

Em Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações, a dança é entendida como uma prática através da qual os artistas refletem sobre o mundo. A autora começa por discutir a noção de dança e examinar os materiais que a constituem. Concentra-se, em seguida, no trabalho de Merce Cunningham, Bill T. Jones e Francisco Camacho. As obras são interpretadas tendo em consideração as visões dos criadores sobre a sua própria prática e as especificidades contextuais que informam o seu trabalho e as suas experiências. São analisadas obras de outros autores, tais como Yvonne Rainer, Pina Bausch, Mathilde Monnier, Jérôme Bel e Vera Mantero, exemplificativas da diversidade de conceitos artísticos e expressões performativas.



“[Este livro] estabilizará para os próximos tempos um conjunto de valores e de prerrogativas das quais eu gostaria de destacar três. A primeira é a estabilização de um conjunto de conceitos operatórios para o universo dos falantes da língua portuguesa, realizada a partir do cruzamento da antropologia com a terminologia e com a coreografia. [...] Um segundo aspecto que destaco é o esclarecimento sem reservas da distinção entre a dança teatral e a dança social [...]. O terceiro aspecto, que decorre do privilégio da autora conseguir reunir duas dimensões da prática de dança – foi professora de técnica de dança clássica, bailarina e crítica e é, há muito, antropóloga –, tem a ver com a demonstração da necessidade de recusar apenas a dimensão impressionista na receção de um qualquer espectáculo de dança teatral, porque esta é, enquanto prática cultural, complexa, com códigos com práticas de incorporação, muito mais do que um acto de um corpo ou corpos espontâneos ou agindo naturalmente.”

António Pinto Ribeiro, *Etnográfica*



Maria José Fazenda é Professora Adjunta na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa e Professora Auxiliar Convidada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É Doutorada em Antropologia pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa e Investigadora do CRIA-Centro em Rede de Investigação em Antropologia.

Patrocínios:

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

CRIA
FCSH-UNI
FCT-UC
ISCTE-IUL
UM
CENTRO EM REDE
DE INVESTIGAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA



34

Maria José Fazenda

DANÇA TEATRAL

Artes

Caminhos do Conhecimento

Coleção

Maria José Fazenda

DANÇA TEATRAL

IDEIAS, EXPERIÊNCIAS, AÇÕES

(2.^a edição revista e atualizada)

Edições Colibri

Instituto Politécnico de Lisboa

DANÇA TEATRAL
IDEIAS, EXPERIÊNCIAS, AÇÕES

Maria José Fazenda

DANÇA TEATRAL
IDEIAS, EXPERIÊNCIAS, AÇÕES

(2.^a edição revista e atualizada)

Edições Colibri

•

Instituto Politécnico de Lisboa

Título: Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações
(2.^a edição revista e atualizada)
1.^a edição Celta 2007

Autora: Maria José Fazenda

Edição: Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa

Depósito legal n.º

Lisboa, Abril de 2012

*À minha mãe, Noémia Fazenda,
e à memória do meu pai, José Rosa Martins*

ÍNDICE

Agradecimentos	11
Introdução	13
1. A dança: conceitos e propósitos	23
As práticas e as ideias dos agentes artísticos	24
Exemplo 1. Vera Mantero	29
Exemplo 2. Jérôme Bel	33
Exemplo 3. Judson Dance Theater	37
Propósitos e contextos de ocorrência da dança	42
Dança teatral	43
O lugar ao espectador	45
Dança social	47
O entretenimento no espetáculo	49
Dança ritual	54
Deslocações e transformações	55
2. A dança teatral: técnicas, estilos e elementos	59
O corpo é agente, instrumento e objeto	61
Saber estar e saber fazer	61
Intensificar a presença	64
Dispor formas de pensar	66
“O corpo de ideias”	67
O sentido cinestésico	75
Estilos de movimento	79
O gesto e as outras ações do corpo	82
Espaço, tempo, peso e fluência	83
O movimento no espaço	86
Outros elementos do espetáculo	90

3. “Não há pontos fixos no espaço”: Merce Cunningham	93
Posições e hierarquias	94
Mudanças imprevisíveis	100
Indeterminação e acaso	106
Coexistências	110
O “político” na criação coreográfica	116
Liberdade perceptiva	120
4. “O mundo tal como gostaríamos de o ver”: Bill T. Jones	127
Eu danço contigo e tu danças comigo	131
Diversidade estilística	141
Uma “voz afro-americana”	144
A experiência emocional	151
Reorganizar o mundo	155
Uma resposta a si próprio	165
Esperança, confiança e entreaajuda	169
5. A representação do “ser português”: Francisco Camacho	175
A Nova Dança Portuguesa	177
Instituições e programações	179
Novos corpos	182
Infraestruturas da dança contemporânea	185
A contração e a expansão	187
Um equilíbrio precário	199
O lugar ao intérprete	203
Conclusão	209
Anexo – Espetáculos Analisados	213
Bibliografia	219
Filmografia	229

ÍNDICE DE FIGURAS E QUADROS

Figuras

1.1 <i>A Queda de Um Ego</i> (1997), de Vera Mantero	32
1.2 <i>The Show Must Go On</i> (2001), de Jérôme Bel	35
2.1 A cinesfera	88
2.2 O plano da porta, o plano da mesa e o plano da roda	88
2.3 O cubo	89
2.4 O icosaedro	90
3.1 <i>Summerspace</i> (1958), de Merce Cunningham	103
3.2 <i>Enter</i> (1992), de Merce Cunningham	114
3.3 <i>Beach Birds for Camera</i> (1993), de Merce Cunningham	124
4.1 <i>Blauvelt Mountain</i> (2003), recriação de Bill T. Jones de um dueto originalmente criado e interpretado por Bill T. Jones e Arnie Zane	141
4.2 <i>Still/Here</i> (1994), de Bill T. Jones	161
4.3 <i>Ursonate</i> (1996), de Bill T. Jones	167
5.1 <i>O Rei no Exílio</i> (1991), de Francisco Camacho	189
5.2 <i>Nossa Senhora das Flores</i> (1992), de Francisco Camacho	191
5.3 <i>Dom São Sebastião</i> (1996), de Francisco Camacho	198

Quadros

2.1 Os quatro elementos constitutivos do movimento	84
2.2 O corpo no espaço: direções, níveis, extensões e percursos	87
2.3 Dimensões do corpo, eixos, planos	89

AGRADECIMENTOS

Ao Bill T. Jones, a generosidade com que me dispensou tanto do seu tempo, a confiança que depositou em mim, as suas reflexões intensas e a sua dança lúdica e corajosa.

Ao Francisco Camacho, a disponibilidade para o diálogo e o seu importante contributo para a cultura coreográfica em Portugal.

Aos criadores Boris Charmatz, Daniel Larrieu, Hervé Robbe, Jérôme Bel, Mathilde Monnier, Merce Cunningham, Pina Bausch, Steve Paxton, Vera Mantero e Yvonne Rainer, os seus espetáculos e as suas entrevistas.

Às estruturas Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon, Cultur-gest, Eira, Cunningham Dance Foundation, Re.Al, O Rumo do Fumo, e aos colaboradores diretos de artistas e de organizações Antje Kuhlebert, Björn Amelan, Gillian Newson, Katie Friis, Luísa Taveira, Margarida Mota, Paula Caruço, Sandro Grando, Sofia Campos e Stacy Sumpman, o acesso a fontes escritas, visuais e sonoras.

À Nélia Dias, as constantes e determinantes discussões ao longo do tempo em que orientou a minha Tese de Doutoramento em Antropologia, defendida no ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, em 2006, e a partir da qual elaborei este livro.

À Maria Carneira da Silva, à Madalena Victorino, ao António Pinto Ribeiro e ao Miguel Lobo Antunes, as sugestões.

À Marta Freitas, a elaboração das figuras que ilustram o capítulo 2.

À Rute Costa, ao Gil Mendo e à Maria João Ferro, a colaboração na tradução de citações originalmente em língua estrangeira.

Ao Instituto Politécnico de Lisboa e à Colibri, o interesse pela publicação da presente edição.

Ao CRIA-Centro em Rede de Investigação em Antropologia e à FCT, o apoio financeiro.

INTRODUÇÃO

Neste livro, proponho-me demonstrar, através do estudo de casos concretos, que a dança teatral – um gênero de performance que estabelece uma separação entre intérpretes e espectadores – é uma prática reflexiva de interesse sociocultural. Em primeiro lugar, porque, através da dança, os criadores fazem comentários sobre as suas vidas e experiências (domínio das vivências individuais). Em segundo lugar, porque a dança é uma atividade em que os seus protagonistas – bailarinos e coreógrafos – usam o corpo para estabelecer modelos de interação (domínio das vivências sociais) e dar visibilidade a ideias, valores e símbolos (domínio das experiências culturais).

Debruço-me sobre o trabalho de coreógrafos contemporâneos, incidindo de forma particular na atividade de Merce Cunningham, de Bill T. Jones, norte-americanos, e de Francisco Camacho, português. O meu propósito é perceber que tipos de interação social são atualizados nos seus espetáculos e que imagens do mundo são representadas em algumas das suas obras, tendo em consideração, por um lado, os contextos artísticos, socioculturais e políticos em que as respetivas atividades se desenvolvem e as suas biografias se vão construindo e, por outro lado, a posição que lhes é socialmente reconhecida enquanto coreógrafos. Ser coreógrafo é usar de forma singular e criativa um conjunto de convenções coreográficas – técnicas, estilísticas, de composição – conhecidas e reconhecidas no interior de um grupo e através das quais os criadores constroem as suas visões do mundo. São ainda considerados espetáculos de Pina Bausch, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Daniel Larrieu, Vera Mantero, Mathilde Monnier, Steve Paxton, Yvonne Rainer e Hervé Robbe, no âmbito da discussão em torno de conceitos e propósitos da dança e da exemplificação da diversidade dos dispositivos teatrais.

Os espetáculos são analisados a partir dos sentidos produzidos pelo corpo em movimento e da relação entre o movimento e os outros elementos do espetáculo. A interpretação das obras coreográficas é realizada tendo em consideração as especificidades contextuais que informam o trabalho dos criadores, as suas experiências e vivências; as formas como através das suas práticas as convenções coreográficas são manipuladas,

reorganizadas e transformadas; e a perspectiva dos próprios coreógrafos sobre si e sobre a sua atividade. A articulação destes aspetos coloca em evidência os traços comuns entre os criadores, mas também as diferenças e as singularidades coreográficas, valorizadas e em expansão em sociedades livres e democráticas.

A orientação teórica que está subjacente a este trabalho sobre performances coreográficas contemporâneas é a da antropologia interpretativa – fundada por Clifford Geertz e aplicada à dança por Cynthia Novack –, porque é a que permite entender a dança enquanto prática cultural reflexiva, através da qual os criadores olham para si próprios, não como uma imagem refletida no espelho, mas olham, interpretando-se.¹ Simultaneamente, nós, observadores, somos espectadores ativos e participativos na atribuição de sentido a uma performance, ou seja, na sua interpretação. Os dois fatores definidores de uma performance teatral são, como se verá, a separação física entre os *performers* e os espectadores (contexto de ocorrência) e a desejada comunicação entre si (propósito).

São quatro as razões que, consideradas em conjunto, justificam incidir na análise de obras dos coreógrafos Merce Cunningham, Bill T. Jones e Francisco Camacho.

Em primeiro lugar, por serem criadores de gerações diferentes, o que melhor permite perceber, pelo modo como cada um adota, rejeita ou reconfigura os elementos herdados, a multiplicidade de vias de expressão que os agentes artísticos materializam num determinado contexto histórico e cultural. Merce Cunningham inventa, a partir dos anos 1940-50, uma conceção e uma técnica de dança, rompendo com as convenções coreográficas e modelos de composição herdados, com inestimáveis repercussões na dança atual, designadamente nas obras dos outros criadores sobre as quais me debruço neste trabalho. Bill T. Jones, quando inicia a sua atividade de criador, nos anos 1970, tem à sua disposição um alargado leque de técnicas e formas de expressão do *self* que pode usar e manipular de acordo com os seus propósitos e objetivos criativos. Francisco Camacho beneficia, nos anos 1990, não só das práticas e dos saberes desenvolvidos nos Estados Unidos da América como também da pluralidade de conceções de dança que “circulam” no contexto europeu e com as quais contacta de forma direta.

¹ Segundo Clifford Geertz, as interpretações são ficções, na medida em que não são as coisas, mas uma leitura, uma visão das coisas. Citando o antropólogo, são “ficções no sentido em que são ‘algo construído’, ‘algo trabalhado’ – o original significado de *fictiō* –, não que sejam falsas, irreais, ou meras experiências imaginadas” (1973b: 15).

A segunda razão prende-se com uma diferença essencial entre os três criadores ao nível das conceções de dança e dos propósitos criativos: para Merce Cunningham, a dança não tem como missão a construção de universos de significação; Bill T. Jones ora constrói espetáculos mais centrados na escrita do movimento, ora define para as suas danças propósitos mais narrativos; nas obras de Francisco Camacho, o núcleo expressivo reside nos elementos de teatralidade. A análise dos vários propósitos criativos e conceções de dança torna manifestos os diferentes modos de a dança e de os outros elementos constitutivos de um espetáculo se referirem ao mundo da não dança.

A terceira razão relaciona-se com as metodologias de estudo escolhidas, pois o trabalho de cada um dos coreógrafos, pela singularidade que o define, torna-se particularmente adequado para evidenciar a importância dos três procedimentos metodológicos que, numa perspetiva antropológica, deve adotar-se para a análise e a interpretação da criação coreográfica teatral de autor: considerar “onde se dança”, “com quem se dança” e “como se dança”. Em Merce Cunningham, a importância atribuída ao espaço permite salientar o significado do “onde se dança”. Na obra de Bill T. Jones destaca-se o valor conferido às relações que se estabelecem entre os géneros e à definição de “com quem se dança”. A descoberta, por parte de Francisco Camacho, de uma linguagem de movimento capaz de exprimir condições do ser e estados emocionais dramaturgicamente definidos evidencia a importância dos significados implícitos ao “como se dança”.

A quarta razão relaciona-se com fatores de carácter pessoal, como os meus interesses e *background* artístico, mas a que não posso deixar de atender, tanto mais que a sua consideração permite definir o lugar de onde observo, analiso e escrevo sobre dança.²

² Estabeleço, seguindo o antropólogo Frank Hall, uma distinção entre as motivações e dimensões pessoais (experiências, avaliações críticas, identidade, conceção de *self*) envolvidas numa investigação e as motivações subjetivas (estados psicológicos e opiniões) (1999: 125). Apesar dos aspetos subjetivos penetrarem os pessoais, a consciência desta distinção permite prosseguir os valores da objetividade. A objetividade desejada não abarca, contudo, uma idealizada atitude de neutralidade, mas obriga a refletir sobre a situação de quem observa, analisa e escreve sobre um determinado objeto e a atender às contingências que afetam o seu olhar e a sua experiência. Ou seja, refiro-me a uma atitude de objetividade que, se, por um lado, não visa anular o observador enquanto pessoa, antes pelo contrário, valoriza a forma como os seus horizontes e ideais atravessam o seu olhar e são transportados para a escrita, por outro lado, mantém-se vigilante e crítica ante o possível domínio das interferências subjetivas do observador sobre as práticas dos sujeitos.

A minha formação enquanto bailarina foi iniciada em dança clássica. Só após ter concluído o Curso de Dança no Conservatório Nacional tive contacto com a técnica de dança e o estilo de movimento criados por Merce Cunningham. O importante desenvolvimento de competências corporais (isolamento de partes do corpo, coordenação, equilíbrio, rapidez) e da perceção espacial que esta técnica me proporcionou não é um fator despiciendo quando me proponho analisar e interpretar obras de Merce Cunningham, apesar de não ter acompanhado o seu trabalho com a regularidade e a proximidade com que acompanhei o de Bill T. Jones e o de Francisco Camacho.

A primeira vez que assisti ao vivo ao trabalho de Bill T. Jones foi em 1992, em Paris. Fiquei impressionada com a sua eloquência coreográfica, pois as suas obras são dotadas de uma articulação de movimentos, de uma expressividade e de um simbolismo tão claros que comunicam com o espectador de forma direta e eficaz. À medida que fui acompanhando o seu trabalho, descobri outras qualidades que me interessaram, nomeadamente a sua coragem, pelo facto de abordar temas individual e socialmente difíceis, e a lucidez com que elabora, coreográfica e verbalmente, as suas reflexões sobre as várias dimensões da vida – pessoal, social, cultural, política e histórica. Estas características conferem à obra de Jones uma pertinência e uma relevância artística e sociocultural que quis compreender e expor.

Francisco Camacho é um coreógrafo da minha geração. Contudo, nunca trabalhamos juntos. Cruzámo-nos, algumas vezes, em encontros ou debates em que partilhámos a mesma mesa ou as mesmas “lutas”, como a que esteve na origem da Associação Portuguesa para a Dança. Camacho foi um dos criadores protagonistas da Nova Dança Portuguesa. Eu própria trabalhei, enquanto bailarina, com Madalena Victorino e Paula Massano, igualmente protagonistas deste movimento. A proximidade e o envolvimento excessivos enquanto agente com esta realidade causavam-me uma natural dificuldade em trabalhar sobre ela, na medida em que a objetividade necessária ao desenvolvimento da investigação e à constituição da documentação estaria prejudicada pelas opiniões e vivências subjetivas. Contudo, a situação com Francisco Camacho era relativamente diferente, pois eu nunca estive implicada na sua atividade criativa. Eu tinha um interesse profissional pelos seus trabalhos, justificado pela singularidade das temáticas abordadas e do seu estilo de movimento, mas foi o facto de não ter estado envolvida no seu universo de representação e a circunstância de, entretanto, ter também criado, relativamente a ele, uma certa distância temporal que me permitiram rever uma parte da obra de Camacho de forma analítica e interpretativa e reencontrar-me com o criador de forma reconhecida.

