroze em Hellerau, em 1910. Deixou Hellerau em 1913 com Laban e tornou-se sua assistente até 1919. Pouco interessada nas teorias gestuais do mestre, desenvolveu idéias próprias sobre a relação entre espiritualidade e movimento. Em 1919, criou sua primeira coreografia, *Hexentanz* (Dança da bruxa), um solo que modificou durante toda a sua carreira. Desde esse primeiro ensaio, já transpareciam as características próprias de seu trabalho: estreito contato com o solo, a atenção para os gestos das mãos e braços, proeminência dos movimentos do tronco. Wigman trabalhara mais sobre as unidades internas do que sob um sistema predeterminado. Para ela, a dança era uma manifestação estática da existência e das forças obscuras mais íntimas do indivíduo. Sua gestualidade aproximava-se do arcaico e do transe, vibrante. Mais tarde, em Dresden, Mary Wigman fundou sua própria escola onde formou uma multidão de dançarinos: Hanya Holm, Dore Hoyer, Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Kurt Jooss e, mais tarde, os contemporâneos Susanne Linke e Gerhard Bohner.



Fig.9 – Mary Wigman, ao centro, em *Dança da morte*, 1926.

Formar o dançarino é, portanto, torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Nada de sistemas preestabelecidos, menos ainda de adestramento corporal.

É na escuta de si mesmo que se pode ouvir a repercussão do eco do mundo.

Isadora Duncan volta-se para o movimento interno em rejeição à cultura recebida por herança. Rejeição que ultrapassa as noções de dança. Reivindicou com força a libertação/liberação das mulheres.



Fig. 10 – Isadora Duncan, 1918.



Fig. 11 – Martha Graham – contato com o chão.

Para Martha Graham, a mulher e o homem são a finalidade da ação coreográfica. Confrontados com os problemas da sociedade atual, com os grandes problemas permanentes da humanidade.

