

ANO VI 2016 jul

edição Imprensa Politécnica de Lisboa . coordenação Eugénia Vasques

alicerces 6

n^o 6

ENSAIOS SOBRE PRÁTICA E PEDAGOGIA
NAS ARTES PERFORMATIVAS

alicerces

REVISTA DE INVESTIGAÇÃO, CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ARTE



ENSAIOS SOBRE PRÁTICA E PEDAGOGIA NAS
ARTES PERFORMATIVAS

ALICERCES

ALICERCES

Revista de Investigação, Ciência e Tecnologia

Ano VI | N.º 6

2016

Propriedade e Edição:

Imprensa Politécnico de Lisboa

Estrada de Benfica, 529

1549-020 Lisboa

Telefone; 217 101 200

Fax: 217 101 236

e-mail; gci@sci.ipl.pt

site: www.ipl.pt

Diretor:

Professor Doutor António Belo

Coordenação Editorial:

Clara Santos Silva e Vanessa de Sousa Glória

(Redatoras, Instituto Politécnico de Lisboa)

Produção e design:

Media XXI / Formalpress

Depósito Legal:

ISBN: 978-989-729-174-6

Tiragem: 100 exemplares

ÍNDICE

013 . Preâmbulo programático

Eugénia Vasques

TEATRO

019 . “Voz e fisicalidade: O grito e o falsetto em Poizat e Artaud”

Maria João Serrão

027 . As especificidades da voz do actor no legado das professoras Natália de Matos e Maria João Serrão

Sara Belo

047 . Awareness vs (a)wireless. Notas sobre o corpo, o actor e as novas velocidades.

Luca Aprea

065 . Uma patranha heráldico-genealógica de Gil Vicente: A comedia sobre a devise da cidade de Coimbra e o brasão-de-armas de Coimbra

Paulo Morais-Alexandre

089 . Cartografia imprecisa do teatro em Portugal

Rui Pina Coelho

103 . A evolução na formação de produtores culturais e artísticos

Conceição Mendes

115 . Cacuri: Uma arte de pesca como dispositivo para a criação artística

Walter Chile R. Lima; Maria Manuel Baptista; Wladilene Sousa Lima

CINEMA

129 . To be or not to be... seen: O regime do (in) visível em Hamlet (2000)

Fátima Chinita

149 . O integrated dance musical como “obra de arte total” no cinema clássico de Hollywood.

Jorge Manuel Neves Carrega

DANÇA

163 . Interações na cena da dança contemporânea: Duetos, solos e grupos

Maria José Fazenda

Índice

179 . A (In)visibilidade dos professores de técnica de dança: O reconhecimento que se impõe

Vanda Nascimento

197 . Migrações: Corpos que dançam nos media

Paula Varanda

215 . Os métodos da educação somática nas aulas de dança clássica

Rosana Lobo Rosário

MÚSICA

227 . Música, educação e cultura segundo Lopes Graça

Cristina Brito da Cruz

251 . As noites de verão de Hector Berlioz: Tradução dos poemas de Théophile Gautier

Sílvia Mateus

Desde o início da atual série da Alicerces, em 2007, que diversas áreas de formação do IPL têm vindo a integrar as suas páginas, a propósito de eventos diversos com elas relacionados. No primeiro número, a área da comunicação é abordada através do olhar atento ao congresso da European Public Relations Education & Research Association, e vem a ser retomada no quarto número, a propósito da conferência internacional, organizada no âmbito das comemorações dos 50 Anos da RTP. O segundo número da Alicerces integra temas nas áreas da contabilidade, gestão e engenharia. O terceiro é dedicado a temas da saúde, nomeadamente, às II Jornadas de Ciências Sociais e Humanas em Saúde da ESTeSL. O quinto número reúne vários textos sobre os processos de mudança em curso nas sociedades contemporâneas e respetivas implicações para os direitos humanos e, mais especificamente, da criança, temas abordados em seminários da ESELx e Amnistia Internacional.

Este sexto número da Alicerces constitui uma edição temática no domínio das artes performativas, tão distintivas no panorama da oferta formativa do IPL, e integra textos de docentes das três escolas com atividade neste domínio, nomeadamente, da Escola Superior de Dança (ESD), da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) e da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). A Professora Eugénia Vasques acedeu ao papel de coordenar os esforços necessários à concretização do projeto, tendo desenvolvido um trabalho meritório, almejando motivar e mobilizar os colegas das várias escolas que, por sua vez envolveram outros especialistas, exteriores ao Universo IPL. O resultado é um conjunto de textos de grande diversidade e riqueza, seja ao nível das temáticas, abarcando todas as áreas de formação artística do IPL, seja ao nível da perspetiva, refletindo não só sobre a prática artística mas também sobre o seu ensino. Muito obrigada à Professora Eugénia Vasques, pelo seu esforço e dedicação, bem como a todos os que generosamente partilham connosco, nas páginas que se seguem, as suas reflexões.

