

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

HOLLY ELIZABETH CAVRELL

DANDO CORPO À HISTÓRIA

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora, na área de Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientador
Cássia Navas Alves de Castro

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna Holly Elizabeth Cavrell, e orientada pela Prof^a Dr. Cássia Navas Alves de Castro

Assinatura do orientador

CAMPINAS, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Cavrell, Holly Elizabeth.
C316d Dando Corpo à História / Holly Elizabeth Cavrell –
Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Cássia Navas Alves de Castro.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. História. 2. Dança I. Castro, Cássia Navas Alves de. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital
Título em inglês: Embodying History
Palavras-chave em inglês (Keywords):
History
Dance
Área de Concentração: Artes Cênicas
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Cássia Navas Alves de Castro [Orientador]
Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Sara Pereira Lopes
Christine Greiner
Ana Maria Rodriguez Costas
Verônica Fabrini Machado de Almeida
Sílvia Geraldi
Elizabeth Bauch Zimmermann
Data da defesa: 13-02-2012
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Holly Elizabeth Cavrell – RA 66298 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



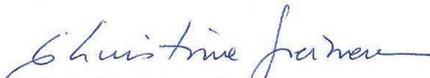
Prof^a. Dr^a. Cássia Navas Aves de Castro
Presidente



Prof^a. Dr^a. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Titular



Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes
Titular



Prof^a. Dr^a. Christine Greiner
Titular



Prof^a. Dr^a. Ana Maria Rodrigues Costas
Titular

AGRADECIMENTOS

Cássia Navas – Minha intrépida conselheira, que me deu liberdade e respeito para escrever esta tese do meu próprio jeito e acreditar que, apesar das inseguranças, eu tinha como me encaixar na Academia; podia ser reconhecida como uma artista, e tudo que eu tinha que fazer era contar a minha história. Ela também deixou a história divertida, com seu jeito único de colocar em perspectiva ideias sobre o passado e o contemporâneo.

Graziela Rodrigues – Que me deu, pelo seu profissionalismo, sabedoria e amizade inabaláveis, a coragem de acreditar que eu tinha alguma coisa importante a contribuir, mesmo quando eu estava certa de que não tinha nada para dizer.

Mauro e família - Pela paciência e apoio, particularmente quando eu me afastava deles por meses. Um obrigado especial para o meu marido, que sempre pareceu interessado no que eu tinha a dizer, mesmo quando eu só emergia do isolamento para discutir história comparada e, exasperadamente, prolongar minhas explicações.

Mãe – Que foi minha rocha, minha editora em Inglês e que me deu críticas construtivas, de um jeito que só uma mãe pode. Espero ter herdado seus genes acadêmicos.

Pai – Que me ensinou a apreciar outras culturas, aqueles que pensam diferente e fazem coisas diferentemente, e a aprender que transformação não é exclusão, mas algo de adaptação, e especialmente por me dizer para não esquecer os dinossauros, porque eles foram extintos por não saberem como se adaptar.

Eusébio Lobo da Silva – Que uma vez me perguntou num ensaio se eu era a bailarina ou a coreógrafa, mas insistiu que essa ambiguidade não tinha problema. Ele também foi um feroz professor de metodologia.

Henrique Rochelle – que foi minha rocha da Academia, fazendo-me aprender, com muita paciência, o quão complexa é a língua Portuguesa.

Erica Giesbrecht – Por suas traduções e pelas questões pertinentes que sempre me fizeram pensar sobre o que eu dizia.

Cia Domínio Público – Pela sua paciência e imensa contribuição enquanto cúmplices no reconhecimento da transformação como parte necessária da Arte.

Christine Greiner – Por sua clareza, otimismo e feedback honesto sempre que eu precisei, e por me encorajar a voltar a estudar mesmo quando eu tinha minhas dúvidas.

Department of Performance Studies, New York University – André Lepecki, Barbara Browning, Richard Schechner: por me aceitarem como acadêmica visitante e me permitirem participar em suas aulas provocativas e estimulantes, no outono de 2009; o período que iniciou meu mergulho nos Estudos Acadêmicos da Performance e da Dança.

Wendy Perron – Por sua entrevista sobre Trisha Brown, por comentar sobre minha escrita e insistir que eu nunca deveria perder o foco de meu tópico, e, especialmente, por sua amizade e encorajamento durante esse período de escrita.

Lori Belilove – Por seu amor e gentileza e, principalmente, por me mostrar com seu trabalho baseado em Isadora Duncan que a história é realmente legível nos corpos iluminados que carregam tradições.

Pamela Pribisco – Por sua entrevista que mostrou sua paixão e integridade ao trabalhar por tantos anos para construir e respeitar os corpos na Dança.

Lynn Garafola – Por sua entrevista, sua paciência, sagacidade e especialmente por sua disponibilidade, oferecendo-me artigos, respondendo questões e dando referências quando precisava delas.

Sara Rudner – Por sua entrevista que me levou por 5 décadas de dança em Nova Iorque e suas descrições das transformações de cada período e de como elas afetaram seu corpo.

Richard Move – Por sua entrevista que se estendeu por dois dias, e pelo exemplo de transformação nas Artes Performáticas, com a qual uma personificação de uma figura histórica se torna uma ressurreição do velho, renovado.

Lia Rodrigues - Por sua entrevista, seu exemplo eclético de artista, produtora, coreógrafa, diretora, entre muitas atividades, e sua generosidade de me deixar observar seus ensaios e conversações com sua companhia.

Selma Jeanne Cohen – Que uma vez me disse, quando eu tinha pouco mais de 20 anos e estava em conflito, que eu deveria estar estudando ou dançando integralmente; que o momento para dançar era enquanto eu era jovem; e por dizer que eu tinha a alma de uma bailarina porque eu não queria fazer nada além disso. E também que eu sempre poderia voltar aos meus livros mais tarde.

RESUMO

Esta tese é uma abordagem pessoal do mapeamento da transformação do corpo ao longo da História da Dança. Seu primeiro momento é centrado no desenvolvimento do Ballet, a primeira forma codificada de dança ocidental (iniciada nas cortes Francesa e Italiana no século XV), indo até os revolucionários Ballets Russes dos séculos XIX e XX. Neste período, o corpo (do Rei), um modelo de comportamento e etiqueta social, progrediu para se tornar o veículo da expressão de gênero e de identidade sexual, enquanto se abria o terreno para a afirmação do dançarino como artista e não apenas profissional de entretenimento. A segunda parte desta tese foca o desenvolvimento do artista singular, dentro das duas primeiras gerações da Dança Moderna (1890-1930). Neste período reafirma-se o papel das mulheres na Dança, especificamente como artistas e educadoras independentes, o corpo tornando-se um instrumento de invenção e intenção psicológica, espiritual e filosófica. Seguindo essa parte, temos uma seção de “Transição”, em que é discutido o rompimento com a dança de autoexpressão e o movimento em direção ao esteticismo objetivo. O corpo, influenciado por um clima político conservador, era parte de uma concepção de tempo e espaço mais imparcialmente democrática, igualmente ocupando (ou coexistindo) no palco com outros elementos cênicos. No terceiro momento, a autora se insere no texto, estratégia metodológica através da qual seu corpo se sujeita à mesma análise textual e comparativa dos capítulos anteriores, revelando uma possível gênese de um olhar clínico no tratamento de transformações deste próprio corpo no campo da Dança.

ABSTRACT

This thesis is a personal approach to charting the transformation of the body through dance history. The first moment centers on the development of the Ballet, the first codified dance form which began in the Italian and French courts in the 15th century, and ends with the revolutionary Ballets Russes of the 19th and 20th century. In this period the (King's) body which was a model for social behavior progressed to become the vehicle for expressing gender and sexual identity while opening the terrain for affirmation of the dancer as artist not entertainer. The second part of the thesis focuses on the development of the singular artist within the first two generations of the Modern Dance Movement , 1890 -1930. This period reaffirmed women in dance specifically as independent artists and educators and the body became an instrument of invention and psychological, spiritual and philosophical intention. Following this a transitional section is inserted which discusses the break from self expressionistic dance and the movement towards an objective aestheticism. The body, influenced by a conservative political climate, was part of a more impartially democratic conception of space and time, equally occupying (or co-existing) on the stage with other elements. The third chapter the author is inserted into the text in which her body is subjected to the same textual/comparative analysis as the previous chapters and what is shown becomes the creation of a clinical eye for talking about her own body's transformation in the dance field.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
PRIMEIRO CAPÍTULO – Corpos Dóceis.....	9
Dança Pré-Clássica.....	16
Em Direção ao Século XVIII.....	23
Romantismo e Classicismo no Século XIX.....	43
Rússia.....	63
SEGUNDO CAPÍTULO – Os Modernos e a Modernização da Dança.....	80
Loie Fuller.....	84
Isadora Duncan.....	95
Ruth St. Denis e a Denishawn School.....	108
Dança Moderna: Segunda Geração.....	122
Martha Graham.....	125
Doris Humphrey.....	137
Helen Tamiris.....	150
TRANSIÇÕES – Preenchendo o Vão.....	164
Merce Cunningham.....	167
Alwin Nikolais.....	173
TERCEIRO CAPÍTULO – Inserção.....	182
O corpo como um recíproco de fatalidades.....	215
Brasil.....	228
Reconstrução ou Reimaginação.....	242
Intérprete vs. Criador.....	248
CONCLUSÃO.....	258
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	272

INTRODUÇÃO

A natureza da dança inclui seu estado de impermanência. Mas isto não impede o questionamento em relação àquilo que os corpos em si carregam como heranças visíveis e históricas. O que seria uma cartografia registrada no corpo e como poderíamos interpretar as informações que convergem para o corpo dançante? Seria o movimento na dança visto como técnicas e sistemas de conhecimento acumuladas ao longo do tempo ou como estratégias que permitem visibilidade e compreensão das ideias do artista e seus diversos contextos? O corpo do bailarino é lido como um mapa: movimentos e escolhas artísticas definem suas fronteiras do mesmo modo que eventos e contextos sociopolíticos criam marcos corporais. Identificar estes pontos de referência e discernir onde fronteiras são intransponíveis ou permeáveis significa traçar uma associação visível de alianças em constante reorganização.

Eu preferiria pensar em minha tarefa como a de uma exploradora de artefatos históricos, que vai juntando aos poucos, compondo observações e experiências pessoais com historiografia e estudos em dança, para formar uma análise crítica e comparativa da transformação dos corpos na dança e do artista ao longo do tempo. Para tanto, considero meu próprio corpo em relação à dança e aos bailarinos nos dias de hoje, colocando-me dentro deste esquema de análise contextual. A dança é e foi transmitida através de tradições orais e corpo a corpo, às vezes deixando registros escritos e noutras vezes pela memória de quem foi presente na época de criação ou dançou-a.

Nós, dançarinos, fazemos da dança memória corporal e não apenas história escrita. Nossas histórias estão contidas no corpo. Bailarinos passam horas memorizando movimentos, aperfeiçoando não apenas a forma, mas também a sensação. Deste modo, nossos textos residem em nossos corpos e migram de geração a geração, embora a assimilação dependa do que está à nossa volta, da

modelagem através dos contextos. Bailarinos se constroem e se reconstroem a partir das experiências de seus tempos, seus eventos. Nossas descobertas pessoais enquanto dançarinos se originam da redescoberta de nossa história.

Para entender meu corpo, debruço-me sobre a minha história, que se apoia em momentos e indivíduos tanto diretamente ligados a mim como apenas remotamente associados. Por este motivo, esta pesquisa caminha de um passado distante — desde a dança na corte francesa — até o meu momento atual; e, nesse caminho, permite-se ao constante aumento da personalidade — reflexão direta, em texto, da proximidade que a História vai tomando da minha história, do meu corpo.

Falando sobre história da dança descubro um oceano infinito de informações. Por esta razão, é importante explicitar até que ponto estou lançando minhas redes de pesca, e de que peixes estou falando. Para meus propósitos, examinei a comunidade de dança ocidental. Esta comunidade construiu uma história geral, que poderia ser considerada o testemunho oficial para a história da dança cênica ou de concerto, dependendo do ponto de vista de quem escreve.

Certo é que parte desta história ocidental foi deixada de lado. Pode-se dizer até que uma grande parte. Dessa forma, embora eu apresente vários autores e suas interpretações históricas, insiro minha própria observação, tanto por análise comparativa quanto por experiência pessoal.

Por exemplo, em muitas situações alguns artistas viveram em um determinado período, mas se estabeleceram em outros períodos estéticos; ou seja, suas ideias cruzaram o tempo, embora tenham se apresentado de modo diferente. Os resultados foram divergências simultâneas bem como similaridades na mesma estrutura de tempo.

O corpo que dança neste novo milênio é produto do passado? Para responder a esta questão, examinei diversos críticos da história da dança e fiz

referência à minha própria história na dança, aliando minha trajetória pessoal ao momento vivenciado e lançando mão do método de análise utilizado também para discutir outros períodos. Eu não me considero uma historiadora, sou alguém que já participou de diferentes fases ao longo de uma carreira em dança, e que assim estudou e vivenciou o corpo por diferentes perspectivas. Essa é a perspectiva que apresento no terceiro capítulo desta tese; os dois primeiros servindo como base e referência para tal discussão, que carrega questões remotas, mas, ao mesmo tempo, coladas em mim, em minha própria história.

Dança, teatro e cinema foram visitas constantes em minha casa. Meu pai tinha uma companhia de cinema nos anos 1950 e 1960 em Nova York; minha mãe era uma ex-atriz, treinada pela Old Vic Theater School, em Londres; ambos tinham razões pelas quais se ligaram à dança. Coincidentemente a professora de inglês de minha mãe havia sido Selma Jeanne Cohen, uma renomada historiadora em dança, autora e editora de livros e periódicos sobre história e crítica de dança, além de editora da primeira Enciclopédia de Dança. Este projeto ocupou cerca de trinta anos de sua vida. Meu pai cursou a Black Mountain College¹ e assim encontrou e estudou dança em sua cidade natal, Hartford Connecticut, com Alwin Nikolais² (1910-1993). Sua associação com Nik, como as pessoas mais próximas o chamavam, durou até a morte de meu pai, em 1982. Até então ele prestou serviços ao conselho diretor da companhia de Nikolais, com a mesma dedicação com a qual assistia aos meus eventos profissionais, sem contar todos os conselhos que me dava ao longo de meu próprio caminho.

Comecei a estudar dança com oito anos, devido a uma dedicada tentativa de meus pais de me tirar de casa e da frente da TV nas manhãs de

¹ Black Mountain College (1933-1957, North Carolina) foi uma universidade experimental dedicada a um tipo de vanguardismo nas artes, concentrando pessoas como John Cage e Merce Cunningham. A universidade era considerada uma instituição avançada, formando vários artistas e intelectuais do século XX.

² Alwin Nickolais (1910-1993), bailarino experimental, foi o responsável pela criação e fusão de vários elementos em dança, música, figurinos e iluminação em suas produções. Considerava o bailarino um destes elementos, descentralizando-o. Suas produções, iniciadas na década de 1950 estenderam-se por décadas até a sua morte em 1993.

sábado. Fui para a Juilliard Preparatory, que exigia que os alunos estudassem dança e música ao mesmo tempo. Não era permitido estudar apenas um ou outro. Em paralelo eu frequentava aulas de improvisação na Henry Street Settlement, ministradas por Nik, Murray Louis, Carolyn Carlson e Phyllis Lamhut, (os dois últimos eram ex-dançarinos da companhia de Nikolais). Para mim, nunca existiram dois mundos tão diferentes. Hoje, aprecio como estes universos opostos foram, no entanto, provocativos e revitalizantes na minha formação. Desde então vivenciei uma enxurrada de informações em forma de códigos, princípios, conceitos, pessoas, mestres, disciplina rígida, tecnologia, pobreza (a minha própria), fronteiras culturais, espaços de performance, educação e uma multidão de outras ideias conectadas neste campo. Eu vivi e trabalhei em mais de quinze países como bailarina, professora e coreógrafa, negociando com cada cultura e me adaptando através de uma única regra: não julgar. Isso porque o julgamento nega todas as coisas alheias à própria cultura ou prática, avaliando diferenças subjetivamente, enquanto o corpo deveria priorizar estas experiências, permitindo que toda informação permaneça intacta, e que suas diferenças se tornem oportunidades de reorganizar novas impressões. Assim, é possível assimilar diversas formas de dança sem sentir que uma é melhor que outra. O propósito é permitir que essas impressões se misturem, integrem-se, para que não tenham de ser eliminadas no corpo. Eu carrego muitas técnicas diferentes no meu corpo, mas priorizo uma por vez. O fato das demais estarem arquivadas não as faz melhores nem piores, nem irrelevantes.

A recusa de julgar também me permitiu entrar no campo de trabalho sem ser restritivamente identificada como alguém que dança Graham, mas não Cunningham, o que é lido como se eu *gostasse* de Graham e não *gostasse* de Cunningham. Eu construí um corpo de escolhas emblemáticas e este panorama de qualidades me permitiu passar de amadora a profissional, ao desenvolver um corpo que é um compêndio de linguagens de dança, recorrentemente negociando

novas estruturas. Acredito que seja mais correto dizer que hierarquizamos nossas experiências e isso elimina o ato de moralidade de fazer escolhas e juízos.

Comecei a vida profissional precocemente, ingressando na Companhia Martha Graham aos 17 anos e estudando dança com apetite voraz por movimento e estrutura. Queria aprender sobre todos os tipos de dança, então fui explorando a Dança Clássica, a Dança Moderna, a Dança Pós Moderna, o Balé para bailarinos Modernos, o Jazz, o Jazz Moderno, Yoga, Improvisação, técnicas vocais, técnicas de massagem, fiz aulas de Coreografia, Sapateado, Flamenco, Pilates, Floor-Barre de Zena Rommett, Release Technique, terapias somáticas como a Técnica Alexander, o Método Feldenkrais e a Técnica Nicholas. Ao longo dos anos, aprendi francês, espanhol, sueco, português e repetia tudo o que meus amigos japoneses falavam. Viajei ao exterior pela primeira vez aos 24 anos e não me fixei até chegar ao Brasil, onde vivi pelos últimos vinte anos. A fusão dos períodos da vida de uma pessoa resulta na agregação de áreas que se cruzam constantemente, partindo de experiências empíricas, eventos, encontros com pessoas que cruzaram meu caminho, artística e profissionalmente, e através de estudos, principalmente em Dança, mas também em Filosofia, Teorias das Artes e Ciência.

Ler o corpo na história da dança e nos bailarinos atuais tem sido uma tarefa que envolve conhecimento adquirido, intuitivo e inato. Ao olhar para ele, tento desvendar sua história procurando pistas no movimento e em outros dados referenciais. Desta maneira, vou descobrindo a história pessoal daquele corpo em relação a seu momento histórico, assim como o que escolheu manter e o que eliminou como bagagem desnecessária. Não se trata apenas de observar o trabalho físico como o treino ou a performance, mas atentar para outros fatores que afetam a construção dos conceitos corporais; ou seja, através de uma síntese seletiva de circunstâncias que acercam o corpo.

O que mudou tão drasticamente em relação ao modo como vemos o movimento a ponto de fazer um coreógrafo como Nijinsky, tão polêmico em seu tempo, tão celebrado agora? Que tipo de aulas eram ministradas por Nijinska e porque foram consideradas menos construtivas para a força do bailarino e mais voltadas para a criação? Por que Fokine criticou Martha Graham publicamente por seu estilo particular?

Se hoje vejo filmagens de Merce Cunningham dançando, posso apontar fragmentos de Martha no movimento do seu torso, ou mesmo no modo como acentua suas frases ou muda abruptamente de direção. Dependendo de quando trabalharam com Merce, influências de seu passado foram mais ou menos evidentes. Na década de 1960 a companhia retinha apenas uma pequena parcela desta qualidade híbrida que integrava a Dança Clássica, a dança e a técnica da Graham e as próprias idiossincrasias de Merce. Apenas anos mais tarde os resquícios de Martha foram eliminados dos movimentos de Cunningham. Seu corpo carregava uma história, apesar do fato de ele não transmitir isto, organizando o corpo de seus bailarinos de acordo com outros conceitos.

Da mesma forma, fiquei com histórias de mestres notáveis inseridas em minha memória muscular, dando corpo a um passado, a uma história de vida. Alguns permanecem proeminentes em mim, como protagonistas de uma narrativa, enquanto outros são personagens do pano de fundo, determinando o cenário como testemunhos de meu compromisso profissional.

Ao olharmos para diferentes porta-vozes da dança, os períodos sobre os quais escreveram e para os artistas em ação naqueles períodos, podemos avaliar a informação coletada, construindo uma ideia clara sobre como ler o corpo, que tipo de dança estava lá e de que modo o corpo é um instrumento decifrável em desenvolvimento, filtrando e ilustrando as ideias dos criadores e contextos em que viveram.

Observo a História enquanto traço tátil em meu próprio corpo — fração da História da Dança —, recuperando, a partir de um modelo de elucidação do meu presente, elementos que me ligam ao passado e a tantas outras criações na Dança. Vista como forma de cartografia, mapear a História da qual deriva a minha própria história é uma forma de me situar no passado, e também uma forma de traçar esse passado em mim.

A tese foi estruturada a partir de dois discursos, que se mesclam com textos em terceira e primeira pessoa, inserindo minha própria vivência na arte da Dança. O formato utilizado faz parte da tradição dos programas de pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, em busca da especificidade da pesquisa em artes dentro da universidade, modelo que vem sendo aprimorado ao longo de extensos e espessos percursos de investigação.

PRIMEIRO CAPÍTULO

CORPOS DÓCEIS

Nos primeiros anos de minha carreira como bailarina, estudei na classe avançada para adolescentes na Martha Graham School. Embora eu tivesse apenas 11 anos, fui colocada naquela classe por indicação. No meu primeiro dia assistia de perto enquanto corpos se aquecendo ao meu redor se espiralavam e se contraíam, quase como se seguissem uma instrução ou plano secreto. Passados cinco minutos, o professor entrou e se sentou num banco longo de frente para a turma. Todo mundo se levantou, inclusive eu, um pouco atrasada. Ele nos mandou sentar, e todos obedeceram. Então, ele proferiu uma única palavra: “e”.

De repente, a sala se transformou numa vigorosa máquina de costas que se curvavam e desencurvavam. Como pistões em uma fábrica, os corpos subiam e desciam a tempos métricos, mudando de posição ocasionalmente, apenas para recomeçarem este bombeamento rítmico de colunas vertebrais. Eu olhei para aqueles corpos, empurrados por uma força invisível, e disse: “E’ o quê?”. Este inocente, mas embaraçoso comentário desavisado serviu para dar início à minha busca por códigos, regras não verbais, sinais e sistemas de comportamento. Foi também um jeito de apreender uma relação entre corpo, tempo, espaço e peso. Tudo, até aquele momento, havia figurado em torno do que eu queria que a dança fosse e o modo pelo qual eu descobria o corpo e suas potencialidades dentro de um contexto criativo. Agora, tudo o que havia cruzado meu caminho seria questionado. Haveria apenas um mestre, todos os outros seriam falsas divindades. Eu estava lá para servir Martha.

O que me vem à mente quando me recordo de minha entrada no que acreditava ser o caminho verdadeiro e “sagrado” para o bailarino é a ideia de

“Corpos Dóceis”, de Foucault.³ A discussão das ideias de Foucault demandaria uma tese à parte para garantir o entendimento de seus conceitos e construtos em diversos níveis intelectuais, econômicos, políticos e educacionais de complexidade. Embora Foucault tenha concebido sua teoria a partir de um sistema estabelecido no século XVIII, acredito que, em dança, suas ideias tenham se aplicado, de fato, ao século XIX, dominando os métodos de dança mais convencionais prevalentes nas grandes instituições. Foucault postulou estas ideias em “Corpos Dóceis” na década de 1970, fazendo-me questionar o quanto deste pensamento se contaminou das políticas do século XX. De todo modo, não estou tão interessada nestas influências políticas quanto me interesse pelo que Foucault diz a respeito do processo e dos resultados na produção destes corpos. Estes métodos de disciplina e controle impregnavam, por assim dizer, o ar no século XVIII, razão pela qual os levo em consideração.

Corpos dóceis, de acordo com Foucault, eram aquelas pessoas que serviam regimentos militares, fábricas e salas de aula. Em sua análise do sistema penitenciário nos séculos XVIII e XIX, Foucault afirmou que o castigo sob forma de encarceramento era uma forma mais passiva de controle dos indivíduos e prestava-se à administração das massas na era moderna. O procedimento demandava observação e vigilância contínua dos corpos, a disciplina tinha de ser um processo condicionado, internalizado e não agressivo. Em sua descrição sobre disciplina, *Vigiar e Punir*, o corpo é sujeitado, usado, transformado e aperfeiçoado. No século XVIII, este era um sistema de controle empregado para treinar e criar “soldados ideais”. O corpo era um veículo a ser fabricado, explorado e reorganizado, desenvolvendo-se assim uma tática política para o poder.

Foucault cita o modo como “o processo pelo qual a burguesia no século XVIII se tornou a classe dominante foi mascarado por uma estrutura judicial explicitamente codificada e formalmente igualitária” através da organização de um

³ “Corpos Dóceis” é um capítulo do livro *Discipline and Punish: the Birth of the Prison (Vigiar e Punir)*, de Michel Foucault, New York: Random House, 1975.

parlamento, um sistema representativo (Foucault, 1975: 222). De acordo com o autor, esta construção da disciplina postula quatro características na formação dos corpos:

- Determinação de distribuição espacial (celular)
- Atividades físicas consideradas naturais (o condicionamento de corpos estipula esta definição, e.g. movimentos como resposta automática.) (orgânico)
- Em algum momento este comportamento e estas atividades físicas são incorporados numa operação evolutiva de controle. (Genética)
- A combinação de muitos corpos transforma-se em uma força poderosa e singular (Combinatória) (Foucault, 1974).

Isto significa que a razão para se inserirem sujeitos em um sistema oficial e imparcial é, na verdade, produzir justamente o efeito contrário; ou seja, a construção de relações de poder desiguais: hierarquias distintas.

Foucault estava interessado em reconhecer moldes da humanidade que progrediram como resultado de “mudanças históricas precisas” e o modo pelo qual estas ideias se tornaram padronizadas ou extensivas. Ele reconheceu que certas práticas se tornaram centrais para normalização de princípios sociais e instituições da sociedade moderna.

O papel da disciplina é relevante na dança, e, baseado nas ideias de Foucault, estrutura o corpo, tanto nos gestos e postura quanto na construção da relação com tempo, espaço e fluência do movimento. Quando usamos o corpo corretamente nada é excessivo ou sem utilidade. Este conceito inclui a utilidade do tempo, sem esforço desnecessário. O uso do exercício e a divisão de tarefas promoveram evidente eficiência e intensificaram a complexidade simultaneamente, tornando-se, assim, a tecnologia política do corpo. Para Foucault, a docilidade foi alcançada através da ação disciplinar, que não se trata da punição, mas de um mecanismo de controle do corpo. Foucault também se refere à disciplina em períodos de tempo divididos ou segmentados. Este

acondicionamento do tempo cria blocos de atividades reconhecíveis e durativos, programados e previsíveis, tornando o corpo parte de uma máquina; ou seja, o indivíduo torna-se uma engrenagem de uma máquina. A sociedade é criada como resultado de um contrato ou acordo entre os homens. De acordo com Foucault, um grupo não é criado por indivíduos; inversamente, o indivíduo é formado pelo grupo, estabelecendo-se assim uma hierarquia interna. Uma pessoa não escolhe adentrar a sociedade por contrato, mas é controlada pela tecnologia e pelo poder.

Este me parece um bom começo para abordar de que modo o corpo é continuamente influenciado por aspectos da sociedade. Uma instituição é fundada em função da necessidade de produção de modelos de papéis a cada era, servindo como fornecedora desses modelos. O que é considerado correto, em termos de comportamento na dança, é uma complexa aglomeração e organização de sistemas. Estamos cercados por ideias convencionais sobre habilidades físicas ideais, estereótipos corpóreos e papéis de gênero que marcam as singularidades de um período. Olhando para este mecanismo mais de perto, sua fundação parece funcionar como uma máquina. A produção de corpos homogêneos se torna não apenas representativa de um processo de disseminação de um corpo ideal, mas dá caráter de entidade confiável à escola ou à instituição do Estado que supre um produto vendável. Assim, já houve muitas eras em que um bailarino comum se sujeitou a classificações ou a hierarquias hegemônicas, como regra no treino de dança ou na classificação gradativa dentro de determinada instituição ou companhia de dança.

Um exemplo é a Ópera de Paris, que é uma das companhias nacionais mais antigas do mundo. Ela teve seu início com a Académie Royale de Danse, fundada por Luís XIV em 1661, e que, por sua vez, foi projetada para aperfeiçoar o ensino de dança para o entretenimento da corte. Mais tarde a Académie d'Opera abrigou seu primeiro mestre de balé, Pierre Beauchamps, em 1669. Em 1672, ele inaugurou uma nova forma de ópera que incluía dança. A escola associada, chamada hoje de Escola de Ballet da Ópera de Paris, foi aberta em 1713. Em

meados do século XVIII, as óperas de Pierre Rameau ajudaram a estabelecer padrões mais exigentes para os dançarinos, e sistemas de ensaio formalizados começaram a ser aplicados aos alunos. Produções em dança era um modo de exaltar a corte francesa, de tal modo que os primeiros dançarinos profissionais, selecionados da Ópera de Paris, fizeram parte das produções mais exuberantes, com exceção do *grand finale*, reservado ao rei e sua corte.

Como discutirei adiante, a dança pendulava entre a tradição, bem como a estrita observância do treino clássico, e os novos avanços em interpretação dramática e extremismos técnicos e físicos. Muitas vezes o período era contraditório, ideias sobre música se chocavam com a política ou os valores tradicionais. O estilo nobre de dança, ensinado quase que religiosamente na Ópera de Paris, esteve sujeito a muitas disputas internas quando se aderiu a este estilo de coreografia. Após a Revolução Francesa, e na França de Napoleão, a dança ainda representava princípios antigos de método de ensino formando, corpos de acordo com a velha escola; ou seja, “rigor profissional e ética meritocrática se juntaram à disciplina militar” (Homans, 2010: 122). Aqui, Foucault vem à mente, já que não apenas o aspecto disciplinante rígido era imposto (uma espécie de conduta militar), mas também modelos de comportamento e estética eram reforçados, criando assim um tipo de fábrica artística que, consistentemente, resultava em um produto identificável e confiável.

Bailarinos eram diferenciados através desta padronização e eram avaliados pelo mérito e não pelo berço ou pela posição social. Mas o que isto significava? Significava que, ao obedecer estas regras, coadunando com esta hegemonia autoritária, poderia se avançar dentro deste campo. Era o fim dos favores e da proteção social. É claro que isto estabeleceu uma nova hegemonia, tornando a habilidade um critério importante dentro dos processos de uma administração centralizada. A instituição da Ópera de Paris induziu estratégias de poder e ação disciplinadora, organizando não apenas corpos e hierarquias de acordo com habilidades, mas também suas audiências e os princípios que até

então os havia governado. Ao mesmo tempo em que esta estrutura era implementada, tornava-se mais e mais provocativa para aqueles que obtinham privilégios e favores de seus patronos privados, incluindo dançarinos. De fato, um considerável clamor foi causado quando, no século XVIII, Jean George Noverre, em suas *Cartas sobre Dança*, queixou-se dos métodos de treino que estagnavam o progresso do bailarino e limitavam suas possibilidades físicas, bem como suas habilidades de expressão. Ele estava se referindo diretamente à Ópera de Paris naquele momento.

Outro exemplo de treino de dança institucionalizado foi a Escola do Balé Imperial Russo. Inicialmente chamada Escola Teatral Imperial, foi estabelecida em 1748, quase na mesma época da Ópera de Paris. As aulas eram ministradas em São Petersburgo, e seus dançarinos foram treinados para formar a primeira Companhia de Dança Russa profissional. Eventualmente, esta companhia se tornou a Escola de Balé Imperial, predecessora do Balé Marinsky dos dias de hoje. Métodos de ensino eram rigorosamente disciplinados e exaustivos, numa atmosfera altamente competitiva. O processo seletivo era longo, frequentemente conflituoso e privilegiava a condição social dos inscritos. Uma vez aceitos, os alunos recebiam educação acadêmica em tempo integral, juntamente com a educação artística, além de refeições, vestuário e moradia. Deste modo, o modelo era altamente rigoroso e a repressão dos infratores era severa, resultando algumas vezes em expulsão e, conseqüentemente, perda de status social e segurança financeira.

Não era algo incomum para o dançarino das companhias de dança dos séculos XIX e XX trabalhar de acordo com agendas de produção rígidas ou frequentar escolas com programas de disciplina que exigiam uma rotina de estudos inflexível, na qual todos os momentos do dia eram planejados e dirigidos para atividades específicas, e nos quais havia pouco espaço de autonomia. O livre arbítrio tinha de se sujeitar aos ideais e modelos da companhia. As hierarquias eram predeterminadas pela parte administrativa, e a construção de atributos

peçoais fazia parte do processo de se alimentar a máquina. Tanto que soava estranho, ou confuso, quando alguém saía deste círculo de treino. Faltava um propósito interligado a uma rede altamente entrelaçada de códigos e conformidades. O indivíduo servia a um propósito maior, que, na dança, correspondia à hegemonia da companhia: a arte como um potente exército de soldados, uma milícia poética, porém docilizada. Se o bailarino não mostrasse respeito por este sistema, sofria ostracismo e faziam com que se sentisse um pária, um fracassado vergonhoso, um incompetente. Ele era como uma correia desdentada, impossibilitado de continuar movendo a engrenagem. Como resultado, com tantos corpos inoperantes, a máquina entraria em colapso. E para estas companhias, era imprescindível manter a máquina em movimento.

Muitos momentos na dança reverberaram as ideias de Foucault sobre táticas de controle. Embora eu discuta isto mais profundamente em outro capítulo, quero trazer à luz o fato de que a dança moderna nasceu com a proposta de descobrir a autoexpressão de cada corpo, mas se mostrou muito diferente no ambiente de trabalho e treino, ressoando, mesmo nos anos 1970, aquelas reflexões de Foucault — ao menos foi assim a minha experiência estudando a técnica de Graham e trabalhando em sua companhia. Foi este processo que eliminou o indivíduo, porque eu, de fato, me sentia parte de um sistema sobre o qual não tinha domínio, induzida pelo controle e pelos constantes exercícios do corpo.

Se a maioria dos sistemas busca estabilidade, em que momento uma técnica ou tendência da dança é reconhecida como um sistema? Esta formação evolui constantemente ou o corpo é manipulado por táticas camufladas de controle? Treino de dança *en masse, en bloc* é, até hoje, parte do processo de aprendizado convencional, e surpreendentemente se parece com uma fábrica de modelos corporais. Usando uma escola aberta como exemplo, o único critério para entrada numa aula avançada seria ter dinheiro para pagar por isso.

Hoje, muitas aulas ainda estão mais diretamente associadas com o treino específico de uma única linguagem, ou um estilo de dança, ou mesmo com uma companhia. Recentemente, vi um anúncio para um workshop no qual as pessoas podiam treinar “sem ficarem presos a contagens ou formas”. A propaganda deste workshop extingue modelos tradicionais, mas me leva a questionar se a música ou o sistema métrico para o treino do corpo está em extinção, ou se há uma relutância em se reconhecer uma estrutura como parte de um caminho formativo em direção à criatividade individual. A necessidade de dançar é puramente individual hoje? Minha resposta está em minha tese. Por enquanto, vamos dizer que há um impulso social que lança o indivíduo numa série de sistemas que conformam ideias sobre arte. O que vem primeiro para o corpo que dança, a insurreição ou a instituição?

DANÇA PRÉ-CLÁSSICA

Susan Au (2002), em seu livro *Ballet and Modern Dance* (London, 2002:7), observa que os públicos de balé atuais teriam grande dificuldade em reconhecer um balé do século XVI como um balé. Estamos preocupados com um conjunto de questões totalmente diferentes, como diferenças de habilidades de movimento, estrutura coreográfica, espaços para performance, acompanhamento musical, decoração e assim por diante. Eu diria, como sugeriu Au, que, mesmo hoje, no século XXI, poderíamos ter problemas vendo o balé enquanto balé, uma vez que coreógrafos contemporâneos o têm manipulado continuamente, ou mesmo eliminado estruturas e movimentos tipificados que passamos a reconhecer na produção de balé.

A primeira aparição formal do progenitor do balé aconteceu na Itália, no século XV. A dança tinha primeira, e principalmente, uma função social envolvendo peças coreográficas curtas, dançadas pela aristocracia nos palácios reais. Em 1533, o casamento do rei francês Henrique II com Catarina de Médici

cria uma aliança política e marca um momento no balé em que a França começa, consistentemente, a emprestar das tradições da Renascença italiana. Eram espetáculos e cortejos grandiosos, cuja função era amainar paixões e acalmar a violência sectária (Homans, 2010:5). Embora Catherine fosse uma grande patrona das Artes, não foi tão irrepreensivelmente responsável por elas quanto pela morte de milhares de huguenotes durante o massacre no dia de São Bartolomeu, em 1572. É importante notar isso, já que governos reais seguintes se utilizaram deliberadamente de eventos teatrais para pacificar tensões levantadas por guerras e insurreições. Durante este período, a figura do *mestre de dança*, ou professor, aparece pela primeira vez na corte e, como resultado destas contendidas, tornando-se um aliado não apenas artístico, mas também político. Nomes importantes foram os de Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazzano, Cesare Negri e Marco Fabrizio Caros.

Como exemplo desta elaborada suntuosidade que demarcava os momentos iniciais do balé, Jennifer Homans, em seu livro *Apollo's Angels*, cita que o mestre de balé italiano Guglielmo Ebreo descreveu em 1463 “festividades que incluíam fogos de artifício, equilibristas, ilusionistas e banquetes com até vinte pratos servidos em bandejas de prata, além de pavões andando sobre as mesas” (Homans, 2010:4). Uma celebração deslumbrante feita mais para impressionar do que para inspirar.

Notavelmente, dançarinos dos primeiros balés não eram altamente qualificados em técnica como os de hoje. Eles eram geralmente nobres sem nenhum treino formal, conduzidos pelo rei ou pela rainha. Suas danças eram modificações das danças sociais de época, que buscavam mostrar a elegância de suas posições sociais através de movimentos graciosos. Devido ao fato dos figurinos serem réplicas das roupas de corte, não havia espaço para movimentos desprendidos, uma vez que os corpetes, armações dos vestidos, perucas e outros opulentos trajes obrigatórios restringiam a possibilidade de qualquer dinamismo ou improvisação. A palavra-chave aqui é *pompa*. As performances duravam entre

quatro e cinco horas, normalmente iniciando com uma procissão de grandes carros alegóricos que levavam dançarinos, cantores e músicos — imaginem uma Escola de Samba no Rio de Janeiro ou a “Macy’s Day Parade”⁴, em Nova York. Uma longa história de procissões religiosas antecedia a tudo isto, tradicional desde a Idade Média. O Balé de Corte se desenvolveu desta tradição. Estas grandes extravagâncias do Balé de Corte diferiam das predecessoras, na medida em que eram eventos e entretenimentos seculares para a classe nobre e, portanto, carregavam um ponto de vista aristocrático. Isto significa que eram “uma mistura cuidadosamente calculada de arte, política e entretenimento, mas com o propósito principal de glorificar o Estado” (Au,2006:12). Tanto a França quanto a Itália desenvolveram o Balé de Corte.

Os espetáculos eram geralmente um resultado organizado de ideias contemporâneas no campo das artes, que surgiram a partir da *Académie de Musique et de la Poesie*, fundada em Paris em 1570 pelo poeta Jean-Antoine de Baïff (1532-89), com mecenato direto de Carlos IX, imitando a famosa Renascença da Academia Platônica Florentina, e cujo conceito era uma fusão de todas as formas de Arte: Poesia, Música, Dança e Artes Plásticas (Au, 2006:12). De acordo com Au, os balés tinham versos recitados ou cantados, chamados *écits* e demonstravam uma relação próxima com a literatura do período.

A dança tinha outro significado social importante: criar harmonia para aqueles que participavam ou assistiam. A dança era social e para executá-la era preciso entrar no grupo de maneira harmoniosa. O Balé de Corte dos séculos XVI e XVII oferecia mais do que a simples diversão, envolvendo a união entre audiência e artistas não apenas no movimento mas também nas ideias expressas pelo espetáculo. Os temas dos balés também eram fontes para a união harmônica, usando-se mitos gregos e romanos para simbolizar a coesão social e a

⁴ Uma parada anual que acontece no feriado de Ações de Graça, caracterizada por balões enormes em forma de personagens de desenho animado e elaboradas decorações relacionadas à colheita, aos pioneiros e aos índios; tudo patrocinado pela loja de departamentos Macy’s.

coerção política. A academia trabalhava na criação de uma métrica ideal dos versos gregos, utilizando-se tanto da poesia quanto do verso, acompanhados por gestos treinados, deslocamentos e “movimentos saltitantes” (Homans, 2010: 6).

Decididamente, entre os mais importantes patronos do Balé de Corte estavam Catarina de Médici e seu compatriota Baldassarino de Belgiojoso, que adotou o nome francês Balthazar de Beaujoyeux (1555-87). Beaujoyeux foi responsável por grandes projetos, incluindo o *Ballet Comique de la Reine* (1581), encarregando-se da coreografia e da organização geral, o que chamaríamos, hoje em dia, de produção. Tal balé foi a primeira grande produção a usar “os princípios da *Académie de Baïff*, integrando dança, poesia e design para transmitir um único enredo dramático” (Au, 2006:14). As danças eram extremamente alegóricas e representavam relações geométricas do cosmo e suas referências diretas ao rei e à nobreza. A dança agora tinha um propósito religioso, mas também se atinha à vida intelectual e política da corte francesa. A fusão entre música, poesia e dança tinha o objetivo de atingir uma “transcendência espiritual”, buscando trazer o Homem mais perto de Deus, sendo que estas artes elevavam os seres humanos de suas circunstâncias comuns. A dança possuía uma hierarquia relacionada à pré-seleção daqueles que dançavam. Em outras palavras, o rei era o centro e os nobres faziam papéis importantes de acordo com suas posições sociais. Aqueles que não dançavam assistiam das laterais, conversavam e avaliavam os corpos, figurinos e produção. Na prática, a corte gastava sem limites nestas extravagâncias durante o período da guerra civil e, conseqüentemente, Henrique III foi criticado pelo desperdício de dinheiro e acabou assassinado.

Ao lado do Balé de Corte foi desenvolvida a Ópera Italiana, bem como o primeiro teatro público da França. Surgem também os dramaturgos franceses Corneille e Racine, trazendo maior flexibilidade à estrutura da dramaturgia clássica. A ópera causou um declínio de interesse pelo Balé e o *ballet de corte* “deu lugar a outras formas teatrais” (Homans, 2010:35). Já no início do século XVII, o *Ballet d’Alcine* (1610) introduziu o canto, substituindo a declamação, e os

elementos de comédia. Em 1620, o balé desenvolvia uma linguagem satírica, parodiando o comportamento e as pretensões do período, vindo a se tornar um entretenimento bastante popular. As danças pantomímicas, que se utilizavam de elementos mais acrobáticos enriquecendo a habilidade técnica dos dançarinos, extraíam seu material de atores, músicos, dançarinos, malabaristas e outros artistas viajantes, distanciando-se assim da imitação aristocrática. A escolha do elenco baseava-se cada vez mais na habilidade dos dançarinos do que em sua posição social, misturando as classes ainda mais.

Nesta época, o primeiro palco pró-cênico⁵, construído para uso pessoal do Cardeal Richelieu, sugeria a separação entre artistas e público e aguçava o julgamento dos bailarinos pelos espectadores, à medida que lhes dava mais perspectiva. Não havia mais necessidade de se identificarem personagens simbolizando os deuses ou algo do gênero, mas as plateias podiam contemplar a dança como um meio objetivo; ou seja, avaliá-la de uma perspectiva diferente, através da criação de outros aspectos e critérios de apreciação. Esta nova estrutura trouxe também a invenção de novas máquinas que glorificavam o cenário ornamentado e a decoração do palco. O balé, a esta altura, tornava-se cada vez mais político, utilizando-se de divindades mitológicas e heróis medievais cavaleirosos para idealizar a posição do rei, atingindo um apogeu durante o reinado de Luís XIV. Homans afirma que, para os franceses, a incorporação do Estado residia no corpo do rei e era sagrada: “O corpo do rei, pensava-se, continha seu reino (...), o rei era sua cabeça; o clero seu cérebro; a nobreza, seu coração e o Terceiro Estado (o povo) seu fígado” (Homans, 2010:11).

O rei Luís XIV, liderando o *Grand Ballet final*, dançava o deus Apolo e era frequentemente mencionado como o *Roi Soleil* (Rei Sol), representando um rei cosmicamente ordenado e “a incorporação humana do brilho e do esplendor da França” (Au, 2006:18). Esforços criativos partiram de alguns homens importantes

⁵ Um palco elevado em relação à plateia, delimitando o distanciamento.

nestas produções, como “o poeta Isaac de Benserade, o compositor e dançarino Jean-Batiste Lully (1632-87), os projetistas Torelli, Vigarani e Henry de Gisse e o mestre de dança Pierre Beauchamps (1631-1719). Luís XIV transformou o balé em muito mais do que um espetáculo, passando a ser uma série de etiquetas e práticas refinadas representando o universo aristocrático. Cortesãos eram obrigados a estudar ballet, à medida que ele se tornou definidor da identidade aristocrática. Tudo o que os cortesãos faziam era claramente definido ou, em muitos casos, coreografado. Isto se tornou tão restritivo que uma cortesã, Madame de Maintenon, certa vez reclamou que “as austeridades de um convento não se comparam às austeridades de etiqueta às quais a corte do rei está sujeita” (Homans, 2010:15). A Academia Real de Dança criada por Luís XIV propunha-se a “restaurar a arte de dançar à sua perfeição original” (“Archives Nationales, Danseurs et Ballet de l’Opéra de Paris”, 27-28; *apud* Homans, 2010:15): uma consequência necessária em vista da ruína causada pelos abusos políticos durante a guerra (e a Europa estava indefinidamente em guerra).

Já no século XVII, o ballet deixava o reino do entretenimento aristocrático e lentamente se tornava uma arte profissional. Os ballets cômicos, produções do dramaturgo Molière (1622-73), eram uma forma de transição entre o Ballet de Corte e a arte teatral profissional que emergia lentamente. Nestes balés, a ação se fundia à dança e à música e continha um forte elemento dramático, exigindo que tanto atores quando dançarinos participassem desenvolvendo ativamente a narrativa. Quando Luís XIV se afasta do palco, a era dos amadores e a restrição às cortes chega ao fim.

Em retrospectiva, os séculos XVI e XVII foram os anos do Ballet de Corte e da Dança Barroca. A dança tinha uma função política e o ballet era visto como um evento público pela criação de espetáculos narrativos duradouros e colossais para a corte real, interessada pelos antigos valores gregos. A academia Real de Dança e a Escola de Dança da Ópera fundamentaram a dança como

profissão através do estabelecimento de dois gêneros principais: Comédia-ballet e Ópera-ballet.

Com o estabelecimento das escolas de balé, veio a necessidade de criação de um sistema codificado de técnica de ensino, determinado não apenas por sua função artística, mas também política. A dança era ensinada e possuía o mesmo mérito da esgrima ou da montaria. Dançar mal não era apenas embaraçoso como também causava escândalo social para o nobre e para sua família.

Observar a técnica em diferentes períodos de tempo é uma boa maneira de elucidar identidades estéticas de uma época. A maneira como treinamos o corpo diz muito a respeito de como nos sentimos em relação a ele e o que motiva a arte. Como bailarinos desenvolveram seus corpos, quais eram seus objetivos durante cada período e como certas mudanças ocorreram dentro destes sistemas de estudo majoritariamente fechados?

Hoje, quando pensamos em técnicas de dança, diversos sistemas organizados de movimento e suas diretrizes específicas nos vêm à mente. Sendo assim, é necessário chegar a uma definição geral, pela qual começarei a explorar os conceitos de técnica relativos a cada período. Chamo de *técnica* um conjunto de procedimentos ou métodos de disciplina e estruturação do corpo, com vistas à capacitação ou domínio de um estilo ou linguagem de movimento e, em muitos casos, a técnica não foi somente um modo de codificar o corpo, mas um meio para se obter liberdade, expressão e naturalidade. Exercícios foram criados para gerar habilidades mentais e corporais para expressão ou virtuosismo. O que leva a considerar algumas das noções e proposições sobre a dança e o corpo que ainda permanecem contemporâneas, mesmo que passados mais de 200 anos.

EM DIREÇÃO AO SÉCULO XVIII

Selma Jeanne Cohen⁶, em seu livro *Dance as a Theatre Art* (1974:38), descreveu o século XVIII como “a dança para os olhos e para o coração”; um título emprestado do fato do dilema daquele século voltar-se para a transformação da dança de um repertório mecânico de passos e gestos para uma arte expressiva. Marcada por passos específicos, figurinos e decoração, a dança foi paulatinamente se transformando e adquirindo tendências mais dramáticas, bastante influenciada por produções teatrais contemporâneas. No final do século XVII e início do século XVIII, bailarinos não costumavam ser competitivos porque, apesar de suas habilidades técnicas serem importantes, eram geralmente determinados a papéis rotulados por suas alturas: os mais altos eram apropriados para os papéis mais sérios, enquanto os medianos eram jogados para os papéis mais leves. Homens de estatura baixa normalmente faziam os papéis cômicos.

Na parte técnica havia uma crescente ênfase nos *en dehors*, com um propósito espacial, já que agora as plateias se situavam de frente para os bailarinos. Esta foi uma mudança importante porque, anteriormente, a dança era observada dos três lados de um salão, resultando na parcial visibilidade de algumas formações no espaço. O que se tornou evidente foi o virtuosismo individual dos bailarinos. Com o aumento do *en dehors*, soltando a bacia, agregou-se agilidade, ao mesmo tempo em que os bailarinos ganhavam mais estabilidade no movimento. Assim maiores habilidades eram exigidas destes bailarinos. No século XVIII, coreógrafos de fora de Paris — lembrando que aqueles que ousavam fazer novos experimentos tiveram que deixar Paris — trabalhavam com o *ballet d'action*, que ligava todo o movimento a gestos dramáticos, ritmos e frases

⁶ Selma Jeanne Cohen (1920-2005) foi considerada uma pessoa de destaque na área da história da dança. Lecionou na Connecticut College, na New York University e na University of Wisconsin. É autora de muitos livros sobre história da dança e também editora da primeira *Enciclopédia de Dança*, de 1998.

musicais. Noverre foi provavelmente o mais zeloso dentre os coreógrafos dramáticos (Cohen, 1974:41).

Paulatinamente emergiram dois objetivos paralelos na técnica: o virtuosismo e distinção da habilidade do bailarino, em oposição à interpretação dramática que viria a substituir a simetria formal e mecânica. A técnica foi colocada à disposição de propósitos maiores, e, embora previamente dominado pelos homens, as mulheres passaram a se infiltrar aos poucos no *milieu*, desafiando passos até então considerados difíceis, além de mudarem os figurinos para acomodarem o movimento.

A arte de se mover graciosamente do século XVIII era parte excessiva do dia a dia das classes mais abastadas e das classes médias emergentes. A consciência de classes também era excessiva, e movimentos eram uma demonstração de prestígio e distinção. Esta era a arte que não podia ser comprada, apenas estudada e assimilada. A arte do movimento era aprendida destas fontes principais: mestres de dança, livros de etiqueta e códigos de vestimenta, sendo que este último reforçava o ensinamento e as máximas sociais dos dois primeiros⁷.

Ideias sobre o que é o movimento na dança e o modo como este ocupa espaço e tempo mudam, não em função de alterações biológicas (o corpo humano permanece relativamente o mesmo ao longo da história), mas em função de valores sociais que modificaram valores artísticos, transformando o que uma geração pensava ser elegante no que outra geração consideraria artificial. Com o mestre de balé, os pés se tornaram apontados ao invés de flexionados, e o encurtamento das saias contribuiu para a consequente extensão das pernas.

Os padrões espirais de solo do Minueto, movendo-se no palco, passaram a focar o solista e seus movimentos virtuosos, como giros a mais,

⁷ Tara Maginnis, Ph.D., The Costumer's Manifesto, <http://www.costumes.org/> permissão concedida para uso educacional.

saltos mais altos, etc. Estes movimentos extras tendiam a causar reações positivas da plateia e levantar aplausos entusiasmados. Com estas adaptações pessoais ao vocabulário convencional do balé, não havia diminuição da dignidade, mas uma apreciação especial dos heróis e dos deuses que os bailarinos retratavam. A separação entre bailarino e plateia aumentava a expectativa dos últimos; afinal, uma pessoa comum não podia ser comparada ao bailarino, dono de habilidades e qualidades que demandavam treino, dedicação e refinamento. Erwin Straus (1891-1975), um fenomenologista e neurologista do século XX, afirmava que a dança do século XVIII, na medida em que partia de um plano vertical, usava movimentos como curvas, inclinação, giro, quedas e levantamentos, e não utilizava movimentos em linha reta, mas criava uma necessidade de se curvar para dentro e para fora do próprio trajeto. Esta “serpentina”, dizia William Hogarth (1697-1764), pintor, sátiro e crítico social, era a “linha da beleza” que ele considerava mais belamente (executada) no Minueto.

As roupas da época eram tanto um elemento estimulante quanto uma imposição à dança, porque o corpo só podia se mover de uma determinada maneira. Em seu site “The Costumer’s Manifesto” (2010, TheCostumersManifesto.com), Tara Maginnis explica que para se dançar com graça era preciso inicialmente aprender a se mover com graça; assim, as crianças das classes mais altas aprendiam a dançar tão logo conseguissem andar. Para reforçar padrões corretos de movimento, as crianças eram vestidas em idade tenra como réplicas dos adultos, além de terem de usar o espartilho para corrigir a postura. A dança mais popular de todo o século XVIII foi o Minueto, uma dança imponente e disciplinada, que exigia um rigoroso controle do corpo, aparentemente sem o menor esforço. Os movimentos desta dança destacavam ao máximo as vestimentas, e estas, em troca, ditavam padrões de movimento.

Por exemplo, as cabeças dos homens e das mulheres eram sustentadas com leveza, sem movimentos bruscos, postura reforçada pela peruca, piamente sustentadas pelas cabeças.



Fig 1: Enfeite de cabeça feminino dos anos 1770. Fonte: <http://www.costumes.org/history/18thcent/accessories/wigs/d'a>



Fig. 2: Roupa masculina dos anos 1770

Mulheres que usavam o próprio cabelo podiam inclinar a cabeça para o lado contanto que evitassem qualquer tipo de “movimento afetado de cabeça” que poderiam lhes estragar o penteado.

Ombros e braços tinham de parecer relaxados, sua parte superior curvando-se graciosamente afastada do torço e não se deixando cair murchos ao longo do corpo, padrão reforçado pelos cortes altos das mangas que deixavam desconfortável qualquer movimento diferente. Cotovelos eram sempre levemente curvados, sendo o corte das mangas do século XVIII também curvado nos cotovelos para permitir esta postura.

Entretanto a saia feminina era o item mais desafiador, tanto para uma mulher quanto para os que ficavam ao redor dela.



Fig. 3 e 4: Vestidos de Corte Francesa por volta de 1770.

As pernas dos homens ficavam claramente expostas em bermudas e meias apertadas, fazendo-os manter uma postura de ballet permanente na quarta posição para mostrar ao máximo a curva das pernas.

Postura e movimento cotidiano dependiam de rígidos códigos de vestimenta. Difícil dizer o que teria vindo antes: se as roupas produziam um código de movimento ou se o movimento produziu roupas que se ajustavam a ele. Mas essas peças não eram necessariamente prejudiciais para a dança, embora fossem pesadas. As mulheres tinham que aprender a usar e se mover com seus vestidos como se fossem uma parte do seu corpo.

De acordo com o modo como o homem se vestia, levava seu corpo com suas panturrilhas, enquanto a dama levava seu corpo com o busto. O espartilho fazia todo o trabalho de ostentação, comprimindo os ombros e a cintura, alongando a postura e levantando seu busto para frente. No momento em que uma dama começava a esmorecer, um golpe suave de seu espartilho lembrava seu esqueleto de se manter ereto.

Muitas coreografias foram criadas no final do século XVII e começo do século XVIII; e, embora muitas composições fossem duetos para corte e para o teatro (*Courante, Sarabande, Allemande, Giga e Minueto*), diversas coreografias eram “contradanças” sociais.⁸ Tanto na Inglaterra quanto na França, a corte possuía um mestre de dança residente, que compunha coreografias para ocasiões especiais, como o baile de aniversário do rei. Conforme estas coreografias se popularizavam e se repetiam, sistemas de notação passaram a ser desenvolvidos através dos quais era possível lembrar passos e desenhos no espaço. Na França, embora os passos tenham se sofisticado (*jeté, plié, pas de bourrée, pas de courante, pas de gaillarde, pas de menuet, pas de passacaille* etc), o registro de coreografias foi facilitado pelo desenvolvimento de vários sistemas de notação. O mais influente destes sistemas foi desenvolvido por Raoul-Auger Feuillet, e utilizado em seu livro de 1700 *Chorégraphie*, bem como no *Recueil de contredanse and Recueil de Danses*, de 1703.

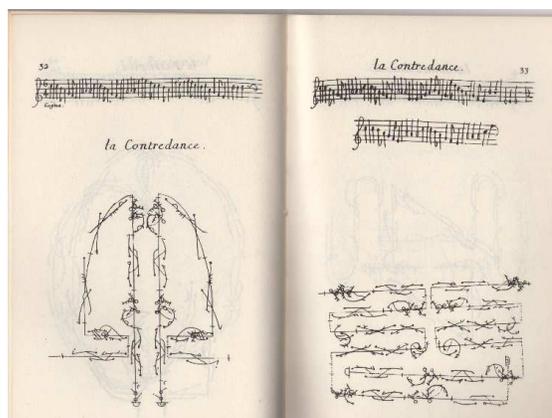


Fig. 5: Registro de coreografias pelo método de notação desenvolvido por Feuillet.
Fonte:Recueil de Danse. M. Feuillet, Maitre de Dance, Paris, 1700:32-33.

⁸ Ao final do século XVII, as danças camponesas inglesas foram apropriadas pelos bailarinos franceses; coreografias híbridas datam deste período, inserindo passos da corte francesa nas danças inglesas. Os franceses chamavam essas danças de *contredanse*. Com o passar do tempo, danças inglesas se espalharam e foram reinterpretadas por todo o mundo ocidental e, em um dado momento, o nome francês passou a ser associado a danças populares americanas, especialmente em New England (este nome francês pode ter contribuído para a crença de que se tratavam de danças originalmente francesas). <http://www.earthlydelights.com.au/history4.htm>

No sistema de Feuillet, como vemos na imagem, há padrões simétricos de pegadas, indicando as voltas e os padrões espaciais para o solo ou, como neste caso, para o casal. Sua dança é a imagem espelhada um do outro. O que distingue o homem da mulher é o vigor e vivacidade do primeiro em oposição à delicadeza reservada desta. O rei se posicionava no centro e o casal dançava em torno dele e de outros nobres. Esta era uma forma intrincada e geograficamente organizada de categorização, ditando regras e regulamentos que mais pareciam “uma corte em miniatura” (Homans, 2010:23). Foi a esta altura que as cinco posições de pés entraram em cena, porque, sem tais posições, a dança seria uma imitação pobre das danças sociais populares. Estas cinco posições, com as pernas rodadas para fora, contrapunham-se a outras cinco “posições falsas”, pernas virados para dentro, deflagrando gente das classes baixas como camponeses, bêbados ou bufões. Era quase como retratar o sagrado e o profano. A música mostrada no topo da página é intrinsecamente ligada à sequência de movimentos. Assim, os passos respeitavam várias regras e limitações e eram proporcionais à quantidade de força aplicada a cada ação (muito vigor ou muita malemolência estragariam a dança).

As cinco posições do corpo também determinavam os limites que se deveria aplicar a cada passo. De um modo geral, o corpo sempre se mantinha em estado de prontidão, já que havia mudanças constantes de peso — ou, no mínimo, a manipulação do peso do vestido — e os trajes masculinos exigiam atenção redobrada. “Joelhos levemente flexionados e calcanhares suavemente altos” (Homans, 2010:25) eram exigidos porque o corpo tinha que fazer muitos movimentos súbitos e ajustes invisíveis durante as danças. Consequentemente, era preciso saber onde estava o próprio centro de gravidade, sendo o alinhamento do corpo essencial para o equilíbrio, bem como a distribuição de peso sobre os pés. Os passos obedeciam uma etiqueta.

As danças eram, na verdade, metáforas, uma vez que se usava o próprio corpo em reverência ao corpo do rei, que, por sua vez, era conectado ao cosmo e, através dele, fluía energia divina.

A literatura que registrou a dança neste período “era um passo crucial: sem notação, a dança francesa continuaria a ser necessariamente um entretenimento local” (Homans, 2010:19). Com isso, a dança podia ser exportada junto com outros objetos da cultura francesa, como bonecos vestindo a última moda. A parte importante era a notação dos passos e não exatamente o balé. Estes passos, sequências de danças singulares, podiam ser transferidos de um balé para outro, sendo que o mesmo material era geralmente utilizado em outras produções. A documentação destas danças — *la belle danse*, como o cortesão Michel de Pure chamou este estilo francês de dança — era quase exclusivamente dançado por homens ou homens *en travesti*. As mulheres também eram encorajadas a dançar e suas habilidades se desenvolviam de acordo com eventos sociais e balés especificamente compostos para a rainha, embora isto viesse a mudar por volta dos anos 1680. Homans (2010:20) diz que *la belle danse* era de domínio indisputável dos homens, “a dança dos reis”. A ideia principal era de que os livros facilitariam a disseminação não apenas da etiqueta francesa, do comportamento em voga ou da nobreza, mas também espalhariam costumes franceses, o que, em troca, centralizava a França como modelo definitivo para o protocolo do comportamento europeu.

Outros sistemas de notação foram utilizados por Guillaume-Louis Pécour (c.1653-1729) em seu *Recueil de Dances Contenant* (1704), e por Pierre Rameau (1674-1748) em seu *Le Maître à Danser* (1725) e também *Abbrégé de la nouvelle méthode*. Todos estes trabalhos incluíam, além das proeminentes *danses à deux*, algumas das recentemente favoritas *contredanses* — envolvendo “a repetição de uma figura por dois ou mais casais”. Destaca-se que muita literatura estava sendo publicada sobre dança e sobre danças.

Em 1706 John Weaver publicou *Orchesography*, uma tradução do trabalho de Feuillet (1700), e, no mesmo ano, publicou também uma coleção de danças de Isaac em *Uma coleção de danças de Salão executadas na Corte*. Feuillet era muito popular, tendo estabelecido muitas conexões importantes na corte. Seu trabalho foi traduzido em muitas edições francesas e também em inglês, alemão, além de aplicado em outras partes da Europa. Em 1711, Edmund Pemberton publicou os trabalhos de Isaac, Thomas Caverley, Anthony l'Abbé, Pécour e Josiah Priest em *Um ensaio para o Futuro Aperfeiçoamento da Dança*. Em 1710 John Essex (c.1680-1744) lançou seu tratado *Para o Futuro Aperfeiçoamento da Dança* — uma tradução do *Recueil de Contredanse*, de Feuillet. Algumas das danças que Essex apresentava como “danças camponesas” eram claramente contradanças francesas produzidas para serem executadas com ares de Minueto, um processo de transformação de maneirismos franceses em ingleses. Em 1728, Essex traduziu para o inglês alguns trabalhos de Rameau, como *O Mestre de Dança e a Arte da Dança Explicada*.

Na Renascença e no Barroco esperava-se que a pequena nobreza fosse capaz de executar os passos típicos de uma dança em eventos sociais, e cada tipo de dança deu origem à sua própria forma composicional. Mas havia situações em que as classes se misturavam, como já mencionei neste capítulo, embora o estilo de dança dependesse geralmente do contexto social. Uma balada popular anônima de 1707 nos permite vislumbrar esta estratificação social:

Lately I went to a masque at the Court⁹,
Where I saw dances of every sort;

⁹ Fui há pouco a um baile de mascaras na corte / Onde vi danças de toda sorte / Dançam ali no tempo e no compasso / Mas ninguém se divertia como nas danças camponesas / Dançavam como se dança na França / e não à imponente moda inglesa / E a todo tempo ela precisava / Com destreza emplumada, se abanar de seu calor / Mas, quando dançamos, precisamos / ter um lenço ao alcance para enxugar o suor / E com nossas garotas dançamos bem rápido / Não como na corte, onde estão sempre apagados / Os tamborins tocam e nós pulamos / Nós giramos e encontramos nossas garotas para beijá-las / Ou melhor, vão estar tão prontas quanto nós / Que será difícil não esbarrarmos com elas.

There they did dance with time and measure,
But none like a country-dance for pleasure;
They did dance as in France,
not like the English lofty manner;
And every she must furnished be
With a feathered knack, when she's hot for to fan her.
But we, when we dance, and do happen to
have a napkin in and for to wipe off the wet;
And we with our lasses do jig it about,
Not like at Court, where they often are out;
If the tabor play, we jump away,
And turn, and meet our lasses to kiss 'em;
Nay, they will be as ready as we,
That hardly at any time can we miss 'em.¹⁰

Foi deste modo, através de danças sociais, que o artista do final do século XVII e início do século XVIII combinava sua criatividade pessoal a movimentos convencionais, trazendo uma versão mais realística da dança, que, por sua vez, unia ações humanas e emoções. As pantomimas dos teatros ambulantes nas feiras, tanto ingleses quanto franceses, usavam este meio expressivo de incorporação da dança em suas produções, o que demandava um uso total da linguagem corporal. Isto, somado ao desenvolvimento das danças dramáticas — corajosamente utilizado por suas estrelas da Ópera de Paris, Françoise Prévost (c.1680-1741) e Claude Balon (1676-1739) —, levou mais tarde ao desenvolvimento de duas bailarinas divergentes, Marie Camargo (1710-1770), conhecida pela brilhante técnica que executava frases de movimentos complexos e ritmos complicados (*entrechats* e *cabrioles*), e Marie Sallé (1707-56). Estas duas dançarinas deram abertura para níveis artisticamente mais elevados na dança feminina, bem como colocaram a bailarina na posição principal do palco.