Colaborei no jornal *Público* como crítica de dança, entre o final de 1992 e o início de 2001, período durante o qual publiquei aí muitas entrevistas a coreógrafos e críticas de dança. Recorri agora a alguns desses textos, na categoria de fontes primárias. Foi também essa atividade de crítica de dança que me permitiu seguir o trabalho de Merce Cunningham e de Bill T. Jones no estrangeiro, mas também o de outros criadores abordados de forma mais isolada. Esse acompanhamento regular foi essencial para a definição e constituição do *corpus* central aqui analisado e interpretado e ainda para rever ao vivo obras anteriormente selecionadas.

Têm sido publicados trabalhos nas áreas da história, teoria e crítica da dança sobre os três criadores, mas é sobre a obra de Merce Cunningham e a de Bill T. Jones que a literatura é mais abundante. Entrevistas e textos analíticos e interpretativos, aqui frequentemente referenciados e citados, são contributos fundamentais para este trabalho.

Outros contributos para as análises que me proponho realizar são as obras publicadas na área dos estudos culturais (*cultural studies*) – um campo de trabalho bastante alargado, abrangendo vários terrenos de análise e articulando várias aproximações teóricas (cf. Desmond, 2000) –, a partir dos anos 1990, e que expandem as perspetivas biográficas e históricas mais dominantes sobre a dança teatral. Estes trabalhos resultam, essencialmente, sob influência dos estudos literários, numa focalização das danças enquanto textos.³ Tomarei em consideração as contribuições dos estudos culturais para a compreensão da dança enquanto universo de significação. Contudo, as orientações que estruturam este trabalho e inspiram a atenção que dedico à materialidade do movimento da dança e à sua prática são antropológicas.⁴

³ São exemplos os trabalhos reunidos em obras organizadas por Goellner e Murphy (1994), Foster (1996a) e Desmond (1997a; 2001).

⁴ Os primeiros e determinantes contributos da antropologia para a compreensão da natureza cultural e socialmente construída do movimento humano foram dados pelos seguintes autores: Lowie (1924), ao criticar as explicações de ordem emocional dos evolucionistas e ao demonstrar que os movimentos da dança se relacionam com as visões do mundo de um determinado grupo; Boas (1955 [1927]), ao defender que a dança é um fenómeno artístico diferente da autoexpressão emocional; Mauss (1936), ao demonstrar que a forma de os “homens” usarem os seus corpos resulta de uma aprendizagem; Evans-Pritchard, ao defender que a dança é uma instituição social (1965 [1928]) e que o seu movimento tem funções de natureza simbólica (1937). No quadro da antropologia da dança, cabe mencionar as contribuições fundadoras da conceção da dança enquanto forma de cultura de Kurath (1953), Kealiinohomoku (1983 [1970]), Royce (1977) e Kaeppler (1978), e da conceção da dança enquanto instituição social veiculada numa posterior antologia

As perspectivas antropológicas são as que estão particularmente interessadas nas práticas, nos sentidos intrínsecos ao movimento do corpo, ou melhor, nos sentidos produzidos pelo corpo em movimento; nas experiências e nos contextos que conduzem à construção e à efetuação desses textos; e nas perspectivas, nos discursos e nas interpretações dos próprios agentes sobre as suas práticas.

Seguindo os trilhos teóricos que permitem compreender as práticas e os textos que configuram a dança teatral de autor enquanto singularidade socioculturalmente significativa, proponho-me demonstrar que, na dança teatral, o coreógrafo mobiliza um conjunto de convenções (estilística e culturalmente significativas) e procedimentos coreográficos que são indissociáveis: 1) dos tipos de interação social que um agente criativo pretende atualizar, ou decretar, e através dos quais os valores e as ideias das pessoas se tornam visíveis; 2) das experiências que o criador deliberadamente materializa; 3) da especificidade do contexto em que a sua biografia, enquanto sujeito, se vai constituindo.

Esta tarefa exige que se comece por proceder a uma definição de conceitos e categorias sobre as práticas da dança. É o que me proponho fazer no primeiro capítulo. Discuto os conceitos de “dança” e “movimento”, “performance” e “espetáculo”, “bailarino” e “intérprete”. É fundamental esclarecer o sentido que, ao longo do trabalho, atribuo a estas noções, a que realidades e agentes artísticos se referem e o significado que lhes é atribuído pelos próprios profissionais da dança. Paralelamente a esta discussão, reporto-me ao trabalho dos coreógrafos atuais Vera Mantero, portuguesa, e Jérôme Bel, francês, e ao do grupo Judson Dance Theater, que desenvolveu atividade em Nova Iorque, no início da década de 1960. São exemplos concretos e paradigmáticos que atestam que no contexto da dança teatral euro-americana só aparentemente as convenções que definem a dança e as palavras que designam os praticantes desta atividade são estáveis. Os diferentes propósitos e contextos de ocorrência da dança, as regras que definem a participação das pessoas nesta atividade e a relação entre *performers* e espectadores permitem distinguir três eventos de dança: o teatral, o ritual e o social. Neste primeiro capítulo estabeleço ainda esta distinção, pois ela é essencial para definir o que

organizada por Spencer (1985). Os estudos de performance (*performance studies*), que articulam os contributos teóricos e metodológicos da antropologia com os que se ocupam da especificidade das práticas performativas, dão também um fundamental contributo para a compreensão da dimensão reflexiva da dança teatral, designadamente as obras clássicas de Schechner (1988 [1977]; 1985; 1990) e Turner (1982; 1987).

designo por dança teatral, a forma de que me ocupo neste trabalho e que se caracteriza por uma separação entre quem dança e quem assiste, pela construção de uma moldura afastada dos outros eventos do mundo, mas que a eles se reporta reflexivamente. Uma das formas de a dança teatral se reportar ao mundo é através de representações de danças sociais, seja para evocar o sentido de coletividade, seja para representar as características de uma determinada cultura corporal. Obras de Bill T. Jones, Pina Bausch, Mathilde Monnier e Daniel Larrieu exemplificam este tipo de efeitos.

No segundo capítulo, centro-me na análise da materialidade da dança, ou seja, no movimento do corpo. Entendo que essa materialidade resulta de um conjunto de práticas que são adquiridas, incorporadas e continuamente trabalhadas pelos criadores em função das suas motivações e dos seus objetivos artísticos. O fazer implícito ao processo coreográfico implica a incorporação de técnicas de movimento. São estas que tornam o corpo apto a movimentar-se no tempo e no espaço de forma significativa, pois, como começou por mostrar Marcel Mauss, as técnicas são fundamentais na mediação da relação do homem com o mundo. Tenho como objetivo, partindo precisamente das técnicas da dança, expandir os elementos de análise desta atividade, de modo a percebermos o que é “dito” e como é “dito”, através do movimento. Avalio os contributos decisivos de Marcel Mauss, Pierre Bourdieu e Susan Leigh Foster para a compreensão do movimento do corpo como uma realidade social e culturalmente significativa, não obstante a intervenção individualizada dos agentes artísticos na criação do estilo de uma obra coreográfica. Finalmente, e após a discriminação dos elementos qualitativos do movimento que definem a particularidade de um estilo, refiro o contributo que os outros elementos do espetáculo, como os cenários, os figurinos, a música, dão para a criação do sentido da obra no seu todo.

No terceiro capítulo, concentro-me na análise e na interpretação da obra de Merce Cunningham. Considerando o trabalho no seu conjunto e dirigindo depois a atenção para as obras *RainForest* (1968), *Beach Birds* (1991), *Enter* (1992) e *Split Sides* (2003), tenho por objetivo perceber como é que na dança teatral as conceções de indivíduo, as interações sociais e decorrentes valores culturais podem ser assinalados e trabalhados. Seguirei os preceitos metodológicos propostos por E. E. Evans-Pritchard e Marcel Mauss para um estudo dos mecanismos pelos quais a dança assinala formas de organização social. Farei algumas incursões na história da dança – *ballet*, *modern dance* e Judson Dance Theater – quando necessário para melhor se entender os elementos implicados nas obras analisadas. Ver-se-á como a dança de Cunningham decreta uma

organização espacial não hierarquizada, valoriza a liberdade individual e reconhece os indivíduos como sendo iguais entre si. Concomitantemente, não é negligenciável a liberdade percetiva que é conferida ao espectador. Os ideais de uma sociedade democrática e igualitária que Cunningham representa em cena são determinantes no desenvolvimento da dança contemporânea. As suas inovações conduzem a fulcrais transformações nas convenções da dança e introduzem novas formas de trabalhar os materiais do movimento e de representar aspetos relacionados com a forma como os indivíduos se organizam socialmente e com os valores culturais que emergem dessas representações.

O quarto capítulo é dedicado à obra de Bill T. Jones. Proponho-me interpretar as visões do mundo e as representações da experiência que o coreógrafo transporta para cena, através de uma análise dos elementos constitutivos de alguns dos seus espetáculos, em articulação com a perspetiva que o próprio criador exprime sobre as suas motivações artísticas e performances e sobre a forma como se vê a si próprio enquanto pessoa e artista. Através da dança teatral, os agentes olham para si próprios, para a sua vida social e para o seu *self*, não enquanto observadores da sua imagem projetada num espelho, mas, enfatize-se, enquanto agentes ativos, participativos, críticos da sua própria realidade sociocultural. Esta dimensão reflexiva das artes performativas é sublinhada por Victor Turner e Clifford Geertz e é ela que traça o percurso analítico e interpretativo explorado neste capítulo. Este percurso divide-se em três etapas principais. Começarei por mostrar como, no seguimento das convenções igualitárias exploradas pelo *contact improvisation*, Jones alarga as possibilidades de interação entre dois indivíduos, independentemente do género e do tipo de relação interpessoal (amorosa, amizade, etc.). Em seguida, referir-me-ei, apoiada em fontes escritas e visuais (filmes), a obras com uma explícita dimensão social e política, anteriores à altura em que comecei a acompanhar o trabalho ao vivo do criador. Depois, proponho-me considerar a forma como a dança do coreógrafo se foi transformando, a partir de 1994, de modo indissociável das transformações que foram ocorrendo na identidade de Jones tal como ele se vê a si próprio, na perceção que ele tem de si e da sua relação com a arte. Detenho-me sobretudo em *Still/Here* (1994), *Ursonate* (1996) e *We Set Out Early... Visibility Was Poor* (1997), obras que atestam de forma particular esse processo de transformação.

As práticas coreográficas teatrais são universos de singularidade e de diferença que sobressaem de um conjunto de elementos artísticos partilhados. A especificidade dos contextos em que essas práticas têm lugar é igualmente determinante na configuração dessas diferenças. No quinto

capítulo, proponho-me analisar algumas obras de Francisco Camacho, designadamente *O Rei no Exílio* (1991), *Nossa Senhora das Flores* (1992), *Primeiro Nome: Le* (1994), *Dom São Sebastião* (1996) e *Gust* (1997), tendo em consideração a articulação de três “passos” essenciais: evidenciar o que da experiência pessoal ele transporta para o seu trabalho; situar a singularidade do seu trabalho no contexto de práticas, saberes e valores que são partilhados e com os quais o coreógrafo se identifica, designadamente os veiculados em obras de Merce Cunningham, de Pina Bausch e de Meg Stuart; definir a especificidade do contexto em que o seu trabalho emerge e a sua identidade enquanto criador se processa. Francisco Camacho reconfigura criativa e individualmente os conhecimentos adquiridos e constrói singularidades estilísticas, temáticas, reflexivas que são organizadoras de formas de pensar e de sentir, mas que são indissociáveis do contexto de representações sociais e culturais e de convenções artísticas que as informam. É ainda meu objetivo, neste último capítulo, traçar as características do quadro institucional que, em Portugal, nos anos 1990, propiciou a produção de obras de criadores portugueses e a apresentação de obras de criadores estrangeiros, como algumas das que constituem o *corpus* de análise deste trabalho.

Da bibliografia constam exclusivamente as obras referenciadas no corpo do trabalho. Outras fontes primárias mencionadas e citadas – programas de espetáculos, entrevistas, críticas e artigos de opinião – encontram-se devidamente identificados em notas de rodapé. Na filmografia estão apenas listados os filmes – obras e documentários – referenciados no trabalho e que sejam de acesso público, isto é, comercializados ou exibidos em canais televisivos. Os vários registos não tratados ou de circulação restrita que visionei, com vista a completar a primeira análise realizada após ter assistido aos espetáculos, não são aqui mencionados, uma vez que o seu acesso se deveu à gentileza de criadores, estruturas e instituições.

As obras coreográficas que constituem o *corpus* de análise deste trabalho encontram-se discriminadas no anexo. Para além do título da obra, data de estreia e ficha artística, introduzi ainda informação sobre o lugar e a data de estreia dos espetáculos em Portugal. Essas são também as datas em que assisti pela primeira vez à maioria dos espetáculos analisados. Outros dados relativos aos espetáculos e eventos a que assisti no estrangeiro e que não constem do anexo estão devidamente assinalados no texto, em notas de rodapé.

Neste trabalho, proponho-me interpretar os significados produzidos numa dança através de uma articulação dos sentidos implícitos ao movimento – em função da sua ocorrência no espaço, do seu estilo e de quem

o interpreta – com a especificidade dos contextos em que os criadores desenvolvem o seu trabalho e com a forma como eles se veem a si próprios enquanto indivíduos e artistas, evidenciando assim a dupla natureza da “obra” de dança contemporânea: por um lado, o seu carácter único, inconfundível, que o percurso artístico e a biografia do seu criador lhe conferem, e, por outro lado, o seu carácter indissociável de um determinado contexto de convenções coreográficas partilhadas por vários agentes artísticos.

1.

A DANÇA: CONCEITOS E PROPÓSITOS

A dança é uma arte performativa, ou seja, uma atividade em que o corpo humano é, simultaneamente, o agente, o instrumento e o objeto. Tal como o teatro e a interpretação musical, a dança é uma forma expressiva cuja existência depende sempre da presença e da ação humanas.

O conceito de performance sugere, de forma inequívoca, aquilo que define a natureza de atividades que, por terem como suporte de concretização o corpo e o seu movimento, não se fixam num objeto, num suporte perene. Pelo contrário, a natureza destas atividades é a transitoriedade e a sua existência é intangível, na medida em que o objeto só existe no momento em que se vai concretizando. Uma performance é, pois, tal como a define Victor Turner, algo em curso, que se vai processando, e não apenas algo que se efetua.

Performance [...] deriva do inglês médio *parfournen*, mais tarde *parfourmen*, que, por sua vez, deriva do francês antigo *parfournir* – *par* (“de modo completo”) mais *fournir* (“fornecer”) – daí que *performance* não tenha necessariamente a implicação estruturalista de evidenciar uma forma, mas antes o sentido processual de “completar” ou “realizar”. O ato da performance é, então, o de completar um processo mais ou menos complexo e não apenas o de efetuar uma ação ou um ato simples (Turner, V., 1982: 91).

O que distingue a dança no quadro das restantes artes performativas é que aqueles que a praticam usam o movimento do corpo no tempo e no espaço como modo privilegiado de relação com o mundo, modo de conhecimento e de expressão (Louppe, 1997: 61).

Contudo, no contexto da dança teatral euro-americana, nem a convenção que define a relação entre a palavra “dança” e o referente é estável, nem o uso das palavras que designam os praticantes desta atividade – bailarino(a), intérprete, *performer* – é consensual. Torna-se pois necessário discriminar esses significados e tornar claros os recortes semânticos destas palavras para justificar a sua utilização.

Fá-lo-ei, tendo como referência o trabalho da portuguesa Vera Mantero e o do francês Jérôme Bel, criadores que refletem sobre os limites da designação “dança” aplicada aos seus espetáculos. Recuando temporalmente, considerarei ainda o trabalho iconoclasta, relativamente às tradições da dança, com importantes repercussões na atualidade, do Judson Dance Theater, na década de 1960, nos Estados Unidos da América, constituído por um grupo de criadores que expandiu significativamente a noção de “dança”.

Na sequência do reenquadramento da extensão de práticas a designar por “dança”, torna-se importante caracterizar e diferenciar os contextos em que esta atividade ocorre – teatral, social e ritual – e os diferentes propósitos de que se reveste. Esta diferenciação põe em evidência as cinco características que, na minha perspetiva, identificam a dança teatral: 1) é uma performance para ser vista por um grupo de espectadores; 2) a participação dos *performers* obedece a regras de seleção definidas por objetivos artísticos e convenções estéticas e estilísticas; 3) acontece num espaço separado dos outros eventos do mundo; 4) é uma forma de expressão reflexiva; 5) e resulta de um ato deliberado, ou seja, voluntário, e não de um ato “espontâneo”.

As práticas e as ideias dos agentes artísticos

O conceito de “dança”, que deriva de géneros performativos de tradição euro-americana, não se encontra totalmente estabilizado. Em primeiro lugar, porque nem sempre entre todos os membros de um grupo (criadores, intérpretes, espectadores) há consenso quanto ao reconhecimento de que uma determinada performance é uma “dança”. Em segundo lugar, porque a utilização da palavra já foi considerada limitativa por vários intervenientes (criadores, intérpretes) por não a reconhecerem, tendo em atenção o sentido que lhe é historicamente atribuído no quadro da tradição da dança no interior do qual os próprios se movem, como um significante suscetível de exprimir os conceitos que presidem às suas práticas performativas.

Começo por descrever uma situação a que assisti em Lisboa, há vários anos, em que se tornou explícita a existência de um desacordo entre alguns criadores e alguns espectadores sobre se determinada performance seria ou não uma “dança”, situação que, no contexto português, tem um significado histórico. Em 1996, a Associação Portuguesa para a Dança organizou uma “mostra informal de trabalhos”⁵ para assinalar o

⁵ “Mostra informal” é uma expressão usada pelos agentes artísticos (criadores, intérpretes, programadores) para se referirem a uma apresentação de trabalhos com as características da moldura teatral, tal como a definirei mais adiante neste capítulo.