INTERAÇÕES NA CENA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA: DUETOS, SOLOS E GRUPOS

Maria José Fazenda
(ESD-IPL / CRIA-IUL)

Resumo

Na dança, criadores e intérpretes estabelecem modelos de interação através dos quais exprimem o modo como se veem a si próprios na sua relação com os outros. Que ideias sobre os corpos feminino e masculino emergem quando uma pessoa dança com outra? Que concepções do “eu” adquirem visibilidade quando um só intérprete se revela em cena? Como se relaciona o indivíduo com o grupo e que valor lhe é atribuído no seu seio? Estas são algumas das questões a que nos propomos responder, reportando-nos à dança contemporânea cujo nascimento situamos, seguindo a historiadora e filósofa Laurence Louppe (2012), no final do século XIX, com a atividade de Isadora Duncan. As intervenções desta bailarina dariam ainda início, no campo da dança contemporânea, ao que a filósofa designa por a grande modernidade. A grande modernidade reporta-se ao grupo dos bailarinos que, desde o final do século XIX-início do século XX, e até aos anos 1960, inventaram, simultaneamente, uma prática e uma teoria de e para a dança. Ao quadro das diferentes poéticas instauradas pelos grandes protagonistas da dança contemporânea, de Isadora Duncan ao Judson Dance Theatre, passando por Mary Wigman, Martha Graham ou Merce Cunningham, entre outros, sobre as quais Louppe incide, permitir-nos-íamos alargar este período aos anos 1970, nele incluindo o contact improvisation cuja invenção é atribuída a Steve Paxton. E onde Louppe encontra uma diversidade de ferramentas e teorias que alteraram a maneira de os artistas verem e refletirem sobre o mundo, propomo-nos, no seu filão, evidenciar que estes artistas incluem também nas suas novas visões do mundo novas formas de se representarem e posicionarem, interagindo, em duetos ou em grupos, na dança e fora dela.

Abstract

In dance, choreographers and performers establish models of interaction through which they express how they see themselves in their relationship with others. Which ideas about the female and male bodies emerge when a performer dances with another one? Which ideas of the “self” get visibility when a performer appears on the dance stage? How does the individual relate with the group and which values are assigned to it? These are some of the questions that we propose to answer, referring to contemporary dance, the birth of which we place, following the historian and philosopher Laurence Louppe (2012), at the end of the nineteenth century, with Isadora Duncan’s activity. The interventions of this dancer would mark the beginning of the great modernity. The great modernity refers to the group of dancers who, from the late nineteenth-early twentieth century, and until the 1960s, invented both a practice and a theory of and for dance. To the different poetics brought by the founders of the great modernity in dance — Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham, among others — upon which Louppe focuses, we extend this period to the 1970s, to include contact improvisation, the invention of which is attributed to Steve Paxton. And where Louppe found a variety of dance tools and dance theories that changed the way artists see and think about the world, we propose, in her vein, to stress out that these artists also include, in their new visions of the world, new ways of self-representation and positioning, interacting, in duets or groups, in dance and beyond it.

Na dança, criadores e intérpretes estabelecem modelos de interação através dos quais exprimem o modo como se veem a si próprios na sua relação com os outros. Pela forma como se dispõem espacialmente e interagem, confrontando-se ou distanciando-se, tocando-se ou afastando-se, eles reproduzem ou criticam os modos de organização intergrupar ou interpessoal no mundo exterior à própria dança e os valores e ideias implícitos a essa organização. Para além das modalidades de exploração espacial e de interação entre os indivíduos, são ainda determinantes na definição coreográfica da visão do mundo que o artista deliberadamente constrói em cena as linguagens de movimento a que recorre como meio de reflexão, de expressão e de comunicação, as quais, contudo, não desenvolvemos aqui.

Que ideias sobre os géneros emergem quando uma pessoa dança com outra? Que conceções do “eu” adquirem visibilidade quando um só intérprete se revela em cena? Como se relaciona o indivíduo com o grupo e que valor lhe é atribuído no seu seio? Estas são algumas das questões a que nos propomos responder, centrando-nos na dança contemporânea cujo nascimento situamos, seguindo a historiadora e filósofa Laurence Louppe (2012), no final do século XIX, com a atividade de Isadora Duncan. As intervenções desta bailarina dariam ainda início, no campo da dança contemporânea, ao que a filósofa designa por a grande modernidade. A grande modernidade reporta-se ao grupo dos bailarinos que, desde o final do século XIX-início do século XX, e até aos anos 1960, inventaram, simultaneamente, uma prática e uma teoria de e para a dança¹. O trabalho de Duncan é efetivamente um marco, pois é representativo, na dança teatral de tradição ocidental, da passagem de uma antiga ordem dominada pelo *ballet*, que tinha por modelo de corpo as configurações verticais, projetadas para o alto, cuja expressividade se centrava nas suas extremidades, fixado pela dança clássica ao longo do século XIX, e das convenções estéticas dominantes no romantismo — o corpo feminino esvoaçante, desmaterializado —, para uma nova ordem, aberta à invenção de novos estilos e novas ideias de corpo mais adequados à expressão dos modos de vida e das conceções de género contemporâneos, em que o corpo se dobra em direção ao chão, à terra, e em que o tronco é explorado em todas as suas potencialidades expressivas.

Ao quadro das diferentes poéticas² instauradas pelos fundadores da dança contemporânea, de Isadora Duncan ao Judson Dance Theatre, passando por Mary Wigman, Martha Graham ou Merce Cunningham, entre outros, sobre as quais Louppe incide, permitir-nos-íamos, aproveitando a abertura dada pela própria autora ao conjugar no condicional o verbo com que delimita cronologicamente os últimos grandes fundadores — “[...] e cujos últimos representantes pertencem talvez à geração de 1960, nos Estados Unidos, no célebre contexto do Judson Dance Theater” (2012, p. 46) —, alargar este período aos anos 1970, também nos Estados Unidos, de modo a incluirmos o *contact improvisation* cuja invenção

1. Louppe distingue, cronologicamente, a grande modernidade da época atual. Esta última reporta-se ao conjunto das múltiplas proposições coreográficas que, a partir dos anos 1970-80, resultam de descobertas fecundas e enriquecem a cena da dança contemporânea, mas a cuja atividade não subjaz, contudo, segunda a investigadora, a invenção de ferramentas técnicas ou de um pensamento. Neste texto não nos detemos sobre a época atual.