¹⁰ <http://www.earthlydelights.com.au/history4.htm>

Também estimularam outras mulheres a seguir o ballet como opção de carreira. Sallé também fez experiências com seus figurinos inéditos, e foi provavelmente a primeira a receber crédito de coreógrafa em Paris e Londres por suas criações, inspiradas, por sua vez, no mito grego de “Pigmaleão” (1734). Sallé deixava os cabelos soltos e vestia trajes gregos. Homans aponta uma razão interessante para que as mulheres assumissem um papel maior na dança. Em primeiro lugar, ela menciona que a bailarina tinha certa independência social enquanto dançarina empregada, principalmente porque, na Ópera, ela mantinha seus próprios ganhos. É claro que isto não a livrava de difamações e intrigas. Uma mulher independente e que trabalhava, era considerada uma prostituta, que buscava proteção de algum patrono rico e influente, a quem ela se ateria por tudo o que ele valia aos olhos da sociedade. Como os papéis femininos se relacionavam à classe social, bailarinas profissionais eram uma nova e curiosa geração. Uma geração que deixava muita gente desconfortável com a relação ambígua e o antagonismo entre uma arte emergente para mulheres e seu papel social tradicional. Esta mudança radical não se estabilizou até final do século quando passou a contar com a ajuda de um dos bailarinos mais notáveis de Sallé, Jean George Noverre (Au, 2006:30-32).

O clamor de Noverre por mudança veio num período em que havia muitas inconstâncias na arte e na produção da dança. Na era do Iluminismo, a dança era vista como algo vazio de ideias. Homans lembra que Rousseau¹¹ acreditava que “todas as danças que retratam somente a si mesmas, e todo o balé que é apenas dança, deveria ser banido do teatro lírico”. A era da *danse noblesse* chegava ao fim e a dança se deslocava para uma nova esfera que se afastava da exaltação da aristocracia e dirigia-se a questões morais e a movimentos que “falavam à alma” (Homans: 73). A dança não negociava bem com outras áreas em uma produção. De acordo com Au, havia pouca comunicação antes e depois da

¹¹ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi um importante filósofo, escritor e compositor do Romantismo do século XVIII. Seus pontos de vista políticos influenciaram a Revolução Francesa tanto como a Revolução Americana e o desenvolvimento geral do pensamento moderno em política, sociologia e educação.

produção entre áreas que deveriam trabalhar juntas, como música, figuração, coreografia e maquinistas. Isto trouxe dificuldades artísticas e causou desentendimentos sobre os trabalhos e ideias de cada um. Noverre questionava convenções que restringiam a habilidade dos bailarinos de se expressarem. O uso de máscaras e os figurinos pesados do período” — os *panniers*¹² femininos e os *tonnelets*¹³ masculinos eram alvo de críticas constantes.

Noverre define a dança como a “a arte de compor passos com graça, precisão e leveza, ao tempo e compasso dados pela música. A dança causa e traz prazer tanto ao bailarino quanto ao seu observador”. Como a dança não era tão complexa em ideias como julgamos hoje, estética e emoção eram o que motivava as criações artísticas. O que era considerado prodígio para os olhos de outrora, hoje poderia ser considerado demasiadamente enfeitado. Quando compara dança e música, Noverre considera o músico alguém que tenta ir além dos limites, no estudo e na performance. Também se refere à dança como algo a mais do que arte plagiada, defendendo as qualidades individuais do bailarino, como o realce necessário para sua performance. Ao falar sobre seu próprio processo criativo, enfatiza:

- Uma ideia como motivação
- O estudo do gesto e das ações que despertam o sentimento a partir de sua ideia ou tema
- O encontro da música adequada, explicando e conferindo o material temático com o compositor.

Estas ideias poderiam facilmente ser arautos de uma aula de composição de dança de acordo com *Modern Dance Forms: In Relation to the Other Arts*, de Louis Horst, no qual os modelos da estrutura composicional foram ensinados com o uso de formas musicais do pré-clássico ao contemporâneo.

¹² Panniers do século 18 foram argolas ou roupas de baixo usadas para estender as larguras das saias — achatando as partes da frente e de trás.

¹³ *Tonnelets* foi o nome usado para uma saia túnica ou *bas de saye* usada por homens.

Noverre acreditava na colaboração com outras artes, defendendo que a dança (ou a pantomima, como chamava a expressão dramática no movimento), sendo visual, deveria se ajustar às artes visuais como pintura e arquitetura. Ele também sujeitava a dança aos mesmos códigos ou leis respeitados por outras artes. Mesmo assim, o *maître de ballet* era o responsável por todas as ideias reunidas em uma produção, e tinha considerável influência nos figurinos, cenários e música.¹⁴ Da mesma forma, percebia a natureza efêmera da dança e notava a inexistência de mecanismos discerníveis de preservação de uma produção, a não ser a memória do observador. Daí a necessidade de princípios claros através dos quais o movimento pudesse ser preservado para a posteridade.

Homans (2010:75) nos dá uma ideia de que tipo de dança e expressão corporal foram criados por Noverre. Ela diz que, ao invés de sequências de danças tradicionais e permutáveis, havia uma série de quadros expressivos com grande tensão emocional, quase como uma série de figuras narrativas. Como as posições estáticas nas telas dos filmes antigos, a dança altamente dramática de Noverre podia ser vista como um desenvolvimento profundo e pungente das “pinturas vivas, uma atividade de salão muito popular no final do século XVIII de Paris a Nápoles”.

Como afirmei anteriormente, mestres de balé descobriram que havia muitas razões para justificar a solidificação da técnica e do uso do *en dehors*. Uma dessas razões era estética, e a outra se tratava de uma proficiência mecânica, envolvendo precisão, velocidade e equilíbrio. Noverre ainda propõe que as roupas sejam soltas, permitindo o movimento do corpo, bem como exercícios, praticados com moderação, mas com regularidade, para aperfeiçoar todos os movimentos da dança a partir de esforços imperceptíveis.

¹⁴ Fazendo uma ressalva, o *maître de ballet* hoje é considerado um professor de dança, enquanto naquele tempo além de professor era também um coreógrafo.

Para Noverre, adquirir técnica significava ascender a um estado de graça, comparável a andar graciosamente e manter uma postura nobre, e isto é feito “forçando-se os membros por meio de um exercício tanto longo quanto doloroso”, para que se desenvolva uma posição que ele reconhecia não ser natural ao corpo. O autor também afirma que isto deve ser feito na infância, quando os membros ainda são bem flexíveis. As pernas viradas para dentro, por exemplo, tornavam a dança desajeitada e desagradável, enquanto o *en dehors* conferia-lhe “tranquilidade e esplendor” (Noverre, 2004:118).

Noverre elabora algumas questões que poderiam ser consideradas recomendações valiosas hoje em dia. Primeiramente, o movimento corporal executado erroneamente resulta em fadiga e lesão, coisas que só o tempo e a dedicação poderiam corrigir. Além disso, todo alimento deveria ser regulado e consumido com moderação, uma preocupação com o desenvolvimento e sustentação de corpos fortes. Ele lembrava que as lesões eram causadas por palcos inadequados, excesso de tensão durante um movimento ou exercício, falta de habilidade ou maus hábitos que dificultam ao corpo manter a postura correta para suportar movimentos. O pé, que serve como base do corpo, deveria ficar expandido, permitindo que os dedinhos se espalhem para que se mantenha o equilíbrio. No geral, a dança acentuava os movimentos dos membros, com o torso quase imóvel, embora rígido. Diz Noverre: “Para dançar bem, o corpo tem de estar firme e forte, sem se mexer ou tremer enquanto as pernas se movem. Se o bailarino deixa o corpo se juntar ao movimento dos pés, vai fazer tantas caretas e contorções quanto passos; assim a dança na qual falta o repouso, homogeneidade, harmonia (...) desprovida de graça (...) acaba ficando desagradável” (Noverre, 2004:126-127).

Noções similares circularam mesmo no século XX; por exemplo, num livro de 1937 chamado *The Thinking Body* (Todd, 1937). Este livro trata de muitos aspectos relacionados ao modo como a mente e o corpo estão interligados,

através do estudo das forças que equilibram o corpo, vindas de várias perspectivas.

Não importando se o criador das danças era chamado de *maître de ballet* ou coreógrafo, acreditava-se que esta pessoa produzia, ensinava e organizava o movimento. Ele era o centro e tudo girava em torno de sua percepção e suas decisões. Coordenava as ideias e os componentes do trabalho — movimento, música e decoração eram suas invenções, dando-lhe poder para escolher e combinar estes elementos. Na maioria das vezes a dança não partia do corpo do coreógrafo, como observou Noverre, expressando sua “reprovação a estes *maîtres de ballet* que têm esta obstinação ridícula em insistir que os membros do corps de ballet os tomem como modelo para regular seus movimentos, gestos e atitudes de maneira apropriada” (Noverre, 2004:15).

Noverre parece antecipar a visão contemporânea da relação dançarino/coreógrafo, na qual o bailarino é considerado coautor do trabalho, usando sua pesquisa de movimento e ideias no processo criativo em parceria com o coreógrafo/diretor.

Noverre segue discutindo a necessidade do bailarino expressar-se além do paradigma, arrancando as perucas e os aros rígidos que as mulheres usavam, que, na sua opinião, destruíam os contornos e os movimentos naturais do corpo¹⁵. “Renunciem a esta rotina servil que mantém a arte em sua infância; examinem tudo que diz respeito ao desenvolvimento de seus talentos; sejam originais; formem seus estilos a partir de seus próprios estudos; se tiverem de copiar, imitem a natureza, já que ela nunca engana aqueles que a seguem” (Noverre,2004:29-30).

¹⁵ A ideia de ‘natural’ para Noverre era diretamente ligada à imitação da natureza, significando, de acordo com Selma Jeanne Cohen (1974:42), natureza “bela”. Podemos facilmente concluir que o ‘natural’ é diferente para cada geração, ou seja, para o pensamento dos séculos XVIII, XIX, XX e do século presente.

Na carta IV, Noverre expressa seu desprezo pela redundância pedagógica imitativa, diretamente atacando os modos antigos da Ópera de Paris: “é inútil querer reformular a dança, enquanto continuarmos a ser escravos dos velhos métodos e tradições antigas da Ópera [de Paris] (...) veremos apenas fracas cópias das cópias...” (Noverre, 2004:29)

Lembrando a descrição de Selma Jeanne Cohen, do século XVIII, e recorrendo a ares mais positivos, vemos que Noverre dá conselhos que poderiam ser seguidos não apenas em outras eras, mas também hoje. É um clamor contra o conformismo, especialmente aquele instaurado no século XX, quando a importância da expressão pessoal se tornou crítica, como investigação primordial para o movimento em dança:

Nunca vá a um ensaio com a cabeça cheia de novas figuras e desprovida de sentido. Absorva todo o conhecimento que puder sobre o assunto que tem nas mãos. Sua imaginação, preenchida com a figura que deseja representar, vai lhe proporcionar as figuras, os passos e os gestos apropriados. Então suas composições irão brilhar com luz e força e serão autênticas se você estiver pleno de seu tema. Traga amor e entusiasmo à sua arte (...) o coração deve ser tocado, a alma comovida e a imaginação inflamada (Noverre, 2004: 30).

Passos vazios e falta de intenção irritavam Noverre mais do que tudo. Entretanto, aquela era a Idade da Razão, o que significava que a responsabilidade por uma boa produção, embora talvez não organizada deste modo, também, de certa forma, estava nas mãos do bailarino. A dança implicava na responsabilidade de se alcançar uma plateia através do entendimento compartilhado sobre o espírito humano. Algo com o que os “Modern Dancers” de John Martin concordariam no século XX.

No século XVIII, estabeleceram-se matrizes a partir das quais se passou a trabalhar um determinado vocabulário e considerações espaciais em relação ao palco, aos intérpretes, ao cenário e ao público. Além da regra de não

se dar as costas ao rei, muitas passagens de movimento foram criadas para serem frontais e simétricas executadas igualmente para a direita e para a esquerda. O modo como o bailarino assimilava todas estas coisas tornava-o bom, mas não necessariamente um artista, como questionava Noverre quando apontou as execuções vazias, criticando a forma sem intenção e endossando a contribuição pessoal a todo movimento.

A ideia de técnica para Noverre dizia respeito a proporcionar ferramentas, as formas dos mecanismos e instruções para “executarem” as coreografias, além de lembrar a estes bailarinos que corpos possuíam alma.

Na esteira das novas ideias de Noverre sobre o corpo e figurinos vem a discussão sobre a expressão facial. A Nona Carta de Noverre é toda dedicada à questão das máscaras. “Destruam as máscaras”, argumentava, “e ganharemos uma alma e seremos os melhores bailarinos do mundo” (Noverre, 2004:98). Ao remover a máscara, Noverre inaugurava a arte da maquiagem de palco, possibilitando a visibilidade da expressão dos bailarinos (Lynham, 2009:127). À medida que as habilidades técnicas avançavam, bailarinos se tornavam intérpretes multifacetados e aquele âmbito que valorizava o virtuosismo expandia-se para incluir um repertório de emoções. O rosto era uma contribuição obrigatória para este repertório e conferia uma dramaturgia autêntica às danças.

As ideias de Noverre encontraram oposição, fazendo-o deixar a França. Ele foi bem recebido na Alemanha, Áustria e Londres, apenas retornando à França para uma reunião turbulenta na Ópera de Paris. Ironicamente, no exterior Noverre era contratado como mestre de balé francês, ainda que fosse de fato seu maior crítico. Não obstante, em sua busca por reformas, Noverre defendia a unificação entre design e uma estrutura lógica para a progressão coreográfica do início ao fim. O balé produzido como um todo ganhou importância primordial, e já não era mais fragmentado ou abandonado para se distinguir ou destacar partes isoladas ou bailarinos específicos. Homans nos diz que o ballet d'action de

Noverre era uma necessidade de retorno a algo mais primitivo ou “pré-social”, como ela se refere. Era uma maneira de descobrir uma linguagem do corpo com a qual qualquer um poderia se relacionar. Era imediatamente comunicável através de gestos universais e era apreciado não apenas por Rousseau, mas também por outros intelectuais da época que discutiam as relações entre a Arte, a cultura e a civilização.

Não é preciso dizer que o homem assumia o controle de inúmeras áreas da vida. Sua necessidade de tomar as rédeas da ação incluía a expressão artística. Talvez Noverre concordasse com o que uma amiga da minha família, uma atriz treinada nos moldes clássicos, me disse depois de testemunhar uma série de performances que eu dançava nos anos 1970. “Você pode ser a melhor dançarina do mundo, mas seu talento não muda a péssima coreografia que está dançando.” A importância de um bom bailarino era proeminente numa coreografia e bons bailarinos adquiriam assim reconhecimento e status. No entanto, o balé em si não era suficiente; precisava de artistas especiais para chamar atenção para o trabalho.

A parceria entre dançarino e coreógrafo é um elo dependente, ou pelo menos um ciclo de provocações e reciprocidades. A ideia de que o bailarino era parte importante do processo criativo estava presente nas ideias de Kleist¹⁶, um contemporâneo de Noverre.

O uso do corpo do dançarino como a transferência da força criativa advinda do coreógrafo é uma noção Kleistiana. Em seu ensaio “On the Marionette Theatre”, Kleist postula que a “alma do bailarino” não pode ser encontrada “a não

¹⁶ Heinrich von Kleist (1777-1811) escreveu seu ensaio “On the Marionette Theatre” em 1810. Seu trabalho sugere um homem em pleno controle. Um ano mais tarde, Kleist se matou com um tiro, aos 34 anos de idade. No centenário de sua morte, os críticos concordaram que ele estava cem anos à frente de seu tempo. Em 1977 disseram que ele viera ao mundo duzentos anos mais cedo. Ele parecia ter sido inadvertidamente impressionado pela descoberta da ideia de desconhecimento da verdade de Kant. O trabalho de Kleist era dominado pela tensão entre sua certeza acerca da validade da alma humana e a aparente impossibilidade da descoberta de significado em nossa existência.

ser que o operador possa transportar-se para o centro de gravidade da marionete.” (Kleist, 1810). É claro que ele estava se referindo a um fantoche, mas suas analogias se estendiam para corpos dançantes e sua fusão à alma do coreógrafo.¹⁷ A voz do autor que exalta uma qualidade pura na dança — é este centro da gravidade nas juntas, ou, no caso do ensaio, nos lugares onde as cordas dos fantoches eram fixadas. Os braços e pernas de uma marionete são ativos, mas o tronco é estático. Do mesmo modo eram os movimentos do bailarino do século XVIII. Refiro-me a este ensaio como modo de reencontrar um elo entre o papel do bailarino e o do coreógrafo, e qual dentre eles detém o conhecimento essencial para criar a obra. Refiro-me mais detalhadamente a esta questão no terceiro capítulo.

Kleist diz: “nossa única esperança é avançar para o conhecimento total”. Mas seria a busca por este conhecimento global um caminho adquirido por meio da associação entre objeto (o corpo do bailarino) e significado (a ideia ou o trabalho), implicando num processo de trabalho indivisível entre o coreógrafo e seu “marionete”, empregando métodos que misturam papéis de atuação? Hegemonias e hierarquias convencionais são questionadas. Em outras palavras, enquanto caminhamos para o futuro, há alguém (e quem?) segurando as cordas?

Resumidamente, o século XVIII foi caracterizado pelo *Ballet d'Action*, cujos atributos básicos eram virtuosidade técnica e a emergência de solistas brilhantes. Mudanças em códigos de vestimenta, como roupas mais largas e saias mais curtas, permitindo a exposição das pernas, além de sapatos sem saltos, foram algumas entre as mais significativas mudanças. Além disso, houve a invenção da pantomima de Noverre, na qual a ação (o movimento) eliminava a necessidade de um libreto explicativo ou da narração da história. Homans afirma

¹⁷ Comentários de aula de Andre Lepecki sobre o ensaio de Kleist: “O fantoche é um recipiente transparente da alma do coreógrafo. A perfeição é Deus ou um marionete que pode se mover sem parar. O progresso é um movimento visível juntamente com ações subjetivas afetando os movimentos do mundo, também na habilidade de parar. O fantoche é animado pelo centro de gravidade e não possui o movimento de parada.”

que, no século XVIII, com a disseminação do balé por toda a Europa, o balé francês era constantemente ridicularizado, já que a sociedade se dissociava das hierarquias e se tornava cada vez menos interessada nos mitos e deuses, voltando os olhos para o Homem e suas capacidades (Homans, 2010: 49-50). Conseqüentemente, isto estendeu a dança às classes mais baixas e às formas populares, que extraíam seu material do folclore e das danças sociais comuns em feiras e outras festividades.

As mulheres, tradicionalmente em papéis coadjuvantes, começaram a se tornar bailarinas principais e se estabeleceram até mesmo como coreógrafas inovadoras desta forma de arte — coincidentemente, Camargo, devido ao seu brilhantismo técnico, foi acusada de “dançar como um homem” (Homans, 2010:63). O treino, no entanto, continuou a seguir o modelo e os métodos da Ópera de Paris e, embora isto viesse a mudar em breve, os teatros mantinham um sistema socialmente hierarquizado de distribuição de assentos. Os melhores assentos ficavam sobre o palco, porque era importante para a nobreza ser vista, quase como se estivesse também em exposição, e os camarotes eram decorados de acordo com o gosto pessoal. Era importante ser visto, ver os outros, e saber quem estava nas graças do rei, que roupas e jóias vestia, etc. Abaixo do palco havia um espaço mais barato, onde se amontoavam até mil pessoas entre serviçais, plebeus, *dandies* e intelectuais (Homans, 2010: 59).

Veremos como, no século seguinte, a dança e a visibilidade do corpo mudaram; particularmente através de um novo peso do movimento e também pelo deslocamento da atenção à bailarina. Igualmente, há distinção de temas centrais para a exaltação de um novo corpo feminino e a descoberta de suas possibilidades técnicas. Além disso, muitos passos foram dados para se estabelecer o balé em pé de igualdade com outras artes dramáticas. A dança começava a existir por si própria, como meio de expressão tanto através do corpo dos dançarinos, quanto pelas escolhas dos temas a serem tratados, que mostravam uma ampla gama de assuntos. A política sobre o corpo dos bailarinos,

as transformações nos papéis dos gêneros e os deslocamentos dos centros geográficos culturais marcaram este período seguinte. O atletismo e uma fascinação pelo virtuosismo passaram a ser prioridades no treino de dança. O que este corpo poderia fazer e até que ponto poderia ser forçado, bem como as eventuais consequências, foram parte dos avanços e estéticas emergentes, ambos proclamados e criticados durante estas transformações em dança. Com esta última colocação, entramos no século XIX.

ROMANTISMO E CLASSICISMO NO SÉCULO XIX

A imagem que mais facilmente me vem à cabeça quando penso no Balé Romântico do século XIX é a figura de Marie Taglioli, em sua pose de abertura em *La Sylphide*, coreografada por seu pai, Filippo Taglioni, e apresentada pela primeira vez na Ópera de Paris, em 1832. Delicadamente posicionada ao lado de um jovem escocês adormecido, a sílfide inclina seu corpo languidamente, repousando seu ombro numa poltrona. Ela é o sonho daquele rapaz, sua fantasia, atentando-o com um amor que nunca se realizará. A sílfide é um espírito que nunca descansa, uma figura icônica representando não apenas o papel total que a mulher ocupava na dança, mas que também capturou a imagem da mulher do século XIX. A imagem das bailarinas era etérea, delicada e frágil, nunca se demorando o suficiente para afirmar seus relacionamentos com os homens, sequer pronunciando sua existência. Por outro lado, havia normalmente uma contrapartida, uma mulher substancial e “pé no chão”, que finalmente complicava a vida do homem e apresentava empecilhos quando ele tinha que se decidir por seu par. O balé do século XIX atingiu uma identidade estética similar à ideia que o público geral tem hoje, de que o uso da técnica de ponta, ou da saia bufante chamada *tutu*, é obrigatório, ou de que a característica singular da bailarina é a leveza e o movimento aparentemente sem esforço.

Houve naquele século um fascínio por espectros e lendas sobrenaturais e esses temas literários em voga atraíram temas de dança similares. As plateias se amontoavam para ver peças de horror gótico e pantomimas de proporções mágicas, produções que lançavam mão de avançadas técnicas de efeitos luminosos, como a instalação de lamparinas com grandes refletores que difundiam a luz e adicionavam nuances mais sombrias e lúgubres, para dar mais realce ao tema em questão. O público buscava histórias de nebulosas “mulheres atraentes — que incendiavam a imaginação masculina, mesmo que esfriassem seus músculos como seus dedos finos e brancos.” (Jowitt, 1988:31) Havia um mercado, especialmente na França, para produções de dança fabulosas, totalmente baseadas nesses contos misteriosos, que ofereciam uma válvula de escape às excessivas mudanças políticas da época. As plateias gostavam da pintura de Henry Fuseli, dos contos de E. T. A. Hoffmann e da música de Hector Berlioz (Au, 2006:45).



Fig. 6: O Pesadelo de Henry Fuseli

Na medida em que as bailarinas passaram a dominar o palco, a divisão entre o que era considerado coreografia masculina e feminina se estendeu. Os cortes de certos movimentos masculinos pesados e a inclusão da técnica de ponta

deram à mulher uma qualidade aérea e graciosa, que acentuava a diferença entre a mulher claramente hesitante e misteriosamente cativante e sua rival “pé no chão”. O único momento em que homens e mulheres dançavam movimentos similares era quando a bailarina dançava os papeis das mulheres do mundo prático, uma vez que esta imagem era aceita na literatura e esperada no comportamento social, quase como se a mulher tivesse sido colocada pela moralidade no mesmo território do homem e assim fosse capaz de tais realizações técnicas.

Todo período histórico definiu seus próprios padrões do que é e do que não é correto e belo, e as sociedades de cada período estabeleceram conceitos distintos sobre atributos físicos ideais. No século XIX, ser belo significava usar o corpete que, aliás, causava problemas digestivos e respiratórios. Era provavelmente esta falta de ar diária o que contribuía com certas disposições delicadas e frágeis que levavam ao tênue caráter da mulher. Além disso, a carreira da mulher era geralmente o casamento. Entretanto, casada ou solteira, esperava-se que as mulheres fossem dependentes e frágeis, delicadas flores incapazes de tomar suas próprias decisões que fossem além de assegurar que seus filhos aprendessem princípios morais e que seus lares fossem lugares confortáveis para seus maridos. Os balés do século XIX exemplificavam o frequente homem confuso que corria atrás da mulher inatingível, fazendo-me lembrar da antiga lenda judaica de Lilith, que usei como pesquisa para uma coreografia na década de 1990. Lilith era considerada a primeira esposa de Adão, anterior a Eva. Ela era sedutora, tentadora e enigmática; e se considerava igual a Adão. A lenda nos conta que ele a rejeitou exatamente por isso. No pensamento do século XIX, Adão pode sentir atração por uma Lilith, mas se casa com uma Eva.¹⁸

¹⁸ Durante esse século e no seguinte, a lenda encontrada num talmude babilônico, geralmente relacionada a uma espécie de demônio feminino, Lilith, ainda é usada como material de pesquisa na cultura moderna, literatura, ocultismo, fantasia e horror ocidentais.

Essas ideias românticas e misteriosas intrigavam audiências por suas imagens sobrenaturais, muito mais do que pelas acrobacias cada vez mais frequentes nas danças. Frequentar o balé significava adentrar um mundo de fantasias, intensas paixões e buscas de amor. Como nos diz Jowitt, “era a paixão obscurecida pela preocupação romântica com a dicotomia entre carne e espírito. A união perfeita só era possível para além da sepultura” (Jowitt, 1988:34).

Além dos Balés *La Sylphide* (original de Taglioni, 1832) e *Giselle* (de Jean Coralli e Jules Perrot, 1841), havia também *La Fille du Danube* (de Filippo Taglioni, 1836) e *Napoli* (de August Bournonville's, 1842) ecoando a atração do momento por temas macabros e a frequente imagem de um homem solitário, desvencilhando-se das garras de mulheres, em busca de seu amor ideal, lutando contra preconceitos de classe que ameaçavam sua união.

O bailarino do início do século XIX experimentava uma relação bem mais vigorosa com sua dança e com as capacidades de seu corpo. Em 1828, havia avanços distintamente visíveis na técnica de dança, enfatizando o en dehors, produzindo pernas mais elevadas e baterias mais bem executadas. O movimento começou a fluir ao invés de compor uma série de posições ou frases e formas específicas. A dança se tornava mais livre à medida que a gama de movimentos aumentava. Conforme o movimento se tornava mais aéreo e complexo, a ênfase na leveza e na aparente simplicidade se tornava o padrão, especialmente quando olhamos para a bailarina-modelo da época, Marie Taglioli. Seu estilo e fluidez se tornaram prototípicas para outras bailarinas. Uma realização surpreendente, levando-se em conta que seu corpo tinha a reputação de inapropriado para dançar. Homans diz que ela tinha “proporções ruins, com uma postura curva e pernas muito finas” (2010:137). Seu pai, Filippo Taglioni, que era também seu professor, deve ter sido um treinador sádico, já que trabalhou duro para transformar estas características ordinárias em um ser frágil e sedutor, que instigava a imaginação e o desejo sexual em seu público. Isto contrastava com suas irrefutáveis características físicas. Ela, de acordo com Homans, levou a

velha arte a outro patamar, apropriando-se de uma técnica desenvolvida para homens e reinventando-a em seu corpo. Isto significa que ela precisou competir fisicamente com homens e fazer tudo o que podiam, para adquirir status e respeito equivalentes (Homans, 2010:134).

É impossível falar dos códigos de vestimenta para dança do final de século XVIII e do início do XIX sem observá-los como reverberações da sociedade e da política. Estes eram tempos de generalizada dissensão em muitos contextos, causando, dentre outras coisas, uma descarga sexual dentro e fora dos palcos. Jowitt sugere que as “saias ondulantes” usadas nos balés ajudavam a ecoar a ansiedade do momento sobre o que estava por baixo. A constante flutuação e a ausência de pés firmemente plantados no chão era também uma reflexão sobre a intranquilidade política e sobre a “insatisfação com a existência presente e o anseio por domínios distantes” (Jowitt, 1988:40).

O principal mestre de balé da Ópera de Paris, Pierre Gardel, era leal ao antigo regime e considerado “frio e ostentavelmente fleumático” (Homans, 2010:108), exigindo um treinamento bastante severo. Ele instituiu figurinos inspirados na antiguidade: as saias com armações, os culotes apertados, os tecidos que empurravam o ombro para trás e continham o torso, a inflexibilidade dos corpetes, todos foram substituídos por robes gregos e sandálias baixas amarradas aos tornozelos ou às panturrilhas” (Homans, 2010:108). Os balés de Gardel usavam muitas mulheres bonitas e ele acreditava que o público preferia assistir mulheres a homens. Essas mulheres do final do século XVIII não eram as figuras elevadas do século XIX, elas eram eróticas e sensuais. Em contraste, foi como se as mulheres do século XIX tivessem sido colocadas num pedestal para serem admiradas (Homans, 2010:108-109).

Mulheres de branco se tornaram símbolos da Revolução na França. Elas representavam a pureza e a nação incorruptível. Homans acredita que estas donzelas foram o primeiro *corps de ballet* e suas virtudes e princípios

representavam a nova ordem francesa. Tudo relacionado à vida nesta época reverberava um grito pela liberdade. A liberdade política também era expressa nas vestimentas sociais. As pessoas se tornaram mais valentes e mesmo bizarras. Algumas mulheres usavam vestidos transparentes sobre “malhas cor de pele, pulseiras douradas e mesmo uma pele de tigre casualmente cobrindo seus corpos” (Homans, 2010:115). Há uma característica muito interessante discutida por Homans em relação à criação dos corpos de baile durante a Revolução. Primeiramente, sempre femininos, representavam as cortesãs, as aldeãs, os demônios ou outras criaturas sobrenaturais, e seus movimentos eram normalmente uma representação pantomímica da ação. Sob a direção de Gardel, essas mulheres da Revolução apareciam em vestidos brancos gregos para significar os “clamores da comunidade (e da nação) sobre aqueles do indivíduo” (Homans, 2010:112). Sua classe era baixa, mas elas possuíam a mais incorruptível e impecável ética. Elas eram cerimoniosas e simbolicamente virtuosas. Os balés de Gardel tornaram-se sutis, mas consistentes lembranças da Revolução, e eram aceitos como tal. Seu reinado na Ópera de Paris durou 42 anos.

Durante este período, especialmente durante os tempos do Diretório,¹⁹ havia cerca de seiscentos salões de dança em Paris. A nova dança definitivamente mais intimista, a valsa, atraía toda classe de pessoas. No passado, o Minueto era dançado lado a lado com toda formalidade e apenas mãos levemente se tocando. A valsa, pelo contrário, com sua postura mais relaxada e com sua “carga erótica”, permitida apenas para mulheres casadas, abria o corpo tanto para mudanças espaciais quanto dinâmicas. Essa dança popular, advinda de formas folclóricas Austríacas e Alemãs (Homans, 2010:138), continha saltos curtos e pesados, características que mais tarde foram domesticadas e sofisticadas quando a dança migrou para Viena. Características que, combinadas

¹⁹ “Directoire” foi o nome dado aos cinco diretores oficiais que possuíam poder executivo na França, constituindo o segundo maior palco da revolução francesa (1795-1799).

à escassez de roupas, foram anotadas pelos mestres e incorporadas a suas coreografias. Essa nova combinação abriu novas possibilidades para o emparelhamento, uma vez que o corpo das mulheres era languidamente entrelaçado pelo abraço do homem. Infelizmente esses “encontros íntimos” se perderam tanto quanto as coreografias, mas podemos ainda imaginá-los a partir de desenhos deixados pelo mestre de balé André Deshayes. Veja os esboços abaixo:

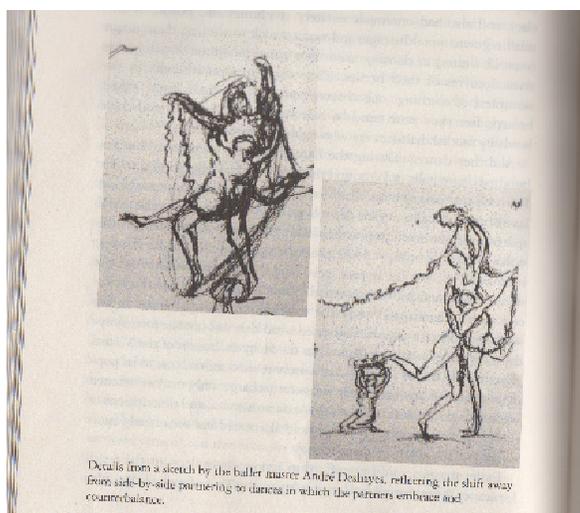


Fig. 7 : Hero et Léandre, Bibliothèque de l'Opéra de Paris, Fonds Deshayes, pièces 6 (croquis de danses de Deshayes), 7(croquis de danse de Despréaux), 7 bis(Homans, 115,116,117 ref. nota 556).

Muitos eventos, alguns políticos, contribuíram para a iniciação da bailarina leve e seu pretendente apaixonado. Em um ano, a partir da Revolução de Julho, Louis Philippe foi colocado no trono francês e a Ópera deixou de ser propriedade de corte. A nova direção do Dr. Louis Véron era subsidiada pelo governo e, conseqüentemente, refletia novas ideias políticas de independência que serviam à burguesia e à classe média (Jowitt,1988:31). A instabilidade política causou uma cautela generalizada, e a incerteza sobre quem patrocinava as artes. Por sua vez, isso iria refletir em como o corpo era retratado, representando um

ideal elusivo e nunca criando raízes. A vida era inconstante, no ar. A bailarina era desencorajada e mesmo criticada por mostrar robustez, tenacidade, assertividade ou realismo como qualidades. Até mesmo os bailarinos eram encorajados a serem leves e emplumados.

Embora os palcos fossem dominados por mulheres, os bastidores eram o universo masculino e os coreógrafos, quase exclusivamente homens, revelavam seus ambíguos pontos de vista sobre as mulheres no tocante à realidade e à fantasia. Os códigos morais do momento eram apenas incorporados nos papéis das mulheres pragmáticas, que queriam as mesmas coisas que as mulheres bem criadas na vida real: casar, tornando-se senhoras e vinculando-se assim à sociedade. No palco, as mulheres eram supremas, superiores ao homem, como aponta Jowitt, “mais livres do que ele (...) e em nada restrita a seus códigos” (Jowitt,1988:41).

A leveza da bailarina foi realçada mais tarde pelo trabalho de ponta, inventado neste período. No início do século XIX, as sapatilhas das bailarinas ainda eram moles, sem suporte; então, só era possível ficar na ponta dos pés através de um treino específico. O uso masculino das sandálias gregas, lançado pelo balé *Télémaque*, de Pierre Gardel (1790), foi provavelmente precursor dos sapatos de balé moles usados hoje em dia. A bailarina “pisava o mais alto possível sobre o metatarso, e conseguia ficar assim apenas graças ao esforço de todos os músculos de suas pernas e um incrível levantamento de seu corpo” (Jowitt, 1988:43). Mais habilidades eram exigidas das mulheres que, a exemplo dos homens, tinham de executar difíceis sequências lentas, adágios, sobre pés totalmente apoiados no chão ou sobre a meia ponta, por vezes sustentando uma perna no ar por cem tempos. Cada pose fundia-se à próxima com grande precisão e calma. Sem balançar! O peso do corpo precisa ser puxado para cima, tão alto que o ponto de equilíbrio sobre os dedos do pé não é pesado, mas centrado em uma pequena área e redistribuído para cima. Além da tremenda força nas pernas, era preciso saber como respirar para sustentar a leveza. Com a restrição da caixa

torácica causada pelo corpete, o movimento e a respiração se localizavam na parte superior do corpo — braços, ombros e cabeça. Nesta época, as coxas haviam sido eliminadas. En dehors foram inventados para aumentar a rotação das pernas, e surgiram histórias sobre bailarinas que pediam a suas empregadas ou a seus maridos para ficarem em pé sobre seus quadris para abrir suas juntas (Jowitt, 1988:46).

Outras mudanças nas roupas e figurinos seguiram tendências sociais e usos práticos. As saias foram encurtadas e as pernas das bailarinas tornaram-se parte de um repertório estético de movimento; embora retratassem um espírito desencarnado, elas atraíam pretendentes masculinos para o balé, mesmo que apenas para esperar nos bastidores como “Rats d’ Opera” para sair do teatro e seduzi-las com a possibilidade de um jantar ou algo mais. Essas garotas eram ansiosas para assegurar um patrono rico ou um marido, já que seus salários eram uma ninharia e elas tinham que pagar por aulas, roupas, comida e criar um plano para ascender de posição. Na descrição de Jowitt sobre a crônica *Les Petits Mystères de l’Opéra*, uma visão satírica sobre os bastidores da Ópera de Paris escrita por Albéric Second, uma petit rat esconde sob seu figurino um baralho, cinco pontas de cigarro, um pedaço de queijo, um pedaço de sabão e um colar, conferindo-lhe um protuberante ar espanhol, uma aparência que apelava mais para os membros masculinos da plateia. Pobreza e economias à parte, o corpo da bailarina era tudo menos etéreo. Dieta pobre, gravidez inesperada devido à falta de métodos anticoncepcionais e treinos árduos e extensivos tornavam o corpo típico da bailarina troncado e musculoso, ainda que vertesse sensualidade, curvas e nuances sexuais para atrair a preferência de público.

O aspecto mais relevante aqui é o valor de mercado da dança, e do corpo do bailarino capaz de satisfazer estes gostos. A real habilidade para dançar era secundária numa área em que as mulheres passaram gradualmente a tomar conta de seus próprios destinos. Jowitt explica uma clara distinção entre os bailarinos dos séculos XVIII e os do XIX. Os bailarinos do século XIX começaram

a *incorporar qualidades abstratas* enquanto seus predecessores do século XVIII apenas representavam a beleza, a música ou a fecundidade. Algo maior estava em jogo e ia além da mera ilustração da persona. Imagens orientais começaram a permear as artes na medida em que viagens se tornaram mais acessíveis. O Oriente começou a infiltrar as produções e tentar o público com contos do Marrocos, histórias de ciganos, haréns e um predominante misticismo que, de acordo com Jowitt, começou a desencaminhar pessoas do Cristianismo. Com o início da industrialização, visões do Oriente ofereciam uma suspensão do tempo e uma imagem imaculada da natureza tanto quanto os estranhos e incensurados adornos da cultura oriental. A literatura de Flaubert (1821-1880) marcada pela prosa narrativa realística, a arte romântica do francês Delacroix (1798-1863), apaixonado pelo exótico, e a poesia do inglês Byron (1788-1824), conhecido por seu romantismo excessivo tanto na escrita quanto na vida real, proviam ideias sobre países distantes bem como adicionavam suas interpretações sobre tais características culturais. O oriente transformou os olhos e influenciou o corpo com seu exotismo, possuindo-o com particularidades políticas e pessoais. Um exemplo é o balé *La Péri* (1843), baseado numa pintura de George Antoine Prosper Marilhat (1811-1847) sobre a história de uma fada persa no Egito. Nessa fantasia oriental, o sultão Achmet, também um poeta, é induzido, pelo ópio, a sonhar e então encontra a Rainha das Fadas, por quem se apaixona. Gautier and Coralli, que haviam colaborado previamente com *Giselle*, agora revisavam o tema do amor entre o mortal e o espírito.



Fig. 8 : *La Péri*, ballet de Coralli, Gautier et Burgmüller : costume de Melle Carlotta Grisi (rôle de la Péri)

Já na metade do século XIX, temas relacionados ao oriente e ao exotismo tornaram-se sutis conotações para desafiar limitações sociais. Histórias que continuamente giravam em torno do dilema masculino do “amor versus o dever” causavam perplexidade ao sustentar que nenhum homem poderia verdadeiramente se satisfazer com a realidade, sempre tentado capturá-la e se agarrar a um ideal, que, inevitavelmente, acabava mal. A mulher inatingível, objeto de seu afeto, fora preservada e imortalizada. Dançando, ela poderia interpretar ações que redimiam sua moralidade ou comprometiam-na com algum heroísmo, ou com um ato altruísta, mas ela continuava distante e, tendenciosamente, inalcançável. De um certo modo, isto era verdade na vida real, uma vez que as mulheres eram consideradas cidadãs de segunda classe (Jowitt,1988:57).

Para alcançar um novo status elas tinham que oferecer uma imagem de poder, neste caso, ser um objeto de desejo inacessível — o pote de ouro no final do arco-íris. Jowitt afirma que as mulheres do balé lutavam por sua liberdade, embora a felicidade ainda estivesse, como dito anteriormente, no casamento. As mulheres usavam sua habilidade de sedução para esconder outras estratégias que as levavam a serem tratadas com respeito e no mesmo nível dos homens. Negociações poderiam parecer sutis submissões, mas eram, na verdade, atreladas a um complexo esquema para obtenção de força social, uma combinação de ousadia e submissão, que amainava os homens, permitindo, ao mesmo tempo, que se sentissem mais fortes e no comando (Jowitt,1988:58). Em alguns balés, as mulheres usavam roupas masculinas como em *Le Diable Amoureux*²⁰, no qual uma demônia se disfarça de pajem. A mulher, voluptuosa em seus culotes apertados, era uma sedutora tentação, combinando curvas a membros fortes e gestos delicados. A heroína romântica e orientalizada tornava-se uma fusão de contradições, todas encerradas em seu corpo. Ela era uma “profissional esforçada e uma amante em potencial, uma imagem poética e um

²⁰ *Le Diable Amoureux* (1840) de Joseph Mazilier, apresentada pela primeira vez pelo Ballet du Théâtre de l'Académie Royale de Musique em Paris.

corpo ofegante e transpirante” (Jowitt, 1988:59). Além disso, ela personificava tanto a castidade quanto a sensualidade femininas. Era geralmente aceito que uma mulher sacrificasse sua vida defendendo sua castidade, tanto que a moça do harém (*La Péri*), que furiosamente defendeu sua virtude até a morte, foi aceita pelos códigos morais cristãos.

Desse modo, vemos um repertório de qualidades opostas na dança feminina, que se manifestava através do desenvolvimento de uma ampla gama de movimentos que retratavam sutis e rápidas mudanças no tônus e nas tensões musculares. Mas como pode um corpo ser capaz de ser esquivo e estável ou firme ao mesmo tempo? A ideia da época sobre a boa cristã, que abraçava princípios que envolviam a criação de uma família, comportamento moral e reserva em relação aos homens, somada a uma abjuração generalizada contendo questões políticas, foi contrariada por imagens na literatura, retratando uma qualidade provocativa. Despertando uma natureza sedutora e ousada, além da aceitação de seu potencial, a mulher, tanto nos palcos quanto fora deles, começou a conhecer a complexidade de seu papel e divisar estratégias para usar seu poder e assegurar seu status. Ela podia se mover de modo sedutor, embora esta noção seja diferente dos padrões de hoje. As mudanças no modo como a bailarina usava os braços, o balanço dos quadris e a insinuação, mesmo para os padrões de hoje, de um torso voluptuoso pronto e disposto a inflamar um homem, abriram caminho para um novo movimento. A conquista sexual, ao menos no palco, abriu brechas nos tabus sociais e concedeu, ao menos às bailarinas principais, licença para inventar e interpretar seus papéis. A autenticidade não era um problema quando danças típicas, familiares ou estrangeiras eram executadas. A famosa Carlotta Grisi (1819-1899) jamais imitaria uma prostituta dos haréns do Cairo; isto estava abaixo dela. Contrariamente, substituiu tudo isso por uma *Péri*²¹ que dançava uma *cachucha*, com castanholas atijando a imaginação do público; ou seja, escolheu interpretar a sensualidade de uma maneira nada autêntica. A *cachucha*, uma

²¹ Um ser mitológico supra-humano como uma fada ou um gênio.

dança espanhola estilizada pelo balé, tornou-se memorável pela bailarina Fanny Elssler (1810-84), uma adversária de Marie Taglioli. Juntas, elas representaram dois lados da moeda do balé, Taglioli era a Sílfiade etérea e Elssler era a vivaz dançarina espanhola.

O amor falho ou insatisfeito estava intrinsecamente relacionado a diferenças em classes sociais, o que era claramente refletido no palco, causando a separação de casais no mundo real, como no balé *Giselle*²², para reatá-los somente no plano místico da existência após uma morte inevitável ou o sacrifício de uma mulher. Foi durante o século XIX que esta mulher frágil e delicada se tornou gradualmente mais forte. Aquilo que naturalmente alterou o caráter da mulher inacessível fora de cena provou-se verdade também para a heroína romântica e orientalizada dos palcos. Jowitt observa que quando os balés russos de Diaghliev estrearam em 1909, a audiência estava mais tolerante às insinuações sexuais e a imagens libidinosas. Tais plateias já não insistiam tanto em ver passos de balé “autênticos”, mas estavam mais interessadas em suas ilustres imaginações e fantasias obscuramente convincentes (Jowitt, 1988:65).

Essa margem de interpretação e liberdade para ir além do próprio domínio foi um fator crítico para a construção dos corpos do século XIX, que, com efeito, precisavam ser influenciados por outros sujeitos, objetos ou contextos para se metamorfosearem. Encantada pelos ares de um lugar exótico, vestes e costumes de terras estrangeiras, a dança começou a gerar e apresentar, ainda que sutilmente, uma integração de vocabulários tradicionais, sacralizados com interpretações pessoais idiossincráticas. A dança, especialmente através dos modelos orientalistas, mesclava áreas contrastantes, por vezes estranhas, mas sugeria algo proibido e excitante. Essa atuação no palco pode ter ajudado a lançar uma imagem do corpo que permitia esta mesma transformação na moral da

²² Este balé conta a história de uma camponesa que se apaixona e é traída por um nobre. Mais tarde ela o protege de espíritos vingadores chamados Wilis. Apresentado pela primeira vez pelo *Ballet du Théâtre de l'Académie Royale de Musique em Paris*, em 28 de junho de 1841. Coreografia de Jean Coralli e Jules Perrot.

sociedade. Aos poucos, a ideia de autoexpressão num papel começava a se estabelecer. No palco, a mulher solista poderia mostrar a si mesma como capaz de sua afirmação pessoal. A nova efervescência da bailarina no palco e sua repercussão de popularidade conferiam-lhe convicção e status, transformando-a em algo como uma estrela do rock, com permissão para transitar entre classes, tanto nos palcos quanto na vida real. Com a abundante emergência de bailarinas, os mestres de balé foram retornando para sua antiga função lucrativa, preparando mulheres para debutar nas cortes, bem como oferecendo ao mundo da dança um corpo feminino capaz de alcançar os padrões estabelecidos pela Ópera de Paris. Os princípios que governavam a sociedade napoleônica governavam também a Ópera de Paris. Pareciam ecoar o pensamento foucaultiano quando Napoleão decretava “rigor profissional e ética meritocrática juntamente com disciplina militar” (Homans, 2010:122).

A Dança, enquanto forma de arte, é em muitos casos um meio para a notoriedade ou crítica social; uma arte existente em meio a uma contínua discussão de princípios dominantes, códigos societários e climas políticos em curso. O mundo ocidental era ao mesmo tempo atraído e altamente desconfiado do oriente e estas questões estão ligadas à curiosidade cultural e inscritas no corpo enquanto meio primevo de comunicação. Na virada do século XIX, a bailarina moderna Ruth St. Denis também buscava o oriente como inspiração para um gênero totalmente inédito, que será discutido no capítulo dois. Voltando à discussão daquela onda de feminização no balé, entramos em outra era, o Classicismo, de 1877 a 1900, e a emergência da coreógrafa.

A definição de “Classicismo” remete aos princípios estéticos presentes na *Poética* de Aristóteles²³. O filósofo grego equiparou a poesia à dança, observando que, quando os bailarinos imprimiam ritmo aos movimentos, podiam

²³ A *Poética* de Aristóteles é o trabalho mais antigo de teoria literária e dramática que se tem notícia. Nele, Aristóteles dá pistas do que chama de poesia (um termo que em grego significa “fazer” e neste contexto inclui comédia dramática, tragédia e sátira, dentre outras formas poéticas).

expressar maneiras, paixões e ações. Os escultores estudaram o corpo e a atitude dos bailarinos por sua arte de imitar paixões.

Na arte ocidental, dois grandes períodos pós-helênicos foram rotulados como “clássicos” por tentarem recriar a Arte Helênica ou se voltaram para o período Helênico em busca de inspiração para sua arte. Voltando um pouco, vimos que houve primeiramente a Renascença, momento em que o balé nasce, associando-se desde cedo à Opera, num empenho em revitalizar ou recriar o Teatro Grego, que reunia música, dança e poesia. Em segundo lugar, veio o período “neoclássico” do século XVIII²⁴. Este é um termo genérico aplicado aos coreógrafos do século XX, que olhavam para Petipa como um artista de referência, do mesmo modo que os artistas do século XVIII olhavam para os poetas gregos e suas peças como modelos.

Lembremos que, assunto principal dos coreógrafos do século XVIII, dentre os quais estava Noverre, eram os mitos gregos, nos quais, em função da inclusão do rei e da nobreza no *finale*, a maior parte dos personagens era deificada. O “balé clássico” também remete a um tipo de treino (refiro-me ao vocabulário da danse d'école, que se desenvolveu ao longo de 200 anos)²⁵. O Balé Romântico é simplesmente um período artístico dentro do balé clássico e ele definitivamente corresponde às tendências na arte e na literatura da época.

A força deste período começou a esvaecer quando as tendências se deslocaram de Paris para a Rússia. O balé clássico passou a enfocar a precisão e uma abordagem estética limpa para o corpo, definindo suas linhas e valorizando a beleza da técnica e da execução de movimentos perfeitos. O arabesque da bailarina clássica implica num círculo, enquanto o arabesque da bailarina

²⁴ Refiro-me ao neoclássico porque “era na verdade uma tentativa barata de recriar a alta arte Helenica”:

<http://balletalk.invisionzone.com/index.php?/topic/6852-classicism-2-definitions-and-uses/p.1>

²⁵ <http://balletalk.invisionzone.com/index.php?/topic/6852-classicism-2-definitions-and-uses/p.1> p.1

romântica é oval; de maneira análoga, os ombros clássicos são quadrados enquanto os românticos são caídos.



Fig. 9: Marie Taglioni numa litografia do século XVIII



Fig. 10: Bailarina da era Romântica – observe os ombros caídos.



Fig. 11: Anna Pavlova, provavelmente depois da visita de Isadora Duncan à Rússia, em 1904



Fig. 12: Anna Pavlova – A Morte do Cisne, 1905

A bailarina travestida não dissimulava sua feminilidade, mas usava culotes apertados e calças agarradas para exibir, com vantagens, pernas em forma, cinturas finas (ainda que com corpete) e formas arredondadas, típicas do corpo feminino ideal na época. Era como se ela fosse uma prostituta de rua à mostra e pronta para agir, diferente daquele espectro ambíguo e delicado que flutuava dentro e fora do alcance dos homens. Lynn Garafola diz em seu artigo sobre “A Bailarina Travesti do balé do século do XIX” (2001, Durham North Carolina) que “Ela poderia ter imitado os passos e gestos do performer masculino, mas nunca personificou sua natureza” (Garafola, 2001:213). Notavelmente, esta forma das mulheres personificarem homens havia sido invertida, havia duzentos anos, na primeira trupe de dança de Lully no século XVII — lembremos que eles advinham da *Académie de Musique*, que mais tarde foi chamada de Paris Ópera — na qual os participantes eram exclusivamente homens e todos os papéis femininos eram interpretados por rapazes travestidos.

Por que os homens foram excluídos da popularidade do século XIX? Esta mudança da dominação tradicional do bailarino para a proeminência feminina deveu-se principalmente à virtuosidade quase grotesca da técnica masculina. O bailarino Auguste Vestris (1760-1842) atacava o vocabulário do balé com uma força voraz e selvagem, combinando diferentes formas, juntando passos formalmente utilizados separadamente em diferentes estilos. O excesso de ingredientes, giros múltiplos, pulos altos e baterias frenéticas produzia uma representação exagerada da dança masculina, e o danseur acabava fazendo aquilo que era considerado um tabu: ele mostrava que a dança era algo físico. Inicialmente, as plateias ansiavam por estas peripécias virtuosas, o que encorajava o sentimento generalizado de que quanto maior, mais rápido e mais alto, melhor. Ao invés da contenção sutil da dança, o corpo era empurrado para suas limitações físicas. O método de Vestri reunia estilos específicos que, anteriormente, distinguiam os bailarinos e criava um bailarino capaz de executar todos eles. Agora o bailarino saltava, rodopiava, batia e executava adágios

(movimentos lentos); era um acrobata, um cômico, etc. Isto automaticamente aboliu uma hierarquia social — o bailarino era um corpo maleável e versátil, que podia se transformar em qualquer coisa. Uma vez mudado o modelo, mudava também o treino. Passos e combinações começaram a se desenvolver regularmente. O *en dehors* foi aumentado para 180 graus, agora as pernas se estendiam totalmente no ar, a coluna girava para direções incomuns e a repetição tornava-se extremamente importante. As aulas duravam pelo menos três horas, a maior parte dos exercícios era executada na meia ponta e muito fôlego era necessário para se completar cada exercício, que, por sua vez, aumentava em dificuldade e em número de passos. Diz Homans: “A maioria dos bailarinos, no entanto, iniciava seus treinos com meia hora de exercício de barra, que seriam mais tarde repetidos no centro da sala sem apoios — e frequentemente na meia ponta (...) 48 pliés seguidos de 128 grand battements, 96 petits battements glissés, 128 ronds de jambes sur terre e 128 en l’air, finalizando com 128 petits battements sur le cou-de-pied.” (Homans,2010:129).

Homans questiona se isto era de fato progresso. A hierarquia aristocrática tão presente na dança antes do século XIX havia sido eliminada, uma vez que os contextos sociais e políticos não estavam mais presentes naqueles corpos. Não havia mais classe e esses bailarinos, ainda que capazes de grandes feitos virtuosos, eram apagados. Embora fossem admirados pelo ousado desafio de suas limitações físicas, eram bastante criticados por que pareciam insossos e, acima de tudo, pareciam carecer de arte. Ironicamente seus figurinos continuaram sendo suas meias e acessórios elaborados do passado aristocrático, não mais refletindo, como no passado, a moda do momento, que, no início do século XVIII, eram as calças e ternos escuros. Como resultado, o bailarino se tornou um exagero anacrônico de uma aristocracia condenada, ainda que, com efeito, o movimento do bailarino fosse muito além do que qualquer danseur havia alcançado antes. Mas este virtuoso exagerado na verdade depreciou a dança masculina, uma vez que extinguiu o elemento por excelência do balé, a nobreza.

Para os franceses isso era inaceitável, o danseur precisava ser elevado (pra não dizer divinizado) acima das pessoas normais das ruas. Homans nos diz “se os homens distorceram o balé na sequência da Revolução Francesa, as mulheres o preservaram” (Homans, 2010: 132).

Embora as mulheres estivessem começado a dominar a dança masculina, não podiam tornar-se réplicas daquelas hipérboles atléticas. Sua dança era, ainda que física, dramática e envolvente. Marie Taglioni era um bom contraste a este exemplo e, embora ela tivesse aprendido a dominar toda a bravura, ela tinha algo completamente único que a fazia culturalmente aceita: ela era feminina e dava graciosamente às audiências a segurança da tradição e da austeridade. Com o auxílio de sapatos inspirados na moda de rua, amarrados aos tornozelos e com bico quadrado, ela levantava seu peso bem alto na meia-ponta, arrebetando entre três e quatro pares durante uma apresentação (Homans,2010:142).

Críticos da época, como Théophile Gautier (1811-1872) e Jules Janin (1804-1874), encantavam-se por Taglioni, e acabaram inventando um novo protótipo, não apenas para o balé, mas para toda a sociedade a partir dela. O estilo de Taglioni não rompia totalmente com o regime do velho balé; ao invés disso, adicionando suas próprias idiossincrasias à dança, ela se tornava inadvertidamente um estereótipo para outras mulheres. Este misto de rebeldia e desejo pelas velhas maneiras ressoava dentro e fora dos palcos. Uma desilusão pós-revolucionária e uma certa nostalgia trouxeram à tona uma espécie de melancolia combinada à sensualidade, evidentes em balés como *La Sylphide*.

Politicamente falando, e intrínseco ao espírito dos franceses, havia um contínuo empenho em obter, manter e se agarrar à liberdade, e esta era uma condição na França que beirava o inatingível. Essa atitude se refletia no palco, uma vez que o movimento da bailarina raramente alçava vôo, mas deslizada sobre o chão, parecendo bastante efêmero e esquivo. Os homens do século XIX ressoavam o precário ambiente político francês e eram seduzidos, não pela

escolha mas por sua natureza fraca e suscetível. As mulheres, por outro lado, eram elevadas em pedestais, eram o ideal inatingível, próximo, mas nunca alcançável. Sobre Taglioni, Homans escreve: “não apenas ela era uma figura dos sonhos na imaginação Romântica, mas por que ela era — como bem observou Gautier — uma bailarina para as mulheres” (Homans, 2010:160). A autora nos diz que isto fazia com que não apenas os homens a admirassem, mas também as mulheres, porque ela era, ao mesmo tempo, a prosa e a poesia, tão real quanto irreal, perfeita e respeitável e, assim, uma porta-voz para suas vidas. Taglioni era independente, mas representava a moralidade e as convenções sociais tradicionais.

Havia outra razão para que a imagem feminina fosse vista como caprichosa e volúvel. Pensava-se, na época, que as mulheres tinham se tornado mais propensas à loucura, que se imaginava provocada pela menstruação, alterações hormonais e por dançarem valsa. Naturalmente curiosas e passionais, ao se atirarem intensamente neste tipo de dança, tornavam-se mais receptivas a emoções flutuantes, mas também mais sensíveis à poesia. Esta era uma ruptura clara com as pantomimas e balés de enredo de Noverre, e, para os franceses românticos, a sensação de perda estetizada — o intenso sentimento de anseio prevalecia como a qualidade das bailarinas heroínas do século XIX (Homans, 2010:171).

A apreciação da dança masculina veio mais tarde, quando houve uma alteração geográfica da dança, provavelmente em função da Guerra Franco-Prussiana, que virtualmente fechou a Ópera de Paris em 1870. Como resultado desse alvoroço político, muitos dançarinos e coreógrafos migraram da França para a Rússia. A incorporação das danças populares russas pelos coreógrafos estrangeiros trouxe de volta a imagem masculina, fazendo do bailarino o exemplo máximo da energia robusta masculina, colocando-o em pé de igualdade (por assim dizer) com a bailarina. À medida que adentramos esse novo território, começamos a ver como apropriações contemporâneas da história cultural do país

começaram a infiltrar o modelo rígido do bailarino parisiense, fazendo do bailarino um canal receptivo para a interposição tanto de sabores nacionais quanto importados.

RÚSSIA

Fórmula de Mikhail Fokine para a coreografia: nunca fazer combinações de passos prontos. A dança deve servir como expressão de sua ação dramática. Bailarinos podem e devem ser expressivos da cabeça aos pés. Todas as artes devem ser equivalentes.

Até onde consigo me lembrar, eu considerava a Rússia a imagem-essência da dança clássica, particularmente durante o período da Guerra Fria (1958 a 1965). Um dos programas de TV mais populares no domingo à noite nos Estados Unidos era o “Ed Sullivan Show”, que, além de ser ao vivo, presenteava seus espectadores com um show de variedades. O mais interessante é que não eram apenas números; a seleção ia desde a primeira aparição dos Beatles, passando por Marcel Marceau (o mímico, 1923-2007), até cães adestrados, comediantes e um danseur que desertara recentemente da URSS, Rudolf Nureyev (1938-1993). A URSS era chamada de cortina de ferro, porque, aos olhos americanos, ela era uma fortaleza política impenetrável, e eu presumia que todos que viviam lá eram infelizes. Aos olhos de uma bailarina muito jovem — eu tinha entre 7 e 8 anos na época —, a Rússia era um país misterioso, conhecido como repressivo e um país de onde os bailarinos desertavam. A América representava liberdade de escolha, enquanto a Rússia representava opressão. Foi com grande benevolência, assim eu imaginava, que a América abria suas portas para Rudolf Nureyev, Natalia Makarova e Mikhail Baryshnikov. Supondo que todos os bailarinos russos eram iguais a esses artistas, eu imaginava seus treinos nos campos de trabalho da Sibéria, submissos a uma ação disciplinar rígida caso os dançarinos não conseguissem executar três piruetas.

O balé russo ocupou um lugar importante na dança do século XX, embora sua história tenha começado muito antes. Em primeiro lugar, Homans nos conta que não havia balé antes de Pedro, o Grande (1672-1725). Não havia danças de corte na Rússia, já que dançar era considerado pecado e associado aos camponeses. Os homens usavam barbas longas, que eram associadas à devoção, pessoas de ambos os sexos raramente se encontravam em público, e, até a época de Pedro o Grande, não havia sequer alusão ao refinamento de corte, etiqueta comportamental ou o artifício e a pompa do balé de corte. A porta de entrada da dança para os russos não foi o balé, mas o exército. O que se destinava e se tornou a Escola Imperial de Teatro teve suas raízes não no salão, mas na Corporação Imperial de Cadetes. Até hoje, a dança russa é ligada a esta prática grandemente disciplinada e regimentada, decididamente sistemática e organizada (Homans, 2010: 248-249). A educação na Rússia era bem rígida e, no século XIX, tanto os estudos acadêmicos quanto os religiosos eram controlados pelo Estado. Os estudantes eram classificados de acordo com seus méritos; e esperava-se deles obediência absoluta. Após a formação, eram obrigados a servir ao Estado por dez anos e os bailarinos poderiam ser negociados ou empregados em qualquer lugar considerado apropriado pela administração. Licenças, casamentos e a maior parte das atividades estavam constantemente sujeitos à aprovação das autoridades. Essas táticas de controle foucaultianas²⁶ estão fortemente impressas no treino russo, mesmo nos dias de hoje; mas, na época, essas táticas de controle levaram as tradições italianas e francesas a uma posição bastante submissa.

A imigração para a Rússia começou por volta da Revolução Francesa e Charles-Louis Didelot, aluno de Noverre foi um destes franceses ex-patriotas. Coreógrafos e bailarinos do século XVIII, como Didelot (1767-1837) — cujos balés eram precursores do período Romântico — e Hilverding (1710-1768), levaram o Ballet d'Action à Rússia. Durante o período Romântico, Taglioni e Elssler

²⁶ Referência às páginas 10 a 12.

dançaram na Rússia. Tanto Perrot (1810-1892), conhecido por coreografias como *Odine* (1843) e *Pas de Quatre* (1845), quanto Saint-Léon (1821-1870), famoso por seu balé *Coppélia* (1870), se apresentaram e coreografaram para os Teatros Imperiais. Como resultado deste intercâmbio transcultural, elementos das danças populares russas e seus figurinos foram inseridos nas coreografias e se tornaram uma infusão vital para a escola clássica francesa e seus trajes.

Até o final do século XIX, a Rússia esteve em segundo lugar em relação a Paris, mas começou a mudar por volta de 1890. Os renomados trabalhos de Marius Petipa (1818-1910), além de terem inaugurado o Balé Clássico,²⁷ levaram a Rússia ao centro de popularidade na dança. Apesar disso, um ressentimento em relação às tradições estrangeiras em curso era tolerado porque, como concordariam os escritores do século XIX, “A Rússia não tinha uma tradição de ideias próprias, apenas o barbarismo, a superstição e a dominação estrangeira” (Homans, 2010:260). Petipa utilizava-se de danças folclóricas como fontes de inspiração para novos movimentos, manipulando-os coreograficamente, mas acima de tudo provendo à audiência um modo familiar de apreciar o corpo e identificar aquela forma de dançar como russa. As danças populares foram baletizadas, refinadas, com movimentos mais longos que diferiam dos originais.

De acordo com Homans, o balé russo inspirava-se abundantemente nos italianos. A valorização do físico e do atletismo largamente observada durante o século XIX transformou o bailarino masculino em uma caricatura de si mesmo. O estilo bravura, mostrando-se grotesco e exagerado, foi amainado pela Rússia. Como diz Homans, “O balé italiano era autodestrutivo. Ele teria levado a corte russa, com sua disciplina autoconfiante e autocrática, a transformar a impetuosa

²⁷ Por balé clássico, refiro-me à dança em sua forma mais pura, epitomizando o *pas de deux* e solidificando estruturalmente a ordem da dança: primeiro o adágio para a bailarina e seu par, depois as variações de cada um e o *grand finale*, que mostrava ambos os dançarinos. Danças típicas, que lançavam mão de danças populares nacionais, contrastavam momentos de dança para o Estado das sequências de dança, que nada tinham a ver com a trama. Essas eram chamadas *Divertissement*, e deram aos dançarinos russos a chance de exhibir seus talentos. (Au: 64)

virtuosidade italiana em uma arte elevada e sublime.” (Homans,2010: 242). Petipa foi decisivo para o refinamento da brutalizada técnica italiana.

Em seu artigo, “Making Dances: Process and Practice in Diaghilev’s Ballets Russe”, Lynn Garafola nos conta que um conglomerado de atividades criativas fertilizava os programas da Ópera-Ballet Imperial para os balés narrativos de Marius Petipa. Essas grandes produções eram abundantes em música, dança e artes visuais, mas não possuíam em seu conjunto uma forma equiparável de teatro. Na década de 1890, sob a liderança de Serge Diaghliiev e seus Balés Russos, a necessidade por uma nova fundação de arte baseada na “natureza, imaginação, verdade, conteúdo, forma e estilo passava a ser examinada pelo prisma da personalidade” (Garafola, 2008:3), e prenunciava o clamor de John Martin (1893-1985), crítico e porta-voz do movimento de Dança Moderna, pela expressão pessoal, subjetividade e experiências pessoais como fundamentos para a criação em dança. Observando o papel do coreógrafo, Petipa, por exemplo, tinha que responder ao diretor do Balé Imperial, que, afinal, tomava as últimas decisões artísticas e administrativas. Criar movimentos era apenas uma das responsabilidades dos coreógrafos, que implicavam também em dirigir ensaios, supervisionar o treino em dança de um grande corpo estudantil, além de cultivar patronos influentes para o balé.

A posição de Petipa era hierárquica e seu sucesso dependia de sua habilidade para equilibrar e negociar com as classes mais altas e com a burocracia. O talento e a sobrevivência de Petipa dependiam mais da manipulação de questões políticas do que de suas coreografias propriamente ditas. Garafola observa que as recriações de seus balés, em seus últimos dias, estavam perigosamente próximas das primeiras versões para serem revisitadas, e pareciam repetições monótonas de um estilo que já tinha atingido seu ponto de saturação.

O *timing* é tudo. Para que algo pareça novo em seu estado de recriação deve haver distância entre os anos em que este trabalho é apresentado. A inspiração vinha da arte e da música russas e isto era fruto de um legado de códigos e formas desenvolvidas por Pedro, o Grande. O mundo russo estava pronto para a mudança. Com a revolução política no ar e a visita de Isadora Duncan no momento exato, uma revolução artística estava para acontecer. A apresentação de Duncan foi assistida por Diaghliiev e pelo jovem bailarino Michel Fokine²⁸, além de muitos curadores de arte.