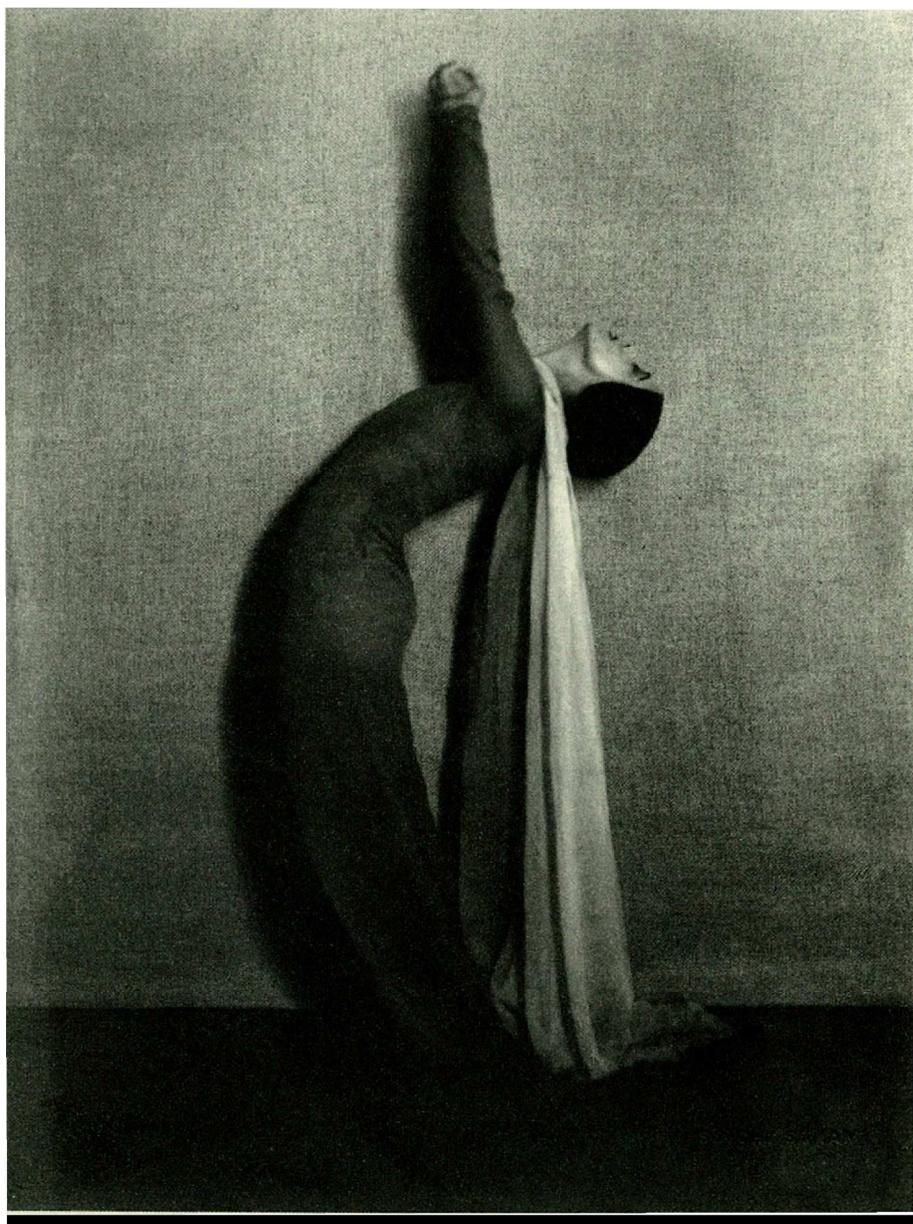


Fig. 12 - Martha Graham em cena de *Désir*, Nova York, novembro de 1926.

Quando de pé, a cabeça e os ombros tombam, o que, desde Delsarte, denota a expressão do terror, da solidão. Quando ergue os braços, não é com o objetivo de se abrir para acolher de braços abertos, mas para se opor, para lutar. De certa forma, ela se escora contra as forças de oposição à vida.

MULHERES

Mergulhada na mitologia pessoal, Isadora Duncan certa vez disse que já havia incorporado o espírito do coro grego, sentindo-se intérprete de princípios, aspirações e sentimentos universais, filtrados pela sua sensibilidade e pelo seu meio pessoal. Em suas escolas, ela experimentou as dificuldades de criação de um verdadeiro coro de individualidades dançando juntos. Ao longo do tempo, percebeu que para criar uma verdadeira comunidade dançante, não era suficiente oferecer os exemplos a copiar ou as regras a seguir. A comunidade precisava crescer unida no desejo de beleza e no direito à expressão de si sobre bases sociais igualitárias. Por um breve período, Isadora teve a impressão de ter encontrado o contexto ideal na Rússia de Lênin.

Embora personalidades fora do comum, Martha Graham e Mary Wigman, como muitas outras dançarinas de seu tempo, sentiam que pertenciam a uma comunidade social e cultural, se não de classe: a da sua própria geração e/ou de sua nação. Elas apropriaram-se dos temas e sentimentos dessas comunidades e deram-lhes um valor absoluto nos seus solos, com suas particularidades e estilos corporais e estéticos próprios. *Lamentation* (1930) incorporou, nas torções de Martha Graham, não a dor de Martha, mas a de todos. *Frontier* (1935) revelou a solidão e a esperança de gerações de mulheres jovens pioneiras. Do mesmo modo, *Gesicht der Nacht* (1929) e outros solos de Mary Wigman expressaram a angústia da guerra e da morte, comum a toda a geração da Primeira Guerra Mundial. Pelo uso freqüente da máscara, salientou-se a sublimação de si em benefício do compartilhamento. Suas danças, profundamente enraizadas na história e na cultura alemãs, eram muitas vezes trágicas, mas não grotescas. Impregnadas de introspecção eram sim líricas. Suas coreografias, de um violento expressionismo, misturavam o desespero e a revolta.

A fim de melhor expressarem as suas propostas temáticas e expressivas no coletivo, Martha Graham e Mary Wigman logo sentiram a necessidade de rodear seus solos de um verdadeiro coro, que servia ora como uma caixa de ressonância ora como um antagonista. Da mesma maneira afirmam-se as grandes democracias e os grandes totalitarismos. O solo oscilava entre a auto-multiplicação da expressão coral - com o perigo de uniformidade ideológica e conformidade expressiva - e as resistências, muitas vezes provocadoras, numa autonomia expressiva - correndo o risco de isolamento político e pessoal e da expulsão do solo como a de

um corpo estranho. Os vários contextos, eventos e opções políticas terão papéis decisivos, provocando a extinção do solo até o seu renascimento nos anos 1960 e 1970.