2. Usamos o termo poética no sentido que Louppe confere ao termo, ou seja, o que numa obra “nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra” (2012, p. 27).

é atribuída a Steve Paxton, em 1972, pois este estilo de movimento baseia-se na invenção de um novo corpo em dança que promove a individualização da expressão, uma movimentação espacial a 360 graus e cuja percepção de si se centra na sensação do tocar no corpo do outro durante um processo de improvisação contínua.

É sobre a dança contemporânea, a que recusa seguir um modelo exterior e que é elaborada a partir da individualização de um corpo e de um gesto, que nos debruçamos. E onde Louppe encontrou uma diversidade de ferramentas e teorias que alteraram a maneira de os artistas verem e refletirem sobre o mundo, propomo-nos, no seu filão, evidenciar que estes artistas, tais como Isadora Duncan, Doris Humphrey, Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham, ou Steve Paxton, incluem também nas suas novas visões do mundo formas inéditas de pensar o indivíduo, as suas experiências intersubjetivas e a sua relação com os outros, com a realidade física e social, isto é, com o mundo em que o próprio sujeito está compreendido. Nas palavras de Bourdieu: “O ‘eu’ que compreende praticamente o espaço físico e o espaço social (...), está englobado, inscrito, implicado nesse espaço: ocupa aí uma posição (...) que se encontra regularmente associada a tomadas de posição (opiniões, representações, juízos, etc.) sobre o mundo físico e o mundo social” (1998, p. 115).

Na dança teatral, há sobretudo três grandes tipos de composição, através dos quais o artista se relaciona com o mundo, que reproduzem, refletem ou atualizam as situações de interação³, ou de introspeção, de “diálogo” do sujeito consigo próprio, que ocorrem fora do mundo da dança, e pelas quais uma importante parte das experiências pessoais, sociais, culturais, afetivas, emocionais e sensoriais do indivíduo são vividas: a solo, a par ou em grupo. É sobre eles que aqui nos debruçaremos.

Conceções e representações dos géneros: duetos

Designamos por dueto a situação física e relacional de dois corpos, de sexo diferente ou do mesmo sexo, colocados um ao lado do outro, face a face, tocando-se, apoiando-se ou segurando-se mutuamente, ou relacionando-se, mas sem estabelecerem contacto físico.

O dueto é uma figura coreográfica através da qual são atualizadas ideias sobre os géneros, sobre as modalidades de interação entre eles e sobre as conceções de amor e de sexualidade. Ou seja, também na dança, que é uma prática social concreta, atualizam-se ideias e significados atribuídos aos géneros.

Esta figura coreográfica, em que estão envolvidas duas pessoas, independentemente do sexo, é comumente designada por *pas de deux*. Contudo, deve estabelecer-se uma diferença entre o *pas de deux*, em sentido estrito, e o dueto.

O *pas de deux* é um termo usado sobretudo na tradição do *ballet* e da dança neoclássica e que se refere a uma estrutura coreográfica dançada por um par heterossexual. Historicamente, o *pas de deux* designa uma secção coreográfica cuja sequência exprime

3. Usamos o conceito de “interação” tal como ele é definido por Erving Goffman, ou seja, uma situação em que as características da presença de um indivíduo determinam as ações dos outros face a ele: “interaction (...) may be roughly defined as the reciprocal influence of individuals upon one another’s actions when in another’s immediate physical presence” (1969, p. 26).

o desenvolvimento e o clímax da relação entre o par. O *pas de deux*, tal como foi e é dançado nos *ballets* originalmente criados no século XIX, começa com as entradas da bailarina e do bailarino, a que se segue uma dança entre os dois, geralmente um *adagio*. Depois, cada um deles dança uma variação e uma coda. Estes solos são momentos de exibição do seu virtuosismo técnico e das suas competências interpretativas. O *pas de deux* culmina com uma dança de novo entre os dois cujo envolvimento exprime a intensidade da vivência amorosa.

Mais do que uma diferença ao nível formal entre o *pas de deux* e o dueto, esta diferença comporta importantes significados sobre as representações coreográficas do que significa ser mulher e ser homem num determinado contexto. No *pas de deux* há uma diferença essencial entre homem e mulher a vários níveis: 1) do vocabulário de movimentos — os movimentos dele tendem a ser fortes, amplos e centrados nos grandes saltos; os dela, mais leves, centrados na elevação das pernas, nas *batteries* e nos equilíbrios sobre as sapatilhas de pontas; 2) das posições que cada um ocupa relativamente ao outro — ele tem um importante papel em equilibrá-la e transportá-la, colocando-a em quadros que sugerem leveza, fragilidade, uma certa graça, modéstia e sensualidade física; 3) dos figurinos — ele usa *collants* ou calças e ela saias em roda. Segundo Ann Daly, esta assimetria assenta na expressão do “poder” masculino e da “fragilidade” feminina (1997, p. 114), mas tende sempre para a procura e a manutenção de um equilíbrio e uma complementaridade entre os dois elementos do par.