Elemento que permaneceu como marca registrada da bailarina, mesmo depois de Taglioni tê-la reduzido, foi o tutu. Não importando o enredo, o local ou o período do balé, o tutu era sagrado. Foi apenas com Fokine que esta imagem sofreu mudanças. Fokine levou os códigos de vestimenta a uma estética mais realista, lançando mão de designs autênticos com o auxílio de alguns artistas visuais para realçar e elaborar a arte de fazer figurinos. Até a década de 1890, especialmente com a apresentação de *A Bela Adormecida* (1890), o estilo de Petipa era a estrutura dominante. Seu trabalho realizou uma síntese entre a mímica, as danças passionais e a dança acadêmica, que celebrava a dança em nome da dança dando a cada membro da companhia uma oportunidade de destaque. Esta é uma qualidade interessante por seus critérios para atribuir papéis principais. Devemos notar que os estrangeiros normalmente recebiam esses papéis, nos quais alternavam a dança com a mímica e com movimentos expressivamente repletos de emoção. Os bailarinos começavam a obter a chance de chamar a atenção para sua dança através de seus méritos. A mesma fórmula foi aplicada ao *Quebra Nozes* (1892), de Lev Ivanov (1834-1901), assistente de

²⁸ Michel Fokine (1880 – 1942) foi bailarino e coreógrafo. Entrou para a Escola de Balé Imperial russa aos 9 anos de idade, estreando aos 18 com Paquita, com o Balé Imperial no Teatro Marinsky. Como professor defendia a ideia de que a interpretação pessoal era tão importante quanto a própria performance virtuosa da técnica, embora encontrasse resistência de seus diretores. Seus primeiros trabalhos incluem *A Morte do Cisne* para Anna Pavlova, *Chopiniana*, *Pássaro de Fogo*, *Petrushka* e *O Espectro da Rosa*.

Petipa, e chegou a ser repetida numa colaboração entre os dois, no balé *O Lago dos Cisnes* (1895) (Au, 2006:63).

Em todo caso, outro poderoso elemento entrava em cena: a emergência de um novo relacionamento entre dança e música. As duas áreas tornaram-se inseparáveis; o compositor russo Tchaikovsky (1840-1893) elevou a dança recusando-se a conformá-la às formas e ritmos folclóricos ou populares. Uma espécie de música programada servia a danças específicas. Normalmente os compositores seguiam as danças, mas nunca ousavam sugerir outro arranjo, no qual sua música viesse primeiro e a dança fosse inspirada pela partitura.

Com Petipa, o balé se tornou essencialmente russo, já que ele absorvera não apenas as escolas francesas, mas também a escandinava e italiana, transformando-as em um tipo de arte entrelaçado à estrutura e cultura russas, basicamente servidão e autocracia. A Rússia não passava de hierarquia enfadonha e de outros princípios aristocráticos associados a formas folclóricas tradicionais.

Na virada do século, uma paulatina rejeição do formalismo começou a ocorrer, intrinsecamente, como resultado das revisões de Alexander Gorsky (1871-1924) sobre trabalhos de Petipa, como *A Bela Adormecida* (1890) e sua versão de *O Lago dos Cisnes* (1901). Ele era influenciado pelo Teatro de Arte de Moscou, de Konstantin Stanislavsky's (1863-1938)²⁹, cujo objetivo era criar o realismo dramático. Gorsky usou as técnicas de Stanislavsky para criar sua versão de *Don Quixote* (1900), dando a cada membro do elenco uma tarefa e uma motivação (Au, 2006:72). Esta fusão entre dança e teatro não era novidade, como vimos anteriormente no *ballet-comedienne* de Jean Baptiste Molière (1622-1673), o dramaturgo francês. O importante aqui é notar como este movimento abriu a arena da dança para atacar as fórmulas tradicionais e se tornou o arauto da obra de Fokine.

²⁹ Ator russo e diretor de teatro, famoso por seu método.

Fokine se formou na Escola de Balé Imperial, em 1898; portanto, ele era um produto do treino tradicional. Ele se rebelou contra essa tradição, que para ele não passava de uma dependência de uma imitação exageradamente estilizada e artificial, uma forma de dança sem sentido. Sua vontade era se livrar das sapatilhas de ponta e dos tutus enquanto elementos obrigatórios, e defender a liberdade criativa da coreografia, ficando livre para usar ou não o treino clássico. Ele insistia, contudo, que o treino clássico era imperativo para a formação de um bailarino hábil para dançar com força e versatilidade. Cada balé, através de seu tema, criava um estilo de movimento, não importando o treino técnico que havia preparado o bailarino (Au,2006:72). O estudo de Fokine sobre esculturas gregas e egípcias alterou sua maneira de olhar para a dança. Fokine também havia assistido Isadora Duncan em sua primeira visita à Rússia em 1904 o que, de acordo com Au, causou consideráveis mudanças no modo como trabalhava, liberando os braços, pernas e o torso. A virtuosidade técnica foi substituída por um ar de experimentação em novos tipos de movimentos, figurinos e designs. De repente, piruetas e fouettés passaram a ser evitados e, embora os bailarinos do Teatro Imperial não fossem autorizados a dançar descalços, os dedos dos pés eram pintados nas meias para dar o mesmo efeito visual.

Fokine foi apresentado a Serge Diaghilev (1872-1929) por Alexandre Benois (1870-1960), um pintor com grande interesse em artes. Diaghilev, embora quase sempre associado com os balés russos, fez nome como editor, curador e empreendedor das artes. Ele levou a pintura russa à fama bem antes de seu interesse pela dança. Ele organizou muitas exposições em galerias de arte, estudou com Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), um brilhante compositor Russo, e publicou a revista *Mir Iskusstva (O mundo da Arte)* em 1898. Essa revista ficou conhecida como a primeira revista de arte de qualidade na Rússia. Em sua autobiografia, “Primeiras Memórias”, Bronislava Nijinska descreve Diaghilev como um homem de “peito largo, cabeça grande e achatada, bochechas levemente caídas, beijudo e de olhos tristonhos, mesmo quando sorria” (Nijinska, 1992:253).

Nijinska, ainda uma jovem dançarina, sentia-se tanto atraída quanto intimidada por sua expressão, comparando-o a um buldogue. Homans cita Lydia Lopokova (1892-1981), uma bailarina que se tornara famosa com os balés russos, falando que “Diaghilev tinha astúcia (...) para combinar a arte revolucionária e elegante com a atmosfera do antigo regime” (Homans, 2010: 290)

Embora Diaghilev tenha abandonado cedo seu posto no Teatro Maryinsky devido a suas inclinações artísticas e seu desejo de empregar artistas desconhecidos, ele atraiu muitos amigos artistas como Benois, Somov, Bakst, além de ricos patronos de arte como o Grand Duke Vladimir Alexandrovitch. Ele também via a Europa como meio para disseminar a arte russa e, como a atmosfera política do país ganhava forças com muitas revoltas em São Petersburgo, a ideia de temporadas ou exposições da cultura russa em Paris parecia atraente. Devido à curadoria de arte de Diaghilev pela Europa, o interesse pela cultura russa cresceu rapidamente. Inicialmente ele organizou operas em Paris, nas quais a dança entrava apenas como elemento-suporte na produção. Porém, devido ao sucesso das performances de Boris Godunov, com coreografia de Michel Fokine, Diaghilev decidiu organizar apresentações de balés na cidade também. Foi por meio dessa iniciativa que os balés russos nasceram. Bailarinos eram recrutados do Teatro Imperial e, dividindo seu tempo entre os ensaios no Maryinsky e o Balé Russo, trabalhavam em um clima completamente diferente daquele a que estavam habituados. Artistas como Bakst, Benois, Roerich e músicos como Tcherepnine e Glazounov criaram um terreno fértil e um ambiente energético para bailarinos acostumados a modos tradicionais e conformistas de montagem e ensaios de balés. Reunir artistas era o talento de Diaghilev. Esses enormes empreendimentos teatrais eram o triunfo de um homem com visão e coragem. Ele, geralmente, perdia dinheiro, estava sempre devendo, mas a primeira *season Russe*, em 1909, levou Paris ao delírio, especialmente com a primeira aparição de Vaslav Nijinsky.

A aparência de Nijinsky sacudiu o público de seu comportamento contido e convencional. Ele era uma revelação. Além disso, a combinação de música, arte de cenografia e figurinos, e, em particular, a coreografia, com as incríveis interpretações dos bailarinos, eram a coisa mais animadora que a França vira em muitos anos, anunciando o futuro da arte. Foi também nesse momento que Nijinsky se tornou um ídolo público, causando frenesi só de entrar no palco (Nijinska,1992:275). Nessa mesma temporada, o balé Cléopâtre, também de Fokine, introduziu Ida Rubinstein que, com sua maneira particular de gesticular, seus movimentos únicos, linhas longas e beleza incomum, criou seu próprio estilo de gesto. A arte de Leon Bakst “provou-se uma guinada na arte decorativa teatral da França” (Nijinska, 1992: 276). Foi esta estética decorativa esplendorosa, chocantemente exótica e colorida, que cativou Paris.



Fig. 13: Adaptação de Theodore Kosloff
Scherezade de Michel Fokine

Foram também as imagens de Salomé, de Gustave Moreau ou Gustav Klimt, que projetaram essa nova mulher, mortalmente vingativa e leal a seus próprios impulsos sexuais, que Diaghilev e Fokine buscavam. Jowitt afirma que *Psychopathia Sexualis* (1886), de Krafft-Ebing, e *A Interpretação dos Sonhos* (1900), de Freud, lançaram luz sobre a imagem da mulher e talvez tenham influenciado novas manifestações desta imagem (Jowitt, 1988:110). A mulher já não tinha mais aquela imagem decadente de amor sacrificial, mas uma mulher vingativa e dominante que geralmente decapitava seus amantes, a derradeira castração. Essa imagem da mulher do século XIX produzida por artistas e escritores transmitia representações misóginas da mulher como contra-argumento para seu crescente poder e demanda por direitos iguais. As imagens de Fokine nos palcos de balé eram “mórbidas e sexualmente explícitas”, movendo-se por novas paisagens nas quais o enredo era subordinado à sensação. O tema ditava como o corpo deveria dançar no lugar da imitação estilizada da forma clássica. Essa nova imagem foi elevada pelo interesse na arte e na cultura do oriente, e a imaginação dos artistas se lançava a interpretações criativas das delícias orientais. O Oriente não usava sapatilhas de ponta e seu apetite sexual era ostensivamente visível através de suas posições relaxadas e suaves e sua voluptuosa plasticidade.

Fokine foi contemporâneo de Isadora Duncan e a admirava muito, mas nunca rejeitou os fundamentos de seu próprio trabalho — o vocabulário clássico tradicional — como ela fez. Em 1904, Fokine “protestou contra a mímica formal, passos virtuosos pelo virtuosismo e a incômoda estrutura do balé então vigente” (Jowitt,1988:114). Fokine apelava para a consistência conceitual, música de ambientação, para além das músicas dançadas, figurinos que refletisse o tema e incitasse a imaginação. Sua inspiração pessoal, defende Jowitt, vinha da espontaneidade de Isadora Duncan e da reforma no teatro e nas técnicas de atuação realizadas por Konstantin Stanislavski. Sabemos que o balé russo

incorporara o treino francês, Fokine criara um padrão híbrido, que mostrava seu treino e incorporava sua herança cultural russa.

De um modo geral, havia uma noção do que era contemporâneo e uma afinidade entre artistas que pensavam do mesmo modo. Assim como o Simbolismo poético e a *Art Nouveau* eram destaques na revista de Diaghilev, O Mundo da Arte, a arte sob beleza fantasiosa do Oriente, tornou-se real e lançou a Rússia como representante de uma cultura emergente aos olhos do mundo. Havia também outras pessoas direcionando os olhos do público para o Oriente. A Exposição de Paris em 1900, a qual atenderam Diaghilev e Benois, apresentava a atriz Sada Yacco e sua trupe, bem como bailarinos do Camboja; dois eventos que atraíram muita atenção e admiração. A ênfase na assimetria e nas estruturas vivamente coloridas e voluptuosas de Bakst tornou-se emblemática da crescente lascívia, numa estética de dança influenciada pelo Oriente. A missão de Fokine era reformar o balé e, como Petipa, ele não se importava muito com a autenticidade. O público queria uma promessa erótica, uma provocação espetacular da carne. Sua obra *Scherezade* ultrapassou todas as demais fantasias orientais, até mesmo seu trabalho anterior, Cléopatre.



Fig. 14: Ida Rubinstein em Scherezade

O que aparentava ser uma mudança de valores deslocando a ênfase na bailarina para o bailarino estava atrelado à emergência da expressão individual. Desde cedo, a admiração de Diaghilev por Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), compositor, maestro, diretor de teatro e ensaísta de alemão, e sua ideia de *Gesamtkunstwerk*, uma fusão entre poesia, arte e música objetivando um universo teatral completo, ecoavam buscas análogas às de Noverre, dentre outros previamente mencionados, que desejavam integrar todas as artes numa produção ao invés de segregá-las. Ao invés dos corpos de balé, bailarinos individuais eram o centro das atenções e suas colaborações junto a figurinistas, cenógrafos e músicos eram preponderantes para a unidade da produção. A libertação do vocabulário da dança permitiu essa permeabilidade nos papéis, para que todos participassem e colaborassem com as áreas uns dos outros. Era um ambiente único de invenção cultural. As áreas eram influenciadas, transformadas e conseqüentemente se tornavam transformadoras através do intercâmbio mútuo. Embora ainda operassem definitivamente como uma hierarquia, os balés russos propunham um encontro de ideias similares às atividades do Dadaísmo³⁰, que atravessavam tanto os territórios artísticos quanto intelectuais. Esse conceito, motivado por ideias e estratégias coletivas, ressoaria novamente nos anos 60 e continua a fluir ainda hoje. Uma análise mais aprofundada deste pensamento coletivo será discutida no terceiro capítulo. É irônico notar que, por meio da admiração de Diaghilev pelo passado artístico e pela história do seu país, tenham surgido a inovação e uma drástica renovação do século. Os Balés Russos nunca se apresentavam na Rússia. De fato, nunca foram profetas em seu próprio país, embora o representassem no exterior. Talvez seu trabalho tenha sido cada vez mais inspirado por sua própria cultura porque a Rússia Imperial estava em ruínas e Diaghilev precisava agir rápido para salvar sua cultura russa que desaparecia.

³⁰ Um movimento cultural que começou na Suíça em 1916 e atingiu seu ápice em 1922. Envolveu artes visuais, poesia, manifestos políticos antiguerra, rejeitando a ideia de arte como conformista e culturalmente sem significado.

Os bailarinos advindos dos Balés Russos, afirma Jowitt, não teriam sido admirados no século XIX, pois seu virtuosismo foi conduzir o mundo em direção à singularidade da autoexpressão na dança. O poder do bailarino era a sua capacidade de interpretar um papel, e não uma exibição de sua formação clássica. Dançarinos como Tamara Karsavina, Anna Pavlova, Lydia Lopukhova, Mikhail Fokine, Vaslav Nijinsky e Adolph Bolm no século XIX não teriam se destacado, salvo em papéis de escravos, bobos, guerreiros, espíritos ou seres sobrenaturais, que foi exatamente o que dançaram nos Balés Russos. A diferença era que estes agora eram papéis principais (Jowitt, 1988:121), no lugar dos príncipes e princesas. Embora o relacionamento íntimo de Nijinsky com Diaghilev tenha lhe rendido prestígio, sua fisionomia continuava a colocá-lo no papel de um escravo que emanava uma letargia selvagem, quase incontida, sempre sexualmente andrógina. Ele era o felino, bem como o macho impressionante, e sentia-se que a sua expressividade ajustava-se a seu virtuosismo técnico, o que equivale dizer que seus lendários saltos e piruetas múltiplas combinavam com a capacidade de transformar seu corpo inteiro e lançar-se na exuberância física total. Homans nos diz que ele era uma mistura perfeita de classicismo e sexo, redefinindo o danseur através de sua capacidade atlética e, como uma criatura andrógina e erótica, intrigando o público, possivelmente do mesmo que ficaram intrigados com Marie Taglioni. À medida que os moldes tradicionais iam sendo quebrados, a aceitação cultural da homossexualidade era mais do que um posicionamento contra os insossos valores burgueses e convenções sociais. Na verdade, passou a ser vibrante, sedutor e elegante para um homem parecer feminino, pelo menos para experimentar uma liberdade para expressar sua sexualidade inconscientemente.

Embora os criadores surgidos a partir dos Balés Russos de Diaghilev tenham sido dominados por bailarinos/coreógrafos masculinos, uma mulher teve destaque entre eles — a musa de Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska. Para cada um dos balés que criou, Nijinsky elaborou um idioma ou uma técnica distinta, que servia como a base de movimento sobre a qual ele construía sua coreografia, a

qual exigia que seus bailarinos executassem perfeitamente, depois de utilizar sua irmã como sua musa e trabalhar tudo no corpo dela. Nijinsky trabalhava tudo em seu próprio corpo e, em seguida, passava para Nijinska. Aparentemente, ele foi implacável, "incapaz de levar em conta as limitações humanas" (Garafola, 2009:5-7). Nijinska observou que Nijinsky, diferente de Fokine, que incentivava seus bailarinos a projetar a sua individualidade na coreografia, queria a coreografia feita como ensinara, sem interpretação pessoal ou expressão. Ele não permitia que os bailarinos fizessem sempre o mesmo, mas criou seu próprio vocabulário e variações de movimento que não continham nada semelhante ao repertório passado. Ele era impulsionado pelo ritual musical e não uma por uma "lógica narrativa" (Homans, 2010: 311). Nijinsky foi o seu próprio protótipo, não imitando ninguém. Embora fosse destaque no trabalho de Fokine, ele apreciava a possibilidade de inventar seus próprios métodos, algo que Fokine, em vista de sua própria rebelião artística, tinha deixado aberto para seus sucessores. Ele desfrutava de apoio total de Diaghilev e, por isso, foi transformado em uma "estrela coreográfica", e com responsabilidade sobre seus resultados. Nijinsky, através do balé *Le Sacre du Printemps* (1913), extinguiu a expressão individualista almejada por Fokine, causando a celebração do grupo, uma consciência coletiva cerimonial, uma energia de grupo jamais vista anteriormente.

Homans considera *Le Sacre du Printemps* o primeiro "balé verdadeiramente moderno", uma aniquilação dos "nobres ideais do passado," porque o que surgiu nesse balé foi um ritual que poderia ter sido descrito por Foucault como um sistema de movimento disciplinado e codificado; a dança servia ao balé e à ideia e não ao indivíduo. A dança era colonizadora, como um crescente "organismo social". (Homans, 2010:312). Garafola observa que os sucessores de Nijinsky — Martha Graham, Anthony Tudor e Jerome Robbins — eram tão cruéis quanto ele, tratando dançarinos como soldados, exigindo perfeição e intimidando com comandos de coreógrafo e caprichos nada ocasionais.

Em 1913, a dança floresceu sob a mão talentosa de Diaghilev, que formou coreógrafos aplicando sua sensibilidade na direção de uma ideia holística sobre a dança, estética e artisticamente coesa. Diaghilev levou o mundo dos artistas para o seu conceito de dança, que era uma confraria do talento artístico. Um exemplo mais tardio foi quando Leonide Massine (1896-1979) começou a coreografar. Ele se associou, através da orientação de Diaghilev, com os cubo-futuristas, que foram inspirados por um estilo abstrato russo de neoprimitivismo. Usando técnicas de dança dos mestres de balé do século XVIII, ele começou a inventar movimentos quebrados e angulares para a parte superior do corpo, enquanto os membros inferiores continuavam a se mover no harmônico estilo acadêmico usual.

Nijinska (1890-1972), que cresceu com ambos os pais dançarinos, seguiu os passos de seu irmão Nijinsky, tanto na formação clássica na Escola de Ballet Imperial quanto em seu desejo de coreografar. Com a ajuda de seu irmão, ela criou seu primeiro papel, *Le Papillon* no balé *Carnaval*, de 1910. Depois disso, ela coreografou *Les Noces* (1923) e *Les Biches* (1924) para o *Ballets Russes*. Mulheres em posição de poder não eram facilmente assimiladas como força de trabalho. O crescimento tanto dela quanto de Nijinsky foi permeado por encargos financeiros e, inicialmente, por necessidade financeira, ela abriu seu próprio estúdio, onde ensinava a técnica da Escola Imperial Russa. Havia, no entanto, uma diferença: ela também tentou ensinar "todas as novidades do momento (...) [inclusive] as mais recentes descobertas e realizações na área de movimento" (Garafola, 2009:6). Seu trabalho era modernista e ela não parava de dar aulas quando começava a coreografar uma ideia importante, porque suas aulas diárias se tornavam seu workshop. Dizia-se que suas aulas não construía corpos fortes, especialmente nas partes inferiores, mas enfatizavam o torso e os braços, criando exercícios inventivos mesmo durante o trabalho de barra (Garafola, 2009:6-7). Ela buscava uma estética mais moderna e adaptava suas aulas para incorporar o

ritmo de um automóvel ou de um avião, velocidade, desaceleração, o inesperado, erupção nervosa (Homans, 2010:333).

Avançando, a época do Modernismo favoreceu a expressão pessoal e subjetiva, oferecendo, no seu domínio, outras formas de expressão e acomodando estruturas organizacionais que permitiram a infiltração de uma ousada mudança estética. Com maior importância, o domínio masculino no campo da coreografia, a música, os cenários e os figurinos, e até mesmo os homens como espectadores, atingiram seu ápice durante esse período de Orientalismo, transformando a fantasia erótica para se tornar uma arte sancionada. A libido não era censurada, mas exaltada, e a mulher, de repente, ganhava um alter ego em papéis como Salomé, que poderia expressar sua vontade, poder, independência e talento. Isto deve ter sido aterrorizante e divertido ao mesmo tempo para ambos os sexos. Era o início da primeira onda do feminismo, e a dança era um reflexo claro de uma nova era de construção social e emancipação feminina, com uma autonomia e uma integridade corporal crescentes.

À medida que avançamos no século XX, continuo procurando exemplos de uma relação inseparável entre o artista e seu tempo. O modo pelo qual o artista continua a ser transformado pelos contextos em torno dele e como ele se torna o transformador, rompendo com velhas ideias e injetando novas ideias em seu universo. O mundo opera em ciclos nos quais, em um dado momento, uma convenção é rigorosamente respeitada e, em outro, há uma necessidade de se reinventar. Viagens foram lentamente se tornando menos longas e mais acessíveis, assim o fluxo de informações, pessoas e imagens passaram a expor, modificar e absorver a alteridade de diferentes culturas e sua singularidade de movimento. O artista começa a ter uma escolha de aceitar ou não o tradicional.

O mundo ocidental havia sido abalado e artisticamente alterado pelos Balés Russos, rompendo com a concepção típica de balé clássico e dando a seus espectadores uma pequena visão do que estava por vir. O valor da dança foi

medido através da interpretação do bailarino e pelo despertar dos sentidos, retornando, como nos séculos XVII e XVIII, aos mitos gregos. No entanto, desta vez foi diferente. As danças eram sobre os rituais e o primitivo, tornando-se uma forma dramática e expressiva e transformando o indivíduo em um parceiro surpreendentemente eclético de produção. O decreto de Diaghilev para os artistas que trabalharam com ele era: "Surpreendam-me!"³¹ Através de seus esforços, coreógrafos e bailarinos trabalharam em colaboração com seus contemporâneos artísticos e a dança foi colocada em outra frequência, que carregava o passado, mas mantinha-se vibrante, com o pulso de seu tempo. Foi neste ambiente sem precedentes que as sementes de Dança Moderna foram plantadas. Não foi a extravagância da produção do balé que alimentou novas mentes na dança, mas a silenciosa permissão de ser.

³¹ Originalmente baseado na resposta de Diaghilev a Jean Cocteau (1889-1963) antes da criação do balé *Parade* (1916-1917), com figurinos e cenários de Pablo Picasso e coreografia de Léonide Massine (1896-1979) .

SEGUNDO CAPÍTULO

OS MODERNOS E A MODERNIZAÇÃO DA DANÇA

Ao final do século XIX o desenvolvimento do balé havia se deslocado da França para a Rússia. Nessa mudança, ficava evidente o aumento da participação dos homens de volta aos palcos, embora sua função se limitasse a ser o par da bailarina. A bailarina ainda era considerada o centro da coreografia (composta por homens), e continuava a ser a criatura esquivada discutida no capítulo anterior, ao passo que os homens eram criaturas mais fortes e terrenas. Em sua dissertação sobre a prática da dança feminina na virada do século XIX³², Linda Johnston Tomko discute como as coreografias dessa virada de século sustentaram a noção de “esferas ideológicas separadas” (Tomko, 1991:5) ao identificar mulheres como reverentes e domésticas enquanto os homens eram descritos como “Mundanos, sexualmente carregados e competidores agressivos no trabalho e na atividade pública”. (Tomko,1991:5). Isso também acontecia no circuito do Vaudeville, embora o modo ostensivo de exibição do corpo feminino fosse uma forte motivação teatral para conquistar a audiência.

Os figurinos do balé, embora reveladores pelo modo como se agarravam ao corpo (corpetes apertados, meias e saias curtas e tutus), contrastavam com as imagens de castidade que ainda ressoavam no balé como uma espécie de volúpia camuflada. Os *Music Halls* eram mais diretos em seu apelo sexual e, sob a orientação de produtores do sexo masculino, a mulher se tornou uma mercadoria comercializável, um ligeiro nível acima ou mesmo em pé de igualdade com as prostitutas.

³² “Women, Artistic Dance Practices and social Change in the United States, 1890-1920” - University of California, Los Angeles, 1991

Encerrando-se o século XIX, houve algumas mulheres que desafiaram essas identidades femininas típicas, indivíduos que desenvolveram carreiras como solistas e, mais tarde, lideraram seus próprios grupos. Mulheres que trouxeram novos significados à dança e questionaram, através de sua arte, suas relações culturais por meio de identidades de gênero e sistemas de valores em sua sociedade contemporânea. Por este motivo, este capítulo está dividido em dois grupos de bailarinas modernas.

O século XX foi um período de ruptura com tudo o que o balé havia sido até então. Os Balés Russos haviam transformado o balé, embora tenham sido mais um ponto de partida do que um fim em si mesmos. O balé havia se tornado um vocabulário empoeirado, à espera de ser polido, e, na virada do século, Fokine e Nijinsky fizeram exatamente isso. Foi um momento de crescimento criativo sem precedentes, tanto para os dançarinos quanto para coreógrafos. Foi também um momento de surpresa, choque e abertura da mente para o público em termos de suas definições do que era a dança. Os estereótipos na dança estavam sendo questionados, desde as ideias tradicionais sobre a dança até os tipos de corpos que a construíam. Artistas dos sexos masculino e feminino já não se sentiam mais obrigados a se ajustar a papéis tradicionais. A dança era influenciada pelas inovações e colaborações de artistas contemporâneos que se interessavam por novas tecnologias de luz e técnicas teatrais para apoiar aquelas transformações mais recentes. A Invenção estava no ar, e, como o público queria um trabalho compreensível, a passagem da história para a fantasia, e mais tarde para a dramatização de questões reais, transformava o público em colaborador ativo, participando da descoberta e da observação do movimento. Era o momento de um novo público espectador e também um momento de buscar maneiras de interpretar o espaço para além do corpo físico. A dança, por sua natureza efêmera, deu a seu público uma relação com o imaterial e dependia, em grande parte, da memória.

Antes dos Balés Russos, o balé do século XIX estava atrelado às proezas virtuosísticas e era exibido em grandes espetáculos que impressionavam o público com a opulência dos figurinos, cenários e efeitos especiais, não passando de um entretenimento exagerado. Assistir dança não exigia muita atenção e dançar não exigia muito trabalho ou interpretação. Para Marie Taglioni e demais bailarinas discutidas no capítulo anterior, não havia espaços para a apresentação de suas performances além da Ópera de Paris e dos Vaudevilles. Esses eram shows de variedade nos quais o performer exibia acrobacias e chutes altos ao som de música ou uma dança popular chamada *skirt dancing*³³.

As bailarinas Loie Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis tiveram algum tipo de contato com esses estilos de dança. Tanto Fuller quanto Duncan fizeram sucesso na Europa, mas não na América do Norte. Elas também eram contra o senso comum sobre dança em seu tempo e suas contribuições foram aproveitadas por escritores e artistas contemporâneos que traduziram sua dança em metáforas da época. Elas eram bailarinas solistas que inspiravam interpretações nas artes visuais, e na literatura, indo da análise acadêmica à poética. Opiniões sobre o que significava ser um bom dançarino eram questionadas, uma vez que progressivas tecnologias, infiltrações sociais e transculturais ajudavam a criar outras referências e também desenvolviam novos conceitos para se definir o bailarino/artista.

Estamos agora entrando em um período no qual o artista aparece como um fenômeno singular e não como um excelente aluno — resultado de uma escola ou instituição. No lugar do treino convencional, que codificava e organizava os corpos com base em princípios transmitidos de um para o outro, outros fatores tornaram-se determinantes para a aplicação de informações ao corpo. O corpo, na virada do século, tinha mais escolha a respeito de como desenvolveria novas

³³ “Isso virou moda através da dançarina inglesa Kate Vaughan na década de 1870 e ganhou esse nome por causa da longa saia que a bailarina manipulava executando passos inspirados no balé, na *clog dancing*, na dança espanhola e no can-can.” (Au: 87)

possibilidades e conhecimento de forma singular. Por exemplo, todas essas três artistas foram expostas às técnicas de Delsarte³⁴ e usavam seu sistema como um trampolim para seus movimentos e conceitos de espaço e forma. Cada bailarino incorporou as informações gerais e os eventos em circulação de seu tempo o bastante para mostrar similaridades em seu trabalho, e mesmo para mostrar filosofias análogas. Tanto Isadora quanto St. Denis eram altamente espirituais. Ambas se interessavam por questões feministas, incluindo não apenas a liberação de tabus sociais, mas, também, no caso de Fuller, o reconhecimento de suas realizações como produto patenteadado. Fuller lutava pelos direitos exclusivos sobre seu trabalho (que era continuamente imitado, e, por vezes, de maneira abominável) e também pelas patentes de suas realizações em iluminação e maquinismo.

Todas elas trabalhavam no teatro popular. Foi uma era de modernismo, uma ruptura em relação às formas clássicas e tradicionais. O que definia cada artista como moderno, em especial no caso de Isadora, era o retorno direto às formas gregas, embora ela fosse verdadeiramente uma bailarina do novo século. O que a tornou moderna foi a reimaginação de velhas formas, já que um retorno ao tema grego, como sabemos, não era uma iniciativa nova. O que definia seu trabalho como inovador era o fato de pertencer a um novo tempo e, desse modo, de estar à beira da emancipação feminina; um corpo de mulher irrompendo para ser aceito e não apenas tolerado.

Quando observo cada artista, não me interessa tanto por seus detalhes biográficos, mas naquilo que defendiam conceitualmente e como cada uma tinha um papel na conformação de gerações futuras, juntamente com seus trabalhos e filosofias. Por vezes elas se harmonizavam com seu tempo, muitas vezes não; mas suas metodologias derivavam de suas experiências. Seus trabalhos eram

³⁴ François Delsarte (1811-1871) começou como um cantor na *Opéra Comique*. Devido a problemas com sua voz passou a desenvolver um estilo de atuação que se esforçava em juntar a experiência pessoal e emocional do ator com um sistema de gestos e movimentos do corpo

como os caminhos que se alargam, oferecendo perspectivas mais amplas sobre suas ideias e, em outros momentos, estreitando-se, para voltar novamente a paisagens mais amplas; quando, através de *insights* ou de algum evento elas transcendiam sua pesquisa original. Era como se suas vidas e obras formassem um tipo de intertextualidade, uma série de camadas históricas que continuavam a negociar entre nosso presente e passado.

LOIE FULLER (1862-1928)

Uma coisa que as pesquisas nos mostram é que a primeira impressão que se tem sobre certo artista é geralmente tão falha quanto acessível. Nesse caso, o que ocorre frequentemente com Loie Fuller é que ela não era somente uma bailarina, mas uma artista pioneira, tanto em iluminação para teatro, no sentido técnico, quanto através da imagem estendida de um corpo em movimento, e essa contribuição não deve ser confundida com a dança em si. Em primeiro lugar, vamos pensar na força que Fuller adquiriu trabalhando com seus tecidos, carregando postes de madeira, manobrando até três metros de material somente com a força de seus braços. O corpo todo precisava estar envolvido, e, como todo performer já experimentou, os processos físicos e mentais para permitir o fluxo de movimento de uma fonte interna para as extremidades — no caso de Fuller, os três metros de extensão de seu próprio corpo — requerem força brutal, fôlego e um enorme controle. Isso, aliás, não era um espetáculo de 10 minutos, mas uma performance que durava até 45 minutos por noite (Albright, 2007:5).

Para entender Fuller e o que ela representava para sua época com clareza, é necessário examinar as complexidades do movimento cultural que aceitou seu trabalho; mas do ponto de vista de uma projetista e bailarina, cuja essência do movimento consistia, na verdade, em sua não-corporalidade. É necessário ampliar a definição de dança e estendê-la em direção a outro imaginário conceitual, capaz de alcançar, além do pensamento sobre dança

daqueles dias, enquanto incorporação da ação e do movimento puro, obtido por um sistema de treino codificado.

Fuller desenvolveu uma fascinação pelas interpretações simbolistas, principalmente porque as imagens que projetava eram “etéreas, misteriosas e poéticas” (Albright, 2007:10); algo com o que nos familiarizamos pelas descrições dos temas dos balés românticos. Ao mesmo tempo, o movimento futurístico abraçou seu trabalho, louvando-o por suas engenhosas inovações. Como nos diz Albright, Loie era verdadeiramente uma americana produzida em Paris, uma cidade conhecida por seu sabor experimental. Paris produziu muitos artistas como Josephine Baker, exótica bailarina, cantora e atriz americana negra (1906-1975), tendo também impulsionado a carreira de Duncan.

Havia também um novo interesse no retorno à natureza, e as imagens de orquídeas, lilases e rosas de Fuller traziam um desejo característico, que se opunha à tendência moderna rumo à urbanização e aos avanços técnicos, enquanto, ao mesmo tempo, pertenciam a um grupo que lançava mão da tecnologia moderna em suas apresentações. A fascinação pelo trabalho de Fuller estava no delicado balanço entre a força física para realizar o movimento e a imagem criada pelo tecido, ironicamente fora do corpo. O movimento do tecido dava a ilusão de um corpo estendido, embora o corpo estivesse ausente. A mulher dançando e assumindo formas metafóricas carregava uma relação metacínética; ou seja, uma relação empática com seu público, indo além do movimento. Era a percepção do público de uma escrita espectral, uma forma de escrita invisível que “dava ao espectador a oportunidade de imaginar, ao invés de ver simplesmente” (Felicia McCarren, apud Albright, 2007:43).

As habilidades de Fuller como artista visual e química — misturando elementos químicos para produzir suas cores —, suas experiências com teatro, burlesque, vaudeville e circo lhe conferiam um material eclético para apresentar. Danças populares e sociais sempre encontraram um jeito de entrelaçar suas

influências à arte. Fuller chegou ao seu estilo a partir da *skirt dancing*³⁵. Devido à sua popularidade, e ao fato de que seus bailarinos podiam dançar e manipular o material das saias de várias maneiras, poderíamos nos perguntar o que tornava Loie diferente. Ela era uma paisagista aproximando cores, contornos e formas ao movimento. Devido ao fato do tecido ser uma extensão de seu corpo, ela podia infundir estados de espírito e criar esculturas móveis através de seu conhecimento técnico aplicado ao movimento. Isso era o movimento da sua forma mais efêmera, já que seus planos de iluminação faziam da performance uma série de transformações em movimento. Albright comenta que, inicialmente, Fuller “posicionava-se em algum lugar entre o Valdeville da skirt dance e o vocabulário gestual de Delsarte”³⁶. De acordo com Jody Sperling, diretora da companhia de dança Time Lapse Dance, e especialista em Loie Fuller,

Fuller girava cem metros de seda — iluminando essa seda e trazendo tecnologia à performance (...) [e] as bailarinas da dança das saias manipulavam dobras das suas saias. Era um número de Vaudville que ela aprendeu na década de 1880. Ela apenas aproveitou o conceito dessa dança e fez uma saia mais cheia usando varas embrulhadas nos tecidos.³⁷

A teoria de Delsarte foi extremamente influente na primeira geração de bailarinos modernos, principalmente disseminada por Genevieve Stebbins (1857-1914), que reuniu ideias de Delsarte e exercícios planejados por James Steele MacKaye (professor norte americano de Delsarte), combinando técnicas de respiração que enfocavam primeiramente atitudes e gestos, realizados enquanto

³⁵ *Skirt dancing* surgiu do desejo de combinar balé com a clog dancing e o Music Hall e ficou famosa por causa de Kate Vaughn em 1880. A dança era baseada na manipulação de saias com até 12 metros de tecido.

³⁶ François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte (11 de novembro de 1811-20 de julho de 1871) desenvolveu um estilo de interpretação que ligava a experiência interior emocional do ator com um conjunto sistematizado de gestos e movimentos baseados em suas próprias observações da interação humana. O método de Delsarte tornou-se tão popular que foi ensinado em todo o mundo, mas particularmente nos Estados Unidos, por muitos professores que não entendiam ou não comunicavam completamente as conexões emocionais por trás dos gestos, e, como resultado, o método se tornou uma proposta melodramática.

³⁷ Sperling, Jody- Recored entrevista postada no site da Time Lapse Dance: <http://timelapsedance.com/>

se está no lugar. No entanto, em função de certos pontos direcionais no espaço, a técnica se tornou uma base para poses dinâmicas que, particularmente para os modernos, estendiam-se em expressão que reverberava espacialmente (Jowitt, 1988: 81).

Até o momento, há poucas maneiras de se reconstruir o trabalho de Fuller, apenas curtos filmes de 15 a 30 segundos dela mesma dançando. Até mesmo Sperling não fez mais do que “reimaginar” suas danças a partir de fotografias. É provável que Fuller fosse uma performer autodidata, confiando em sua experiência prévia nos Vaudeville e em seu crescente interesse por luzes para desenvolver um teatro total, no qual a técnica aplicada era gerada pela improvisação tanto quanto pela contínua repetição e ensaio. O que lhe deu resistência foi a prática. Devido à popularidade quase imediata que ganhou, ela ficava vulnerável a muitos imitadores e plagiadores. Embora a imitação seja um processo natural de disseminação, ela é frustrante para o artista; Fuller, pelo contrário, muitas vezes se apresentou no mesmo programa de alguém que a imitava. Definir critérios de direitos autorais também era complicado, pois o fato de seu trabalho não ser considerado dramático barrava sua demanda por direitos. Direitos autorais eram concedidos apenas quando o trabalho contava uma história, retratava um personagem ou uma emoção, como numa peça. Seus movimentos eram considerados mecânicos e “difícilmente poderiam ser chamados de dramáticos” (Albright, 2007:27). Embora seu trabalho tenha se tornado bastante conhecido na Inglaterra e nos Estados Unidos, Fuller somente obteve sua licença de direitos autorais na França.

A visibilidade da performance e sua forma de intertextualidade entre identidades possíveis e significados foram certamente contribuições de Fuller para a história da dança e da iluminação de teatro, assim como seu objetivo de vida. O livro de Ann Cooper Albright (Traços de Luz) sobre o trabalho de Loie Fuller comenta que ela “pensava nos espaços de seu teatro como laboratórios, para combinar luzes e movimento de maneiras cada vez mais sofisticadas” (Albright,

2007:29). Albright conta que Fuller utilizava espelhos, repetindo seus movimentos e examinando-os do modo como a plateia possivelmente faria. Isso também lhe dava uma ideia das cores que ela queria produzir e de por quanto tempo deveriam ser projetadas. O que, assim apresentado, parece simples era uma intrincada e laboriosa negociação com tecidos, movimentos, ângulos e coordenação de projeção de cores, sem tropeçar nos próprios pés e criando uma fluidez entre todos os elementos. Esta era a chave de seu trabalho. Não havia ninguém assistindo a seus ensaios para exclamar: “É isso!”. Conseqüentemente, ela confiava muito nas reações da plateia para alimentar suas imagens e suas durações subsequentes.

Os experimentos empíricos da própria Albright sobre o trabalho de Fuller, suas danças e seus esquemas de iluminação, deram a ela outra perspectiva como historiadora, aplicando uma compreensão empírica à sua pesquisa. Ela descobriu o quão difícil e artesanais eram as inovações de Fuller. Além do peso árduo dos tecidos e da manipulação astuta de varas de três metros, a força o momento e a confiança em seu movimento contavam com o impulso, com o giro e com o trabalho de torso, que poderia ser tanto expressivo como funcional. O impulso propagava uma onda através do pano “e o tecido se torna a imagem residual” (Albright, 2007: 31). O movimento era visto em ondas, não em poses decorativas, deslocando-se para trás e para frente, do centro para as bordas. Surpreende pensar que ela surgira do teatro de variedades, especialmente o *Folies Bergère*, que era uma espécie de casa noturna mal iluminada por lamparinas de gás. Em meio ao rebuliço entre plateia e performers, bailarinas em travestie proporcionavam aos homens uma experiência erótica através do tecido de suas roupas volumosas, sempre se levantando e possibilitando uma olhadela no corpo que cobriam, além de fazê-los sentirem-se mais masculinos³⁸ (Albright, 2007: 36).

³⁸ Como já foi mencionado no primeiro capítulo, esse estudo era assunto do artigo de Lynn Garafola sobre Travestismo no século XIX.

Apesar de sua popularidade, Fuller tornou-se objeto de discussão e de análise estética para a classe média. Ela era a favorita de Stéphane Mallarmé (1842-1898), um grande poeta simbolista francês cuja obra antecipou e inspirou muitas escolas artísticas revolucionárias do início do século XX, tais como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo. Ele havia sido cativado pela ideia da vaga materialidade de seu corpo, uma noção conceitual. Foi essa noção que cunhou Fuller não apenas como artista, mas como um símbolo da artista feminina, que trouxe para essa profissão dúbia a ciência e um conhecimento em negócios. Não era uma questão do que Fuller representava, mas sim do que ela evocava em sua audiência: uma compreensão visceral. Havia espaço concreto e virtual; o corpo físico e a extensão metafísica — ou ideia do corpo — permitiam que a dança fosse sentida e pensada ao mesmo tempo. O público de Fuller via o que queria ver: seu trabalho dava espaço para tanto, criando uma zona de possibilidades. Deleuze³⁹ se referiria a algo como rosa-devir, lírio-devir, etc.

Além do mais, todo o corpo de Fuller foi envolvido na produção dessas impressões e sensações testemunhadas e a dança estava começando a deixar o reino da mera arte decorativa. Em todo caso, observar Loie Fuller foi um esforço para não aprisionar significados e, como Mallarmé, reconhecer a ideia e a legitimação da feminilidade como objeto e sujeito ao mesmo tempo.

Havia também implicações sobre a identidade sexual. Não do tipo cafona, tão prevalente nos salões de dança de Paris; mas através de imagens poéticas do sexo feminino. Embora seus trajés "possam ter coberto seu corpo (...), eram também as imagens de um sexo que era estimulado pelos movimentos de Fuller e que em troca acariciavam e envolviam seu corpo" (Townsend apud Albright, 2007:47). As imagens possivelmente tocaram referências lésbicas,

³⁹ Gilles Deleuze(1925-1995), filósofo francês, oferece nesse caso uma inversão da diferença metafísica entre identidade e diferença. É essa área pouco definida que contém o movimento do nosso "vir a ser". Um corpo ou estado em constante transformação e dinâmica reorganização. Uma ideia em transito, sempre se tornando algo e nunca sedimentando ou fixando sua essência ou estado.

porque, seguramente, desarmavam visões convencionais heterossexuais. O pano aparecia como a vulva, sedutoramente abrindo e fechando, embora nunca por tempo suficiente para estabilizar a sua interpretação. A bailarina, nas danças de Fuller, tornou-se "um sujeito expressivo ao invés de um objeto erótico". (Albright, 2007: 48).

Isto, de um ponto de vista masculino, foi um desafio, eliminando a audiência embasbacada e substituindo-a por uma construção de imagens de reflexão. Isto colocava a dança do sexo feminino em um nível superior e ganhava o respeito e poder em vários domínios. Espacialmente, Fuller ocupava todo o palco e deixava uma marca espectral depois de sair dele. Seu uso de luz ressoou na feminilidade e definiu-a como mestre das ilusões mágicas — aparecendo e desaparecendo conforme queria, rompendo uma imagem sombria e estereotipada das mulheres ao mesmo tempo terrena e etérea. Como nos diz Albright, a visão nunca é mais clara do que quando é absorvida pela escuridão repentina. Também a luz, então uma invenção moderna, representou o elemento da civilização, a erradicação da escuridão. A característica de Fuller de sempre “vir a ser” era um elemento de emergência (Albright, 2007:54-55).

Embora iluminação elétrica tivesse sido introduzida nos teatros em meados do sec XIX, levou um tempo até que Fuller pudesse obter os efeitos que ela estava procurando. A luz era uma importante aliada para a criação da ilusão e da escolha de esconder ou mostrar o movimento ou recriar a forma. Isto imediatamente chamava a plateia, na medida em que essa audiência se tornava participativa. O público provavelmente se deliciava com seu envolvimento na arte misteriosa ou provocativa de Fuller. Quando ela, vestida de branco, com suas varas de três metros de comprimento estendidas no espaço, iluminada de baixo para cima, parecia mais um arcanjo do que uma mulher; essa figura seráfica era majestosa e universalmente compreendida em um nível visceral.

A invenção da luz incandescente de Thomas Edison tornou os experimentos de Fuller possíveis. Sem luz incandescente, no entanto, Fuller não poderia nem mesmo ter começado a fundir tecido, movimento e luz para replicar um lírio florescendo, uma borboleta desdobrando suas asas, a subida e a descida das chamas até o último reluzir de uma brasa a se apagar. A complexidade das produções de Fuller tornou cada uma de suas apresentações muito cara; por vezes ela viajou com mais de 50 eletricitas, cada um responsável por uma lâmpada (West, 1996). De acordo com Jowitt, Fuller se tornou um símbolo não só para o crescimento das mulheres como cidadãs poderosas, em constante luta e conquista, mas também como inovadoras inteligentes e experientes em suas áreas. Ao mesmo tempo, as apresentações de Fuller alimentaram aquela visão do século XIX sobre as mulheres: exóticas mas indescritíveis e intangíveis; "aquela que poderia ser ameaçada, afogada, extinta pela sua própria criação" (Jowitt, 1988: 348).

A dança, antes de Fuller, havia atingido um ponto de saturação. Em geral, era um espetáculo de puro mau gosto. O impacto de seu trabalho veio num momento em que o valor comercial da dança como entretenimento incluía principalmente os dançarinos que imitavam as danças populares em moda. A convergência de seu trabalho como analista do movimento e experimentalista em iluminação, juntamente com seu profundo estudo destes efeitos, alterou a percepção do público. Seus imitadores não tinham a sua intuição para explorar limitações, eles simplesmente copiavam como se ela fosse o molde de um produto. Luz também induz a estados psicológicos que nos governam inconscientemente todos os dias. A luz é transmitida em ondas e vibrações; luz é energia, é um diálogo permanente com a ausência de luz. Fuller colocou-se no centro deste conceito, "inspirando a emoção/movimento do próprio público"⁴⁰ (Albright, 2007: 77). Em suas próprias palavras, ela define sua dança:

⁴⁰ "inspiring the audience's own (e) motion"

O que é a dança? É movimento.

O que é movimento? A expressão de uma sensação.

O que é uma sensação? A reação no corpo humano produzida por uma impressão ou uma ideia percebida pela mente (Fuller apud Albright, 2007:77).

O público sentia a performance de Fuller através das reverberações de uma experiência visual, despertando sua própria capacidade de criação. Não era intenção de Fuller fazer certas formas parecerem de maneira fixa e coreografada para a plateia, mas criar um espaço com potencial para múltiplas perspectivas.

Não havia um objetivo único em seu trabalho: era possível observá-la de vários pontos. Ela era muito popular com os simbolistas por estar continuamente transformando, transmutando imagens, combinando e alterando a estética convencional, compilando sensibilidades na imagem daquele momento impalpável. Através do movimento, ideia e imagem combinadas tornavam-se forma na mente do espectador.



Fig. 15: Imagem da Loie Fuller



Fig. 16: Loie Fuller em “La Danse Blanche” circa 1896 (domínio público)

Albright sugere que Fuller dava à sua plateia uma estética para além do Music Hall em que ela realizava sua performance. Ela também era uma encarnação viva de outra mídia que surgia lentamente, o cinema. "Muitos críticos consideram o trabalho de Fuller como precursor do filme (pelo uso de suas imagens e transformações de cor) (...) permitia às pessoas dar o próximo passo: assistir a imagens em movimento em uma tela". (Albright, 2007: 83). Afinal, o trabalho de Fuller abre uma discussão sobre a imagem de uma mulher como uma artista competente — intelectualmente e metodicamente superior ao bailarino do Music Hall. O importante não era o que estava sendo dançado, mas como.



Fig. 17: Photos de Loie Fuller extraídas do Blog de Stacey Sotosky (http://performancecinema.blogspot.com/2008_12_01_archive.html)

O que também sancionou a arte de Fuller foi o clima social em mudança. Durante este período, outras práticas corporais conscientes em relação à saúde em rápida ascensão trouxeram uma nova consciência para o corpo no cotidiano. Particularmente nos Estados Unidos, o surgimento de *settlement houses* — instituições que proviam serviços educacionais, recreacionais, sociais e atividades atléticas extracurriculares como os SESC's ou SESIs no Brasil hoje — foram incentivadas. Muitas dessas novas práticas, como dança, ginástica e danças folclóricas, eram oferecidas às comunidades americanas e eram consideradas tanto artísticas e benéficas para o corpo quanto políticas; estruturas políticas organizadas em que tanto o indivíduo quanto o grupo definiam a nova mulher.⁴¹

Novos currículos foram incorporados, como resultado deste corpo moderno e vital, que percebia a vida a partir de diferentes ângulos: físico, mental e espiritual. A diferença foi que isto deixou de ser exclusivamente um privilégio

⁴¹ Em sua dissertação, Tomko explica como a dança folclórica e as práticas atléticas, além de serem “apropriadas para as necessidades fisiológicas e sociais das meninas” ajudaram a mobilizar as atividades das mulheres em grupos e formataram práticas culturais regulares. Isso por sua vez era uma das maneiras de empoderar papéis femininos como membros funcionais da comunidade.

masculino. Como resultado de mudanças sociais e econômicas na América, Fuller teve a experiência de seu papel no movimento de apaziguamento no pós-guerra⁴², que a presenteou com exemplos de mulheres assertivas e determinadas, o que, por sua vez, permitiu-lhe avançar em sua carreira como performer. Outra vantagem importante é que essas organizações respeitavam todos os tipos de corpos. Os assentamentos proviam desde o terreno para a participação das mulheres em programas culturais, bem como davam instrução básica e empregos para as mulheres fora de casa.

Com efeito, Fuller adquiriu várias identidades contrastantes. Ela também foi muito popular, chegando ao ápice com o seu próprio teatro durante a Exposição Paris em 1900⁴³. Como sugere Albright, ela era "americana e parisiense, coreógrafa e bailarina, cientista e artista, mercadoria e musa e mais tarde uma empresária quando produziu não apenas uma popular trupe teatral japonesa dirigida por Sado Yacco e seu marido, Otojiro Kawakami, mas introduziu Isadora Duncan em Paris" (Albright, 2007:110). O estilo *Art Nouveau*, evidente em seus trabalhos, também refletia a libertação do movimento dessa época, além da mulher comum representada nesta resposta nova e moderna, mas com um paradoxo, pois, dentro dessa mobilidade social recentemente descoberta, havia um domínio altamente camuflado da dona de casa.

ISADORA DUNCAN (1877-1927)

Com um jeito de dançar que parecia mergulhar na música, Isadora Duncan, sem corpete, vestindo apenas uma túnica, descalça e descarada em sua

⁴² Como resultado da *WCTU* (*Women's Christian Temperance Union*), uma organização que militava pela abolição do álcool e salões de dança e outros estabelecimentos, as mulheres se juntaram para criar reformas sociais intensificando um movimento focado na proteção dos lares e no direito ao voto feminino. Isso, por sua vez, começou a se alastrar e se combinar a grupos sufragistas.

⁴³ Essa era uma feira mundial sediada em Paris em 1900. Seu propósito era mostrar os feitos do século anterior, assim como criar a impressão de um novo e acelerado futuro vindouro.

exposição, veio representar o grito da mulher pela a liberdade individual. Ela injetou novas ideias e formas para o corpo que cativaram o espectador, eliminando a necessidade de copiar ou imprimir o vocabulário característico da sala de aula, e, portanto, enfatizando a expressão de cada indivíduo (Garafola, 2008: 3).

Aqui estava uma mulher que, como Fuller, não cativou através da técnica, da execução de passos difíceis ou sequências dentro de uma forma tradicional, mas alguém que transformou a dança em uma arte de autoexpressão. Ela se tornou um emblema de como as mulheres deveriam lidar com suas vidas, num momento em que abundantes mudanças na ciência, na indústria e no pensamento moral vitoriano acentuavam a necessidade de se voltar à natureza e ao corpo. Formas acadêmicas eram vistas sob uma ótica negativa. Para Duncan, o balé, na virada do século, não passava de uma ginástica feia.

Um público entre 1902 e 1913, auge da carreira de Duncan, teria notado uma voluptuosa mulher de cerca de 1,64m de altura, dançando sozinha no palco. Só depois que fundou sua primeira escola em 1904, ela passou a dançar com suas jovens alunas (Jowitt,1988:70) com música de Chopin, Schubert, Brahms ou Wagner ou acompanhada por piano ou orquestra. Às vezes, ela deixava o palco, "a orquestra continuava sem ela, como se ela fosse um instrumento solo" (Jowitt, 1988:71). De pernas nuas sob leves túnicas de seda ou véus, ela parecia imitar uma das Graças, na *Primavera*, de Botticelli⁴⁴.

⁴⁴ Pintada em 1482, Primavera é uma alegoria representando a exuberância da primavera e possivelmente o amor platônico ideal.



Fig. 18: Primavera do renascentista italiano Sandro Botticelli, 1482.

Suas frases de movimento subiriam e desceriam de acordo com o clímax musical. E, apesar de serem elásticas e expansivas, não possuíam movimentos excessivos, permitindo uma observação mais clara e mais contida de sua dança. Em outras palavras, os olhos do público levaram um tempo para aceitar Duncan. Foi uma espécie de retreinamento do que procurar no movimento.

Como Fuller, a dançarina solo chamava mais atenção para os detalhes, para o peso de seu corpo e sua relação com a gravidade, para as formas naturalistas de seus gestos e para a maneira como enchia o espaço do palco inteiro. A própria Duncan declarou: "Quando eu danço eu tento sempre ser o coro (...) eu nunca dancei um solo" (Jowitt,1988:89). Ela estava dançando, de certa forma, uma personificação de toda uma massa de pessoas. Duncan foi mais do

que uma figura singular dançando para os outros, ela se tornou universal, todas as mulheres⁴⁵.

Jowitt nos diz que a sua cenografia era simples, mas grandiosa: "as cortinas de um cinza-azulado que ela carregava dobradas em suas viagens eram tão longas que quando caíam no chão empilhavam-se parecendo espuminhas" (Jowitt,1988:71). Este tipo de encenação era completamente contra a corrente do século XIX, que utilizava cenários realistas detalhados. Esse palco também estava em sintonia com novos designers de luz, como Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966), ambos econômicos em seus efeitos de iluminação, embora estivessem desenvolvendo novas abordagens nessa arte que crescia rapidamente. Curiosamente, ambas as artistas, Fuller e Duncan, utilizavam grandes quantidades de tecido em seu trabalho, fosse como pano de fundo para dar uma majestosa sensação de espaço, fosse como uma mediação para a transformação da imagem.

Como mencionado, a dança de Duncan inspirou muitas pessoas antiacadêmicas. Eu não estou me referindo a estudiosos, mas aqueles que eram contra o ballet enquanto representante de um exclusivo vocabulário codificado. Seu pensamento livre estendia-se em sua dança; ela dançou grávida, exibindo com prazer essa imagem de fertilidade. Era contra o casamento, uma vez que reprimia as mulheres e as submetia ao controle dos homens. E podia ser tão feroz quanto um animal e tão celestial como um de seus lenços. O mundo do balé ou a ridicularizava ou a admirava. Dos muitos que a viram na Rússia, poucos foram insensíveis ou herméticos à sua dança. Nijinsky não se impressionou, desdenhando sua dança, por causa de sua aparente espontaneidade "os pulinhos e saltinhos infantis e descalços dela não deveriam ser chamados de arte (...), sua

⁴⁵ Essa é uma ideia que Lori Belilove, bailarina e diretora da Isadora Dance Company — uma companhia de dança contemporânea que continuou a dançar na tradição de Isadora Duncan tentou passar. Falarei sobre essa continuação do trabalho de artistas e sobre o modo como certos artistas tornaram o passado contemporâneo do terceiro capítulo.

performance é espontânea, não é baseada em qualquer escola de dança e por isso não pode ser ensinada (...), não é arte " (Nijinska,1992: 224).

Ele alegava que sua fascinação se baseava em carisma, e não em seu talento. Em outras palavras, o fato de não haver formas e passos tradicionalmente ensinados ou métodos claramente postulados que definissem a dança de Duncan era inaceitável para certos bailarinos rigidamente treinados e educados para acreditar que a dança exigia anos de estudo e aperfeiçoamento de um sistema codificado. No entanto, Fokine ficou encantado e permitiu que influências de Duncan infiltrassem a sua obra. As questões no ar agora eram: a arte é método?, e: Duncan carecia de método?

Duncan cresceu na Califórnia e Jowitt nos diz que a liberalidade estética prevaleceu na maioria das atividades artísticas locais. A San Francisco Bay ficou conhecida como "a Atenas do Pacífico". Isto certamente influenciou a forma como Duncan se sentia sobre o crescimento de seu corpo. Como uma criança, provavelmente viu artistas do sexo feminino em diferentes tipos de shows de variedade, como a *skirt dance*, *clog dancing*⁴⁶, sequências de balé (fora do repertório do balé clássico) e um pot-pourri num espetáculo chamado The Black Crook, um revival de um sucesso de 1866 executado em São Francisco, em 1893. Esta foi uma miscelânea de bailarinos e efeitos visuais de palco, resultando em um conjunto confuso de cenas espalhafatosas retratando uma relação de amor frustrada e um pacto com o diabo. Foi, provavelmente, o primeiro protótipo do teatro musical (Jowitt,1988:74-75). Pelo estímulo de sua mãe, e pela falta de uma presença paterna, Duncan e seus irmãos e irmãs foram criados livres e aprenderam muito jovens como convencer as pessoas a lhes darem dinheiro. Aos 15 anos, Duncan começou a ensinar dança de salão para meninas da sociedade (Jowitt,1988:75). Como resultado de seu estilo de vida independente, não era de admirar que a necessidade de liberdade total de expressão fosse intrínseca ao

⁴⁶ Uma dança executada com tamancos de madeira com batidas rítmicas dos pés.

seu trabalho. Ela construiu um relacionamento intenso e instintivo com a música, às vezes sentando-se quieta para ouvir, ou, em pé, com os braços cruzados na frente do seu plexo solar, enquanto a orquestra tocava. Jowitt nos diz que ela tinha momentos de improvisação no seu trabalho, mas, na maioria das vezes, ela era definitiva em suas construções. Ainda assim, sua dança deve ter parecido espontânea para um público acostumado a um certo vocabulário de movimentos e devido ao fato dela ter se dissociado de passos virtuosos.

O movimento de Duncan cresceu para além de seu corpo. Ela se via como uma ligação entre o corpóreo e o etéreo, a terra e o ar. A relação era clara; mas e quanto à coreografia em si? Como vemos Duncan e compreendemos seu trabalho se, na verdade, não temos documentos para além de fotos, pinturas e relatos escritos? Jowitt nos diz, numa nota de rodapé, que pelo fato das danças de Duncan nunca terem sido filmadas ou anotadas, muitas delas foram transmitidas através das observações e memórias de suas filhas adotivas Lisa (em Paris), Irma, Anna e Therese (nos Estados Unidos). Este método se assimilava à tradição oral, já que ensinar é certamente um processo de memória, imitação, reinvenção e retratação do que é importante e do que não é. Essa abordagem para se organizar o que não é sistemático (Jowitt menciona que Duncan era desorganizada) tornou-se, através dos esforços de suas *Isadorables* (“Isadoráveis”) — o nome dado às suas quatro filhas adotivas —, uma coreografia fixa (Jowitt, 1988: 76-77).

Se olharmos para como Duncan treinava seu corpo, teremos mais conhecimento sobre o uso do corpo na época e sobre a nova consciência social de saúde. Em primeiro lugar, Duncan declara, embora seja duvidoso, que ela teria feito apenas três aulas de balé em sua vida; portanto, o balé parecia bastante artificial para ela (os métodos para ensinar balé nessa época eram altamente desgastantes fazendo uso de muita repetição e força muscular). A simples ideia de uma técnica controlando seus impulsos naturais era provavelmente ofensiva para seu pensamento livre. Além disso, a abundância de centros culturais e

sociais oferecendo aulas de folclore e de ginástica era associada aos grupos que promoviam a liberação feminina dos corpetes, roupas pesadas, e que também defendiam o exercício e estar ao ar livre. Esses novos exercícios estimulavam o corpo porque davam ênfase à melhora da flexibilidade, à coordenação e ao equilíbrio. As ações e qualidades ensinadas — como flexionar, torcer, alongar —, levando à maior mobilidade do torso, assim como os pulos (sem descer os calcanhares), juntamente com a experiência de uma moralidade e uma atmosfera mais sadia que a das aulas de balé, foram o caminho diário de Duncan como bailarina, seu modo de treinamento.

De acordo com Jowitt, a ginástica estava, para Isadora, como o trabalho de barra estava para o balé. A ginástica, naqueles dias, tinha uma função muito diferente da dos dias de hoje. Em primeiro lugar, o sistema Delsarte estava na moda e merece espaço nessa discussão sobre Duncan, principalmente porque é impossível evitar tendências, em especial quando toda uma geração usa o sistema como um método de treino aceitável (provavelmente similar à maneira como os brasileiros incorporaram as aulas de Pilates hoje em dia).

Duncan treinava ginástica em alguma academia toda manhã “para se manter viva” (Jowitt, 1988:78). Isso significava que seu treino e estabelecimento de uma rotina eram parte integral de seu estilo de vida, acreditando que o corpo precisava ter um tempo de preparação no qual ela pudesse treiná-lo, como também a seu ouvido. Jowitt diz que o salto de Duncan, com a perna balançando para frente e para trás, derivava de um exercício de ginástica, embora não fosse dançado exatamente como na aula, mas modificado pelo movimento dos braços e do tronco.

François Delsarte (1811-1871) pensava a liberdade através da unidade, um tema comum na técnica individual ou de grupo. Os dançarinos deviam sentir liberdade de expressão, já que a energia do grupo em harmonia dá suporte ao invés de sufocar. Delsarte concebeu exercícios que enfatizavam a conexão da

expressão pelos gestos, e estes foram dirigidos a atores, oradores e cantores. Assim como a etiqueta fora ensinada à nobreza, os princípios de Delsarte enraizaram um código moral dentro de diretrizes físicas. Em outras palavras, estes exercícios ditavam o comportamento social, mostrando às senhoras como andar graciosamente, "tonificando as recitações das crianças na escola com gestos apropriados" e trazendo mais vitalidade para poses (Jowitt,1988). Assim como o sistema do balé francês entre os séculos XVII e XVIII, a linha entre o que era correto dentro e fora do palco era tênue. Embora no século XX a nova calistenia também abordasse o tema da espiritualidade, quero dizer, animando e fortificando o caráter, preocupações sobre o corpo e o modo como o sentimos se conectaram. Duncan atribuía sua própria flexibilidade a esse sistema e o defendia fortemente como método para que também outras mulheres abandonassem suas inibições sociais.

O artista Abraham Walkowitz (1878-1965) fez mais de cinco mil esboços dos alongamentos de Duncan e estes esboços nos ajudam a entender como seu corpo notavelmente vibrava movimento. As aquarelas foram fundamentais para imaginarmos o tipo de energia cinética produzida por Duncan, bem como seu relacionamento com o espaço. As imagens são vívidas e, de certa maneira, mais autênticas que a fotografia.



Fig. 19: Abraham Walkowitz. Isadora Duncan, c. 1910, nanquim sobre papel.



Fig. 20: Abraham Walkowitz. Isadora Duncan, c. 1910, nanquim sobre papel.

Nos desenhos de Walkowitz vemos um artista interpretando outro. Ele não se ligava apenas a uma imagem de Isadora, mas a centenas de gestos efêmeros que permitiam recriações de Isadora em sua mente, mesmo um bom tempo depois da morte dela. As muitas interpretações da dança de Duncan nos deram uma nova maneira de ver o movimento sem que a artista real estivesse presente. A abstração da imagem não extrai quaisquer implicações rítmicas ou expressividade, nem extrai um momento representativo na dança de Duncan, mas gera uma série de sensações e possibilidades. É o tempo progressivo, não o definitivo. Novamente me refiro a Deleuze quando digo que os esboços estavam sendo tomados por Isadora. Ver é uma atividade quase tátil, pois acariciamos a imagem em movimento de Isadora, mas não a vemos de fato. No entanto, a imagem imaginária está habilitada com o impulso e peso de um corpo real. Estamos sensíveis não para a real Isadora Duncan, mas para sua dança.⁴⁷

Dançar era adentrar um reino de sentidos, que tinha pouco a ver com a experiência escolarizada. O olho não era clínico, mas permitia abstrações. Essas sensações não eram apenas viscerais, mas transcendiam interpretações visuais que procuram pela presença de outras formas e, através disso, o papel artístico do bailarino começou a mudar. A experiência de seu movimento tornou-se parte da intimidade que ele criava com o público e as repercussões influenciaram outras áreas como a escrita, a pintura e a poesia. Até mesmo a música começou a tomar outra posição em sua relação com a dança. Duncan usava muitos compositores eruditos que davam tanto peso à música quanto à dança; gostava particularmente de Gluck e Chopin.

As estátuas gregas que lhe serviam de inspiração eram mais representativas das forças naturais incorporadas do que das formas puras. Não eram gestos presos numa pedra, mas ações a caminho de se tornarem dança,

⁴⁷ Uma ideia sugerida pelo livro de Albright Book, *Modern Gestures*, (2010) através das centenas de desenhos que Walkowitz fizera de Isadora: mesmo passado bastante tempo de sua morte, estamos condicionados a um novo modo de olhar”.

formas que sugeriam movimentos potenciais. Ela não estava tentando recriar as Danças Gregas e sabemos que o Helenismo era um tema que periodicamente voltava a despertar o interesse dos artistas. Jowitt nos diz que associar um trabalho à história grega era sinal de distinção, tornando-o mais sério e destacando-o do reino do entretenimento popular. Além disso, embora as estátuas gregas fossem nuas, não havia problema em se aceitar essa nudez. Tornou-se um tipo de olhar para algo nobre que transcendia o sentimento sexual. Não havia pêlos púbicos ou qualquer detalhe que pudesse incitar a imaginação ou a excitação. Era puro e o olho podia passear por onde quisesse, sem parecer lascivo ou intrusivo. Era belo porque era assexuado. Foi assim que Duncan se sentiu em relação a seu corpo: sem roupas não despertaria a excitação da plateia, mas poderia ser interpretado “como um templo enobrecido pelo espírito e intelecto que abrigava” (Jowitt, 1988: 87).

