

A INSTABILIDADE DO SONHO: OS GESTOS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Rossella Mazzaglia¹

Tradução de Adriana Aikawa da Silveira Andrade²

Resumo

Baseado nas práticas e visões que conduziram à multiplicidade dos corpos dançantes, este ensaio identifica a origem e os desenvolvimentos estéticos das atuais concepções da dança contemporânea. Aplicando à dança as reflexões fenomenológicas e sobre a pós-modernidade, mostra o potencial de uma mudança metodológica desde a história dos corpos dançantes à “história do gesto”, que ilustra o percurso das visões artísticas nas práticas da dança em sua renovação herética.

Palavras-chave: gesto, dança contemporânea, história.

Abstract

Defining what practices and visions have led to the multiplicity of contemporary dancing bodies, this essay traces the origins and aesthetic developments of present conceptions of dance. By assimilating the assumptions of postmodern and phenomenological approaches to the study of dance, it also suggests a methodological breakthrough in dance history from a history of the dancing body to a history of gesture that might account for the path that has recurrently transferred the heretic artistic visions into the concrete renovation of dance forms.

Keywords: gesture, contemporary dance, history.

A dança no século XX caracterizou-se por revoluções contínuas em busca do retorno às origens, que inspirou as poéticas de coreógrafos insatisfeitos com as formas teatrais existentes, impulsionados pela urgência de uma visão artística subjetiva e pela vontade de realizá-la. A origem não constitui, de fato, um momento remoto e distante a ressuscitar, mas um núcleo que os coreógrafos frequentemente sentiram pulsar dentro de si, que esperava crescer e ganhar forma, tal como o embrião humano, que ao mesmo tempo gera a vida e perdura nos tecidos do corpo. Para os coreógrafos, portanto, a origem sempre foi a união da intimidade de um sonho pessoal em relação à dança com a necessidade premente de renovar as formas conhecidas, investindo corpo, alma e mente. Somente nos anos oitenta do século passado a experimentação coreográfica

¹Rossella Mazzaglia é professora da Universidade de Bolonha, onde concluiu, em 2004, o doutorado em "Estudos teatrais e cinematográficos", tese co-orientada pela Universidade de Paris 8 e, em seguida, dedicou-se a uma assídua atividade didática e de pesquisa. Autora de vários ensaios sobre as vanguardas americanas e sobre o corpo dançante, publicou uma monografia sobre a coreógrafa americana Trisha Brown (2007) e organizou um número monográfico de "Culture Teatralli" sobre Dança/900 (2006).

²Adriana Aikawa da Silveira Andrade é tradutora profissional e Mestre em Estudos da Tradução pela UFSC.

Urdimento

parou de buscar novos códigos e linguagens, ao descobrir que da mistura dos gêneros existentes também podia nascer uma dança contemporânea que fosse o reflexo do próprio tempo, das contradições e esperanças do próprio presente. Seguiu-se, então, uma multiplicidade de formas e imagens do corpo dançante, à qual é possível associar uma clara projeção onírica.

Não que os coreógrafos e os espectadores das últimas décadas tenham deixado de sonhar: no final do século XIX, tinha sido o cisne a comover o público e os artistas, enquanto no início do século XX foi o brilho de luzes e cores de Loïe Fuller ou ainda a dança livre de Isadora Duncan a envolver e transportar os espectadores à atmosfera quase hipnótica de uma espontaneidade desejada; depois, foi a vez da dramática introspecção de Martha Graham a assumir sobre si o conflito interior do homem moderno e a conduzir o público aos meandros de sua interioridade. Movidos por alucinações de forte eficácia, esses e outros coreógrafos buscaram promover um próprio ideal de corpo que resolvesse a defasagem que sentiam em relação ao contexto cultural, artístico e social em que viviam através de formas de dança emocionantes e inovadoras.

Já faz trinta anos que os códigos de movimento fechados ou, de todo modo, reconhecíveis, deram lugar a uma multiplicidade de corpos dançantes, que projetam visões da dança muito diferentes e contrastantes, nas quais é impossível distinguir uma clara subjetividade criativa. Na dança contemporânea não existe, de fato, um ideal de corpo universal ou pelo menos dominante; pelo contrário, reconhecemos uma pluralidade de corpos rizomáticos, constituídos por um mosaico de gestos, estilos, técnicas e gêneros heterogêneos. Às formas históricas de dança acadêmica e de dança moderna uniram-se, por exemplo, os princípios da *contact improvisation*, de técnicas de *release* ou de educação somática, além da gestualidade cotidiana e de outras mais teatrais, que compreendem inclusive o uso da voz. Os diferentes tipos de movimentos e de presença cênica se entrelaçam de vários modos nos estilos de coreógrafos de diversos países e veios estéticos, negando, portanto, a existência de um modelo unívoco de corpo e celebrando, sobretudo, a contaminação e o ecletismo das linguagens e das culturas.

