

As histórias que as pessoas dançam sobre si próprias: as linguagens de Jérôme Bel, Montalvo/Hervieu, Shobana Jeyasingh e Akram Khan

Maria José Fazenda

Num contexto em que as práticas contemporâneas da dança teatral¹ se complexificam pela articulação de diferentes idiomas de movimento e pela expressão de diferentes experiências socioculturais, proponho-me reforçar a importância do estudo antropológico para a compreensão da dança enquanto forma de cultura. Refiro-me à cultura entendida enquanto padrão de significados que são, simultaneamente, incorporados e postos em ação pelos agentes sociais, contribuindo para a formulação e instauração de valores. Os grandes contributos da antropologia para o estudo da dança são a sua capacidade de atribuir uma inteligibilidade às práticas da dança teatral que passa pelo reconhecimento: 1) da natureza cultural e socialmente construída do movimento humano; 2) e de que a dança é uma forma de ação e significação através da qual os agentes produzem cultura, desenvolvem conhecimento sobre o mundo e fazem comentários sobre as suas próprias experiências. Procuraremos reforçar o nosso argumento convocando obras coreográficas de Jérôme Bel, de Montalvo/Hervieu, de Shobana Jeyasingh e de Akram Khan.

Na dança teatral contemporânea, tem-se vindo a assistir, com alguma frequência, à combinação, sob novas formas, de diferentes idiomas de movimento e à expressão de diferentes experiências socioculturais. Os processos de difusão, apropriação, fusão, ou aculturação de linguagens de movimento têm sido uma constante na história da dança, designadamente da dança teatral, sendo que a sua natureza é relativa aos processos políticos e económicos que determinam que grupos se deslocam, quais os que dominam e os que são dominados, ou os que dialogam e convivem lado a lado em igualdade de posições. As dinâmicas socioculturais que ocorrem na nossa contemporaneidade, em contexto pós-colonial, não são exceção a esta premissa.

Na nossa contemporaneidade, num contexto em que as dinâmicas de descobertas culturais, de comunicação entre elementos de diferentes origens e de circulação de práticas e de saberes diversos são intensas, os criadores manipulam as várias técnicas e idiomas de

¹ Por dança teatral entendo, de forma genérica, a dança que é feita sob a forma de um espetáculo, com o propósito de ser vista por um grupo de espectadores que voluntária e deliberadamente se desloca ao lugar da sua ocorrência (teatro, galeria, ginásio, rua, jardim, etc.) para assistir ao evento. Sobre a definição de dança teatral, ver Fazenda (2012/2007, pp. 42-58).

dança que têm ao seu dispor para criar estilos de movimento próprios, num ato deliberado: 1) de exposição da diferença entre culturas, de que é exemplo a obra *Pichet Klunchun and Myself*, um caso singular no percurso do coreógrafo Jérôme Bel; 2) de representação de uma vivência multicultural, de que é exemplo o trabalho de José Montalvo, em colaboração com Dominique Hervieu; 3) ou de expressão de uma identidade complexa e em constante transformação, de que são exemplares os trabalhos de Shobana Jeyasingh e de Akram Khan.

Desde já devo esclarecer o que entendo por idioma. Trata-se de uma útil analogia linguística proposta por Rajika Puri e Diana Hart-Johnson (1995). As bailarinas e teóricas da dança comparam o ato de “dançar” “uma dança” com aspetos similares da linguagem falada, ou seja o “falar” “uma língua”. Seguindo esta comparação, o termo “dança” é um termo genérico tal como o termo “língua”. Conhecer-se um idioma significa estar-se familiarizado com as convenções que estruturam uma dança.

Não obstante as limitações das analogias linguísticas, uma vez que o movimento na dança não é redundante em relação à língua, pensar em termos de um idioma coreográfico permite-nos, por um lado, distinguir várias danças e os diferentes significados gerados pelas formas de articulação dos movimentos realizados por determinadas partes do corpo e de determinadas formas no tempo e no espaço, ou seja, permite-nos compreender as diferenças entre as danças de um ponto de vista estrutural. Por outro lado, permite-nos compreender o movimento como uma criação com uma estrutura interna, cujas regras de articulação entre os vários elementos, evocações simbólicas, idealizações, representações sociais e culturais são conhecidas dos *performers* que as usam e são reconhecidas e suscetíveis de serem lidas e interpretadas pelos espectadores. A comunicação entre *performers* e espectadores implica o reconhecimento dos sentidos produzidos pela dança ou, usando um conceito da antropóloga Adrienne L. Kaeppler (1985), das formas culturais que resultam do uso criativo dos corpos humanos no tempo e no espaço, de acordo com as convenções culturais e com o sistema estético de um grupo num determinado contexto.