Dia Internacional da Dança, evento em que participaram vários criadores e intérpretes cujo lugar de pertença era a dança.

Convém fazer aqui um parêntesis para explicar o que quero dizer com a expressão “lugar de pertença”. Designo por “lugar de pertença” o campo artístico no interior do qual o criador se movimenta, nele fazendo uma aprendizagem formal e adquirindo uma experiência profissional; é um lugar que o próprio reivindica para si e cuja pertença é reconhecida por um grupo de pessoas, mesmo que esse reconhecimento não seja consensual.

Retome-se então aquela “mostra informal”. Apesar do lugar de pertença da maioria dos criadores que apresentaram trabalhos neste contexto ser a dança, o movimento coreográfico de grande parte destas peças não possuía a virtuosidade passível de ampliar a presença e de intensificar a comunicação do corpo em palco.⁶ Ou seja, o movimento não tinha as características do que tradicionalmente se designa por movimento da dança: um movimento extraordinário através do qual os usos do corpo, do espaço e do tempo são expandidos relativamente ao que é comum acontecer no quotidiano. Diria então que o seu modo de operar era, usando um conceito de André Lepecki, o da “redução” (2004: 179), uma redução da espetacularidade conferida pela amplificação do movimento e pela presença de outros elementos do espetáculo, como cenários, figurinos, luzes.

Neste evento, as apresentações das peças foram intercaladas com momentos de conversa entre *performers* e espectadores. Numa dessas alturas, uma espectadora disse estar convencida de que muitos dos trabalhos que vira até ali “não eram dança”, pelo que talvez devessem ser

lo, mas que podem estar ainda *in progress* (em desenvolvimento), isto é, não se encontrarem na forma final; ou podem ter um carácter experimental; ou podem não incluir um conjunto de outros elementos em geral constitutivos de um espetáculo, como luzes, cenários, figurinos. No que respeita ao espectador (e ao crítico de dança), a designação “mostra informal” visa também situar as suas expectativas e relativizar as suas apreciações. O evento a que aqui me refiro teve lugar na Culturgest, no dia 28 de abril, véspera do dia oficial instituído pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) para as habituais comemorações.

⁶ O termo “peça”, ou “peça coreográfica”, é uma tradução do termo francês *pièce chorégraphique* e do inglês *dance piece*. A coreógrafa alemã Pina Bausch usa-o, geralmente, a partir do final da década de 1970, nos subtítulos das suas obras. No caso da obra estreada em 1980, são apenas o ano da estreia e o substantivo “peça” (*Stück*, em alemão) que a intitulam: *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* (1980 – Uma Peça de Pina Bausch). O termo “peça” é hoje vulgarmente usado por criadores, intérpretes, críticos, teóricos e espectadores para se referirem aos espetáculos de dança. Uso-o como sinónimo de criação, trabalho ou espetáculo.

“apresentados noutra ocasião que não no Dia Mundial da Dança”, não obstante, salvaguardava a espectadora, lhe ter agradado vê-los. Alguns dos criadores reagiram à “provocação”, pedindo à espectadora que justificasse a sua afirmação, mas os próprios deixaram-se enleiar em ideias pouco claras sobre a questão que então se tornou tema de conversa: “o que é ou não é dança”. O impasse foi ultrapassado quando a criadora Vera Mantero se dirigiu à referida espectadora, sob forma interrogativa, mas também como quem pretendia “deixar a questão por ali”: “Se estivesse num outro lugar, onde não te dissessem à partida que ias ver um espetáculo de dança, pensarias da mesma maneira? Qual é a importância de um trabalho ser ou não ser dança?”

No contexto da dança teatral é comum ouvir dizer a algumas pessoas que um trabalho “não é dança” como um juízo de valor, independentemente de qualquer discussão ou teorização sobre a natureza desta prática. A expressão “isto não é dança” é frequentemente usada por espectadores e bailarinos de um determinado grupo para se referirem de forma crítica a um espetáculo que não reconhecem como fazendo parte do seu universo de referências, logo, excluem-no das suas categorias, mesmo que disso não tenham clara consciência. Ou seja, este tipo de julgamento é sobre as ideias que determinada performance põe em ação ou exprime e de cujo universo essas pessoas, por nele não se reconhecerem, se pretendem excluir.

Mesmo que o episódio que descrevi, em que se assistiu a uma discussão sobre a natureza da dança, não tivesse sido muito consequente, foi significativo. E o contexto propiciava-o, pois havia poucos anos tinha começado a emergir na cena da dança portuguesa um conjunto de criadores que, em primeiro lugar, questionava precisamente as convenções que definiam um espetáculo como sendo de dança; e, em segundo lugar, sem recusar de forma explícita e categórica o seu lugar de pertença, pois os seus trabalhos circulavam nas redes (eventos, festivais) institucionais da dança, interrogava-se, contudo, sobre as potencialidades da dança enquanto meio para expressar as suas ideias e sobre a adequação da palavra “dança” para designar as formas expressivas mobilizadas nos seus espetáculos.⁷ Entre estes criadores estavam Vera Mantero, Francisco Camacho e João Fiadeiro. Eles demarcam-se de um estilo de movimento virtuoso que consideram estar associado à noção de “dança” e, conseqüentemente, a um treino dos “bailarinos” orientado para a aquisição de técnicas de movimento extraordinárias, quando comparadas com as técnicas do movimento quotidiano.

⁷ Sobre este quadro histórico, ver capítulo 5.

Nos seus espetáculos, Vera Mantero assina frequentemente não a coreografia⁸, mas a “direção”, ou, quando se trata de solos interpretados por si, apenas a “conceção”. Também Francisco Camacho, de início, e relativamente às criações em que trabalha com um grupo de intérpretes, designa a sua atividade por “direção artística”, pois, como o criador explica, nas peças de grupo “há uma direção dos intérpretes, há uma direção dos elementos que eles e os outros colaboradores propõem, e que vai para além da simples coreografia.”⁹ Só posteriormente, e por sugestão do seu colaborador André Lepecki (dramaturgista), é que Camacho passa a assinar também a “coreografia”: “Segundo o André, o meu movimento tinha marcas particulares, pelo que ele achava que eu deveria usar as duas expressões, direção e coreografia.”¹⁰ João Fiadeiro, por sua vez, designa alguns dos seus espetáculos por “projetos”, uma expressão ainda menos comprometida com qualquer género artístico, dos performativos inclusive, muito embora o movimento continue a ser nos seus trabalhos a componente central.¹¹

Para estes criadores, e independentemente das diferenças que separam as suas produções, o termo “dança” e, concomitantemente, também o vocábulo “coreografia” são, por si só, considerados limitados para identificar os modos de expressão convocados nos seus trabalhos; a “dança”, porque tradicionalmente conotada com a execução de um tipo de movimento que eles consideram estilizado, elitista e distante das experiências físicas e vivências das pessoas mais comuns; a “coreografia”, porque entendida enquanto o arranjo espacial e temporal do movimento, mas não de qualquer movimento, do movimento da “dança”, precisamente.

A este propósito, e reconhecendo que a palavra dança pode ser restritiva em relação ao trabalho que desenvolve, Camacho acrescenta: “Há aliás uma altura em que eu digo que não crio coreografias, que crio

⁸ O termo coreografia designa uma determinada configuração do movimento do corpo no tempo e no espaço.

⁹ Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, em Lisboa, em outubro de 2005.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ No solo *Self(ish)-Portrait* (1995) o nome de João Fiadeiro aparece como “autor e intérprete do projeto”; a peça *Recentes Desejos Mutilados* (1994) é designada por “Projeto de Dança-Teatro”; no programa das primeiras apresentações do solo *I’m Sitting in a Room Different from the One You Are In Now* (1997), Fiadeiro não caracteriza sequer o género de espetáculo, assinando a “autoria e interpretação”; *Aicnêtsixe* (2001) é um “projeto”, mas na peça seguinte, *Existência* (2002), o criador assina a “conceção e a direção artística”.

espetáculos, espetáculos em que a dança é axial, mas não só.” Contudo, Camacho diz que nunca se “quis afastar completamente da dança”, razão porque reafirma o lugar da coreografia nos seus trabalhos: “Acho que a junção dos dois termos – direção e coreografia – é uma boa solução para os trabalhos que desenvolvo.”¹²

Outro aspeto implicado nestas preferências é o papel que estes artistas atribuem aos *performers* com quem trabalham, fazendo-os participar ativamente no processo de criação do espetáculo.¹³ Estes *performers*, que propõem ideias e soluções coreográficas, são frequentemente designados intérpretes em vez de bailarinos (tenham ou não um treino formal em dança). A palavra “intérprete” (*interprète* e *performer*, em francês e inglês, respetivamente) é preferida à palavra “bailarino” (*danseur/danseuse*, em francês, e *dancer*, em inglês), por três razões.¹⁴ Em primeiro lugar, porque o intérprete é o *performer* que participa no processo criativo; em segundo lugar, porque o intérprete não é escolhido apenas enquanto executante, mas também por aquilo que transporta da sua subjetividade e da sua individualidade; em terceiro lugar, porque a palavra bailarino refere-se tradicionalmente a um *performer* virtuoso, com competências técnicas extraordinárias.¹⁵ A procura, por parte dos criados-

¹² Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, em Lisboa, em outubro de 2005.

¹³ Os três intérpretes de *Vidas Silenciosas* (1997), de que Fiadeiro assina a direção e coreografia, são também “cocriadores” da peça; os intérpretes de *Para onde vai a luz quando se apaga?* (2007) são também responsáveis pela “criação de conteúdos”. Em todas as peças de grupo de Vera Mantero que analisarei adiante, os intérpretes são cocriadores. Sobre a participação dos intérpretes no trabalho de Francisco Camacho, ver capítulo 5.

¹⁴ Respeitando as convenções adotadas pelos artistas, no âmbito dos géneros ou estilos de dança referidos, assim usarei, de forma particular, os termos “bailarino” ou “intérprete”. Poderei ainda utilizar o termo “intérprete” sempre que me referir de uma forma genérica aos participantes de uma performance de dança. É a expressão “bailarino(a)” que, em português, é usada para definir um executante ou praticante profissional da dança. O uso da palavra portuguesa “dançarino(a)” é pouco natural. Contudo, poderei utilizá-la para me referir aos intérpretes de danças que não tenham um âmbito profissional, nem uma dimensão teatral.

¹⁵ É com Isadora Duncan que a designação “bailarino(a)” é pela primeira vez problematizada na história da dança teatral euro-americana. No início do século XX, quando, nos Estados Unidos da América, a realidade da dança teatral era caracterizada pela presença praticamente hegemónica do *ballet*, Duncan preconiza uma dança “anti-espetacular” e antielitista, com componentes pedagógicas e “aberta” a todas as pessoas: uma dança cujas características se situavam nos antípodas do virtuosismo e da técnica do *ballet*. Em vez dos grandes saltos, da elevação e da

res, do que em cada sujeito é singular pode ser acompanhada de uma recusa dos corpos treinados a partir das técnicas convencionais da dança, por as considerarem uniformizadoras da expressão. Por conseguinte, estes criadores podem mesmo preferir trabalhar com pessoas sem qualquer treino formal em dança.

Considere-se em seguida dois criadores cujo trabalho é pautado por uma problematização em torno dos conceitos de “dança” e de “bailarino”: a portuguesa Vera Mantero e o francês Jérôme Bel. Porquê Mantero e Bel? Porque são criadores atuais que têm colocado questões desta natureza de modo, simultaneamente, persistente, pois elas têm acompanhado o seu percurso artístico, e consistente, pois com elas modelam os sentidos das suas próprias performances, como procurarei evidenciar. Destes criadores, analisarei um grupo de obras que considero particularmente motivadas pelas interrogações sobre as potencialidades expressivas das convenções da dança e em que são valorizadas, de forma explícita, a expressão e a experiência individuais.

Exemplo 1. Vera Mantero

A criadora portuguesa Vera Mantero tem questionado as potencialidades expressivas e comunicativas dos estilos e dos vocabulários reconhecidos e transmitidos da dança.¹⁶ Este questionar, que André Lepecki designou por um “questionar radical, quase paralisante” (1997b: 50), conduziu a criadora a uma reformulação não só das designações do seu trabalho como também dos próprios movimentos utilizados. O solo *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards* (1991) é uma das obras em que as interrogações de Mantero adquirem uma inequívoca visibilidade, no sentido em que as formulações teóricas também são

extensão das pernas e das piruetas que as suas colegas bailarinas executavam sobre sapatilhas de pontas, Duncan baseia a sua dança em movimentos que ela pretendia que fossem naturais, como andar, correr, girar ou realizar pequenos saltos (ver capítulo 2). Para se distinguir delas, Duncan recusa designar-se a *dancer* (bailarina), preferindo chamar-se a si própria “artista” (cf. Daly, 1994: 24).

¹⁶ O termo “vocabulário” refere-se às unidades de movimento que compõem uma dança, dentro de um determinado estilo, frequentemente com uma nomenclatura própria, sem que, contudo, se estabeleça necessariamente entre a dança e a língua qualquer tipo de redundância ou correspondência, exceto quando nos referirmos a uma linguagem de movimento que se substitui à língua, como a pantomima usada no *ballet*, ou os gestos das mãos e a mímica do rosto usados no *bharatanatyam*, uma dança originária da Índia. Trata-se, nestes casos, de sistemas de signos que no interior dos referidos espetáculos têm uma função textual, narrativa.

corporizadas.¹⁷ Ou seja, a constatação da impossibilidade de comunicar e exprimir as suas ideias através do tradicional vocabulário da dança que, aliás, Mantero domina de forma exímia, leva-a, neste solo improvisado, sobre música de Thelonious Monk, à invenção de um vocabulário de movimento próprio, com uma dominante componente gestual. Os dedos das mãos primem e percorrem o rosto e o tronco, como se os perfurassem ou recortassem. É como se estes gestos simbolizassem uma procura ansiosa que a coreógrafa faz dentro de si de um modo de se exprimir significativamente, de comunicar. O carácter estranho destes gestos, relativamente ao vocabulário mais convencional da dança, é reforçado pelas deslocações espaciais realizadas aos tropeções, em equilíbrio precário, como se o corpo tivesse perdido o sentido de orientação.

O movimento de *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards* representava um evidente corte estilístico com o vocabulário da dança moderna e da dança neoclássica, de que Mantero tinha sido uma intérprete no Ballet Gulbenkian. Na peça criada imediatamente a seguir, *Sob* (1993), assiste-se a um franco desvio em relação à “dança”, no que diz respeito, por um lado, ao movimento do corpo – Mantero usa um movimento espacialmente restrito, grotesco e histriónico, expressivo de um certo mal-estar, autismo e desassossego humanos – e, por outro lado, pelo importante lugar que neste espetáculo é atribuído aos adereços que os bailarinos usam e manipulam – bonecas de plástico, máscaras, cadeiras, pequenas árvores, entre outros.¹⁸

A presença destes materiais plásticos representa um novo interesse que se desenvolverá nos espetáculos subsequentes e que a criadora justifica por sentir uma insuficiência expressiva na dança por esta se centrar exclusivamente no corpo, pois, nas suas palavras, “só com o corpo, a dança não consegue dizer tudo”.¹⁹ Aliás, e a este propósito, os quatro intérpretes de *Sob* parecem entidades privadas da fala, da visão e do movimento. É este o sentido de algumas das cenas: uma mulher, de boca sempre fechada, “fala” para si; uma mulher embrulha outra, e um terceiro intérprete agrafa uma quarta a uma cadeira; noutra cena, os quatro intérpretes estão tapados por árvores em miniatura e ouve-se uma

¹⁷ Este solo foi estreado em 1991, em Lovaina, no Festival Klapstuk, no âmbito da Europalia'91, mas eu só o veria em Lisboa, em 1993.

¹⁸ Na presente descrição e análise de *Sob* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, sob o título “Corpos cegos e mudos” (17 de outubro, 1993: 39).

¹⁹ Em entrevista que Vera Mantero me concedeu, em Lisboa, publicada no *Público* (15 de outubro, 1993: 28).

cacofonia; ou, ainda, o dueto de duas intérpretes que se deslocam cambaleantes, encostadas uma à outra, pois têm os olhos tapados com um capacete em forma de funil.

Em *Sob*, Mantero, porque questiona as possibilidades expressivas do movimento dançante, interroga também o seu lugar de pertença no seio das artes performativas, especificamente da dança. Não obstante, os seus trabalhos continuam a ser apresentados em festivais de dança, ou inseridos no âmbito da programação de dança de festivais dedicados a vários géneros performativos. Paralelamente, Mantero atribui aos intérpretes, grupo em que a própria se inclui, o estatuto de cocriadores da peça. No ano seguinte ao da estreia de *Sob*, Vera Mantero declara, numa carta que dirige a um amigo, que recusa o título de bailarina e que não quer fazer danças: “[...] não sou uma bailarina, não sou uma bailarina, não quero ser uma bailarina, quero fazer aquilo que me apetecer, aquilo que for preciso [...].”²⁰

Mais tarde, em *A Queda de Um Ego* (1997), uma criação assinada por todos os intérpretes e em que também os adereços e os figurinos são da responsabilidade de toda a equipa, é o “poder” da autoria que Mantero põe em causa. Esta opção, explicitada no título do espetáculo, de anular a sua assinatura enquanto coreógrafa, é também um modo de abrir espaço para se questionar sobre a legitimidade de um criador impor aos *performers* universos e estilos de movimento que poderão ser exteriores e alheios às suas vivências. Pelo contrário, em *A Queda de Um Ego*, a criadora parece querer descobrir um discurso que nasça das experiências dos próprios intérpretes.