Lori Belilove, especialista em Duncan e diretora da Isadora Duncan Dance Company, falava sobre sua técnica e sobre como o movimento vinha do plexo solar, um pouco abaixo do externo. “Era necessário haver uma autenticidade interna que serviria para se fazer qualquer movimento. Há outros centros que poderiam ser aproveitados, dependendo dos movimentos solicitados. Isadora dizia que quando se ouve música, deve-se ouvi-la com sua alma e isso dirá como se mover. Ela via e sentia música como gatilho e suporte para o movimento. A partir dos vasos e da arte grega, Isadora vislumbrou o corpo ideal, como sendo o corpo grego. Ela sentia um parentesco ali. As formas eram circulares, nunca angulares. A respiração era muito importante. Qualquer gesto sempre se iniciava de dentro e se estendia para fora do corpo. Assim como a respiração, a partir do qual se poderia dançar”.⁴⁸

⁴⁸ Entrevista com Lori Belilove, 4 de dezembro de 2004 em Nova York (ver anexo). Lori se interessava por Isadora desde os 12 anos, depois de uma viagem para a Grécia com sua mãe, quando viu uma Vassos Canelas que havia sido aluno de Duncan e Fokine (e, segundo ele, amante de Isadora). Ela se formou como dançarina e artista através da pesquisa sobre o legado de Isadora que durou toda sua vida.



Fig. 21: Imagens de Isadora Duncan mostrando sua inspiração pela Grécia Clássica. Esculturas e obras da antiguidade Circa 1919

Jowitt aponta que, na maior parte da obra de Duncan, havia uma consciência do empuxo gravitacional e o bailarino era supremo ao mostrar as forças que lutavam com esse empuxo, a resistência e a submissão ao peso do corpo, por vezes tocando o chão com leveza e, por vezes, plantando-se e enraizando-se na terra. Como fã ávida de Darwin, ela defendia sua teoria de evolução, afirmando que todo movimento deveria ser naturalmente desenvolvido a partir do corpo (Jowitt, 1988). Um trecho do livro de Jowitt *Time and the Dancing Image* descreve as aulas de Duncan — o que parece quase contraditório, porque ela admirava e era inspirada por Nietzsche e Darwin, e, na opinião deles, o corpo das mulheres era de segunda classe, sendo que a maior parte dos alunos de Duncan eram meninas.

Uma garota em treinamento para a dança do futuro tinha que fazer uma hora de ginástica todas as manhãs antes do desjejum, primeiro correndo em volta do gramado de colant se o tempo estivesse bom, para depois se pendurar em uma barra para fazer alongamentos, flexões de corpo, joelhos e movimentos de perna — aumentando o deslocamento da perna e do arqueamento das costas para trás até que ela pudesse chutar a parte de trás da cabeça. Ela tinha que fazer abdominais, flexões de braço e agachamentos piliométricos. Ela tinha que aprender a pular alto sobre uma corda esticada, entre dois cabos. Depois do alongamento, das tarefas da escola, do canto, da teoria musical e das lições extras com um instrutor de ginástica sueca, as crianças tinham sua a lição de dança — com Isadora ou Irma, uma de suas filhas adotadas (Jowitt, 1988 : 95).

Esse modelo de escola de Duncan parecia se deslocar para diferentes cidades do mundo. Para ela, era vital desenvolver um modo sistemático de

instruir, embora muitas vezes isso não se adequasse a seus objetivos básicos, ou seja, ao que essas alunas estavam treinando para ser. Ela se chateava quando suas filhas queriam dançar mais do que serem professoras, já que achavam que haviam sido criadas para serem bailarinas. O legado de Duncan se espalhou não apenas por suas escolas ou por suas filhas mas também através dos muitos que a imitaram. Até mesmo o compositor suíço e teórico do movimento Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) viu e admirou Duncan por seu movimento, embora a criticasse por sua falta de musicalidade (Jowitt, 1988:100). Seus alunos eram claramente tentados a imitar Isadora, como vemos na fotografia tirada por volta de 1914 (ver página 107).

Foi o impressionante impacto na dança resultado de um gênio individual ou isso era uma questão de prontidão para a aceitação da expressão individual? Talvez tenha sido uma resposta bem ajustada ao seu tempo, o momento perfeito para um corpo singular falar, não apenas, como diria Kleist, através daqueles que seguram as cordas, através da ideia de outros. Vimos claramente nesse período o deslocamento do papel do coreógrafo de uma companhia para o bailarino/criador/intérprete solo que tornava suas buscas pessoais em missão e forma de arte. De Fuller a Duncan, a voz específica e a gama de características individuais dominaram a cena artística. A definição do que era a dança e a técnica de dança se ampliaram para incluir movimentos naturais, incorporados mesmo no balé, além do retorno às formas gregas, redefinindo a necessidade da dança em se associar com as formas clássicas e, de certo modo, dignificar sua existência. O balé, que imperara como técnica definitiva por tanto tempo, estava sendo desafiado já que, ao final do século XIX, havia sido corrompido. Produções populares eram ornamentadas, seus lascivos corpos de baile eram absolutamente amadores e destreinados. Muito do trabalho de barra fora largado (Cohen, 1974:118).

Deixando de lado representações de personalidades e o vocabulário tradicional, tanto Fuller quanto Duncan dependiam do que era espontâneo em

seus trabalhos, como se sua arte jorrasse do sentimento pessoal e não de uma representação de um personagem limitado por um vocabulário tradicional. A atração pela natureza era claramente a inspiração de cada uma e, como Noverre, que também fora inspirado pela natureza, o assunto não limitava o artista, mas o atraía para novos territórios. Espontaneidade era uma ilusão para estes artistas, já que a própria natureza aparenta ser espontânea, mas é altamente organizada e lógica. Tanto Fuller quanto Duncan estudaram seus ofícios obsessivamente.

Continuando essa linhagem, olho para outra contemporânea de Duncan, que autointitulou-se fundadora da Dança Moderna, uma imagem astutamente construída que ela ostentava: Ruth St. Denis (1879-1968), junto com seu marido Ted Shawn (1891-1972), organizou a dança de forma inédita, solidificando a ideia de que a dança era uma prática espiritual e filosófica. O corpo era quase todo visto como um transformador moral da arte cujos valores eram sagrados e revitalizantes, transcendendo os padrões pagãos da época, liberais, embora excessivos, pela limpeza e condução de cada um de nós a uma compreensão consciente da vital existência cíclica da alma, do corpo e da existência no mundo.



Fig. 22: Bailarinas Dalcroze

RUTH ST.DENIS (1879-1968) E A DENISHAWN SCHOOL

O que se pode imaginar de alguém que declarou: "Eu não fui à Índia, mas a Índia veio a mim"? Eu poderia supor que essa pessoa tem uma imaginação fértil, e, certamente, não estava interessada em autenticidade. Nos muitos anos em que passei estudando na Escola de Graham, em Nova York, e, depois, trabalhando com a companhia, ouvi várias histórias sobre a Miss Ruth. Primeiro que ela era uma mulher muito carismática, muitas vezes aparecendo silenciosamente em uma porta e, de repente, fazendo uma entrada dramática (algo ao que Graham se adaptou dentro e fora do palco). Cada palavra era um gesto, cuidadosamente escolhido e plenamente consciente da forma de seu corpo em cada emissão. Outra história que circulou na época sobre a Miss Ruth era a ordem peculiar em que ela executava suas danças. Primeiro, ela tinha uma ideia; em seguida, fazia os figurinos; em terceiro lugar, ela era fotografada em seu traje (para publicidade) e, finalmente, se ela ainda estava interessada, ela montava a dança. Como veremos, verdadeira ou falsa, esta história corresponde à verdade generalizada sobre Ruth St. Denis: uma mulher que causou uma impressão duradoura no mundo da dança, através da imagem que criou.

Há dois pontos que eu gostaria de discutir sobre Ruth St. Denis. O primeiro é a escola que tanto ela quanto seu marido, Ted Shawn, fundaram e os princípios que essa escola representava. Vou discutir como a estrutura da escola ecoou ideais do século XX; como estudos estrangeiros e culturas em cruzamento influenciaram tanto os artistas como o currículo escolar, e essas ideias pedagógicas sobre formação e expressão artística pavimentaram o caminho para a segunda geração de dançarinos modernos. Em segundo lugar, discutirei a relação de St Denis com a música, chamada por ela de "visualização musical", uma incorporação de elementos musicais tais como ritmo, melodia e estrutura harmônica, nos quais ideias dramáticas, assim como a intenção natural da música, eram transmitidos através do movimento.

Tanto para Miss Ruth quanto para Pappa Shawn, como eram chamados pelos seus alunos, a dança transmitia mensagens espirituais e idealizava o corpo humano. Eles eram dois artistas preocupados em trazer um novo conceito de beleza e uma experiência intuitiva para a dança. Foi um grito longínquo do estridente Vaudeville a que o público estava acostumado. Como suas contemporâneas Fuller e Duncan, St. Denis tinha as mãos em plena luta contra a atmosfera frívola da qual emergiu.

O corpo, no meio social, dançava o Charleston e o Black Bottom⁴⁹, enquanto se preparava para a Primeira Guerra Mundial. Na Rússia, a revolução estava no ar e a paixão física de Duncan casava-se claramente à dinâmica ideológica por detrás de sua recepção naquele país. Embora Duncan, St. Denis e Shawn fossem todos orientados por ideias filosóficas e espirituais, foi o estabelecimento da Denishawn School que solidificou os conceitos por trás da dança. A escola era tão organizada que não apenas dava a seus alunos um ensino básico de danças de todo o mundo, incluindo o papel dessas danças em cada cultura, como também introduzia uma fórmula para educação em dança, a qual as famílias “das boas moças” apreciariam. St. Denis e Shawn se envolveram na comercialização de uma estética considerada aceitável na época, diferente da dança tradicional, ou daquilo que se poderia obter no estúdio de qualquer “fulano de tal” (Meyers, 2008:17). Era um apelo direto aos corpos de brancos de classe média. Essas estéticas iam na direção oposta da estética da dança popular, que incluía o *Tango Craze*, *Turkey Trot*, *the Grizzly Bear*, *the Bunny Hug* e o “caos do Shimmy”, bem como *Charleston* e o *Black Bottom* previamente mencionados, que, por sua vez, era inspirados no jazz e exemplificavam uma mudança de valores enquanto se aproximavam da Primeira Guerra.

Para a Denishawn, o treino, as apresentações e as extensivas turnês eram, mais do que trabalho, uma espécie de missão sagrada, buscas pessoais por

⁴⁹ Uma dança popular iniciada num gueto negro, quando meninos observavam vacas encalhadas na lama e as imitavam.

iluminação e realização pessoal. Desse modo, tudo era comparado à suposta frivolidade das danças sociais, consideradas puro entretenimento, e que jamais deveriam ser associadas à arte.



Fig. 23: Ruth St. Denis, Ted Shawn e membros da companhia. (Parece que Martha Graham está no chão, bem no centro, cir.1920)

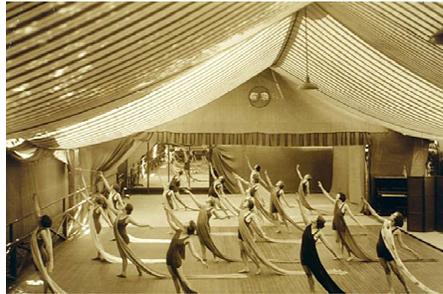


Fig. 24: Denishawn School

Em 1915 Ruth St. Denis e Ted Shawn, então chamados pioneiros do movimento de dança moderna, fundaram a Escola Denishawn de Dança e Artes Afins em uma mansão espanhola no topo das colinas de Los Angeles. St. Denis e Shawn procuravam liberar a técnica de dança das restrições do balé clássico e estudaram danças de várias partes do mundo — variações da técnica de salão tradicional e yoga, para incorporá-las aos seus ensinamentos. Ted Shawn foi o primeiro coreógrafo a introduzir interpretações cuidadosamente pesquisadas de danças tradicionais indígenas americanos.

O que então era postulado na Denishawn era uma espécie de idealismo, um foco utópico e místico sobre a dança e as artes da dança. A ideia da técnica, vislumbrada em todos os estilos, era uma maneira de adquirir equilíbrio na vida. A forma que se seguiu foi voltada para este objetivo e não apenas uma miscelânea de exercícios. Seus métodos eram altamente disciplinados, ensinados em grupos, mas voltados para o desenvolvimento do indivíduo. St. Denis insistia que "era preciso aprender com o outro, mas, uma vez que se aprendia, cada um

devia se tornar confiante o suficiente para criar por conta própria. Siga as instruções de um outro por um tempo e, uma vez aperfeiçoadas, tente criar seu próprio projeto. Desta forma você vai alcançar o equilíbrio." (Meyers, 2008:19).

Gradualmente, a Denishawn introduziu a dança no ambiente universitário e incentivou a formação de programas de graduação em dança. Mesclada aos seus conceitos teológicos e filosóficos, a dança de Denishawn nunca de fato conseguiu se livrar das raízes dos seus diretores no teatro de Vaudeville e suas danças comerciais *Showbusiness*. Por insistência de Shawn, um pouco de marketing nunca doía. O que significa que o que vendia bilhetes e era popular era uma preocupação tanto para ambos os coreógrafos quanto para os matriculados na escola. A mistura entre o eclético e o que estava na moda gerou um currículo que agradou ao público, trazendo lucros para a Denishawn. Tudo seguiu bem até que os rebeldes Doris Humphrey e Charles Weidman, dois ex-alunos e membros da companhia Denishawn, tomaram a escola durante uma ocasional ausência dos diretores. A parceria Denishawn contava com múltiplas camadas, e com ligações pessoais e impessoais. Tal relação, embora se baseasse em ideais em colaboração artística mútua, também era uma parceria prática de negócios. Eles produziram apresentações e abriram algumas escolas pelos Estados Unidos afora, todas sob o nome de Denishawn. Isso, acrescido de turnês mundiais, trouxe-lhes sucesso internacional, bem como institucionalizou essa nova arte chamada, na época, de arte moderna de concerto, dança interpretativa, dança expressiva, ou dança artística (Meyers, 2008:16). Absorção de St. Denis de sabores do mundo — danças, culturas, rituais, costumes —, perfeitamente combinada às habilidades administrativas de Shawn, levou-os a abrir sua primeira escola em Los Angeles, em 1915, com a tarefa de ensinar os alunos sobre o antigo papel central da dança em todas as culturas, expondo-os aos estilos de todo o mundo. Embora as danças que eles apresentavam nunca fossem realmente muito autênticas, seu objetivo era capturar imagens de danças japonesas, egípcias e indianas.

De acordo com Meyers, era preciso estar numa redoma ou isolado numa montanha para não ter ouvido falar em Denishawn. Eles possuíam um tremendo *networking* como meio de divulgação que ajudou a lançar uma imagem aparentemente inovadora em relação ao que estava em voga em termos de treino e espetáculo. Em primeiro lugar, o corpo não estava isolado de uma técnica ou estilo; então, esse tipo de diversidade artística era atrativo, particularmente numa época de interesse em outras culturas, especialmente no oriente. Os estudantes eram inspirados e, ao mesmo tempo, muito disciplinados. Meyers lembra que St. Denis descrevia dois tipos de artista “o líder inspirado e o aluno seguidor, e que o verdadeiro artista era aquele que combinava ambos (...) balanceando talento com disciplina” (Meyers, 2008:18-19). As classes médias e altas apoiavam os princípios da escola, principalmente porque St. Denis e Shawn exigiam diariamente disciplina e respeito de seus estudantes. Miss Ruth falava constantemente sobre a luta por um outro lugar na arte, que abrangesse padrões elevados e moralidade impecável. Por outro lado, seu desdém pelas danças populares beirava um sutil e oculto racismo. Cartas de St. Denis para uma jovem bailarina afro-americana, Edna Gray, mostrava um certo racismo, mas talvez fosse apenas preconceito em relação ao jazz, e não às pessoas que o popularizavam. Os valores elevados que a Denishawn defendia faziam todo o resto parecer inferior e diversão (Meyer, 2008:17).

Eu diria que St. Denis foi a primeira a elevar a dança a uma forma sagrada de arte, exigindo estudo, disciplina e pedindo aos alunos que adotassem um ponto de vista filosófico em relação a seus corpos e suas construções, com a mesma ênfase sobre os desenvolvimentos físico, mental e espiritual. St Denis tornou-se um protótipo, um modelo para outras mulheres. Sua postura exigia respeito, pois ela era a epítome da classe e decoro e não da boemia e da irreverência, como Duncan. Além disso, ela se casou com Shawn, e, para o bem ou para o mal, eles cresceram dentro de uma instituição. Ela era consistentemente pura em sua vida de palco e em sua vida real. A divisão entre St. Denis e Shawn era muito clara. Shawn era gay e, enquanto tentava estabelecer uma linha de

dança masculina, St. Denis continuava a buscar sua dança mística, formando mais tarde a Society for Spiritual Arts, no início dos anos 1930. Shawn prosseguiu produzindo o Jacob's Pillow Dance Festival⁵⁰, tanto administrando como também dançando com sua companhia masculina. Ambos acabaram levando a dança para algumas universidades como a Syracuse University, Sarah Lawrence College e a University of Wisconsin. É claro que não eram a única força trabalhando para tornar a dança aceitável. O papel de um currículo em artes combinava-se à ênfase na educação física. Era o momento certo, e a emergência de programas de saúde voltados para o desenvolvimento do corpo feminino alcançava grande popularidade, uma vez que agora muitas mulheres frequentavam universidades.

Ainda assim, com exceção dos bailarinos de Shawn e dos Balés Russos, a dança era predominantemente feminina, e as mulheres continuariam a dominar a cena na dança moderna e ainda mais na geração futura. Embora os homens lutassem pelo lugar da arte no campus, o que solidificou essa posição foram as estudantes, atraídas para este matriarcado de artistas do sexo feminino e educadores no ensino superior. A dança era, como diria George Balanchine⁵¹, a própria mulher.



Fig. 25: Ruth Ft. Denis (Circa, 1904) – Primeiro figurino inspirado pelo pôster dos “Cigarros das deusas egípcias”.

⁵⁰ Um festival de dança anual realizado no verão situado entre Boston e Albany (Nova York) iniciado em 1931, quando Shawn se separou da mulher.

⁵¹ “O bale é uma coisa puramente feminina, é uma mulher”. George Balanchine, Life Magazine, June 11, 1965.

Como isso teria começado para St. Denis? Dizem que a inspiração de Miss Ruth para dança veio de um pôster da deusa egípcia Isis, que era na verdade uma propaganda dos “Cigarros das deusas egípcias”. Embora ela tenha começado a trabalhar nessa dança quase que imediatamente, seu primeiro trabalho completo foi Radha (1906), passada na Índia. Essa foto prenunciava as preocupações de St. Denis com a estética detalhada. Enquanto o palco de Duncan era esparso, o de St. Denis era elaborado. Era como um retorno à antiga opulência do balé de corte. Essas produções espetaculares agradavam as plateias, mas eram mais do que isso: “eram o único meio de St. Denis incorporar sua visão espiritual” (Cohen, 1974:119). O movimento era secundário em relação à suntuosidade do palco. Cohen descreve o movimento de St. Denis como mínimo: uma caminhada evocativa, um gesto ondulatório de braço ou inclinação da cabeça” (Cohen, 1974:119). A expressão da arte de St. Denis estava no ritual e nos dramas da cultura oriental. Mas, se olharmos bem para a posição de St. Denis na cena da dança americana, vemos o debate sobre o porquê dela ter sido considerada importante. Como afirmou Agnes DeMille, em *The Book of Dance* (1963:156). “Ela [St. Denis] criou pouco, mas...”. É neste *mas* que estou interessada. “Do seu primeiro sucesso em 1906 até 1922, ela era constantemente vista no circuito do Vaudeville, de Nova York a São Francisco, de Houston a Alberta” (Dance Perspectives, 1971, nº 46:3). Ela tinha a Europa em sua porta, pagando-lhe uma pequena fortuna por suas apresentações e, como resultado, ela fascinou o homem comum. Durante a década de 1920, St. Denis viajou intensamente pelos Estados Unidos “apresentando-se a americanos e europeus transplantados para culturas orientais como o Japão, a China e a Índia, fortalecendo-se aos olhos dos homens cultos” (Dance Perspectives, nº. 46, 1971:3). Mesmo depois de ter sido substituída pela segunda geração de bailarinos modernos, Miss Ruth continuou ativa e recebia formidável reconhecimento. Mas por quê?

O que deve ser examinado é que tipo de legado Miss Ruth nos deixou. Jack Anderson (nascido em 1935), crítico do New York Times por muitos anos e autor de incontáveis livros sobre dança, escreve sobre o impacto ambíguo deixado por St. Denis: "Fico com uma imagem de uma excêntrica espirituosa que encantava seus públicos fazendo a festa por toda sua vida... isso é tudo o que pode ser dito sobre St. Denis? Ou esqueci de alguma coisa? E o que seria?" (*Dance Magazine*, nº 43, 1969:22). Ela era uma artista sedutora, mas será que era uma bailarina como Duncan? O que manteve o interesse do público por mais de dois terços de século?

Anderson organiza artistas em duas categorias: os orientados pelo trabalho e os orientados pela personalidade. Para os primeiros, o trabalho é independente de seu criador e, para os últimos, o trabalho é um receptáculo para a personalidade distinta do criador. Esse artista domina o palco com sua própria performance e não pelo que diz. Muitas observações têm sido feitas, incluindo aquela de Walter Terry (crítico e escritor sobre dança, 1913-1982), sobre o andar de St. Denis não ser ultrapassável. Sua imagem de deusa, santa e mística influenciou muitas gerações depois dela. St. Denis dançou até 1967, o que significa que ela estendeu sua imagem por quatro gerações de dançarinos. Numa das muitas conversas que tive com Bertrum Ross (1921-2003), que dançou mais de vinte anos com Martha Graham, ele descrevia a opinião de Martha sobre St. Denis, e sua frustração por nunca ter sido aprovada por ela: Martha não era exatamente o tipo de Miss Ruth, por causa de suas características pontiagudas e angulares; ela fora selecionada e favorecida por Ted Shawn em suas produções com a Denishawn.

Doris Humphrey, (bailarina da segunda geração da dança moderna, 1895-1958), em sua rejeição quase filosófica de St. Denis, dizia:

Acho que não aprendemos muito sobre dança com ela. Nenhum de nós, que estávamos com ela, realmente continuou como ela fez. Lenços deslizando, flores caindo e incenso queimando? Não mesmo! Nós, os

modernos, temos coisas mais importantes sobre as quais dançar como lutas, democracia, a herança americana, sexo: coisas da ordem da realidade humana (*Dance Perspectives*, nº 25, 1966:42).

Então, por que ela perambulou pelas mentes do público de dança; por que a atração ao longo de tantos anos? Creio que a resposta esteja na imagem intencional e projetada que St. Denis cultivava. Se voltarmos na história que relatei no início desta seção, veremos que a menor preocupação de St. Denis era desenvolver um sistema de movimentos; ela queria desenvolver uma estética. O corpo era um vaso sagrado a ser purificado e conectado com Deus. O corpo era o caminho de passagem para uma consciência mais elevada de vida, mas também para a beleza e outras experiências mundanas. Seu poder e sedução tinham a ver com consagração espiritual, o escape derradeiro da vida prática, como pagar contas e agendar apresentações. O arrebatamento de St. Denis ao experimentar Deus era sensual, prazeroso e incorruptível pelo materialismo terreno.

Ela erigiu uma identidade ao se associar com as personalidades de diferentes deusas. O orientalismo estava no ar, portanto os papéis de St. Denis como indiana e japonesa estavam de acordo com o pensamento da época. Os problemas, é claro, eram aquelas responsabilidades terrenas que acompanhavam essa elevada busca. Para St. Denis, o propósito de sua vida era “a expressão de Deus pela dança” (*Dance Perspectives*, 1971, nº 46). Essas outras transações de negócios deveriam ser deixadas para outros (diga-se, Ted Shawn).

Mas pensar em alguém totalmente admirada por seus alunos como epítome de um organismo perfeito e divino é subestimar sua luta pela expressão da beleza e dança como estados harmoniosos do ser. Seu corpo e sua arte eram sagrados e essa coisa tão especial foi sendo transmitida a seus alunos e a todos à sua volta. Aqueles que estudaram com ela foram atraídos para um mundo de ritual e de rígidos códigos de conduta que ditavam como se deveria andar, falar e mover. A dança, para St. Denis, era considerada uma disciplina de amor e devoção, que nunca deveria se misturar a atividades servis (como fazer as contas

da casa). Ela fazia com que as pessoas se voltassem para Deus, rejeitando os caprichos ou as coisas imprevisíveis. Ela dizia:

Minha vida espiritual vem primeiro, depois vem meu marido e aí minha arte (...) hoje em dia os artistas são pés-no-chão, tridimensionais e materialistas, como se pode ver em seus trabalhos (...) [e] a arte precisa ser espiritualizada. E o artista tem que voltar para a igreja (...) [É] melhor eu ficar longe das vistas e do caminho o quanto eu puder — durante as vezes necessárias de demandas, dinheiro e falas — que não posso evitar. O que essas confusões e pesos têm a ver com o espírito da arte, com a religião e com o amor (...)? (*Dance Perspectives* nº 46, 1971: 39).

A pesquisa de Schlundt nos mostra que havia um movimento popular em direção ao misticismo por meio do movimento Vedanta, iniciado pelo missionário hindu Swami Vivekananda (1863-1902), uma figura emblemática na introdução de filosofias hindus na Europa e na América ao final do século XIX. Vimos que a onda de orientalismo e o interesse americano pelo Budismo e pelas práticas hindus estavam em compasso com o movimento em direção ao naturalismo, bem como com uma tendência chamada transcendentalismo que “afirmava a divindade do instinto e o sobrenatural no homem natural” (*Dance Perspectives*, nº 46, 1971:44). Isso nos dá uma ideia de como St. Denis transcendeu a um nível mais elevado da existência. Era uma autoindução em um espaço no qual ela se encontrava como parte de um universo invisível e, nesse estado, ela incorporava, na dança, uma experiência mística, tanto dela própria quando daqueles que a assistiam.

Essa é a noção de misticismo de acordo com Benjamin DeMott em seu livro *Supergrow: American the Unimagining* (New York, 1969), no qual ele expressa a ideia de uma perda de consciência do outro e um estado de separação de si mesmo.

Mais e mais somos conclamados a encontrar ‘nossa própria essência’, ‘our own bag’, como diriam os hippies. E mais e mais o sucesso de nossa busca é visto como dependente de nos desconectarmos, fortificarmos os muros que nos rodeiam, não apenas de marcharmos ao ritmo de nosso próprio tambor, mas aparentemente pra não ouvirmos nenhum outro som (Demott, New York, 1969:96).

Há dois pontos que eu gostaria de colocar aqui: primeiramente, o místico — e como o mito é durável, então o que St. Denis era capaz de sustentar através do tempo deixou profundas impressões na geração seguinte; o segundo ponto é o estado de consagração como posição necessária para uma artista tentando buscar e manter o momento perfeito através da arte, a experiência verdadeira (do mesmo modo que Merce Cunningham fez em seus estudos de Zen Budismo, como tratarei mais adiante).

Essa era uma característica das personagens de St. Denis, dentro e fora do palco, à qual Doris Humphrey e particularmente Martha Graham aderiram: nada deveria estar entre o artista e sua ideia. St. Denis transmitiu um modo de trabalho e um modo de sentir a arte da dança. Esta imagem de consagração tornou St. Denis uma figura abstrata, intangível, distante e “sem relação com as coisas humanas no sentido ordinário” (Cohen, 1974:131). Ela estava acima das pessoas normais, sugerindo uma transcendência da mente e do corpo através da dança. De fato, ela era bastante íntegra, aplicando rígidas regras de vestimenta e comportamento para seus alunos. Era uma manifestação visual da divindade, um avatar. Diferente dos outros, ela era uma emissária sagrada, mais próxima de Deus do que aqueles que desconheciam a riqueza do caminho espiritual. Mulheres jovens e certamente as alunas da Denishawn procuravam nela inspiração e um modelo. Ao mesmo tempo, a imagem externa sempre foi considerada. Jowitt nos diz que um comercial feito sobre a escola mostrava cenas paradisíacas como St. Denis e Ted Shawn bebendo chá no terraço luxuosamente enquanto seus alunos jogavam seus robes para seus empregados antes de se atirarem na piscina (Jowitt, 1988:144). A arte vista como uma despreocupada e indulgente bem-aventurança. Publicidade atrativa, com certeza.

É com St. Denis que revisitamos um espaço distinto entre a pessoa comum e o artista; espaço que enfatizava uma distância quase religiosa e que nos

leva a pensar em uma relação anterior dos reis e nobre nos balés dos séculos XVII e XVIII. Foi com base nesses preceitos que as análises na *Visualização musical* de St. Denis foram discutidas. Do mesmo modo, St. Denis considerava a música (orquestral sinfônica) como algo que evocava uma profundidade de sentimentos e associações com o cosmo, assim como o bailarino e seu corpo deveriam responder e se conectar a essa harmonia celeste. Novamente, o que se sobressaía era a preocupação com a música, o movimento e a harmonia cósmica contida na dança dos séculos XVII e XVIII. O corpo não superpõe uma intenção dramática, mas é interpretado através de processos de visualização do som — a encarnação da música. O objetivo do corpo era seguir certos instrumentos, já que o bailarino precisava ter consciência do tempo e a pulsação métrica de quando a obra fora escrita, da melodia e de outras qualidades que definiam as ideias contidas na composição musical.

Esse era o início da codificação na composição de dança, porque St. Denis olhava para a estrutura musical como modo de desconstruir o processo criativo no fazer da dança. A linguagem corporal ecoando a música não poderia ser contrária ao que a música sugeria. Para entender a música, deve-se entender a estrutura composicional da música. Era algo bem óbvio para nossa maneira de ver hoje. "Cada bailarino representava um instrumento: os mais velhos e pesados equiparavam-se aos instrumentos pesados — homens fortes para percussão e metais, jovens esguios para os instrumentos de sopro, meninas jovens para violinos, e as meninas mais maduras e as mulheres para violoncelos e baixos" (Cohen, 1974:133). Ela concebia o uso da música dividido em duas áreas: música para ser ouvida e música para ser dançada. A futura música para dança, acreditava ela, deveria ser composta para os bailarinos ou para as danças. Música ainda era, para a dança de concerto, uma forma desconectada. Ao posicionar a dança no mesmo nível de expressão artística da música, a primeira se tornava igualmente nobre e aderida aos mesmos princípios da música, o que, na opinião de St. Denis, significava expressar os pensamentos mais levados (Cohen, 1974:134).

As maiores composições serviram de apoio para facilitar a ascensão da dança à Inteligência Divina. Comparada a outras artes, St. Denis considerava a dança na idade da pedra (ela desprezava música e danças populares). Ela dizia: “Nos respeitaremos e estudaremos a grande música de hoje para dar a ela a visualização adequada, por que ela diz parcialmente as mesmas coisas sublimes”. Mas, então, ela continua, afirmando sua previsão para essa nova forma de arte: “nós acreditamos que para seguir as asas da dança, a música precisa soar ainda maior do que qualquer forma já conhecida” (Cohen, 1974: 134).

Jowitt nos mostra que interpretações da onda de orientalismo do período baseavam-se em duas interpretações contraditórias. A primeira era a corrente de Diaghiliev, de exposição erótica e “pessimista”, oposta à visão otimista da Denishawn ou, mais especificamente, “o secular e o espiritual” — e a maneira como essas tendências influenciaram futuros coreógrafos e bailarinos (Ana Pavlova adaptou vários papéis orientais nos últimos anos) (Jowitt, 1988:145-147). A impressão que circulava sobre St. Denis, e que foi passada para a geração seguinte de Modernistas, não foi a da produção ornamentada ou do esplendor prometido em cada apresentação através de trajes, cenários e representações de um outro mundo exótico, mas que era possível usar essas aparências, essas ilusões de criaturas estrangeiras misteriosas para iluminar a capacidade de mutação do corpo e a licença para manipular o real com o poder da expressão pessoal; uma tarefa que os modernistas colocariam em plena ação.

À medida que nos aproximamos do fechamento desta discussão sobre a primeira geração de dança moderna, gostaria de sumarizar algumas similaridades básicas, diferenças e contribuições de cada artista.

Fuller foi a primeira a se distinguir nessa nova onda de dança solo. Insisto que ela era uma bailarina, apesar das definições contraditórias da dança nessa época. Pois quem poderia levantar tanto peso e manipular tanto material para criar através do movimento com tanta plasticidade efêmera? Fuller também

detinha várias patentes por iluminação de palco, tornando-se uma química misturando e experimentando cores, gelatinas para slides, além de manipular sais fosforescentes para garantir efeitos luminosos.⁵² Como uma norte-americana expatriada de sucesso, Fuller introduziu Duncan ao público em Paris, uma ação que ajudou a abrir as portas para muitos futuros artistas atingirem fama no exterior.

Duncan desenvolveu um conceito de respiração em dança que ela relacionava às ondas do mar. Ela chegou a definir dança como uma busca espiritual, ao invés de considerá-la um uso formal do espaço e do vocabulário da dança. St. Denis, por outro lado, incorporou e transformou as tradições do Vaudeville em concertos sérios de dança. Ambas as artistas viam a dança filosoficamente e tiveram suporte financeiro das socialites cuja atração pelo exótico e excêntrico atraíam a riqueza de muitos amigos como leais patronos durante extravagantes apresentações regadas a chá. Claro que não atrapalhava o fato de ambas as artistas mostrarem uma quantidade considerável de pele ao longo de suas apresentações. Suzanne Shelton as descrevia muito bem quando em sua biografia sobre St. Denis, disse “Isadora Duncan buscava a si no universo, enquanto St. Denis buscava o universo em si” (Shelton, 1981:11).

Todos aplicavam suas opiniões e códigos pessoais. O desenvolvimento do indivíduo e o direito de pensar diferente dos demais eram componentes dessa nova era, na qual a dança estava sendo elevada a um status equivalente ao de outras artes. A maior questão agora era mostrar-se claramente. Só podemos compreender a contribuição do artista observando a geração que sucedeu à anterior, e esta é a questão central que emerge desta tese. Nossa análise se torna dependente não apenas do discurso histórico de uma era, mas de um escrutínio comparativo de reações e repercussões nas futuras gerações.

⁵² O trabalho de Fuller a tornou membro respeitável da sociedade científica francesa. A física franco-polonesa Marie Curie (1867-1934) era sua amiga pessoal e ficou famosa por suas pesquisas em radioatividade.

DANÇA MODERNA: A SEGUNDA GERAÇÃO

O final da década de 1920 e avançando os anos 1930 já me parecem um terreno familiar, porque as pessoas que discutirei têm relações profundamente enraizadas em minha formação como educadora em dança. As três matriarcas da Dança Moderna, Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958) e Helen Tamiris (1905-1966) controlaram meu modo de pensar sobre a dança por muitos anos. Até mesmo hoje, confio muito em seus princípios quando dou uma aula de técnica. Seus conceitos não eram tão diferentes uns dos outros, embora cada uma tenha criado estratégias muito próprias de atingir objetivos e organizar ideias. A nova liberdade de expressão pessoal atraiu interesses e histórias particulares de cada artista. Todas as três criaram danças sobre a Grande Depressão e sobre as repercussões da quebra da bolsa de valores. Tanto Graham quanto Humphrey dançaram com a Denishawn, e Tamiris ainda estudou com Fokine, numa escola de Duncan, em Nova York. Graham utilizou-se das tragédias e atrocidades da Guerra Civil Espanhola como inspiração, enquanto Humphrey e Tamiris enfatizaram questões sociais e políticas em seus trabalhos. Todas as três estavam interessadas em assuntos universais, cada uma enfocando métodos individuais de pesquisa. Os anos 1920 giraram em torno do modo como o artista se esforçava singularmente para projetar a relevância de seu trabalho, desvincilhando-se das questões comuns da vida cotidiana. O artista (em muitos casos a artista) escolhia separar-se da comunidade para compreender as formas pessoais que motivavam seu processo criativo. Era bem esse o caso de Graham e Humphrey.

Com a difusão da teoria freudiana⁵³, dando apoio às buscas subjetivas dos intérpretes, apresentações solo entraram na moda. Os dançarinos alemães

⁵³ Sigmund Freud (1856-1939), considerado o pai da psicanálise, discutiu como a mente subconsciente pode motivar até mesmo os erros mais comuns que fazemos ao falar, escrever e

Mary Wigman⁵⁴ (1886-1973), Harald Kreutzberg⁵⁵ (1902-1968) e Yvonne Georgi⁵⁶ (1903-1975) foram provavelmente as influências iniciais do sentimento e expressão da nova dança moderna, que diferia das americanas Duncan e St. Denis. A mudança transcontinental desses artistas europeus deu aos Estados Unidos o gosto por novas ideias e teve um papel importante no espalhar das sementes do modernismo. Mas acredito que os norte-americanos têm o hábito de rejeitar qualquer coisa que não tenha sido verdadeiramente colhida em seu próprio terreno. Estadunidenses são fanáticos pela ideia de originalidade, e essas bailarinas modernas olhavam para o que acontecia em torno delas e, igualmente, em outros campos da arte para distinguir aquela forma de arte pessoal de qualquer coisa que lembrasse os alemães. Jowitt nos conta que os críticos da época viam a dança alemã como “de alma obscura, com inclinações para o grotesco”, enquanto as americanas eram vistas como mais abertas e francas ou direitas, com sua dança e assuntos. A Alemanha atuava como um catalisador para a dança americana. (Jowitt, 1988:168).

Ao final da década de 1920 e começo dos anos 1930, uma nova imagem do bailarino começou a se tornar lugar-comum, ainda que nunca se tivesse visto uma apresentação de dança moderna. “A bailarina raramente se esforçava para parecer bonita ou sedutora e jamais se mostrava indefesa. Aparentemente desinteressada em seduzir o público, essa mulher dançava sobre questões profundas” (Jowitt, 1988, p.152). Considerando o ambiente em que essa bailarina se inseria, sua aparência significava rejeição instantânea. Jowitt cita Mikhail Fokine — de quem relembramos como encantado e altamente influenciado

lembrar. Ele desenvolveu uma análise do sonho, mostrando mais tarde o poder do inconsciente e como a psique individual se relaciona com a sociedade e a cultura.

⁵⁴ Mary Wigman (1886-1973) foi uma pioneira da dança expressionista. Ela tinha estudado com Dalcroze e Laban e foi responsável por trazer a experiência existencial de dança para o palco. Ela influenciou a segunda geração de bailarinos modernos.

⁵⁵ Harald Kreutzberg (1902-1968) foi uma figura importante no princípio da dança alemã. Ele estudou com Wigman e Laban, e era conhecido por suas danças dramáticas e bem-humoradas.

⁵⁶ Yvonne Georgi (1903-1975) foi aluna de Wigman e outra figura importante na dança alemã. Ela influenciou muitas gerações de bailarinos através da sua extensa turnê, com Kreutzberg, e com seu ensino.

pela qualidade natural do movimento de Isadora Duncan — já que se indignava com a nova dança moderna. Seu comentário sobre a nova dança com Walter Terry (1913-1982), crítico em dança, autor e defensor da Dança Moderna dos anos 1930 e 1940, foi: “Garota feia fazendo movimentos feios no palco enquanto a mãe feia manda o irmão feio fazer sons feios no tambor” (Jowitt, 1988:152). Isto resume muito bem o que a maioria das pessoas achava destes indivíduos comparativamente discordantes movendo-se. O valor da figura da artista de dança também era uma expressão dessa nova e perturbadora mulher de carreira, que ecoava as mesmas questões de liberdade e independência concedidas constitucionalmente aos homens. Embora as mulheres nos Estados Unidos tenham obtido direito ao voto em 1920, uma abjuração das questões femininas se misturou à falta de simpatia por danças semelhantes à arquitetura urbana: com linhas angulosas e quebradas, e geometricamente formatada, e não com formas sinuosas e curvilíneas que haviam acompanhado a geração anterior. Esses novos bailarinos eram os filhos da era das máquinas, metálicos e estoicos em sua aparência.

Até onde minha história pessoal diz respeito, eu era passionalmente atraída pelo movimento de Graham, encantada e didaticamente instruída pelo movimento de Humphrey, e transformada pela coreografia de Tamiris. Cada uma delas desenvolveu uma parte de mim e permitiu a construção de uma identidade pessoal expressiva, filosófica e consciente de sua arte.

Ao ensinar com técnicas de Graham e Humphrey, tornei-me verdadeiramente submersa no universo de cada uma, porque eu tinha que transmitir não apenas os exercícios, mas, também, os princípios por trás dos movimentos. Para poder inspirar, eu precisava de um profundo conhecimento empírico de seu trabalho, não apenas uma familiaridade de passos e estilo.

Antes de falar do momento em que minha vida estava consumida pela dança moderna, gostaria de discutir cada artista em seu contexto, suas diferentes

naturezas, e quais eram as buscas básicas que as levaram a procurar por vezes territórios similares e, por vezes, bem diferentes. Qual era a força dominante em cada uma dessas bailarinas da segunda geração moderna e por que o legado de uma, Martha Graham, supostamente foi uma influência mais forte no mundo da dança do século XX, aparentemente ofuscando as outras?

MARTHA GRAHAM (1894-1991)

Meu primeiro encontro com Martha foi em 1966 ou 1967. Eu tinha 11 ou 12 anos e estudava na Martha Graham School, em Nova York. Embora eu fosse consideravelmente mais nova que meus colegas, cerca de 5 ou 6 anos, fui mandada para uma aula avançada para adolescentes, porque mostrava talento e tinha capacidade de acompanhar as outras garotas. Estávamos esperando pela chegada do professor, falando tão alto quanto se esperaria de uma sala cheia de adolescentes quando, de repente, a porta foi escancarada e entrou Martha, com os cabelos e véus ao vento.

Ela estava claramente irritada por estarmos fazendo tanto barulho, mas, na presença dela, ficamos imediatamente quietas. Ela disse: "Uma de vocês aqui foi escolhida para dançar". Com isso, ela nos soprou um beijo e saiu da sala. No silêncio que se seguiu cada uma de nós pensou: "Sou eu, é claro!"

Com esse encontro eu experimentei o que viria a ser inevitável, um lugar na minha vida onde a dança seria como uma experiência religiosa. Eu estava alucinada; ela havia acendido um fogo sagrado em mim. Eu uso a palavra sagrado para tudo sobre Martha — sua dança, o que ela fazia e dizia deixava qualquer um em contato com ela sentindo-se parte de um grupo exclusivo, e a dedicação total era imperativa para permanecer nesse reino especial. O que eu fiz a partir daquele momento não era apenas dança, era arte.

Martha tinha um temperamento volúvel, por vezes bem volátil, outras vezes benevolente e generoso. Ela era uma norte-americana de sexta geração, com uma linhagem irlandês-escocesa que remontava ao *Mayflower*. Seu pai era um doutor especializado em doenças mentais e um observador astuto de pessoas e suas ações. Ele era rápido em dizer quando as pessoas estavam mentindo pelo jeito como usavam seus corpos. Como resultado, uma peculiaridade marcante que passou a Martha foi que o corpo nunca mentia. Na verdade foi por ele que Martha se acostumou a “ouvir sobre a expressão humana, maneiras e comportamento discutidos como facetas e evidências da vida.” (DeMille, 1991, p.22). A ideia central em dança era sempre relacionada à comunicação em direção ao significado oculto por trás de gestos, ações e movimentos.

Como discuti na primeira parte deste capítulo, a dança no mundo de St. Denis e Duncan era uma jornada rumo a um reino filosófico e espiritual. Duncan seguia Nietzsche e invocava imagens da Grécia Antiga dionisíaca, enquanto St. Denis pensava em termos de misticismo e reencarnação. Graham adentrou no mundo de St. Denis, através da Denishawn School. Ela admirava St. Denis arduamente, ainda que St. Denis a achasse comum e francamente a rejeitasse como aluna e como membro do grupo de apresentações da Denishawn. Martha se refugiava debaixo da asa de Shawn, e dele recebia seus papéis principais, muitas vezes substituindo St. Denis. O verdadeiro catalisador de Martha foi sua associação com o diretor musical da Denishawn, Louis Horst. Horst tornou-se amigo, amante e mentor de Martha, reconhecendo nela uma grandeza que já havia visto em Duncan, mas não em St. Denis.

Horst entrou em contato com Graham quando ela estudava na Denishawn e rapidamente a separou das bem-criadas meninas de classe média que frequentavam a escola. Em Graham, Horst imaginou a voz do futuro e a colocou em contato com o pensamento modernista e outros artistas modernos e compositores da época. A experiência e o material temático do corpo tinham que derivar do olhar mais realista da vida e das realidades do presente. Horst

introduziu Graham nas galerias de arte de vanguarda e cerimônias indígenas no sudoeste do país, pois, como os pintores da época que estudavam arte primitiva⁵⁷, Martha também foi inspirada a investigar o movimento que vinha da natureza básica do homem. Suas primeiras obras foram percussivas e profundamente ligadas à terra. Danças como *Heretic* (1929), *Two Primitive Canticles* (1931), *Two chants: Futility, Ecstatic Song* (1930) e *Primitive Mysteries* (1931) eram repetitivas e ritualísticas. Graham escreveu, em 1941, em um livro de Frederick Rogers:

A dança teve sua origem no ritual, o impulso eterno para a imortalidade. Basicamente, o ritual era o desejo formalizado de alcançar a união com seres que poderia conceder a imortalidade ao homem. Hoje nós praticamos um ritual diferente, e isso apesar da sombra que paira sobre o mundo, pois buscamos a imortalidade de uma outra ordem — a grandeza potencial do homem "(Cohen, 1974:137).

Eu gostaria de abrir espaço para discutir Louis Horst. Eu o considero uma figura complexa, mas consistente na formação dos dançarinos da segunda geração moderna. Ele afetou e influenciou centenas de pessoas, contudo seu papel como mentor de Martha, como aquele que lutou com ela e a confrontou durante os momentos em que ela aterrorizou a todos ao seu redor, é o mais facilmente esquecido. De acordo com a biografia de Agnes DeMille sobre Graham (DeMille, 1991), Martha frequentemente se tornava uma menina em suas mãos. Horst, com a firmeza característica de um humor irônico e irreverente, seduziu, cutucou, repreendeu e disciplinou Martha a trabalhar de uma forma que lhe permitisse estar ciente de um território inexplorado na dança, exigindo que seu corpo estivesse sempre alerta, sempre presente nessa exploração. Ele a

⁵⁷ Acredito ser necessário definir o que quero dizer quando me refiro ao uso da palavra "primitiva." Em primeiro lugar, em termos de formas de arte, eu definiria primitivo como simples, sem sofisticação ou não refinado, desprovido de influência da civilização, como criações de artistas sem formação. Na dança, o primitivo despojou o corpo de qualquer influência de dança ou linguagem codificada. É uma busca para descobrir o movimento a partir da necessidade básica de um corpo para se expressar, uma ideia que surgiu dos rituais primitivos que, por sua vez, eram necessidades iniciais do homem para controlar seu ambiente e expressar seus sentimentos e emoções fisicamente.

confrontou muitas vezes em cenas de gritos e lágrimas, isolando-a nas salas de prática e lhe mandando comida de tempos em tempos, para que ela encontrasse sua própria maneira de se mover; isto significava deixar para trás o que ela já aprendera com a Denishawn e a influência de Isadora. Seu corpo não poderia ser corrompido pelo passado, mudando-se para o espaço contemporâneo.

Horst amava os bailarinos, particularmente as do sexo feminino, mas nunca em termos de corrompê-las. Pelo contrário, Horst foi um construtivista. Além de tocar nas aulas, acompanhando Martha em todos os seus esforços coreográficos desde que deixara a Denishawn até final de 1940, Horst dava aulas na composição de dança baseada em formas pré-clássicas da música. Os alunos aprenderam a estrutura em termos de música e também que cada dança ditava sua própria forma (DeMille, 1991:107). Martha não poderia ter feito nada se não fosse pela insistência de Horst na clareza e na construção. No meio dos ataques histéricos de Martha, Horst iria guiá-la, exigindo decisões e encorajando-a a completar seu trabalho. De acordo com DeMille, as danças foram concluídas graças à persistência, à crítica implacável e à natureza intransigente de Horst. Ele impunha disciplina a Graham, treinando-a, orientando suas habilidades e moderando sua impaciência. Porque, quando Martha tinha um bloqueio criativo, ela atirava isso em todos ao seu redor, trazendo seus dançarinos à beira da histeria ou deixando-os paralisados e sem saber o que fazer. Era Horst quem acabava com essas birras, possibilitando que Martha continuasse seu trabalho. Ele trazia para Martha o foco.

Martha era metáfora, inspiração pela evocação verbal. Ela usava as palavras como um outro modo de levar o corpo ao contato com seu espírito pessoal e expressão próprios. Ela diria, para descrever como espiralar ao redor da coluna vertebral, que “a carne e o corpo estão embrulhados envolta dos ossos”, e que “a parte de trás da cabeça deve ser mantida erguida, não o rosto. Porque o cérebro animal está na base da cabeça, e dançar é animal em sua essência, precisamos ativar aquela parte de nosso corpo.” (DeMille, 1991:103). Os

movimentos se tornavam uma série de imagens, todas conectadas e emocionalmente amarradas numa frase.



Fig. 26: Martha Graham From Letter to the World (1940)
Photo by Barbara Morgan

Por que essa forma de olhar a dança era diferente daquela de St. Denis ou Duncan? A ideia por trás da autoexpressão da primeira geração foi sentida pela segunda geração como sendo excessivamente autoindulgente. A resposta que eles, os dançarinos da segunda geração moderna, procuravam tinha que ser percebida no reino universal; isto é, uma mulher sofrendo era todas as mulheres que sofriam. Dificuldades pessoais poderiam ser pensadas como lutas onipresentes (Jowitt, 1988, p.165).

Através da longa associação de Horst com Graham — enquanto um provocador na vida pública e privada dela — um padrão artístico de como Graham trabalhava se tornou gradualmente evidente. Foi Horst que insistiu em forma, estrutura, desenvolvimento lógico e disciplina absoluta (De Mille, 1991:110).

Notável neste período foi a tentativa de eliminar todo o excesso em movimento, tirando o corpo de qualquer maneirismo que distraísse, da superindulgência ou da hipérbole indevida. Apesar de bailarinos terem estudado respiração e fluxo de movimento antes dela, Graham foi mais longe, dando dinâmica e impulso à respiração. Os músculos que controlavam o riso ou a tosse eram ativados para criar gesto. Estas ações causavam espasmos no diafragma, que ela chamava de contrações, e desencadeavam outras reações no organismo, produzindo outras formas. Este espasmo de força percussiva agia como um chicote, ricocheteando em todo o corpo, indo, a partir do tronco, em direção às extremidades. O que emergia não eram mais belas formas e dinâmicas do corpo, mas a forma angular, as linhas quebradas e uma cândida tensão sexual. Era movimento saído de seu próprio corpo, às vezes uma torturante surra emocional, e, em outros momentos, uma respiração delicada e gestos suspensos (DeMille, 1991: 98,99).

O bailarino era compelido a sempre estar na beira do abismo, experimentando o medo e a ânsia por descobrir novas maneiras de se mover, nunca se estagnando em espaços lineares seguros. O propósito de treinar o corpo era possibilitar a catarse emocional que transcendia o tipo de dança que Graham exigia. O corpo tinha que ser forte, ágil e “espontâneo” (Cohen, 1974:136). Essa ideia de espontaneidade era bem diferente do uso do termo no século XXI, durante o qual se passou por técnicas específicas envolvendo o contato corporal, improvisação e invenção de movimento proporcionando escolhas imediatas. Essa espontaneidade tinha a ver com energia; não com a experiência intelectual ou emocional, mas a pura reação dos nervos. Uma experiência que não era meramente compreendida, mas sentida no corpo (Cohen, 1974:136).

Carisma, sedução misteriosa e admiração eram todas qualidades observáveis em Martha. Os depoimentos dados durante as muitas décadas até sua morte tinham uma espécie de qualidade sacrificial. Graham exigia lealdade total, mostrando àqueles que trabalhavam com ela de perto que a dança não era um hobby, mas uma vocação incondicional. Tinha de haver sacrifício. De acordo

com o livro *A Bird's Eye*, escrito por uma ex-bailarina da companhia de Graham nos anos 1930, Dorothy BIRD, que adorava Martha. Isso ficava evidente no livro de DeMille também. As longas horas sem pagamentos dedicadas a ensaios inquestionavelmente não eram nada menos do que devoção. Martha viveu aqueles *long woolen* anos⁵⁸ numa degradante pobreza, embora ela sempre conseguisse parecer bem, tanto dentro quanto fora da sala de aula, usando suas características luvas brancas. Imaginem quantas horas eram necessárias para o exame e a exploração do movimento. A dedicação e a lealdade eram absolutas, era como se tivessem aderido a uma seita religiosa.

Mesmo depois de tantas companhias de balé estabelecidas, inclusive a Denishawn, terem levado a profissão do bailarino a um nível elevado, havia algumas incongruências muito estranhas no reconhecimento de bailarinos profissionais treinados. De acordo com DeMille, até 1936 nenhum bailarino da Inglaterra “tinha permissão legal para alugar um apartamento, comprar um carro ou locar ou se envolver em qualquer negócio sem o apoio substancial de um cidadão com uma profissão mais aceita” (DeMille, 1991: 160). A Dança não era uma profissão aceitável e crianças de status social respeitável eram desencorajadas a entrar nela, embora, dentro da profissão, houvesse a mais estrita das hierarquias e tradições que ninguém ousava desafiar.

Nos anos trinta, essas criaturas incomuns da Dança Moderna continuaram a ser as mulheres, muitas das quais eram de famílias de imigrantes, sendo educadas, bem versadas e frequentadoras de museus, galerias de arte, concertos de música. Apesar de terem sido consideradas dissidentes estranhas no mundo da dança, rejeitadas pelos bailarinos clássicos como pobres em técnica (afinal, não eram capazes de dar uma pirueta), elas também eram párias sociais. Bailarinas clássicas e modernas, portanto, estabeleceram campos distintos a partir dos quais cada grupo priorizava suas diferenças, considerando seu mundo a

⁵⁸ Uma malha de duas peças que expôs a barriga, feita de lã ou seda jersey (e, geralmente, feita pela bailarina).

verdadeira dança. Infelizmente, esta guerra não se limitava ao balé versus dança moderna. Havia poucas situações em que os dançarinos modernos se reuniam, fosse através de programas compartilhados, fosse pela participação em programas educacionais de verão, onde dividiam um corpo discente. Eu estou falando sobre a divisão que cada um dos criadores individuais — Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman, e Helen Tamiris —, indiretamente sustentaram. Eles brigavam, competiam entre si, embora muitas vezes defendessem as mesmas questões, e foram os aberrantes, os não-conformistas que, em sua maioria, residiam no Greenwich Village.

O *Village*, como normalmente é chamado, é um bairro de Nova York que durante os anos 1930 acolheu “socialistas, comunistas, anarquistas, sociólogos revolucionários, líderes de movimentos pelo sufrágio feminino, sindicalistas, escultores, dramaturgos, opositores ao trabalho infantil, cenógrafos e estudantes de todas as áreas” (DeMille, 1991:161). Este também era o público de Martha ao final dos anos 1920, começo dos anos 1930. Eles pareciam um bando de vagabundos, intelectuais barbudos e mal vestidos. Esta comunidade de pensadores, esse público heterogêneo começou a validar a nova forma de arte. Ao contrário de hoje, não havia editais de arte ou mesmo conselhos para constituir patrocinadores para a dança. A mudança e o espírito da revolução foram frequentemente discutidos na atmosfera dos pubs e cafés que existiam no Village.

A causa do bailarino moderno era sua animosidade para com o balé clássico — esta era a sua revolução. Ela foi alimentada por ambos os grupos, os Russos brancos e os *Russos Imperiais*, que haviam fugido da Rússia por causa da Revolução (1917), trazendo consigo a arrogância da sua arte, afirmando que sua formação era incomparável a qualquer outra coisa. Mesmo que novas companhias de balé, como a do Colonel de Basil (Vassili Vosskrezensky), o Ballet Russe de Monte Carlo, cujo coreógrafo principal era Léonide Massine⁵⁹ (1895-1979),

⁵⁹ Léonide Massine (1895-1979) era um dançarino e coreógrafo de chumbo do *Ballet Russe* em 1920 e 1930, colaborando com Picasso, Matisse, Bakst, Satie e Stravinsky. Seu estilo variou de

ganhassem um espaço mais digno para a dança, elas não ajudaram a alterar o sentimento para com a dança que emergia do autêntico solo norte-americano.

Fokine aumentou a briga quando atacou Martha em um artigo para a *Dance Magazine*, em janeiro de 1931, chamado “A Sad Art”. Horst respondeu em outro artigo na *Musical America*, ao que Fokine refutou na edição de maio da *Dance Magazine* naquele ano. Volta e meia os campos debatiam a relevância e a legitimidade de sua existência. O bailarino clássico nunca se comprometeu tão completamente quanto os dançarinos modernos, que, até então, apostaram seu tempo, energia e geralmente todas as suas economias em apresentações, que já não eram frequentes por causa do alto custo do aluguel de teatros. De acordo com Agnes DeMille, os jovens alunos de balé se preocupam muito pouco com a busca da alma intelectual e emocional realizada pelos dançarinos modernos para alcançar suas intenções. Os bailarinos ou aceitavam o legado de 300 anos, juntamente com suas tradições, regras e comportamentos, ou o rejeitavam. Mas eles não negociavam como dançarinos modernos, que liam e discutiam sua forma de arte.

Grupos de dança moderna começaram a se mobilizar politicamente e socialmente. Seu interesse comum era cultural. Todos, com exceção de Graham, começaram a protestar e formar organizações em todo canto para representar desde o direito dos trabalhadores e sindicatos até os direitos humanos. Martha era uma solitária, isolando-se de tais coalizões deliberadas. (DeMille, 1991:168).

Havia outros modos pelos quais a dança começava a infiltrar um setor mais intelectual da vida: as Universidades. Da mesma forma que os esforços da Denishawn, uma década antes, a dança chegava ao público pela via das instituições educacionais. Alguns programas de verão emergiam, graças aos esforços de muitos ex-estudantes que começavam a exigir uma abordagem

Commedia dell'Arte ao modernismo, incluindo uma síntese do movimento de balé com a dança folclórica russa.

acadêmica dos princípios básicos de técnica, composição em dança e apresentação. Uma ex-aluna de Graham, Bessie Schönberg, era a responsável pelo departamento de dança da Sarah Lawrence College, em Bronxville – NY, e convidou muitos dos bailarinos modernos estabelecidos, incluindo a veterana St. Denis, para dar aula (DeMille, 1991:170). Já o programa de verão da Bennington School e seu festival em 1934 juntaram líderes em dança moderna, com exceção de Helen Tamiris.

Os campos ainda se dividiam, mas Bennington criou uma atmosfera mais porosa e aberta para essa forma confinada de arte ditada pelos princípios de cada um de seus líderes. Helen Tamiris, a quem dedico uma seção, politizou avidamente muitas vezes e levantou sozinha dinheiro para concertos envolvendo algumas das companhias de dança modernas. Embora não muito respeitada artisticamente, especialmente por seus contemporâneos, Tamiris engajava-se em causas políticas, uma das quais o tratamento igualitário para artistas da dança moderna nos teatros da Broadway. As chamadas *blue laws* consideravam o domingo um dia de descanso e proibiam atividades comerciais, incluindo apresentações públicas naquele dia.

Os teatros da Broadway ficavam disponíveis imediatamente após a performance do sábado à noite. O último show era desmontado e o novo show montado. Então, lá pelas duas ou três da manhã, os bailarinos eram permitidos no palco para ensaiar. Eles ensaiavam até quatro, retornavam às nove da manhã e permaneciam até a hora de se abrirem as cortinas. Nessas circunstâncias, embora fosse difícil para o corpo, os artistas não tinham escolha, já que os teatros eram caros. Essa rotina brutal era típica das condições de trabalho dos bailarinos da época e as pessoas se acostumavam a isso.

A montagem de *Primitive Mysteries* (1931), de Martha Graham, diz DeMille, seguiu este mesmo curso. No meio do ensaio, Martha teve um de seus ataques histéricos, que apenas Horst poderia resolver. Os bailarinos só deixaram

o palco depois das três da manhã. O trabalho se baseava em cerimônias rituais dos índios americanos que ela havia visto com Horst no sudoeste dos Estados Unidos. Foi um tríptico; três pedaços separados, porém unidos por entradas e saídas formais, sendo Martha a figura da Virgem que passava por uma transição da juventude à maturidade. Este foi provavelmente o trabalho que fez o nome de Martha, tocando uma parte das raízes anglo-saxãs americanas e que explodiu em reconhecimento por ter provocado uma enorme resposta da plateia: 23 chamadas ao palco (DeMille, 1991:181-183).

John Martin⁶⁰ (1893-1985) escreveu constantemente sobre dança moderna e foi crítico de dança do New York Times por muitos anos. Martin diagnosticou a dança moderna, dando-lhe tanto importância intelectual e apreciação estética, tanto enaltecendo-a como observando-a conceitualmente. Sua ideia de empatia da dança com o público, que ele chamou “metakinesis”, era a forma pela qual um dançarino era capaz de transferir suas intenções para a compreensão perceptiva de alguém que o observasse. Ele acreditava que este era um processo instintivo, como na dança tribal antiga. Ele afirmava que a dança moderna alcançava seu público quase da mesma maneira, tornando os movimentos não convencionais de dança moderna compreensíveis para uma audiência. (Meyer, 2008:55).

A voz interior se tornou o catalizador para descobrir novos movimentos e conseqüentemente ditou os fundamentos da dança enquanto forma reconhecida de arte. Em seu livro, *The Modern Dance* (contendo palestras proferidas por ele na New School for Social Research, entre 1931 e 1932), Martin explica que a dança se relacionava à vida e à sua diversidade, e que a ruptura com as formas preexistentes de dança e o significado do movimento de transição, eliminando o

⁶⁰ John Martin foi o primeiro crítico de dança do New York Times, substituindo os críticos de música e arte usados na maioria dos jornais para cobrir apresentações de dança. Como a dança moderna era uma nova forma de arte, Martin pôde ajudar o público a entender suas ideias de formas de dança atuais levantadas por esse novo conceito de movimento. Em suas palavras, “A dança moderna não era apenas uma nova linguagem de dança, mas um ponto de vista” (Martin, 1972:19).

faz-de-conta, era uma intensa força física do corpo. No passado, nos diz Martin, a música supria a força subjacente a toda dramaturgia, contendo qualidade emocional, enquanto a dança, através das gerações, girava em torno de experiências práticas de grupos ou indivíduos, fosse através de rituais ou da explicação de eventos misteriosos. Aquilo que transcendia a razão — as ocorrências irracionais — tornara-se motivação para a dança. Martin afirma que o homem primitivo buscava o consenso que a dança provê e que chega aos outros emocionalmente. Analogamente, o bailarino moderno usava sua experiência mental e emocional para produzir o movimento.

O principal objetivo do artista é mostrar algo que ainda não é conhecido, para te fazer compartilhar a sua revelação de algo maior e mais próximo da verdade; roubar do símbolo material a sua aparência substancial e divulgar a essência — a realidade da qual é uma representação transitória (Martins, 1933:79).

Acredito que Martin escreveu essas palavras não para explicar a dança moderna, mas para dar a seus muitos leitores um modo de conectarem-se com o estranhamento inicial dessa forma de arte. Horst era, do mesmo modo, fundamental para direcionar a clareza e os propósitos de Martha, tão abstratos e pessoais que eram. Meyers nos ajuda a compreender que esse novo artista não se importava apenas com a expressão pessoal, ele também era inteligente “em sua defesa dos movimentos abstratos para fins expressivos e dramáticos, que não era uma simplificação das coisas. Na verdade eles [bailarinos modernos] apresentavam às audiências uma nova problemática, a da interpretação” (Meyers, 2008: 55). Em outras palavras, era preciso construir a dança de modo diferente do passado, o que desafiava quem assistia, colocando uma nova questão: como você lê o corpo?

No começo, o movimento saía do corpo de Martha. Ela produzia o material solo que se transformava em material de trio ou de grupo; tudo

meticulosamente conectado a mudanças anatômicas e suas implicações e intenções dramáticas. Quanto mais o tempo passa, mais acredito ser difícil para um aluno de dança imaginar que Martha tenha chegado a Denishawn como uma jovem talentosa, mas comum e rechonchuda, alguém que se transformou e aprendeu que a dança era tudo, menos entretenimento.

DORIS HUMPHREY (1895-1958)

Muito antes de saber quem era a fonte, já tinha ouvido falar a frase “Todas as danças são muito longas e a plateia sempre se lembra do final”. Anos mais tarde descobri que a fonte havia sido Doris Humphrey. Tendo crescido achando que esse era o nome da arquiinimiga de minha coreógrafa favorita, Martha Graham, hesitei em continuar aceitando a veracidade da afirmação de Humphrey, por causa da lealdade a Martha. Seria como quebrar um voto sagrado. A maturidade nos ensina outros pontos de vista. Vou tratar da minha experiência com o trabalho de Humphrey no terceiro capítulo desta tese; mas é necessário explorar seus momentos iniciais que, mesmo bastante parecidos com o de Martha, tornaram-se divergentes pelos pontos de vista e temperamento de Humphrey.

Meyers aponta que, em 1979, a New York University ofereceu um curso de pós-graduação sobre Doris Humphrey, cobrindo seu trabalho e suas teorias sobre dança (Meyers, 2008:60). Mesmo Martha tendo sobrevivido mais que 30 anos além de Humphrey, eu nunca ouvi a respeito de nenhum curso inteiramente sobre Graham, além de aulas de técnica. Lembrem-se de que foi Louis Horst quem aplicou método à loucura, ou, em termos mais acadêmicos, aplicou estrutura ao trabalho de Martha. Isso parece nos apresentar uma sólida distinção entre essas duas pioneiras da dança moderna. O legado deixado por uma era quase puramente artística, enquanto o da outra era artístico e teórico. Humphrey ajudou os Estados Unidos não apenas a aprender como dançar, mas por quê.