No espetáculo concebido por Jérôme Bel, *Pichet Klunchun and Myself* (2005), uma performance em que os dois intérpretes — Jérôme Bel, francês, e Pichet Klunchun, tailandês — defrontam as diferenças das convenções artísticas e socioculturais que manipulam na sua atividade enquanto artistas, é claramente tematizada a diferença das convenções coreográficas e do sistema de significados que as linguagens da dança incorporam. São exemplos, nesta obra, as explicações de Klunchun, relativamente ao *khon* (uma forma de cultura expressiva tailandesa), sobre as subtis diferenças de movimento que assinalam a presença em cena dos caracteres da mulher, do homem, do demónio e do macaco, só reconhecíveis pelos iniciados

ao sistema de significação deste género de performance; ou em relação às razões pelas quais não se representa a morte em cena na tradição da dança tailandesa, ao contrário do que acontece com a tradição na dança ocidental, facto que está relacionado com os respetivos sistemas de crenças religiosas; ou, ainda, a relação formal e estética existente entre os movimentos curvos, quer dos desenhos do corpo, como das mãos, quer das linhas virtuais que o movimento descreve no espaço, e as formas curvas da arquitetura tailandesa, valores diferentes dos atribuídos à verticalidade na tradição do *ballet* ocidental.



Figura 1 - Pichet Klunchun (à esquerda) e Jérôme Bel (à direita) em *Pichet Klunchun and Myself* (2005)

© association R.B.

Cortesia de Jérôme Bel

Retomando o termo “idioma”, e não obstante a sua relevância conceptual, não é comum, entre bailarinos, coreógrafos e outros profissionais da dança, ouvir-se a expressão “idioma” para se referirem aos sistemas de movimentos distintivos. O uso da palavra “idioma” é, pois, pouco natural. Em contrapartida, as expressões “linguagem de movimento” e “estilo de movimento” são frequentemente usadas pelos profissionais da dança teatral. A dança é uma linguagem, na medida em que é uma manifestação significativa, um sistema de comunicação. Mas, por parte de coreógrafos, o termo “linguagem” é frequentemente usado ou como sinónimo de “estilo” ou no sentido de “idioma”, um sistema de movimentos com um léxico próprio. É também neste sentido que aqui me refiro a idioma, a linguagem de movimento, a estilo, ou seja, numa expressão de Susan Foster, “the way the dance achieves an individual identity in the world and in its genre” (Foster, 1986, p. 59).

Nas últimas décadas, em contexto pós-colonial, os coreógrafos e bailarinos encontram-se entre os protagonistas dos mais recentes movimentos de deslocalização e relocalização cultural, através dos quais as fronteiras das nações mudam de posição (Bhabha, 1990; 1994) e as identidades individuais e culturais são transformadas. Consideremos então alguns exemplos de como na sequência destas dinâmicas socioculturais as linguagens da dança são trabalhadas, a autenticidade dos géneros é estilizada e novas formas de significação cultural são estabelecidas.

Babelle Heureuse (2002)² é o título, bem sugestivo, aliás, de uma das criações de expressão multicultural de José Montalvo e Dominique Hervieu. Trata-se de um espetáculo apresentado pela Compagnie Montalvo-Hervieu, sendo interpretado por vinte profissionais (bailarinos, mas também atores, artistas de circo e músicos) que possuem competências em diversas técnicas e géneros de dança, pelo que a coreografia resulta de uma combinação de vocabulários que confluem na cena da dança em França: da dança clássica e contemporânea ocidentais, do *hip hop* e de várias danças cujas características entroncam na tradição das performances de algumas sociedades da África Ocidental, designadamente dos Camarões, da Costa do Marfim e do Gana, tal como aquelas são identificadas por Robert Farris Thompson (1974) e por Cynthia Jean Cohen Bull (1997).