O reconhecimento e a valorização da identidade individual²¹ são, aliás, tematizados na peça: os corpos, inicialmente embelezados (vestidos e maquilhados) de forma igual, como se envergassem um uniforme, desembaraçam-se dessa exterioridade que os homogeneiza e vão conquistando e exibindo uma aparência individualizada, símbolo da sua liberdade e das suas escolhas. Esta dramaturgia²² desenha-se num espetáculo em

²⁰ Carta de Vera Mantero a Francisco Rocha, escrita em Nova Iorque a 28 de maio de 1994, publicada no catálogo da exposição *A Dança do Existir: retrospectiva em imagens do trabalho coreográfico de Vera Mantero*, exibida no Centro Cultural de Belém (*Foyer do Pequeno Auditório*), em Lisboa, em 1999.

²¹ Uso o conceito de “identidade individual” na aceção de Charles Taylor, ou seja, “o que me é particular e que eu descubro em mim mesmo” e que está associado a um “ideal de autenticidade”, “o de ser verdadeiro comigo próprio e com a minha maneira de ser” (1992: 32). Esta ideia de individualidade associada ao enaltecimento da autenticidade é muito valorizada na dança contemporânea.

²² A dramaturgia em dança designa a organização do movimento, e do movimento com os outros elementos do espetáculo, com vista à criação de um todo coerente.



Figura 1.1 – *A Queda de um Ego* (1997), de Vera Mantero
Da esquerda para a direita: Margarida Mestre, Christian Rizzo, Ana Sofia
Gonçalves, Franz Poelstra e Nuno Bizarro
© João Tuna
Cortesia de O Rumo do Fumo

É neste sentido que Laurence Louppe se refere à dramaturgia: “Efetivamente, o termo justifica-se, na medida em que se trataria de ‘encenação’, como simples distribuição de ‘papéis’, fossem eles papéis espaciais ou temporais” (1997: 212). Há coreógrafos que podem trabalhar com alguém a quem é atribuído o papel de fornecer referências, fontes de inspiração ou sugerir relações durante o processo de criação. Esta pessoa designa-se dramaturgista. Em dança, o dramaturgista é a pessoa que colabora com o coreógrafo, propondo ideias, participando no processo de distribuição do movimento e na definição da intencionalidade e do propósito da performance. André Lepecki, que tem trabalhado como dramaturgista com coreógrafos como Meg Stuart e Francisco Camacho, quando entrevistado sobre a sua atividade em *Gust*, de Camacho, explica que “O dramaturgista, em dança, trabalha muito ao nível da imagem, uma vez que não há texto predefinido, ao contrário do teatro [...] aqui não há texto, não há nada, tudo é construído a partir do zero” (depoimento extraído de *Gust: Os Ensaios*, um filme de Pedro Duarte, 1997). Para Camacho, “a dramaturgia, em dança, é saber reconhecer o que está a ser colocado em cena, quais são as linhas de força do trabalho, perceber se interessa de facto o que está ali a ser dito, ou o que está prestes a ser dito, e então ajudar a defini-lo melhor” (*ibid.*).

que os adereços e os figurinos funcionam como signos fundamentais. São exemplos os ramos de flores, sobre os quais os intérpretes deixam cair as cabeças, com desalento; as roupas que são trocadas (dos fatos solenes todos iguais à indumentária individualmente escolhida); o empunhar de armas ameaçadoras. Estes gestos de desânimo são, depois, substituídos por danças lúdicas e abraços.

Os movimentos dos intérpretes são retirados das experiências corporais do cotidiano – andar, tombar a cabeça, acocorar, deitar, agarrar em objetos, transportá-los, manipulá-los, deixá-los cair – e identificadores de um estilo, não de um estilo de dança, tendo em consideração a forma como Mantero concebe e dirige as suas criações, mas de um estilo de movimento. Para além do movimento, os adereços e os figurinos são importantes instrumentos de transformação dos corpos dos intérpretes: os corpos uniformizados, vestidos de igual, transformam-se em corpos livres, capazes de se exprimir, vestir e movimentar individualmente.

Mais recentemente, em *Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos* (2009), os adereços são de novo cruciais para a construção dos sentidos da peça. Os objetos, que os intérpretes, também cocriadores, espalham abundantemente no palco – joias, moedas, rebuçados, cartões de fidelidade, páginas de revistas, automóveis e aviões em miniatura, entre outros –, fazem do espetáculo um exercício de crítica à sociedade de consumo, ao capitalismo, à luxúria, ao desperdício.

Numa peça anterior, *Até que Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza* (2006), que Mantero designa por “performance”, o som vocal adquire uma importância igual à que é atribuída aos movimentos, à expressividade, à disposição espacial dos corpos e aos figurinos. O recurso ao termo “performance” torna-se assim mais indicado para definir o lugar de onde a própria criadora age, ou seja, um lugar definido pela diluição das fronteiras que separam os géneros artísticos – dança, teatro, canto – e pela extensão dos modos de intervenção e expressão do corpo.

Exemplo 2. Jérôme Bel

Tal como Vera Mantero, o criador francês Jérôme Bel tem uma reconhecida atividade como bailarino. Todavia, quando começa a criar os seus próprios trabalhos não os designa como espetáculos de dança, mas como trabalhos em que o centro é ocupado pela coreografia, pelo corpo e pela linguagem, pois, segundo o criador, os seus espetáculos, onde há “perda da dança”, não são para ser vistos, mas para ser lidos. Nas palavras do autor:

Houve perda da dança no meu trabalho e a questão é a seguinte: o que se substitui a isso? Em primeiro lugar, regras de coreografia, como se

pode ver no duo *Non donné*, pois trata-se essencialmente de uma questão de organização, depois a recentragem sobre o corpo em *Jérôme Bel*; enfim, a obsessão da linguagem, do verbo que recobre os corpos substituem-se à dança: estou a pensar nas inscrições das *t-shirts* em *Shirtologie* [...] não se vai ver os meus espetáculos, peço ao espectador que os leia, até lhe dou tempo para fazê-lo e compreender retrospectivamente o que se passa.²³

No contexto em que Jérôme Bel desenvolve o seu trabalho, a palavra “dança” está associada a um tipo de movimento extra-quotidiano, pelo que o criador a considera inadequada para designar os movimentos e os gestos banais, simples, que os intérpretes das suas peças executam. Contudo, estes movimentos são realizados no tempo e no espaço de forma organizada; numa palavra, coreograficamente. Assim são os movimentos dos dois intérpretes de *Non Donné par L’Auteur* (1994), que praticamente se limitam à manipulação de objetos comuns – um dicionário, uma bola, um secador de cabelo, entre outros; as ações dos cinco intérpretes de *Jérôme Bel* (1995), que fazem desenhos sobre o seu próprio corpo nu, mexem nos cabelos, ou manipulam a própria pele, fazendo nela pequenas pregas; ou, finalmente, os movimentos do intérprete de *Shirtologia (Miguel)* (1997), que consistem na ação de despirm as *t-shirts* sobrepostas, revelando as siglas, *griffes*, frases humorísticas, grafismos nelas inscritos.²⁴

Também as pessoas que Bel geralmente escolhe para interpretar os seus trabalhos não têm, na sua maioria, formação em dança, porque o que interessa ao criador é que aquelas sejam, precisamente, comuns, “iguais” a qualquer dos espectadores, e não que tenham corpos cultivados pelas técnicas da dança.

Há uns anos, assisti a um diálogo entre Bel e uma espectadora que atesta e justifica de forma exemplar as razões desta sua preferência. Ao longo do processo de criação da peça de grupo *The Show Must Go On* (2001), Jérôme Bel apresentou publicamente, em salas de espetáculo de várias cidades europeias, algumas partes do trabalho. Nestas apresentações, a que Bel chamou *La Place du Spectateur*, o criador solicitava a participação dos espectadores, incitando-os, à medida que as várias secções da peça em construção iam sendo apresentadas, a comentar e a dar a sua opinião sobre o que viam. A primeira secção destas perfor-

²³ Em entrevista a Jérôme Bel conduzida por Laurent Goumarre (2001: 15, 18).

²⁴ Esta peça foi originalmente criada para o intérprete português Miguel Pereira. Posteriormente, Jérôme Bel faz uma versão deste solo, dividido em três partes, para um grupo de intérpretes, a que chama *Shirtologie*. Aqui, refiro-me ao solo, e não à peça de grupo.

mances consistia na sucessiva entrada e saída de cena dos intérpretes, andando de forma comum, como se estivessem na rua: entravam em cena e paravam, formando uma linha um pouco sinuosa, próxima do público. No final de cada interpretação, o criador comentava a execução dos *performers*, a seguir ao que lhes pedia que saíssem de cena e repetissem a sequência de movimento marcada. Ao fim de algumas repetições, Bel volta-se para o público e pergunta: “O que vos pareceu?” Responde uma espectadora, dirigindo-se aos intérpretes: “Senti falta de uma certa tensão profissional. Estou a olhar para vocês e não vejo nenhuma tensão nos corpos. Não tenho qualquer interesse em olhar para vocês, é como olhar-me ao espelho.” Bel retorque de imediato: “Mas é isso mesmo que eu quero; não quero qualquer tensão profissional no corpo deles, quero que eles sejam exatamente como vocês. A tensão dos bailarinos é como uma esperança – eles acreditam em algo e nós sabemos que vai acontecer qualquer coisa. Estes corpos que aqui estão, pelo contrário, não estão à espera de nada, não estão à espera que aconteça algo, não acreditam que lhes aconteça nada de melhor.”²⁵



Figura 1.2 – *The Show Must Go On* (2001), de Jérôme Bel
Fotografia de Mussacchio Laniello
Cortesia de Jérôme Bel

²⁵ A situação relatada aconteceu no Festival International Montpellier Danse, em França, entre os dias 20 e 24 de junho de 2000.

Na ficha artística de *The Show Must Go On*, Jérôme Bel aparece como o responsável pela conceção e pela direcção do espectáculo, não havendo nela qualquer referência a “dança” ou até mesmo a “coreografia”, muito embora os corpos se movimentem de forma estruturada, ou seja, coreograficamente.²⁶ Vejamos alguns exemplos. Na primeira secção, sob o tema musical *Come Together*, dos The Beatles, os intérpretes entram em cena em conjunto e param junto à boca de cena (situação descrita atrás), mantendo-se de pé e olhando para o público; sem saírem deste lugar, e sob o tema *Let’s Dance*, de David Bowie, oscilam o tronco ou os braços, como se pontuassem o ritmo da música; mais adiante, sob a canção *Into My Arms*, de Nick Cave, deslocam-se livremente pelo palco, reagrupando-se, dois a dois, e abraçando-se, ao som do refrão musical; na cena final, e depois de se terem lançado para o chão como se tivessem desfalecido, voltam a erguer-se e, sob a música *The Show Must Go On*, dos Queen, fazem uma vénia de frente para o público, agradecendo antecipadamente os aplausos que se ouvirão depois.

No que se refere aos trabalhos de Vera Mantero e Jérôme Bel, a exclusão dos termos “dança” e “bailarino” corresponde também a uma rejeição do movimento extra-quotidiano, excessivo, construtor de personagens heroicas e de ilusões. Pelo contrário, a sua preocupação enquanto criadores é a de aproximarem as suas representações das experiências e dos comportamentos das pessoas comuns e os corpos dos seus intérpretes dos corpos dos espectadores.

Nos últimos anos, Jérôme Bel tem criado peças com bailarinos específicos, designadamente, *Véronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005), *Pichet Klunchun and Myself* (2005), *Lutz Förster* (2009) e *Cédric Andrieux* (2009), interessando-se pelas narrativas que os próprios constroem sobre as suas experiências profissionais: Véronique Doisneau, na qualidade de bailarina do Ballet da Ópera de Paris; Isabel Torres, enquanto bailarina do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; Pichet Klunchun, bailarino especialista em *khon*, um género performativo tailandês; Lutz Förster, que dançou em obras de Pina Bausch, Susanne Linke e José Limón; e Cédric Andrieux, que, após trabalhar vários anos na Companhia do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, regressa a França e integra o Ballet da Ópera de Lyon, instituição onde interpreta estilos de dança diferentes.²⁷

²⁶ Reporto-me à informação da ficha artística do programa que acompanhou a estreia do espectáculo, em Lisboa, a 14 de junho de 2002, evento a que me refiro também na descrição que se segue.

²⁷ Destas peças, foram apresentadas em Portugal *Isabel Torres* (São Luiz Teatro Municipal/Alcantara Festival, Lisboa, 2006), *Pichet Klunchun and Myself* (Maria

Estas obras atestam o interesse de Bel pelas diversas formas de que a dança se reveste e pelos significados que as diferentes linguagens de movimento exprimem. É um interesse que abrange as experiências de cada bailarino e as coloca em evidência. Mas, quando se trata de tomar uma posição, enquanto intérprete e autor, Bel toma um inequívoco partido de um estilo centrado em gestos simples e ações comuns, como fica explícito, no espetáculo *Pichet Klunchun and Mysself*, quando explica ao seu virtuoso interlocutor a razão por que trabalha com movimentos que não têm um carácter extraordinário: “não quero que o *performer* saiba mais coisas do que o espectador, é uma questão política [...] eu não sou melhor do que os espectadores [...] tem a ver com a democracia.”

Exemplo 3. Judson Dance Theater

Os trabalhos e as reflexões de vários criadores da época atual (entre os quais Vera Mantero e Jérôme Bel)²⁸ retomam, sob novas formas, a ideologia²⁹ subjacente às grandes transformações na dança operadas por bailarinos e coreógrafos como Yvonne Rainer e Steve Paxton, entre outros, e que, nos Estados Unidos da América, na década de 1960, romperam com as convenções artísticas predominantes.³⁰ Nesta época, a

Matos Teatro Municipal/Alcantara Festival, 2006) e *Cédric Andrieux* (Teatro Viriato, Viseu, Maria Matos Teatro Municipal, Lisboa, e Fundação de Serralves, Porto, 2011).

²⁸ Uso a expressão “época atual” por facilidade contextual para me referir aos criadores cuja atividade marca o presente da cena coreográfica pela novidade das suas propostas e ideias, podendo assim distingui-los de outros criadores contemporâneos cuja atividade foi iniciada anteriormente, independentemente do grau de visibilidade e da amplitude das repercussões que as suas práticas e ideias tenham nos corpos da dança de hoje.

²⁹ As definições de “ideologia” são variadas e o termo é, por isso, de difícil aplicação. Porém, penso que, num sentido lato, ou seja, como sistema incorporado e formalizado de ideias, valores e significados, é útil, sobretudo quando, estabelecendo comparações, se pretenda realçar as diferenças que as transformações e revoluções na dança operam nestes níveis – das ideias sobre o mundo que a dança expõe, dos significados expressos nos movimentos, dos valores atribuídos ao corpo e às suas partes. Os conceitos “formalizado” e “incorporado” parecem-me particularmente adequados à dimensão performativa e adquirida das técnicas e dos estilos da dança. É pois num sentido extensivo, citando Dumont, como “um sistema de ideias e de valores que circulam num determinado meio social” (1983: 20) que, neste trabalho, uso o termo “ideologia”.

³⁰ Sobre a redescoberta e a reatualização, sob novas formas, das ideias, dos valores e dos significados da dança norte-americana da década de 1960, por parte de alguns

dança, quer pelos intérpretes que a realizavam (para além de bailarinos, também pessoas comuns sem treino formal em dança), quer pelos movimentos que estes executavam (movimentos convencionais da dança combinados com gestos banais), incorporava e atualizava novos ideais de participação dos indivíduos nas atividades artísticas, mais abrangentes e antielitistas, e, demarcando-se da excecionalidade tradicionalmente associada ao artista, às suas práticas e à obra de arte, estabelecia um novo modo de aproximação da arte à vida.³¹

Contudo, para estes criadores, a questão não estava em deslocar o seu lugar de pertença, mas transformá-lo radicalmente, assumindo que a dança não é uma realidade predeterminada, imutável nas suas formas e que preexiste aos que a praticam, pelo contrário, é definida por quem a faz. Eles alargaram o âmbito das atividades necessárias para definir uma série de movimentos como pertencentes à dança ao incluírem nas suas peças movimentos e gestos quotidianos ou ações de outras atividades físicas, como as artes marciais ou a ginástica; redefiniram o treino necessário para identificar um bailarino ou intérprete ao escolherem para os seus trabalhos pessoas com formações em dança diversificadas, ou mesmo sem qualquer formação anterior na área; deslocaram os espaços de apresentação dos espetáculos, substituindo o convencional palco com proscénio por garagens, ginásios, jardins, ruas, edifícios abandonados, como parte da sua intenção de aproximar a arte da vida comum de todas as pessoas.

O dia 6 de julho de 1962, data da apresentação pública dos trabalhos experimentais que 14 jovens coreógrafos tinham construído nas aulas de composição coreográfica de Robert Dunn, é um marco histórico. Alguns elementos deste grupo, entre os quais estavam os protagonistas Yvonne Rainer e Steve Paxton que, numa atmosfera cooperativa e sem líderes,

criadores cuja atividade marca de forma distintiva a dança europeia no final da década de 1990, ver Fazenda (1999). Segundo Hal Foster (1999), há, na história da arte, momentos em que uma “nova conexão” com as práticas do passado suporta uma “desconexão” com as do presente, ou conduz mesmo ao desenvolvimento de novas formas. Tem vindo a assistir-se a um processo semelhante na dança atual, na sequência do interesse que esta atesta pelas práticas de vanguarda dos anos 1960.