Encorajada por uma mãe musical, Doris Humphrey iniciou sua carreira em 1913, como meio de ajudar na precária renda da família. Ela começou a

ensinar bem cedo, provavelmente o que a fez desenvolver um olho clínico para o corpo e para o movimento. Foi também o que possibilitou seu emprego quase imediato como professora na Denishawn. Infelizmente, sua vida como bailarina foi curta, embora ela tenha continuado sua carreira como coreógrafa, mesmo após uma artrite debilitante, devida a uma queda severa, tê-la tirado dos palcos. Ela também trabalhou intensamente com seu *protégé*, José Limón, em seus últimos anos como diretora da companhia dele. Ela seguiu ensinando e publicando muita literatura sobre dança e composição de dança antes de morrer.

Os contextos históricos, que estabeleceram o território de Dança Moderna foram os mesmos tanto para Doris quanto para Martha. Em 1930, a dança havia se tornado um meio de provocar pensamentos. Era um discurso textual, uma crítica de vida e a vida era séria. Os Estados Unidos estavam mudando e os bailarinos modernos adotaram uma atitude não evasiva, mesmo quando forçados a trabalhar em teatros mais comerciais. Havia menos glamour e mais pesquisa e atenção à intenção do movimento. Não havia renúncia ou concessão. A Dança Moderna tinha se tornado um *ponto de vista*. Mesmo o formato da Dança Moderna era distinto. Nas palavras de Deborah Jowitt, “Os dançarinos modernos não eram corpos bonitos, mas uma coleção de esculturas modernas” (Jowitt, 1988:157).

A mudança dos tempos reproduziu danças sociais com ritmos mais agitados e com mais percussão. A chegada do Tango, uma década antes, tinha substituído a valsa. Este ofereceu ritmos mais fortes e mais acentuados a um clima social geral, penetrando a forma suave e fluida da valsa. Mais tarde, quando o Charleston foi introduzido, sucedendo o Foxtrot, os movimentos foram transformados em ritmos e gestos cada vez mais angulares e impulsivos.

A beleza indiscreta de Kandinsky⁶¹ e os novos usos de forma e cor na arte dos pintores Precisionistas norte-americanos⁶² eram fontes visíveis de inspiração, bem como a “ousadia e concretude da arte primitiva” (Jowitt, 1988:169). O olho começou a ver as coisas por outros ângulos, simplificando a necessidade de visão ornamental, familiar à geração anterior, e identificando como dança a simplicidade singular de um artista e não a produção elaborada. Esta visão gritante do corpo estava em sintonia com a desolação da depressão, o período seguinte ao crash da bolsa em 1929, um tempo de desemprego, escassez de alimentos, lutas sindicais e numerosos conflitos sociais e políticos.

Doris Humphrey dançou por muitos anos antes de entrar na Denishawn e, mais tarde, seguiu seu próprio caminho profissional. Assim como Graham, ela aprendeu na Denishawn a se adaptar a diferentes estilos, manipular tecidos e desenvolver muitas identidades culturais. Havia os diluídos solos *a la* Duncan, a então chamada “dança artística”: argolas e véus — nas quais se dizia que Humphrey se saía muito bem — e pequenas vinhetas ou poses de uma figura ou alguma imitação de uma obra de arte. A teoria de Delsarte era ensinada na Denishawn não como um sistema de expressão, mas como um suporte de como um corpo responde emocionalmente ao movimento (Jowitt, 1988:161). Humphrey já havia estudado Delsarte antes de entrar na Denishawn e era uma sábia assistente quando St. Denis começou seus experimentos com visualizações musicais. St. Denis não era analítica, mas Doris era. A experiência era essencial para o entendimento musical de Humphrey quando ela se lançou sozinha numa carreira, usando essas habilidades em seus trabalhos de grupo.

⁶¹ Wassily Kandinsky (1866-1944) foi um pintor russo conhecido por seu trabalho puramente abstrato. Ele disse: "A casca exterior do objeto, que é compreendida e fixado na imagem (...) e o simultâneo rompimento com a beleza usual intrusiva expõem com mais certeza a ressonância interior da coisa. Especialmente através desta casca e por isso com a redução do artístico ao mínimo, a alma do objeto se destaca mais fortemente, já que a palatável beleza exterior não pode mais desviar" ..<http://oneyearatartschool.blogspot.com/2011/07/tuesday-juy-26.html>.

⁶² Pintores Precisionistas, no início de 1900, foram influenciados pelo Cubismo e Futurismo, cujos temas incluíram a modernização da paisagem americana urbana, que incluiu formas geométricas e arquitetura angular. Eles eram contrários à influência européia.

É claro que não se abandona simplesmente a identidade de uma instituição tão forte da noite para o dia; muitas das primeiras danças de Graham e Humphrey foram compostas no estilo Denishawn. Jowitt diz que o primeiro concerto de Graham em Nova York, em 1926, tinha 18 peças que retratavam a Denishawn — imagens de influências românticas e exóticas. As linhas ainda eram curvas e os padrões de *Art Nouveau* fundidos à *Art Deco* eram abundantes, particularmente na *Air for the G-String* de Humphrey (1928), composta sobre a música de Bach. Essas imagens eram esculturais e cheias de vestes esvoaçantes que acentuavam linhas circulares e continham pouco movimento, e que, segundo Jowitt poderiam ter sido parte do desenho geométrico do Chrysler Building em Nova York (veja a ilustração). Os designer modernos, comenta Jowitt, não produziam curvas com aço (Jowitt, 1988:172). Do mesmo modo o movimento nos anos 1930 estava de acordo ao produzir mais ângulos. O corpo seguia a arte em sua função ideal, limando qualquer excesso na decoração.



Fig. 27: Chrysler Building, em Nova York
<http://wirednewyork.com/landmarks/chrysler>

Enquanto a beleza e a qualidade circular, fontes de material da geração anterior, começaram a deixar o corpo — e isto levou mais tempo para Humphrey do que para Graham —, Humphrey ainda dançava o sucesso da Denishawn, Hoop Dance (1924), mesmo nos anos 1930. A riqueza da linguagem individual de cada artista tonou-se evidente. Doris era uma das favoritas de St. Denis porque ela já era uma bailarina e uma professora experiente quando chegou à Denishawn, além de ser muito bonita, o que para St. Denis era um atributo necessário no metiê das Artes da cena.

Como para Duncan, antes dela, era imperativo para Humphrey descobrir de onde o movimento nascia no corpo. Para Duncan, ele emergia do plexo solar. Para o bailarino moderno era de dentro do tronco ou da pelvis, ecoando as palavras de Kandinsky, em 1912: “a forma é a expressão exterior do conteúdo interior”. Assim nascia o mesmo princípio, “que é o do movimento de dentro para fora” (Jowitt, 1988:164). Havia também a noção de opostos que prevalecia no trabalho de Humphrey. Era uma tensão Apolínea/Dionisíaca evidente não apenas como um antigo conceito grego, mas como uma ideia contemporânea de vida. A oscilação entre a calma e a tempestade, ou entre a lógica e as paixões, eram os termos que tornavam a vida uma batalha de discórdias. Na dança, Humphrey chamava isso de queda e recuperação. Ela via o drama inerente à resistência física à gravidade e a luta para se recuperar o equilíbrio, o que trazia constantes articulações e desarticulações para o movimento. Dramaticamente as intenções poderiam variar dependendo do tema. Ele podia retratar o êxtase sexual ou o zelo religioso. A força da gravidade era tanto real quanto simbólica (Jowitt, 1988: 165,166). Vejo isso ao assistir ao solo *Two Ecstatic Themes* (1931) de Humphrey, um trabalho que utiliza tensões musculares opostas para mostrar intenções: determinação, dificuldade e submissão.

Mais uma vez, a respiração desempenhava um importante papel na motivação do movimento, o que também acontecia na experiência de Graham. A

respiração entrava como um modo rítmico de retratar estilo e movimentos de queda e recuperação. Jowitt explica que, enquanto os dançarinos do balé clássico procuravam esconder o esforço de dançar, os bailarinos modernos mostravam seus esforços e cada elemento poderia ser simbolicamente transformado para representar algo. Um salto poderia ser uma conquista vitoriosa ou um perigo ameaçador, o físico era uma nova maneira de ver a condição humana. Bailarinos modernos admiravam o corpo no auge da performance. Vemos isso em muitas fotos de saltos tiradas em espaços abertos, nos quais o corpo parecia vociferar seu auge de eficiência.

Os bailarinos modernos admiravam a beleza do que era prático e eficiente. Também não estavam interessados em perfeição: a ideia era a intenção e não o alcance do visual perfeito. Ironicamente, os dançarinos modernos se esforçaram para conquistar qualidades que não eram tipicamente femininas, afastando-se da leveza, da fluidez, da beleza e da graça. Era como se lutassem por um corpo enquanto emblema de saúde e agilidade, sem pressupor distinção de gêneros, algo ainda muito comum na linguagem do balé clássico. O corpo não estava fragmentado em partes separadas; a dança moderna tinha a ver com o uso de todas as partes, com o corpo como uma entidade, e cuja força poderia ser canalizada catapultando um bailarino de um lado do palco para outro.

Como já foi dito, os bailarinos modernos experimentavam em seus próprios corpos inicialmente. As questões morais e sociais deixavam isolado o solista no palco, o contrario do comum nos palcos no século XIX. Novos corpos tinham de ser trazidos a esse universo moderno. A Grande Depressão tornou evidente a relação de um contra o grupo; o homem comum encarando seu opressor. Como era preciso trazer novos corpos que quisessem transmitir a mesma mensagem, novos sistemas de treinamento foram necessários para inspirar e fortalecer as ideias juntamente com um modo de expressá-las. O trabalho em aula também era um espaço para se construir intérpretes para o palco. A sala de aula tornou-se uma oficina de experimentação; era

espiritualmente inspiradora, intelectualmente estimulante e fisicamente exigente. É claro que a estrutura do trabalho em aula se desenvolvia a partir dos corpos que apareciam. O sistema de técnicas era diariamente trabalhado em tipos heterogêneos. Não havia protótipo preestabelecido.

Jowitt sugere que os grupos se formaram a partir da necessidade do estabelecimento da ordem no pós-guerra. Grupos formados com intenções harmônicas em relação à arte e à vida possivelmente poderiam impedir outras catástrofes (Jowitt, 1988:181). Penso que era certamente uma solução pela qual cada artista lutou. Humphrey usou propositalmente temas que encarnavam a tentativa individual de mudar a decisão ou a direção do grupo. A estrutura de seu *Passacaglia in C Minor* (1938) toma temas iniciais e os lança de um lado para o outro entre grupos e líderes. Jowitt acredita que essa era uma transição “das sensibilidades individualistas dos anos 1920 para a consciência de grupo” (Jowitt, 1988:182). Humphrey já admitia desde 1929 que o grupo era seu meio “assim como o mármore é o material do escultor” (Idem, 182).

Diferente de Graham, Humphrey reconhecia que sua força de trabalho provinha de indivíduos e, por mais que gostasse de evidenciar essas diferenças individuais, devia sempre conscientizá-los uns dos outros. Era essa diferença, essa percepção vital do interior das formas grupais, o que unificava o grupo, além de tornar seus participantes conscientes de um espírito de grupo tribal. Mas será que essas garotas, apenas garotas naquele momento, tinham liberdade para criar? Com Humphrey tinham e eram levadas a se sentirem parte do processo. Surgem aqui algumas questões. Criar sessões de coreografia é assumir o papel do coreógrafo? Se isso foi considerado, certamente nunca foi reconhecido. Será que Graham e Humphrey deram liberdade suficiente a suas meninas para trabalhar separadamente? Humphrey estruturou e explicou seu trabalho de modo que qualquer bailarino se sentisse apreciado e suas contribuições fossem valorizadas. Horst dava aulas de composição para todas as alunas de Martha, se elas quisessem aprender. Mesmo que uma ou outra tenha testado a si mesma por

conta própria no campo, sua compreensão da composição foi aumentada através do próprio meio. Isso certamente possibilitou que cada personalidade brilhasse. Pela natureza da dança moderna, era preciso compreender muito mais que o movimento; ele tinha que se desenvolver em cada corpo. Mesmo quando fileiras de bailarinas uniformizadas moviam-se como uma só pelo espaço, cada qual era um indivíduo entregando-se ao todo.



Fig. 28: Doris Humphrey em Passacaglia in C Minor (1938). Fotografia do Departamento de Dança da New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox, and Tilden Foundations.

Isso me leva a uma ideia atual. A noção de Foucault de *corpos dóceis* reaparece no exame do conjunto. Em todas as danças grupais o indivíduo era disciplinado para servir a um propósito maior, sendo este a coreografia, embora o principal foco para a dança moderna fosse preservar o indivíduo de se homogeneizar como numa companhia de balé. Na dança moderna o indivíduo era preparado para acreditar que sua posição no grupo era absolutamente essencial

para o sucesso do grupo. Ele era observado, trabalhava e se preparava por incontáveis horas de trabalho para que essa contribuição distinta fosse incorporada de modo que destacasse, na verdade, o solista: o coreógrafo. Será que isso era apenas uma forma desenvolvida de controle na qual o indivíduo era regulado através do grupo? O corpo, numa companhia de balé clássico, era condicionado a não pensar e seu papel era mais uma resposta obediente à disciplina imposta. Mas esses bailarinos modernos eram pensantes; então, parte de sua submissão a um grupo se justificava pelo ganho de novas habilidades, absorvendo a força de uma tribo e adicionando isso como elemento construtivo de sua individualidade.

A dança moderna não se baseava na técnica acadêmica de séculos de perfeição. Essas mulheres eram ensinadas e disciplinadas, exercitadas e intimidadas a dançar como apenas uma, mas cada qual sabia que, enquanto indivíduo, era dramaticamente diferente, a despeito do fato de seu modelo ser seu diretor, que era a epítome da ideia que estavam dançando. Elas acreditavam que não estavam ali apenas para apoiar seu líder; tinham que desenvolver suas próprias intenções, mas deveriam se comportar como uma única voz. A liberdade pessoal era essa submissão organizada e voluntária de identidade a um grupo. Como Jowitt coloca, era uma nova maneira de expressar a liberdade de escolha (Jowitt, 1988: 191). Burt Supree, um crítico de dança dos anos 1980, escreveu sobre a remontagem de *The Shakers* (1931) de Humphrey: “As pessoas em uníssono, impulsionadas pela mesma maré rítmica e emocional, são indivíduos e não um coro. Isso faz toda a diferença do mundo” (Supree, 1983).

Havia um sentimento antielitista em relação à dança moderna, significando algo que qualquer um, ou o corpo de qualquer pessoa, poderia aprender. Isso se encaixava ao sentimento sociopolítico daqueles dias, às questões sindicais, ao medo do facismo, à corrupção do capitalismo. Consolidada em um corpo podado que havia eliminado todos os excessos de seu movimento, a dança moderna era tão democrática quanto revolucionária. Os princípios desses

dançarinos alçaram voo, ainda que seus pés estivessem fincados naquilo em que acreditavam.

Os bailarinos modernos trabalhavam essencialmente com eventos históricos, como a Guerra Civil Espanhola, a Grande Depressão, a política de Franklin Delano Roosevelt, o início da Alemanha Fascista e Hitler, a América ainda fortemente agrária, a construção de enormes arranha-céus, a *Guernica* de Picasso, as pinceladas elétricas de cor de Kandinsky e a aproximação da Segunda Guerra Mundial com suas armas nucleares. Esse grupo, curiosamente de maioria feminina, podia absorver sua época e produzir a arte da dança em total conexão com novo padrão intelectual. Acredito que os ingredientes fundamentais tenham sido o nascimento da teoria da dança e fato dos bailarinos verem a dança como uma forma de arte, para além do prazer físico. Humphrey enfatizava essa transição e lutava contra a hipótese de que bailarinos só pensavam com seus músculos. Meyers aponta que a tradição nas escolas italianas e francesas de balé clássico havia sufocado qualquer forma de reflexão inovadora. Havia aqueles que se rebelavam, mas faziam isso para renegar o passado. Quando Fokine se revoltou contra as regras rígidas do Balé Imperial, não rejeitou o balé; estava mais interessado na humanização da técnica, para que não parecesse enrijecida e cansativa. Tudo o que se relacionasse à dança tinha de ser inspirado pelo mesmo princípio — cenários e música correspondente a seu tempo e não uma imagem empoeirada e artificial do passado.

Humphrey ponderou sobre a questão de como repensar a dança a partir de uma necessidade mais conceitual:

Me parece que aquela convulsão social do cataclisma do primeiro mundo foi, mais do que qualquer outra coisa, responsável pela emergência da teoria composicional. Os choques atingiram a vida impensada dos bailarinos até o âmago, especialmente nos Estados Unidos. Tudo foi re-avaliado à luz da violência e de terríveis rupturas, e a dança não foi uma exceção... Nos Estados Unidos e na

Alemanha, bailarinos se perguntavam questões sérias. ‘Sobre o que estou dançando?’; Considerando o tipo de pessoa que sou e não o mundo em que vivo, vale a pena? Mas se não, que outro tipo de dança deve haver, e como ela deve ser organizada? (Humphrey, apud Meyers, 2008:17).

Havia certas razões que tornavam Humphrey inflexível ao desenvolver essa linha analítica de pensamento. A primeira é que ela era uma pessoa prática e pé-no-chão por natureza, com grande capacidade de combinar o intuitivo ao metódico. Isso significava que, a seu modo de ver essa arte, uma coisa não poderia existir sem a outra. Para que a dança parecesse espontânea, devia haver uma estrutura a suportá-la. A outra razão, como aponta Meyers, foi o crescimento da educação em artes nos níveis secundário e superior. Muitos dançarinos conseguiram emprego ensinando dança nessas instituições, que requeriam não apenas o ensino de aulas de técnica, mas também ofereciam aulas de composição de danças. Humphrey sentia que era sua obrigação moral/educacional instigar esses programas escolares.

Então, qual área sobreviveu por mais tempo? Eu diria que, de modo geral, a teoria sobrevive melhor do que, digamos, a performance do artista ou a durabilidade de uma coreografia. As palavras do artista, suas teorias, podem ser aplicadas a inúmeras eras diferentes, sem comprometer seu valor. Cada era vai não apenas possibilitar que as pessoas interpretem uma teoria a partir do contexto em que foi criada, mas também permitir que as pessoas apliquem seus contextos pessoais ao conceito. Contextos mudam, conceitos se desenvolvem.

Por causa de pessoas como Doris Humphrey, Martha Graham, Louis Horst, Margaret H'Doubler⁶³ e muitos outros nesses anos de formação da dança moderna, a combinação entre prática e teoria foi fermentada, uma vez que *apenas*

⁶³ Margaret H'Doubler (1889-1982) foi uma educadora pioneira da dança, a primeira a fazer da dança uma parte do currículo americano. Ela usou filosofia da educação de dança com base na crença de que cada aluno tinha criatividade em potencial. Ela ensinou extensivamente na Universidade de Wisconsin.

dançar não era suficiente. Humphrey era uma enorme influência para a transformação do bailarino/executor em bailarino/criador. Graham inspirava os bailarinos através de muitas imagens viscerais, enquanto Humphrey construía um procedimento lógico para se construir ideias. A distinção era óbvia: personalidades diferentes, caminhos diferentes. Na minha opinião, onde Martha exigia que seguissem suas pegadas, Humphrey impulsionava o bailarino a desenvolver seu próprio estilo. Ambas acreditavam na busca prática para se obter expressões interiores e permitir que formassem o movimento naturalmente. Para Humphrey, a dança era *algo conceitual* (Meyers, 2008:66), e seu uso da metáfora no lugar do símbolo ou da representação era uma estratégia que ela adotou para compor danças e ensinar composições. Dentro de um movimento ou atividade do dia-a-dia estava a fórmula para se criar a metáfora para “expressar a essência do trabalho, o movimento da dança deve conter certas características embutidas no trabalho original” (Humphrey, 1959, p.116).

The Art of Making Dances foi escrito nos últimos anos de vida de Humphrey e foi publicado após sua morte. O livro discute a maior parte dos aspectos da dança cênica daquela época, oferecendo diretrizes sobre cenários e decorações, uso de palavras em obras de dança, escolhas musicais, dinâmicas, ritmo, forma, direcionamento de tempo e velocidade, energia e tensão muscular. O corpo é visto dentro de uma série de oposições, como o movimento entre simetria e assimetria, oposição e sucessão. A atenção também se volta para o palco, colocando certas áreas desse espaço como mais poderosas do que outras. Por exemplo, uma saída pelo fundo do palco era considerada a entrada num território místico, enquanto uma saída pelo frente do palco dialogava com a plateia e evocava uma conexão pessoal, desse modo adentrando um plano real e terreno. Um coreógrafo precisava compreender que escolhas tinham uma implicação consequente e suas intenções poderiam ser interpretadas erroneamente se ele não entendesse que o palco tinha seus próprios significados codificados (Meyers, 2008:68).

Meyers reitera que Humphrey afirmava que o final é 40 por cento do efeito da dança. Eu iria mais longe, dizendo, com base em minha própria experiência, que é ainda mais. De todo modo, um final claro deixa a audiência com uma impressão nítida sobre o trabalho, o que leva à ideia de que ele tem começo, meio e fim. Os pós-modernos discordariam dessa estética aristotélica, mas, naquele momento, era importante não apenas conceber uma dança, mas ajudar a plateia a compreendê-la.

Um exercício típico de Humphrey era opor um indivíduo ao grupo, deixando claro que esse indivíduo estava tentando convencer o grupo a mudar sua opinião sobre algo. Muitos dos trabalhos de Humphrey lidavam com esse tema, usando temas sociais contemporâneos para ilustrar a estrutura. Um exemplo disso é *With My Red Fires* (1935) sobre um casal inter-racial enfrentando o preconceito de um grupo.

Marcia B. Siegel inicia a biografia que escreveu sobre Humphrey narrando uma história na qual, certo dia, um aluno pergunta a ela “Do que você chama seu trabalho, senhora Humphrey, dança?”. Ela respondeu ao aluno que ela chamava aquilo de dança americana moderna. Nas palavras de Humphrey, formuladas para uma apresentação na Philadelphia, em 1935, esse sentimento de que a dança se relacionava com seu tempo e lugar também ressoava como uma espécie de busca pela utopia, um idealismo dedicado a uma vida em arte.

A dança graciosa ainda predomina entre os românticos. Mas a dança moderna é para aqueles que progrediram em direção a uma interpretação aceita e mais ampla sobre a vida contemporânea, que inclui tanto a luz quanto as sombras. Ela serve para aqueles que acreditam que a arte é uma revelação do significado da vida, e não um escape desta (Siegel, 1987:1).

apenas o corpo e sua relação subjetiva com os *Spiriuals* e a imagem projetada do corpo de um negro. Lembro que eu pensava: *que engraçado... é um judeu branco dançando os solos de uma judia branca sobre um cristão negro*. Um dia Bruce me disse que achava que eu ficaria ótima nesses solos. Fiquei emocionada, mas nunca pensei que fosse acontecer.

Alguns anos mais tarde, quando eu morava na Suécia, decidi montar uma retrospectiva da dança moderna com outra bailarina moderna que era estreitamente ligada ao trabalho de Doris Humphrey. Demorei para decidir o trabalho de quem escolheria quando, finalmente, lembrei-me de minha experiência assistindo Bruce dançando os solos de Tamiris. Isso era o começo da minha investigação em outra parte da história da dança moderna, mas a minha pesquisa foi, pelo menos no início, totalmente empírica. Eu sentia como meu corpo lutava intensamente para realizar movimentos surgidos em outros tempos. Meu corpo pertencia a outro contexto, mas aqui estava uma oportunidade de dançar um papel que exigia outras habilidades e, como dizia Bruce na oitava página de sua carta, “procure manter em mente que o trabalho só ganhará vida quando *você* o dança, do seu jeito, das *suas* entranhas”⁶⁷.

Assim, ainda que minha primeira relação com Tamiris tenha sido com seu trabalho, foi logo a partir daí que fiquei curiosa sobre sua vida e sobre as circunstâncias históricas que a envolviam. Tinha ordens expressas de Bruce para não ver Tamiris dançando esses solos, que ela filmou na década de 1950, então com 50 e poucos anos. Como Pandora e sua caixa, aquilo não me impediu de assistir ao filme, o que Bruce notou já no dia seguinte. Eu estava inconscientemente imitando Tamiris. Aquele foi um ensaio difícil, porque eu tinha que negar a imagem que havia visto no filme e voltar à minha própria relação com o movimento. Na minha mente eu achava que isso o agradaria, mas não agradou. Eu havia quebrado uma regra do bailarino moderno, segundo a qual cada um

⁶⁷ Estas notas foram escritas em 11 de outubro de 1988, depois de eu ter performado e filmado os solos em Estocolmo na Suécia para um evento de arrecadação de fundos.

deve explorar sua própria voz num material dado, e não representar. Certo, a Holly não era a Helen, mas será que Holly conseguiria transmitir a mensagem do trabalho sem tentar ser Helen? Discutirei isto em maior profundidade no terceiro capítulo, mas, antes, vejamos Helen Tamiris como artista e coreógrafa e como contemporânea de Graham e Humphrey.

Helen Tamiris nasceu Helen Becker, mas decidiu mudar seu nome depois de ler o verso de um poema “Tu és Tamiris, rainha impiedosa que bane todos os obstáculos”.⁶⁸ Tamiris, como quase todos os bailarinos modernos dos primeiros anos (final da década de 1920, início dos anos 1930), era bastante eloquente, tendo escrito e falado com estrutura e organização conceitual. Há sempre uma sensação de ritmo, tanto em suas danças quanto em seus textos. Utilizo como material de referências suas notas autobiográficas⁶⁹.

Tamiris veio de uma família de judeus russos que havia imigrado para os Estados Unidos. Seu pai era um alfaiate que havia confeccionado uniformes para os oficiais do Czar na Rússia. Nos Estados Unidos, trabalhava dezesseis horas por dia nas chamadas *Sweat shops* — brutas fábricas com precárias e insalubres condições de trabalho e salários míseros. Como uma criança ativa crescendo num cenário urbano, ela brincava na rua e se metia em muita confusão, até que um vizinho sugeriu a seu pai, já recém viúvo, que sua energia precisava ser mais bem canalizada. Ele então a matriculou em aulas de dança no *Henry Street Settlement*. Essas danças eram chamadas *Interpretative Dances*, utilizavam música clássica e eram, como descreveu Tamiris, como atuações cênicas, imitando uma brisa ou uma borboleta (Tamiris in *Studies in Dance History*, 1989:

⁶⁸ Esta deveria ser uma Rainha Persa Amazona, famosa por sua beleza e bravura. Ela levou próprias tropas para a batalha — e levava a cabeça de um rei que tinha vencido na batalha, conservada em um barril de vinho — como um troféu, onde quer que fosse. (Publicado como notas de Tamiris; rascunho de uma autobiografia, “*Studies in Dance History*”, volume 1. Number 1, *Princeton Periodicals*, 1989).

⁶⁹ disponíveis apenas após a morte de seu marido Daniel Nagrin (1917-2008), no primeiro livro de *Estudos em História da Dança*, organizado pela Associação de Estudiosos em dança presentes na Dance Collection da New York Public Library. Foi Nagrin quem compartilhou algumas dessas notas com a editora desse volume, Barbara Palfy”.

7). Ela continuou interessada em dança e se apresentou para uma audição no *Metropolitan Opera House*, onde se deparou com a técnica de balé clássico em estilo italiano. Uma experiência cansativa devido à rígida estrutura, repetição constante e rigor da forma. O movimento era da cintura para baixo e seu tronco ficava inflexível. Seu treino anterior deveria ser esquecido de uma vez por todas. Não havia espontaneidade e todo movimento era aplicado a ambos os lados do corpo. Tamiris complementava seus estudos trabalhando no circuito da Broadway, no teatro comercial. O salário mínimo para garotas de coro da Broadway — consideradas bailarinas destreinadas, uma vez que entrar no coro só exigia beleza — era apenas de 35 dólares por semana. Bailarinas altas eram raras, e como Tamiris era tanto alta como treinada, era uma peça valiosa.

Depois de dançar algumas temporadas e realizar várias turnês com o Metropolitan Opera Ballet, Tamiris, voltou a Nova York e começou a estudar com Fokine, que era rigoroso e presunçoso, recusando-se a responder perguntas de alunos em relação aos exercícios, respondendo geralmente “Faça ou que estou mandando — Quem você pensa que é? Eu sou Fokine” (Studies in Dance History, 1989:18).

Por volta da mesma época, Tamiris viu Isadora Duncan dançando na Brooklyn Academy of Music (provavelmente em dezembro de 1922), e descreveu que achava seu movimento sem esforço, flutuante e espontâneo. Isso a seduziu o suficiente para matricular-se na escola de Duncan. Ali, ela descobriu algo mais. O que parecia espontâneo era, na verdade, uma repetição de frases de movimento em paralelo a frases musicais. Ela era constantemente corrigida para que deixasse seus movimentos mais suaves, ou para que movesse seus braços a partir do centro — que é de onde se sente a alma. Cada música, todas as belas composições de Bach, Beethoven, Schubert e Brahms exigiam uma expressividade particular que fluía junto com a música (Studies in Dance History, 1989:20).

Após três meses de estudo na escola de Duncan, Tamiris ficou frustrada e cansada de estudar técnicas que estavam desenvolvendo um tipo de bailarina que não queria se tornar. Então, ela decidiu encontrar sua própria linguagem. Este não foi um projeto da noite para o dia. Ao longo dos anos à sua frente, ela contou com sua boa aparência, vivacidade e treinamento clássico para conseguir o trabalho em casas noturnas e *Music Box Revues*.⁷⁰

Isto aparentemente a enfraquecia, uma vez que a dança era frívola, com chutes altos, espacatos ou outros movimentos acrobáticos para impressionar a plateia. A dança era voltada para a aprovação do público, um truque do show biz para ganhar aplausos e uma maneira barata de se obter fãs e admiradores. Mas Tamiris não queria continuar fazendo danças triviais que terminavam em *finales grandiosos*, ainda que ela pudesse ir de um show para o outro e, no final, receber como uma estrela, ganhando muito dinheiro. À medida que o desejo de criar suas próprias danças crescia, ela conheceu e trabalhou com Louis Horst. Embora seu relacionamento fosse estritamente de acompanhante musical, ela aceitava suas sugestões de música. Suas discussões teóricas terminaram mal desde que Tamiris insistiu que suas danças eram tanto norte-americanas quanto universais. Horst achava que isso era paradoxal e incoerente, pois “como alguém poderia falar da dança americana e da dança universal na mesma frase?” (*Studies in Dance History*, 1989:32). Mas Tamiris estava interessada em usar temas da América Latina ou do Oriente e interpretá-los de uma maneira norte-americana. Horst argumentava que a ideia de dança estadunidense estaria clara se o assunto fosse reconhecidamente norte-americano. A primeira apresentação de Tamiris em 1927, seis meses após a estréia de Graham, utilizou um gênero de música moderna, o jazz, e consistia em 12 danças no total.

⁷⁰ Animadores de night clubs, cantores, dançarinos, muitas vezes exigindo que os bailarinos coreografassem os seus próprios números e elaborassem coreografias para a música popular.



Fig. 29: Helen Tamiris (1925-). Fotografia de Man Ray.
<http://wolfandfox.tumblr.com/post/64093780/Helentamiris-man-ray>

Seu Isolamento e dogmatismo seguiam, reservando algum tempo em seus dias, quando não estava ensaiando, para comprar tecido e costurar roupas. Tamiris conta que Freud era um assunto popular; todo mundo falava sobre complexo de inferioridade, libido, subconsciente, e o movimento deveria sugerir o mesmo tipo de perplexidade interna: atividade inibida versus atividade livre (*Studies in Dance History*, 1989:34).



Fig. 30: Helen Tamiris em *The Negro Spirituals* (ca. 1927)
<http://www.pbs.org/wnet/freetodance/timeline/pop/images/1927b.jpg>

Tamiris foi uma das primeiras bailarinas modernas a usar o popular jazz em sua coreografia, bem como a usar o silêncio, como em *The Queen Walks in the Garden* (1927). No trabalho *Subconscious* (1927), que chocou o público e

rendeu duras críticas nos jornais, Tamires estava segura o suficiente para aparecer nua.

Parecia claro que Tamiris estava na mesma frequência de seus contemporâneos, mas que havia muitas diferenças. Em primeiro lugar, ela acreditava que a dança era uma forma independente de arte; ou seja, independente da música, dos figurinos ou da decoração. A identificação com o Negro em seu trabalho, visando um status de igualdade do bailarino em relação a outros artistas cênicos, era evidente em sua luta por espaços de apresentação nos anos iniciais da dança moderna (1930-1933). Não que estivesse só, mas ela acreditava que se expressava franca e persuasivamente para angariar suporte político e financeiro para esta nova e curiosa evolução no movimento da dança moderna. Suas falas em público lhe custaram o diploma do colegial, depois que ela fez um discurso inflamado em protesto contra a participação americana da Primeira Guerra Mundial.

Tamiris não era nem uma revolucionária esotérica, em comparação a Graham, nem uma intelectual, em comparação a Humphrey e Weidman, ou uma revolucionária do proletariado submersa em protestos e política. De fato ela não tinha grupo ou uma linguagem de movimento identificável que lhe desse um ar de prestígio intelectual como o de suas contemporâneas. Ela não fora convidada para os workshops da Bennington College⁷¹ basicamente porque seu estilo era radicalmente diferente de outros bailarinos modernos. Ela era exageradamente otimista, por um lado, e, embora todos concordassem que ela podia dançar brilhantemente, a maioria criticava o fato de ela não saber coreografar; ou seja, coreografar de acordo com as normas que Louis Horst prescreveu em seu livro sobre Formas de Dança Pré-classicas (New York: Kamin Dance Publications, 1953), de acordo com Christena L. Schlundt (Studies in Dance History, 1989:88):

⁷¹ Os workshops de verão na *Bennington College em Vermont*, entre 1934 e 1941, contavam com Horst em sua equipe e traziam artistas como Graham, Humphrey e Weidman dando aulas, ensinando repertório e técnicas teatrais.

Humphrey podia seguir a forma sinfônica; Graham podia usar a linha da consciência com orgasmo climático; Weidman podia usar a pantomima com dilatações dramáticas; mas Tamiris não podia fazer afirmações artísticas que usassem de temas sociais tão obviamente. Suas danças não se desenvolviam o suficiente, ou eram muito repetitivas, ou eram muito literais, ou seus símbolos ficavam num nível muito sensorial e superficial.

Essa era a opinião da crítica e dos defensores da estética da nova dança moderna. Por outro lado, ela não era política o bastante para garantir a atenção dos interessados em protestos sociais.

Os dois periódicos, *The Daily Worker* e *The Dance Observer*, extremos opostos, não a incluíam entre seus porta-vozes artísticos. Então Tamiris continuou sendo Tamiris, bem humorada e dinâmica, e sem medo de ganhar um dinheiro com alguma produção comercial, para conseguir o que queria mais tarde.

Há dois pontos em minha mente que distinguem Tamiris de seus contemporâneos, e que talvez sirvam para explicar sua falta de reconhecimento histórico. Embora ela concordasse com a abordagem filosófica sobre dança de seus contemporâneos, segundo a qual a vida está em dissonância no mundo moderno, ela não era hermética ao uso do popular como fonte de inspiração, algo que Humphrey e Graham evitavam. Isto, aparentemente, diminuía seu valor aos olhos da elite da Dança Moderna. Ainda assim, seus meios e sua linguagem física seguiam os mesmos princípios de qualquer um. Ou seja, o movimento era primitivo, cada gesto procurava intenção e o tronco era a força central do movimento, com o rosto e os membros estendendo seus impulsos para o mundo. Tamiris tinha algo mais — seu primeiro ímpeto para se mover era o ritmo e isso ela elaborava a despeito do material temático. Mais especificamente, ela começou com o ritmo do corpo, não com a música. Isso significava que a dança podia existir sem uma fonte musical (Schlundt, 1989:75).

O segundo ponto era que Tamiris considerava cada indivíduo e não queria que os bailarinos com quem trabalhava tivessem uma identidade uniforme. Ela podia identificar um bailarino do Graham ou de Humphrey, do mesmo jeito que se identifica um dançarino de balé clássico.

Era impossível identificar um bailarino que tivesse trabalhado com Tamiris, porque ela não impunha um estilo, ou um vocabulário específico de movimentos. Ela acreditava que o corpo tinha a capacidade inata de saber como se mover e não precisava de alguém para ensiná-lo como respirar, contrair-se ou cair. O que fazia era dar algumas sugestões e permitir que os corpos trabalhassem em sua própria maneira de fazer as coisas. Teorias eram desnecessárias. O trabalho em grupo era desenvolvido através da interação dos corpos e sua relação intuitiva com o espaço após terem recebido uma imagem comum como motivação (Schlundt, 1989:74).

Nessa linha de consideração do indivíduo, Tamiris estava extremamente interessada sobre o lugar do negro na sociedade moderna. O movimento do corpo do negro, bem como seus conflitos sociais eram artisticamente traduzidos através do uso da inspiração nos ritmos negros — considerando-os como uma “raça” mais espontânea, naturalmente desinibida e livre. Tamiris era sensível à sua opressão enquanto grupo (Schlundt, 1989: 76) e *The Negro Spirituals* foi criado para responder diretamente a este sentimento. As danças foram criadas entre 1927 e 1933, continham 9 solos para canções diferentes e expressavam diferentes intensidades do espírito humano.

O mundo da dança não era organizado. Havia muita competição por trabalhos e cada concerto era um sacrifício financeiro, tanto para o coreógrafo quanto para os bailarinos. Na média, os bailarinos eram pobres e, compartilhando das condições sociais geralmente destituídas da classe trabalhadora durante a Depressão, passavam fome mais frequentemente do que se imagina. Tamiris, talvez por ter vindo de um cortiço judaico, era sensível às condições dos artistas

da dança. Ela se encarregou de criar oportunidades de apresentações para muitos artistas, bem como fundou algumas organizações que promoviam dança e carreiras de bailarinos individuais. Em outras palavras, ela estava interessada em ampliar as possibilidades para todos os bailarinos, melhorando o estado de bem-estar da dança e não apenas de uma carreira singular. Em 1930, ela organizou o *Dance Repertory Theater*, um panorama semanal de dança dos melhores coreógrafos da época, o que a ajudou a organizar a *Dance Association*, uma organização dedicada a cuidar dos interesses financeiros de bailarinos. Schlundt nos conta que Tamiris era a mais moderna das bailarinas modernas, porque, enquanto Graham e Humphrey lucravam com os esforços de Tamiris, não desistiam de suas carreiras individuais em nome da missão de popularizar a arte da maneira como ela fez.

Como o reconhecimento maior do artista da dança na sociedade se tornou um projeto para ela, Tamiris abriu mão, às vezes, de sua carreira para realizá-lo. Sem Tamiris, as leis rígidas que proibiam a dança aos domingos teriam persistido, e teria levado mais tempo para que a sociedade reconhecesse a dança por si só e não como um elemento do teatro. Tamiris também foi responsável pelo projeto federal de teatro na WPA (*Work Progress Administration*)⁷², um projeto que, mais tarde, contribuiu com o Dance Project que apoiou apresentações de Dança Moderna financiadas por fundos federais.

Mencionei apenas uma pequena parte das contribuições de Tamiris para a dança americana moderna, parando por volta dos anos 1930. Porém, ela continuou por muitos anos, não apenas no campo da dança moderna, mas também coreografando extensivamente para comédias musicais no circuito da Broadway. Tamiris era apenas uma organizadora ou ela era uma artista em seus próprios méritos? Sua voz era ressonante desde o começo, quando, em um de

⁷² Uma organização criada para oferecer a milhões de trabalhadores não qualificados trabalhos como construção de edifícios construção de estradas, além de gestão de projetos nas artes, teatro, mídia e projetos literários.

seus primeiros programas, ela incluiu um manifesto sobre esta nova dança moderna.

A arte é internacional, mas o artista é um produto da sua nacionalidade e seu principal dever a si mesmo é a de expressar o espírito de sua raça.

Não devemos esquecer a era em que vivemos.

Não há regras gerais. Cada obra de arte cria seu próprio código.

O objetivo da dança não é narrar (anedotas, histórias, fábulas, lendas, etc) por meio de truques de mímica e outras formas coreográficas estabelecidas. A dança é simplesmente movimento com um conceito pessoal de ritmo. Figurinos e música são complementos da dança. A criação de um bailarino deve resistir ao teste do nu e da experiência do movimento sem música.

A sinceridade é baseada na simplicidade. A abordagem sincera da arte é sempre feita através de formas simples.

A dança de hoje é flagelada por gestos exóticos, maneirismos e ideias emprestadas da literatura, filosofia, escultura e pintura. Será que as pessoas nunca vão se rebelar contra artificialidades, pseudorromantismo e sofisticação afetada? A dança de hoje deve ter um ritmo dinâmico e ser válida, precisa, espontânea, livre, normal, natural e humana.⁷³



Fig. 31: Helen Tamiris, anos 1950.

A dança moderna desenvolveu uma espécie de rótulo, no qual a maior parte das pessoas escolhe acreditar, representando um indivíduo buscando o

⁷³ Extraído de um panfleto dentro do programa “Tamiris in a Program of Dance Moods”, Little Theatre, January 29, 1928.

direito de expressar a si mesmo e a seu tempo através do movimento, que não era codificado e era essencialmente desconhecido tematicamente. Houve artistas que a história colocou num pedestal, principalmente por sua dedicação incansável, por sua coreografia enquanto marco histórico e por momentos em suas vidas em que olhavam atentamente para o que estava acontecendo e interpretavam essas questões como sentimentos ou metáforas. Tamiris era mais realista e por essa razão sua dança e seus assuntos assumiam uma função mais social. Ela ajudou o negro a se tornar culturalmente valorizado através da ilustração de seu movimento rítmico influenciado pelo Jazz em sua coreografia. Como resultado, o status social no negro na arte progrediu através da legitimação de sua cultura em suas apresentações. Essa era a sua missão. Mas Tamiris era vítima de ostracismo por seus pares, não sendo aceita entre os cognoscenti, por que gostava demais do que fazia. Ela era uma otimista dentre os sofreadores da dança moderna, e sua dança mostrava seu prazer insaciável em fazer isso, o que, para muitos não era aceitável. Bruce Becker diria que ela tinha uma insaciável inclinação por roupas, música popular e uma gargalhada que parecia irromper do fundo de seu âmago. Uma contradição da bailarina moderna era que ela parecia muito moderna dentro de um contexto de modernidade.

Muitos biógrafos zombaram de Tamiris, descartando-a como espalhafatosa, vulgar e superficial. Na biografia de Agnes De Milles sobre Martha Graham, as passagens que mencionam Tamiris a tratam irreverentemente com certo desdém ou mesmo com irritação. A diferença é que ela fazia o barulho em benefício do grupo. É assim que considero alguns trabalhos invisíveis que a história nem sempre trata com o mesmo valor artístico. O mérito na (história da) dança é geralmente restrito ao bailarino, a seu método, ao produto (coreografia). Mas e quanto àqueles que abrem as portas para os outros? As poucas visualizações de seus movimentos, num filme de quatro de seus Negro Spirituals, deixaram claro que Tamiris apelava para as massas (Schlundt, 1989: 136). Há uma generosidade acolhedora em sua dança, quase como se ela nos convidasse

a dançar com ela. O fato de o indivíduo ser tão demasiadamente valorizado por essa geração de bailarinos ofuscou a necessidade da ação em grupo, reduzindo um movimento organizado que, de outro modo, não sobreviveria a não ser pelos esforços daqueles que falavam pela dança e termos diferentes. Após tantos séculos de dança associada a grandes grupos, formando os paradigmas de cada geração, a Dança Moderna chegava para exaltar o singular, separando-se do entorno. O bailarinos modernos diziam “Eu sou. Eu sinto. Eu penso.” Eles criaram um ego onde não havia.

Toda época tem prazo de validade, e, considerando que os temas em dança centravam-se no rótulo “tudo sobre mim”, a propagação da dança ainda germinava com base no que uma pessoa pensava. Todo o trabalho dessas duas gerações era baseado no espírito humano. Mesmo Loie Fuller, que não começou a explorar o corpo da mesma forma que seus contemporâneos, criou o mesmo resultado, produzindo esse efeito em sua audiência.

Cada geração olha para a anterior e zomba de seus clichês e maneiras estereotipadas de ver a vida. Essa rejeição é parte do processo no qual o questionamento das velhas formas é o primeiro tijolo para a construção do novo. Para discutir o momento em que adentrei um universo da dança repleto do físico e do conceitual, a batalha para destronar o matriarcado fervilhava. Era obviamente irrelevante encontrar qualquer significado na dança. O mundo de Martha estava sendo substituído por uma abstração desprovida de qualquer narcisismo. Uma repulsão à emoção na arte e à experimentação em movimento, espaço e tempo tomava os coreógrafos como razão primeira para a criação da dança.

Passando ao meu último capítulo, gostaria de delimitar esse ponto, em minha escrita, como transicional; ou seja, a passagem da dança dos anos 1930 para os anos 1960. Ao fazer isto, gostaria de mencionar dois artistas e discutir brevemente suas contribuições (mesmo que mereçam muito mais espaço do que

posso dar) e seus papéis em tirar a dança moderna de seu buraco freudiano:
Alwin Nikolais (1910-1993) e Merce Cunningham (1919-2009).

TRANSIÇÕES

PREENCHENDO O VÃO (1940 a 1960)

Não é incomum uma nova geração cutucar ideias da geração anterior. Foi este o caso com a geração que seguiu a segunda onda da Dança Moderna. A alteração era bastante clara, da emoção à movimentação: a continuidade da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a URSS e um medo do socialismo e do comunismo deu a tudo um ar sombrio, inclusive à Dança. Quando a dança passa a existir unicamente pelo propósito de imitação de um modelo de sucesso ou criação de movimento indistinto entre coreógrafos, este é um sinal de que o momento é propício à mudança.

O que era considerado moderno tornava-se uma forma institucionalizada de arte, aparecendo como modelo para currículos escolares e universitários, resultando em fórmulas codificadas que enrijeciam a criatividade. Os artistas que buscavam controle e identidade dentro do Movimento da Dança Moderna analisavam excessivamente seu trabalho, e, de certa forma, contradiziam a própria essência das instâncias que o movimento intencionara conquistar. O espírito de conquista e de romper as regras foi substituído por um conformismo seguro. Isto era bom para os negócios, mas ruim para a Arte, pois a estabilidade que se atinge com a imitação na arte, na minha opinião, cria uma calmaria, uma monotonia de semelhanças, e a norma se torna uma prisão. O artista teme deixar este lugar seguro, pela possibilidade de não conseguir emprego ou não ser reconhecido como parte de certo grupo.

De certa forma, é uma tentação compreensível: bailarinos precisam de dinheiro e de uma fonte de renda estável. A incorporação de significado era a justificativa da Dança Moderna para uma autonomia, colocando-se em pé de igualdade com as artes visuais e a música, assim como mantendo uma separação dessas outras expressões. Conteúdo era essencial, e o artista buscava no universo interno o seu material, que era tanto livre quanto uma tradução subjetiva

do mundo exterior. Acredito que a maioria dos bailarinos pense que a Arte precisa ser incorruptível e que deva rejeitar o passado; mas, nesse processo, acredito que haja um momento em que o incomum se torna massificado e, com o tempo, conformista, ou corriqueiro.

Em seu livro *A Game for Dancer: Performing Modernism in the Post War Years 1945-1960*, Gay Morris discute este ponto dicotômico: que os artistas rejeitem seus predecessores e que esta oposição ao estabelecido eventualmente crie uma nova forma de pensar que se torne compreendida e aceita. É quase uma fórmula para o sucesso. “Ceder aos interesses comerciais pode ter sido repreensível para os artistas de vanguarda, mas uns poucos rejeitaram a sedução da consagração, de se tornarem um clássico moderno, ou no jargão da publicidade atual, um *cutting-edge must see*” (Morris, 2006: xvii). A atração da visibilidade significa o alcance de muitos, bem como penetrar um universo de imagens comuns e se misturar. O que se iniciou como ruptura com as regras e novidade impactante havia fabricado suas próprias regras e formulado sua própria ordem social. Morris (2006: xviii) aponta que, enquanto os bailarinos modernos se consumiam com o medo de se tornarem demasiadamente adaptados e vendidos, eles também se preocupavam em alcançar públicos maiores e estabilidade financeira.

A política pós-guerra foi majoritariamente marcada por uma tendência conservadora. A noção de livre passou a se definir como “livre de governo”. Durante aqueles anos, os benefícios adquiridos com o *New Deal* de Roosevelt confrontavam-se com o aumento da vigilância (FBI e CIA) e a investigação pelo Comitê de Atividades Antiamericanas. Os artistas tinham que lidar com problemas sociais e pressão para se conformarem. Morris discute que não devemos ver a Dança Moderna unicamente nos termos dessas questões sociais. Havia esforços internos que focavam a necessidade de renovação dos bailarinos como grupo de inovadores. Até este ponto a dança moderna era *expressiva*. Então, para que essa ideia de dança mudasse, uma nova perspectiva precisava ser reinventada. A

Dança Moderna, de acordo com Morris (2006:xix), tornou-se *objetivista* e foi declarada a *nova vanguarda*.

Essa virada de objetividade manifestou-se no que era publicado sobre dança. A principal fonte de informação e disseminação da dança e da estética de dança residia nos críticos e no relacionamento próximo que esses críticos tinham com suas fontes de escrita, isto é, os artistas da dança e a comunidade de dança. O *The New York Times*, o *Herald Tribune* e três outras revistas — *Dance Observer*, *Dance Magazine* e *Dance News* — eram dedicados à Dança. Cada revista cobria uma área específica. A *Dance Observer*, com seu ponto de vista expressionista, engajava-se em assuntos mais controversos e era mais argumentativa sobre os mesmos, enquanto a *Dance Magazine* se direcionava para atividades educacionais do estudante de dança e tópicos afins, como a saúde dos bailarinos. *Dance News* tinha formato de tablóide, cheia de imagens, manchetes e histórias sensacionalistas sobre bailarinos (Morris, 2006: xxii). Periódicos esquerdistas de crítica de dança, como o sagaz e estimulante *New Masses*, foram sufocados no período imediatamente anterior à caça aos comunistas, no final dos anos 1940.

No geral, o discurso crítico de dança era direcionado para uma estética expressionista. A principal linha de pensamento era a rejeição da tradição: apoiando a causa com elementos do modernismo, defendendo uma ou outra estética. Além disso, a escrita dos críticos não se restringia à dança, mas abarcava áreas relacionadas à raça, classe e gênero. O Modernismo tornou-se uma ferramenta discursiva bastante flexível. Acredito que o corpo social se abriga na prática e na criação de dança, pois é essa informação que diariamente afeta o comportamento de um bailarino, tudo desde o treinamento à composição da dança. As rupturas na nova dança de vanguarda tinham que ser de natureza abstrata para que seus assuntos não pudessem ser julgados pelas normas sociais, que se tornavam bastante conservadoras devido à intensa vigilância dos subversivos. O significado teria de estar implícito no gesto, sob o pretexto de arte

objetiva, inteiramente separada dos formatos narrativos e dramáticos de seus predecessores.

É precisamente esta a razão pela qual escolhi Nikolais e Cunningham, que, na minha opinião, são dois exemplos de objetivistas que se aproximaram de “filosofias articuladas, colocando-os em oposição à ordem social dominante” (Morris, 2006:167). O que era visto não era um ataque público à cena sociopolítica, como a luta de Tamiris pelos direitos sociais ou a de Anna Sokolow contra o antissemitismo e os horrores do Holocausto. O que a maior parte das pessoas via era a ênfase na forma sem emoção, sem narrativa e uma desumanização do corpo dançando. Em sua montagem de elementos, o significado era acidental.

MERCE CUNNINGHAM (1919-2010)

Merce Cunningham já era um artista experiente no circuito da Dança Moderna por mais de 15 anos antes que se aventurasse por si só. Enquanto estudava na Cornish College of The Arts, em Seattle, Washington, ele conheceu John Cage (1912-1992), que era o músico, acompanhando as aulas de dança. Merce viajou para Nova Iorque para estudar com Martha Graham em 1939, integrando e dançando com a companhia dela até 1945. Quando Cage chegou em Nova Iorque, em 1945, ele encorajou Merce a seguir sozinho. Nos dez anos seguintes, Merce desenvolveu um trabalho que enfatizava a estrutura e o movimento puro, mais que uma continuidade da linha de expressão de Martha. Mesmo durante os anos com Martha, Merce estudou na School of American Ballet, observando como Balanchine organizava o movimento clássico e a clareza que almejava. Conforme Merce se interessava quase exclusivamente pela feitura das danças, ele fundia vocabulários (o moderno de Martha, o clássico de Balanchine), enfatizando as linhas baléticas, pernas altas, movimentos ágeis, adicionando também um torso ágil, envolvendo assim o corpo todo. O torso se

dobra em todas as direções e está diretamente ligado aos movimentos de perna (Morris: 2006,168-169). Sua coreografia é menos formal, reforçada pela infusão do movimento cotidiano.

As técnicas anteriores da Dança Moderna enfatizavam o trabalho no chão e a exploração do peso e da gravidade, enquanto Cunningham era mais vertical, contrabalançando peso com rebatimento e leveza. O trabalho clássico de barra era aplicado às curvas do torso e às mudanças de direção. Um dos pontos expressos por Morris é importante na distinção da objetividade da dança de Merce, que é tratar a dança como uma atividade e não um estado emocional de existência. Isto é evidente no ensaio que Merce escreveu em 1955, e que lida com a emergência de uma nova dança, "The Impermanent Art". "Quando danço, significa: isto é o que estou fazendo. Estas ideias parecem primordialmente preocupadas com uma coisa ser exatamente o que é em seu tempo e espaço e não em ter uma referência direta ou simbólica a outras coisas. Uma coisa é simplesmente essa coisa" (apud Morris, 2006:171).

O corpo, para Mercê, era um ser vibrante e cinético, fugidio da análise lógica, pois o corpo é, em si mesmo, bastante inteligente. O movimento é suficiente por si para criar a sua própria razão e realidade. Pela colaboração de Merce com Cage ele aprofundou a sua distância do significado ao movimento ao se separar da composição de movimento juntamente da música. Olhando tempo e espaço como unidades de estrutura, numa dança ele permitiu a coexistência de dança e música independentemente uma da outra. Isso não era feito subjugando uma à outra, mas tornando-as parceiras em pé de igualdade. Seu trabalho com artistas visuais ia na mesma linha, permitindo que o artista desenvolvesse suas ideias com pouca ou nenhuma informação sobre a dança.

A reação da maior parte do público era bastante similar à da crítica Arlene Croce na primeira vez que ela viu uma coreografia de Cunningham. Em um artigo publicado em 1968 na *Dance Perspectives*, Croce relata que não apenas

ficou perturbada pela coreografia, como também pensou que ele estava fazendo aquilo propositalmente para atormentá-la. Ela ficou atormentada até com a plateia por aplaudir. Ela continua, dizendo que presumiu que o propósito do trabalho fosse o de nos ensinar (o público) uma teoria sobre a dança. Isto parecia correto porque simplesmente havia uma “ideia diferente da organização do espaço cênico e da manipulação dos corpos neste espaço” (*Dance Perspectives*, 1968, nº. 34: 24). Ela não conseguia se decidir se gostava ou não de Mercê, ou mesmo se conseguia parar de se esforçar para entendê-lo.

Quando a compreensão sobre arte de um espectador é desafiada, a primeira reação é a confusão ou rejeição completa do trabalho. A coreografia da Dança Moderna era repleta de emoção, assim como a linha de pensamento de seus coreógrafos. De repente, Merce exigia que seu público visse o que acontecia naquele momento, sem o auxílio de gestos significativos ou clímax estrutural. A experiência, diz Croce, é bem mais tranquila, o público senta em paz assistindo às danças de Merce. Isso não quer dizer que não há tensão dramática emergindo dos movimentos. Edwin Denby chamou Merce de “extraordinário bailarino dramático” e, mesmo que ele não se apoiasse continuamente nessa característica, sabia como usá-la ocasionalmente quando queria (*Dance Perspectives*, 1968 nº. 34: 14). Mas, como Carolyn Brown (uma das bailarinas originais da companhia de Merce, que dançou mais de 40 trabalhos dele entre 1951 e 1973) aponta, citando Merce: “Não fique preso verbalizando o que o sentimento é” (*Dance Perspectives*, 1968 nº. 34: 28). Clive Barnes, Crítico de Dança do *New York Times* diz de Cunningham que “a maioria dos bailarinos está apresentando uma variação artística da norma dramática. Com Cunningham, parece que nunca se começa a encontrar uma área de movimento normal. Seus bailarinos propositalmente fazem coisas estranhas; ele parece no propósito de alienar os ideais da normalidade” (*Dance Perspectives*, 1968 nº. 34: 11). A colaboração de John Cage e Cunningham não era apenas profissional, eles também eram um casal, dividindo tanto experiências de trabalho como jornadas filosóficas. A sua investigação do

Zen Budismo foi importante na exploração do conceito de tempo-espaço, depois de assistirem a numerosas palestras de Daizetz Suzuki⁷⁴, das quais a ideia de ausência de temporalidade no tempo e espacialidade no espaço foram aproveitadas para a sua criação de música e dança. Ela o cita, dizendo: “tempo e espaço não podem ser definidos independentemente um do outro, isto é, independentemente do movimento” (*Dance Perspectives*, 1968 nº. 34: 33).

Merce acreditava que cada pessoa era um solista e que o espaço cênico deveria ser visto de um ângulo e não da forma que o teatro renascentista impunha, na qual o centro do palco era o ponto principal de atenção. Ele também permitia que a dança acontecesse sem forçar uma qualidade específica de seus bailarinos. A intenção estava na mente de quem quer que assistisse e não era antecipadamente deliberada.

Isto dava ao bailarino mais autonomia em sua apresentação, pois cada um era tão livre quanto se permitisse ser. A diferença é que o bailarino sempre trabalhava dentro de um intervalo de tempo, para que cada bailarino tivesse que encontrar o ritmo que vinha de uma sequência de movimento. Em mudança de tempos, precisão e exatidão acompanham a direção e o desenho do espaço. Altere um elemento e tudo será alterado. Era com essa condição, mudanças estruturais através da dança, que ele trazia possibilidades no espaço da apresentação onde a dança, a música e a arte convergiam pela primeira vez. O uso de um cronômetro por Merce intrigava e incomodava muitos bailarinos modernos, mas era o seu uso de variações espontâneas em energia através da experimentação no tempo-espaço que produzia movimento comprometido com a energia física (*Dance Perspectives*, 1968 nº. 34: 37). A ideia era que o seu público olhasse o trabalho e o interpretasse através de sua própria perspectiva: o

⁷⁴ Descendente de uma longa linha de médicos integrantes da classe de Samurais, Suzuki catalizava a ascensão da psicologia humanística e foi uma influência forte na espiritualidade e no bem estar no século XX. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20110310a1.html>

significado está na experiência. Todos os signos físicos, emocionais e espirituais estão contidos no movimento e na sua relação com o tempo e o espaço.

Tudo no trabalho de Merce existe independentemente. A dança, a música e a arte eram todas criadas separadamente e coexistiam no palco sem competição, acredito, em encontros imprevisíveis de cumplicidade. Merce estabelecia estratégias conscientes para distanciar de seu trabalho o significado, e a remoção da música como parceira padrão da dança, ou mesmo da subjugação da música à dança, libertava o modo como o público faz associações dramáticas. Havia uma igualdade em todos os elementos em uma apresentação de Cunningham, e isso dava à apresentação um ar pedestre, no sentido que “pedestres e os sons do trânsito coexistem nas ruas da cidade” (Morris, 2006:171).

Uma das contribuições dessa geração foi a oposição à significação. No início dos anos 1950, Cage usou procedimentos de acaso na composição musical e Cunningham também aplicou esta técnica a suas danças. Inicialmente, havia pequenas sequências, cuja ordem e relacionamento espacial eram determinados jogando uma moeda. Posteriormente esse método se desenvolveu, incluindo uma variedade de elementos e combinações mais complexas de elementos de tempo e espaço. Depois dessa seleção preliminar, a dança era ensaiada (Morris, 2006:172).

Esses métodos de acaso abriam espaço para relacionamentos inesperados que tratavam a apresentação como *performance*, se definirmos o termo pelo conceito atualmente dado a ele. O que difere da ideia contemporânea de *performance* é o uso que Merce faz da continuidade rara e incomum, independentemente de os movimentos serem familiares ou não-familiares. Essas ações coreográficas rejeitavam diretamente as experiências que Merce teve com Martha, para quem a coreografia era literal ou baseada na expressão pessoal. O movimento, para Merce, deveria ter sua própria vida, sem referências prévias. A imobilidade também era usada, mas tratada como duração. Também havia um

jeito, através de procedimentos de acaso, de se esquivar das soluções fáceis da coreografia e descobrir surpresas sem precedentes em seu próprio trabalho.

Certamente, quando elementos independentes convergiam no palco, os momentos poderiam ser reconhecidos como acidentes intencionais ou arbitrariedade organizada, pois, dentro do trabalho de Merce, há disciplina. Seus bailarinos não apenas possuem precisão técnica, mas precisam primeiro seguir direções explícitas ao fazer diagramas de movimentos designados, que estão sujeitos ao rearranjo do espaço, do tempo e da direção. Há comprometimento com o movimento, uma ação sem hesitação, e isto reflete princípios do Zen. “No Zen, a ação direta leva à possibilidade de liberdade” (Morris, 2006:77). É esta percepção da urgência do instante que destaca a atenção afiada do bailarino ao momento. Talvez, quando o corpo é colocado em tão alta frequência de consciência ele se torne fundido à determinação da mente e isto crie a objetividade ou distanciamento do bailarino.

Nas poucas aulas que eu fiz com a companhia de Merce no American Dance Festival na Connecticut College, nos anos 1970, o trabalho me impressionou como frio e mecânico. Eu não sabia como respirar, e o modo como o trabalho de pernas se ligava ao torso parecia incompatível. Eu havia crescido fazendo associação de movimentos com um sentimento ou criativamente, e isso não era nenhum desses dois elementos. Eu me senti exilada. Não fazia sentido dançar racionalmente, mover de uma forma à seguinte, aparentemente sem transição ou intenção interna. Os corpos na sala pareciam pertencer a companhias de Ballet, altos e esbeltos, enquanto o meu tinha a aparência de um guerreiro espartano, mais forte, corpulento e muscular. Havia curvas, mas nenhuma contração. As transferências de peso pareciam quebradas e desconectadas. Novamente eu passei pela experiência dos mecanismos de uma máquina, todos sabiam as sequências complexas e pareciam executá-las perfeitamente. Eu estava perdida. Eu acho que escapei quietinha da primeira vez, e, apesar de ter tentado superar a frustração em não conseguir acompanhar a

aula, eu nunca consegui. O que era essa atração tão grande por Merce? No momento eu não conseguia entender porque tanto alvoroço. Mas eu aprenderia mais tarde.

ALWIN NIKOLAIS (1910-1993)

Alwin Nikolais desenvolveu uma dança que, como Merce, também rejeitava a exposição narrativa ou o movimento com intenção emocional. Ele também equalizava os elementos usados no palco, descentralizando a dança ao dar ao corpo um tratamento imparcial com relação aos outros componentes na cena. O tratamento democrático da luz, som, figurino e corpos não foi feito para criar uma outra hierarquia de relacionamentos, mas para enfatizar o “homem como um companheiro de viagem dentro de um universo, mais do que um deus do qual todas as coisas vinham” (Morris, 2006:182). Morris (2006:182) cita Nikolais, dizendo que “o Homem agora percebe a sua presença num universo, mais do que num mundo e o principal significado contemporâneo disso é a grande liberdade do ser literal e periférico do homem. Esta liberdade é de fato uma das características impactantes e atrativas da nova arte.”

Como alguém objetivo, Nikolais não estava interessado no protagonista da dança ou numa personagem principal, mas começou a formular, teoricamente, o uso do corpo como instrumento, sensível e capaz de conversar com o espaço, o tempo, a forma, e a locomoção. Era uma ideia ocidental secular muito conveniente que o homem pudesse dominar seu universo através das tecnologias ou do controle da natureza. Para Nik, como seus amigos próximos o chamavam, o homem não era o centro do universo e, conseqüentemente, não poderia exercer completo controle deste domínio.

O horror da Segunda Guerra Mundial aboliu todas as ideias da natureza invencível do homem. Isso era particularmente verdadeiro para Nik, depois de

servir no front europeu. À luz dos resultados da bomba atômica, havia pouco sentido na maneira exageradamente dramática e representacional em que a dança se expressava. A Dança Moderna precisava se mover em uma nova direção. Questões emocionais eram deixadas para trás e a dança se tornou uma exploração da criatividade individual com uma conexão cruzada com as outras artes. As aulas de Nik exigiam que seus alunos estudassem, além da técnica, teoria, composição, percussão e notação de dança. Sua atitude de dividir as apresentações com membros da companhia era gregária, pois ele lhes permitia que apresentassem seus próprios trabalhos e concertos. Também, muito precocemente Nik se removeu do seu trabalho como dançarino, o que pode ter contribuído para a eliminação do líder do grupo desenvolvendo seu trabalho em torno de si mesmo. A estrutura prévia da Dança Moderna foi desconstruída e, no lugar de um sistema que treinasse bailarinos para executar passos dentro de um certo estilo, ele oferecia uma teoria do movimento que se tornou evidente através das apresentações de seus bailarinos no palco. As aulas não eram típicas aulas de técnica, com exercícios codificados para produzir um bailarino prototípico. Ele usava seus exercícios para fortalecer o corpo e remover dele tensões e afetações. Como Nik tinha estudado com Hanya Holm, uma discípula de Mary Wigman e Laban, ele buscava clareza temática, que aparecia como estudos sobre “rotações, mudança direcional, alteração de níveis, ou impulsos em partes específicas do corpo” (Morris, 2006:186).

Esta preparação para o corpo estava em função da próxima parte da aula, que usava improvisação para aprofundar na temática material introduzida no início da aula. A postura do corpo tomava uma forma relaxada mas flexível, para que pudesse facilitar a migração de pontos centrais. Esta alteração de partes do corpo resultou em movimentos rápidos e energéticos, pensamento direto, tanto quanto trazer atenção para partes do corpo menos frequentemente enfatizadas no movimento, como o peito, costas, joelhos e o sacro. Havia fluidez e silêncio nessas transferências, trocando e deslocando o movimento através de relações

espaciais internas e externas. Diferente dos centros únicos da geração anterior de bailarinos modernos, ou mesmo dos clássicos, a teoria de Nik se baseava na descentralização. O movimento aparecia ritmicamente complexo e mercurial (Morris, 2006:186).

Eu estudei com Nikolais nos anos 1960 na Henry Street Settlement e passei a acreditar que a improvisação era uma parte necessária da formação de dança. Era como se aprender um sistema de improvisação em dança fosse parte de se tornar um bailarino. O processo criativo era inseparável das aulas de técnica e era parte dessa prática formativa. Não se estava lá para aperfeiçoar ou executar passos, mas para redescobrir diariamente seu corpo e explorar suas possibilidades, respondendo a conceitos teóricos. As improvisações tornavam-se cuidadosamente estruturadas conforme as aulas continuavam, permitindo que os desenhos, qualidades e direções do movimento se tornassem reconhecíveis e repetíveis. Eu estava sempre sujeita à crítica ferrenha, particularmente de Murray Louis, companheiro de Nik e bailarino na companhia, porque meu trabalho beirava o emocional. Minha vida dupla, estudando tanto com Graham como com Nik, estava estourando em contradições, me confundindo e iluminando quanto às complexas direções da Dança Moderna.