A dança contemporânea rompe com estas convenções, propondo novas imagens de relação e de sexualidade, em que a tensão, o desequilíbrio e o desajuste matizam as qualidades da interação entre os elementos do par, podendo mesmo confrontar-se a partir de posições simétricas ou alternar os papéis e as posições.⁴ E mesmo quando é ele que continua a suportá-la, a segurá-la, as conceções de homem e mulher alteram-se: ele já não é só necessariamente o homem viril, devotado, apaixonado, que suporta, e ela a delicada, charmosa e vibrante, que é suportada; ele pode exibir fragilidade e insegurança e ela ser determinada, voluntariosa e autónoma; ou as forças entre si serem de sinal igual, como acontece, por exemplo, nos duetos das danças de Merce Cunningham.

Esta emancipação dos elementos do par dos seus papéis estereotipados decorre de uma outra conceção de amor, diferente do amor romântico cujos ideais estão ligados ao transcendente, e do papel ativo na vida pública que no século XX é reservado também à mulher. Segundo o sociólogo Anthony Giddens, “na nossa época, os ideais de amor romântico tendem a fragmentar-se sob a pressão da emancipação sexual e da autonomia feminina” (1996, p. 41), e as assimetrias nas relações ao nível do poder esbatem-se. É neste novo contexto que se abrem as condições para a vivência do que Giddens designa por “amor confluyente”, um amor “activo”, “contingente”. O “amor confluyente” desenvolve-se “como um ideal numa sociedade na qual quase todas as pessoas têm a possibilidade de se realizarem sexualmente”, e “cujos ideais de romance se estendem ao amor homossexual” (*ibid.*, p. 44).

4. Sobre a grande variedade de interações e significados suscetíveis de serem gerados através dos duetos, ver Fazenda (2003; 2012, pp. 131-144).

A autonomia e a anulação das assimetrias de poder entre os elementos dos pares são valores do “amor confluyente”, heterossexual ou homossexual. Estes são também os valores que algumas das formas contemporâneas da dança teatral decretam através dos duetos, predominantemente igualitários. As relações igualitárias adquirem expressão quer pela semelhança dos movimentos, quer pelos posicionamentos dos indivíduos no espaço, quer pelas ações de cada um dos elementos do par relativamente ao outro.

Não quero com isto dizer que a dança deixa de exibir diferenças de género. Pelo contrário, as diferenças de identidade dos géneros continuam a ser decretadas através de formas muito diversas: do vocabulário do movimento, de acordo com os caracteres representados, dos figurinos, ou do tipo de interação expressa — harmonia, complementaridade, ou, pelo contrário, dificuldade de relação, conflitualidade aberta, contradição. O que digo é que estas diferenças não se traduzem em assimetrias e desigualdades permanentes de poder entre os elementos do par e que os papéis estereotipados do homem viril e da mulher submissa e sensível perdem espaço de representação na cena coreográfica.

Acrescente-se que a interação entre duas pessoas não é exclusivamente pautada pela expressão da sexualidade ou por uma conceção de amor. Duas pessoas de sexo oposto ou do mesmo sexo podem estar envolvidas num dueto coreográfico sem que a sua relação seja coreograficamente a expressão de um envolvimento amoroso ou cujas ações comportem as qualidades suscetíveis de exprimirem tensão amorosa. Ou seja, a interação entre duas pessoas, qualquer que seja a combinatória — um homem e uma mulher, dois homens ou duas mulheres —, e quer a dança atualize diferenças de géneros quer tenda a neutralizá-las, pode estabelecer-se e decorrer sem qualquer troca de sinais que exprimam amor ou desejo. Estas possibilidades são trazidas para o palco pela dança contemporânea num contexto social de conquista de igualdade de direitos entre os sexos e de combate às assimetrias sociais entre homens e mulheres, géneros e orientações sexuais.

Um género de movimento, nascido nos anos 1970, cujo núcleo estilístico não evidencia diferenças significativas entre homens e mulheres é o *contact improvisation*. A sua estrutura não impunha diferenças de género, podendo ser dançada quer por um homem e uma mulher, quer dois homens, quer por duas mulheres, sem diferenciação de papéis ou posições, num contexto de relações interpessoais e grupais igualitárias, em que ninguém dominava, como explica a bailarina e antropóloga Cynthia Novack:

Many of the early participants, audience members, and critics felt that the movement structure of contact improvisation literally embodied the social ideologies of the early '70s which rejected traditional gender roles and social hierarchies. They viewed the experience of touching and sharing weight with a partner of either sex and any size as a way of constructing a new experience of the self interacting with another person. (1990, p. 11)

Posições dos indivíduos e perceções do “eu”: solos

Na dança, a partir do início do século XX, as múltiplas possibilidades de expressão do indivíduo, cuja expansão está associada ao entendimento do sujeito enquanto “projecto

reflexivo” (Giddens, 1991), indissociável das transformações sociais e da posição dinâmica dos indivíduos, são bastante contrastantes com os solos nos *ballets* do século XIX.

Os solos na dança teatral euro-americana são, até ao início do século XX, números para os bailarinos solistas, para personagens com caracteres e características claramente definidos, que se distinguiam pela posição social que ocupavam, e que reforçavam através da dança. A identidade de classe e o etos que a esta se associava são assim claramente definidos e sublinhados. O carácter extraordinário dos movimentos e do vocabulário usados e o virtuosismo da execução, o seu carácter exímio, reafirmam a sua posição.

Estes solos, que reconfirmam a posição de chefes e de líderes encontram a sua filiação nos solos do *ballet de cour*, nos séculos XVII e XVIII, em que os reis se representavam a si próprios, ou faziam das figuras de topo da hierarquia divina os seus papéis titulares, como Luís XIV no *Ballet Royal de la Nuit* (1653), decretando, deste modo, ou reiterando, a sua posição social, o seu poder, o seu prestígio.