³¹ Sally Banes contextualiza artística, social e culturalmente estes movimentos de democratização das artes, numa América em que “o sonho americano da liberdade, da igualdade e da abundância parecia tornar-se real” (1993: 3). Nesta visão democrática, as artes ocupavam um lugar privilegiado, “não meramente como um reflexo de uma sociedade americana vibrante e rejuvenescida, mas como um registo ativo da consciência contemporânea – como o seu produto e agente catalítico” (*ibid.*).

estavam a trabalhar com Dunn, tinham também estudado improvisação coreográfica com Anna Halprin³² cuja atividade, desenvolvida nos anos 1950 em São Francisco, designadamente através do *Dancer's Workshop*, um grupo multidisciplinar frequentado por muitos dos que iriam fundar a geração Judson, os influenciaria de forma determinante, no que diz respeito ao uso da improvisação, à realização de *task oriented movements* (tarefas)³³ e à apresentação das danças em espaços não convencionais. Dunn era um músico que acompanhava as aulas de dança e os ensaios de Merce Cunningham e que, por sugestão de John Cage, orientou aulas de improvisação e coreografia. Os métodos de Dunn, baseados no acaso e na indeterminação, inspiravam-se nos métodos de composição musical de Cage. Aquela apresentação pública, à qual se seguiram outras até 1964, designou-se *A Concert of Dance* e teve lugar na Judson Memorial Church, em Nova Iorque. Nos concertos seguintes dados pelo grupo – então designado por Judson Dance Theater – apareceriam ainda os bailarinos e coreógrafos Trisha Brown, Lucinda Childs e David Gordon, os artistas plásticos Robert Morris e Robert Rauschenberg, entre outros participantes. Ao todo, foram 16 concertos, tendo o último sido apresentado a 29 de abril de 1964.³⁴ A designação “concerto”, que tem um sentido musical, foi sugerida por Dunn, como forma de distinguir estes espetáculos, sem narrativas nem histórias, de outros teatrais, e para sugerir uma maior aproximação entre *performers* e espectadores (Banes, 1993 [1983]: 38).

Consideremos alguns exemplos dos elementos do quotidiano usados nestas danças cujos títulos eram, na sua maioria, objetivos. *Transit* (1962), de Steve Paxton, era um solo que apresentava uma variedade de estilos de movimento, desde a dança académica clássica aos movimentos pedestres. Uma outra dança sua, *Proxy* (1961-62), envolvia várias ações comuns, tais como andar, beber água, ou comer uma pera, poses retiradas

³² Halprin só adota o nome judeu Anna a partir de 1972; até lá é Ann. Opto, todavia, por a nomear sempre como Anna, não só porque é assim que o seu nome é grafado na bibliografia que cito nestas páginas, como também para evitar alguma confusão que o uso alternado de Ann e Anna pudesse suscitar.

³³ A expressão *task oriented movements* foi usada por Anna Halprin para descrever um tipo particular de movimentos, os implicados em ações, tarefas práticas com ou sem objetos. Um exemplo destes movimentos, dado pela própria Halprin, pode ser o seguinte: “construa um andaime e, quando o tiver concluído, suba-o até ao topo” (1995: 8).

³⁴ A análise mais exaustiva destes “concertos” de dança é feita por Sally Banes (1993 [1983]), uma historiadora e teórica que se tem dedicado ao estudo deste período da dança norte-americana. É esta a fonte principal que utilizo para descrever partes de algumas danças desta época.

de fotografias de pessoas a andar, ou a praticar desportos, e imagens de *cartoons*. Também *The Daily Wake* (1962), de Elaine Summers, baseava-se num conjunto de poses retiradas de fotografias de um jornal, o *Daily News*. Yvonne Rainer justapõe, em *Ordinary Dance* (1962), um conjunto de personagens distintas, desde uma bailarina de dança clássica a uma mulher que se exalta no metropolitano. No ano seguinte, Rainer celebra o heroísmo das pessoas comuns na dança *We Shall Run* (1963), em que um grupo de bailarinos e de não bailarinos corre durante cerca de sete minutos, desenhando vários padrões espaciais predeterminados.

A questão da definição do que é ou não é dança é ativada em momentos históricos em que um grupo de criadores questiona as capacidades expressivas dos estilos e dos modelos de composição herdados. O exemplo do trabalho do Judson Dance Theater é um marco nesta problematização. Este grupo redefiniu o que era um espetáculo de dança, transformando-o num acontecimento cujos intérpretes (bailarinos ou pessoas sem formação formal em dança), ações (comuns e objetivas) e atividades (de carácter lúdico) o aproximavam das experiências corporais vividas por todas as pessoas.

Rainer, em 1965, lança um manifesto, celebrizado como o manifesto do “Não”, através do qual a nova dança, de que ela era uma das protagonistas, se distancia inequivocamente da vertente expressionista, de inspiração freudiana e mitológica, da dança de Martha Graham – com quem Rainer dançara –, e afirma o interesse em trabalhar a partir de temas do quotidiano e em convocar experiências comuns, relacionadas com atividades práticas e funcionais:

Não ao espetáculo não ao virtuosismo não à transformação e magia e faz de conta não ao fascínio e transcendência da imagem do estrelato não ao heroico não ao anti-heroico não ao imaginário do desperdício não ao envolvimento do *performer* ou espectador não ao estilo não à afetação não à sedução do espectador pelas artimanhas do *performer* não à excentricidade não à comoção ou ao ser comovido (Rainer, 1998 [1965]: 35).³⁵

Mais recentemente, Rainer relembra o contexto em que se desenvolveu o seu trabalho e o dos seus colegas, dando conta das influências a que reagiram positivamente e dos modelos que rejeitaram:

³⁵ Mark Franko deteta uma importante dimensão política no trabalho de Yvonne Rainer e neste histórico manifesto do “Não”, na medida em que o estatuto da dança e do espetáculo contestado é também o da situação da mulher na cultura e na sociedade, ou seja, o culto do narcisismo e o exibicionismo do bailarino e a exposição física intensa, sexual, da mulher (1997: 289-303).

Martha Graham era o modelo errado. Trabalhei com ela de passagem, entre 1959-60, quando também fiz *ballet*. Eu estava mais interessada em Cunningham e nas suas colaborações com Cage cujos métodos de composição me foram transmitidos por Dunn, um músico que estudou com Cage. O trabalho de Graham exemplificava um tipo de dança dramática, sobre mitos ocidentais. O bailarino não era simplesmente ele próprio, mas uma personagem heróica, um ser sobre-humano. Graham disse-me que devia tornar-me mais régia e não tão atlética. Esta era uma ideia sobre um ideal de bailarino que tinha a ver com a transformação que não me interessava. Interessava-me o tipo de coisas que Halprin e Dunn estavam a fazer, usando materiais que não eram geralmente designados por dança. Uma das coisas importantes que aconteceu nos anos 60, e que na história da dança aconteceu pela primeira vez, foi a rebelião contra a separação entre alta e baixa cultura. Queríamos que toda uma série de actividades, como andar, correr ou coçar a cabeça fossem tomadas a sério, como arte.³⁶

O interesse por parte de alguns coreógrafos e bailarinos atuais pelas ruturas empreendidas por esta geração de criadores e *performers*, que, nos anos 1960, numa atmosfera otimista, lúdica, mas simultaneamente tenaz, alteraram as intenções da dança, alargaram a definição do seu vocabulário e do treino considerado necessário para definir um intérprete, traduz-se também, à semelhança do que fizeram os seus colegas no passado, no abandono da dança virtuosa – a que assenta os seus princípios estéticos e a sua intencionalidade expressiva em competências técnicas de exceção.

A este propósito, é de referir o recente empenho que bailarinos, coreógrafos e programadores têm manifestado em recriar e reinterpretar peças desse período, como forma de dar visibilidade a uma relevante herança histórica e de reatualizar o significado das suas propostas. Foram exemplares as recriações feitas pelo Quatuor Albrecht Knust de *Satisfyin' Lover* (1967), de Steve Paxton, e de *Continuous Project – Altered Daily* (1969-70), de Yvonne Rainer.³⁷ A primeira, de Paxton, explora o processo da marcha; dura 15 minutos; pode ser interpretada por um número de

³⁶ Em entrevista que Yvonne Rainer me concedeu, no Porto, publicada no *Público* (21 de setembro, 1997: 24).

³⁷ O grupo Quatuor Albrecht Knust (1993-2001), impulsionado por Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet e Christophe Wavelet, dedicou-se à recriação e à reinterpretação de obras coreográficas do século XX. As peças referidas foram recriadas em 1996, tendo sido, um ano depois, apresentadas em Portugal (na Culturgest, Lisboa, e na Fundação de Serralves, Porto).

peças que varia entre 38 e 84, vestidas com roupas casuais.³⁸ A segunda, de Rainer, pode durar entre 75 e 90 minutos; explora uma diversidade de ações (correr, andar, cair, agarrar, lançar) com ou sem objetos (uma caixa de cartão, cinco almofadas, um chapéu de abas largas com listas coloridas, duas varas, seis cadeiras, entre outros); e é construída por várias unidades intermutáveis, algumas das quais podendo ser feitas por um número indeterminado de pessoas.³⁹

Descrevendo e analisando as formas como as noções de “dança” são questionadas pelos artistas do grupo Judson Dance Theater, por Vera Mantero e por Jérôme Bel, procurei demonstrar como no universo da dança teatral euro-americana o reconhecimento de que uma determinada atividade é “dança” pode, em alguns momentos históricos e socioculturais, ser problemático.

Deve, por isso, ter-se em consideração as diferentes perceções, ideias e práticas de dança, cabendo também ao observador e ao investigador, no âmbito da realidade que estuda, expandir as suas próprias conceções do que é a dança, de modo a poder compreender, histórica, ideológica e culturalmente, a forma como um grupo de indivíduos conceptualiza e define as suas atividades performativas.

Propósitos e contextos de ocorrência da dança

Neste trabalho ocupo-me de formas de dança teatral. É chegado o momento de explicar o que se entende por essa designação e o que distingue o evento teatral de outras práticas de dança, como as sociais e as rituais. A definição de cada uma destas formas não implica uma distinção das funções sociais que as danças podem cumprir, nem dos seus efeitos, nem dos seus estilos de movimento, mas antes uma distinção dos seus propósitos e contextos de ocorrência.⁴⁰

³⁸ Em Lisboa, a peça *Satisfyin' Lover* foi interpretada por 42 pessoas, bailarinos e não bailarinos, recrutadas localmente.

³⁹ A Fundação de Serralves, no Porto, tem apresentado uma programação na área das artes performativas que tem feito sobressair e colocado em discussão a importância do património histórico e da sua vivificação no desenvolvimento das práticas e da teoria da arte da dança atuais. Neste âmbito, para além da apresentação destas recriações de trabalhos de Paxton e de Rainer, mencione-se também a recriação de *Parades and Changes* (1965) de Anna Halprin, dirigida por Anne Collod, em 2009, ou o mais recente ciclo *Improvisações/Colaborações* que entre março e outubro de 2011 mostrou facetas dos diversificados percursos que alguns dos que então foram os impulsionadores do Judson Church Theater têm vindo a traçar.

⁴⁰ Anteriormente, defini as categorias “dança social”, “dança teatral” e “dança ritual”

Dança teatral

A dança teatral tem como propósito a construção de uma performance, por parte de um grupo de intérpretes selecionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados, para ser vista por um grupo de pessoas – os espectadores ou público. O contexto de ocorrência é delimitado pela moldura que recorta o espaço em que o evento se concretiza e o separa dos outros eventos do mundo, independentemente do lugar específico onde tenha lugar – teatro, ginásio, rua, entre outras possibilidades – e da posição física e da distância a que se encontrem intérpretes e público: afastados, num teatro com proscénio; mais próximos, num estúdio; os primeiros circundados pelos segundos; ou dispostos mais informalmente, cruzando-se uns com os outros.

A expressão “dança teatral” – ou espetáculo de dança – pode referir-se de forma abrangente a eventos que ocorram: 1) num teatro tradicional à italiana, em que a linha de separação entre intérpretes e espectadores é praticamente intransponível dada a existência do proscénio ou do fosso de orquestra; 2) numa sala, num estúdio, num ginásio ou numa galeria, espaços onde aquela distância é esbatida pela continuidade física entre as zonas ocupadas por cada um dos grupos, sendo que estes espaços podem inclusivamente permitir a disposição dos espectadores de várias formas – em uma só frente, em semicírculo ou em círculo; 3) num qualquer espaço público, como um jardim, um lago, ou uma fachada de um prédio.

As escolhas de um ou outro dos espaços para a realização da performance e da forma de nele se disporem os espectadores, que impõem, entre as duas partes, distância ou proximidade, são significativas, pois elas decorrem da relação que se pretende que os *performers* estabeleçam com o público e do modo como se espera que o espetáculo seja visto, percecionado.

A distância entre intérpretes e espectadores é considerada adequada quando um dos objetivos do espetáculo é a criação de uma atmosfera extraordinária, de ilusão, ou quando a dimensão do espetáculo – número de intérpretes, uso que estes fazem do espaço e cenário – a exige para que o evento seja visualmente percecionado no seu todo. A proximidade entre

(Fazenda, 1993), na sequência de uma discussão em torno da complexidade das práticas contemporâneas da dança e como proposta alternativa às redutoras e falaciosas tipologias “dança étnica”, “dança folclórica” e “dança como forma de arte”. Partindo desse trabalho inicial, é agora meu objetivo clarificar, desenvolver e alargar o alcance dessas definições.

as duas partes é desejada quando se pretende que sejam vistos pormenores do evento ou que os intérpretes estabeleçam uma comunicação mais direta com os espectadores.

A relação entre intérpretes e espectadores é variável do ponto de vista físico – pode ser mais ou menos distante –, mas a posição dos segundos é, independentemente do lugar físico que ocupam na moldura teatral, pouco variável no que diz respeito ao seu papel no desenvolvimento da performance. Ou seja, eles não podem alternar a sua posição de espectadores com a posição de *performers*. E isto porque a dança teatral pressupõe, por um lado, uma diferenciação dos seus praticantes pelo profissionalismo ou por uma especialização e, por outro lado, a definição prévia, no que diz respeito ao espetáculo em si, de um desenvolvimento e de uma estrutura. Contudo, os espectadores podem ter uma participação mais ou menos ativa em determinados momentos da performance, participação que poderá ser não só solicitada como desejável – tornando a comunicação mais próxima e individualizada –, mas que deverá ser inserida no momento esperado ou estipulado, para que a fluência e o desenvolvimento da performance não sejam prejudicados.

Nos espetáculos de Pina Bausch (1940-2009), por exemplo, que são geralmente apresentados em grandes palcos com proscénio, é comum haver secções em que os bailarinos interagem com o público. Em *Nelken* (1982), bailarinos descem à plateia e convidam um espectador do sexo oposto a levantar-se e a acompanhá-los. Estes pares, abrindo as portas de saída da sala, abandonam a moldura teatral, como se os bailarinos procurassem um lugar reservado onde, sem serem vistos e ouvidos, pudessem contar um segredo ao parceiro escolhido. Num outro espetáculo, *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* (1980), os bailarinos servem chá aos espectadores, fazendo-os deste modo participar na representação de rituais de sociabilidade.

O contexto de ocorrência da dança teatral é o que Susan Leigh Foster designa por “frame” da dança, ou seja, a estrutura através da qual a dança se distingue a si própria enquanto acontecimento único (1986: 59). Dos aspetos que definem, segundo Foster, esta estrutura, refira-se a importância que tem o modo como a performance é divulgada – em revistas ou em cartazes, na rádio ou na televisão, entre outros meios de divulgação oral, escrita ou visual. O anúncio pode conter informações sobre o género de dança, quem a interpreta (companhia, grupo, bailarinos), o lugar e o preço dos bilhetes. Estes dados são essenciais para um potencial espectador tomar a decisão de ir ou não assistir ao evento. Resalve-se que os ingressos podem ser gratuitos (“entrada livre”) e os espectadores podem, no caso dos espetáculos de rua, ocorrer ao local sem que o tenham planeado, ou melhor, podem, ao deslocar-se na rua, ser

surpreendidos pela performance e desviar, nem que seja temporariamente, o olhar, a posição do corpo e o percurso para observarem o evento. Os espetáculos realizados em ruas e outros lugares públicos contam com um público “improvisado”, que a coreógrafa norte-americana Anna Halprin designa por “audiência *ready-made*” (1995: 11).

O lugar ao espectador

Num espetáculo, a disposição física dos bailarinos e dos espectadores é significativa: a separação física entre os dois grupos acentua a diferença que os separa, enquanto a aproximação entre ambos não só a esbate como intensifica os processos de comunicação entre si.

A disposição espacial que torna menos rígida a diferença de papéis existente entre os que veem e os que dançam, que caracteriza a dança teatral, é a disposição em círculos concêntricos – um ocupado pelos *performers* e o outro pelo público. Os círculos podem ser fixos ou desenhar fronteiras ténues no limite das quais os indivíduos têm a possibilidade de se movimentar com alguma liberdade.

A disposição circular é a que mais aproxima os espectadores dos intérpretes, convidando-os não só a ver, mas também a participar de forma mais ativa, mesmo que esta participação se traduza apenas na “vibração” (no sentido de comunicação) corporal emanada da experiência sensorial e não numa ação visível. E isto, pelo menos, por três razões. Em primeiro lugar, porque reduz o efeito de ilusão que pode ser gerado pelos movimentos extra-quotidianos ou pelos dispositivos cénicos. Em segundo lugar, porque intensifica a percepção sensorial, designadamente ao nível da visão (a proximidade favorece a visualização do pormenor), da cinestesia (o movimento percebido mais proximamente imagina-se mais facilmente no interior do corpo), da audição (o som produzido pelo movimento do corpo no chão e por partes do corpo em contacto umas com as outras ouve-se mais facilmente) e do olfato (os odores sentem-se melhor quando se reduzem as distâncias).⁴¹ Em terceiro lugar, valoriza as interpretações e leituras individuais da obra, pois se o espetáculo pode ser

⁴¹ Edward T. Hall defende que a capacidade de percepção sensorial é ótima quando as pessoas se encontram à “distância pessoal” umas das outras: “O relevo dos objetos é particularmente pronunciado: volume, matéria e forma apresentam uma qualidade sem igual a qualquer outra distância. Do mesmo modo, as texturas são claras e nitidamente percebidas nas suas diferenciações. As posições respectivas dos indivíduos revelam a natureza das suas relações ou dos seus sentimentos” (1986 [1966]: 140).

visto a partir de várias perspectivas, o que necessariamente implica que outras sejam sacrificadas, isso significa que todos os pontos de vista são válidos.