Assim, simultaneamente, ou alternadamente, exibem-se a verticalidade, a amplitude e a extensão das pernas do *ballet*; os movimentos coordenados e em contraponto de diferentes partes do corpo num estilo cunninghamiano; os rodopios acrobáticos dos *breakers*; os vigorosos movimentos percutidos e vibrados das danças das Antilhas; as coordenações rítmicas executadas em simultâneo por várias partes do corpo, características de algumas danças da África Ocidental; as contorções e os equilíbrios das técnicas do circo. Esta representação de um mundo multicultural é ainda reforçada pela música: os bailarinos ora dialogam com os dois músicos iranianos que interpretam ao vivo músicas tradicionais do Golfo Pérsico (designação que consta na ficha artística do espetáculo), ora dançam sobre temas de Johann Sebastian Bach e de Antonio Vivaldi.

À semelhança do que acontecia em obras anteriores de José Montalvo, como *Paradis* (1997) e *Le Jardin Io Io Ito Ito* (1999), em *Babelle Heureuse*, cada bailarino desenvolve uma estrutura coreográfica, tendo como base um determinado “idioma” de movimento com um

² Na presente descrição e análise de peças de José Montalvo e Dominique Hervieu utilizo excertos do texto que assinei no programa do espetáculo *Babelle Heureuse*, aquando da sua apresentação na Culturgest, em Lisboa, entre 21 e 23 de Fevereiro de 2003. Os dois outros espetáculos da Compagnie Montalvo-Hervieu mencionados neste texto foram também apresentados em Lisboa, na Culturgest (*Paradis*, em setembro de 1999, e *Le Jardin Io Io Ito Ito*, em outubro de 2000).

núcleo estilístico diferenciado. Mas enquanto nos trabalhos anteriores as “linguagens” eram coladas, como numa tela, sem haver qualquer mistura, em *Babelle Heureuse*, a dupla Montalvo-Hervieu compõe a coreografia de modo a que os bailarinos, por vezes, partilhem as mesmas frases de movimento, estabelecendo entre si uma real comunicação.



Figura 2 - *Babelle Heureuse* (2002), pela Compagnie Montalvo-Hervieu
Cortesia da Compagnie Montalvo-Hervieu

Nestes três espetáculos, a escolha dos estilos de movimento representativos de diversos grupos e identidades culturais (em *Le Jardin Io Io Ito Ito* havia ainda o ardor percutido do flamenco e a circulação de energia do *electric boogie*) baseia-se em significados que os coreógrafos pretendem transmitir. Ao tematizarem coreograficamente a convivência da diferença num todo harmonioso, Montalvo e Hervieu, num explícito comentário de carácter sociopolítico, colocam num mesmo plano géneros coreográficos muito diversificados, esbatendo assim processos de hierarquização das danças (e dos grupos que as praticam) que tendem a colocar na base da pirâmide as ditas danças populares, ou folclóricas, e no seu topo as danças tidas como eruditas, ou seja, as formas coreográficas derivadas da dança clássica ocidental.

Se o trabalho de Montalvo/Hervieu aproveita a confluência de diversas linguagens para criar um espetáculo de expressão multicultural, as obras com a assinatura de Shobana Jeyasingh e as obras que têm a assinatura de Akram Khan são exemplos da forma como os idiomas da dança são continuamente trabalhados e renegociados pelas pessoas.

O trabalho da criadora indiana, a viver em Londres, Shobana Jeyasingh, é um exemplo particular da construção de um estilo distintivo que decorre da combinação e fusão de vários idiomas da dança, de um estilo em que as distinções entre dança clássica e dança contemporânea e entre dança de tradição indiana e dança de tradição ocidental se diluem. Nas suas obras, a bailarina, e coreógrafa, articula diferenças culturais: o *bharatanatyam*, um género performativo do Sul da Índia e elementos coreográficos da dança euro-americana. Tendo por base o vocabulário daquela forma de dança clássica indiana³, mas a que acrescenta outros (como gestos banais, por exemplo), Jeyasingh manipula-os através de procedimentos de composição como a combinação, a repetição, a fragmentação, etc., e trabalha-os profusamente no espaço, sendo este último procedimento, a composição no espaço, um dos elementos mais característicos da dança contemporânea ocidental.