Existe, segundo Morris (2006:188), uma linha clara de conceito na dança alemã, originando com Hanya Holm, Wigman e Laban e traçando até o grupo Dada de Zurich, que era composto de diversos alunos de Laban, notadamente Sophie Taeuber (1889-1943), Suzanne Perrotte (1899-1983) e Claire Walther (1899-?). O uso de máscaras também era uma herança identificável da dança alemã, particularmente de Wigman e Laban. Morris explica que a ideia por trás do uso da improvisação em procedimentos dadaístas era romper com o pensamento racional e, para Nik, era um meio de abordar diretamente o movimento, limpando o corpo do que fosse representacional na dança.

Um sentimento consensual sobre Nik é que ele era um show por si só, o que quer dizer que ele tinha a mão na criação de todos os aspectos do trabalho final. As luzes, para as quais ele misturava gelatinas e projeções pintadas à mão, o desenho e a montagem do cenário, a música que ele compunha, a criação da coreografia, os figurinos que eram primeiramente desenhados, e, depois, o material comprado e costurado pessoalmente, eram todos aspectos de uma produção que, quando somados, eram o teatro de Alwin Nikolais⁷⁵. Marcia B. Siegel o chamou de “artista, artesão e construtor; ele sabe como se juntam as partes internas das coisas” (*Dance Perspectives*, 1971, nº. 48: 6).

Jowitt comenta que o trabalho de Nikolais é como estar dentro de um caleidoscópio, jovialmente saltando entre imagens de microorganismos améebicos, enquanto por outras vezes os bailarinos se tornam formas refratadas ou nebulosas de uma revista de ficção científica. Suas imagens não são constantes transformações, mas uma forma é normalmente abandonada por outra. Diferente de Loie Fuller, no sentido de que as imagens dela se originavam de ilusões efêmeras, criadas por suas transformações rápidas, enquanto Nik nos mostra a imagem da marionete e de seu operador. Nós vemos a ilusão, mas também vemos como ela funciona. Nós vemos a maneira como os bailarinos giram e empurram os tecidos. Nós também temos a escolha de assistir à mecânica dessas formas ou escolher não aceitá-las.

Jowitt também se refere ao ensaio de Kleist sobre o teatro de marionetes (mencionado no capítulo 1). Neste ensaio, Kleist descreve a simetria, a flexibilidade, e a leveza das marionetes, qualidades que são, como Jowitt diz, as características particulares dos bailarinos de Nikolai, cujos movimentos aparentemente criam um circuito elétrico, às vezes isolando partes do corpo e outras juntando partes isoladas do corpo em combinações imprevisíveis (Jowitt,

⁷⁵ Uma vez acompanhei meu pai a um ensaio de Nik, na Henry Street. Eu tinha 7 ou 8 anos. Ele me perguntou o que eu achava daquilo tudo. Eu respondi que gostava. Ele se virou para o meu pai e disse “Vê, Otis, esta é a voz do futuro”.

1988:356-357)⁷⁶. No trabalho *Guignol* (1977), dois bailarinos manipulam um terceiro, usando fios. Aqui, a marionete ridiculariza o homem por pensar ser o mestre de seu universo. No entanto, em um trabalho posterior a esse período, o padrão é consistente com as preocupações essenciais de Nik, a humanidade sendo zombada como marionete numa escala maior do universo. Esse imaginário de marionetes tinha um lugar na história pessoal de Nik, pois ele fora um operador de marionetes, entretendo crianças em Hartford, Connecticut, antes de se tornar coreógrafo (Jowitt, 1988:358).

Os bailarinos de Nik eram habilidosos e altamente treinados. Juntando-se no palco, nunca tinham encontros emotivos. Eram formas que se aproximavam umas das outras e partiam sem muita consequência. Suas relações eram assexuais, harmoniosas e “apareciam no palco desprovidas de vontade” (Jowitt, 1988:358). Eram parte de uma figura maior, um componente vital na totalidade do teatro de Nik. O corpo que ele criava no palco era andrógino, mas altamente humano, não maquinal. Era liberto das amarras da literalidade tanto quanto do realismo, dando ao público uma sugestão do plano maior da vida, e que o autocentrismo — seu conceito de egocentrismo — impedia a sua identificação com alguma coisa além de si mesmo.

Conforme estabelecido, Nik estudara com uma longa linhagem de bailarinos da Dança de Expressão Alemã. Ele estudou com Truda Kaschmann, uma bailarina de Hartford, Connecticut, que estudara com Wigman. Em 1938, Nik começou a passar seus verões em Bennington, onde ele encontrou e estudou com Humphrey, Graham, Louis Horst e Hanya Holm. Dessa forma, Nik estava bastante consciente do que se fazia em dança, e sua filosofia era construída em prática e observação. Retirado de diversos manuscritos, diários e cartas de Nik publicadas na *Dance Perspectives* em 1971, ele escreve:

⁷⁶ Uma das professoras na Henry Street e bailarina com a companhia, Carolyn Carlson, parecia não ter ossos e tinha a habilidade de flutuar acima do chão, aparentemente sem nenhum músculo em seu corpo, nunca se entregando à gravidade como os bailarinos modernos da geração anterior.

Eu era completamente a favor da compreensão do panorama de si pela sensação da presença do sol e da formiga em relação a ele. Eu esperava, também, encontrar o universo e o micróbio — então me atrevi a destruir essas barreiras para explorar a escuridão mística da primitividade — movimento como arte — vazio de visão física apesar de a visão física ser o meio pelo qual percebemos a escuridão maravilhosa (*Dance Perspectives* no 48, 1971:42)

Nik ensinou a sua arte experimentando com as ferramentas mais simples. A necessidade de examinar o corpo requeria uma luz em foco. Ele nos diz em seus escritos que aprendera iluminação primeiro olhando para um cabo com dois fios isolados. Colocando um plug macho em uma das terminações e uma lâmpada na outra, ele teve sua primeira fonte de luz. Depois ele aprendeu a interromper o cabo, inserindo um interruptor, e, eventualmente, afunilando a luz por uma lata de sopa de tomate. Avançando, criou claridade com polos de carbono e salmoura de uma velha bateria seca. A cor foi conseguida com embalagens de pirulitos. Mais tarde, em sua carreira, quando carregava mais de uma tonelada de equipamento elétrico, ele admitiu que aquilo não era nada além de latas, salmoura, e papéis de pirulitos de seus primeiros tempos (*Dance Perspectives*, nº. 48, 1971:17).

O relacionamento do corpo com tempo e espaço era o foco central do trabalho de Nik. Ele não estava procurando um típico relacionamento menino encontra menina, mas um relacionamento de dois corpos, dinamicamente sensíveis a suas ações e respondendo ao som. O uso de música eletrônica era pra criar um ambiente primitivamente auditivo. Músicos primitivos, segundo Nik, selecionavam sons, não métodos. Eles não tinham escolha de método e respondiam diretamente ao som. O método de juntar sons veio depois, assim como a formação e tranquilidade de um padrão ou sistema. Nik dizia “a dança basicamente — e devo enfatizar a palavra basicamente — é primariamente preocupada com o movimento”. Diferente de um jogador de basquete, a ação do bailarino é seu próprio fim, isto é, ela não se preocupa com nada além de si mesma (*Dance Perspectives*, nº. 48, 1971:19).

Nik e Merce frequentemente falavam contra a centralização de seu trabalho, mas de pontos de vista diferentes. Depois de uma centralização intensa, de estrutura hierárquica, de ideias freudianas da libido, a dança basicamente pulou para o outro lado da cerca. Sua identidade estava emaranhada com muitas coisas diferentes, mas uma coisa era certa, nada era fixo, tudo fluía, e isso dava um senso de imediatismo nos trabalhos de ambos os artistas. Para Nik, seu bailarino não se escondia atrás das máscaras e de ilusões que ele fornecia, mas eram criadas para ajudar a estender a noção do universo. Era um efeito neutralizante.

O corpo não operava usando os códigos de composição técnicos e tradicionais propostos pela geração anterior. O bailarino era mais livre e mais independente, participando no processo criativo com o coreógrafo tanto quanto continuamente se recriando no espaço e no tempo. Imagens incitavam a imaginação e traziam o espectador para o exótico e fantástico ambiente que era cada vez mais humano, no sentido que o público o preenchia com sua própria visão, dando seus próprios detalhes do significado por trás da dança, separados de referências específicas. Ambos os coreógrafos, Merce e Nik, exigiam que os movimentos de seus bailarinos fossem bastante distintos. Atenção era dada à precisão no movimento, forma e timing. Os Bailarinos Modernos da geração anterior eram muito definitivos com o que queriam que a dança dissesse e a forma era um resultado da expressão. Embora Merce e Nik tenham abandonado o significado específico em suas danças, eles permitiam que o público fosse seduzido pela ampla variedade de elementos, democraticamente reunidos e apresentados, e, então, levado para um mundo de intervenção coletiva.

O corpo, para Merce e Nik, nunca se permitia ao excesso que acompanhava o trabalho de Graham ou Humphrey. Mesmo que cada uma tivesse seus próprios métodos, o crucial era como o indivíduo sentia e ponderava sobre si mesmo em relação às questões de seu tempo. Marcel Duchamps (1887-1968), o dadaísta, disse que “a Arte (...) precisa ser parte da vida — não uma interpretação

da vida, não uma descrição da vida, não uma tentativa de comentar e melhorar a vida, mas um pedaço da própria vida” (Jowitt, 1988:283). Merce e Nik desenvolveram suas danças baseados nas novas descobertas da ciência, que, por sua vez, afetam a nossa percepção da Arte como vida. A Ciência, desde a Segunda Guerra Mundial, explorava física de alta energia. Jowitt cita o físico Werner Heisenberg, dizendo que “o mundo parece um tecido complicado de eventos, em que conexões de diferentes tipos se alternam, sobrepõem ou combinam e assim determinam a textura do todo” (Jowitt, 1988:283).

Tudo estava inter-relacionado, interconectado; uma grande rede de sistemas juntando complexas unidades em sua maior parte sem ligação. As certezas das leis newtonianas da física, as leis da força e da gravidade, não interessavam mais a esses coreógrafos. Para eles, o que importava era a física quântica. O uso de partículas subatômicas e o princípio aceito da incerteza, o mundo de discordâncias e como um ato casual afeta ou interfere em outro, nesse mundo de micro e macro, ocupavam a visão desses dois homens. Eles se recusavam a aceitar que uma coisa sempre levava a outra. Quando Cunningham aplicava operações de acaso a seu trabalho ele estava convidando um elemento místico, considerando que havia forças além de seu controle resolutivo. Ao mesmo tempo, havia objetividade direta nos trabalhos dos dois. Além da precisão do movimento, o foco dos bailarinos era direcionado em níveis e direto. Eles nunca olhavam além, para dentro do público, para dentro do abismo, do horizonte, buscando significado. Jowitt cita as observações de Cunningham de que “segundo Einstein não há pontos fixos no espaço, e isso quer dizer que todos os pontos são igualmente fluidos e interessantes” (Jowitt, 1988:289).

O mundo da Arte estava também usando tinta para cobrir telas e distrair o olho de um único ponto ou foco. As Artes visuais também estavam se tornando descentralizadas. Um bom exemplo é Jackson Pollock (1912-1956), que se livrava de foco central caminhando em volta de sua tela e pintando de cima. O olho fica vagando ao observar uma pintura de Pollock, assim como uma dança de

Cunningham. Os bailarinos de Nikolais eram ingredientes em um caldeirão de cor, som e luz. Assim como Fuller, ele era um paisagista e oferecia ilusões altamente complexas. Ambos os coreógrafos abandonaram hierarquias verticais e hegemonias tradicionais. Um importante elemento permanecia. Os bailarinos eram muito bem treinados e cumpriam o papel de praticantes escolados ou bem estudados.

A geração que seguiu viria em desacordo com esse tipo de corpo treinado e, no entanto, o atletismo na dança ainda alcançaria patamares mais altos. Seria uma época de interseções de linguagens de dança, estilos, razões para dançar, estéticas conflitantes e uma variação dos tipos de corpo que podiam dançar.

Aqui, a autora arruma o palco, ou outros locais alternativos aceitáveis, para sua entrada.

TERCEIRO CAPÍTULO

INSERÇÃO

O cheiro do Terminal era composto por uma habitual e pesada mistura de café, urina, suor, pão de queijo e algo adocicado, como fruta passada. Eu me vi em meio a uma multidão de pessoas empurrando malas e carrinhos e carregando caixas de papelão presas por um barbante passado ao redor dos pacotes várias vezes, servindo também como uma alça.

No meu país de adoção, a maioria das viagens é feita de ônibus e hoje eu tinha um percurso de 10 horas à minha frente. Minha mala estava mais pesada do que o normal, já que eu estava preparada para uma série de palestras e algumas aulas de técnica; carregada de livros, filmes, uma troca de sapatos, duas calças de moletom, várias camisetas, uma calça jeans, dois vidros de suplementos vitamínicos e alguns cosméticos. Na minha juventude eu teria trazido apenas um livro, quatro vezes mais roupas de dança e pelo menos mais cinco pares de sapato. Como muda depressa a vida de um bailarino! Quando alguém não tem mais do que seu próprio corpo como foco, o tempo é sempre uma questão de momento, uma temporalidade prazerosa, pelo menos até a próxima apresentação. O bailarino investe seu tempo alimentando e nutrindo esse instrumento, o que quer dizer: escolhendo sempre os melhores professores e as melhores técnicas para desenvolver seu corpo, assim como os lugares mais interessantes para ser visto.

Diante da minha vida acadêmica de agora, essa parte do meu passado me parecia distante e até mesmo insignificante. Todas as minhas experiências, as minhas conquistas e minhas jornadas se tornaram apenas detalhes em um currículo. Agora eu era uma acadêmica, e todos esperavam que eu tivesse outros interesses. Para eles, a reflexão acadêmica é intrinsecamente mais importante do que a ação física. Até o meu trabalho criativo, o centro do meu universo, deveria ser secundário, complementando meu lado intelectual. Eu teria que me

desprender de um corpo que podia dançar, mas que agora já não deveria dançar. E, ao invés de ouvir, como no passado: “Dance, não fale”; agora seria: “Fale, não dance”.

Eu passei pelo portão e entreguei minha passagem ao motorista. Nela eu tinha preenchido cuidadosamente todos os campos que requeriam o meu RG, endereço, etc. Eu assisti o motorista jogar despreocupadamente a minha mala no bagageiro e entrei no ônibus para achar meu assento. Essa viagem não seria uma excursão fácil. Eu estava prestes a enfrentar várias paradas no meio da noite, outros passageiros roncando, banheiros imundos, cheiros misturados e o perigo remoto, mas ainda real, de ser assaltada durante a noite. Eu sentei e peguei o meu texto da conferência para assim revisar o meu trajeto até ter chegado a esse ponto.

Eu me pus a questionar o valor do que eu tinha vivido até então, revisitando, assim, minha história pessoal. Eu comecei pelo tempo quando a dança já havia se estabelecido como rotina em minha vida. Eu tinha oito anos de idade. Eu conhecia dança pelo meu pai e sua conexão com Alwin Nikolais, e pela relação da minha mãe com Selma Jeanne Cohen. Mas eu ainda não sabia no que a minha vida se tornaria. Para me tirar da frente da televisão aos sábados de manhã, minha mãe me inscreveu na *Juilliard Preparatory Division*, na região oeste de Nova Iorque. O mundo da dança se abriu a mim.

Meu corpo era forte, não necessariamente flexível, mas fui logo reconhecida pelo meu lado atlético e gosto por atividades físicas e assim fiquei completamente vidrada. Como parte do currículo eu também estudei iniciação musical, o que me ensinou a apreciar estruturas de tempo, além de me proporcionar um ouvido para música. Eu me familiarizei com uma diversidade de sons, e, muitas vezes, de palavras, por meio desse contato com a música e ritmo.

Eu comecei a perceber o mundo à minha volta. O presidente John F Kennedy tinha sido assassinado. Era 1963, e o governo dos Estados Unidos, com o novo presidente Lyndon B. Johnson, estava começando a mandar tropas para o

Vietnam, por “motivos diplomáticos⁷⁷”. Martin Luther King (1929-1968), em sua luta por igualdade racial, era visto como um visionário ameaçador à sociedade *exclusiva de brancos* dos EUA. Ele discursou seu famoso “Eu tenho um sonho” ao mesmo tempo em que os *Beatles* e *Rolling Stones* estavam começando suas carreiras internacionais. Além disso, Betty Friedan⁷⁸ (1921-2006) escreveu *Feminino Místico*, o que ajudou a inaugurar a segunda onda de feminismo. O *twist* foi a grande dança social, e as mulheres usavam cintas-ligas para segurar suas meias, ao mesmo tempo vestindo luvas brancas para ir à igreja aos domingos.

Eu cresci dependendo do sistema de metrô, subindo e descendo lances de escada cheirando a urina e me locomovendo por aquelas catacumbas de ferro. Quando eu completei nove anos, eu já podia me virar pela cidade inteira, desde a *Henry Street*, na baixa Manhattan, até o *Juilliard Preparatory*, no Harlem. Eu me sentia num caldeirão de culturas. Eu assistia as pessoas na rua, apressadas de um lugar para outro, nunca parando para se alimentar, carregando comida em sacos de papel marrom e enfiando em suas bocas pedaços de *muffins* e sanduíches. Nova Iorque é uma cidade com 500 bairros. Por morar lá, eu me tornei consciente dos ritmos que acompanhavam cada paisagem cultural, uma vez que cada quarteirão parecia ter sua própria cor, sotaque e tempo. Nova Iorque fazia ser impossível não construir uma relação com as imagens, pessoas e história. Como consequência por morar lá, a primeira ação que eu estabeleci foi um ritmo consistente no meu caminhar. Parecia coreografia, como num balé de Lucinda Childs⁷⁹, *Street Dance* (1964), onde movimento cotidiano é determinado pelo assunto, pelo ouvinte e pelas coisas que o ouvinte observa. A mistura de raças, tipos de corpos e culturas em Nova Iorque trouxeram à minha vida uma tolerância vívida e humor. Eu aprendi o ritmo de línguas estrangeiras antes mesmo de aprender qualquer palavra em espanhol ou chinês. Os costumes de

⁷⁷ Em 1963, 15 mil conselheiros militares foram mandados ao Sul do Vietnam.

⁷⁸ Vista como responsável por iniciar a luta feminina por direitos igualitários.

⁷⁹ Um dos membros originais do *Judson Dance theatre*. Coletivo de bailarinos que se apresentavam juntos na *Judson Church* em Nova Iorque entre 1962 e 1964. O grupo surgiu como resultado das aulas de composição de Robert Dunn, que tinha estudado com John Cage.

cada cultura estavam escritos nas roupas, nos olhares, nos códigos religiosos e nos sistemas de valores. Havia códigos éticos que modulavam a estratosfera da existência de cada um. Em Nova Iorque não existiam norte-americanos, apenas um panorama de corpos intercontinentais, uma aglomeração de centros étnicos.

A dança à qual eu estava exposta era apenas uma parte do mundo da dança. Na Juilliard, era a dança moderna, através da técnica de Martha Graham. Nós estudantes também tínhamos a chance de criar nossas próprias coreografias, o que me interessava mais do que qualquer outra coisa.

As aulas de técnica tinham um formato fixo. Nós treinávamos por repetição, e a execução do movimento se tornou nosso primeiro objetivo. Nosso talento era medido pelo nosso desempenho de passos e frases de dança.

Minha família sempre me levava para assistir apresentações de dança. O *American Ballet Theatre* e o *New York State Theatre* competiam pela minha atenção, assim como *Alwin Nikolais Dance Theater*, Martha Graham ou Merce Cunningham. Bailarinos clássicos me pareciam criaturas totalmente distintas do bailarino moderno. Era como se eles estivessem sido removidos de entre as pessoas normais, de hábitos e paixões mundanas. Eu era apaixonada por dança, ou aquilo que eu acreditava que a dança devia ser. Não existia a ideia de que em alguns anos eu me sentiria confortável numa sapatilha de ponta, tanto quanto com os meus pés descalços.

Ao mesmo tempo havia grupos que escolheram repensar a definição e o gênero da dança moderna. A eles os paradigmas previamente aceitos não se aplicavam. O movimento era também uma questão de decisão interior, mas agora com base em resolução tática de problemas, definição de metas e planejamento estratégico. Todas as construções eram muito mais formais; os figurinos, a iluminação, a recusa de musicalidade, tudo isso era característico do que Yvonne Rainer, membro do *Judson Dance Theatre*⁸⁰, chamaria de dança pós-moderna;

⁸⁰ O *Judson Dance Theatre* foi um grupo de artistas que surgiu a partir de uma aula de composição de Robert Dunn, um dos alunos de John Cage. Eles se juntaram entre 1962 e 1964, se apresentando na *Judson Church* em frente ao *Washington Square Park* em Nova Iorque. O grupo foi um dos primeiros coletivos a questionar abertamente as maneiras convencionais de se entender

uma nova abordagem de movimento. “Ao quebrarem os vínculos com a dança moderna, os coreógrafos pós-modernos valorizaram a experiência real de movimento e continuaram a campanha contra significado. As coreografias não eram destinadas a esgotar o meio da dança, mas sim a reconsiderar o meio” (Banes,1987: xvii). Os bailarinos pós-modernos se distanciaram de qualquer representação, ainda que remota, da dança moderna clássica: os mitos, os heróis, as referências freudianas e até mesmo a elegância austera do balé começaram, dentro dessa esfera, a serem corroídos pela história; e se passou, então, a definir a dança usando novas ideias de tempo, espaço, e considerações a respeito do corpo.

Uma das táticas que destruíram os moldes da dança moderna foi o que chamaram, no começo dos anos 60, de *Happening*⁸¹. Isto era uma colcha de retalhos combinando atividades organizadas, ações, eventos ou instalações que tinham uma relação direta com o desconhecido, com o espontâneo. “Um Happening teria que ser apresentado apenas uma vez e seu propósito era o de abolir qualquer resposta automática. Não havia referência anterior a nenhum ponto específico. O artista se encontraria em um lugar confidencial, completamente livre para explorar algo que ninguém perceberia” (Kirby, 1965:26). Naquele tempo, qualquer razão para se quebrar a estrutura seria considerada uma tática do *Happening*, e também uma maneira de se justificar invenções performáticas sem muita organização formal. Era muito libertador não se ter que seguir um formato específico.

dança. Membros como Trisha Brown (b.1936), Steve Paxton (b.1933) e Yvonne Rainer (b.1934) continuaram carreira solo, levando a dança a uma área que enfatizava contexto e procedimento ao invés de conteúdo e significado.

⁸¹ Estes eram eventos que simplesmente aconteciam. Descritos por Michael Kirby como uma cadeia de ocorrências sem relação entre si, parecendo não ir a lugar algum e que não apresentavam alguma questão literária em particular. Em contraste com a arte do passado, esses eventos não tinham começo, meio ou fim. Sua forma era aberta e fluída. Eles existiam pelo tempo de apenas uma apresentação e desapareciam quando novos eventos tomavam seu espaço. Aconteciam em qualquer lugar desde porões, até lofts, estúdios e nas ruas. Elementos-chave eram planejados, mas também dependiam fortemente de improvisação. O termo “Happening” veio de Allan Kaprow descrevendo um picnic entre artistas em 1957 (Kirby, 1965: 16,17).

O propósito era de se conectar ao que está desconectado na vida. E eu já não estava fazendo isso através dos meus percursos de metrô todo dia? Não havia preparação, clímax ou recuperação na experiência cotidiana. O que eu estava seguindo era dança moderna; porém, o que estava no ar era um desafio pós-moderno, e a importância, inicialmente, da dança pós-moderna era com contexto e não conteúdo.

As aulas na escola de Graham foram apenas uma parte da história que eu carrego hoje em dia. Havia aulas na *92nd Street Y*, em uma Associação Hebraica de jovens homens e mulheres, aulas de dança moderna com Rod Rodgers, um dançarino e coreógrafo negro (1937-2002), além de aulas de dança folclórica judaica (o que me introduziu em um pensamento de formas grupais e mudanças complexas de ritmo). Enquanto eu explorava a técnica e conceito de uma dança moderna que já tinha mais de 30 anos, os artistas pós-modernos procuravam razões para desteatralizar a dança. Espaço e tempo eram explorados a partir de uma experiência que suprimiu o conteúdo e mostrou o corpo de uma maneira funcional; isto é, a dança em si tornou-se o objeto – *como* alguém se move, *o que* alguém move, ao invés de *por quê*.

Mesmo quando novos artistas estavam chacoalhando o cenário com trabalhos que não necessariamente faziam sentido, a Dança Moderna ainda reinava suprema. Martha Graham se recuperou de um longo período de alcoolismo e queria restabelecer a reputação de sua companhia, naquele mundo atual de patronos reconhecidos e festas na Casa Branca. Sua foto com Rudolf Nureyev and Margot Fonteyn, usando casacos de pele e dizendo “*O que faz de alguém uma lenda?*” tornou-se amplamente divulgada. Ela era uma habilidosa oportunista, e sabia que manter-se à tona significava estar inserida no meio dos que fazem dinheiro.

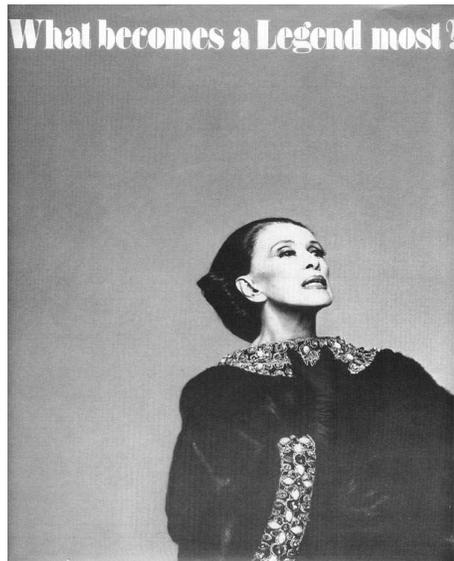


Fig. 32: Imagem de Martha Graham usando um casaco de pele marca Russa *Blackgama*. Martha apareceu nesse anúncio em 1976 junto com Margot Fonteyn and Rudolf Nureyev, que estudou na sua escola e se apresentou naquele mesmo ano no trabalho *Mendicants of the Evening*.

A história de Martha (dançando) foi tão longa que durou o século inteiro. Meu Deus!. (Richard Move)⁸²

Por mais que eu adorasse a técnica, com suas imagens viscerais e criaturas retorcidas penetrando minha coluna, eu testemunhei algumas inconsistências na mentalidade daquela que era uma lenda em seu próprio tempo. Graham substituiu o chique pela arte e seus anos de gala com Betty Ford e Woody Allen banalizaram sua coreografia. Seu trabalho dos anos 70 foi “apático e superficial, dependendo de quem estava em evidência para trazer atenção da imprensa e verbas de apoio para a companhia” (Gottlieb, 2007:2).

⁸² Extrato de uma entrevista em 20 de outubro de 2009 com Richard Move, artista que personifica Martha Graham e ao mesmo tempo dirige sua própria companhia, Moveopolis, em Nova Iorque. Este capítulo está permeado de "inserções", citações que se colocam como encaminhamento do texto e dos questionamentos (meus) que se misturam àqueles de tantas outras referências em dança. Elas se separam do texto por essa formatação diferente, que permite que sejam identificadas, mas seu sentido é mais como uma observação externa apropriada pelo texto do que como um título ou resumo.

A gestão da companhia Graham tinha me pedido para não estudar outras técnicas de dança, assim eu não misturaria o estilo de Martha a outras linguagens, em especial ao balé clássico. E, ainda sim, Martha era uma sagaz observadora de seu tempo. Ela percebeu o mundo da dança se transformando e as camadas interdisciplinares acumulando-se sobre dos campos de dança previamente definidos. Balé misturado à Broadway, jazz misturado ao moderno, balé misturado ao moderno, a dança social se apropriando de todos e todos se apropriando das danças sociais. Dança Disco trouxe de volta um tipo frenético do repertório de danças de salão. A Improvisação estava no ar. E, então, Martha importou novas influências em seu grupo, e que se tornaram cruciais para sua sobrevivência. Todos adoravam Martha, com exceção da própria Martha. Ela não conseguia mais dançar, e jovens bailarinas eram suas rivais, o que era um difícil obstáculo para mulheres em sua companhia. Meu jeito de dançar era admirado por antigos bailarinos principais como Bertrum Ross (1921-2003), William Carter (1935-1988), Pearl Lang (1921-2009), e até mesmo pelo diretor musical, Stanley Sussman (1938-1996). Em meio a uma companhia que começava a perder o carisma de seus predecessores eu me destaquei. No entanto, o clima que Martha criava era altamente competitivo e, nos meus inocentes 17 anos, eu não estava acostumada com competição acirrada. E prevalecia algo ainda mais perigoso: eu também queria criar minhas próprias danças. Isso era inaceitável, pois, na companhia de Martha, a coreografia era centrada ao seu redor e a sua presença era tão assustadora quanto inspiradora. Eu queria mais. O problema era: *como?*

(A resposta para minha pergunta era como o espaço em branco abaixo...)

Graham Rebellion Still Lures Young

By ANNA KISSELGOTT

In the last half of the nineteen-thirties, there were no other names among the young in the dance world that Martha Graham was no longer "rebellious" to their ears.

"Yes, that was the word," said Tim Wengert, a 23-year-old dancer and choreographer who helped to found the Utah Repertory Dance Theater in 1960 as a collectively run troupe, performing in a variety of modern-dance styles.

Then, after Mr. Wengert attended a performance by the Graham dance company for the first time, he said, "I was shocked by what I saw, by the intensity for it. I was transported to a place I never dreamed had existed."

In 1972, and at his wife's urging, Mr. Wengert left the security of a well-paid salary and the co-leadership of the Utah group to join Miss Graham's company.

It is a youthful 28-member Graham company with a new look that is now on view at the Mark Taper Theater. The core of dancers consists of Graham veterans, but there are also newcomers of such surprisingly different backgrounds as Mr. Wengert; William Carter, an American Ballet Theater soloist who is especially popular with young ballet audiences; Peggy Lyman, who was once a chorus girl in David Merrick's musical, "Boyz n the City"; and Holly Cavrell, who at the age of 18 is beginning her career as the Graham company's youngest member.

A Charismatic Appeal

Just a few weeks from her 60th birthday, Martha Graham is again scoring the charismatic appeal associated with her career as a pioneer of modern dance.

It is also the same magnetic power that now seems to be attracting a new generation of dancers. Relevance, they say, is hardly the issue. Among newcomers who were interviewed, the attraction was always defined in terms of Miss Graham's extraordinary personality, the way she had affected their attitudes toward dance and their desire to identify themselves with the source of modern dance.

After several years of illness and debilitating incapacity to dance, Miss Graham has regained complete artistic control of her company in this personal con-

text with the new dancers that has impressed them most. "Gloria" is the recurring word.

"Ma-Gra is the last and greatest of the seminal forces of the modern dance," said Mr. Wengert. "She's just a genius. What I gained here, I wouldn't trade for any experience in my life."

In Mr. Carter's words, "She has enriched me. Both personally and as a dancer, I am deeply enriched."

Mr. Wengert added: "The rebellion she began is still there. It is implicit in the technique and the work. That appeals to me very much. The vital force of the modern dance is still there. I don't feel that anywhere else. Much of modern dance is becoming very decorative."

For Mr. Carter, who is still with Ballet Theater, where his lean, A1-American looks have had him cast as boys rather than princes, the opportunity to appear as an informal guest artist with the Graham company was eagerly snapped up. Miss Graham has created new roles for him and, he said, "they are among the most wonderful things I've ever done."

Greek Myth Reweaved

Mr. Wengert's own role as the Creature of Fear in Miss Graham's "Errand Into the Mass" holds a similar validity for him. Here, Miss Graham has reworked the Greek myth of Theseus and the Minotaur to show a woman confronting her sexual fears, represented symbolically by the bull-like figure danced by Mr. Wengert.

"Whatever changes we make in taste or stride in technology, the basic fears are there," Mr. Wengert added. "No matter if we're eating plastic for dinner, everyone will still be going through puberty and there will be sexual fear. 'Errand' deals with that."

Miss LYMAN, 19 years old, was originally ballet-trained but her height — just over 5 feet 9 inches — kept her out of ballet companies. The job in "Errand," she said, "gave me the income to study with Martha and I've found my place. It's incredible. Martha is willing to spend months coaching the periods, but through feelings and ability, just see just bloom."



The New York Times photo shows them clockwise from the left are Tim Wengert, William Carter, Holly Cavrell and Peggy Lyman.

Fig. 33: Artigo sobre a companhia de Martha Graham, com foto de Holly Cavrell, aos 17 anos. Por Anna Kisselgoff, crítica de dança do *New York Times*

Eu procurei apoio no Space, o novo estúdio de Alwin Nikolais e Murray Louis depois do estabelecimento da Henry Street. Aquele lugar me trazia um clima de história europeia, apesar da mudança para a parte alta da cidade ter refinado e polido o ambiente experimental, tornando o estúdio uma instituição respeitável. O sentido de autenticidade estava extinto. Foi enfatizada a clareza de gesto e o uso do espaço-tempo, não a perfeição de forma e intenção emocional. O que era real era mensurável em termos de percepção e presença, e cada um se tornou autor do seu próprio movimento.

Os anos 1960 e começo dos 70 ajudaram o estabelecimento de uma independência psicológica em relação a grupos que representavam identidades próprias pelas quais pessoas poderiam ser autenticadas como bailarinos profissionais. Bailarinos que não eram associados a grupos como o de Graham, Nikolais, ou mesmo outras companhias como Alvin Ailey, *American Ballet Theatre*, *New York City Ballet*, *Joffrey Ballet*, *Límon Dance Company* entre outras, não estavam condenados a servir mesas de restaurante para o resto de suas vidas. Uma vez que o espírito dos *Happenings* estava no ar, isso se tornou uma maneira de se encarar arte e vida. Allan Kaprow (1927-2006), que havia estudado com John Cage, acreditava que arte é feita a partir da noção de que, quando as coisas dão erradas, existe algo bem mais certo a acontecer. Os *Happenings* deram um passo adiante dos procedimentos de acaso de Cage, dizendo que esses métodos (de acaso) ainda eram controlados e tinham o jeito de ser muito planejados e acadêmicos. “O que os *happenings* fazem é inserir risco e medo. Não há método envolvido, e o trabalho é finalizado e abolido antes mesmo de aparecerem hábitos e padrões.” (Kirby, 1965:19-20).

Os *Happenings* prepararam o cenário que aboliu o papel do criador como um herói indomável. O artista poderia rejeitar a fama caso não quisesse responsabilidade. O começo de uma anarquia social era evidente por toda parte. Os artistas de *Happening* estavam incorporando a ideia de não-sucesso, uma vez que “*happenings* não podem ser vendidos e levados para casa (...). Por conta de

sua natureza passageira, apenas algumas pessoas podem vivenciá-los, portanto eles permanecem isolados e orgulhosos” (Kirby, 1965:25). Os *Happenings* espelhavam a vida e, provavelmente por Cage ter aberto esse caminho, a dança poderia agora se conectar ao desconhecido e espontâneo.

Como a nossa ideia de espontaneidade estava acelerada! Hoje em dia nós somos espontâneos numa realidade virtual: com o toque de um botão podemos estar em toda parte. Qualquer lugar é um lugar ambíguo, onde a dança pode conter uma quantidade impressionante de infinitas possibilidades. Aqui, o perigo é que qualquer lugar pode se tornar nenhum lugar. A Dança, por causa disso, pode ser muito mais complexa.

Complexidade é algo relativo ao contexto e época. Ao longo da história, os corpos sempre acompanharão a dinâmica de seu próprio tempo. Do minueto ao twist, todas as danças estão intrinsecamente ligadas a convenções sociais, códigos de conduta e política. De maneira geral, quando há uma transição entre eras, a atual sempre desafia a antecedente, cutucando os dogmas convencionais e acreditando que a sua geração é uma nova invenção que não tem nada a ver com a anterior. A dança dos anos 1960 e 70 reagiu diretamente às ideias formatadas a respeito de dança teatral. As apresentações do *Judson Dance Theatre*, por exemplo, distanciaram-se radicalmente das ideias consolidadas sobre técnica, particularmente virtuosidade, e significado do movimento, além das implicações convencionais acerca da dança em si. A dança iria mostrar ao mundo o que ela não era. A ideia de que dança tem que, necessariamente, ter significado foi praticamente eliminada como pensamento padrão por Merce Cunningham e Alvin Nikolais. Significado poderia ser construído através do contexto processual, incluindo a leitura da aparente casualidade dos bailarinos e a paciência com a qual suas ações se desdobravam nos espaços de apresentação. A dança foi abreviada a movimentos e ações cotidianas. Muitas vezes, ideias conceituais germinavam trabalhos a partir de colaborações com artistas visuais em galerias de arte ocupadas, museus, pistas de patinação, telhados e gramados.

“Quando Yoko Ono propôs que espectadores circulassem ao redor das danças relativamente estáticas em seu sótão (1961, um projeto experimental em conjunto com Simone Forti, uma coreógrafa americana pós-moderna), ela radicalizou concepções de espaço e desafiou os locais convencionais da dança moderna, estabelecendo a dança como parte do mundo da arte e elevando o status do coreógrafo como artista sério” (Banes, 1987: xviii). Isso estava em resposta direta ao ponto onde a dança moderna tinha chegado, servindo principalmente a um público esotérico e intelectual que continuava centrado em movimentos estilizados, temas emocionais e dramáticos, assim como continuava reforçando suas hierarquias convencionais.

O teatro precisa partir. Existe apenas um teatro. Somos todos atores e espectadores habitando simultaneamente o palco do mundo” (Jill Johnston⁸³, apud Gere, 2004:9).

As danças usavam um modelo dependente para a definição de coreografia. A ideia de que haveria de existir um começo, meio e fim era uma estrutura à qual nos agarramos até o começo dos anos 1970. Naquele tempo, a maioria das companhias de dança moderna aderiu a esse formato. Como maneira de se desvencilhar, a noção de espaço foi reexaminada arquitetonicamente, e através do uso de locais não convencionais. O corpo foi despido de idealizações e como a motivação para se criar danças era frequentemente ligada a questões sociais (um aspecto não tão novo mesmo no contexto da dança moderna), o que implicou uma mudança radical foi a recusa de um conteúdo qualitativo. O estímulo interno tornou-se externamente localizado. Havia também uma exploração descarada do corpo, o que envolvia nudez e contato violento. A expressão sexual de Carolee Schneemann (1939-), em seu trabalho *Interior Scroll* (1979), em que ela lia um pergaminho puxado lentamente de dentro de sua vagina, foi um comentário sexual e político a respeito de sua própria era: o corpo feminino como

⁸³ Jill Johnston foi uma crítica e escritora de dança nos anos 1960 e 70.

campo de batalha⁸⁴. “No palco havia ações como pentear o cabelo e comer um sanduíche, assim como tarefas para bailarinos envolvendo ações fáceis e sem esforço. Jogos, esportes, caminhadas, corridas eram considerados dança uma vez que estivessem emoldurados como dança” (Banes, 1987: xix).

Os Estados Unidos eram uma plataforma para questões políticas e inquietações sociais. Protestos antiguerra, demonstrações *black power*, direitos femininos e homossexuais eram possíveis tópicos que infiltravam performances seja diretamente, através de ataques agressivos ao governo ou instituições, ou indiretamente, por meio de ironia e sátira. “Os eventos também serviram como tática de mobilização, lidando com questões como censura e direitos humanos” (Cavrell, 2010:3). Também durante os anos 1960 havia uma abundância de objetos usados em dança; por exemplo, itens encontrados em depósitos de sucata e usados por artistas visuais em suas performances. Ao serem manipulados, itens como plástico, madeira, colchões, tecidos, arames, comida, substituíam a necessidade de se haver dança. Até o final da década de 1960 “a média da população estadunidense gastava em artigos de luxo cerca de quarenta e oito centavos a cada dólar” (Jowitt, 1988: 331), portanto esses trabalhos eram provavelmente uma reação à extravagância excessiva dos americanos.

Sentíamos o conflito em nossas atividades do dia-a-dia. Marchávamos em demonstrações pacíficas contra a participação dos EUA no Vietnam, marchamos por direitos femininos e homossexuais. Discutíamos questões a respeito de democracia; porém, na dança, o poder ainda era retido nas mãos do coreógrafo enquanto uma minoria renegava essa ordem. “Esse aspecto de companhias de dança estava prestes a mudar e o requisito de ser bailarino desafiava profundamente o mundo de Martha, inventando novas maneiras de se organizar dança, mudando regras e conectando o espectador ao processo criativo,

⁸⁴ Uma citação do livro *Whole Woman*, de Germaine Greer, uma reconhecida escritora e palestrante feminista. Ela diz: “O corpo de uma mulher é um campo de batalha onde ela luta por libertação”, p. 114, New York, Knopf, 1999.

e não apenas ao seu resultado. Sujeito e objeto começaram a ter valores permutáveis em performances” (Cavrell, 2010:3).

Para performers da *Judson* como Yvonne Rainer e David Gordon, gestos inalterados e cotidianos entraram no domínio da coreografia e muitos trabalhos eram criados a partir de estruturas de jogo. A proposta desses métodos não era a de se chegar a um resultado, mas sim de utilizá-los como centro das peças de dança. Rainer, em particular, estava interessada em se distanciar da expressão e trazer o movimento para uma esfera funcional. Em seu trabalho *Trio A* (1965), ela usou movimentos desconexos, encadeados por uma ordem do acaso, sem emoção ou narratividade. Esses movimentos eram limpos, sem adornos, e traziam em sua forma certa objetividade e simplicidade.

Para mim, tudo isso era meio sem sentido naquele tempo. Esses procedimentos pareciam-me uma maneira de se evitar compromisso e responsabilidade. Os pós-modernos pareciam ser contra tudo em que eu acreditava: treinamento do corpo pela perfeição, intenção emocional, sentir a dança apaixonadamente. Para eles, dança era uma questão de simplicidade e desafio das convenções daquele tempo. Com certeza eles estavam abrindo novos territórios, tabus estavam sendo violados, e a dança agora incluía o mundano. O mais estranho é que eu era a favor desse tipo de comportamento em nome de causas específicas; o que eu não estava pronta era para aceitar isso como arte; então eu me preendi aos meus valores como alguém se afogando agarraria ao colete salva-vidas.

Yvonne Rainer escreveu um manifesto como evidência de sua estratégia para representar esse ambiente não-ilusório:

Não ao espetáculo.

Não à virtuosidade.

Não a transformações, mágica e fazer de conta.

Não ao glamour e transcendência da imagem da estrela.

Não ao heroico.
Não ao anti-heroico.
Não a imagens trash.
Não ao envolvimento do bailarino ou espectador.
Não ao estilo.
Não ao vulgar.
Não à sedução do espectador pelos truques do bailarino.
Não à excentricidade.
Não ao mover-se ou ser movido. (Banes, 1987:43)

Rainer era considerada por muitos como a nova guru da dança moderna, uma vez que ela parecia estar tão desapegada ao seu trabalho. Todavia, em Trio A, ao mesmo tempo em que não há repetições de movimento, a distribuição de energia e as frases de movimento são planejadas cuidadosamente. A dificuldade em se assistir à arte efêmera requer que o espectador simplifique a dança ou a complique excessivamente até o ponto em que ela desapareça e esse desaparecimento se torne o sujeito do trabalho (Banes, 1987:45).

Minhas impressões sobre Grand Union:

Às vezes eles pareciam ser melhores amigos, outras vezes eles eram desconhecidos cruzando os caminhos um do outro pela rua. Era como livre associação. Ninguém possuía uma ideia central que guiasse o sentido da performance. Objetos e música eram adicionados ou extraídos de forma arbitrária durante a apresentação. Para mim, eu acredito que essas performances eram mais divertidas para os próprios bailarinos, porém, nenhum dos que assistiam à performance saía do espaço ou parecia ficar cansado. Grand Union foi uma das ramificações da Judson Dance Theatre, que tinha sido organizada por Yvonne

Rainer em 1970 e que incluía Trisha Brown, Steve Paxton, Douglas Dunn. Barbara Dilley, Nancy Lewis e David Gordon. Trisha Brown sempre iniciava as improvisações voando em câmera lenta. A relação com o espectador tinha mudado, a ideia de improvisação não muito: a única coisa é que eles prepararam o terreno para improvisação ser legitimada como arte da performance. E as pessoas as assistiam! Cada bailarino aquecido, trancado em seu próprio mundo. Eles passavam perto da plateia dizendo repetidamente ao dançar: “Eu não tenho nada para dizer”. Eles pareciam se comportar casualmente. Eles não se apressavam e nunca faziam agradecimentos.

Judson Dance Theatre foi a nave-mãe do que as pessoas hoje em dia chamam de jam. O andamento que eles mantinham era muito mais lento do que hoje em dia. Eles sempre começavam suas sessões com alguma música rock como The Grateful Dead ou The Rolling Stones. Tudo o mais não era planejado.

Todo improviso na Grand Union terminava com a mesma música: “Put the lime in the coconut”. Eu acho que era assim que a plateia sabia que a performance tinha acabado.

Muitas vezes nada acontecia. Fazer nada era importante, o que segue o decreto do grupo de que não dançar também é dançar.

No final, a câmera mostra membros da audiência de perto e todo mundo está fumando. As pessoas não foram embora, elas ficaram para conversar. Nada é tudo. Yvonne Rainer parecia estar entediada ou incomodada pelas pessoas ainda estarem lá.⁸⁵

⁸⁵ Essas anotações parciais foram escritas enquanto eu assistia a mais de 8 horas de vídeo das performances do Grand Union (1971-1975) na biblioteca da Universidade de Nova Iorque, em outubro e novembro de 2009. O *Grand Union* foi uma derivação do *Judson Dance Theater*. Usando uma estrutura de improviso e inicialmente sob a direção de Yvonne Rainer, o grupo foi primeiramente chamado de *Continuous Project, Altered Daily*. Logo Rainer perdeu seu papel como

Eu era irreverente na minha política e foi apenas uma questão de tempo para eu me contagiar por aquele ambiente e começar a fazer dança do meu próprio jeito. Eu também disse “não”. Não à Martha e à hierarquia esmagadora e opressiva que eu vivenciava todo dia como parte de sua companhia. Isso era extremamente difícil. Ninguém dizia “não” à Martha, era ela quem dizia “não”. Eu queria conhecer diferentes personalidades da dança, me jogar no mundo, fazer escolhas. Eu não queria seguir apenas um mestre.

A dança era um mundo de possibilidades para o desenvolvimento do meu corpo e da minha mente. O trabalho *Accumulation* (1971), de Trisha Brown (1936-), propôs uma composição repetida de gestos e ações comuns. Isso era uma característica evidente da época. A dança estava começando a criar novas camadas, misturando gêneros e estilos, e envolvendo um renovado interesse em diferentes maneiras de se estar em forma. Treinos de aeróbica misturados com movimentos de jazz frequentemente usando vocabulário de balé e, de repente, todo mundo estava dançando nos parques. O musical da *Broadway, Hair* (1968), foi refeito no cinema (1978) e coreografado por uma mulher que conectou várias linguagens, Twyla Tharp (1941-). Twyla trouxe de volta uma parceria entre música e dança, depois de um longo período onde prevaleciam ou música eletrônica, som abstrato ou silêncio em produções de dança. Ela usou uma mistura de música clássica, jazz e música pop contemporânea e combinou estilos de dança de uma maneira parecida, juntando difíceis combinações de clássico com quedas, torções e duetos inventivos. Seu trabalho geralmente envolvia bastante humor, uma vez que passos executados perfeitamente tinham conclusões incoerentes, às vezes jogando o corpo totalmente fora de equilíbrio para depois recuperar uma sequência clássica.

Adquirir habilidade através das demandas do desafio coreográfico.

Twyla dizia: Eu não sou uma feminista, só estou fazendo meu

líder única e o grupo começou uma transformação pela qual a maioria dos membros começou a trazer material improvisado e participar de maneira igual à Rainer, ao mesmo tempo como bailarinos e autores de suas próprias invenções.

trabalho. Nós éramos arte erudita e popular ao mesmo tempo (Rudner, 2009).

Foi nesse mesmo período que eu comecei a fazer duas ou três aulas de dança por dia. Eu acreditava que dança não era para qualquer um e que ela exigia trabalho duro e sacrifício. Eu nunca quis discutir qualquer outra coisa naquele tempo. Eu analisava o corpo e a quantidade de esforço que eu precisava. O mergulho em detalhes era infinito, uma polegada era como uma milha quando eu precisava mudar algo. Se o mundo conseguia dividir um átomo eu conseguia produzir um corpo feito de incertezas e perfeição ao mesmo tempo. Minhas antigas ideias sobre os fundamentos da dança estavam em constante bombardeamento, ao mesmo tempo em que palavras como “impeachment”, “xerox” e “jello” surgiram do nada no meu vocabulário. Contudo, eu ainda não estava aberta a novos conceitos sobre dança. Quando eu vi o começo do que se tornou Pilobolus⁸⁶, eu jurei que aquilo nunca duraria. A abordagem deles era muito fria e geométrica. Eu resistia a qualquer mudança em dança com a mesma força radical da minha ideologia sobre feminismo, impedimento da guerra do Vietnam e direitos humanos.

Naquele momento, eu estava me deparando com um desafio ainda maior em minha vida: como sobreviver através da dança. Esses eram tempos em que ensaios e até mesmo apresentações não eram pagos. Renda estável significava servir mesas de restaurante, fazer contas em troca de aulas de balé, ensinar jazz e aulas de dança moderna e posar nua para aulas de desenho e pintura: tudo isso era necessário para sustentar moradia e alimentação. Para que eu pudesse pagar meu aluguel e treino diário em dança, eu tive que comer muito

⁸⁶ Um grupo de artistas de dança contemporânea (1971) que combinou ginástica e interações físicas entre diferentes corpos, inspirando formas que mudam e criando desenhos esculturais em movimento com base nos contornos da forma humana.

corn flakes. Quando eu fui aceita para trabalhar com Paul Sanasardo⁸⁷, o ideal de corpo estava começando a mudar tanto no contexto da dança quanto no social, uma vez que a moda daquele tempo favorecia corpos altos e esguios. A moda também assumia diversas combinações, misturando estilo camponês com botas de caubói, miçangas indianas, lenços de seda e casacos de pele falsa; isto é, quando as pessoas ainda estavam vestidas, pois frequentemente havia alguém que simplesmente tirava a roupa.

O que Paul queria e o que ele precisava eram duas coisas diferentes. Ele queria bailarinos longilíneos para fazer o mesmo que os mais baixos e robustos eram capazes de fazer: correr com peso, mostrar flexibilidade de torso, mudar direção rapidamente sem perder a dinâmica e irradiar uma presença dramática. Ele queria um bailarino moderno no corpo de um dançarino clássico. Em sua audição ele selecionou cinco bailarinas: quatro mulheres baléticas e eu, recém-saída da instituição construída por Martha Graham. Com o passar do tempo ele se irritou com as outras bailarinas que ele tinha selecionado e eu comecei a dançar nas partes que requeriam qualidades da dança moderna. Ao mesmo tempo, Paul me motivava a trabalhar minhas pernas com a mesma precisão de uma bailarina clássica dançando um *petite allegro*. Isso significava que eu tinha que estudar mais balé e me tornar tão adepta a exercícios para os pés e altas extensões quanto as minhas companheiras treinadas em dança clássica, ao mesmo tempo sem sacrificar o meu treino anterior. O ponto alto do meu dia era contar quantas piruetas eu conseguia girar.

⁸⁷ Paul Sanasardo (1928) estudou com Anthony Tudor e Graham e trabalhou com um estilo profundamente expressionista, combinando balé clássico com dança moderna. Entre os que trabalharam com ele estão Pina Bausch (1940-2009) e Donya Feuer (1934-2011).



Fig. 34: Holly Cavrell e Douglas Nielson - *The Path* (1974) por Paul Sanasardo: Company, 1976.

O balé estava rapidamente se transformando na aula de técnica do bailarino moderno. Ao final dos anos 1970 e começo dos 80, a maioria dos que estavam envolvidos com dança moderna pensava em como adquirir uma técnica clássica que fosse relativamente boa. A linha de copos de café descartáveis ao longo da barra de balé demonstrava a maneira dos bailarinos modernos de adquirir técnica. Em meio a um ou outro *ronde de jamb*, um gole de café altamente adocicado ajudava a concentrar e a acelerar aqueles *petits battements*. Ao mesmo tempo em que os bailarinos ainda consideravam o proscênio como protótipo do local de apresentação, havia várias outras maneiras com as quais o espaço cênico estava sendo visto. Trisha Brown considerava a parte externa de edifícios como um espaço que merecia atenção. Em seu trabalho, *Roof Piece* (1971), Trisha organizou seus bailarinos de maneira a improvisar movimentos estando distantes um do outro. Dançando em telhados, seus movimentos se transformavam em sucessão por conta da dificuldade de transmiti-los visualmente. Os telhados, como a lateral de prédios, criaram um tema principal para se inventar diferentes estratégias coreográficas. Em dança, a expressão estava contida dentro do processo criativo. A indefinição do cenário da vida real, misturando transeuntes com bailarinos e o uso de locais incomuns não eram novidade. Improvisação era aceita como processo para se criar dança, mas ao mesmo tempo como um fim por si só. As regras estavam em cada estúdio, no domínio de cada coreógrafo, o que

tornava mais fácil de quebrar as regras ou, no meu caso com Martha, trocar de time.

Eu me lembro de ter atribuído pouca consideração aos que não exibiam muita técnica de dança. Eu pensava: se você passou tantos anos treinando, então por que não demonstrar? Hoje em dia eu, pessoalmente, não gosto de me tornar ciente da técnica de alguém ou até mesmo ver demonstrações técnicas no palco. Eu me pergunto: por que a mudança? Assim como os dançarinos do século XIX, talvez, eu tive que chegar ao limite do que meu corpo podia fazer para então me tornar segura de que não precisava manifestar minha técnica como finalidade em si mesma; eu tive que aprender a confiar no conhecimento adquirido pelo meu próprio corpo. Treinamento é essencial para a construção de um vocabulário, mas também deve ser permitido que alguém possa jogá-lo fora ou usá-lo como meio para se chegar a uma ideia. Treinamento não é um fim por si mesmo.



Roof Piece (1971), uma performance de Trisha Brown

Quando eu percebi que o tempo da dança não precisava concordar com o tempo da música, eu relaxei. Era como ouvir barulho de fundo (entrevista em 2009 com John Link, compositor, Nova Iorque).

Uma coisa que é simples é a linha. A linha dinâmica é geralmente bastante estática. Estática é uma palavra errada, é estável. Ela (Trisha Brown) não está interessada em frases dinâmicas que ascendem e descendem, como forte e fraco, passos de deslocamento e grandes passos. É mais como deixar acontecer, o que, de certa maneira, também se relaciona a Merce (Cunningham). Você sabe, John Cage se interessava bastante pelo Zen, e eu acho que nos anos 60 muitos eram interessados no Zen: apenas deixe acontecer, deixe acontecer. Então uma simples linha dinâmica, eu acho, já é algo. Não necessariamente no corpo porque seus movimentos de corpo eram bastante complexos quando ela criava uma sequência, mas ao mesmo tempo ela também gostava de tarefas simples... Você vê somente essa suavidade humana, a dança não é feita para o palco, ela era feita para um lugar do qual se poderia olhar de cima os bailarinos, ou um sótão, uma galeria, ao ar livre. Ela adorava ver o corpo humano na natureza ou o corpo humano em contraste com superfícies de concreto (Perron⁸⁸, 2009).

Eu estava morando numa época cultural. A volta dos experimentos de John Cage ao *Black Mountain College*, os *Happenings* de Kaprow, o *Wooster Group* e os espetáculos de Robert Wilson conferiram aos EUA uma nova face performática que reverberou a energia dos levantes sociais daquele tempo. “Tudo acontecia nas ruas, na Academia, nos teatros, nas lojas, nos sótãos, nas praias, formando um complexo compêndio de performances, ações sociais e teorias” (Schechner, 2009:1). Ali estávamos nós, provocando assuntos subjetivos, relacionados a causas humanas, e, por meio disso, novas estratégias foram criadas e os limites separando a ideia de artista, transeunte e plateia se tornaram incertos. O papel do espectador passou a ser questionado, assim como as diferentes maneiras de se atrair a plateia pela atração por liberdade e controle. O

⁸⁸ Wendy Perron (b.194???) Editor-chefe da revista *Dance Magazine* desde 2004. Dançou na Trisha Brown Dance Company durante os anos 70. Professor, coreógrafo e palestrante em dança, assim como escritor e jornalista de dança. Entrevistado em 9 de Outubro de 2009.

corpo humano estava sendo descoberto e repensado, e o seu espaço estava em constante revisão sobre como ser dividido e distribuído. Mais e mais havia uma confluência de negociações entre dança e pessoas que se agrupavam por motivos diferentes.

Minha geração foi criada para assistir — nós tínhamos uma observação interna que media quanto você tinha feito até ter ficado para trás e pensado no que você fez. Era um equilíbrio entre instrumentos de aprendizado — aprenda algo e você se sentirá mais capaz e mais autoconfiante. Nós éramos párias da sociedade — não éramos balé moderno nem Judson (Rudner, 2009).

O que, então, juntou grupos? Eram seus objetivos mobilizar forças sempre políticas? Existem várias maneiras pelas quais grupos são formados. O que eu ofereço aqui é o começo de uma explicação. A primeira é biológica: uma célula de um corpo, quando ameaçada, naturalmente considera como prioridade o organismo como um todo. A segunda é que eventos, ou crises, geralmente provocam uma necessidade política, cultural ou espiritual para reagir e se mobilizar. A terceira explicação é que, em um grupo, interesses em comum, trabalho bem sucedido e a delegação e distribuição de funções mudam a hierarquia tradicional de vertical para horizontal e criam o desejo de se continuar sustentando uma união de pessoas. Isso era o espírito comunitário dos anos 1970.

Diferentes momentos na história podem ser examinados como representantes da personificação coletiva da ideologia de uma época. A história sugere certos padrões cíclicos. O primeiro é a turbulência e conflito em qualquer sociedade afetada pela guerra, na qual a maioria dos seus aspectos é jogada ao caos e, depois, a consequente maneira pela qual se tenta resolver e conter o conflito, homogeneizando seus efeitos. A reação direta a atrocidades pessoais, assim como o ataque a uma pessoa, a ruptura com a vida como conhecemos, a

perda de casa, de família ou meios de vida, criam um território fértil para a fundação de grupos de oposição agindo juntos em direção a um estado de colaboração mútua.

Nossos corpos nos indicam um sistema de negociação constante, porém silencioso. Em um corpo saudável, uma célula destrói a si mesma quando detecta algum problema como, por exemplo, um erro genético ou uma doença. A célula literalmente comete suicídio, pois sabe que se permanecer funcionando ela prejudicará o corpo inteiro. Sua ação é quase altruísta. “Em outras circunstâncias o corpo, ao detectar alguma falta de nutrição, vai criar um corpo multicelular aonde algumas células vão também sacrificar sua existência para que o organismo como um todo sobreviva” (Laitman, 2006: cap.3). Esse procedimento biologicamente programado é parte de como o organismo funciona.

Ao expandir esse pensamento a um conceito sociocultural, pode-se afirmar que uma crise (como uma célula danificada) causa uma resposta protecionista dentro de uma comunidade (as outras células saudáveis) que vai tentar, por sua vez, normalizar os efeitos desastrosos. De maneira similar, um choque sociocultural (como tirania governamental, guerra e catástrofes naturais) causa uma série de reverberações, e a primeira resposta cultural é ecoada em Arte. A Arte é produzida não nos espasmos de uma crise, mas na calmaria da tempestade, naquele momento onde tudo, aparentemente, está tranquilo.

Três movimentos artísticos: Futurismo⁸⁹, Dadá⁹⁰ e Fluxus⁹¹ foram reações diretas ao que estava acontecendo nos seus próprios tempos. Eles

⁸⁹ O movimento Futurista começou na Itália em 1909. A Itália dos 1900 era um país novo, porém fraco e instável, com a maioria de sua população sendo bem pobre. A família real não estava segura e em 1900 o Rei Humberto (1844-1900) foi assassinado. Essa era a Itália na qual cresceu F. T. Marinetti, fundador do movimento Futurista, e também onde cresceu Benito Mussolini. Apesar de Marinetti ter publicado o primeiro manifesto Futurista no jornal francês *Le Figaro*, as ideias do movimento desenvolveram a partir de áreas diferentes, pessoas que escreviam e exploravam junto essa coisa chamada “futuro”. Marinetti proclamou na primeira página do *Le Figaro*, “Nós todos temos 30 anos – esqueça museus, eles são cemitérios, esqueça críticos...” (Goldberg, 2009). Eles questionaram o que significaria ser um artista no futuro – independente de políticas de direita ou esquerda. Também criaram performances que ecoavam o futuro. Esse foi um tempo de aviões, carros motorizados e velocidade. Os futuristas criaram máquinas que reproduziam sons industriais e questionaram, por meio de performances e manifestos, o que significava ser radical.

vieram a partir de artistas, escritores, músicos e bailarinos que cresceram em tempos de crise e mobilizaram seus movimentos durante a calmaria da tempestade, justo quando a sociedade se estabilizava, criando um ambiente indistinguível e previsível. Em outras palavras, a arte é criada durante um período livre de crise. Um efeito do tremor de uma crise é a produção de um território que germina atividade artística e a criação de um espaço de solidariedade entre seus membros. A iniciativa de apenas alguns poucos pode inspirar uma avalanche de ações similares unificando ideias, agregando grupos e permitindo alianças entre pessoas que se mantêm conectadas até seus interesses mudarem. Essas iniciativas criam quebras dentro de uma sociedade homogênea. Ao inspirar uma provocação cultural, um movimento induz outra maneira de articular a crítica.

Quando Carl Jung (1875-1961) chamou as produções Dadá de “muito idiotas para serem esquizofrênicas” (Melzer, 1976, 55), ele provavelmente se referia à maneira que seus membros ridicularizavam o mundo à sua volta ao, deliberadamente, cutucar as tendências de arte tradicionais daquela época. Para Dadaístas, arte tinha se tornado banal e insignificante. As táticas do movimento eram às vezes agressivas e bastante provocativas, sempre desafiando o *status quo*. Elas exploravam o conformismo sob a forma de antiarte. O que quer que fosse Arte, Dadá era contra. O grupo, naturalmente organizado por um sentimento comum de revolta contra a maioria dos estabelecimentos e instituições, essencialmente convidava o público a acordar e tomar como ofensa a decadência da Arte e Educação. Eles questionavam o que a sociedade considerava bom gosto e tudo o que caía na categoria de “aceitável” em qualquer área.

Os Dadaístas estavam interessados em fazer arte relacionada à vida, livrando-se de qualquer beleza e ilusão e substituindo-as por uma crítica de seu

⁹⁰ O movimento Dadá, o qual atingiu seu auge entre 1916 e 1922, foi um comentário consistente e irreverente sobre intelectualismo e política nacional burguesa. As atividades do grupo inundaram espaços públicos com manifestos e demonstrações que fervorosamente questionavam tudo que era considerado Arte, desde literatura até poesia e artes visuais.

⁹¹ *Fluxus* (circa 1960) foi um grupo de artistas, compositores e designers que tinham como tema central o comercialismo que crescia cada vez mais e a arte convencional produzida para fins comerciais numa sociedade voltada à lucratividade.

próprio tempo; reminiscências pós-guerra de uma realidade reacionária e amarga: atos profanos em resposta a uma crise econômica e moral.

Ao invés de táticas agressivas, como aquelas dos dadaístas, *Fluxus* usou humor e valores comunitários e empregou positivismo em sua maneira de abordar questões atuais.⁹² Ao final da década de 50, os EUA ainda estavam se recuperando de duas guerras, a 2ª Guerra Mundial e a Guerra da Coréia. Sua política, devido ao clima de apreensão quanto ao comunismo e à invasão estrangeira, estabeleceu a Guerra Fria contra a URSS. Como tal, a cultura Americana se encolheu e tornou-se previsível e protecionista.

Fluxus questionava o que era normal, ou o que normal deveria ser. Ao subverter o que era altamente restritivo, padronizado, referente à cultura suburbana, o grupo *Fluxus* trouxe a experimentação dos anos 1960, demonstrando de maneira interessante e significativa um comportamento ardiloso sob a intenção de reduzir tendências restritivas em sua cultura. Enquanto as práticas Dadás eram descaradas, radicais e extremistas, o *Fluxus* abordou a arte através de uma centena de ângulos, examinando um comportamento humanista e cotidiano. Bukoff explica que muitas das atividades do Fluxus foram concebidas para ser piada ou brincadeira, embora apresentadas como arte *Avant-Gard*⁹³.

Schechner propõe exemplos de manifestos durante todo o século XIX, começando com o manifesto Futurista de F. T. Marinetti, de 1909: “Beleza existe apenas no sofrimento. Não existe obra-prima que não apresente um caráter agressivo. Poesia deve ser um assalto violento às forças do desconhecido, forçando-o a se curvar diante do homem... Queremos demolir museus e

⁹² É possível se entender bastante sobre a natureza do grupo Fluxus em uma entrevista com Allen Bukoff, comprometido seguidor desse movimento desde 1980 e fundador da *Fluxlist* (1996), comunidade online de artistas *Fluxis*. Segundo Bukoff, Fluxus foi um dos nomes dado a um bando de artistas avant-gard que faziam “coisas estranhas nos anos 60. O movimento representou uma grande liberação de energia criativa ou potencial criativo na cultura humana. (Bukoff, 2008)”.

⁹³ De acordo com uma entrevista em 1977 com George Maciunas, a semente para o grupo Fluxus veio de Marcel Duchamp (1887-1968, previamente um Dadaísta), o qual influenciou John Cage. Foi através das aulas de Cage em composição experimental na New School for Social Research em Nova Iorque, direcionadas a estudantes de média que basicamente não tinham nenhum treino musical, que George Maciunas (1931-1978) e George Brecht (1926-2008) conheceram Cage e Allan Kaprow, pintor e artista de performance e também pertencente ao movimento Fluxus.

bibliotecas” (Schechner, 2009:181). O autor depois cita mais três manifestos, o “Segundo Manifesto Dadá”, de Tristan Tzara em 1918, o manifesto “Por uma Arte Revolucionária Independente”, de André Breton e Leon Trotsky em 1938 e o “Manifesto Situacionista”, de 1960, que afirma: “Os moldes existentes não são capazes de conquistar a nova força humana que cresce a cada dia ao lado do irresistível desenvolvimento tecnológico e a insatisfação com seus possíveis usos na nossa vida social sem sentido” (Schechner, 2009:182).