Sant'Anna (2005, p. 18) aponta-nos que,

Do corpo poroso, comunicando-se com o cosmo (pouco ou nada autônomo e raramente independente em relação à moral ou à natureza) e do corpo regrado segundo a moral cristã, ou por ela considerado pecador e inferior, daremos um grande salto histórico para encontrar no século XX, milhares de indivíduos tentando liberar seus corpos de antigos vínculos não apenas religiosos, geográficos, temporais e morais, mas, também genéticos.

As dançarinas do início do século XX, antes de enfrentar os desafios impostos pela modernidade, enfrentaram, primeiramente, o desafio de serem mulheres. Com suas danças, buscaram reconstruir sua condição na sociedade. Não apenas conquistaram espaço, mas também foram capazes de contribuir efetivamente para a renovação da dança e da concepção de humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mudanças possibilitadas pelas novas tecnologias de imagem, em especial pela fotografia, originárias no final do século XIX e início do XX implicaram expressivas mudanças nos regimes de percepção e temporalidade do ser humano moderno, permitindo-nos compreender as novas dimensões das criações artísticas da época.

O processo de modernização da percepção insere-se em um contexto que diz respeito a uma série de transformações vinculadas à mecanização da produção nas sociedades capitalistas ocidentais, à correspondente aceleração dos deslocamentos e à complexificação crescente da vida urbana. Tal processo intensificou-se exponencialmente nas últimas três décadas do século XIX, solicitando novas formas de atenção, estimulando todos os sentidos (em especial, o olhar) nas metrópoles em que se desenvolvia a emergente indústria cultural de massa.

Novas experiências permitiram vivenciar e pensar o tempo de outro modo, abalando o persistente hábito de espacializar a temporalidade e de conceber estaticamente a memória.

A invocação do passado está intimamente ligada à angústia ancestral da humanidade frente à irreversibilidade do que passou, à transitoriedade do tempo, frente, em última instância, à fugacidade da vida, à morte.

Na recorrência à Antigüidade, a modernidade instaura uma busca do original, jamais uma volta a ele. Isso talvez possa estar relacionado à nova visão de tempo presente que a modernidade inaugura. Mais que uma novidade, ela afigura-se como uma divindade a predizer quanto viverão e quando morrerão os seus contemporâneos, ou ainda, o quanto sobreviverão os seus feitos. Não existe uma oposição radical entre a tradição e a modernidade, porque a memória agrega tanto traços da continuidade do passado quanto traços da flexibilidade do tempo presente. Além da coexistência entre aspectos da tradição e da modernidade, há também uma relação de continuidade entre a tradição e a modernidade. Essa continuidade evidencia-se principalmente na capacidade que um povo tem de atualizar a memória coletiva.

Benjamin [1936] retoma a relevância da memória na modernidade, salientando o descaso com que é tratada pelos mesmos seres humanos modernos. Pensa a história como um processo descontínuo, no qual passado, presente e futuro entrelaçam-se possibilitando conceber um presente enraizado em um passado com marcas e com sentido, para a construção de um futuro que engendra possibilidades reais de existência e de subjetividade.

Desta forma, o projeto da modernidade passa a ser entendido como um processo que contempla imprevisibilidades, múltiplas seqüências e centros, intertextualidades. Seus diversos focos organizam-se e reorganizam-se continuamente e cada homem e mulher são convidados a construir uma narrativa singular do presente. Assim, a memória construída na pluralidade dos sentidos de tempo é, portanto, sempre uma reflexão ambivalente.

Pode-se dizer que nessa época, superiormente às outras, nota-se o aparecimento de artistas que encontram na memória o seu núcleo de criação.

Esse embate entre criação artística e modernidade que está na base da dança moderna ressacraliza a memória, em especial a memória involuntária. O mito da memória representaria uma forma simbólica de negar uma época que se queria diferente, de resistir ao desencantamento do mundo.

O aflorar da memória involuntária desencadeia no dançarino moderno um estado de graça não apenas porque faz nele renascer um verdadeiro momento passado, o ser que ele foi outrora, mas, sobretudo, porque faz nascer um ser que, comum ao passado e ao presente, ultrapassa e situa-se fora do tempo. O ser que (re)memora é, pois, um ser indiferente às vicissitudes da vida, aos seus desastres, à sua brevidade, porque, ao se situar fora do tempo, deixa de se sentir contingente e mortal e é capaz de gozar a essência das coisas. No aflorar da memória involuntária, o dançarino moderno encontra a experiência “verdadeira”, a essência da vida, a felicidade plena que ele buscou em vão no mundanismo.