Nas obras de Jeyasingh conjugam-se ainda, frequentemente, uma partitura musical com elementos tonais que lhe conferem uma dimensão melódica e um movimento com qualidades rítmicas e percutidas. A dança de Jeyasingh ultrapassa as diferenças culturais, os valores contraditórios e os cânones estéticos conflituais, e forja um estilo próprio e independente que dilui a barreira que distingue a autenticidade dos géneros, como exprime a própria criadora, rejeitando as expressões “transcultural” e “diálogo Ocidente-Oriente” sob as quais o seu trabalho é frequentemente catalogado:

One of the things that I found very frustrating about East-West collaborations and crosscultural ventures was that they seemed to prescribe to me a very static view of my own heritage. For me, my heritage is a mix of David Bowie, Purcell, Shelley and Anna Pavlova, and it has been mixed as subtly as a samosa has mixed itself into the English cuisine in the last ten years or so: impossible to separate. But it is surprising how to many people my heritage could only be things Indian. [...] for me, Purcell, like Shelley, like David Bowie, is not ‘the other’ — it is part of my heritage. And in dance terms Rukmani Devi and Merce Cunningham are also part of my heritage. (Jeyasingh, 1998, p. 48)

³ Uma performance de *bharatanatyam* reúne dois estilos complementares: *nritta* e *abhinaya*. *Nritta* é a parte não narrativa da dança, constituída de frases de dança abstrata (*angahara*), com imbricados passos, e sequências rítmicas (*tirmanams*). *Abhinaya* é o aspeto narrativo da dança: a interpretação da poesia cantada ou a exposição de um tema através dos gestos das mãos, da mímica facial e do uso codificado de outras partes do corpo. As expressões em itálico aqui usadas são transliterações para inglês, e as suas definições foram elaboradas a partir de um texto de Shanti Pillai (2002).

Romance with Footnotes (1993)⁴, dançada por cinco bailarinas, sobre música de Glyn Perrin, ou *Surface Tension* (2000), uma dança para seis bailarinos, sobre composição musical de Kevin Volans, são peças paradigmáticas desta dupla herança.⁵ São danças cujo núcleo estilístico se caracteriza pelas linhas ondulatórias, em serpentina (a postura do corpo em “s” é um padrão básico do estilo indiano *bharatanatyam*), pelos movimentos vigorosamente percutidos (na performance *bharatanatyam* coloca-se a ênfase nos padrões rítmicos do corpo), e em que o corpo conquista o espaço e os gestos codificados do *bharatanatyam* perdem o valor de signo. Nestes espetáculos não há texto cantado nem uma história a seguir, mas tão-só a materialidade do movimento, o seu ritmo e a carga emocional que se solta entre a velocidade e a tensão, entre a deslocação ondulante dos pontos de equilíbrio, a progressão espacial das linhas e o desenho corporal dos gestos⁶.



Figura 3 – Shobana Jeyasingh Dance Company em *Surface Tension* (2000)
Cortesia da Shobana Jeyasingh Dance Company

Akram Khan, inglês de ascendência bangladechiana, criou também um novo estilo coreográfico. O coreógrafo começou por estudar dança indiana em Inglaterra: primeiro danças folclóricas e, depois, dança clássica, designadamente o estilo *kathak*, com o guru Sri

⁴ Foi com *Romance with Footnotes* que a Shobana Jeyasingh Dance Company se apresentou pela primeira e única vez em Portugal, no Acarte - Fundação Calouste Gulbenkian, em novembro de 1993.

⁵ Obras mais recentes de Shobana Sheyasingh, como *Faultline* (2008), exibem novas descobertas e explorações ao nível do vocabulário e da composição coreográfica cuja análise exige a consideração de outras complexidades para além das explanadas no âmbito deste texto, muito embora nessas obras continue reconhecível o carácter híbrido da linguagem coreográfica desta artista contemporânea.

⁶ Os conceitos de “progressão espacial” e de “desenho corporal” são de Valerie Preston-Dunlop (1998). A progressão espacial é o desenvolvimento do movimento no espaço através do traçado virtual de linhas e curvas. O desenho corporal é uma forma efetiva.