É precisamente contra este antepassado cortês, real, do *ballet* — que desde o século XVIII vinha dominando a cena teatral da dança quer na Europa quer, posteriormente, nos Estados Unidos da América — que Isadora Duncan (1877-1927) preconiza uma “nova dança” que fosse “verdadeiramente americana”. O novo corpo de Duncan impunha-se contra o que a artista considerava ser o artificialismo, o lado mecânico e as poses do *ballet* e contra o constrangimento imposto pela sua indumentária. A “nova dança” reivindicava ser “natural” e estar em consonância com as leis da natureza — os movimentos deveriam ser orgânicos, contínuos, livres e ondulantes.

Em oposição ao *ballet*, considerado artificial, inexpressivo, opressor da “alma” e dos corpos, Duncan propunha, através dos seus solos, uma “nova dança” que, em vez de fazer “sofrer a alma” com os instrumentos que “torturavam” o corpo (referia-se às sapatilhas de pontas e aos corpetes), unisse harmoniosamente a alma e o corpo (Duncan, 1927; 1928). O *ballet*, pela técnica e virtuosismo que exigia, não só era considerado um inimigo da expressão das emoções como um instrumento de opressão do corpo. Duncan desafiou a técnica da dança clássica e os seus utensílios com o corpo “natural”⁵: dançou descalça; envergou uma túnica larga de inspiração grega; instituiu um vocabulário baseado em movimentos elementares do corpo humano, como andar, correr, saltar.

Os desenhos corporais, que imitavam as poses dos frisos gregos, e os percursos espaciais do seu movimento, solto e fluido, tinham por núcleo as linhas em onda, assimilando-se às formas e movimentos ondulados da natureza, em oposição às linhas direitas, aos ângulos e às poses da dança clássica (e do *ballet*).

Isadora Duncan, uma das primeiras mulheres bailarinas e coreógrafas solistas, que desenvolveu a sua atividade na Europa — Paris, Berlim, São Petersburgo, etc. —, acreditava que a dança era um modo de desenvolvimento e aperfeiçoamento das competências da mente, de preservar um espírito saudável, um meio de promover a saúde física, a expressividade e de adquirir graciosidade. As suas teorias ecoavam os estudos sobre as relações entre a mente e o corpo de Descartes e as ideais de Rousseau sobre a educação (Daly, 1995).

5. O conceito de corpo natural na dança contemporânea é discutido em Fazenda (1996).

Duncan encontrou no *ballet* o argumento negativo para defender a sua nova ideia de dança antielitista e aberta a todos os que a quisessem praticar; e, defendendo a função social e espiritual da dança, para além das questões de ordem estética, encontrou uma arma contra o puritanismo que reprovava a expressão do corpo feminino na esfera do espetáculo.

Idêntica conquista, a de legitimar a dança como forma de arte, associando-a à noção de espiritualidade, foi também conseguida pela norte-americana Ruth St. Denis (1879-1968), contemporânea de Duncan. Inspirando-se em outros contextos culturais em que o corpo e a dança participam nos rituais religiosos, como acontece, por exemplo, na Índia, contribui para redefinir, na tradição judaico-cristã, o lugar do corpo na comunicação e na relação com o divino e o lugar da mulher-bailarina no espaço público (Shelton, 1981).

Por volta dos anos 1930, e na sequência dos desenvolvimentos da investigação psicanalítica, a bailarina norte-americana Martha Graham (1894-1991) desenvolve a ideia de que o corpo é uma superfície apta a exprimir os estados da “alma”. Esta expressão da interioridade, que percorre toda a dança de Graham, apoiava-se num treino extremamente rigoroso do bailarino que visava, precisamente torná-lo apto a exprimir essa realidade interior e que Graham designa pela “alma humana” (Graham, 1991). Nas suas obras, o corpo alude à variedade das paixões e à dificuldade inerente à sua expressão — tensões psicológicas com tradução no seu próprio movimento, como a tensão física, as torções, as espirais e os movimentos opostos.

A motivação psicológica do movimento da dança na conceção de Graham está explicitada no seu supracitado aforismo “movement never lies” (*ibid.*, p. 20), que, por sua vez, terá sido pronunciado pelo pai, um médico, quando a filha, após ter assistido a uma crise nervosa de um doente seu, lhe perguntou por que é que este se comportara assim. O pai explicou-lhe então que aquela pessoa estava doente e que o seu corpo comunicava daquele modo, sem ter de falar.

Uma outra conceção de “eu”, um eu múltiplo, fragmentário e frequentemente contraditório, aparece sobretudo com Mary Wigman (1886-1973), uma das protagonistas da dança de expressão alemã (*Ausdruckstanz*). Nos seus solos, Wigman procura em si uma personagem que a conduz ao encontro de um “outro” que acaba por a dominar e que através do seu corpo se revela. A forma como descreve a o modo de aproximação à personagem “revelada” no seu solo *Hexentanz* (A Dança da Bruxa), criado em 1914, é exemplar deste modo de operar:

Parfois la nuit, je me glissais dans mon studio et cherchais à provoquer en moi un état d'intoxication rythmique qui m'eût rapprochée de ce personnage qui se réveillait lentement. (...) Lorsqu'un soir je rentrai dans ma chambre, complètement hagarde, par hasard je me regardai dans la glace. Elle reflétait l'image d'une possédée, sauvage et lubrique, repoussante, fascinante. Échevelée, les yeux enfoncés dans les orbites, la chemise de nuit de travers, le corps sans forme: la voilà, la sorcière — cette créature de la terre, aux instincts dénudés, débridés, avec son insatiable appétit de vie, femme et bête en même temps. (Wigman, 1990, p. 42)

Nos solos de Wigman há, ainda, por vezes, um “parceiro invisível”, mas presente na sua imaginação: “o amante ideal”, “um sentimento de ser chamada”, como a morte, que vinha de uma profunda obscuridade. As tensões são geradas por um conjunto de oposições, entre o responder ao apelo e o resistir-lhe. E neste ato de dar o lugar ao outro, dar-lhe campo de expressão, no que Wigman designa por “relação irracional consigo própria” (*ibid.*), a máscara desempenha um papel fundamental. A máscara não só desnaturaliza o corpo como lhe atribui uma outra identidade, temporária.