A mudança da dança nas últimas décadas é o resultado da mistura dos gêneros teatrais, iniciada pelas vanguardas nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Entre os anos cinquenta e sessenta predominaram, de fato, em todos os âmbitos artísticos, processos e produtos estéticos que exaltavam a imediatez criativa de produtos prontos e categorizáveis. Simultaneamente, o modelo expressivo que via no corpo o “barômetro da alma” foi substituído, na dança, pela ênfase no movimento em si e por si. Um grupo de jovens experimentadores nova-iorquinos, formado, em boa parte, por alunos de Merce Cunningham, que adotou o nome de *Judson Dance Theater*, tentou, além

disso, propor gestos cotidianos e um “movimento natural” e eficiente em cena, destruindo a imagem do dançarino especializado e virtuoso. Os coreógrafos e dançarinos do grupo buscaram, através da reforma na dança, *reformatar* também a percepção da realidade, como os outros artistas de sua época: experimentar a cotidianidade de modo consciente, tal como nos *happenings* de Allan Kaprow, nos *combine paintings* de Robert Rauschenberg ou na música concreta de John Cage, não refletia somente uma moda, mas era o modo de rediscutir o “espaço” da existência de todos os dias.

Por trás dos símbolos do cotidiano, que nos lembram os espetáculos do *Judson Dance Theater* – os quais traziam os dançarinos em simples e revolucionárias ações de comer, beber e caminhar em cena – escondia-se, porém, a vontade de reencontrar o prazer da vida e de conduzi-lo à própria arte. O método variava, mas incluía o uso maciço da improvisação, o aprendizado de técnicas orientais e, em geral, um aperfeiçoamento progressivo da consciência corporal livre de posturas rígidas e vocábulos preestabelecidos, como na dança moderna e no balé. Promotores de propostas que se canalizaram em seguida na contracultura americana do final dos anos sessenta, os coreógrafos seguiram a utopia de uma civilização emancipada da restritiva moral puritana e da sufocante ética do trabalho, que repercutiu no sonho de uma corporeidade livre das técnicas codificadas. Então libertado de ideais preconcebidos que tinham o efeito de produzir clones, o corpo da dança podia seguir a sensação física individual, a partir da qual deixar surgir sempre formas mutáveis de dança.

Como todas as utopias, a dos experimentadores americanos também estava impregnada de retórica e mistificações, mas algo daquele sonho perdurou e foi ciclicamente retomado na dança, pois antecipava uma sensibilidade estética transformada e a concepção de arte da sociedade contemporânea. Em especial, promoveu uma percepção fenomenológica da realidade e introduziu a visão pós-moderna do corpo, que ainda hoje alimentam a dança teatral.

Embora não totalmente conscientes, os inovadores daquele tempo adotaram uma idéia de *corpo em relação aberta com o mundo* (no lugar do fechamento artificioso do corpo maneirado), que nas últimas décadas os estudiosos de dança retomaram a partir da noção de “corporeidade”, que significa, de fato, um entrelace polissensorial, “jogo quiasmático instável de forças intensivas e de vetores heterogêneos”. Um exemplo claro da corporeidade é dado pela *contact improvisation*, baseada na improvisação entre vários dançarinos, que surge a partir de pontos de contato que se estabelecem e se deslocam ao longo da superfície epidérmica dos corpos em movimento. Na *contact improvisation* o dançarino deve, de fato, se deixar moldar pelo peso do outro, acolhê-lo e contrabalanceá-lo e, conseqüentemente, readaptar a própria

Urdimento

postura e ação física: as transfigurações de sua dança derivam, portanto, do fluxo ininterrupto de sensações físicas, estimulado pela interação entre percepção do próprio corpo e do ambiente externo.

A ênfase no aspecto cinestésico mais do que no visual não remete, como dito, só a questões de mecânica corporal, mas corresponde à projeção de um desejo que lembra a vontade da neo-vanguarda americana de se reapropriar do próprio corpo, que nas décadas seguintes manifestou-se também em formas de dança mais complexas e articuladas. Contra a ofuscante mundanidade que vende imagens e sensações “pré-confeccionadas”, experimentar em primeira pessoa, sem seguir as recomendações publicitárias e da moda, parece quase ilegítimo; e a dança, como um ato sensorial que se apossa da pessoa toda, assume, então, um poder anárquico: ao corpo dançante se pede, por isso, que realize o sonho de uma vida plena, que integre dimensão afetiva e racional.