Pratap Pawar. Mais tarde, estuda dança contemporânea⁷, designadamente as técnicas de Graham e de Cunningham.

A descrição que Khan faz do seu processo de aprendizagem de vários “idiomas” da dança e do modo como, a partir deles, inventa uma nova linguagem, é um exemplo da forma como individual e criativamente as práticas e os *habitus* são permanentemente reconfigurados e reinventados, a partir dos cânones transmitidos e experiências vividas. Khan explica que com a dança contemporânea os seus olhos “abriram-se a um mundo totalmente diferente, de diferentes formas de nos expressarmos”. Porém, à medida que ia desenvolvendo o seu trabalho em torno da dança contemporânea, o seu corpo “was getting confused”. Por um lado, o seu professor de *kathak* “would be very angry because the *kathak* lines are not pure any more” e, por outro lado, o seu professor de dança contemporânea dizia-lhe que havia naquilo que ela fazia algo de “alien”. Num ato reflexivo, o bailarino quis “to investigate the frustration” dos seus professores. Foi então que descobriu “a language of movement”.⁸

Tal como é reconhecido pelo próprio criador, o seu trabalho baseia-se na pesquisa de uma linguagem de movimento singular, no encontro de um estilo próprio que tem como núcleo o trabalho dos braços, a velocidade e a fluidez do movimento e o controlo do ritmo — características do estilo de dança do Norte da Índia de que Akram Khan é um exímio intérprete.

A obra *Kaash* (2002)⁹ — significa “Se” — é um exemplo da nova linguagem criada por Khan. A peça, dançada por cinco bailarinos, sobre música de Nitin Sawhney, baseia-se na divindade Xiva que é simultaneamente o deus da dança, da criação, da preservação, tendo ainda o poder da destruição. Na dança, estes elementos estão presentes nas várias dinâmicas de grupo criadas pelos cinco bailarinos, que alternam entre a representação da ordem e do caos através da forma como o espaço é usado e desenhado — do desenho com linhas e filas e deslocações espaciais em unísono a uma disposição espacial não geométrica. Numa das secções, os desenhos do movimento evocam Xiva: os intérpretes, dispendo-se em fila, ondulam lateralmente os braços, como se figurassem os múltiplos membros com que a divindade é representada na iconografia hindu.

⁷ É o próprio bailarino e coreógrafo que distingue a “classical indian dance” da “contemporary dance”, referindo-se à dança contemporânea ocidental.

⁸ Depoimentos de Akram Khan, extraídos de uma entrevista conduzida por Patrick Bensard, registada em 2002, na série *Dancer's Studio*, produzida e exibida pelo canal televisivo Mezzo.

⁹ A obra *Kaash* foi estreada em Portugal, pela Akram Khan Company, no festival Danças na Cidade, em junho de 2002.

Na dança de Akram Khan, o movimento dos braços é, estilisticamente, um elemento central, como se fosse a sua energia que tornasse inevitáveis os movimentos do tronco e as deslocções e transferências de peso realizadas pelas pernas. Rápidos, firmes e diretos, os braços desenharam o espaço, usando os vários eixos e diagonais. A energia que é mobilizada para a realização destes movimentos parece prolongar-se para além do seu movimento, projetando-o espacialmente¹⁰.



Figura 4 – *Kaash* (2002), pela Akram Khan Company
©Roy Peters
Cortesia da Akram Khan Company

Neste texto, foi meu objetivo defender que no trabalho de análise e de interpretação de uma obra coreográfica é fundamental articular os sentidos intrínsecos aos estilos dos movimentos, as experiências culturais dos sujeitos, ou seja, as suas aprendizagens, vivências, escolhas, ações e negociações, e os discursos produzidos por eles sobre as suas próprias práticas.