Disposições e ações dos sujeitos no espaço: grupos⁶

No *ballet* do século XIX, à hierarquia de personagens correspondia uma paralela hierarquia no interior do próprio grupo de bailarinos, ainda hoje preservada nas companhias de repertório clássico, sob diferentes designações que se foram transformando ao longo dos tempos, mas que, *grosso modo*, separam os bailarinos principais e solistas dos bailarinos do corpo de baile (*corps de ballet*) — os que dançam em coro e formam um conjunto homogéneo (os corpos têm configurações físicas semelhantes e movimentam-se rigorosamente ao mesmo tempo). Aos primeiros, são dadas as interpretações das personagens protagonistas; aos segundos, as frequentemente anónimas, ou melhor, homogeneizadas, interpretações das personagens secundárias.

A massa anónima de pessoas que, nos *ballets* do século XIX, o corpo de baile representa, contribuindo para dar visibilidade e valorizar a função dos bailarinos solistas, dá lugar, na dança do século XX, aos grupos em que a singularidade de cada pessoa é colocada em destaque. Os valores expressos na dança do século XX exaltam o sentido democrático de participação dos indivíduos no grupo, estabelecendo entre eles relações de igualdade, de modo a que cada um deles possa exprimir com autonomia as suas diferentes características e potencialidades, respeitando as dos restantes.

Isto relaciona-se, como vimos já, com uma nova conceção de indivíduo, de sujeito, a que se assiste no século XX. Se os solos já não são só marcadores da posição social do indivíduo, cujo lugar de destaque, o grupo, homogeneizado e uniformizado, contribuía para destacar, também os grupos já não representam uma massa de pessoas indiferenciadas.

Convém, por isso, distinguir os agrupamentos, no *ballet* do século XIX, representados pelos corpos de baile, dos grupos, na dança contemporânea, recorrendo à diferenciação feita por uma das mais importantes coreógrafas da primeira metade do século XX, a norte-americana Doris Humphrey (1895-1958).

Humphrey defende que a noção de “grupo”, quer no sentido de estrutura de criação formada por um conjunto de artistas, quer no sentido de relacionamento dos intérpretes em cena, só começa a ser aplicada à dança com o aparecimento das companhias de dança moderna cujo funcionamento, organização e mobilidade interna se baseiam em princípios democráticos e se afastam claramente da rígida hierarquia que as companhias de *ballet* estabelecem entre as pessoas:

6. Neste subcapítulo, retomamos ideias já trabalhadas, designadamente em Fazenda (2012, pp. 94-100).

“Group” is a word which, as applied to dance, came in with modern-dance companies. Ensembles, before that, were known as the corps de ballet, or just dancers, as distinguished from principals. There is an implicit social difference here, which made the word “group” emerge to define a new relationship between the participants in a dance form geared to a democratic idea. Rank in the ballet world was and is still derived from the hierarchy of the court, beginning with the king and queen, then the nobles, the commoners, and lastly the lackeys and servants. Dancers progressed from their school days through exactly this sort of social strata, which only differed from the real thing in the fact that commoners could become kings. Once a young woman became a prima ballerina assoluta, she was assured of her queenly position until she could function no longer, and there was no question of her ever again mixing with the common people. But it is commonplace nowadays to find dancers serving as both soloists and ensemble performers at various times. No only does this democratic procedure alter the functioning of the dancers, but it changes the very shape of choreographic form as well. (Humphrey, 1959, p. 91)

A conceção de grupo expressa por Doris Humphrey realça a ideia de igualitarismo subjacente às relações entre os intérpretes no interior da instituição-companhia de dança moderna e consequente alteração do padrão da forma coreográfica em si, no que diz respeito às organizações e disposições espaciais e à valorização da singularidade do corpo e do modo de expressão de cada bailarino.

As várias modalidades de representação do grupo e de relação dos indivíduos uns com os outros são indissociáveis da conceção do espaço que o coreógrafo exprime e da forma como o trabalha e lhe dá visibilidade através do movimento dos bailarinos.

Na primeira metade do século XX, a *modern dance*⁷ recusa a tradicional ocupação hierarquizada do espaço do palco, definida em função dos grupos sociais representados e do estatuto dos bailarinos. Contudo, herda a ideia da perspetiva renascentista de que certas partes do palco são mais fortes do que outras, pelo que, bailarinos, cenários e luzes se dispõem em função dessa graduação. O valor conferido ao espaço varia consoante o significado que o coreógrafo pretende atribuir ao movimento e o tipo de comunicação que pretende estabelecer com o espectador. Ou seja, as áreas do palco são agora diferenciadas de acordo com o seu significado.