Mergulhado em um turbilhão de informações, de estímulos, de choque, de vivências instantâneas, pontuais e fragmentadas, o dançarino moderno foi capaz de silenciar-se, parar para sentir, demorar-se nos detalhes, olhar os vestígios, dar-se tempo e espaço, escutar aos outros e, partindo dessas experiências, das suas memórias, dançar sobre o que acontecia a ele e a todos.

Tais característica afirmam-se nas posturas, nas técnicas dos dançarinos modernos. Técnica aqui entendida como as maneiras como os indivíduos servem-se de seus corpos, de acordo com Marcel Mauss [1932]. Uma técnica capaz de liberar as criações, conforme indica-nos Benjamin [1936]. Técnica que busca reencontrar seu significado junto à palavra *poiesis*, da poesia como forma de relação com o mundo, como nos oferece Cavalcanti (1988).

Assim, nos primórdios do século XX, a ética do ativismo e a compulsão pelos movimentos marcam o nascimento de uma nova ordem, baseada no engajamento corporal. Altera-se, de maneira radical, a forma de vivenciar a realidade em um mundo cada vez mais

rápido, fragmentado e de caráter desorientador. Nas grandes metrópoles, essa intensificação da temporalidade, provocando choques físicos e perceptivos, daria surgimento a uma nova sensibilidade. Toda essa estimulação sensorial-perceptiva transformava a vida cotidiana e as artes em um verdadeiro espetáculo de comoção e de catarse coletiva. Atrações curtas e emoções intensas. O fenômeno da dança moderna resulta dessa ambiência.

O imaginário da mulher transfigura-se: o ideal clássico assume ares da modernidade. Flexibilidade e desenvoltura de movimentos fazem também o perfil da nova mulher. A transferência do masculino para o feminino, sem dúvida, mudou o conceito de coreografia e significou a passagem das mulheres para a dança como agentes criadoras e intérpretes. O solo foi uma das formas privilegiadas para as fundadoras da dança moderna. Nesse processo de afirmação individual de uma arte e de uma imagem feminina culturalmente ativas, tornava-se necessário cortar os laços com a imagem sensual e estereotipada da mulher/dançarina para que criasse raízes uma nova cultura: a da mulher emancipada e a de uma arte da dança por ela representada.

As artes viviam um intenso processo de ressignificação e de internacionalização. Um movimento que trouxe também para os países da América Latina novas propostas para a dança através das apresentações de reconhecidas companhias bem como dos imigrantes advindos principalmente de países da Europa.

Em nosso país, o contexto histórico que serviu de base para o surgimento da chamada dança moderna foi o do entre-guerras, intensificado com o início da Segunda Guerra. Esse acontecimento foi responsável pela chegada de renomados artistas que fugiam das conseqüências do conflito e que traziam do exterior uma série de novas idéias e contestações no campo estético. Parte de uma turma de estrangeiros, por diversas razões, aqui passou a viver e trabalhar, chegando, na maioria das vezes, a adquirir a cidadania brasileira e a lutar pela construção de uma dança nacional. Como representantes da dança moderna no Brasil, de acordo com Antônio José Faro (1988), podemos citar: Renée Gumiel, Rolf Gelewski, Ruth Rachou, Maria Duschenes e Nina Verchinina, entre outros.

Assim, o Brasil, ainda que tardiamente, passa a sentir os efeitos e a experimentar suas próprias formas de modernidade.

Lista de Figuras

Figura 1 – Lâminas de vidro. A transparência revela a cidade.

FONTE: **FOTOGRAFIA DO SÉCULO XX**. Museum Ludwig de Colônia. TASCHEN, 1998, p. 755.

Figura 2 – Janela de fábrica. Nevoa. Vazio.

FONTE: **FOTOGRAFIA DO SÉCULO XX**. Museum Ludwig de Colônia. TASCHEN, 1998, p. 291.

Figura 3 – Vale do Ancre durante última fase da batalha do Somme, 1916.

FONTE: KEEGAN, John. **História ilustrada da Primeira Guerra Mundial**, 2004, p.320.

Figura 4 – Soldados britânicos às margens do recém-conquistado canal de St. Quentin, em 2 de outubro de 1918. Uma das mais fortes posições do *front* ocidental, até então incorporado pelos alemães. Cenário de mais de 7.800 mortes.