As obras de Jérôme Bel e de Montalvo/Hervieu referidas permitiram evidenciar a natureza cultural e socialmente construída do movimento humano e as de Shobana Jeyasingh e de Akram Khan que a dança é uma forma de ação e significação através da qual os agentes

¹⁰ O conceito de “projeção espacial” é de Preston-Dunlop (1998) e refere-se às linhas virtuais que um corpo em movimento projeta espacialmente. Obras mais recentes de Khan, como *Zero Degrees* (2005), *Sacred Monsters* (2006) ou *Bahok* (2008), que resultam de colaborações com bailarinos e companhias de dança especializados em diversas linguagens da dança, exibem novas explorações coreográficas cuja análise e interpretação exigem a consideração de outros aspetos para além dos explanados no âmbito deste texto.

produzem cultura, desenvolvem conhecimento sobre o mundo e fazem comentários sobre as suas próprias experiências. São estas as duas grandes linhas de força da aproximação antropológica da dança.

A obra coreográfica é uma expressão performativa da experiência, é, parafraseando Clifford Geertz, um metacommentário que os artistas fazem sobre a sua própria vida. Dito de outro modo, são práticas que não possuem qualquer função instrumental, mas funcionam como exemplos¹¹ da vida e das experiências das pessoas, funcionam como “a story they tell themselves about themselves” (Geertz, 1973/1972, p. 448), ou, aplicando este célebre aforismo da autoria de Geertz à dança, funcionam como histórias que as pessoas dançam sobre si próprias, sobre as suas próprias experiências socioculturais.

As danças de Jeyasingh, por um lado, e as de Khan, por outro, resultam da forma como individual e criativamente as práticas corporais e os *habitus* (Mauss, 1983/1936) são permanentemente reconfigurados e reinventados pelos agentes, a partir das múltiplas convenções herdadas (aprendidas) e experiências vividas. Os estilos coreográficos de Jeyasingh e de Khan são, à semelhança de várias linguagens inventadas por outros coreógrafos, resultado das suas escolhas e opções criativas. O que as torna únicas é que estas escolhas e opções criativas são indissociáveis da singularidade do “‘biographical’ context” (Gell, 1998, p. 11) de cada um dos coreógrafos e das dinâmicas socioculturais que o informam.

Referências bibliográficas

- Bhabha, H. K. (1990). *DissemiNation: Time, narrative, and the margins of the modern nation*. In H. K. Bhabha (Ed.), *Nation and narration* (pp. 291-322). London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Bull, C. J. C. (1997). Sense, meaning, and perception in three dance cultures. In J. C. Desmond (Ed.), *Meaning in motion: New Cultural Studies of Dance* (pp. 269-287). Durham: Duke University Press.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada). Lisboa: Edições Colibri - Instituto Politécnico de Lisboa. (Obra original publicada em 2007)

¹¹ Conceito de Nelson Goodman (1976) que Geertz usa para se referir à relação entre a luta de galos e a vida balinesa: “It is not an imitation of the punctuateness of Balinese social life, nor a depiction of it, nor even an expression of it; it is an example of it, carefully prepared” (1973/1972, p. 446).

- Foster, S. (1986). *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary american dance*. Berkeley: University of California Press.
- Geertz, C. (1973). Deep play: Notes on the Balinese cockfight. In *The interpretation of cultures: Selected essays* (pp. 412-453). New York: Basic Books. (Obra original publicada em 1972)
- Gell, A. (1998). *Art and agency: Anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Jeyasingh, S. (1998). Imaginary homelands: Creating a new dance language. In A. Carter (Ed.), *The Routledge dance studies reader* (pp. 46-55). London: Routledge.
- Kaepler, A. L. (1985). Structured movement systems in Tonga. In P. Spencer (Ed.), *Society and the dance* (pp. 92-118). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mauss, M. (1983). Les techniques du corps. In M. Mauss, *Sociologie et Anthropologie* (pp. 363-383). Paris: PUF. (Obra original publicada em 1936)
- Pillai, S. (2002). Rethinking global Indian dance through local eyes: the contemporary bharatanatyam scene in Chennai. *Dance Research Journal*, 34 (2), pp. 14-29.
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at dances: A choreological perspective on choreography*. London: Verve Publishing.
- Puri, R., & Hart-Johnson, D. (1995). Thinking with movement: Improvising versus composing? In B. Farnell (Ed.). *Human action signs in cultural context: The visible and the invisible in movement and dance* (pp. 158-186). Metuchen: Scarecrow Press.
- Thompson, R. F. (1974). *African art in motion*. Los Angeles: University of California Press.