A cultura de drogas abriu as pessoas — quase uma experiência religiosa — e reintroduziu a juventude Americana a uma potência espiritual. Muitos foram influenciados pelos filmes de Jack Smith⁹⁴ e por Andy Warhol. A arte te liberta da corrupção social. Muito do que é a arte na cultura ocidental é criado por pessoas que têm dinheiro. Tudo na sociedade está suavizando as bordas do ser idiossincrático. Eu digo não a estórias: estórias escondem a verdade. Venha para o palco como se você não pertencesse àquele lugar. Há um segredo entre você e a pessoa inteligente na plateia. Articule o seu texto através de seus olhos. Eu odeio o mundo. Eu quero criar algo como um pedaço do paraíso. Criar um paradoxo a partir do que está despedaçado no mundo. Se você quer ser experimentalista, tente ser um classicista com suas próprias qualidades. Escute o que certa língua está dizendo.⁹⁵ (Foreman, 2009).

Arte era considerada como permutável em relação à revolução. Importantes grupos de performance como *The Living Theatre* defendiam a violência, apesar de seus métodos não serem violentos. Outros grupos de teatro

⁹⁴ Jack Smith (1932-1989) foi um diretor de cinema Americano e pioneiro da performance e teatro underground. Ele foi um dos primeiros cineastas nos anos 60 que abordaram temas relacionados à censura homossexual.

⁹⁵ Extrato de uma palestra com Richard Forman (1937) durante uma aula de Performance Experimental com Schechner em 2009 (ver nota 9). Foreman é fundador e diretor artístico do teatro sem fins lucrativos *Ontological-Hysterical Theater* (1968-presente).

como o *Open Theatre*, ou filmes de Jack Smith, Mabou Mines, Bread e *Puppet Theatre*, assim como *Judson Dance Theatre*, representaram questões sociais e políticas; cada grupo de sua própria maneira, nas ruas, lofts, e em espaços públicos como em frente a lojas, praias e campi. Essa agressividade começou a diminuir depois dos anos 1960. Schechner afirma que “Possivelmente, o entendimento de que a União Soviética falhou em cumprir seus bens estragou o gosto por revolução” (Schechner, 2009:1821). A mensagem era a de destruir a ordem corrente, construir uma nova ideologia ou insistir em anarquia.

*Proteste para se tornar livre. Pare de pagar seus impostos. Violência é bom para revolução, pois se você os insulta (ao público) eles vão reagir. Diga que eles são imbecis. Atice, provoque. Há algo que se tornou muito louco? Isso poderia ser feito hoje?*⁹⁶ (Schechner, 2009).

Hoje em dia, parece-me que existe outra maneira para se lidar com violência: através de abjeção, apatia ou alienação. As questões não inspiram revoltas tanto quanto a falta de intervenção. Nós criamos diferentes maneiras para dessensibilizar nossos corpos, habitando áreas como *shopping centers*, onde o comportamento complacente e consumista não somente é aceito como tolerado. Nosso sistema de valores está constantemente mudando, assim como as roupas descartáveis e os dispositivos eletrônicos dos quais juramos precisar, anestesiando nossa noção de civilidade. Podemos até fingir que está tudo bem e que os problemas do mundo serão resolvidos (por outros, é claro, e depois de uma xícara de café do *Starbucks*). Nós evitamos reuniões e agrupamentos sociais, mas compulsivamente nos relacionamos com o mundo através de nossos computadores.

Tradição não é algo que seja facilmente quebrado. Para vários grupos de dança, sua estrutura ainda tem sido definida por métodos convencionais. A

⁹⁶ Extrato de uma palestra em política e violência durante discussão da peça *Paradise Now*, 1968, de Richard Schechner e seu grupo *The Performance Group*.

seleção de bailarinos, por exemplo, tem sido uma tarefa deixada a critério do líder do grupo. A estética dos corpos e sua competência técnica têm sido o direcionamento padrão para a maioria das companhias, a voz principal sendo a do diretor ou coreógrafo, e a menos importante sendo a do bailarino, o que reforça a hierarquia triangular através da qual a maioria dos grupos opera. A unicidade de cada bailarino e suas habilidades teve de ser reajustada para que pudesse se conformar a essa estrutura.

O que oferece a oportunidade de se reexaminar um sistema e escolher modificá-lo? O conceito de coletivo tem de ser claro para que as pessoas possam romper com ordens antigas e aceitar novas maneiras de se pensar. A pirâmide hierárquica deve se tornar horizontal. Cada membro deve estar no mesmo patamar que outros e descartar sua necessidade pessoal de estrelato (o ego), substituindo-o por uma ideia que não negue sua existência no grupo, mas sim articule sua contribuição pessoal em direção à qualidade do trabalho como um todo. É como a célula desistindo de sua própria vida (ou ego) para que o organismo possa sobreviver; nesse caso, o grupo absorve o indivíduo através da partilha de responsabilidades e transferência de liderança.

A companhia que eu fundei na Universidade Estadual de Campinas, *Domínio Público*, um grupo experimental, desde 1995 operou dentro da mesma estrutura hierárquica à qual eu estava acostumada. Sob a minha direção, o grupo obedeceu inicialmente à ordem de companhias tradicionais do século passado. Os papéis e funções de cada membro, assim como seu status claramente definido, eram inquestionáveis. Mas então algo mudou. No dia 11 de setembro de 2001 um acontecimento rasgou uma parte da história, reformulando a maneira de pensar desta estadunidense/brasileira. Mesmo que realocada no Brasil, meu país de adoção, a maneira como eu me via enquanto Americana se tornou uma questão difícil de desassociar de todo o resto do que eu fazia. Eu me tornei parte de uma união galvanizada de norte-americanos, e o país que eu tinha abandonado por outro estava me chamando, estendendo sua mão como se, naquele momento, todo estadunidense fosse meu irmão. Esse sentimento foi o ímpeto para uma nova

maneira de pensar o que eu queria fazer com a companhia. Sua estrutura deveria mudar. Se um país podia ser modificado sem palavras contra um inimigo invisível, o que podemos aprender para nossas vidas a partir desse incidente? Como essa crise pode transformar nossa ideia a respeito de uma ordem comum de distribuição de tarefas, trazendo à tona um ranking anárquico de corpos e funções?

Criar uma hierarquia horizontal dependente de vários fatores. A liderança é continuamente negociada com base no que é relevante ou deve ser feito naquele momento. O grupo se organiza e reorganiza de acordo com as ideias e interesses de seus membros, por sua vez criando novas metas e discutindo novas estratégias para o futuro. É necessário apenas uma pessoa, ou um evento, para que um padrão seja alterado e nosso ponto de vista seja modificado. O ímpeto de se mobilizar a força humana em favor de metas maiores, parar de suar por pequenos detalhes e focar em assuntos de maior importância, era o ponto em questão. Apenas quando suamos como um grupo, por exemplo, em direção à distribuição geral de fundos governamentais, educação cultural e elevação do status da dança tanto como arte quanto como comunidade consciente, nós aprendemos o quão poderoso pode ser um coletivo.

Retornando ao final dos anos 1980, tudo tinha mudado. A ênfase na comercialização da dança como produto vendável gerou mediocridade. Com a recessão do começo dos anos 1980 nos Estados Unidos, muitas companhias desapareceram, o que, no terreno da dança, repercutiu numa resposta: bailarinos autodidatas, que faziam o que era necessário para funcionar. O corpo que dança não precisava de todos aqueles anos de estudo, vender já bastava. No passado nunca houve tempo nem dinheiro o bastante. Mas, ao se recuperar da recessão, a economia daquele tempo floresceu e o problema então era o de haver tempo e dinheiro até demais. Os corpos se tornaram visualmente hipermóveis, instrumentos externos em que nenhuma das ações se conectava ao interno, tudo acontecia a partir da periferia. Quando o centro está vazio, não há nada que possa

ser projetado para fora. O corpo que tem tudo é um corpo sem direção e derrotado.

As pessoas gostam de se debater no século 21, não existe tempo para ficar quieto: as mensagens de texto, os e-mails, a roleta de relacionamentos, tudo é uma questão de se debater. Os bailarinos entram no palco e logo estão se debatendo. Os corpos estão entediados, do tipo, já estive aqui, já fiz isso. O que as pessoas vestem para ir ao teatro hoje em dia é qualquer coisa que se queira, não existe mais norma (Pribisco⁹⁷, interview 2009).

Há momentos cruciais na história de alguém, e que acabam mudando os nossos planos. A oportunidade de ir para o México mudou a minha vida. Uma estratégia habilidosamente organizada pela conexão do meu pai com o fundador do *Ballet Folklorico de México*, a viagem foi concebida como uma maneira de expandir meu pensamento e mover-me para uma concepção de dança mais global, como uma rede de conexões entre várias culturas. As cinco semanas que passei ensinando a companhia nacional de dança demonstraram que naturalmente eu podia fazer algo a mais do que dançar: eu podia ensinar. A viagem foi mais do que uma introdução em outra cultura, ela instigou minha curiosidade a respeito de outros países, outras tradições, e acendeu minha paixão por viajar e trabalhar fora dos Estados Unidos. O sucesso da experiência foi devido à minha habilidade de aprender com os outros. Como disse uma amiga minha sobre a minha vinda ao Brasil: “Você não veio aqui para colonizar”. Eu me tornei, com essa experiência, a criadora das minhas próprias fronteiras, e, ao observar a dança e ritmos Mexicanos, eu me tornei ciente das inúmeras possibilidades que um novo contexto pode oferecer. No México, tudo tinha uma

⁹⁷ Pamela Pribisco (1948?) por 10 anos bailarina e mestre de balé com o Cleveland Ballet assim como no *Ballet Trocadero de Monte Carlo*, onde coreografou e dirigiu inúmeras peças para seu repertório. É também uma professora reconhecida internacionalmente por combinar seu conhecimento de balé clássico com Pilates e Yoga.

exuberância na maneira como eles expressavam seu humor e seu fervor, e “sempre com uma pitada de chili”!

Claro, isso era algo que Graham despertou em mim: a ideia de que dança teria que ser carregada de emoções e construída a partir de percepções internas. Graham entendia que dança era feita a partir de uma herança, e, assim como ela, os mexicanos valorizavam esse patrimônio. De lá eu comecei a me tornar mais aberta e menos desconfiada em relação a novas maneiras de se movimentar e novas ideias sobre dança. Toda semana eu estudava balé vorazmente, assim como dança moderna, jazz e aulas de voz. Durante esse período eu conheci Marleen Pennison (1952-), que havia estudado com Stella Adler⁹⁸ (1901-1992), cujo trabalho fundia texto e dança. Ela me introduziu gestos reais, ações que não tinham nenhum pretexto e que eram baseadas em movimentação pedestre. Um aperto de mão era um aperto de mão, e não precisava de um significado dramático ou movimento exagerado para que mostrasse sua simplicidade ou intenção. Marleen se tornou meu *Judson Dance Theatre*. Isso era tão atraente quanto difícil, uma vez que eu entendi que precisaria me desvencilhar do vocabulário da dança moderna e me mover como alguém sem nenhum treinamento ou respondendo a tarefas simples. Eu não precisava interpretar o que era um aperto de mão, eu só tinha que executá-lo, ser funcional. Isso me fez olhar para a dança não somente por uma perspectiva da dança moderna, mas também por meio de suas possibilidades de composição a partir gestual ordinário. Fazer menos poderia realmente dizer mais.

A preparação para o trabalho de Marleen, *Freeway* (1981), que ia estreiar no *American Dance Festival*⁹⁹ como parte de uma Mostra de Novos Coreógrafos, foi uma experiência exultante, pois exigiu outra consciência de como

⁹⁸ Stella Adler foi atriz e uma talentosa professora de teatro que seguiu muito do treinamento de Stanislavsky, estimulando atores a descobrir seu próprio mecanismo emocional para um papel.

⁹⁹ O American Dance Festival ocorre todo ano durante os meses de verão. O festival começou em Bennington Vermont em 1934 através de Martha Hill, depois mudando para o Connecticut College em 1969 sob a direção de Charles L. Reinhart que é até hoje diretor. No ano em que dancei com Marleen Pennison, eu tive que me mudar para a *North Carolina School of the Arts* em Durham North Carolina.

o corpo processa movimento e me mostrou que ao, aparentemente, não fazer nada fisicamente, eu poderia ser ainda mais forte do que em qualquer ato virtuoso. Naquele verão eu conheci e assisti às apresentações de Bill T. Jones e Arnie Zane. Eu nunca tinha visto alguém se expressar tão bem ao falar e dançar. Jones falou sobre o desafio de ser negro em um mundo de dança que é branco, tendo um amante branco, e como, ao tentar resolver essas incongruências, ele se tornou responsável por resolver os conflitos que ele mesmo encontrava. Por mais que seu texto fosse revelador, foi sua movimentação, sedosa e fluida, que me mostrou, de maneira cativante, um corpo que lutava contra ambiguidades culturais, políticas e pessoais. Essas discordâncias viajavam pelo seu corpo, que ora confrontava, ora consolava suas próprias ansiedades. Era dança moderna levada um passo adiante, ainda bem ligada a aspectos pessoais e, ao mesmo tempo, universais, por sua capacidade de comunicar, mas não repisada, não gasta. Aquilo prendia nosso interesse e falava de nossa atualidade. Jones usava técnica, evidente em seu movimento e na clareza de suas formas, linhas e controle; mas que não podia ser reconhecida como nenhuma linguagem específica.

O CORPO COMO UM RECÍPROCO DE FATALIDADES

Meu estilo de vida é minha performance” (Jack Smith¹⁰⁰).

Adeus Harry, adeus Ernie, adeus Arnie, adeus John, adeus Michael, adeus Alvin, Aaron, Tim, Christopher, Edward, Chris, Louis, Ulysses, Rudolf, Clark, Larry, adeus Roberto... Esse foi um tempo de profunda perda.

¹⁰⁰ Jack Smith (1932-1989) foi um pioneiro do cinema underground, discutindo abertamente a censura e questões relacionadas à sexualidade e homofobia.

O furor que havia ocupado a comunidade artística dos anos 1960 e 1970 estava começando a se tornar menos irreverente e mais político, uma vez que uma ameaça ainda maior havia penetrado em nossa realidade social. Era o vírus HIV e a AIDS. A necessidade de se lidar com essa epidemia e com a indiferença governamental motivou a formação de organizações como a *People with Aids Coalition* (Aliança de Pessoas com Aids), que tentava, através de literatura e ativismo, trazer atenção nacional ao fato de a síndrome ser causada por um vírus que afeta o sistema imunológico. Não existe algo como vírus da AIDS, mas sim um vírus conhecido com HIV. Todos começaram a viver sob um medo homofóbico. A falta de informação confiável sobre a transmissão do HIV levou à circulação de muitas noções falsas a respeito de como a doença é contraída. As pessoas acreditavam que encostando ou mesmo trombando em alguém com AIDS poderia ser fatal. No mundo da dança, a informação era tão enganadora quanto. Por exemplo, acreditava-se que o vírus poderia ser passado por suor ou ainda pelo atrito com a roupa ou toalha de alguém com AIDS, até mesmo pelo uso do mesmo copo, ainda que depois de lavado. Eu me lembro de que raramente se passava um dia sem que houvesse alguma notícia de alguém sucumbindo a doenças relacionadas à AIDS como pneumonia, tumores cerebrais e linfoma. Nossos amigos estavam desaparecendo silenciosamente e numa escala tão rápida que parecia não haver tempo para lamentar a perda de alguém antes de outra pessoa ser atacada. “As organizações religiosas, assim como a maioria dos cidadãos, encararam isso como punição pela liberdade sexual e promiscuidade dos anos 1970 ou como sinal de decadência moral” (Gere, 2004:47).

Eu me lembro de como a comunidade da dança andava desconfiada, com receio de perguntar dos amigos quando eles não apareciam nas aulas por algumas semanas. Parte de nós mesmos ligeiramente perecia, com cada morte. O corpo era visto como um casco perfurado, pronto para proliferar uma praga invisível. A dança e seu ambiente eram os alvos de ataque mais óbvios e temidos. Como bailarinos, nós optávamos por menos contato físico e mais improvisações

solo, já que a essência fundamental da dança em aumentar suor e outras funções corporais estava agora associada à doença¹⁰¹.

A comunidade artística gay tornou-se ativa num movimento para deter a abjeção numa maneira que permitia às pessoas entenderem que *movimento é igual a ação e ação é igual a vida*. O momento quando o corpo se sujeita ao vírus, ao inchaço, à neuropatia, às lesões visíveis, à falta de ar e sudorese abundante, ainda assim ele continua a expressar sua vívida corporeidade. “Quando o performer permitiu tornar-se o objeto de ódio, marginalidade e abjeção, levando seu corpo onde não era bem-vindo e absolutamente se recusando a ceder” (Gere, 2004:37). A paranoia do contágio era tão grande durante os anos 1980 que a polícia continuou usando luvas de borracha até 1988 em demonstrações contra a AIDS, ainda mesmo depois de ter sido disperso o medo por contágio casual (Gere, 2004:70).

Eu lidei com essa perda, essa presença efêmera dos meus amigos e outros assuntos mais profundos sobre homofobia, censura e intolerância através de uma coreografia intitulada *Efemer@* (2010). Ao examinar a vida e conflitos sociais de um dos meus bailarinos em crise homossexual, eu usei material vindo tanto da sua experiência quanto da minha para construir um trabalho que era ao mesmo tempo pessoal e político. Construindo um vai-e-vem entre narrativa social e individual, o solo procura levantar questionamentos sobre a relação corpo-sexualidade, brincando e desconstruindo signos do masculino e do feminino para ir em busca de um corpo da alteridade. Apresentando ao olhar crítico dos espectadores tanto os clichês sedimentados sobre tais gêneros quanto um corpo monstruoso e intrigante que não se encaixa nas categorizações, *Efêmer@* surge como uma pergunta que visa ao cerne das convicções, uma imagem que se mostra e se apaga para deixar inquietações.

¹⁰¹ Bill T. Jones falava profusamente em suas danças sobre a sua experiência com o vírus da AIDS depois da morte de seu parceiro Arnie Zane. Ele disse que havia uma suposição geral de que todo bailarino homem tinha AIDS, uma vez que todo bailarino homem é gay e todo homem gay é portador de HIV. Segundo Jones, acreditava-se também que os fluidos do corpo de um bailarino são perigosos. (Gere, 2004:47).

Na década de 1980, período conhecido como os “Anos Reagan”, tudo se tornou tecnológico. O aparecimento da televisão a cabo possibilitou 24 horas de qualquer tipo de entretenimento — seja esporte, desenho animado ou CNN — e então a corrida comercial para despertar a atenção do consumidor começou. Heróis do pop rock como Madonna e Michael Jackson, assim como a MTV redefiniram música popular, enquanto o sucesso de Madonna, *Material Girl* (1985), exemplificou os valores materialistas daquela época. O videocassete se tornou moda, e qualquer um podia gravar seu programa favorito enquanto fazia outra coisa. Nós precisávamos ser adeptos de várias coisas e ser capazes de funcionar em diferentes níveis de existência. Em primeiro lugar, nossas habilidades técnicas tinham que crescer. Para se tornar uma pessoa mais completa você tinha que estar em mais lugares, conhecer mais pessoas e estar bem informado acerca dos mais novos avanços tecnológicos. A maior conquista foi a invenção do computador pessoal, pela Apple, tornando a tecnologia Americana ainda mais forte.

“*A cobiça é boa*”¹⁰² foi uma frase que circulou entre a comunidade *Yuppie*¹⁰³. A cultura das drogas, que supostamente iluminou a geração dos anos 1970, foi anunciada como um perigo causador de dependência e dano celular. As pessoas procuravam status, consumidores ávidos pronunciando slogans como *Shop till you drop*¹⁰⁴. As marcas eram tudo, e, de repente, surgiram bilionários a partir de megafusões e aquisições corporativas hostis.

Concomitante à ideia de que se podia obter tudo contrastava a perda severa e medo de contaminação por HIV. E, de repente, em 1989, o muro de Berlim caiu, trazendo um fim ao comunismo e à Guerra Fria. A geração que cresceu na década de 1990 nunca soube que um dia houve dois superpoderes,

¹⁰² Uma frase do filme *Wall Street* (1987) sobre um investidor corporativo sem escrúpulos trabalhando na Bolsa de Valores.

¹⁰³ Yuppies eram os Young Urban Professionals (Jovens Profissionais Urbanos) na década de 80, que substituíram os socialmente conscientes Hippies nos anos 70.

¹⁰⁴ “Compre até cair”

mantendo-se à distância mutuamente através de armas atômicas por mais de 40 anos.

A retirada da última barricada comunista reverberou em muitas regiões ao redor do mundo. Porém, foi logo antes desses anos que eu mais viajei e trabalhei em países estrangeiros. Primeiramente passei um ano na Venezuela, ensinando e dirigindo os ensaios da companhia de repertório contemporâneo *Danzahoy*, assim como dando aulas para a comunidade de dança em Caracas. O jeito de dançar da companhia era bem ligado à terra, ardente e bastante inventivo, usando formas corporais estranhas e incomuns como assinatura característica de seu trabalho. A técnica era um meio que filtrava suas ideias, porém seu estilo não era cristalizado ou restrito a um único vocabulário de movimento. Era uma composição de movimento apropriada a partir de várias linguagens que pareciam aparecer livremente de uma coreografia que era criativa, porém organizada.

Com *Danzahoy* eu viajei pela América Central, e o meu trabalho não só era o de instruir a companhia, mas também ser intermediadora entre a comunidade de dança e os bailarinos. Isso era feito por meio de aulas abertas e discussões após apresentações sobre o trabalho e processo criativo da companhia. Eu visitei Costa Rica, Santo Domingo, Porto Rico, Jamaica, Santa Cruz e Panamá. As viagens eram pagas pelo governo Venezuelano, que estava sob regime militar. Por sorte, os diretores da companhia tinham um ou dois tios que estavam a serviço do governo. A vida em Caracas era escandalosamente corrupta, todos pareciam esperar subornos e o favorecimento em assuntos políticos e sociais era descarado. Foi um grande alívio, então, quando apareceu um convite para eu ir ensinar na Suécia.

Entre Venezuela e Suécia eu passei numa audição para entrar na companhia de dança *5 x 2 Plus*. A companhia explorava um repertório de dança moderna e para mim ela foi um sonho tornado realidade. Eu aprendi e dancei

coreografias de Paul Taylor¹⁰⁵, Pilobolus, James Waring¹⁰⁶, Marcus Schulkind¹⁰⁷, Bruce Becker e eventualmente de Helen Tamiris.

Os anos na Suécia foram frutíferos na medida em que eu descobri minha própria voz coreográfica. Um ano de trabalho quase servil na Venezuela me tornou mais ansiosa do que nunca para retornar ao que realmente me interessava. Os suecos têm uma maneira de categorizar as pessoas dentro de uma função singular. Como sempre, a batalha era convencer as pessoas de que eu podia exercer múltiplas funções, isto é, eu podia ser professora, bailarina e coreógrafa ao mesmo tempo. Para os suecos eu era apenas uma professora e isso batia de frente com minha natureza multidimensional. A reconfiguração de novas línguas, não somente do inglês para o espanhol e do espanhol para o sueco, mas também a adaptação cultural a um estilo de vida escandinavo, a leitura da linguagem corporal em uma nova sociedade, e o processamento de um novo sistema de códigos são fatores que criam conflito. Os suecos têm uma maneira transparente de ver a vida e funções múltiplas eram vistas como comportamento estranho e ambíguo. Nesse momento, a questão aparente era: será que essa ambiguidade vai sensibilizar para dançar mais? Se formos capazes de avaliar a questão como um todo, se considerarmos o fato de que eu estava sendo mudada pouco a pouco por essa cultura crítica e ao mesmo tempo transformando-a, podemos perceber uma prática participativa de interações, uma exposição mútua que modifica e reorganiza a topologia da cultura.

Suecos são altamente julgadores e compulsivamente críticos a respeito de sua própria cultura, então havia regras que afetavam tudo. Na dança, poderia

¹⁰⁵ Paul Taylor (1930) é um bailarino da terceira geração da dança moderna, hoje ainda vivo. Taylor dançou com Martha Graham na década de 50, para depois apresentar seu próprio trabalho que inicialmente intrigou a maioria do público da dança em vista de sua abordagem de assuntos marginais.

¹⁰⁶ James Waring (1922-1975) foi um precursor do *Judson Dance Theatre*. Apesar de seu trabalho ser bastante “balético”, ele também fazia uma sátira e paródia de muitas tradições modernas e clássicas. Junto com outros artistas de seu tempo, ele foi influenciado pelas filosofias de John Cage a respeito de arte e composição. Como resultado Cage libertou outras tradições de composição do passado, permitindo ao coreógrafo escolher seu próprio formato de criar espetáculos de dança.

¹⁰⁷ Marcus Schulkind foi bailarino e coreógrafo em Nova Iorque durante os anos 70 e 80.

haver experimentação, mas essa tinha de ser regulada e devia apoiar um movimento político mais amplo, a democracia social. A verba do governo dava suporte à maioria dos projetos artísticos, mas havia limites. De certa maneira, a situação não era muito diferente da análise de Foucault sobre táticas de controle. Fria eficiência era aplicada à maioria das estratégias de trabalho que apoiavam um corpo social democrata, ordenadamente produzido e bem embalado. Na Suécia, programas sociais e econômicos eliminaram disparidades de classe. O grupo produzia o trabalhador individual e reforçava a igualdade sociocultural. A competição por meios privados era abominada. (Uma tarefa difícil para uma Americana que cresceu em meio à competição democrata e sob a ideia de que qualquer um podia se tornar o presidente dos Estados Unidos). Havia uma diferença crucial que marcou meu frutífero estilo de vida artístico, isto muitas vezes entrava em conflito com costumes e opiniões padronizados segundo a cultura sueca. Eu acreditava que coreografia era algo que desorganizava nossa maneira de pensar, sensibilizando o público a respeito de sua experiência diária. Eu sentia que essa experiência sempre criava algo novo na mente dos espectadores.



Fig. 35: Holly Cavrell durante uma improvisação. Estocolmo, Suécia, 1988

Era como se eu precisasse da Suécia para me mostrar aquilo. Também, o fato de que eu poderia usar estudantes, e os interessados, para trabalhar minhas ideias, deu-me vantagem sobre o dilema de trabalhar com companhias profissionais e ter que me acomodar a calendários preestabelecidos e preferências do público. Eu colaborei com muitos músicos talentosos, eu experimentei usar texto e palavras como parte de do meu trabalho, eu aprendi a executar a iluminação das minhas próprias peças, eu dirigi grandes produções e até mesmo tive um prédio inteiro com figurinos e cenário disponíveis para mim. Uma vez eu peguei emprestado um caixão do departamento de adereços e tentei, provocativamente, transportá-lo num ônibus coletivo. Sem surpresa, nós tivemos que encontrar uma maneira alternativa de transportá-lo.

O que eu realmente descobri sobre a Suécia foi o elemento de silêncio. A maneira que o tempo dilatava, desacelerando até quase se paralisar, solidamente congelado como neve frequentemente pisada. A maioria dos coreógrafos de lá possuía uma estética de beleza invernal e amarga, misturando

aspectos da natureza a um senso profundo de melancolia e isolamento. Uma intensa sondagem psicológica contrastava com a necessidade de se achar a palavra, nomenclatura ou rótulo correto. Muitos grupos que eu encontrei abordavam a dança de uma perspectiva conceitual, vestindo figurinos desajeitados e em muitos casos não se movendo ou movendo-se bem devagar. A música muitas vezes era extraída a partir de sons da natureza, ou então uma sonoridade abstrata de vibrações. Eu me perguntava: isso vai durar? A sua poesia era atmosférica, quase hipnótica. Havia uma maneira de os suecos abraçarem os elementos, o silêncio, o isolamento humano; incorporando metaforicamente o gelo, os ventos nórdicos, os vastos territórios desabitados e um céu que sempre estava cinza e com nuvens.

Os suecos gostavam de dança puramente composta de movimentos ou, então, ao se julgar pelo extenso programa acompanhando as apresentações, dança criada por aqueles que tinham uma inclinação à pesquisa elaborada. O trabalho teria de provocar uma análise intelectual profunda e ser sofisticado visualmente, isto é, a maneira que um trabalho era apresentado se tornou o critério para aprovação pública e crítica. Muitas vezes os coreógrafos apresentavam um lindo pacote, porém vazio.

Eu penso que essa exposição à preocupação com a estética contribuiu para um refinamento cada vez maior das minhas próprias ideias coreográficas. Em mim, a dança criou uma necessidade de se combinar linguagens e estéticas, nem sempre do mesmo estilo ou mesmo ainda complementares, mas congruentemente misturadas em mesma quantidade. Também houve períodos onde o fascínio por aprender a arte da iluminação se tornou mais do que um hobby passional; e então meu trabalho começou a exibir mais texturas e sutilezas. O uso de sombra e cor se tornou um fator decisivo às minhas composições de dança. Para muitos grupos a técnica de improvisação se tornou modalidade e foi influenciada pelo trabalho de

Steve Paxton (1939)¹⁰⁸ em Contato-improvisação. Porém, muitos dos padrões de improvisação na Suécia eram considerados uma linguagem fechada de dança, e não um meio ou processo de criação. Lá, as composições de dança ainda eram baseadas no antigo sistema hierárquico da dança moderna, que encarava o movimento como originário do corpo do coreógrafo e depois executado pelos bailarinos, segundo o que era dito para fazer.



Fig. 36: Holly Cavrell durante uma improvisação (1988) em Estocolmo, Suécia.

O uso de improvisação em um processo criativo já estava tomando conta dos bailarinos nos Estados Unidos. Com o uso de terapias como o trabalho com bolas e de release, os corpos começaram a ser desconstruídos, tornando a caixa torácica menos expansiva, menos protetora e o esterno mais levantado. A movimentação de Twyla Tharp¹⁰⁹ (1941) era uma desarticulação articulada, uma vez que ela desmembrava, com um estilo preciso, a maior parte do movimento e

¹⁰⁸ Steve Paxton (1939-presente), um bailarino e coreógrafo experimental que desenvolveu uma forma de improvisação chamada Contato Improvisação baseada na interação contínua entre bailarinos flutuando entre os estados de equilíbrio e desequilíbrio.

¹⁰⁹ Twyla Tharp, (1941-), é uma bailarina e coreógrafa americana, conhecida por seu trabalho inovador que favorece a desconstrução do vocabulário de balé clássico e sua combinação com movimentos do jazz. Ela já criou danças para sua própria companhia, além de coreografar filmes, patinadores de gelo e musicais da Broadway.

recombinava-o em frases divergentes, brincando com o andamento e as relações de parceria. William Forsythe¹¹⁰ faz a mesma coisa com seus movimentos, só que de maneira mais sistemática. O corpo feminino era mais andrógino, e havia também uma diferença entre as mulheres de Twyla e Martha. As mulheres de Martha eram guerreiras, tanques de guerra. As mulheres dos anos 1980 eram completas, uma vez que não precisavam ser definidas pelos homens. As mulheres de Twyla hoje em dia são definidas pelos homens, elas são mais sexy para os homens. Isso se relaciona a querer ir para a Broadway com uma versão de mulher mais vendável (Perron, 2009).

Dançar... Nós fazemos isso todo dia, nós não somos criaturas incomuns (Wendy Perron citando Sara Rudner, 2009)

Voltando rapidamente a Nova Iorque em 1982 eu dancei com Molissa Fenley, uma bailarina sul-africana com uma verve por movimentos de pulsação duradouros ao som de uma trilha de sintetizadores eletrônicos. Isso se tornou um exercício aeróbico de resistência, executado como se ela estivesse no hiperespaço. Sua prática era uma questão puramente de movimento, e estava totalmente divorciada de experiência vital. A bailarina era agora uma corredora de maratona e dentro da dança se escondia uma visão louca de futuro: movimento pós-sexual e pós-melódico. Molissa se tornaria a mais nova vanguarda de Nova Iorque.

Dentro de um período de trinta anos, nas décadas de 1960, 70 e 80, o corpo do bailarino tirou as presas da dança moderna e encontrou maneiras de desconstruir o movimento, de modo que ele se tornou menos uma questão de forma e mais uma questão de escorregar para

¹¹⁰ William Forsythe, (1949), é um bailarino e coreógrafo norte americano que trabalhou no *Frankfurt Ballet*, assim como em sua própria companhia, equiparando coreografia como elemento fundamental de organização.

dentro e para fora do movimento, sem distinções. Martha tinha a ver com inspiração, Merce com expiração. Os anos 70 trouxeram mais prazer físico pelo corpo ao trabalhar com suas particularidades. Era um corpo não-dramático e não trabalhando contra si mesmo – com forças opostas, como em Graham.¹¹¹ (Perron, 2009).

Os anos 1980 tiveram uma conexão mais fria e mecânica com a funcionalidade do corpo. A Dança Moderna era aceita como um válido caminho de estudo, como um vocabulário institucionalizado, porém excluído dos locais de espetáculo.

As companhias de Martha Graham e José Límon ainda eram exceções, pois continuaram achando público interessado em seu repertório. Nesse momento eu já tinha descoberto a fonte original do trabalho de Límon: Doris Humphrey. Os anos 1980 se trataram de acumulação. Havia um monte de linguagens e informação didática promovendo consciência corporal. Eu me imergi não apenas em dança, mas em programas de exercício que te penduram de cabeça para baixo, Pilates, treino muscular, Flamenco, dança pós-moderna, técnica Falco (uma ramificação da técnica Límon), contato improvisação, yoga e uma nova técnica de release condicionamento e educação somática chamada Gyrotonics¹¹². Eu também cantava na maioria das minhas aulas. Porque eu parei de cantar? Bom, o corpo de um bailarino não possui uma única herança e sim muitas; por isso é necessário desistir de algo, mudança é inevitável. Quando alguém passa a sua herança para frente, acontece apropriação.

Dentro de outro país há sempre certa ansiedade social a respeito de se referir com autoridade a uma cultura que não é a sua própria. Quando se usa temas culturais, é difícil se acostumar com a ideia de que alguém terá de aceitar o seu trabalho. Ou sou muito estadunidense, ou não o sou suficientemente. Várias vezes eu me senti como alguém sem história, uma selvagem cultural, como se eu

¹¹¹ Nessa discussão Perron se refere à sua experiência com Trisha Brown.

¹¹² Um sistema de exercício desenvolvido por Juliu Horvath que se centra em reestruturação postural e uso da respiração. Os exercícios são originados da Yoga, natação e ginástica.

não tivesse memória ou biografia. Os suecos são pessoas abertas no verão, por cerca de dois meses, depois eles se retiram à depressão, seu comportamento muda e as diferenças culturais se tornam mais evidentes. Há muita informação que é compartilhada através do que não é dito, na Suécia, do silêncio, e da espera pelo retorno da luz.

Como alguém é capaz de manter heranças? Em um sistema hegemônico os corpos entram em metamorfose, e isso dura por um tempo. As danças não ficam paradas, elas são entidades fluidas. Ao viver em uma cultura julgadora, eu tentei ser o oposto e aprender a viver sem expectativas, sem juízo de valor. Era uma questão de estabelecer minha própria identidade ao desistir de rótulos sobre o que é dança e existir sem tentar definir (excessivamente) fronteiras. A maneira de se conceber os corpos que dançam claramente mudou durante diferentes períodos, por exemplo, a palavra *virtuoso* hoje em dia descreve todos os tipos de dança e não apenas balé clássico. Ao final dos anos 1980, e com a ajuda de um dos coreógrafos mais promissores da Suécia, Per Jonsson (1956-1998), o formato da dança naquele país mudou. A noção de coreografia rapidamente deixou o terreno de passos codificados e gestos familiares à dança moderna, transformando-se em planos e estratégias de jogo e prevalecendo movimentos mais abstratos que elevavam percepção e dinâmica. Isso desafiou o relacionamento tradicional com a dança, assim como com a política e ética do corpo. Na Suécia a segregação dos corpos — quem dança o quê — foi abandonada, e o importante passou a ser as combinações divergentes de linguagens de dança, bem como o desenvolvimento de uma variedade de dinâmicas e idiosincrasias pessoais no movimento. A qualidade distintiva de Per era seu jogo com velocidades, onde cada movimento era um pensamento vigoroso que podia ser apanhado e descartado em um instante.

Essa maneira aparentemente peculiar e não convencional de se compor dança liberou a necessidade de ser identificado por modos ortodoxos de se movimentar e tornou mais inventivas as tradicionais fórmulas de composição. Minha movimentação era válida, ela não precisava ser definida por um idioma

tradicional de dança. Per era gago e seus movimentos tinham esse ritmo errático e espasmódico. Seus bailarinos se contaminavam com isso, e com seu entusiasmo quase infantil em seus *brainstorms* coreográficos.

Até o final dos anos 80 eu estava coreografando cerca de quatro trabalhos por ano, possuía minha casa própria, e falava sueco. Em 1987 eu embarquei num projeto direcionado à reconstrução de alguns trabalhos de duas artistas da segunda geração da dança moderna: Doris Humphrey e Helen Tamiris. Isso envolvia a parceria com uma colega que também era americana, Jeanne Yasko. O projeto foi parcialmente financiado pelo governo sueco e pelo *Dansmuseet*¹¹³ em Estocolmo. Embora o projeto de parceria tenha sofrido algumas diferenças pessoais, os solos, *The Negro Spirituals*, serviram para uma parceria ainda melhor pelos próximos 10 anos. Toda vez que eu pisava no palco era como se eu estivesse revisitando um amigo antigo, e os laços se tornaram cada vez mais fortes até uma severa doença no quadril ter me forçado a me afastar do palco antes da hora. Meu trabalho se ressignificou continuamente durante aqueles 10 anos, abrindo espaço para sutis diferenças aparecerem a cada apresentação. Minha dança estava repleta da minha experiência de vida, por isso minhas apresentações nunca eram estáticas, e reorganizavam sua relevância a cada ano.

Se a vida estava tão perfeita na Suécia, eu me perguntava: por que a inquietação? Eu sentia que estava desaparecendo. Um dia, no silêncio glacial de uma viagem de ônibus, eu refleti sobre como sobreviveria nessa terra de mortos. Ao mesmo tempo em que eu tinha uma vida segura e estável, com trabalho, casa, namorado, eu me sentia anestesiada. Eu era, segundo os padrões suecos, tão indiscernível quanto qualquer outra pessoa e, assim, eu me sentia invisível. Não havia nenhum conflito, em nenhum lugar. Não havia fome, não havia desemprego,

¹¹³ O *Dansmuseet* em Estocolmo, Suécia, foi inaugurado em 1953. Foi concebido a fim de preservar e ampliar o material de artes performáticas e visuais, ou então, apoiando novos projetos ligados à reconstrução histórica e preservação de tradições e legados em dança. A instituição era bem receptiva e deu suporte parcial ao projeto de reconstrução de alguns solos de Doris Humphrey e Helen Tamiris.

escassez de moradia, falta de entretenimento ou transporte acessível. Eu tinha tudo que eu materialmente precisava para estar contente, porém eu não estava contente. Eu precisava de conflito, eu precisava lutar, eu precisava estar incerta sobre o que aconteceria no dia seguinte. Na Suécia eu tinha fechado o meu ser emocional tão profundamente que eu procurava desesperadamente por um lugar para respirar, para jogar toda cautela ao vento, para errar e experimentar sem nenhuma vigilância crítica. De alguma maneira, um catálogo de bolsas Fullbright¹¹⁴ caiu em minhas mãos e havia duas oportunidades de visitar universidades de dança no Brasil; uma na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, e a outra na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em São Paulo. A razão que me motivou a escolher uma a favor da outra não foi uma decisão racional, foi um sentimento. No dia em que eu cheguei ao aeroporto de São Paulo, a pessoa que era para me receber nunca apareceu. Então, ao perguntar a desconhecidos se eles estavam lá para me encontrar, eu acordei e joguei fora o meu casaco da invisibilidade.

*Sim Dorothy, você não está mais no Kansas!*¹¹⁵

BRASIL

Tenho certeza absoluta de que brasileiros possuem um humor e natureza destemida, uma vez que são capazes de ao menos conceber a ideia de se perder tudo e começar de novo. Eu me explico: não é que eu queira perder tudo e começar de novo. Porém, eu cresci com uma confiança inata em instituições financeiras e desde que cheguei ao Brasil eu passei a ter receio da maioria das organizações financeiras. Eu cheguei aqui num tempo onde a moeda

¹¹⁴ As bolsas *Fullbright* são fornecidas em ambientes acadêmicos e se trata de um programa de intercâmbio entre os Estados Unidos e outros 155 países ao redor do mundo; oferecendo oportunidades de estudo, ensino e pesquisa em áreas diferentes. No meu caso a área era dança.

¹¹⁵ Uma frase de Dorothy no filme *Mágico de Oz* (1939). Depois de ter aterrissado sua casa em cima de uma bruxa perversa, Dorothy aparece e, admirando esse lugar encantado, exclama ao seu cão de estimação: “Meu Deus Toto, eu acho que não estamos mais no Kansas”.

flutuava atropeladamente e as minhas tentativas de entender as taxas de câmbio eram frustradas todo dia por uma inflação exorbitante. Ao final do dia, quando eu ia ao supermercado e pulava na frente do homem que diariamente mudava o preço dos produtos, eu agarrava as mercadorias antes que meus poucos cruzeiros não pudessem comprar nada. Em 1990 Fernando Collor de Mello se tornou o primeiro presidente eleito pelo voto popular desde o regime militar do Brasil. Embora a inflação tenha sido reduzida por um período curto em 1991, ela começou a aumentar de novo em 1992. Ao mesmo tempo em que seus meios para combater essa situação se tornaram insuficientes, como o congelamento de contas de banco e salários, a popularidade de Collor despencou e ele foi acusado de corrupção e levado ao processo de *impeachment*. As pessoas foram para as ruas e Collor se demitiu antes mesmo de ser destituído.

No lado social, a Lambada¹¹⁶ virou mania e a minha conta de telefone custava o mesmo preço do aluguel de uma casa ou apartamento pequeno. Eu tive que me acostumar a sentir saudades, e filas intermináveis no banco, correios, pontos de ônibus, qualquer lugar público. Às vezes a chuva era tão violenta que produzia reportagens contínuas de pessoas perdendo suas casas, além de desmoronamentos de terra e inconveniências diárias como enchentes te prendendo em algum lugar ou forçando a deixar o carro a nado. A distância que eu percorri cruzando a Dinamarca foi a mesma para ir de São Paulo até o Rio de Janeiro. O contraste com o silêncio que eu vivenciei na Suécia foi um choque enorme, uma vez que o alto nível sonoro me dava a impressão que alguém por perto estava sendo assassinada. Tudo no Brasil me parecia maior, mais exuberante, e cem vezes mais complicado. Em um dos meus momentos de frustração com algo que tinha acontecido, um dos meus colegas me disse que no Brasil tudo é uma bagunça, mas no final dá tudo certo.

Por meio de um convite de Marília de Andrade, fundadora e diretora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas, eu me

¹¹⁶ A Lambada era uma mistura de forró, salsa e merengue onde a mulher, geralmente usando saia curta e bikini, era rodopiada e jogada de um lado para o outro. Ela tem o charme acrobático que o *jitterbug* ou *Lindy* da década de 40.

vi em meio a um calendário intenso de aulas e ensaios, assessorando o projeto final de graduandos que era baseado em música brasileira. Para mim, isso foi uma ótima introdução tanto a compositores e cantores populares quanto aos clássicos contemporâneos. Ao mesmo tempo eu conheci e comecei a trabalhar com o Ballet Ópera Paulista, dirigido por uma colega da Unicamp, Ângela Nolf. Trabalhamos juntas por alguns anos até eu decidir envolver mais estudantes no meu trabalho. Quais melhores cobaias do que as pessoas que estudam com você?

Em meu primeiro trabalho com o Ballet Ópera Paulista, Sala de Espera (1990), eu apliquei improvisação a métodos composicionais mais tradicionais. Embora ainda não acostumados a esse formato naquele momento, os brasileiros são naturalmente criativos e adoram invenção. A cena da dança ainda ostentava campos separados, companhias do governo ou privadas que tinham uma estrutura parecida com a hierarquia europeia. A maior parte dos bailarinos estudava balé clássico como técnica fundamental para qualquer treinamento, independente do estilo. A Unicamp era de vanguarda na medida em que cultivava a ideologia de se desenvolver o movimento de cada um através de improvisação e pesquisa de campo.

As duas últimas décadas têm se tratado de fusões e misturas, nada é puro. A perda da pureza, daquela mistura única, é comparável à revolução industrial. O que nós perdemos, então, foi a humanidade do trabalho feito pelo homem. Em dança, nós perdemos a experiência singular baseada na atenção total a uma área. Hoje as pessoas tentam tornar a vida justa e igualitária, ao se fazer o trabalho você é modificado: isso te transforma. Se o mundo externo abaixa o padrão de tudo, nós perdemos nosso senso de responsabilidade, nossa integridade com nós mesmos. Tudo tem que passar pelo nosso corpo. Você não pode se chegar do primeiro aos dez anos de idade sem ter vivido dez anos (Pamela Pribisco, 2009).

Ao me envolver em um ambiente acadêmico eu tive que iniciar um hábito de sempre me questionar e justificar minhas ações. Os corpos com os quais eu trabalhava, incluindo o meu próprio, requeriam mais razões para dançar do que simplesmente criar movimentos interessantes ou seguir uma linha de pensamento dramática. A frustração inicial de ter que ensinar áreas de dança às quais eu não me sentia especializada me motivou a procurar material de leitura; assim eu poderia aprender maneiras de ensinar aquilo que eu já fazia naturalmente enquanto coreografava: improvisação. As fontes bibliográficas, combinadas a minha experiência prática, levaram-me a refletir sobre o tipo de corpo que eu queria: um corpo técnico apto a uma resposta coreográfica.

É da natureza humana levar a vida pensando que as coisas vão continuar como são, ou, então, que a juventude de um corpo vai ser preservada, que as pessoas vão sempre te achar atraente ou talentosa, que nunca vão faltar oportunidades e que você vai ser capaz de financiar a si mesmo. Nos anos 1980 eu completava a minha renda através da prática de massagens, uma profissão reveladora que mascarava uma necessidade real de entender o corpo mais profundamente e que eu descobri enquanto trabalhava com Graham. Nos anos 1990 eu estava muito ocupada com o ensino, coreografia e prática de dança; eu não tinha tempo para atender clientes, porém eu encontrei uma maneira de introduzir isso em minhas aulas. Apesar de eu estar trabalhando numa instituição que defendia a pesquisa e experimentação, a realidade mostrou que isso era o oposto, uma vez que a maioria das pessoas não gostava de quebrar tradições ou questionar hegemonias. Artistas independentes existiam, porém de maneira fortemente vinculada a grupos já estabelecidos ou a influências políticas. Na década seguinte, muitas outras instituições começaram a oferecer seus próprios programas de arte independente dos seus departamentos de Educação Física. A transição de *bailarinos que se articulavam bem* para *articuladores que dançavam* (e nem sempre tão bem) estava claramente crescendo. Até o final dos anos 1990, a palavra Performance estava se proliferando como arte corporal separada. Sua natureza conceitual parecia como uma desculpa para se introduzir elementos de

improvisado e (de novo) corpos cotidianos na dança. A influência das artes plásticas foi um fator motivacional, já que o estímulo visual servia (de novo) como inspiração. Alguns programas de incentivo começaram a se materializar, não somente direcionados a companhias de dança, mas também a grupos independentes que começavam a crescer. À medida que novas instituições de ensino começavam a arremessar uma quantidade de artistas em começo de carreira, a necessidade por maiores estruturas e estratégias políticas gerou interesse em se viabilizar e associar a dança a outras áreas.

As escolas de dança diminuíram porque as Universidades estão tomando esse lugar como rede de preparação de bailarinos e há uma proliferação de programas em dança. O problema — como eliminar ou selecionar academias de treinamento profissional, como a Juilliard, uma vez que o que significa ser artista não mais depende de um ou dois fatores, mas de uma combinação de papéis e responsabilidades? O coreógrafo se tornou, por exemplo, um editor junto ao qual os bailarinos são cocriadores (Garafola, 2009).

A prática de linguagens tradicionais de dança estava se tornando gradualmente obsoleta na mente dessa nova geração de bailarinos em direção ao novo milênio. Eu percebi que o sistema de valores ao qual eu me sentia fortemente ligada, e que também orientava minha visão acerca de uma boa base de dança, não apenas estava sendo mudado, mas também ridicularizado. Meu corpo trazia à dança a história das escolas que eu tinha frequentado, das pessoas, dos teatros, das plateias, dos críticos, e ainda de certas táticas de sustentabilidade. O *como* se dança estava de novo tomando o lugar do *por que* se dança. O corpo estava sendo reexaminado por outras perspectivas e o poder do coreógrafo todo-poderoso foi debatido e abandonado. A hegemonia entre coreógrafo e bailarino estava começando a se nivelar, criando uma parceria igualitária entre criador e intérprete.

Vivemos em ciclos: na política saltamos de liberais para conservadores; na economia, de tempos de abundância para tempos recessivos e, no caso da Dança Moderna, saltamos num vai-e-vem entre revolução e instituição. Artistas jovens encaram escolhas. Podem tanto integrar instituições estabelecidas quanto criar novos sistemas ou estruturas que desprezam a tradição. No âmbito do sistema antigo, o Coreógrafo está no topo da hierarquia. Hoje, somos muito mais democráticos, já que bailarinos assumem responsabilidades individualmente divididas e se tornam coreógrafos em potencial. Já abandonamos a singular perspectiva modernista e somos impelidos à era das coletividades. Será que os artistas de hoje estão preparados para incorrer neste novo papel dentro de uma estrutura aparentemente acéfala?

Nos Estados Unidos, os anos 1980 foram concluídos em meio a certa turbulência política e econômica que tiveram influência no cenário cultural global. As instituições financeiras de Wall Street quebraram de novo, o muro de Berlim caiu e os estudantes da China lutaram, embora sem sucesso, por democracia. No mesmo tempo em que Nelson Mandela foi liberado da prisão, crescia a atenção a respeito de multiculturalismo, assim como a necessidade por igualdade racial e étnica. Artistas de repertórios diferentes estavam usando meios da performance para traçar suas raízes através da arte.

O Brasil estava mais preocupado em estabelecer o artista como força singular na área de dança. A crescente quantidade de artistas independentes foi responsável por reestruturar o clima político e a luta por um suporte governamental para a Arte. Os sistemas privados e organizações como a prefeitura de São Paulo e Rio de Janeiro, SESC e SESI tornaram-se aliados poderosos, oferecendo espaços para ensaio, suporte financeiro e aumento de visibilidade ao trazer mais perto do artista um público de dança atípico. Novas estratégias estavam sendo desenvolvidas para programas e ações que enfatizavam projetos sociais e incentivos para jovens. Como resultado dos recém-formados cursos universitários de arte, houve um número de profissionais que passou a trabalhar no campo dos conselhos de arte, produção e gestão cultural, e

planejamento financeiro e administrativo; áreas previamente ocupadas por pessoas fora do terreno da arte. O sustento de um artista não mais dependia somente da sua habilidade de dançar.

Há pouco tempo, meu sogro recebeu um ultimato: “aprenda a usar um computador ou perderá seu emprego”. Todos os anos de experiência, o tempo de estrada, juntamente com a máquina de escrever e o corretor líquido de sua confiança não lhe haviam preparado para este salto gigantesco do mundo moderno. É uma sensação perturbadora descobrir que a maneira como alguém vê e percebe a vida foi desafiada. Do mesmo modo, no mundo da dança, os códigos e hábitos conhecidos envolvendo fazeres e reflexões sobre dança foram remexidos.

Lidamos com códigos e conceitos, modelos e teorias, noções e impressões. Um artista pode ser marcado por sua liderança sobre os outros, por sua cultura, por suas necessidades biológicas e pelos avanços tecnológicos de seu tempo. O corpo do intérprete é sua pesquisa. É um corpo que continua a andar, correr, dançar, tendo sido também agraciado pelo milagre da medicina moderna pra continuar na luta. Será que o meu treinamento técnico e habilidades desenvolvidas garantiriam a sobrevivência na área?

Muitas questões surgiram recentemente. A primeira é uma boa definição de virtuosidade hoje em dia. Nós incorporamos resistência, habilidade, disciplina e repetição. Também, hoje o homem retornou ao mundo da dança exercendo vários cargos. Por quê? Porque eles são mais ambiciosos, determinados e mais organizados do que a mulher (Garafola, 2009).

A década de 1990 trouxe computadores, o que criou um fluxo ilimitado de informação imediata sobre tudo. Isto trouxe à tona um problema de identidade para o intérprete e gradualmente este artista começou a negar sua herança. O dançarino não procura mais por modelos prestabelecidos para copiar. O espaço

de dentro, o interior do intérprete foi valorizado como a fonte de construção criativa a começar pela ação inicial e estendendo-se para a dança em si.

As incertezas de linguagens corporais e técnicas de dança embaralhadas e misturadas revelaram um período caótico sem identidades claras. O espaço ocupado pelo intérprete era lugar nenhum em todo lugar; ele já não era nem purista e nem radical, nem fundamentalista e nem clássico. Seu corpo já não era mais prosaico ou poético; ela era agora uma dança híbrida de modernidade e futurismo. O corpo tornou-se um veículo de ambivalência; toda e qualquer coisa tornava-se tema de investigação, e o tempo gasto com a pesquisa se acelerava. Além disso, quanto mais o movimento era irreconhecível e destituído de referências prévias a outras correntes da dança, mais por dentro estava o artista. O que é real e o que é virtual se confundem. Estamos na “Era da Performance” na qual a vida privada está se tornando cada vez mais uma exibição pública.

O artista estava se voltando a áreas da vida pública que marcam identidade, dobram o tempo, reformatam e reorganizam a nossa maneira de pensar sobre o corpo. Richard Schechner, em seu livro *Performance Studies — an Introduction*, fala sobre Performance como um método de análise, uma maneira para se entender o mundo em seu constante ato de ser, e um instrumento necessário para se viver “pois embora a arte envolva anos de treinamento e prática, a vida cotidiana também envolve anos de aprendizado sobre específicos comportamentos culturais (...) e de ajuste do papel de cada um em relação a circunstâncias sociais e pessoais” (Schechner, 2007: 28-29).

O tema dos meus trabalhos também estava sendo influenciado pela minha época e abordava uma seleção de assuntos contemporâneos. Eu me inspirava nos aglomerados de pessoas em terminais de ônibus, na curiosidade sobre o que se passa na mente de pessoas em salas de espera (*Sala de Espera*, 1990), em rituais, incursões e controle (*Pigs and Fishes e Totem*, 1991/4), eu me inspirava na modernização da figura mítica feminina (*Buscando Lilith*, 1996), na rotina ordinária da experiência cotidiana (*Ninguém sabe como me sinto nesta manhã*, 1997), na sutil linha entre sexualidade e violência (*Tá Olhando pra mim?*,

1998), nas massas interculturais que convergem no metrô de São Paulo (*Subsolo* 1999), na sutil linha entre sanidade e loucura (*s{ae}lig*, 2001), nos guetos metafóricos que construímos na vida cotidiana (*Roofs*, 2002), na beleza sublime de um romance perverso (*Convulsiva beleza de uma vida comum*, 2003), na perda e ganho de um corpo em disfunção (*Tatildade*, 2004/5), nas interpretações qualitativas de conceitos temporais (*Para Sempre*, 2006), na noção de fractal e teoria do caos (*Lacuna*, 2007), na mentira na vida pública e privada (*Babel*, 2008/9), na censura e intolerância da homofobia (*Efemer@*, 2010/11), nas conveniências e inconveniências das relações de amor (*Amor e outras conveniências*, 2011/12).

Como sempre acontece, a vida nos depara com algo inesperado, justo quando estamos ocupados com outras coisas. Um problema no meu quadril me fez parar de dançar e me submeteu a duas cirurgias, uma em 2001 e outra em 2003. Eu havia perdido controle sobre meu corpo e para um bailarino isso é devastador. Além de incapaz, meu corpo estava se tornando deformado. Em dança, o contraste entre corpos grotescos e clássicos é geralmente classificado em termos de controle físico e virtuosidade técnica. Há uma ilusão não discutida de que graça só pode ser atribuída àqueles que se recusam a envelhecer ou apresentar sinais de uso. Respiração pesada, suor, danos físicos são todos evidências da idade ou mortalidade de um bailarino. Eu nunca pensei em parar de dançar, mas eu não conseguia minimizar o processo terrivelmente doloroso de lidar com a minha desfiguração, exaustão, e a dor intensa e persistente. Além disso, também havia discriminação não só por parte de colegas e estudantes, com algumas poucas exceções; mas a sociedade como um todo não é particularmente receptiva a pessoas com deficiência. Elas trombam, dão empurrões e estão longe de serem corteses. Em seu artigo “Strategic Abilities: Negotiating the Disabled Body in Dance” (“Habilidades Estratégicas: Negociando o Corpo Deficiente na Dança”), Albright afirma: “Muitas das nossas ideias sobre autonomia, saúde, e autodeterminação nessa cultura do final do século 20 são baseadas em um modelo de corpo como máquina eficiente sobre a qual devemos ter controle total”

(Albright, 2001:65). A presença da medicina moderna e minha determinação em continuar fizeram dessa interrupção traumática uma experiência de aprendizado e uma oportunidade para repensar tudo, incluindo caminhar. No meio dessa crise eu decidi voltar à escola, afinal de contas a minha mente ainda estava intacta. Aos 45 anos eu entrei na faculdade (de novo).

No meio tempo eu continuei coreografando. Eu descobri que a minha maneira de lidar com a experiência humana é por meio da tensão entre consentimento e rebeldia onde o lugar-comum tem seu papel. A ideia me fez focar nos instrumentos que eu precisaria. Se eu utilizasse uma estética primitiva, como eu fiz em *Totem* (1991) utilizando movimentos ritualísticos, eu experimentaria um vocabulário não codificado e formas cruas não refinadas, às vezes se conectando a imagens da natureza ou usando ritmos assimétricos.

Uma coisa é clara: eu nunca me prendi ao mesmo tema por mais tempo do que era preciso para construir cada dança. Eu nunca gostei de reconstruir trabalhos, pois sentia instintivamente que cada um deles pertencia a um tempo específico. Mais e mais eu introduzi o que eu chamava de buracos no meu trabalho, onde eu esperava que o bailarino fosse capaz de recriar apenas o estado corporal, a qualidade ou intenção de cada momento, e não movimentos específicos. Ao permitir que a inteligência e intuição do bailarino o guiem nesses momentos, eu insisti numa consciência alternativa da presença mental e corporal. Em *Para Sempre* o grupo se rebelou. Eles se recusaram a aceitar esse estado de incerteza que vinha com o uso da improvisação não como processo criativo, mas como parte do produto final. Isto exigia que eles reorganizassem sua necessidade de perceber tempo e espaço a partir de outro ponto de vista. O que eu estava começando a considerar eram conceitos de tempo sugerindo um estado prévio à aceleração em relação a intervalo, além de uma percepção de tempo como encarnação de uma série de frequências de energia — intensificações — o que por sua vez incita o deslocamento de corpos pelo espaço. Eu dizia aos meus bailarinos: “veja o movimento que você deixou atrás de você, projete esse movimento à sua frente. Quando você se desorienta, esses são os melhores

momentos! Nada pode ser repetido à mesma maneira novamente¹¹⁷.” Certo? Certo...

Eles odiavam minhas tentativas de tentar criar movimentos e intensidades que não estavam sendo concebidos como parte de uma estrutura à qual eles já estavam acostumados. Nesse processo, por mais que a maioria se considerasse coautores, eles não se responsabilizavam pelo trabalho, deixando para mim a tarefa de lhes dizer como se mover. Em outras palavras, o que eles acreditavam ser um pensamento contemporâneo era, na verdade, a velha fórmula da dança moderna na qual o coreógrafo tomava todas as decisões e os bailarinos as executavam. Eu não cedia, forçando-os a pensar por si mesmos e não contar com explicações contínuas durante o trabalho. Siga o processo, se abra para que os buracos possam ser preenchidos. Resultado: o trabalho terminava, era apresentado e depois jogado fora.

O próximo trabalho com o mesmo grupo foi igualmente frustrante. Eu estava inspirada por conceitos da física como teoria do caos¹¹⁸ e o conceito matemático de fractais¹¹⁹ como maneiras de organização do corpo no tempo e no espaço. Até mesmo convidei um professor de física da universidade para que ele os explicasse esses conceitos. Mais uma vez, eu tive que entrar no processo e coreografar, mas dessa vez eu ofereci espaços específicos para que eles próprios interferissem. No meio do processo o grupo assumiu controle e começou a criar com entusiasmo. O que foi que eu fiz para causar essa mudança? Será porque eu assumi o papel que eles pensavam não querer mais para o grupo — o de coreógrafa? Ou foi porque eu era uma *diretora-devir*, habitando algum lugar entre coreógrafa e diretora, ajudando os bailarinos a perceber que cada um tinha capacidade de inventar e de extrair dinamicamente muitos desdobramentos a

¹¹⁷ Essa conversa foi retirada da minha memória.

¹¹⁸ A teoria do caos é uma ramificação da matemática e lida com um sistema sensível e complexo de alterações de comportamento; onde uma pequena mudança na ordem das coisas pode gerar consequências consideráveis.

¹¹⁹ Fractal é uma figura geométrica onde uma parte contém o mesmo caráter da forma inteira. Por exemplo, um floco de neve é constituído de um padrão que recorre progressivamente em escalas menores.

partir de um só. Nossos corpos se reformam: um corpo coletivo é acumulado a partir da ideia de que muitos corpos em potencial existem em um único corpo. Essa consciência é uma experiência conceitual, porém similar ao coro da dança moderna da década de 1930. A linha invisível que mantém um grupo unido é conectada através de movimento, “O significado do movimento é o próprio movimento do significado” (Manning apud Gil,2009: 28).

A oportunidade de encontrar e vivenciar esse pensamento por meio de teoria e prática apareceu de surpresa depois de eu ter entrado no Programa de Doutorado em Artes na Unicamp em 2007. Uma das aulas obrigatórias, *Laboratório II*, que abrangia teorias da Performance e métodos práticos, foi ministrada por três professores da Unicamp: Renato Ferracini, Veronica Fabrini e Fernando Villar.

Minha percepção de movimento foi influenciada pelo trabalho de Renato Ferracini¹²⁰, cuja pesquisa visa expandir a consciência corporal do bailarino ao levá-lo a um território de potencialidades sinestésicas e, assim, induzindo-o a um estado de percepção micro molecular. Isso é possível através de exercícios que exploram intensidades e velocidades de movimento em um nível molecular. Ao criar movimentos corporais intensos em alta velocidade, Renato repentinamente interrompe qualquer movimento externo enquanto mantém a consciência dessa atividade acelerada que continua na parte interna do corpo. Ele solicita ao bailarino que projete essa energia sem se mover de fato. Isso cria um estado pré-acelerado de movimento, uma prontidão virtual e multifocal que ocupa um espaço potencialmente energizado. O resultado é um sentimento de que tudo é possível, de que eu posso ir a qualquer lugar e fazer qualquer coisa. A prática abre eventuais bloqueios, força a quebra de movimentos habituais e induz a um estado de conectividade com qualquer coisa. O corpo se torna artisticamente

¹²⁰ Ferracini é um pesquisador brasileiro que ensina no programa de graduação Artes da Cena na Universidade de Campinas. Ele é um dos diretores do núcleo de pesquisa interdisciplinar LUME, o qual essencialmente visa à expansão da pesquisa em teatro e performance. Eu trabalhei com ele por um ano em duas disciplinas da pós-graduação em artes da Unicamp, colaborando também em um projeto final de estudantes do curso de graduação em Dança do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes.

potente e criativo, cruzando fronteiras que expandem e perfuram limites, criando um espaço cênico que combina teatro, dança e performance. Cria-se uma gama dinâmica de ações físicas, uma percepção de tempo e espaço vivenciados qualitativamente por meio de frequências de vibrações. Embora originalmente direcionada a atores, a experiência com Renato elevou em mim novas maneiras de obter expressão pessoal na dança. Ela também me atirou a um dilema digital, uma vez que eu comecei a experimentar uma presença virtual não apenas no corpo do bailarino, mas também através do vídeo. Essa fusão de escrita fantasmagórica e imagem gerada por computador tornou-se uma negociação consistente entre confluências reais e virtuais.

Eu queria que a câmera tivesse uma relação quase simbiótica com o bailarino, tornando-se uma parceira criativa e um meio efetivo de se associar a outras interações tecnológicas. No contexto do meu trabalho, eu usei a câmera para me aproximar do sujeito, examinando o corpo em suas conexões ou mesmo desconexões através de detalhes. Da mesma maneira que Loie Fuller ofereceu uma imagem estendida do corpo real, a lente refinava ou amplificava uma parte implícita do trabalho. A câmera se tornou, de fato, um instrumento invisível. Há perigo em se usar tecnologia, uma atração ambígua e rejeição da máquina e equipamento desenvolvidos a partir de conhecimento científico? A tecnologia distrai ou realça o corpo? Artistas e educadores de dança talvez estejam inseguros com seu papel no campo da tecnologia, que muda rapidamente, uma vez que, cada vez mais, usamos computadores em performance, workshops e instalações como meio auxiliar e para se enfatizar e integrar informação. Ainda consideramos os seres humanos como receptores dessa informação, ou, metaforicamente, tradutores de dados a cabo. Entretanto, o oposto é verdadeiro, uma vez que computadores são repositórios de material criado por serem humanos inteligentes.

Será que esse distanciamento do corpo nos afeta ou não? A interação do homem com a máquina constrói novas paisagens e viabiliza o que sabemos ou queremos mostrar. Questões de distância e tempo não são mais problemas; elas

são resolvidas ao toque de um botão, apesar de existir uma luta de poder entre quem está no controle, quem aperta o botão e quando. A técnica de dança também é uma tecnologia, uma habilidade, um instrumento, um meio de expressão, uma encarnação que serve a finalidades como apresentações, expressão, e definição do controle sob o movimento. A técnica aprimora a eficiência do movimento e pode ser usada para evitar danos ao corpo. Ao voltarmos-nos às mais complexas interpretações da influência cibercultural, a internet mudou a nossa capacidade de elucidar nossa era. Nós criamos uma habilidade relacionada ao hipertexto, isto é, através de um ou dois cliques, centenas de mensagens, informações e imagens piscam à nossa frente.

A comunicação por internet fornece ao seu usuário a possibilidade de se interconectar instantaneamente, o que atualmente opera sob a premissa de que mensagens e informação sejam curtas e superficiais. As mensagens substituíram os textos.

Os artigos de revista foram reduzidos de 2000 a 700 palavras, uma vez que a internet interferiu na leitura que as pessoas dedicam a revistas. Como resultado não há como gerar verba de nenhuma dessas formas. Onde colocar artigos mais elaborados? A escrita na internet é também desleixada, as pessoas não revisam suas mensagens antes de enviá-las. (Garafola, 2009).