A moderna Doris Humphrey identifica estas diferentes áreas da cena. O centro do palco é a área mais “poderosa” e “forte”. Esta é também a área para onde convergem um conjunto de forças e se estabilizam as configurações simétricas. Humphrey atribui ainda um significado psicológico às deslocações dos bailarinos no espaço cénico — consoante avançam, recuam e realizam traçados bidimensionais ou direções diagonais, estabelecendo uma hierarquia entre as direções e percursos em função do seu poder comunicativo,

7. A expressão *modern dance* aparece nos Estados Unidos, no início do século XX. É usada pelo crítico de dança John Martin, em 1933, para classificar a danças de vários bailarinos e bailarinas, entre os quais Martha Graham e Doris Humphrey que, apesar da diversidade de estilos, se encontravam ligadas por certos princípios e objetivos comuns (Martin, 1989, p. 2), designadamente o uso de um vocabulário de movimento individualizado e mais apto a exprimir as emoções e tensões da vida humana. Diferente do vocabulário da dança clássica, que Martin diz ser “artificial” e estar “estandardizado”, a *modern dance* visava “to externalize personal, authentic experience” (*ibid.*, p. 19).

considerando, por exemplo, que em frente é a direção mais poderosa porque “the body and the whole dynamic of the dancer make a direct communication” (*ibid.*, p. 81).

Os significados e valores atribuídos aos pontos do espaço, às direções e aos percursos espaciais são, no quadro das obras muitos criadores da *modern dance* hierarquizados de acordo com a sua capacidade de comunicação, no contexto de uma dança que tem como propósito a expressão de estados emocionais e psicológicos.

Merce Cunningham (1919-2009), também bailarino e coreógrafo norte-americano, e que dançou com Martha Graham, distancia-se, a partir da década de 1950, de forma categórica da motivação emocional e psicológica que percorria a *modern dance* e, concomitantemente, rompe com os cânones quer da perspectiva quer da hierarquia significativa do espaço.

Cunningham descentrou, des-hierarquizou o espaço cénico, passando a considerar todos os pontos importantes e significativos. A revolução cuninghamiana teve, ao nível da organização do espaço cénico, consequências até então sem precedentes nos modos de representação coreográfica da posição do indivíduo, nas relações entre os vários elementos do espetáculo e no papel atribuído ao espectador.

As hierarquias analisadas anteriormente baseiam-se numa distinção em níveis (Dumont, 1966, p. 400) entre os vários grupos e elementos do espetáculo. Nas obras de Cunningham, pelo contrário, os valores atribuídos aos indivíduos e aos vários elementos do espetáculo são iguais. Dito de outro modo, a oposição assimétrica característica das relações hierárquicas (Dumont, 1983, p. 248) estabelecidas entre os grupos, as personagens e suas posições espaciais é substituída com Cunningham por uma relação em que todos os termos ou elementos (bailarinos e elementos do espetáculo) têm estatuto idêntico.

As ideias e os valores representados nas danças de Cunningham e adotados pelo coreógrafo são os de uma ideologia igualitária e democrática. A democracia, assente, segundo Giddens (1996, pp. 129-132), nos ideais de liberdade, reconhecimento da pluralidade, da autonomia e da expressão individuais, é um sistema que estabelece uma relação de igualdade de direitos entre os indivíduos. Nas danças de Cunningham, estes ideais perpassam nas posições igualitárias de uns indivíduos relativamente aos outros no espaço; no facto de as posições ocupadas pelos bailarinos poderem ser invertidas, ou seja, um bailarino que num momento está mais à frente e lidera o movimento de um trio ou quarteto pode, no momento seguinte, colocar-se atrás e seguir os restantes; na autonomia conferida, nos processos de criação, aos vários elementos do espetáculo; e na liberdade percetiva conferida aos espectadores, enquanto grupo de indivíduos livres e iguais.

A herança da teoria renascentista da perspectiva, visível no *ballet*, e a hierarquia dos valores atribuídos às zonas do espaço pela *modern dance* foram, com Merce Cunningham, substituídas por uma visão descentralizada do espaço do palco e do mundo nele evocado, ou melhor, por uma visão que reconhece a existência de múltiplos centros, cada um dos quais correspondendo a um bailarino, a um indivíduo. Cunningham passou a valorizar a especificidade das direções e sentidos dos movimentos realizados por cada bailarino e a sua livre mobilidade e rejeitou as interpretações anónimas e secundarizadas dos corpos de baile ou dos grupos.

Parafraseando uma imagem que o coreógrafo utiliza habitualmente para falar do seu trabalho, as suas danças habitam o palco como uma rua é habitada por muitas pessoas:

livremente, podem avançar, mudar imprevisivelmente de direção ou retroceder; podem aproximar-se umas das outras, olhar-se ou ignorar-se; cada uma ocupa um espaço próprio e traça um percurso diferenciado, podendo, por sua vez, ser vista por vários observadores, de várias perspetivas.

“Não há pontos fixos no espaço” é a célebre máxima de Albert Einstein que Cunningham costumava citar porque nela sustentava a sua conceção des-hierarquizada da dança.

[...] in classical ballet as I learned it, and even in my early experience of the modern dance, the space was observed in terms of a proscenium stage, it was frontal. What if, as in my pieces, you decide to make any point on the stage equally interesting? I used to be told that you see the center of the space as the most important: that was the center of interest. But in many modern paintings this was not the case and the sense of space was different. So I decided to open up the space to consider it equal, and any place, occupied or not, just as important as any other. In such a context you don't have to refer to a precise point in space. And when I happened to read that sentence of Albert Einstein's: "There are no fixed points in space", I thought, indeed, if there are no fixed points, then every point is equally interesting and equally changing. (1991, pp. 17-18)

Com a rutura com os imperativos de um uso do espaço-tempo tributário de uma tradição clássica, Cunningham transforma a dança numa materialidade em expansão, e com a des-hierarquização das disposições dos indivíduos uns em relação aos outros e estabelecendo entre eles relações de igualdade, de modo a que cada um possa exprimir com autonomia as suas diferentes características e potencialidades, respeitando as dos restantes, transforma a dança num universo onde sobressai a expressão dos valores democráticos.