Além disso, a noção da corporeidade convida a pensar o corpo da dança contemporânea como uma espécie de mapa mutante, uma rede de influências e conexões provenientes de várias técnicas e linguagens, estudados pelos dançarinos e manipulados pelos coreógrafos de acordo com suas escolhas estilísticas e temáticas. Esta interpretação da corporeidade revela seu caráter pós-moderno, que pode ser esclarecido observando a equivalente mudança perceptual provocada na vida diária pela substituição dos dispositivos lineares pelos de rede, ou seja, com a chegada das tecnologias da comunicação (da digital à microeletrônica): a realidade que nos circunda, de fato, também parece funcionar em termos hipertextuais e não segundo lógicas narrativas lineares.

Partindo de uma metáfora do romancista Italo Calvino sobre a revolução informática, podemos dizer que também na dança realizou-se uma segunda revolução, depois daquela que, no fim do século XIX, havia erodido as certezas do código acadêmico. O resultado não foi, porém, a criação de uma outra máquina de aço, isto é, de um novo código com engrenagens e normas próprias, como nas codificações passadas do movimento (que enrijeciam o corpo dentro de uma imagem e uma forma fechada e apriorística), mas a difusão de um fluxo mutável de informações, que circulam sob forma de princípios ou ingredientes readaptáveis, desconstruindo, assim, as armaduras anteriores do corpo.

Na construção do corpo dançante entraram, então, gestos, poses, indicações de movimento muito variadas, que se compõem e decompõem dependendo das exigências dramáticas, estilísticas e coreográficas de cada autor, produzindo um remodelamento contínuo da dança, que aproveita todos os tipos de influência. Deste modo, o corpo não é mais especializado numa técnica aprendida ao longo de anos de aprendizagem, mas adquire os próprios instrumentos de vários lugares; é um corpo que substituiu a verticalidade da

memória pela horizontalidade da imanência, que pode ser identificada com a noção filosófica do rizoma, com a qual Gilles Deleuze e Felix Guattari definiram o mapa mutante da realidade em que vivemos, continuamente percorrido por “fluxos desterritorializados”.

Muitos dançarinos nos anos oitenta e noventa estudavam, de fato, todas as técnicas codificadas de dança, ginástica e acrobacias para formar um “corpo de aluguel”, capaz de se adequar a qualquer exigência e oferta do mercado. Em determinados contextos, sensíveis à influência da dança pós-moderna americana, substituiu-se ou acrescentou-se à base acadêmica a pesquisa de uma fisicidade flexível, marcada pelas técnicas de *release*, de educação somática e pela *contact improvisation*, que se tornou uma das técnicas de formação transversal de muito dançarinos. Seguindo a matriz expressionista, a dança-teatro alemã é frequentemente considerada modelo de teatralidade, com sua mistura de dança, voz e gestualidade cotidianas geralmente exasperadas por repetições minuciosas e apaixonadas. Na Europa nasce, assim, uma dança autoral, que compreende tanto as releituras dos clássicos em chave contemporânea como os estilos coreográficos inéditos, que recompuseram de modo diverso os estímulos do veio americano e a influência da dança-teatro, evitando, de todo modo, a especialização técnica dos dançarinos em uma única linguagem corpórea.

As neo-vanguardas americanas anteciparam, nesse sentido, a abertura ao múltiplo, que se desenvolveu plenamente no final do século e que reflete a pluralidade da atual época pós-moderna. Os traços que caracterizam a pós-modernidade que se aplicam a cada âmbito da criação contemporânea são, especificamente, a renúncia aos universais e às grandes narrações (grandes histórias) em favor da anti-narração ou das “pequenas histórias”; a passagem de um código principal de movimento a idioletos individuais; e o já discutido abandono da linearidade narrativa.

A ruptura com o corpo expressivo e com a profundidade introspectiva constitui também a premissa para desdobramentos inesperados da dança, derivados, em parte, da difusão das teorias pós-estruturalistas de matriz francesa durante os anos oitenta, que questionam a relação entre representação da subjetividade, linguagem e cultura. Reaproveitando traços teatrais, a dança europeia, de fato, usou o corpo como um sinal e um simulacro, mostrando, assim, o poder discursivo da representação teatral.

Se nos anos sessenta e setenta os coreógrafos haviam celebrado as qualidades positivas da imanência (contra a história e a memória), dos anos oitenta em diante a dança mostrou a outra face da transitoriedade, que usou para ressaltar a incongruente projeção de identidades instáveis. Também nesse caso, a mistura linguística foi somente o aspecto mais

Urdimento

visível de uma mudança de percepção em relação à pessoa, que participou da dessacralização da imagem do dançarino: o emprego de códigos unívocos tinha, de fato, remetido a uma imagem íntegra e incorruptível do indivíduo, então elevado ao grau de herói na cena; em seu lugar, a multiplicidade de formas associada à pluralidade de abordagens físicas criou uma imagem fragmentária e prosaica do sujeito.