As peças *Factory* (1993), de Hervé Robbe, *À Bras le Corps* (1993), de Boris Charmatz e Dimitri Chamblas, e *Aatt enen tionon* (1996), assinada só por Charmatz, que passo a analisar, são exemplos da procura de atenuar a diferença de papéis entre *performers* e espectadores e de intensificar a comunicação entre si.

Factory, do coreógrafo francês Hervé Robbe, é, para além do dispositivo cénico no interior do qual os espectadores se podem movimentar, um bom exemplo da articulação e da indissociabilidade de dois elementos do espetáculo: a dança e a cenografia.⁴² O artista plástico Richard Deacon concebeu umas esculturas em madeira e em ferro de formas arredondadas que baloçam e se deslocam sob a ação dos bailarinos. Os movimentos dos corpos e das esculturas são indissociáveis: os bailarinos manipulam e imprimem movimento aos objetos que, por sua vez, e como se estes ganhassem autonomia, fixam limites de ocupação e exploração do espaço por parte dos próprios bailarinos. Esta relação orgânica entre o movimento dos corpos e o dos objetos prolonga-se quando uma outra escultura, uma espécie de pulmão gigante suspenso, se contrai e dilata, influenciando os percursos dos intérpretes: ora fazendo-os concentrar-se num ponto do espaço, ora fazendo-os dispersar.

Nesta obra, o movimento dos bailarinos, ora contínuo, flexível e leve, ora repentino, direto e firme, caracteriza-se por uma dupla vertente: a execução de frases coreográficas preestabelecidas – em duetos, trios, quintetos – e a improvisação individual, a qual parece desestabilizar o funcionamento orgânico anteriormente estabelecido. Também o espectador pode movimentar-se livremente no espaço, desde que nos momentos adequados e dentro de certos limites, de modo a não perturbar o desenvolvimento da performance e a evitar um eventual acidente. O propósito de *Factory* parece ser o de desafiar a estabilidade de um todo orgânico, do qual os espectadores são parte integrante.

O coreógrafo Boris Charmatz, também francês, opta, em dois dos seus espetáculos, por dispositivos em que os espectadores circundam os bailarinos. No primeiro, *À Bras le Corps*, um dueto criado e interpretado com Dimitri Chamblas, os lugares (sentados) dos espectadores são fixos. No segundo, *Aatt enen tionon*, os espectadores (de pé) podem circular

⁴² Na presente descrição e análise de *Factory* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, sob o título “Dança e escultura: uma coabitação” (4 de setembro, 1994: 39).

pelo espaço em volta do dispositivo cenográfico em que se encontram os intérpretes.

À Bras le Corps é um dueto de uma energia vigorosa que comunica sensorialmente com os espectadores de forma intensa.⁴³ Os dois bailarinos, com movimentos enérgicos, diretos, velozes, confrontam-se, desafiavam-se ou apoiam-se um no outro, testam os seus limites físicos, saltando, caindo, rebolando no chão, como os *tours en l'air* (rotações do corpo no ar) que acabam em quedas. Sentem-se as suas respirações e as perdas de fôlego que, de vez em quando, obrigam a breves pausas. Ouve-se, então, a música de Niccòlo Paganini. Retomam os movimentos amplos e projetados espacialmente, alternando entre o nível alto (saltos) e o nível baixo (deslizes e quedas) e traçando tangentes aos corpos dos espectadores, como se a cena fosse demasiado pequena para o espaço de que necessitam.

Em *Aatt enen tionon*, Charmatz constrói um semelhante dispositivo cénico em que os espectadores circundam o espaço ocupado pelos bailarinos. No centro da cena está uma estrutura vertical com três plataformas, como se fosse um andaime ou um edifício sem paredes exteriores, pelas quais estão distribuídos os três bailarinos – Julia Cima, Vincent Druguet e o próprio Charmatz. Podemos imaginar três pessoas, cada uma delas na sua habitação, sem qualquer contacto entre si. A incomunicabilidade e o isolamento são, aliás, os temas centrais de *Aatt enen tionon*, dado que os intérpretes permanecem circunscritos à sua pequena plataforma. Os seus movimentos, acompanhados da música de P. J. Harvey, são crus, diretos, firmes, curtos. Esta expressão de um certo ensimesmamento, acentuada pela nudez dos corpos, sugere solidão e vulnerabilidade. Os espectadores, que se encontram de pé ou sentados à volta da estrutura vertical, podem ver o espetáculo de onde quiserem, projetando o seu olhar em várias direções, ou deslocando-se espacialmente, construindo deste modo também a sua própria coreografia.

Dança social

A separação entre quem dança e quem assiste, que caracteriza a dança teatral, esbate-se ou anula-se no contexto de ocorrência das danças sociais. Nesta categoria de danças, os papéis podem alternar-se, ou seja: quem, num determinado momento, está a assistir pode, quando o desejar,

⁴³ Na presente descrição e análise de *À Bras le Corps* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, sob o título “Activar todos os sentidos” (27 de novembro, 1999: 26).

dançar; quem está a dançar pode, no momento seguinte, parar de dançar e assistir. O propósito deste tipo de danças é a interação social, o convívio, o entretenimento. A participação é regida por critérios de decisão individual, dentro de determinadas convenções coreográficas e regras de interação social. Neste contexto social, o acesso ao lugar em que a dança acontece é em geral livre e a atividade de dançar pode ser acompanhada ou alternada por outras práticas lúdicas e festivas, como beber, comer, cantar, e comunicativas, como conversar.

Nestas danças, os movimentos e as relações entre os corpos decretam determinadas concepções de identidade e de género que são, simultaneamente, experienciadas por quem dança e identificadas e reconhecidas por quem observa.

A este propósito, Frances Rust (1969), naquele que é um dos primeiros estudos sobre a dança e as concepções culturais dos géneros, estabelece uma correspondência entre as formas das danças sociais em Inglaterra, desde a Idade Média até aos anos 60 do século XX, e a relação entre os “sexos” (a expressão “sexo” é a usada pela autora). A perspetiva que orienta teoricamente a obra *Dance in Society* é funcionalista e considera a relação entre a cultura e a dança como uma relação de influência-reflexo, retirando, portanto, agenciamento às próprias pessoas e grupos que dançam. Contudo, a documentação histórica e etnográfica sobre as danças sociais e as conclusões sobre os significados das formas que as danças adquiriam, consoante os valores e as regras que ao longo do tempo orientavam a forma como homens e mulheres se relacionavam socialmente, fazem desta obra uma importante referência.

Segundo Rust, na Idade Média, a forma contida das danças de corte, como a estampida, uma dança de par aberto, em que o único contacto físico permitido entre homem e mulher era tocando na mão um do outro, estava relacionada com a atitude medieval do cavalheirismo e do amor cortês. No século XVIII, o minuete, dança de movimentos estilizados, minuciosos, restritos, acompanhados de gestos e expressões afetadas, troca de sorrisos e de olhares lânguidos, “espelhava” uma época em que nas relações entre os “sexos” reinavam a formalidade, a etiqueta, mas também uma grande teatralidade. No século XIX, pós-revolução industrial, a aproximação social entre os “sexos” e o início dos movimentos de emancipação da mulher “favoreceram” o aparecimento das primeiras danças de par fechado, inovação marcada pela introdução da valsa e partilhada por outras danças como a polca e o galope, danças cujos movimentos no espaço eram amplos, mais soltos e velozes, contrastando com a minúcia, a pequenez e a contenção das danças anteriores. No século XX, a relação entre os “sexos” é mais livre e fácil. Após a Primeira Guerra Mundial, a mulher tem um papel mais ativo na vida económica

e social e a diferenciação de papéis e estatutos tende a atenuar-se. Longe da representação romântica da mulher – ser frágil e misterioso –, as danças, no século XX, projetam uma imagem mais real da mulher – ser forte, corpóreo –, “tipificada” na rapidez, nas contorções e nos movimentos agitados do *one-step*, do *foxtrot* ou do *shimmy*, no exuberante *ragtime* e, mais tarde, no frenético e acrobático *rock and roll*. Mas, segundo Rust, é nos anos 1960 que as concepções de masculinidade e de feminilidade se alteram significativamente. A instituição do “unissexo” e a separação do par – qualquer pessoa, homem ou mulher, pode dançar sozinha – são sinais das transformações radicais operadas nos modos de relacionamento entre os “sexos”: o *twist* pode ser dançado por grupos de mulheres, grupos de homens, ou mulheres e homens juntos, mas sem parceiros específicos.

A dança social incorpora e põe em ação os tipos de relação entre os gêneros e as diferenças entre eles, inscritas socialmente. Num outro contexto, Yvonne Daniel, referindo-se à rumba cubana, documenta como a diferença dos estilos de movimento existente entre homens e mulheres reforça e põe em ação os aspetos socioculturais que definem os gêneros no interior de um grupo. Os homens usam a dança como uma arena para exhibir força, coragem, bravura e arrogância, enquanto a dança das mulheres é mais leve, graciosa e de uma subtil sensualidade (Daniel, 1995: 74).

A dança social assinala e reforça as formas de organização social que regem as relações entre os indivíduos no mundo da não dança. Onde, quando alguém se levanta para dançar, procurando o prazer que essa atividade motora e essa sociabilidade provocam, essa é uma ação de interesse não apenas individual, mas também de interesse e significado social.

O entretenimento no espetáculo

Uma diferença importante entre a dança teatral e a dança social é que a primeira é por excelência um universo de representações culturais, de representação das experiências e de reflexividade, enquanto a dança social é por excelência o lugar em que as emoções, as identidades, os valores e as ideias sobre as relações entre os gêneros se atualizam e o sentido de comunidade e de grupo se experienciam.⁴⁴

⁴⁴ Este aspeto não obsta a que nas danças sociais a tensão entre grupos e indivíduos possa estar latente e a violência possa ser espoletada. A organização e o sentido de grupo não existem sem o conflito e sem a desorganização temporária, elementos que podem interromper o desenrolar harmonioso dos eventos de dança social. O

Uma das formas de a dança teatral se reportar ao mundo é através da representação das danças sociais. Citando explicitamente formas de dança social, a dança teatral pode, deste modo, evocar o sentido de coletividade e de harmonia entre os géneros e, representando as características de uma determinada cultura corporal, identificar grupos sociais. São exemplos, no século XIX, as estilizações de danças sociais, como valsas, polcas e mazurcas, inseridas nos *ballets* da época, no quadro de representações de festividades, como aniversários ou noivados. Na dança contemporânea, as citações da harmonia e do convívio experienciados em diversas danças sociais podem ter diversos propósitos: funcionar como um contraponto à representação das experiências de solidão e de violência, como acontece em algumas obras de Pina Bausch e de Daniel Larrieu; representar o ambiente cinestésico de um determinado tempo ou grupo, como ocorre em obras de Bill T. Jones; evocar o prazer de dançar como sucede numa das criações de Mathilde Monnier; exprimir valores de liberdade em oposição ao controlo e à opressão, como acontece na peça *Dom São Sebastião* de Francisco Camacho (ver capítulo 5).

Um dos temas recorrentes nas peças da coreógrafa alemã Pina Bausch é a relação entre homens e mulheres.⁴⁵ Envolvendo-se numa luta

clássico e importante estudo etnográfico de E. E. Evans-Pritchard (1965 [1928]) sobre uma dança coletiva designada *gbere buda* (dança da cerveja), realizada entre os Azande, realça a função social equilibradora das danças, muito embora estas não estivessem livres de conflitualidade, quando os desejos individuais se sobrepujam aos coletivos. Segundo Evans-Pritchard, estas danças coletivas, lugar de jogo e de exibição sexual, tinham uma função social reguladora: canalizavam as forças do sexo num sentido socialmente desejável, protegendo a instituição familiar. Durante a dança, rapazes e raparigas envolviam-se em situações de namoro desde que estas fossem discretas e moderadas, mas os encontros óbvios e exuberantes eram reprimidos e os jovens envolvidos censurados e admoestados. A dança favorecia um certo relaxamento das regras sociais, permitindo uma fruição sem restrições. Contudo, ressalva Evans-Pritchard, esta permissividade podia ativar tendências egoístas, criadoras de conflitos. Por exemplo, se algum dançarino ultrapassava os limites da liberdade sexual, se alguns indivíduos, atuando como solistas, se exibiam com demasiada exuberância, ou se alguém não reagia bem às canções cujas letras se referiam a pessoas ou a eventos conhecidos, podiam gera-se situações de rivalidade e disputas desagradáveis. Quando estas vicissitudes, ou outras, como a competição ou o excesso de álcool, punham em causa a harmonia do evento, esta era rapidamente restaurada pela própria máquina social apetrechada com um mecanismo para precaver a desordem: a liderança. Era ao líder da dança e regente das canções (*bayango*) que cabia arbitrar o desenrolar da dança.

⁴⁵ Para uma descrição das peças de Pina Bausch, ver Bentivoglio (1994 [1991]) e Servos (2001 e 2008).

desesperada pelo equilíbrio e pelo amor nunca encontrados, os seus relacionamentos são, amiúde, assimétricos, conflituosos. Estas situações criam, frequentemente, e sobretudo nas obras criadas entre os anos 1970 e os anos 1990, uma violência em escalada que não deixa antever a possibilidade de um desenlace positivo. Os mecanismos coreográficos de repetição dos gestos até à sua desfiguração e alteração de sentido – como quando a ternura degenera em agressão – são disso uma expressão.

Porém, nas peças de Bausch a partir do final da década de 1990, o individualismo e a conseqüente solidão dão lugar a uma valorização da harmonia entre parceiros. É em *Masurca Fogo* (1998), uma obra que a coreógrafa constrói inspirando-se, em parte, em Lisboa, que o seu universo de representações se transforma.⁴⁶ Se bem que esta alteração se esboçasse em peças anteriores, é aqui que, de forma mais evidente, a disputa entre homens e mulheres dá lugar a efetivos encontros harmoniosos entre os membros do par, representados através da dança social cabo-verdiana. Na primeira parte do espetáculo, os 20 bailarinos, dispostos em pares e numa linha, balouçam ao som de uma morna, realizando no espaço um

⁴⁶ Na presente descrição e análise de *Masurca Fogo* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, sob o título “Harmonia e leveza triunfantes” (13 de maio, 1998: 29).

Pina Bausch aceita o convite que lhe é dirigido pela Expo’98 para criar uma obra “inspirada” em Lisboa. O resultado foi o luminoso espetáculo *Masurca Fogo*, estreado em maio de 1998, no Centro Cultural de Belém. Para a preparação do espetáculo, a coreógrafa e os seus bailarinos estiveram em Lisboa durante três semanas, em setembro do ano anterior. A partir dos anos 1980 Bausch criou espetáculos que resultaram de viagens que a coreógrafa e a sua Companhia fizeram a várias cidades europeias, mas também à Ásia e à América. Tudo começou em Roma, em 1986, quando Bausch aceitou o convite que lhe foi feito para “refletir” sobre a cidade. Foi a primeira vez que dirigiu ensaios fora de Wuppertal, sede da Companhia. Durante três semanas o grupo permaneceu na capital italiana onde foi gerada a peça *Viktor*. A experiência constituiu um modelo para projetos semelhantes que se concretizaram na Sicília, *Palermo, Palermo* (1989-91), e em Madrid, *Tanzabend II* (1991). Depois desta terceira visão mediterrânica, Bausch inverteu a rota em direção a Viena e criou *Ein Trauerspiel* (1994). Seguiram-se, entre outras criações: *Der Fensterputzer* (1997), em Hong Kong; *Masurca Fogo* (1998), em Lisboa; *Água* (2001), no Brasil; *Nefés* (2003), em Istambul; *Ten Chi* (2004), no Japão; *Bamboo Blues* (2007) e *Sweet Mambo* (2008), na Índia; e *...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...* (2009), a sua última criação, no Chile. Destas obras, foram apresentadas em Portugal, para além de *Masurca Fogo* (Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1998 e 2008), *Viktor* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994), *Água* (Centro Cultural de Belém, 2002), *Ten Chi* (São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 2005), *Nefés* (Centro Cultural de Belém, 2008), *Bamboo Blues* e *Sweet Mambo* (Teatro Nacional São João, Porto, 2011).

percurso em serpentina. Mais adiante, os pares rodopiam lentamente na plateia, nos corredores que dividem as filas de cadeiras. No final do espetáculo, atravessam o palco, entregues a uma dança que culmina no chão, com os parceiros deitados serenamente uns sobre os outros. Estas imagens de paz são reforçadas pela claridade do cenário e pelo brilho do desenho de luzes.

Na obra *On Était si Tranquille* (1998), do coreógrafo francês Daniel Larrieu, é evocada uma idêntica atmosfera de harmonia.⁴⁷ Os movimentos dos 14 bailarinos são, o mais das vezes, realizados com o mínimo de tensão muscular; inclusive os movimentos cunninghamianos (ver capítulos 2 e 3), caracterizados por uma certa tensão, gerada por linhas de energia que se projetam em direções opostas, são amenizados por movimentos deslizantes das pernas e por movimentos ondulantes dos braços, como acontece nos duetos em que as bailarinas são transportadas no ar e, confiantes no seu parceiro, abandonam-se, esbracejando. A cenografia – módulos geométricos, da autoria de Romain Armita – transporta-nos para uma estância balnear algures, talvez nos anos 1950, onde os supostos veraneantes se entregam, prazenteiros, aos ondulantes movimentos do mambo. Noutra secção da peça, parece recuar-se ao século XVIII, para aí se assistir a uma *allemande*, uma dança social palaciana com intrincados cruzamentos de braços sobre a cabeça e em que o par, uma vez mais, é a figura central. Do mambo cubano à cerimoniosa *allemande*, estas danças sociais têm, na obra de Larrieu, a função de representar a harmonia e a tranquilidade.