RECONSTRUÇÃO OU REIMAGINAÇÃO

Em 2009 estive em Nova Iorque por quatro meses através de uma bolsa da Capes, a fim de pesquisar a tendência entre os anos 1960 e 1970 de se reconstruir trabalhos da primeira fase da dança moderna. Não eram um ou dois, mas uma onda de trabalhos sendo reconstruídos e, mais surpreendentemente, havia um público ansioso se amontoando para vê-los. Artistas contemporâneos renomados encontravam-se envolvidos nestes projetos. Quando ouvia os espectadores comentarem “este trabalho é tão novo”, comecei a me perguntar se não havia uma questão política ou filosófica a ser discutida. Por que as pessoas estão olhando para o passado e o que isso tem a nos dizer sobre o presente? Que efeito isto exerce sobre trabalho pessoal dos artistas de hoje?

Olhando Nova Iorque a partir de uma perspectiva turística, nada havia realmente mudado. Em pouco tempo tornei-me parte da experiência diária dessa complexa cidade, percebendo que na verdade esse ponto de vista onde tudo é o mesmo era a reinvenção de uma Nova Iorque política e socialmente agitada e agora bem subsidiada e de classe média e alta. Muita coisa se tornou clara durante a minha estadia por lá; a política social de Nova Iorque tinha se tornado ainda mais organizada e até mesmo (quem diria!) segura. Eu me surpreendi ao ver como o trabalho de vendedores¹²¹ e artistas¹²² de rua, uma prática desorganizada e ilegal nos anos 1970, tinha sido sancionada legalmente. Músicos de rua, que costumavam se apresentar de maneira voluntária, agora tinham que passar numa audição ou então seriam removidos, e até por outros músicos. Casais homossexuais estavam em uma posição mais confortável, visivelmente

¹²¹ Vendedores de rua em Nova Iorque são como uma espécie em particular, geralmente imigrantes que vendem mercadorias na rua. Às vezes eles são intermediadores ou possuem uma história de tráfico de produtos de seus próprios países, outras vezes eles se juntam aos seus grupos étnicos para vender qualquer coisa, desde acessórios até perfumes. Muitos vendedores de livros são bem instruídos e são capazes de fazer uma crítica que pode desafiar a opinião até mesmo dos melhores críticos literários.

¹²² Artistas, geralmente músicos, que tocam nas ruas e no metrô geralmente para completar outras fontes de renda, mas muitas vezes contando com essas apresentações como meio principal de sobrevivência, mantendo dia e hora certa para trabalhar.

demonstrando seus afetos; isso era algo que eu não estava acostumada a ver de maneira tão aberta, mas que evidentemente as pessoas à minha volta estavam. Nova Iorque cruzavam as ruas, enviando textos dos seus telefones *Blackberry*, confiantes de que o trânsito ia parar para eles passarem. O “GROUND Zero” agora era uma atração turística abarrotada de camelôs vendendo fotos e outras recordações do acontecimento como, por exemplo, pedaços de alvenaria das Torres Gêmeas (uma maneira macabra de se transformar a dor em uma mercadoria colecionável). O modo desajeitado e caótico com o qual os artistas e mercadores da Nova Iorque lutavam para sobreviver no passado agora fazia parte do charme da cidade. Nunca se sabe o que, quem ou onde as coisas podem acontecer.

Pode-se pensar que essa transição para uma condição político-social mais segura e manejável abriu caminho para uma liberdade cultural maior, em que se pode expressar sem medo de perseguição ou censura. Havia eventos de dança *forefront*¹²³ que eram financiados pelo governo, assim como subsídios Corporativos direcionados a reuniões e locais de performance e artistas independentes; sem mencionar os caminhões de dinheiro, em sua maioria vindos de doações privadas, sendo despejados em Centros Culturais recém-desenvolvidos e novos Programas Universitários de Arte. A dança agora era plenamente desenvolvida e altamente respeitada por membros da comunidade artística, embora não tenha sido assim em todos os momentos da história. Atualmente ela está no mesmo patamar que a música, teatro e artes visuais. Os jornais cobrem espetáculos de dança com o mesmo zelo que a análise de qualquer outro crítico de arte teria, referindo-se a fontes comparativas e históricas para dar suporte ao seu ponto de vista. As universidades fornecem um minucioso e atualizado currículo em Dança, que, além de incluir conteúdo histórico, também oferece pesquisas culturais em dança que conectam diversas linguagens, estilos e técnicas e define suas identidades sociopolíticas em relação a ideias de arte contemporânea.

¹²³ Os mais recentes e inovadores.

A maior parte das épocas sempre desafia a anterior, cutucando o dogma convencional e acreditando, como diria Richard Schechner¹²⁴, que a geração presente é mais inventiva e não tem nada a ver com a antecedente. Já tratei de como as apresentações do *Judson Dance Theatre* se distanciaram radicalmente de ideias consolidadas a respeito de técnica, particularmente virtuosidade, e do significado do movimento e outras implicações da dança. É importante olhar para trás para que se entenda a necessidade dessas danças serem visíveis em outro tempo. Qual foi o papel que a presença do *Judson Dance Theatre* exerceu na dança contemporânea?

*A dança contemporânea seguiu os passos do teatro experimental da década de 60 e 70” (Schechner, 2009).*¹²⁵

Entre os trabalhos que assisti estavam reconstruções do *Trio A* de Trisha Brown (1966), *Parades and Changes* de Anna Halprin (1965), *Huddle* de Simone Forti (1961), *Blank Placard Dance/Blank Placard Happening* de Anna Halprin (1968), *Spanish Dance* (1973) e *Accumulation* (1971) de Trisha Brown, e *Street Dance* (1965) de Lucinda Child. Eu me perguntava o porquê das pessoas, incluindo a mim mesma, serem tão interessadas em olhar para trás. Será apenas pura nostalgia ou aquela atitude de alguém que pensa que “fizemos isso muito melhor no meu tempo”? Há alguma explicação com embasamento teórico para essa pergunta ou será que estamos apenas inventando novas maneiras de ver trabalhos do passado como contemporâneos? Será que essa onda de retrospectivas de trabalhos de dança serve para nos lembrar de que a arte performática é um dos instrumentos mais poderosos para mobilização social?

¹²⁴ Professor da Universidade de Nova Iorque, no curso de graduação em Estudos da Performance. Nos anos 60 e 70, Schechner frequentemente comentava em sua aula de Performance Experimental que “Cada geração inventa a si mesma”. Universidade de Nova Iorque, Estudos da Performance, 2º semestre de 2009.

¹²⁵ Essa citação foi extraída diretamente da aula “Performance Experimental nos EUA: dos anos 60 aos 80”, ministrada por Richard Schechner na Universidade de Nova Iorque, Estudos da Performance, outono de 2009.

Embora seja difícil de replicar a irreverência criativa dos anos 60, é possível que tenhamos aprendido alguma coisa a partir da loucura, do risco e da ousadia de se dizer não. Será que a arte hoje em dia é segura porque nós perdemos a batalha, ou será que as questões atuais não nos movem o suficiente para que manifestemos nosso pensamento através da arte?

Por outro lado, há uma similaridade entre o trabalho experimental dos anos 60 e os trabalhos mais conceituais de hoje em dia. O corpo silenciou a maior parte dos exageros coreográficos e há de novo uma tendência a não se demonstrar a técnica. O corpo é levado a questões conceituais. Ele foi além do movimento cotidiano e adaptou uma maneira de incorporar apêndices tecnológicos como celulares, computadores, i-pods e i-phones ao automatizar suas ideias e não seus movimentos. Na tentativa de apresentar ideias simples, o corpo aparece como aparato móvel sem conexão com a eletricidade. Não há uma causa por trás, ou rebelião social para motivar minha ação.

Minha questão continua então: Por que será que as coisas do passado parecem novas? Eu sugiro que a nossa habilidade de ver, absorver e assimilar informação atingiu um limite e nós temos que treinar nossos olhos a observar de novo coisas simples. Isto se trata da necessidade de descansar nossos olhos e focar em uma coisa de cada vez. Isto tem a ver com retornar à cultura que se expressa a partir de um lugar comum. A simplicidade é suspeita, ela tem sido acusada ora de ser banal, ora de se relacionar a pesquisas abaixo da média, ou ainda de possuir pouco valor. Por essa definição pode-se pensar que atualmente tarefas simples poderiam ser julgadas como triviais. A surpresa é a maneira como a onda de trabalhos dos anos 60 atraiu um público de várias idades. Logo na primeira cena de *Parades and Changes*, de Anna Halprin, onde cada performer tira lentamente a roupa¹²⁶, põe-se de pé e nu, e, depois se veste de novo, a plateia testemunhou o evento em silêncio e estudou as diferenças entre os corpos e a maneira de cada um se despir e dobrar sua própria roupa. Isto se tornou, em sua inocência, um ato de reconhecimento puro e descomplicado. Eu

¹²⁶ Apresentado no *Dance Theatre Workshop* em Nova Iorque, Novembro de 2009.

não sou diferente de você. O espetáculo foi ousado e frágil ao mesmo tempo, além de surpreendentemente novo. Houve momentos caóticos, mas também de grande ternura através de abraços ocasionais e repetitivos. O trabalho termina com vários bailarinos vestidos com várias camadas de roupas, arrumadas de forma arbitrária, andando em direção à rua e sendo ignorados por transeuntes; ao mesmo tempo em que acompanhávamos seu caminhar por meio de uma transmissão ao vivo televisionada. Ao descrever esse evento eu me surpreendo com sua suposta inocência, mas ao testemunhá-lo eu me senti movida e inesperadamente rejuvenescida.

O que será que nos faz querer assistir esses trabalhos e por que será que eles nos parecem novos? Ainda mais interessante é o fato de eles serem frequentemente discutidos, mas raramente apresentados. Eu decidi fazer um experimento e reconstruir como tarefa cinco trabalhos de dança dos anos 60 e 70, apresentando-os no Campus da Unicamp. Estes foram: *Huddle* de Simone Forti, *Octopus* de Douglas Dunn (1974), *Spanish Dance* de Trisha Brown, *We Shall Run* de Yvonne Rainer (1963), *Smiling* de Steve Paxton (1967) e *Acapulco* de Judith Dunn (1962). Meu objetivo era ver como as pessoas recebiam esses trabalhos pelos dois lados: o dos bailarinos e o do público. Numa tentativa de eliminar as barreiras entre o bailarino e observador, a dança é vista não como algo separado da vida, mas sim como algo que *qualquer um* poderia fazer. Eu escolhi trabalhos que eram em sua maioria apresentados ao ar livre, atribuindo tempo necessário para cada um acontecer, interagir com outros e vivenciar seu corpo como algo dentro e fora de si mesmo.

O que eu vi acontecer foram risadas, curiosidade, impaciência, e um tipo de suspensão causada pelo duro trabalho de se tentar compreender performances mais complicadas. O evento evocou várias respostas daqueles que o observavam; às vezes eles questionavam a intenção essencial daquelas danças, mas o público nunca perdia o interesse e quase sempre se conectava diretamente com o que estava acontecendo.

Conhecido e desconhecido, como na vida — redundância e originalidade — se apresentam na arte, em estruturas que se refrescam, através dos tempos, a cada momento de sua fruição (Navas, 2011:40).

Hoje muitos coreógrafos ainda estão insistindo em maneiras de encarar o corpo como objeto de separação, removido de qualquer conflito político e social e não abastecido por revoltas. As táticas de mobilização que uniram uma epopeia e instigaram pensamento e ação são contrárias às tendências da dança contemporânea de hoje, que tende a isolar, poluir ou confundir o público através do uso excessivo de tecnologia. Estamos nós propensos a sentir que as questões de hoje se relacionam à pessoa hermética em que nos tornamos, trancada na terra da internet; e, por isso, olhamos de novo para maneiras de estarmos juntos, nos conectando, percebendo e compartilhando? Simples não é menos, mas sim um reconhecimento precioso das coisas que nos permitem funcionar como uma espécie imperfeita, porém duradoura.

A cada performance, para além de familiaridades mais contemporâneas, ainda estão a residir certos sentidos de cerimônias, muito antigas, onde todos dançávamos juntos (Navas, 2011:41).

O que será que se perdeu no treinamento híbrido de dança hoje? Um verdadeiro self-service de cores e sabores, essa fusão e mistura não produz um estilo coerentemente subordinado e uniforme. É apenas diferente. Margot Fonteyn foi uma mistura única, uma vez que ela teve uma experiência singular. Hoje o corpo é um instrumento externo. As ações não são mais profundas do que a periferia, como pessoas que conversam sobre algo que não entendem. Olhe para a plateia, esta é um bom barômetro (Pribisco, 2009).

INTÉRPRETE VS. CRIADOR

Entre o dançarino e o coreógrafo instaura-se uma relação hegemônica. Quando estas divisões estão claras e quando estão nebulosas? Ou, colocando de outra forma: de quem é a ideia, afinal? De qual corpo ela surge? Do bailarino ou do coreógrafo?

Em uma viagem a Nova Iorque em 2010, eu assisti à última versão de “Revelations” (1960), coreografia assinada por Alvin Ailey.¹²⁷ Esperava ansiosa por uma parte da coreografia na qual uma bailarina entra com uma sombrinha branca, da qual me lembrava bem por causa de Judith Jamison — uma bailarina negra alta e enérgica, queridinha do público nos anos 1970. Enquanto assistia à peça, comecei a me dar conta de que aquela parte pela qual eu esperava já havia passado. A entrada da sombrinha já tinha ido e vindo e eu não tinha nem mesmo notado. Mas por que isso? Aquela parte havia sido muito bem dançada, mas carecia da personalidade para quem havia sido designada. Fora a bailarina quem imprimira a lembrança em mim. Consequentemente, há momentos nos quais a hegemonia convencional se desequilibra e o dançarino se iguala ou mesmo excede, tornando-se mais importante do que o coreógrafo, aos olhos do público.

Antigamente bailarinos foram tratados como se fossem inferiores ao coreógrafo. Pessoas hoje têm vergonha de serem chamadas “colaboradores”, é preciso ter cuidado ao colocar isso no programa... O coreógrafo não preenche todas as necessidades (Rodrigues, 2010).

¹²⁷ Alvin Ailey (1931-1989) foi um bailarino e coreógrafo afro-americano, que deixou sua marca na cena americana de dança na segunda metade do século XX. Ele era diretor artístico da Alvin Ailey Dance Company, uma companhia de dança moderna sediada em Nova York, até sua morte. Inicialmente, Ailey fundou escola que levava seu nome juntamente com outro bailarino moderno, Pearl Lang, em 1969, atraindo 125 alunos. A escola chegou a ter mais de 3.500 bailarinos de todo o mundo e uma faculdade de 75 formandos. Na escola, localizada junto à companhia à West 55th Street, alunos podiam estudar uma infinidade de estilos, do jazz moderno ao bale clássico. Hoje a escola oferece bacharelado em Belas Artes em associação com a Fordham University, também sediada em Nova York.

Então, cá estamos, todos somos colaboradores no processo criativo: os bailarinos, os artistas de vídeo, os artistas visuais, os músicos. No final, não seria necessário alguém para centralizar essas vozes? Isto nos leva a questionar de que modo estas questões afetam o corpo no que diz respeito à visibilidade da autoria. Se o modelo para o movimento não é o coreógrafo, mas a ferramenta do coreógrafo: o bailarino; a posse do trabalho se torna uma questão em debate. Certa vez um parceiro de dança me perguntou: “Quem é você agora, a dançarina ou a coreógrafa”? Isto ocorreu porque eu estava sempre interferindo na coreografia ao mesmo tempo em que a dançava, levando-me a inventar um novo movimento enquanto, simultaneamente, eu deveria executar uma dada sequência. Honestamente não sabia quem estava no controle, a bailarina ou a coreógrafa em mim. Esta ambiguidade de papéis é o que separa a geração de hoje dos *corpos dóceis* de Foucault. A abundância de interpretes individuais no campo hoje em dia espargiu os coletivos de dança, grupos que se reuniam, não por questões meramente financeiras, mas por terem ideias e abordagens sobre a dança em comum. O modo pelo qual nós pensamos coreografia se torna uma estratégia mais do que um plano rígido, e o espaço para interação com o público é semelhante a técnicas de Performance onde é dada ênfase à função dos membros da plateia. Frequentemente o público se envolve ativamente na performance e às vezes até reinventa o trabalho por meio de sua participação ao longo da apresentação. Como no caso do grupo *Fluxus*, ocasionalmente concediam-se tarefas à plateia, que se tornava uma participante ativa. Esse aspecto se relaciona à motivação que leva pessoas a assistirem certas produções. Como em muitas apresentações dos anos 60 e 70, o público comparecia já sabendo que poderia acabar tirando a roupa ou se tornando parte da performance junto com os outros artistas.

A troca entre o público e performer não é estranha à História, mesmo entre colaborações de outras áreas artísticas. Quão diferente são as nossas colaborações artísticas de hoje em relação aos espetáculos de corte do século XVIII ou às trupes itinerantes de *Commedia dell' Arte* (as quais abriram as

fronteiras que separavam a performance e a intervenção pública), e mais tarde aos modelos que combinavam dança, música, poesia e artes visuais? Mesmo Diaghilev contava quase que exclusivamente com suas afiadas escolhas de colaboradores para assim desenvolver sua própria forma de produzir dança.

Cada um sabe mais o que precisa. Faz parte da vida. O corpo de nossa época é cheio de informações misturadas, mas mais conhecimento significa mais possibilidade. Prefiro que cheguem para trabalhar comigo muito inexperientes. Minha companhia tem papel de formação. Não sei onde vou — também é preciso se preocupar com de onde vem o dinheiro, como sobreviver agora (Rodrigues, 2010).

Será que o processo democrático diminui a clareza? Se há muitos cozinheiros na cozinha, sim, isto se torna em uma pluralidade de visões, porém na maioria das vezes apenas uma pessoa assina como autor (coreógrafo) (Garafola, 2009).

A publicidade da dança também mudou. No passado as fotos de dança mostravam um corpo saltando ou pego no ar com uma perna encostada na orelha. Nas fotos de hoje em dia os corpos são organizados assimetricamente, geralmente em posição de braços e projetando sérios olhares (para o horizonte?). O foco do bailarino indica ao observador a maneira do corpo contemporâneo se conectar ao seu ambiente e a sua opinião a respeito dessa conexão. Na maioria dos casos o foco não é nada mais do que direto, voltado para dentro ou para fora em direção ao céu. A Internet e o *YouTube* nos fornecem um levantamento de trabalhos editados estrategicamente. Por que ir ao teatro se você pode assistir à dança na segurança da sua casa; e além do mais, isso não o impede de fazer outras coisas com seu próprio tempo? A experiência é do tipo virtual, um conteúdo capturado no ar através de uma máquina. Vem chegando um novo tempo no qual as questões da arte — o que é bom, o que funciona, o que não é bom — são

irrelevantes. O que importa é adquirir informação, imagem incluída. Ir ao teatro e assistir a uma apresentação ao vivo não se enquadra nesse objetivo, isso leva muito tempo e demanda que foquemos apenas uma coisa.

Meu Deus, hoje as pessoas vão à Opera vestidas como se estivessem indo à praia! (Pribisco, 2009).

As pessoas não podem mais ir a aulas, pois a maioria trabalha em tempo integral. Isso tem mudado os corpos que dançam hoje em dia. Se você está pagando por espaço de ensaio, você não pode desperdiçar tempo que está sendo pago apenas para se aquecer (Rudner, 2009).

Quase qualquer um pode começar sua própria companhia hoje em dia. A diferença é que tudo se tornou mais acessível — Nivelá-se por baixo, assim todos podem fazê-lo — mas o balé não. O balé não é acessível a qualquer um, ele é elite. Quando você iguala os dados demográficos ele se torna bem menos interessante. Treinar é como ser uma freira (Pribisco, 2009).

Em 2009 eu decidi fazer um experimento de resistência no metrô de Nova Iorque como parte de um projeto final de performance para a NYU. Eu passaria quanto tempo eu pudesse seguindo os músicos do metrô e deixando sua música me levar para direções diferentes. Eu entraria num vagão e quando as portas se abrissem, se houvesse som emanando de uma plataforma próxima ou distante dali, eu sairia de lá e seguiria a música. Parecia-me estranho ter de seguir um plano tão simples, porém inexplorado. Eu estava me distanciando dos meus procedimentos de sempre e me levando a descobertas inesperadas, um pouco como Merce Cunningham lançando moedas. Minha única regra era a de permanecer no metrô, eu podia tirar uma soneca, comer um sanduíche, mascar

muito chiclete, mas sempre teria de seguir a música. Eu sabia onde começaria e onde terminaria, mas o essencial da reflexão, depois documentada, foi uma viagem aparentemente sem direção através de um labirinto de passagens subterrâneas. Eu me deparei com muita hostilidade e momentos de uma surpreendente intimidade; porém eu estava participando de um exercício de observação interessante uma vez que o estilo de vida urbano (comparável à prática usual de dança contemporânea) nos deixa relativamente anestesiados ao que é extraordinário na vida diária. É de nossa natureza impor censura e é quase impossível retirar algo de seu contexto sem eliminar todo o resto. Se eu noto um mendigo dormindo à porta de um edifício eu começo a perceber que as portas de todos os outros edifícios sendo ocupadas por mendigos. Esse é o meu mecanismo de defesa: se eu ignoro a um eu ignoro a todos, se eu vejo um eu vejo a todos.

Encontrando-se num lugar diferente de parques ou lugares de recreação, as pessoas no metrô não estão a lazer para poder entrar e sair desse tipo de performance: elas estão em trânsito, com pressa, às vezes em velocidades vertiginosas. Quando param para ouvir a música, elas têm a impressão de estar em um momento de suspensão, uma trégua temporária nessa batalha de se manter um andar estável. Sua atenção fica lá por mais ou menos 30 segundos e depois elas continuam sua jornada.

Eu estava interessada em saber se esses músicos tocavam suas próprias composições. Saber como eles lidavam com o difícil fato de que a cada minuto um trem chegaria à estação guinchando os trilhos e abafando seu próprio som. Eu também queria saber das leis ditas e não ditas que governavam a sua existência, e se essas regras regulavam de fato suas vidas de performance subterrânea.

Na minha viagem inicial a Nova Iorque, para começar minha jornada, eu me aproximei de uma mulher e comecei a conversar sobre meu experimento. Ela me disse que era psicóloga e escultora. Ela me perguntou se eu sabia onde estava indo, eu disse que sabia onde começaria e onde terminaria. Eu seguiria a música e tentaria aprender algo sobre essas criaturas subterrâneas, e mesmo se

eu não soubesse onde isso me levaria eu estava determinada a não predefinir meu caminho. Eu seguiria a música da mesma maneira que um animal segue um aroma.

De algum jeito eu me vi em direção ao oeste mais ou menos às 3 da tarde e ouvi um jamaicano na plataforma 7A. Ele usava dois tambores de aço e, sim, gritava músicas de Natal pedindo às pessoas que cantassem junto. Ele tinha um ou dois dentes visíveis. A gritaria parou quando o trem chegou na estação. Muitos lhe deram dinheiro, mas eu acho que era mais para fazê-lo parar. Ele era carismático, bem-apegoado e puxava conversa com aqueles que passavam perto... Na 59ª eu peguei trem D em direção ao Bronx. Dentro de alguns minutos o vagão preencheu-se com uma música de flauta peruana. O músico pedia dinheiro em inglês e espanhol. Uma mulher branca deu-lhe dinheiro mas o contingente espanhol se irritou e o ignorou... Eu embarquei no trem F e me dirigi ao Jamaica Queens. Um grupo de crianças improvisando dança de rua estava mudando de um vagão a outro. Eles eram incríveis, mas quase ninguém queria eles por ali. O movimento do vagão parecia favorecer a sua dança, levando-os a executar movimentos mais precários. Eu os dei 5 dólares e eles ficaram por mais um tempo dançando à minha frente... No meu caminho ao centro da cidade eu saltei na 43ª para ouvir um homem tocando teclado e cantando blues. Ele parou de repente para conversar com um amigo que tinha vindo vê-lo. Eu me aproximei para que pudesse ouvir a conversa. Ele estava farto e não sabia por que estava ali, ele não precisava estar ali. Mas isso era seu trabalho, um trabalho sujo e estúpido que pagava seu aluguel. 'Por isso estou aqui todo dia nesse

*maldito buraco de rato'. Ele então percebeu o quão perto eu estava e se desculpou pela linguagem...*¹²⁸

Eu considero esses performers subterrâneos como uma espécie de trovadores urbanos. Imagine a quantidade de pessoas que passam por esse labirinto de aço todos os dias, onde, na melhor das hipóteses, capturam somente de relance, e por acaso, a música desses artistas robustos soando por cima do barulho estridente dos trens. Anos atrás quando parecia haver pelo menos metade desse tráfico de pessoas correndo de uma plataforma a outra, esses artistas se arrastavam como mendigos subterrâneos e raramente eram bons performers, ou pelo menos essa é a imagem que eu me lembro. Agora depois de quase três décadas morando fora eu retorno a Nova Iorque e testemunho uma cidade aburguesada, com famílias de imigrantes e negócios locais conspicuamente ausentes. Tudo agora é estilo Gourmet, incluindo os músicos do metrô, ou como eles são chamados agora: *Artistas em Trânsito*.

Depois de quase oito horas aleatoriamente seguindo o som da música, eu peguei um trem em direção à minha casa. A vida é cheia de surpresas e eu passei por uma coincidência interessante: eu encontrei por acaso a mesma psicóloga que eu tinha conhecido no começo do dia. Durante o nosso percurso ela me disse, para minha surpresa, que eu a houvera ajudado. Ela me contou a história de um de seus pacientes, um músico que recentemente tinha descoberto ter câncer e por isso tinha grandes decisões a tomar sobre seu tratamento, assim como lidar com depressão extrema. Ele disse a ela que se sentia perdido e não sabia o que lhe aconteceria. Para ele, era difícil prosseguir sem saber onde estava indo. Foi então que ela lhe explicou o que eu a tinha dito de manhã, que eu ia seguir a música sem saber qual era meu destino, e ela acrescentou, “isso é ótimo, você vê”, ela disse, “se perder é ótimo, apenas siga a música”¹²⁹.

¹²⁸ Esse extrato foi retirado de um curto ensaio sobre Músicos Subterrâneos escrito para a aula de Barbara Browning chamada Performance in New York, Universidade de Nova Iorque – Estudos da Performance, 2009.

¹²⁹ Diálogo real extraído do ensaio sobre Músicos Subterrâneos.

Eu pensei no meu projeto subterrâneo. Sem saber muito eu segui uma vida parecida em relação à dança, viajando e absorvendo experiências. Sem um plano inicial, mas apenas prestando atenção às portas se abrindo eu tenho seguido o som que me atrai em direção a destinos desconhecidos. Ao me perder, eu acabei trabalhando em mais de 15 países, praticando dança em locais incomuns ou convencionais desde um palco da Broadway até um banco dividido com um mendigo, estudando uma variedade de linguagens tanto verbais quanto não verbais; eu criei mais de 70 coreografias, fui submetida a duas próteses de quadril e para tanto, aprendi a andar e dançar tudo de novo. Eu ensinei dança a várias culturas diferentes e para diferentes grupos etários, profissionais e não profissionais, sentindo em corpo e espírito como o corpo é alterado pela topografia e barreiras culturais; e eu aprendi que isso não é uma limitação, mas uma oportunidade para se compartilhar e comemorar a condição humana. Eu aprendi a dirigir uma companhia de dança, antes imitando tradicionais exemplos e depois repensando esses modelos, assim estabelecendo um método de participação coletiva como hierarquia horizontal. E agora, porque outra porta de trem se abriu e o som de outro ritmo tomou conta de mim, eu me encontrei aqui introduzindo minhas próprias referências históricas em um jogo sem regras.

É por conta dessas escolhas aparentemente aleatórias que eu construí uma visão pessoal de arte como um artefato cultural no qual o significado não pode ser separado da existência. Os prazeres de escrever sobre dança se encontram em algum lugar entre memória, pesquisa, teoria, imagem e movimento empírico. A habilidade do corpo em se expressar não se conforma a normas do que é considerado bonito ou feio ou mesmo a definições de gênero, mas ao reconhecimento da reinvenção e do fato de que apenas entendemos a contribuição de uma geração ao observar o comportamento da próxima. A maneira de se incorporar diferenças e similaridades é o processo apurado que a história requer, construindo uma visão a partir de um grupo de componentes que podem ser relevantes em um instante, ou irrelevantes em outro. A pesquisa acadêmica em dança é o resultado de uma análise profunda a respeito do corpo e

do movimento como força cultural, política e social. Eu não encaro isso como uma experiência separada do empírico, apenas como um entrelaçamento de diferentes compromissos onde ação encontra pensamento e vice versa.

No final, ao permitir que a história se torne parte de um relacionamento natural e possivelmente recíproco, aprofundamos nossa capacidade de ver a nós mesmo e ao outro através do nosso pensamento e experiência contemporânea. O segredo é se envolver como parte da pesquisa, não como um intruso ou alguém de fora, mas sim como um componente integrado transformador de sua própria era. Às vezes os contextos agem como catalizadores que modificam o artista, enquanto outras vezes o artista age como ignição da mudança. Ao escrever sobre dança e transformação histórica eu me conscientizei acerca do que está abaixo da superfície de eventos isolados; informação biográfica de pessoas ou mesmo generalizações sobre certa época. As coreografias nos dão a dica sobre o que o artista pode ter tirado do seu próprio tempo. Por meio de rastreamento histórico também podemos detectar ritmo, espaço, peso, e dinâmica de uma época que pode alterar nossa percepção categórica, uma vez que a história é tudo menos linear, e parece ondulatória ou cíclica, ao mapear o fluxo e refluxo das tendências artísticas.

Nós perdemos nossa conexão com a história. De onde veio o arabesque? Alguém tentando alcançar algo? Agora nós vemos essas conexões em nós mesmos, como nossos corpos funcionavam. O ensino é um aumento de apreciação e do reconhecimento do quanto aprendemos com outras pessoas, então não seja avarento — passe para frente (Rudner, 2009).

O que eu sei de fato é que esse país que escolhi como casa é formado por muitos Brasis diferentes. Sua dança e suas pessoas mudam tão frequentemente quanto a moeda e o governo. A completa combinação de elementos paradisíacos está aqui: as palmeiras ao vento, a floresta tropical, uma

fauna e flora brilhantes e depois tem o Samba, sim, e não. Brasil: imprevisível, bem humorado, e abundante em seus contrastes. Aqui o moderno coexiste com o tradicional, o urbano com o rural, o arranha-céu com a carruagem movida a cavalo, o quente com o, bom, muito mais quente. O Brasil é um ajuste constante com o inesperado, mas com uma perseverança e adaptabilidade permanentes — o jeitinho — uma maneira de transformar uma bagunça impossível em uma solução manejável (Cavrell, 2006). Nesses perímetros espaçosos, o meu Brasil, como o variante percurso subterrâneo, me empurra para frente sem a necessidade de definir um destino. Eu observo, e quando a porta se abre eu escuto a música e sigo em frente.

E então eu desci do ônibus...

CONCLUSÃO

Olhando agora para as quase 300 páginas da minha tese, eu sinto que nem mesmo passei da superfície. As experiências e eventos que dão forma à história se tornam tão vívidos ou elusivos quanto os fazemos. Às vezes, deliberadamente fiz conexões entre períodos e artistas, outras vezes isso aconteceu indiretamente. A escrita foi a minha forma de organizar, não apenas o modo como a Dança tem sido retratada por historiadores ou mesmo pelos próprios artistas, mas também a percepção dos ciclos na história. Intencionalmente minha escrita foi uma mistura de acadêmico, descritivo e jornalístico, e, no caso do último capítulo, em que me inseri no trabalho, os limites entre estes estilos de escrita foram deliberadamente borrados. É necessário variar como se fala das coisas, pois olhar para a história requer diferentes perspectivas. É preciso levar em conta numerosos pontos de vista que nos dão uma ideia compreensível de um período.

Os corpos criados pela história organizaram um instrumento que imbuí a experiência corporal e o significado metafísico; ou seja, unem a mente e o corpo, o intuitivo e o racional. O corpo se formatando às normas sociais, ou etiqueta da corte, seguindo um caminho espiritual ou defendendo causas, o artista seria uma figura de seu tempo. Quando houve disputas políticas, foi o corpo que sentiu as repercussões, às vezes contido dentro da luta, outras vezes em defesa da violência, levando a um corpo silencioso, não violento. Através das vozes dos muitos autores em que me apoiei durante minha pesquisa, senti seus modos de sentirem a história, e experimentar o saber sempre apoiou uma abordagem direta para a aquisição do academicismo. Isso me deu o direito de colocar meu corpo no processo de pesquisa, pois não há dúvida para mim de que uma abordagem acadêmica da dança deva incluir a experiência prática.

Começando com a premissa de que cada época contém o potencial para a transformação de um artista, eu acredito também ser verdade que o artista

é um transformador de sua era e, assim, se envolve na reformatação dos contextos. Observei que a história se move em ciclos. Uma ideia é lançada; seu efeito causa uma fissura ou ruptura das correntes tradicionais ou convencionais. Isso, por sua vez, se codifica; o formato organizado dissemina-se, levando a uma institucionalização desse sistema que induz ao ciclo novamente quando uma ideia ou pessoa se desconecta do movimento e propõe novas ideias, causando mais uma vez uma mudança no caminho. A história da Dança também é cíclica. Como exemplo desse método de análise, começamos pelo ballet. As raízes do ballet começaram como pompa, o corpo apresentado com ornamentos, assumindo poses estáticas que retratavam homens como heróis gregos dos mitos e das lendas, e as festividades do Rei, cuja logística dependia de pessoas essenciais (artistas, músicos, coreógrafos) que queriam agradar o Rei.

Pensava-se que o direito divino de governar era passado diretamente de Deus para o Rei. Seu corpo se tornava a personificação de Deus, de forma que todo movimento executado pelo Rei era sagrado e deveria ser exaltado. A questão de quem treinava o Rei era extremamente importante, pois quem quer que se aproximasse do Rei estaria também mais perto de Deus. E todos queriam ser como o Rei, o que, como efeito, institucionalizava o movimento do Rei. O interessante é a fonte de inspiração dos maîtres de ballet para os novos passos que ensinariam ao Rei. Passos que vinham principalmente da Dança Social, dos camponeses e suas danças campesinas. O uso de novos movimentos retirados das danças sociais causou mudanças na dança de corte convencional, transformando o movimento e modificando códigos. Isso era possível porque a premissa da convenção era mantida, permitindo que a mudança ocorresse primeiro no corpo do Rei e da aristocracia. Era o corpo do Rei que então processava e codificava o movimento.

Vemos ciclos similares com o passar do tempo. Sempre começando com uma fissura ou quebra com um padrão tradicional, enquanto novas ideias reorganizam a informação, adicionando ou subtraindo aí vocabulário e movimento

convencional, então redirigindo e estabilizando uma nova ordem. No meio do século XVII um ciclo já tinha se iniciado e encerrado e um novo começara. Com a remoção dos acessórios, máscaras e figurinos que escondiam o movimento e a emoção naturais, o foco é retirado da educação em dança convencional e codificada e se volta para a exploração interna do movimento, validando um sentido pessoal de expressão separado da voz do coreógrafo, ainda que respeitando a forma aceita de dança. O corpo começa a explorar e experimentar com os limites das possibilidades técnicas ainda dentro dessa forma, codificando um treinamento que reproduzisse esse tipo de corpo (fim do ciclo). As mulheres passam a entrar no campo da Dança como bailarinas, assim como inovadoras das vestimentas, mais adequadas para a dança (novo ciclo). A mudança dos códigos de vestuário cênico acompanhou também o início do predomínio das mulheres no palco, e mais homens passaram a assistir as apresentações, legitimando assim o papel da mulher em cena e permitindo que a mulher tivesse seus próprios rendimentos (fim do ciclo). Então os Ballets Russes recolocam o homem na dança, aceitando abertamente a homossexualidade no bailarino e abrindo o campo para ideias novas e exóticas sobre dança e a sensualidade do corpo. A dança agora produzia bailarinos com personalidades e qualidades únicas (novo ciclo). Enquanto bailarinos individuais ficam famosos por suas qualidades particulares, mulheres artistas singulares invadem o campo com ideias inovando as técnicas cênicas, a iluminação, o vocabulário de movimento baseado no gesto natural, e celebrando a característica sagrada e espiritual do corpo. Eventualmente, todos imitavam esses indivíduos, produzindo um corpo que reproduzia exercícios e copiava estilos (fim do ciclo).

A Guerra Mundial, a depressão e pungentes problemas sociais tornaram-se o combustível para a nova geração de bailarinos, que elevaram a dança ao mesmo padrão da música e do teatro. (novo ciclo). A Dança passou a ter lugar em diversas instituições e universidades, primeiro como parte do departamento de educação física e depois como parte do programa de Artes.

Fórmulas de composição de dança eram ensinadas como receitas (fim do ciclo). Novas colaborações entre artistas visuais de vanguarda, músicos e acadêmicos afastaram a dança do clima emocional da geração anterior, aproximando-a do contextual e conceitual (novo ciclo). A comercialização da dança, a proliferação dos esportes e clubes e a criação de fundações, abriram a arena para grandes companhias, levadas por grandes negócios, um painel de diretores e conselheiros financeiros (fim do ciclo). A padronização dos corpos com estruturas institucionais ia novamente no sentido de reconhecer a voz do artista singular e a dança passou a capitular na qualidade única do corpo ao se permitir tratar de etnia, raça, gênero e diáspora (novo ciclo). A tecnologia tornou-se parte do espetáculo, pelo reconhecimento do digital no corpo e do corpo no digital. Enquanto alcançava habilidade técnica ímpar e atingia seus limites, o corpo necessitava de silêncio. Enquanto a dança se tornava mais conceitual, o uso de computadores, maquinismos, e equipamento científico movia a dança para um espaço mais cerebral (fim do ciclo).

A Dança agora está se tornando um equilíbrio entre força, conteúdo, contexto, tecnologia, técnica, estratégias políticas, hipertexto e a habilidade de dialogar com outras áreas. Se minha análise estiver correta, estamos à beira de iniciar um novo ciclo. Observando o modo como contexto e arte estão entrelaçados, precisamos prestar muita atenção hoje às nossas políticas, tendências sociais, crises econômicas, e o que essas coisas nos dizem diariamente. O artista é como a previsão do tempo, às vezes ele acerta, às vezes não, mas ele sempre nos mostrará algo sobre o seu tempo. Uma coisa é certa. A História nos permite perceber em cada corpo a força reconhecível do movimento humano.

Algumas considerações sobre o Contemporâneo: a Dança, hoje, é tão profundamente híbrida, tão completamente fundida de influências que a expressão *dança pura* parece anacrônica ou arcaica. A Dança é multicultural, interdisciplinar, racial e eticamente incorporada, estendendo-se muito além dos domínios

específicos do mundo em que fui treinada. A membrana entre o bailarino e o criador é fina ou desapareceu totalmente em certos casos, e requer uma nova maneira de preparo do bailarino para esta transição. Isto já havia sido previsto de alguma maneira por Noverre, que conhecia e encorajava a criatividade do bailarino e o desenvolvimento de sua própria expressão. Este consentimento possibilita maior equilíbrio na relação de trabalho entre dançarino e coreógrafo, tornando a propriedade e a responsabilidade pelo sucesso de uma produção compartilhadas. Mais que isso, frequentemente a plateia executa uma parte importante da performance através de sua participação, sendo que, algumas vezes, transforma o trabalho com sua participação enquanto ele ocorre.

As pessoas sempre ficarão ultrajadas, sempre estranharão novas formas de dança. Mudanças normalmente são recebidas com resistência, não importa o quanto sejam bem explicadas ou formatadas. A autenticidade é uma chance única, ou a experiência da dança e sua durabilidade são carregadas pelos corpos de outras pessoas, como uma tradição oral, passadas de geração a geração? Acredito que se olharmos para um trabalho original temos o direito de encontrar nele coisas além daquelas que ele nos diz naquele momento, sem o medo de trair nossos princípios. A casualidade dessa geração permite a audácia de pensar diferente do comum.

O objetivo é não julgar se foi bom ou mau termos passado de temas simbólicos para a experiência cotidiana e nosso relacionamento com a tecnologia. Deveríamos, assim como no passado, juntar informação e deixar cada um de nós alcançar suas próprias conclusões. O contexto em que um objeto é inserido determina como o vemos: e isto é verdadeiro para o corpo. Reinvenção na dança mantém o corpo em constante renovação. Quando Rainer fez seu *Trio A* ela não apenas inventou uma nova fórmula para juntar movimentos, mas também nos trouxe para um reino de possibilidades. O desaparecimento constante da dança pode significar que ela constantemente está reaparecendo, constantemente renascendo. Eu acredito que o significado no movimento às vezes está escondido,

mas perceptível como pistas em nossos erros. Nossas falhas revelam mais o que importa a essa Era do que nossos sucessos. A Dança sempre explorará material pessoal e autobiográfico, admitindo ou não, assim como criar novas estratégias não apenas para a aquisição de novas formas de trabalho com o corpo, mas para desvelar estéticas, permitindo múltiplas leituras de qualquer trabalho em dança. Qualquer trabalho pode ser interpretado com uma miríade de significados, já que o que constitui significado pode sugerir diversos discursos, dependendo do ponto de vista contextual. Às vezes um artista passa de um meio a outro e a possibilidade de acesso a essas novas imagens e ambientes pode provocar ou anestesiar os sentidos. A percepção da distância de um assunto pode ser vista como questão política, cultural ou social e isso pode, às vezes, criar um ponto cego, por desviar a nossa forma de ver. No meio da Performance, pode-se estar nesse espaço bizarro e, de repente, qualquer coisa pode ser parte da exibição — e essa visão se estende para a vida real.

O que Cage impôs a uma geração dos anos 1960 e 70 retornou com outra forma nesse milênio — a ideia de que a obra de arte é um evento ou experiência coletiva, democrática e social, mistura-se ao movimento pedestre e não estilizado, que não foi subjetivamente formatado pela personalidade do artista¹³⁰. Talvez a preocupação atual em definir o olhar, a percepção de que alguém pode ser observado e sua autonomia perdida, também se aplique ao relacionamento do coreógrafo com o bailarino. O relacionamento funcional atualmente é também uma questão de observação e delegação de poder, no qual o bailarino é validado pela sua posição como cocriador, e o coreógrafo manipula essa validação, esgotando ou fortificando a contribuição do bailarino. Em todo caso, essa era de performance tocou em muitos conceitos idênticos aos dos anos 1960. Não há sedução do espectador, e a linha narrativa é removida com o corpo sendo visto como fato muscular, como objeto. A principal questão ainda persiste:

¹³⁰ Anotações de uma aula de André Lepecki em 2009, *Survey of Dance Studies*, do *Department of Performance Studies*, New York University.

como podemos nos fazer presentes, já que cada geração precisa reclamar seu próprio território, ser original?

As escolas que perpetuaram o legado dos artistas estão padronizando; criando um autômato, uma fábrica de estilos, técnicas e uma sombra do que um estúdio de dança costumava ser: um espaço sagrado dedicado a um modo de pensar e dançar. Também o boom da especulação imobiliária expulsou artistas e bailarinos. Estes espaços ainda são politicamente estratégicos para a sobrevivência da dança. Muitos artistas podem ter se mudado pra fora de Nova Iorque por não poderem bancar os custos de viver ali. Isso acontecerá no Brasil? Para muitos artistas a sua mudança para cidades fora dos eixos dominantes, como São Paulo e Rio, ou mesmo o abandono do conforto e o trabalho em favelas, como Lia Rodrigues fez, é mais do que uma escolha; é uma (declar)ação política.

Outra questão atual é a invenção de estratégias fortes o suficiente para ajudar a manter o legado de uma pessoa após sua morte. Quem mantém companhias postumamente? Merce Cunningham permitiu que seu trabalho fosse dançado por uma turnê internacional de dois anos após a sua morte e então nunca mais. O que será do trabalho de Pina¹³¹? Janet Eilber, a atual diretora artística da Graham Company, dançou com a companhia quando eu também dancei. Depois de ver novamente a companhia no Brasil, em 2007, e em Nova Iorque, em 2010, fiquei consternada com a rigidez daqueles corpos. A energia que Graham conseguia imbuir no seu movimento não está mais naqueles corpos atuais, endurecidos pela imitação de formas. A fluidez e o ritmo interno saíram da maior parte desses bailarinos contemporâneos de Graham e a necessidade de estabelecer novos objetivos em adição à injeção de um senso de propósito em sua arte é dolorosamente perceptível.

¹³¹ Pina Bausch (1940-2009), bailarina e coreógrafa alemã, diretora do Tanzteater Wuppertal, inovadora de uma fusão de áreas artísticas chamada Dança-Teatro.

Como então se mantém vivo o trabalho de um coreógrafo? Lori Belilove, da *Isadora Duncan Dance Company and Foundation* consegue combinar repertório original de Duncan com novos trabalhos inspirados pelo espírito das palavras e trabalhos de Isadora. A companhia tem estendido a sua influência oferecendo workshops de verão, programas de certificados, workshops para crianças e treinamento de professores na técnica Duncan. A *Martha Graham Company* postulou outros tipos de estratégias. Abriram seu repertório pra interpretação de obras originais. Os membros da companhia ou coreógrafos convidados são trazidos para criar novas versões de coreografias originais de Graham, como *Lamentation Variations* (2010), uma nova versão da coreografia de Martha sobre perda, inspirada na Guerra Civil Espanhola dos anos 1930. Há também uma *Graham II Company* dirigida especificamente para jovens bailarinos assim como uma página no Facebook que trabalha com comunicação em rede para garantir visibilidade. O performer Richard Move, por amor e admiração de Graham como artista, investiu em seu legado através de personificações populares de Martha. Inicialmente visto como um número de cabaré, as interpretações das danças e palestras de Martha tornaram-se seu cartão de visita, além de despertarem um novo interesse em redescobrir quem foi Martha, o que ela fez, e o seu significado para a Dança e a História da Dança. Suas performances se baseiam no fato de que ele lida com as idiossincrasias de Martha e, por ser homem, conseguiu evitar o pagamento de royalties, já que o acordo legal estipula que apenas mulheres são tidas como responsáveis por pagamento de direitos autorais na reprodução das coreografias de Graham.

“Quando o grupo de Graham se encerrou por um tempo após sua morte (início dos anos 1990) minhas performances explodiram para a cena. Era como se as pessoas não quisessem abrir mão e essa ausência de Martha a fizesse uma curiosa profetiza, um oráculo. Eu fiz uma versão fabricada de Martha, e tudo era material para sua imagem, para esse sujeito performativo — as palavras, personalidade, caráter, a unificação de querer interpretar essa persona.

Isso se baseou em uma quantidade enorme de material que me enviaram, mais de treze anos de arquivo. Que quis explorar essa técnica que vinha queimando do seu centro — da sua vagina. Uma linguagem sexual que acompanhava a exploração da pélvis e do corpo da mulher — território feminino sagrado” (Richard Move em entrevista à autora, 2009)

A companhia de José Límon¹³² teve mais sucesso ao continuar o legado das obras de Límon. A atual diretora artística, Carla Maxwell, que foi bailarina com Límon por muitos anos, dirige a companhia desde 1975. Ao oferecer espaço para jovens coreógrafos que continuam a trazer o espírito do trabalho antigo dentro do contexto contemporâneo, ela tem garantido com sucesso a sustentabilidade da companhia. Jovens coreógrafos naturalmente traduzem o antigo em algo que é relevante para eles, ao permitir que sua era e contexto pessoal infectem seus corpos em relação ao modo como tempo, espaço e movimento são organizados¹³³. Mesmo assim, estratégias artísticas não são garantias de sobrevivência, já que a fundação da companhia (que inclui painel de diretores e conselho administrativo) pode controlar o grupo depois da morte de seu líder. Atualmente, bailarinos de mais idade são demitidos porque simplesmente custam mais que bailarinos jovens. É quase impossível manter uma companhia de dança sem a fonte de sua identidade, o coreógrafo, do qual todas as ideias e a energia emergem¹³⁴.

Em uma tentativa de lidar com a definição de identidade e dos limites do comportamento diário e normas sociais, olhamos para, particularmente, o que nos define e o que não. O que é o corpo, senão uma coleção de identidades que usam as práticas do corpo para especificar um método de compreensão de uma identidade cultural. Afinal, dança é sobre o movimento ou sobre o corpo? O movimento conceitual na dança impediu o corpo de dançar ou de nos mostrar que

¹³² José Límon (1908 – 1972), bailarino moderno e coreógrafo, protegido de Doris Humphrey.

¹³³ A partir de uma conversa com Maxwell quando estive no Brasil em 2011.

¹³⁴ Retirado de uma conversa entre a autora e Wendy Perron, durante uma visita sua ao Brasil, numa semana de Outubro de 2011.

ele estudou dança. E Nijinsky não acusou Isadora da mesma coisa, por nos mostrar um corpo que não é ligado a nenhuma escola de treinamento reconhecível, considerando seu trabalho como algo que não era dança?

Ao questionar o que significa para a dança hoje não se mover, sugiro que seja uma necessidade de silenciar o corpo. O silêncio também poderia ser lido como censura e, assim, como um modo de explorar a tomada de poder e temas políticos como forma de resistência pacífica, mesmo que na maioria dos casos eu tenha visto não uma exploração, mas um imparcial contato com superfícies. Ao longo do tempo, passamos por ciclos com efeitos opostos. Exemplo: enquanto Graham era calorosa, Cunningham era frio; enquanto Graham era orgânica, Cunningham tratava de construção; Graham era sentimento, Cunningham pensamento; Graham era tocável, Cunningham era visual; Graham direcionava para o chão, Cunningham era vertical; Graham tratava do centro, Cunningham da periferia; Graham era o feminino, Cunningham o masculino.

O que se tornou permanente e o que mudou? Certamente o estudo prolífico de Dança atualmente diz muito de como pensamos sobre o corpo e o movimento. Mas não são os estudos de Dança apenas outra forma de produzir diversos modos de agrupamento, como públicos em uma apresentação? O que os corpos fazem, quando se juntam e reúnem? Há uma expectativa, uma empatia mental, assim como uma participação virtual no trabalho, pelo espectador. Há também o acompanhamento do corpo físico e a presença espectral da consequência do movimento. As histórias pessoais do público, o que eles herdaram, é o que é carregado para o teatro quando as pessoas veem dança. Os tipos de corpos que dançam dependem não mais das técnicas que estudam, mas de como cada um organiza informação no mundo, capturada por assimilação de múltiplos contextos. O Progresso apenas amplia esse fluxo de informação.

A Modernidade em Dança é um movimento autoinflamável, que afeta outros e cria uma cadeia de conexões por um esforço consciente de rejeitar o

passado e fazer novas coisas em novas maneiras. Ela quer ser melhor que o passado. Contemporâneo quer dizer estar no presente. Contemporâneo não precisa rejeitar o passado e não almeja ser novo, pois a História nunca trata do evento, mas da sinergia — um efeito combinado entre artista e seu universo — um movimento para fora. O que mobiliza o corpo é que dentro dele há algo se movendo, um espírito de autoidentificação.

O que significou estar em lugares (ou espaços) no momento em que houve uma autêntica inovação? A década de 1960 era sobre não se prender a nada, ir adiante, uma forma de retomada do futurismo. Os anos 1980 eram sobre *não deixar nada passar*, acumular. Este novo milênio lida com olhar para trás e reconhecer a história, e, ao mesmo tempo, é muito uma questão de ir adiante e do relacionamento com a tecnologia. É um *patchwork* de linguagens, estilos e metodologias que são recortadas e coladas no corpo e oferecem uma concepção do conhecimento de dança que lembra o Twitter, suficiente apenas para mandar uma mensagem, e fazendo-o de forma que apenas resvala a superfície. A urbanidade se tornou uma estética das ramificações políticas, sociais e culturais na arte. Os limites organizados da dança foram dissolvidos com outras influências de movimento, estilo e artes visuais e o público se tornou parte do espetáculo. Mesmo espaços público em Nova Iorque contêm essa mesma fusão. Muitos parques, por exemplo, foram transformados, escondendo sua história violenta. O parque na *Washington Square* já foi um local de enforcamentos públicos, linchamentos, e, mais tarde, base militar. Apenas as árvores são as mesmas, tendo sobrevivido mais de 500 anos, e permanecem como distintivos silenciosos da reconstrução e intensa transformação histórica. Agora essas mesmas árvores possuem câmeras de segurança – um *estranho fruto*¹³⁵, de fato.

Ao escrever essa tese vejo que minha própria transformação pessoal foi uma consequência de pessoas, eventos e escolhas que fiz ao longo do caminho.

¹³⁵ A expressão *estranho fruto* se refere aos linchamentos do sul dos Estados Unidos. A cantora de Blues Billy Holiday chamou de estranhos frutos os corpos dos negros pendurados nas árvores.

Dessa exploração, me distanciei amplamente, o suficiente para fazer algumas descobertas sobre a experiência de escrever sobre história, respirar melhor e encorajar novas investigações do corpo e sua imagem no tempo.

Por exemplo, descobri que às vezes a falta de intencionalidade pode ser cheia de expressão pessoal. Descobri que o gesto simples e o movimento comum são relevantes como incorporação de uma era cultural. Dançar pode tratar do corriqueiro, podemos ser criaturas não-elevadas. Eu descobri a eficiência: menos é mais. Estou descobrindo os dilemas de usar e usar mal a tecnologia e se a tecnologia acende a imaginação ou se a imaginação atíça a tecnologia. Eu me pergunto quanto de uma Performance (Apresentação) vai além da performance (Desempenho) do corpo que se apresenta (*Performing*). Eu descobri que a coreografia é uma estratégia e não apenas um trabalho, mas uma interação de preocupações sociopolíticas. Descobri que zonas de confusão podem ser momentos de troca. Descobri tradições e fusões de tradições, sujeitas a outras influências. Eu descobri que é possível criar conhecimento acadêmico a partir de um lugar de desconforto com a remoção da previsibilidade. Descobri que os corpos continuam a metamorfosear em sistemas hegemônicos. Eu descobri que danças não vão permanecer estáticas, elas são entidades fluidas. Práticas são transmitidas, corpo a corpo, e na reconstrução da dança o subjetivo é difícil de reproduzir, precisa ser reimaginado.

Imagine que você olha a sua vida como o principal terminal rodoviário de São Paulo. Se você se sentasse para assistir ao aglomerado de pessoas, à velocidade com que andam, os complexos padrões que fazem indo e vindo, esperando, as malas, os celulares, você talvez se sentisse tentado a chamar esta cena de Dança. Como John Cage, que diria que, para ver teatro e ouvir música, tudo o que é preciso fazer é abrir a janela; você pode olhar para todas as experiências da sua vida e, de repente, aquele momento se torna claro, como uma fotografia, e então ele é coberto novamente pela corrente de corpos se movendo para dentro e fora uns dos outros. É fácil ver a paisagem de tempos como

impessoal, a cena toda como um processo maquinal que opera um programa computadorizado exibindo dados hipertextuais numa tela. E mesmo assim, se você parar para reparar, dentro desse panorama de quadros humanos sobrepostos, a movimentação urbana está constantemente presente mesmo em lugares onde a vida desacelerou e cristalizou. Os momentos em que fluência ou ímpeto te compelem a correr a toda velocidade ou ficar completamente parado ao reconhecer a ausência de movimento, não uma pausa, mas um ponto de equilíbrio sustentado, só para ser engolido e desaparecer com a multidão. O que se destacou? O que fez essas experiências transformacionais? O que, na imensidão de uma vida, dá direção e propósito?

Meu movimento carrega uma história de pessoas que olharam para o corpo e viram graciosidade; outras viram força; algumas imaginaram espíritos; enquanto outras viram erotismo; algumas gostavam de corpos complexos, enquanto outros almejavam deixá-los simples e naturais; algumas viam o corpo como uma forma estudada de trabalho, enquanto outros exaltavam o comum. Alguns dançaram por causas. Enquanto outros usaram aparatos para estender a percepção de seus corpos. Houve aqueles que construíram sistemas e aqueles que propuseram quebrá-los. Meu corpo, como o de tantos outros antes de mim, tirou da dança o conhecimento que me foi dado pelos meus professores, meus coreógrafos, meus alunos, os lugares onde trabalhei; e eu retribuí à dança como bailarina, coreógrafa/diretora e professora. “O (meu) corpo perdura a realidade resistente” (Lambert-Beatty, 2008:151).

A evidência da história dentro desse físico ávido, mas imperfeito, que foi escolhido para dançar, mapeia um corpo com experiências tenazmente documentadas pela epiderme, músculos e ossos. Às vezes seguindo certos códigos e tradições, ou talvez só recontextualizando material original, repensando as coisas originais como uma série de reagrupamentos. Essa percepção de uma forma transformativa de ser no corpo não é o fim da história. Também não se trata de escolher lados entre pensar e sentir, mas sim de lembrar o que é diferente. É

uma questão de tentar romper a imobilidade de ler a história como um compêndio estático de fatos, e, ao invés disso, como uma paisagem de confluências às quais uma infinidade de corpos se movem no espaço e tempo.

BIBLIOGRAFIA

- ALBRIGHT, A. C. *Modern Gestures: Abraham Walkowitz draws Isadora Duncan Dancing*. Middletown, Wesleyan University Press, 2010.
- ALBRIGHT, A. N. *Traces of Light: absence and presence in the work of Loïe Fuller*. Middletown, Wesleyan University Press, 2007.
- ALTER, J. B. *Dance-Based Dance Theory: from borrowed models to dance-based experience*. New York: Peter Lang, 1991.
- ANDERSON, J. *Ballet and Modern Dance: a concise history*. 2^a. Ed. Highstown: Princeton Book Company, 1992.
- AU, S. *Ballet and Modern Dance*. 2^a. ed. London: Thames and Hudson, 2006.
- BANES, S. (ed.) *Reinventing Dance in the 1960s: everything was possible*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.
- _____, S. *Before, Between, and Beyond*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007.
- _____, S. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham: Duke University Press, 1993.
- _____, S. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde performance and the effervescent body*. Durham: Duke University Press, 1993.
- _____, S. *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance: with a new introduction*. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.
- BIRD, D.; GREENBERG, J. *Bird's Eye View: Dancing with Martha graham and on Broadway*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 1997.
- BLISSETT, L. *Anarchist Integralism: aesthetics, politics and the après-garde*. London: Sabotage Editions, 1997.
- BROWN, C. *Chance and Circumstance*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- BUCKLAND, T. J. (ed.) *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, identities*. Madison: the University of Wisconsin Press, 2006.

- BUKOFF, A. *From a private radio station at Detroit Museum of Contemporary Art*, December 5, 2008. Audio file.
- BURT, R. *Judson Dance Theater: performative arts*. New York, Routledge, 2006.
- CAMINADA, E. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CAVRELL, H. “Reconstrução ou Reinvenção: Revivendo a Dança”, Artigo publicado nos *Anais do ABRACE* no Congresso em São Paulo, 2010.
- CERBINO, B. *Nina Verchinina: um pensamento em movimento*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- COHEN, S. J. (ed.) *The Modern Dance: seven statements of belief*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.
- _____, S. J. *Dance as a Theatre Art*. New York: Dodd, Mead & Company, 1974.
- _____, S.J. *Next Week, Swan Lake*. Hanover: Wesleyan University Press, 1982.
- COPELAND, R. *Merce Cunningham: the modernizing of modern dance*. New York: Routledge, 2004.
- Dance Magazine*. New York: Dance Magazine Inc. Volume LXXIII Nº3 March 1999.
- Dance Perspectives*. New York: Dance Perspectives Foundation. 25, Spring 1966.
- Dance Perspectives*. New York: Dance Perspectives Foundation. 34, Summer 1968.
- Dance Perspectives*. New York: Dance Perspectives Foundation. 38, Summer 1969.
- Dance Perspectives*. New York: Dance Perspectives Foundation. 43, Winter 1969.
- Dance Perspectives*. New York: Dance Perspectives Foundation. 46, Summer 1971.
- Dance Perspectives*. New York: Dance Perspectives Foundation. 48, Winter 1971.
- Dance Perspectives*. New York: Dance Perspectives Foundation. 58, Summer 1974.
- DARNTON, R. *The Literary Underground of the Old Regime*. Boston: Harvard University Press, 1985.
- DE MILLE, A. *Martha: the life and work of Martha graham: a biography*. New York: Radom House, 1961.

- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Dialogues*. New York: Columbia University Press, 1987.
- DEMOTT, B. *Supergrow: Essays and Reports on Imagination in America*. New York: Dutton, 1969.
- DILS, A.; ALBRIGHT, C. (ed.) *Moving History / Dancing Cultures: a dance history reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.
- FOSTER, S. L. *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. London: Routledge, 1966.
- FOUCALT, M. *The Archaeology of Knowledge*. London: Trask, 1974.
- _____. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- FRANKO, M. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- FREUD, S. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. New York: Modern Library, 1995.
- GARAFOLA, L. "Making Dances: Process and Practice in Diaghilev's Ballets Russes". Weiss Seminar Lecture Series. Penn State University: 19 February, 2008.
- _____, L. "The Legacies of the Ballets Russes". Keynote address delivered at Ballets Russes. Boston: 19 May 2009.
- GERE, D. *How to Make Dances in an Epidemic: tracking choreography in the age of AIDS*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- GOLDBERG R. *Lecture, Gordon Insititte for Performing and Creative Arts*, Cape Town, South Africa, March 11, 2010. Audio file.
- GOLDBERG, R. *Performance Art*. Revised and expanded edition. London: Thames and Hudson, 2005.
- GOTTLIEB, R. "Can Martha Graham Be Kept Alive?" Disponível em: <http://www.observer.com/2007/can-martha-graham-be-kept-alive> Acesso em 15 de Setembro de 2011.
- GRAHAM, M. *Blood Memory: an autobiography*. New York: Doubleday, 1991.

- GREINER, C. *O Corpo em Crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Anna Blume, 2010.
- HEWITT, A. *Social Choreography: ideology as performance in dance and everyday movement*. Durnham: Duke University Press, 2005.
- HIGGINS, D. "A Child's History of Fluxus", published in *Horizons: The Poetic and Theory of the Intermedia*, 1979
- HOMMANS, J. *Apolo's Angels*. New York: Radom House, 2010.
- HUMPHREY, D. *The Art of Making Dances*. Princeton: Princeton Book Company, 1987.
- HUMPHREY, D.; COHEN, S. J. *Doris Humphrey: An Artist First*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972.
- JOWITT, D. *Time and the Dancing Image*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- KATZ, H. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.
- KIRBY, M. "Happenings in the New York Scene" in *Happenings*. New York: E. P. Dutton, 1965.
- KLEIST, H. "On The Marionette Theatre". Essay circa 1810. Disponível em: <http://southerncrossreview.org/9/kleist.htm> (acesso em 11 de Agosto, 2011).
- LAMBERT-BEATTY, C. *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- LAITMAN, Michel. Altruism is Life's Law, Chapter 3
<http://www.kabbalah.info/eng/content/view/frame/59279?/eng/content/view/full/59279&main>
- LANGENDONCK, R. *Merce Cunningham: Dança Cósmica: Acaso, Tempo e Espaço*. São Paulo: Edição do Autor, 2004.
- LOUIS, M. *Dentro da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MANNING, E. *Relationescapes: movement, art, philosophy*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- MARTIN, J. *The Modern Dance*. New York: Dance Horizons, 1972.

- MARTIN, R. *Critical Moves: dance studies in theory and politics*. Durham: Duke University Press, 1998.
- MCDONACH, D. *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*. New York: Mentor, 1971.
- _____, *Martha Graham: a biography*. New York: Praeger Publishers, 1973.
- MELVILLE, J. *Diaghilev and Friends*. London, Haus Publishing, 2009.
- MELZER, A. *Dad and Surrealist Performance*, PAJ Books, Baltimore and London, 1976
- MORRIS, G. *A Game for Dancers: performing modernism in the postwar years, 1945-1960*. Middletown, Wesleyan University Press, 2006.
- MYERS, G. E. *Who's Not Afraid of Martha Graham?*. Durnham: American Dance Festival, 2008.
- NAVAS, C.; DIAS, L. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NAVAS, C. "Passo a Passo com o público". *Revista E, Sesc SP*, Ano 18, No. 4, Outubro de 2011, pp. 38-41.
- NIJINSKA, B. *Early Memories*. Durnham: Duke University Press, 1992.
- NIJINSKY, V. *The Diary of Vaslav Nijinsky: unexpurgated edition*: edited by Joan Acocella. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- NOVERRE, J. *Letters on Dancing and Ballets*. Alton: Dance Books, 2004.
- PECOUR, L. *Recueil de Danses and La Nouvelle Galliarde*. New York: Greg International Publishers, 1970.
- RAINER, Y. *A Woman Who... essays, interviews, scripts*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.
- SCHECHNER, R. "9/11 as Avant-Garde?" *PMLA*, Vol. 124, No.5, October, 2009, pp. 1820-1829.
- _____, R. *Performance Studies: an introduction*. 2^a. Ed. London: Routledge, 2007.
- SHELTON, S. *Ruth St. Denis: A Biography of the Divine Dancer*. Austin: University of Texas Press, 1981.

- SIEGEL, M. B. *Days on Earth: the dance of Doris Humphrey*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- SILVA, E. R. *Dança e Pós-Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SONTAG, S. *At the Same Time: essays & speeches*. New York: Farrar Straus Giroux, 2007.
- Studies in Dance History*. Pennington: Princeton Periodicals. Volume I, Number 1. Fall/Winter 89-90.
- SUPREE, B. "American Original". *The Village Voice*, New York, August 30th, 1983.
- THOMAS, H. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- VERÍSSIMO, E. *Gato Preto em Campo de Neve*, Editora Globo, Rio de Janeiro, 1953.
- VIANNA, K. *A Dança*. 3ª. ed. São Paulo: Summus, 2005.
- VOLYNSKY, A. *Ballet's Magic Kingdom*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- WEAVER, J. *A Small Treatise of Time and Cadence in Dancing*. New York: Greg International Publishers, 1971.
- WEST, M. U. "The light fantastic – Fuller, Rosenthal & Tripton". *Dance Magazine*. New York: Dance Magazine Inc. Feb. 1996.
- WOOD, C. *Yvonne Rainer, The Mind is a Muscle*. London: Afterall, 2007.

ENTREVISTAS

- LORI BELILOVE - Dezembro de 2009, New York City, New York, Estados Unidos.
- LIA RODRIGUES - Setembro de 2010, Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.
- LYNN GARAFOLA- Outubro de 2009, New York City, New York, Estados Unidos.
- PAMELA PRIBISCO- Dezembro de 2009, New York City, New York, Estados Unidos.
- RICHARD MOVE- Novembro de 2009, New York City, New York, Estados Unidos.
- SARA RUDNER - Outubro de 2009, New York City, New York, Estados Unidos.

WENDY PERRON - Outubro e Novembro de 2009, New York City, New York,
Estados Unidos.