FONTE: KEEGAN, John. **História ilustrada da Primeira Guerra Mundial**, 2004, p.441.

Figura 5 – Soldados franceses em 1916. A natureza improvisada da trincheira e o terreno acidentado testemunham a intensidade da luta.

FONTE: KEEGAN, John. **História ilustrada da Primeira Guerra Mundial**, 2004, p.308.

Figura 6 – Martha Graham em cena de *Xochitl*, circuito de 1920-1921.

FONTE: FREEDMAN, Russell. **Martha Graham: a dancer's life**, 1998, p. 32.

Figura 7 – Martha Graham em *Immigrant: Steerage, Strike*, 1928. Foto de Soichi Sunami.

FONTE: FREEDMAN, Russell. **Martha Graham: a dancer's life**, 1998, p. 49.

Figura 8 – Mary Wigman em sua *Hexentanz II* de 1926.

FONTE: REYNOLDS, Nancy. McCORMICK, Malcolm. **No fixed points: dance in the Twentieth Century**, 2003, p. 88.

Figura 9 – Mary Wigman, ao centro, em *Dança da morte*, 1926. Repercussões da guerra nos anos que se seguiram. Crédito de fotografia à Jerome Robbins Dance Division. Biblioteca pública de Artes Performáticas de Nova York.

FONTE: REYNOLDS, Nancy. McCORMICK, Malcolm. **No fixed points**: dance in the Twentieth Century, 2003, p. 90.

Figura 10 – Isadora Duncan, 1918. Crédito de fotografia à Jerome Robbins Dance Division. Biblioteca pública de Artes Performáticas de Nova York. Coleção de Irma Duncan.

FONTE: REYNOLDS, Nancy. McCORMICK, Malcolm. **No fixed points**: dance in the Twentieth Century, 2003, p. 15.

Figura 11 – Martha Graham – contato com o chão. Foto de Barbara Morgan.

FONTE: FREEDMAN, Russell. **Martha Graham**: a dancer's life, 1998, p. 58.

Figura 12 – Martha Graham em cena de *Désir*, Nova York, novembro de 1926. Foto de Soichi Sunami.

FONTE: GRAHAM, Martha. **Blood Memory**: an autobiography, 1991, p.115.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 2.ed. São Paulo: Zahar, 1979, 238p.

BENJAMIN, Walter. [1933] Experiência e Pobreza. In: **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. [1936] A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

_____. [1936] O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985c.

_____. [1928] Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Obras Escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. [inacabado]. Paris, capital do século XIX. In: **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENBOW-PFALZGRAF, Taryn. **International dictionary of modern dance**. Detroit: St. James, 1998.

BISSE, Jaqueline de Meira. **A ruptura entre a dança clássica e a dança moderna**. 1999. 70f. Monografia (Licenciatura em Educação Física), Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 1.ed. São Paulo : Martins Fontes, 1987, 339p.

CADERNOS DE NIJINSKI. Versão não expurgada, traduzida do russo para o francês por Chistian Dumais-Lvowski e Galina Pogojeva. Tradução da versão francesa de Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998, 279p.

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. Antes de Auschwitz: um ensaio sobre memória e narrativa em Walter Benjamin e Erich Maria Remarque. In: Revista eletrônica **Cadernos de História**, ano II, n.1, março de 2007. Disponível em www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria. Acesso em 24 de julho de 2007.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. trad. Sérgio Tellarolli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.41-72.

CAVALCANTI, M. Arte e técnica. **A questão da técnica**. Revista Filosófica Brasileira. Departamento de Filosofia – UFRJ. Rio de Janeiro, vol.4, n.2, p.91-100, 1988.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 584p.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the nineteenth century. Imprensa Cambridge, Mass.; London : MIT, 1992, c1990.

DESCARTES, René. As paixões da alma. in **Descartes**. 3.ed. São Paulo: Abril cultural, 1983, p213-294.

DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. 11.ed. São Paulo: José Olímpio, 1989, 299p.

ELIAS, Norbert. Arte de artesão e arte de artista in **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p 45-52.

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p 56-58.

FOTOGRAFIA DO SÉCULO XX. Museum Ludwig de Colônia: TASCHEN, 1998.

FREEDMAN, Russell. **Martha Graham**: a dancer's life. New York : Clarion Books, 1998.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 188p.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GRAHAM, Martha. **Blood Memory**: an autobiography. London : Sceptre, 1991.