Numa obra que criou em 1997, *We Set Out Early... Visibility Was Poor*, o norte-americano Bill T. Jones faz uma viagem imaginária pelo século XX, que é também o pretexto para desenhar uma história de vida (ver capítulo 4).⁴⁸ Sob músicas de Igor Stravinsky (*L'Histoire du Soldat*), de John Cage (*Empty Words*, *Sonata* e *Music for Marcel Duchamp*) e de Pēteris Vasks (*Stimmen*), compositores modernistas que marcaram a cultura musical do século passado, cabe sobretudo às danças e aos estilos de movimento evocar o “ambiente cinestésico de um tempo particular”⁴⁹.

⁴⁷ Na presente descrição e análise de *On Était si Tranquille* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, sob o título “Elogio da suavidade” (4 de março, 2001: 34).

⁴⁸ Na presente descrição e análise de *We Set Out Early... Visibility Was Poor* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, suplemento *Artes e Ócios*, sob o título “Uma dança feliz num lugar de intensa claridade” (13 de novembro, 1998: 2).

⁴⁹ O “ambiente cinestésico de um tempo particular” é uma expressão usada por Cynthia Novack (1990: 138) para se referir à forma como, de momento histórico para momento histórico, ideias e princípios são incorporados e cada geração aceita determinado estilo de movimento como a forma adequada de dançar.

Como se Jones delineasse uma história do corpo na dança do século XX, as danças sociais do início do século – como o frenético *one-step*, o exuberante *foxtrot* ou as contorções do *shimmy* – convivem com referências ao modernismo das danças angulosas de Vaslav Nijinsky e de Martha Graham, com o expressionismo das danças de Mary Wigman, com os movimentos retirados do quotidiano, na linha da vanguarda norte-americana da década de 1960, com o espírito comunitário e os movimentos percutidos realizados em coro de algumas danças africanas, com os movimentos fluidos e em onda de Isadora Duncan ou de Doris Humphrey, com os movimentos amplos da dança clássica e com os movimentos atléticos do *hip hop*.

É também a representação do ambiente cinestésico de uma época e do modo de um grupo social e de uma geração se movimentarem que a coreógrafa francesa Mathilde Monnier faz no espetáculo *Publique* (2004). As cinco bailarinas, que participaram no processo de criação dos movimentos da dança, evocam o ambiente vivido numa festa ou discoteca frequentada por jovens. A música escolhida foi a da cantora rock P. J. Harvey, “Egéria dos anos 90 a 2000”, que, segundo Monnier, “evoca todas as violências e as ternuras de uma época e de uma geração.”⁵⁰ Os movimentos das bailarinas são semelhantes aos que podem ser vistos numa discoteca: ora pequenos, centrados na oscilação da cabeça, na dobra de um pulso ou na flexão persistente dos joelhos, ora explosivos, envolvendo todo o corpo. Mathilde Monnier refere ainda, a propósito desta peça, ter tido como objetivo “trabalhar sobre a experiência do prazer de dançar, sobre as memórias da espontaneidade dos movimentos”.⁵¹ É justamente a dimensão recreativa, lúdica e associada ao prazer das danças sociais que Monnier “espetaculariza” em *Publique*. Esta foi uma expressão usada pela coreógrafa em resposta à interpelação de uma espectadora que lhe perguntou: “Por que é que quis fazer em palco aquilo que qualquer pessoa pode ver numa discoteca?” Ao que Monnier respondeu: “Porque foi isto que eu quis fazer, quis espetacularizar o que não costumamos ver num palco, e talvez, depois, quando formos a uma discoteca, possamos ver o que lá se passa de outra maneira.”⁵²

⁵⁰ Num texto de divulgação da peça em França, assinado por Mathilde Monnier.

⁵¹ Numa conversa entre a coreógrafa e o público que teve lugar na Culturgest, em Lisboa, a seguir ao espetáculo, no dia 12 de fevereiro de 2005. A conversa foi moderada por Gil Mendo, programador de dança na Culturgest, e por mim, a seu convite.

⁵² *Ibid.*

Nas obras dos criadores mencionados, as motivações para citar as danças sociais são de carácter individual. Contudo, não serão alheias, por um lado, à consciencialização de que teatralizar (no sentido de passar para o palco, representar) significa construir um discurso sobre o mundo e, por outro lado, à noção de que estas representações são significativas para quem observa, porque, precisamente, as danças sociais estão imbuídas de ideias e valores culturais reconhecíveis e são a expressão de emoções individuais e socialmente partilhadas. Por isso, quando um criador cita uma dança social, procura, para além de criar um ambiente harmonioso e agradável, representar um determinado *ethos*, os traços característicos de um grupo.

A representação é o domínio por excelência da dança teatral. Seja criada por um indivíduo seja por um grupo, a dança teatral é um metacomentário que os seus praticantes fazem sobre si e sobre as suas experiências sociais e culturais. A delimitação desta dimensão autorreflexiva é fundamental para se entender a dança teatral enquanto prática cultural, com convenções próprias, pela qual os seus participantes exprimem ideias sobre a cultura e a sociedade em que vivem perante um grupo que assiste e reconhece as convenções e identifica as ideias.

Dança ritual

As danças rituais são as que se realizam num contexto mágico ou religioso, no qual estão implicados outros elementos, tais como cânticos, declamações, música instrumental, gestos, objetos, indumentária, máscaras, que, em conjunto, contribuem para a eficácia do evento. A dança é realizada dentro de normas prescritas e pelas pessoas esperadas: um indivíduo (feiticeiro, curandeiro, xamã) ou um grupo socialmente definidos (os mais velhos, os pertencentes a uma confraria ou ordem religiosa) pela sua posição, pelo seu prestígio ou pelas relações que se crê que mantêm com o sobrenatural. Os espectadores podem desempenhar um papel fundamental no desenrolar das práticas rituais, auxiliando, controlando ou apenas testemunhando a sua efetivação.

As circunstâncias que rodeiam estes acontecimentos são complexas e a sua especificação e o seu tratamento em profundidade sai fora do âmbito deste trabalho. Contudo, e porque a distinção entre as várias formas de dança é importante para melhor identificar a natureza da dança teatral, passo a descrever uma dança ritual. Escolho, entre muitos exemplos etnográficos possíveis, o das sessões formais de transe realizadas entre os Temiar, na Malásia, tal como são descritas por Sue Jennings (1985). Estas sessões, que, segundo a autora, são frequentemente convo-

cadadas para aliviar tensões existentes na aldeia, são exemplares das regras que presidem à realização e à participação numa dança ritual e do modo como esta se insere num evento mais alargado, constituído por outros elementos performativos e objetos.

Uma sessão de transe tem lugar à noite. Estão presentes a maior parte dos habitantes da aldeia e visitantes. Todos se reúnem: as mulheres sentam-se; o xamã que vai liderar a sessão acocora-se no centro da área e começa a cantar em resposta à batida rítmica regular executada pelas mulheres; as crianças mantêm-se em silêncio; as pessoas que estavam informalmente a conversar calam-se e observam. O xamã canta para estabelecer contacto com o espírito-guia que o irá assistir na sessão e para convocar os espíritos mais assustados e reservados. À medida que o cântico se vai desenrolando, o xamã levanta-se para que os espíritos o possam penetrar, entrando então num transe suave. Os homens fazem um grande círculo à volta do xamã, movimentam-se ritmadamente, descendo o tronco a partir da cintura e voltando a subi-lo, estendendo os braços alternadamente para a frente, paralelos ao chão; as mulheres intensificam a percussão e os cânticos. O volume da música aumenta e a dança torna-se mais rápida; alguns homens começam a entrar espontaneamente em transe, saltando repetidamente, e os que não vão entrar em transe, como os jovens, afastam-se. Em transe, a dançar ou apenas a observar, o grupo envolve-se na sessão que Jennings define como uma “experiência impregnada de energia no mais alto grau” (*ibid.*: 54).

Jennings descreve ainda uma sessão especial de cura em que só o xamã atua. Caracteriza-se por ser uma ocasião em que o xamã executa uma dança estilizada à volta do doente, enquanto as outras pessoas estão imóveis, mas olham intencionalmente. O xamã dança, dando passos alongados e fazendo gestos angulosos com os braços; toca na superfície do corpo do paciente, massaja a área afetada e suga-a sonoramente através da mão cerrada, de modo a extrair o que quer que esteja a causar o problema; às vezes, abre a sua mão e mostra alguns objetos, como, por exemplo, seixos ou uma concha de caracol, certificando-se de que estes são vistos pelo paciente ou pelos espectadores (*ibid.*: 56).

As sessões de dança e de transe na sociedade Temiar são um exemplo de que as performances rituais devem ser realizadas de acordo com um conjunto de regras e convenções precisas que incluem a definição de quem pode e deve dançar e o tipo de movimentos que devem ser realizados como garante da eficácia do ritual.

Deslocações e transformações

Não obstante as distinções que estabeleci entre os propósitos e contextos de ocorrência da dança, convém ressaltar: 1) que estas distinções

não esgotam os propósitos de que as danças se podem revestir, muito embora considere que, pela sua maleabilidade e carácter inclusivo, elas podem ser amplamente operativas; 2) que, numa mesma forma de dança, os propósitos se podem combinar; 3) e que as danças realizadas num determinado contexto original, com um certo propósito, podem, quando deslocadas para outros contextos, adquirir outros propósitos.

Os critérios essenciais que usei para estabelecer as diferenças entre dança teatral, social e ritual foram os contextos de ocorrência, os propósitos, as regras de participação e a relação entre *performers* e espectadores. Contudo, nem sempre as diferenças são claras, pois há eventos de dança em que as fronteiras entre os vários propósitos e contextos de ocorrência se diluem.

Um exemplo é o *contact improvisation* (contacto-improvisação), um género desenvolvido nos anos 1970, em Nova Iorque, por vários bailarinos, em especial por Steve Paxton. No início, esta forma de movimento, que coloca a ênfase no diálogo físico entre dois *performers*, nas ações improvisadas que resultam das sensações do toque e da transferência de peso de um corpo para o outro, foi experimentada pelos seus praticantes como uma dança social. Na sua etnografia sobre o *contact improvisation*, Cynthia J. Novack (1990) refere que os praticantes realçavam a natureza social da sua atividade. Contrariamente a outras formas de dança teatral, o *contact improvisation* foi, e ainda é, frequentemente praticado por grupos de pessoas em situações abertas socialmente – os *jams* –, sendo também apresentado para um público sob a forma de uma dança teatral. Os praticantes do *contact improvisation*, em especial durante os primeiros dez anos, referiam-se à experiência de o praticar como uma experiência próxima da proporcionada por uma *folk dance*, uma dança que qualquer pessoa podia aprender e em que podia participar.

À semelhança de outras danças chamadas formas folclóricas, o *contact improvisation* estabelecia-se localmente em redor das comunidades. No entanto, em vez de se organizar em torno de comunidades tradicionais definidas pela localização rural ou pela origem étnica, as comunidades do *contact improvisation* eram compostas sobretudo por jovens brancos da classe média, que viviam em grandes e pequenas cidades por todo o país, com pouca ou nenhuma identidade étnica reconhecida. [...] Assim, como uma dança folclórica, atraía a participação de pessoas que nunca teriam pensado em ter aulas de dança “artísticas” de *ballet* ou dança moderna e que pretendiam acrescentar uma experiência social à dança (Novack, 1990: 199-200).

Um outro aspeto a considerar é a possibilidade de ocorrer uma alteração dos propósitos de uma dança e uma deslocação dos contextos da

sua ocorrência, o que se poderá traduzir em modificações, não só na forma da dança, como também no modo como é experienciada pelos participantes.

No Haiti, segundo Richard Schechner, citando Michelle Anderson, existiam três formas de vudu: uma forma “ritual-social”, só para haitianos; uma forma “social-teatral”, para haitianos e turistas; uma forma “teatral-comercial”, apenas para turistas (1985: 16).

No Havai, o *hula*, que no passado foi uma dança ritual dançada por um grupo restrito de pessoas, com uma determinada posição pessoal definida por ascendência divina (cf. Kaeppler, 1995), é hoje em dia uma performance popular entre os havaianos, independentemente do grupo social ou etário. Contudo, a mesma dança, de um contexto para o outro, apresenta diferenças significativas. Segundo Jane C. Desmond (1997b), o *hula* é bastante popular nas ilhas e é ensinado em várias escolas especializadas por professores altamente treinados, em escolas públicas, universidades e centros comunitários. O *hula* é dançado em palcos, bares e festas. Desmond compara a prática do *hula* em contextos turísticos com a sua realização fora deles e, apesar das semelhanças, realça sobretudo as diferenças que distinguem a mesma dança em contextos diferentes, referindo-se particularmente à indumentária e aos próprios praticantes:

Ao compararmos a prática do *hula* no contexto turístico com a sua prática fora da arena turística, surgem de imediato as diferenças e as semelhanças fundamentais. Os espetáculos para turistas não são simplesmente imitações baratas do “original” que existe noutra local qualquer, nem são meramente um género particular de “arte para turistas”. Pelo contrário, existe um contínuo com uma forte área de sobreposição. Muitas das mesmas danças, canções, indumentária e artistas encontram-se em ambas as arenas. Mas também há práticas e pessoas que não figuram em ambos os contextos. Por exemplo, os sutiãs feitos com cocos nunca apareceriam fora de um espetáculo para turistas, exceto, talvez, para criarem um efeito cómico; e algumas das danças mais antigas, associadas a rituais religiosos anteriores ao contacto com os europeus, não seriam exibidas no contexto despreocupado de um espetáculo para turistas (Desmond, 1997b: 84).

Várias danças sociais passaram para o espaço teatral por via de processos de deslocação e de transformação semelhantes aos exemplos mencionados. Foi o que aconteceu com a *break dance* que começou a ser dançada nos anos 1970 pelos jovens no Bronx e em Harlem, em Nova Iorque. Quando os *media* descobrem o fenómeno, a *break dance*, inicialmente uma dança social de rua, transforma-se numa dança teatral, sendo um dos estilos integrantes do evento coreográfico-musical designado por

hip hop, um género que rapidamente se expandiu e difundiu muito para além das fronteiras do Bronx, onde nasceu (cf. Morgado, 1983). O *hip hop* é presentemente um fenómeno global, dançado por grupos de jovens em muitas cidades da Ásia, América do Sul e África (cf. Osumare, 2002). No seu formato teatral, o *hip hop* é dançado por *performers* que podem ter adquirido um treino formal e uma formação profissionalizante. O género inclui o *break*, o *electric boogie* (provém da mímica) o *voguing*, o *popping* (contração muscular), o *free style* (improvisação individual), o *locking* (travar o movimento), pantomimas que narram histórias ou evocam as personagens das letras das canções, entre outros movimentos e estilos.⁵³

Há também formas de dança teatral que se desenvolveram a partir de danças sociais. O *ballet*, por exemplo, no que diz respeito ao seu material técnico (vocabulário de movimento), nasceu das danças sociais. No século XVII, em França, quando o *ballet* se começou a desenvolver como um género performativo com uma estrutura própria, os dançarinos da época executavam adaptações das danças sociais, como a *courante* ou o minuet. Na segunda metade do século, em França, a Académie Royale de Danse, fundada em 1661 por Luís XIV, começou a treinar bailarinos profissionais no estilo da *belle danse*, que até aí era apenas dançada por “amadores” palacianos. Progressivamente, os passos (vocabulário e respetivo encadeamento) e as figuras (as *figures* eram os desenhos que as danças descreviam no espaço) do *ballet* vão-se desenvolvendo de formas (configuração espacial e estilo) cada vez mais distanciadas dos modelos sociais originais. Enquanto na primeira metade do século XVII os melhores executantes encontravam-se na corte (Luís XIII e Luís XIV foram exímios bailarinos), no final do século os melhores bailarinos eram os profissionais que dançavam nos teatros.

A deslocação do contexto de uma dança opera alterações na forma como os movimentos são dançados e na forma como a dança é experienciada pelos que dela participam e a ela assistem, transformando-a necessariamente num acontecimento diferente, mesmo que a sua designação e a sua estrutura formal se mantenham.

⁵³ Uma sequência de *break* é constituída pela entrada em “cena” do *performer*, seguida de movimentos intrincados das pernas e movimentos giratórios e acrobáticos no chão, terminando com o regresso do praticante à posição vertical e o subsequente *freeze*. O *voguing* é um estilo que nasceu em Harlem tendo por inspiração as poses das estrelas de cinema e dos modelos fotografados na revista *Vogue*.

2.

A DANÇA TEATRAL: TÉCNICAS, ESTILOS E ELEMENTOS

O material essencial da dança é o movimento no tempo e no espaço. O movimento é realizado de acordo com determinadas convenções definidas e reconhecidas por um grupo. O sociólogo Howard S. Becker (1982) defende que a cooperação entre os vários participantes no mundo da arte (*art world*) é, justamente, organizada e possível pela existência de convenções conhecidas por todos:

As convenções conhecidas por todos os membros bem integrados numa sociedade possibilitam algumas das formas de cooperação mais básicas e mais relevantes características de um mundo artístico. Mais importante ainda, permitem que pessoas que têm pouco ou nenhum contacto formal com a arte, ou que não tenham recebido qualquer formação na matéria, participem como membros do público [...]. O conhecimento destas convenções define o perímetro externo de um mundo artístico, indicando potenciais membros do público, dos quais não se pode esperar qualquer conhecimento especial (Becker, 1982: 46).