Em torno ao final do século, a nova coreografia europeia (principalmente francesa e italiana) ampliou ainda mais a reflexão sobre o corpo, que ganhou outras possibilidades comunicativas. Os artistas aliaram ao estudo de abordagens físicas ligadas à dança e às técnicas de educação somática também a leitura filosófica, das ciências humanas e cognitivas, levando à cena um “corpo crítico” da dança teatral e da sociedade. Como na melhor tradição de ruptura, os jovens contemporâneos também procuraram recolocar em discussão as formas costumeiras de teatro, os modos de produção e a presença do corpo em cena, que por vezes é “marcado” por maquiagens, escritas e até vestido ou despido várias vezes, expondo sua inautenticidade ou, de todo modo, desorientando o espectador.

O caráter auto-reflexivo das últimas tendências da dança contemporânea ilumina, portanto, um outro aspecto do rizoma da corporeidade: a rede de influências e linguagens que se mostram no corpo dançante não é mais somente o fruto de uma visão poética ou de uma cultura, mas é o espaço de negociação entre ideais e práticas, entre sociedade e indivíduo, entre o próprio olhar e o do outro. Por isso, a radicalidade do corpo dançante, como corpo social e discursivo, põe sempre à prova sua capacidade de discutir e abalar a percepção da realidade contemporânea, seguindo assim uma herética e corajosa pesquisa da origem que atrevesse passado, presente e futuro.

Por fim, se a palavra corpo parece quase obsoleta e foi, de fato, substituída pela complexa noção de corporeidade, é também verdade que nenhum dos dois termos é capaz de explicar a necessidade visionária que impulsionou no passado e ainda hoje impulsiona os coreógrafos à criação. Sem abandonar nenhuma das palavras às quais nos apegamos, poderíamos, pelo contrário, pensar a história dos corpos como uma história do *gesto*, entendendo, com este termo, um *ato imanente e efêmero*, mas também *intencional e que pressupõe um percurso*, que exprime melhor a dinâmica defasagem entre realidade existente e desejo, a partir da qual os coreógrafos deram vida ao próprio originário e primeiro passo de dança, cada um em seu tempo. Os sonhos cristalizados do passado são, assim, substituídos pela instável mutabilidade de um imaginário que, por definição, está em contínuo devir e que, ao mesmo tempo, apresenta um ponto de partida metodológico para rever a história do corpo dançante.

Referências bibliográficas

- ASLAN, Odette. *Danse/Théâtre/Pina Bausch*, números monográficos de Théâtre/Public, n. 138-139, 1997-1998.
- BANES, Sally. *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham – Londres: Duke University Press, 1993.
- _____. *Writing dancing in the age of postmodernism*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.
- BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris: Editions du Seuil, 1995.
- _____. *De la création choréographique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater. Performative Traces*. Londres – Nova Iorque, 2006.
- CASINI ROPA, Eugenia (org.). *Alle origini della danza moderna*. Bolonha: Il Mulino, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- GRAHAM, Martha. *Blood Memories*. Nova Iorque: Doubleday, 1991.
- FANTI, Silvia/Xing (org.). *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*. Milão: Ubulibri, 2003.
- FRÉTARD, Dominique. *Danse contemporaine. Danse et non-danse. Vingt-cinq ans d'histoire*. Paris: Editions Cercle D'Art, 2004.
- GODARD, Hubert. “Le geste et sa perception” in MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La danse au XXe siècle*. Paris: Larousse, 1998.
- GRAU, Andrée; JORDAN, Stefanie (org.). *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*. Londres – Nova Iorque: Routledge, 2000.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelas: Contredanse, 2007.
- MAZZAGLIA, Rossella. “*Sul filo delle sensazioni. Tracce contemporanee del corpo danzante*” in Teatro e Storia, n. 27, 2006.
- _____. *Trisha Brown*. Palermo: L'Epos, 2007.
- _____. (org.). *Danza/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo*. Número monográfico de “Culture Teatrali”, n.14, primavera 2006.
- NOVACK, Cynthia. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
- PERNIOLA, Mario. *Del sentire*. Turim: Einaudi, 1991.

Urdimento

PONTREMOLI, Alessandro. *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma: Laterza, 2004.

SCHLICHER, Susanne. *TanzTheater*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Tb., 1987.

VAUGHAN, David (org.). *Merce Cunningham. Fifty Years*. Noba Iorque: Aperture, 1997.

TAURO, Piero; VOLLI, Ugo. *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*. Rovereto: Osiride, 2001.