HANNA, Judith Lynne. [1979] **To dance is human**: a theory of nonverbal communication. Chicago, USA: University of Chicago Press, 1987. p.1-25.

HEIDEGGER, Martin. [1956] A questão da técnica. Die Frage nach der Technik. Trad. Marco Aurélio Werle. **Cadernos de Tradução**, Departamento de Filosofia USP, n.2, 1997.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX - 1914-1991. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.178-197.

_____. **Era das revoluções**: Europa 1789-1848. 9.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p.275-299.

IZRINE, Agnès. **La danse dans tous ses états**. Paris: L'Arche, 2002. p.11-54.

KEEGAN, John. **História ilustrada da Primeira Guerra Mundial**. Tradução de Renato Rezende. 2.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, 493p.

- KOEGLER, Horst. **The concise dictionary of ballet**. 2.ed. London: Oxford University, 1982.
- LOPES, Joana. **Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento**. Campinas: Instituto de Artes/ UNICAMP, 1998. (caderno pedagógico)
- MADUREIRA, José Rafael. MORAES, Juliana. MORETTI, Andrezza. PINTO, Cristina. **Reflexões sobre o “En danse 97”** realizado pelo *Mas de La danse* em Fontvieille/França. Campinas: Instituto de Artes/ UNICAMP, 1998. (relatório de viagem)
- MADUREIRA, José Rafael. **François Delsarte: personagem de uma dança (re)descoberta**. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. (Dissertação de mestrado). Campinas, SP, 2002.
- MARTIN, John. [1933] A dança moderna. [trad. Rogério Miglioini. rev.técnica. Márcia Strazzacappa] **Pro-Posições**: revista quadrimestral da Faculdade de Educação da UNICAMP. Campinas, SP, v.18, n.I (52), Jan/Abr. 2007. p. 229-259.
- MAUSS, Marcel. [1932] **Antropologia**. Organizado por Roberto Carlos Oliveira.[tradução de Regina Lúcia Moraes Morel; Denise Maldini Meirelles; Ivonne Toscano]. São Paulo: Ática, 1979.
- MUMFORD, Lewis. [1952] **Arte e técnica**. Lisboa: edições 70, 1986, 142p.
- NIJINSKI, Romola. **Nijinski the ultimate career of the word-famous dancer**. London: Sphere Books, 1980.
- PASI, Mario. **Le ballet: répertoire de 1581 à nos jours**. Tradução do italiano de René de Ceccatty, Nathalie Castagnié e Dominique Detallante. Paris: Denoël, 1981.
- PERROT, Michelle. De Marianne a Lulu: as imagens da mulher. In: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi (org.) **Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais**. Tradução dos textos em francês de Mariluce Moura, 2ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 163-183.
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989, 304p.
- REMARQUE. Erich Maria. **Nada de novo no front**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- REYNOLDS, Nancy. **No fixed points: dance in the Twentieth Century**. Nancy Reinolds & Malcolm Mc Cormick. New Haven and London: Yale University, 2003.
- ROBERT CAPA**: fotografias. Tradução de Beatriz Karam Guimarães, São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- ROPA, Eugenia Casini. Le solo au XXe. Siècle: une proposition idéologique et une stratégie de survie. In: **La danse en solo: une figure singulière de la modernité**. Paris: Centre nacional de la danse, 2005. p. 13-24.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (org.) **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. Tradução dos textos em francês de Mariluce Moura, 2ª Ed, São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SCHWARTZ, Elisabeth. Les partenaires du solo. In: **La danse en solo**: une figure singulière de la modernité. Paris: Centre nacional de la danse, 2005. p. 25-35.

_____. É possível realizar uma história do corpo? In: **Corpo e história**, SOARES, Carmen Lúcia (org.). 2. ed. Campinas, SP: Autores associados, 2004. p. 3-23.

SOARES, Carmen Lúcia (org.). Corpo e Educação. **Caderno CEDES**. Ano XIX, n.48, Agosto/1999.

_____. **Corpo e história**. 2. ed. Campinas, SP: Autores associados, 2004.

VALERY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 120p. (Coleção Lazuli)

VAZ, Alexandre Fernandez. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: **Corpo e história**, SOARES, Carmen Lúcia (org.). 2. ed. Campinas, SP: Autores associados, 2004. p. 43-60.