Coda

Mapeámos um conjunto de diferentes formas de a dança contemporânea se reportar ao mundo e de atualizar valores associados às relações entre os géneros, à formas de o indivíduo se ver a si próprio e se relacionar com os outros, recorrendo a uma análise dos principais paradigmas que a grande modernidade introduziu na prática e na teoria da dança, designadamente sobre três das suas principais figuras: o dueto, o solo e os grupos. No caso do dueto, sublinhámos uma essencial mudança de representação da diferença entre os corpos femininos e os masculinos marcada por uma assimetria de poder entre homem e mulher, como se verificava no *ballet* do século XIX, para a representação de uma diferença entre ambos, ou até uma tendência para a sua anulação, assente na expressão da igualdade social das suas posições. Por sua vez, os solos traduzem as múltiplas possibilidades de expressão do “eu” e das identidades que ao longo da primeira metade do século XX destronam a figura do solo enquanto reafirmação do poder de um líder, como acontecia nos *ballets* do século XIX. No caso da participação do indivíduo nos grupos, cada um deixa de se fundir num todo homogéneo que neutraliza as diferenças, uma espécie de massa anónima de gente, visível nos *corps de ballet*, para passar a ser representado enquanto

sujeito que interage e se posiciona de forma singular, distintiva.

Esta arqueologia da expressão dos duetos, solos e grupos na dança contemporânea, que nos permite identificar alguns dos seus principais paradigmas, com inquestionáveis repercussões na atualidade, sobre as quais não nos coube, contudo, aqui debruçar, evidencia que à dança contemporânea, nas suas múltiplas proposições coreográficas, subjazem um conjunto de ideias, pressupostos teóricos e representações que sustentam uma determinada visão e um determinado discurso sobre o mundo e um conjunto de novas ferramentas técnicas e instrumentos adequados a fazer participar o corpo dos novos sentidos trazidos pelas mutações sociais e culturais que ao longo do século XX o foram, por sua vez, reposicionando e reconfigurando.⁸

Obras Citadas

Bourdieu, P. (1998). *Meditações Pascalianas* (M. S. Pereira, Trad.). Oeiras: Celta.

Cunningham, M. (1991). *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York: Marion Boyars Publishers.

Daly, A. (1995). *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Indianapolis: Indiana University Press.

Daly, A. (1997). Classical Ballet: A Discourse of Difference. In J. C. Desmond (Ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (pp. 111-119). Durham: Duke University Press,.

Dumont, L. (1966). *Homo Hierarchicus: Le Système des Castes et ses Implications*. Paris: Gallimard.

Dumont, L. (1983). *Essais sur l'Individualisme: Une Perspective Anthropologique sur l'Idéologie Moderne*. Paris: Éditions du Seuil.

Duncan, I. (1927). *Écrits sur la danse*. Paris: Éditions du Grenier.

Duncan, I. (1928). *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts.

Fazenda, M. J. (1996). *Corpo Naturalizado*. In M. V. de Almeida (Org.), *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo* (141-153). Oeiras: Celta.

Fazenda, M. J. (1996). Duetos. *Cadernos Rivoli*, 1, 73-76.

8. Vários estudiosos têm contribuído para o conhecimento e a reflexão sobre as formas e os significados dos solos, duetos e grupos, na dança contemporânea. Assinalem-se a história da modernidade de Suquet (2012), que aborda o campo da dança, entre 1870 e 1945, numa perspetiva da história cultural, analisando as proposições criativas dos artistas à luz das mudanças culturais e sociais suas contemporâneas; os valiosos contributos compilados por Rousier sobre a multiplicação dos solos a que se assiste no século XX (2002); e os sentidos de “comunidade” implícitos a várias configurações dos bailarinos interagindo em grupo (2003).

Fazenda, M. J. (2012). *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações* (2ª ed. revista e atualizada). Lisboa: Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.

Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.

Giddens, A. (1996). *Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas* (R. M. Perez, Trad.). Oeiras: Celta Editora.

Goffman, E. (1969). *The Presentation of Self in Everyday Life*. 1959. Middlesex: Penguin Books. (Obra original publicada em 1959.)

Graham, M. (1991). *Blood Memory: An Autobiography*. New York: Washington Square Press.

Humphrey, D. (1959). *The Art of Making Dances*. Princeton: Princeton Book Company.

Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea* (R. Costa, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

Martin, J. (1989). *The Modern Dance*. Princeton: Princeton Book Company. (Obra original publicada em 1933.)

Novack, C. J. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

Rousier, C. (Direc.). (2002). *La Danse en Solo: Une Figure Singulière de la Modernité*. Paris: Centre National de la Danse.

Rousier, C. (2003). *Être Ensemble: Figures de la Communauté en Danse depuis le XXe Siècle*. Paris: Centre National de la Danse.

Shelton, S. (1981). *Ruth St. Denis: A Biography of the Divine Dancer*. Austin: University of Texas Press.

Suquet, A. (2012). *L'éveil des modernités: Une Histoire Culturelle de la Danse (1870-1945)*. Pantin: Centre National de la Danse.

Wigman, M. (1990). *Le Langage de la Danse* (J. Robinson, Trad.). Paris: Chiron.