As inovações artísticas conduzem necessariamente a transformações nestas convenções: um artista introduz novas formas de trabalhar os materiais do movimento, criando, à medida que vai desenvolvendo o seu trabalho, convenções que são particulares à sua obra: “Os artistas geralmente desenvolvem os seus próprios materiais inovadores durante um período de tempo, criando um corpo de convenções peculiar ao seu próprio trabalho” (*ibid.*: 64). As novas convenções são reconhecidas e identificadas pelos outros participantes do mundo da arte (criadores, intérpretes, espectadores, críticos, no que se refere ao mundo da dança).

Um aspeto que define a dança contemporânea é a existência de convenções diversificadas e flexíveis. Ou seja, num mesmo tempo e lugar podem coexistir várias convenções. Precisamente porque as convenções são múltiplas e maleáveis, nem sempre existe, no seio de um determinado

grupo, um consenso sobre a sua natureza, as suas características e motivações. Na dança, o indivíduo intervém e manipula as convenções, podendo segui-las ou contribuir para as transformar. Contudo, o campo da sua intervenção é definido pelo contexto artístico e sociocultural, certamente dinâmico e heterogéneo, no interior do qual o sujeito se movimenta. Dito de outro modo, na dança, a cultura está incorporada nos corpos em movimento que, simultaneamente, constroem cultura. A cultura é decretada pelos próprios atores sociais, pelo que o papel individual não pode ser negligenciado, o que se torna particularmente evidente nas formas da dança teatral de que nos ocupamos neste trabalho, dada a relevância da autoria, mesmo quando a sua função é questionada ou o papel social do autor é relativizado pelos próprios agentes artísticos (ver capítulo 1).

A dança está impregnada de construções significativas porque, no processo performativo em si, a atividade é realizada por uma pessoa ou por um grupo de pessoas cujo fazer é sempre significativo. O fazer inerente ao processo performativo implica a incorporação de técnicas de movimento. São estas que tornam o corpo apto a movimentar-se no tempo e no espaço de forma significativa, pois, como começou por mostrar Marcel Mauss (1983 [1936]), as técnicas são fundamentais na mediação da relação do homem com o mundo.

Cynthia J. Novack realça a importância das técnicas da dança na definição e na construção do *self*, para além da função que estas têm na configuração cultural do corpo em movimento: “Embora sejam às vezes vistas como uma série de habilidades, as técnicas da dança proporcionam experiências de movimento, imagens e conceções do corpo, do *self* e do movimento com implicações de grande alcance” (1990: 150).

O objetivo central deste capítulo é, começando precisamente por me debruçar sobre as técnicas, alargar a análise da dança a vários dos seus aspetos, designadamente à sua própria materialidade, de modo a percebermos o que é “dito” e como é “dito”, através do movimento no tempo e no espaço.

Avaliarei os contributos decisivos de Marcel Mauss, de Pierre Bourdieu e de Susan Leigh Foster para a compreensão da dimensão social e culturalmente construída do movimento do corpo. O processo de incorporação de uma técnica ou de um estilo de movimento envolve as dimensões sensoriais, designadamente o sentido cinestésico. Deter-me-ei nos sentidos e propósitos implícitos em várias técnicas e conceções de dança, designadamente as que caracterizam o *ballet* e o *contact improvisation* e as que foram descobertas por Isadora Duncan, Martha Graham e Merce Cunningham. A escolha destas técnicas deve-se ao facto de se terem afirmado na história da dança teatral euro-americana por uma

diferenciação particularmente significativa, como se verá, e por serem aquelas que estão mais diretamente implicadas nas obras abordadas neste trabalho, seja porque os criadores a elas recorrem diretamente, seja porque são heranças em relação às quais eles se distanciam de forma deliberada e explícita.

Para além do movimento, um espetáculo de dança é constituído por um conjunto de outros elementos, que podem ser mais ou menos valorizados, em função dos objetivos ou intenções criativas, como os cenários, os figurinos, a música, que contribuem para a criação do sentido do evento no seu conjunto. Referir-me-ei também neste capítulo à importância da articulação destas várias expressões artísticas.

O corpo é agente, instrumento e objeto

Na dança, qualquer movimento do corpo eficaz e significativo pressupõe uma aprendizagem que resulta de um processo de treino e incorporação. A incorporação é uma memorização, uma interiorização não verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados. São as técnicas de dança que proporcionam ao corpo o conhecimento necessário para se movimentar de modos que são culturalmente relevantes. As técnicas são um conjunto de procedimentos que visam desenvolver no corpo competências para se mover de determinadas formas e com determinados fins. As técnicas medeiam a relação do homem com o mundo, situam-no no campo físico e social e permitem a agência do corpo.

Saber estar e saber fazer

Marcel Mauss, no seu trabalho clássico intitulado *Les Techniques du Corps*, é o primeiro a referir-se à aprendizagem cultural do corpo e às “técnicas do corpo” como mediação essencial da relação do homem com o mundo: “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem é o seu corpo” (1983 [1936]: 372).

Neste trabalho prolífico, de referência e citação inevitáveis em qualquer estudo que aborde a dimensão sociocultural do corpo e da dança, o autor discute e defende a variabilidade cultural dos usos do corpo, enfatizando que estes decorrem de uma aprendizagem, de um saber adquirido. As técnicas do corpo referem-se às formas como os homens de “sociedade para sociedade [...] sabem servir-se dos seus corpos” (*ibid.*: 365), sendo que esta variação é também histórica. A este propósito, é significa-

tivo o exemplo que Mauss dá sobre a transformação das técnicas de mergulhar e de nadar ao longo do tempo, tendo como ponto de partida a sua própria experiência corporal:

Antigamente [...] quando nos ensinavam a mergulhar, ensinavam-nos a fechar os olhos, depois a abri-los dentro de água. Hoje em dia a técnica é ao contrário. Começa-se por habituar a criança a permanecer na água com os olhos abertos, dominam-se os seus medos, cria-se uma certa segurança, selecionam-se os momentos de pausa e de movimento. Há, portanto, uma técnica do mergulho [...]. E, como veem, trata-se realmente de um ensino de uma técnica, havendo, como para todas as técnicas, uma aprendizagem da natação. Por outro lado, a nossa geração assistiu a uma completa mudança da técnica: assistimos a uma substituição da natação da braçada e com a cabeça fora de água pelos diferentes tipos de *crawl*. Além disso, perdeu-se o hábito de engolir água e de cuspi-la. Os nadadores do meu tempo consideravam-se uma espécie de barcos a vapor. Era estúpido, mas, enfim, ainda faço esse gesto: não consigo desembaraçar-me da minha técnica (Mauss, *ibid.*: 366-367).

Este exemplo, que, entre outros, serve de prólogo à análise que, no seu ensaio, Mauss faz das técnicas do corpo, ilustra alguns dos aspetos fundamentais que caracterizam, segundo o antropólogo, a “especificidade” de uma técnica. Em primeiro lugar, o seu carácter adquirido e não natural, e que Mauss define por *habitus*, ou seja, citando Aristóteles, aquisições e faculdades que variam “não simplesmente com os indivíduos e as suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (*ibid.*: 369). Em segundo lugar, toda a técnica tem uma forma. Finalmente, as técnicas são “modos de agir” e “atos” que visam uma eficácia, sendo esta decorrente do *habilis*, palavra latina que Mauss considera ser mais adequada para designar “as pessoas que têm o sentido de adaptação de todos os seus movimentos bem coordenados aos fins, que têm hábitos, que ‘são hábeis em algo’” (*ibid.*: 375).

Mauss classifica as técnicas do corpo segundo os sexos e as idades – os dois fatores mais determinantes na variação dos usos do corpo no interior de um mesmo grupo, segundo o autor. Em seguida, enumera-as biograficamente – técnicas do nascimento e da obstetrícia, técnicas da adolescência e técnicas da idade adulta. É na adolescência que homens e mulheres “aprendem definitivamente as técnicas do corpo que conservarão durante a idade adulta” (*ibid.*: 379). Ou seja, na idade adulta, os atos técnicos inscritos no corpo através do processo de educação adquirem

uma forma e uma eficácia plenas. Os corpos adquirem um saber estar, quando em repouso, e um saber fazer, quando em atividade.

É nas técnicas da atividade, ao lado da marcha, da corrida ou do salto, que Mauss se refere à dança. Porém, nestas páginas, Mauss não atribui a esta prática a importância que dá a outras atividades, relativamente às quais identifica as características motoras que definem a sua forma. Por exemplo, na ação do corpo, ao andar, o antropólogo descreve que intervem a respiração, o ritmo da deslocação, o balanceamento dos punhos e dos cotovelos, a colocação do tronco e dos pés e a extensão da perna.

Todavia, mais tarde, no *Manual de Etnografia*, e retomando o essencial conceito de técnicas do corpo, Mauss defende que um estudo sobre a dança “começará, necessariamente, por um estudo das técnicas do corpo que ela envolve” (1993 [1947], *ibid.*: 116). Este ensinamento é extremamente importante, porque é fundador de uma conceção da dança enquanto prática aprendida, transmitida e culturalmente significativa. Um segundo ensinamento de Mauss é o de que as técnicas da dança têm um carácter de excecionalidade que as diferencia de outras técnicas do corpo: “A dança apresenta, muitas vezes, relações estreitas com a acrobacia; em toda a parte, é um esforço para ser diferente daquilo que se é” (*ibid.*).

O antropólogo refere-se ao carácter extraordinário das técnicas do corpo na dança, quando comparadas com a forma como usamos o corpo no quotidiano, uma distinção que, mais tarde, é conceptual e teoricamente desenvolvida por vários autores, na esteira dos quais Ugo Volli (1985) distingue as “técnicas quotidianas” das técnicas “extra-quotidianas” de uso do corpo.

As técnicas quotidianas são consideradas, no interior de um grupo ou sociedade, como “naturais, “simples”, “normais” (quando realizadas de acordo com a forma considerada apropriada); são aprendidas e adquiridas por todos, como “saltar e transportar cargas, comer e fazer amor, dar à luz e andar, dormir e trepar” (*ibid.*: 116), mesmo que não sejam utilizadas pelo conjunto dos indivíduos. Qualquer membro de um grupo domina a técnica quotidiana que aprendeu de maneira informal.

Pelo contrário, as técnicas extra-quotidianas são aquelas que exigem geralmente formalidade na sua transmissão e aprendizagem e reportam-se a funções e a papéis precisos, “a maior parte das vezes públicos, a domínios como os da religião, da magia e dos ‘poderes’, a funções como as do feiticeiro, do xamã mas também do ator, do orador, do chefe, do bailarino” (*ibid.*: 117). A excecionalidade destas técnicas “influencia o *status* de quem as utiliza, conferindo-lhe poder social, imaginário e real” (*ibid.*), como acontece com os bailarinos, os atores, os desportistas, os artistas de circo ou os mágicos.

Intensificar a presença

Um fator importante na distinção das técnicas extra-quotidianas em relação às quotidianas é que o processo de aprendizagem e execução das primeiras implica um desvio em relação ao uso “normal” do corpo, no que diz respeito ao ritmo, ao esforço, ao uso da energia e às posições adotadas. É o que se verifica, por exemplo, com as técnicas da dança teatral.

Seguindo Mauss, que descreve várias formas de a humanidade andar ou sentar-se, podemos, de igual modo, diferenciar, por exemplo, no âmbito das técnicas da dança teatral euro-americana, e ao nível da forma, as técnicas da dança clássica das técnicas da dança moderna e contemporânea. As técnicas da dança clássica moldam o corpo de acordo com um arquétipo ideal: corpo alongado, vertical, projetado para o exterior e para o alto com o auxílio das sapatilhas de pontas, ligadas às pernas como se delas fossem uma extensão. Pelo contrário, as técnicas da dança moderna e contemporânea, criadas ao longo do século XX, rompem com o privilégio da verticalidade: valorizam a descida do corpo e a queda.

Segundo o ensaísta e teórico da dança António Pinto Ribeiro, esta descida corresponde a uma passagem “[...] do corpo abstracto e desmaterializado ao corpo físico, enérgico e corporal” (1997: 8). Uma passagem que é efetuada por algumas bailarinas que, no início do século XX, abandonam os corpetes e as sapatilhas de pontas e dançam descalças: “O corpo esvoaçante do ballet romântico começou a sua queda quando as primeiras modernistas do século (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Maud Allan e Ruth St. Denis) reivindicaram para as suas danças a representação da vida real e para a sua linguagem uma técnica que pretendia doar ao corpo o realismo do seu comportamento em movimento” (*ibid.*: 8-9).

O corpo na dança do século XX é um corpo que se pode contrair, que se torce e dobra, que toca e utiliza o chão, que se projeta também na horizontal. À permanente procura de um equilíbrio precário do corpo colocado na vertical sobre apenas um dos pés, introduz-se também a possibilidade de provocar o desequilíbrio. Às linhas alongadas das pernas e do tronco, aos desenhos sinuosamente arredondados dos braços, acrescentam-se as dobras, as formas côncavas, as torções, os movimentos em onda e as espirais.

As técnicas extra-quotidianas são apanágio de especialistas e implicam, relativamente às quotidianas, um uso extraordinário do corpo que visa intensificar a sua ação, presença e comunicação. Dê-se como exemplo a marcha. Na técnica de andar no quotidiano, o pé, quando avança, assenta firmemente no chão, num movimento que se inicia com o calca-

nhar. Mas se nos detivermos no modo de deslocação de uma bailarina de dança clássica (*ballet*) em palco, ela fá-lo de uma forma diferente: ou transfere o peso de um pé para o outro mantendo-se em *demi-pointe* (meia ponta)⁵⁴ e realizando uma flexão mínima dos joelhos, como se esvoaçasse; ou, na marcha realizada com flexão dos joelhos, primeiro são os dedos que assentam no chão e só no final os calcanhares. Estas deslocações, que ampliam e intensificam a presença corporal, quando comparadas com o uso normal do corpo no quotidiano, implicam, para que o corpo se sustenha, um esforço suplementar, um desgaste maior de energia e a adoção de posturas diferentes.

As técnicas extra-quotidianas que, numa definição de Eugenio Barba, “não respeitam os condicionamentos habituais de utilização do corpo” (1985: 6), operam, relativamente ao corpo tal como é usado no quotidiano, uma transformação das suas formas, a qual viabiliza, por um lado, o encontro de um “equilíbrio de luxo” e, por outro lado, a execução de movimentos sem correspondência com os modos como o corpo é usado no quotidiano, ao nível da forma, da postura e do esforço. A transformação opera-se desde que as técnicas começam a ser ensinadas e incorporadas – algumas, sobretudo as que implicam uma maior modificação do corpo, são iniciadas desde a infância. As técnicas extra-quotidianas desenvolvem competências que são exclusivas de um grupo profissional, conferindo aos seus membros um carácter extraordinário e um poder real e simbólico.

Contudo, esta dimensão de excecionalidade que o treino das técnicas extra-quotidianas atribui aos corpos em situação performativa pode ser rejeitada por alguns artistas que procuram criar no palco não uma ilusão, mas antes representar a realidade tal como ela é experienciada pelas pessoas comuns. Nestes casos, os criadores substituem as técnicas extra-quotidianas por técnicas de movimento mais próximas dos usos quotidianos do corpo, tal como aconteceu, no início da década de 1960, nos espetáculos do Judson Dance Theater, ou como se tem assistido no trabalho de vários criadores da atualidade que, retomando sob novas formas a prática e a ideologia dos anos 1960, traçam novos caminhos para as práticas artísticas do presente (ver capítulo 1).⁵⁵

⁵⁴ Posição de um pé, ou de ambos, em que o calcanhar está elevado do chão e o peso está sobre a extremidade anterior do metatarso.

⁵⁵ A aproximação do movimento da dança a um movimento menos amplificador da presença humana tem conduzido também, em alguns momentos na história da dança, à conceptualização de um corpo “natural”. Mas na dança, ou em qualquer outro contexto performativo, o corpo nunca se movimenta de forma “natural”, como Mauss nos ensinou. Contudo, esta procura de um movimento natural é recor-

Dispor formas de pensar

Neste trabalho, coloco a ênfase, por um lado, na agência dos corpos, na aquisição de técnicas (adiante, referir-me-ei à incorporação), na sua utilização, ou melhor, na sua manipulação e reconfiguração individual e criativa por parte dos agentes, consoante os seus objetivos artísticos, e, por outro lado, na ideia de que as técnicas não são meros atos técnicos, mas estão imbuídas de sentidos. Retome-se, pois, o importante conceito de *habitus* que Marcel Mauss introduziu para se referir à dimensão adquirida e não natural dos usos do corpo e examine-se o modo como Pierre Bourdieu estendeu a sua significação.

Refiro-me, em primeiro lugar, à ideia de Bourdieu de que para além de práticas e usos do corpo, os *habitus* são sistemas de disposições permanentes, “modos de percepção, de apreciação e de acção” (1998 [1997]: 124) que estabelecem e assinalam divisões sociais:

Qualificar socialmente as propriedades e os movimentos do corpo é, ao mesmo tempo, naturalizar as escolhas mais fundamentais e constituir o corpo, com as suas propriedades e as suas deslocações, em operador analógico, instaurando todas as espécies de equivalências práticas entre as diferentes divisões do mundo social, divisões entre sexos, entre as classes de idade e entre as classes sociais ou, mais exatamente, entre as significações e os valores associados aos indivíduos que ocupam posições praticamente equivalentes nos espaços determinados por essas divisões (Bourdieu, 1980: 120).

Miguel Vale de Almeida realça o contributo dado por Bourdieu para a compreensão da dimensão social e cultural do corpo, definindo o *habitus* como “sistema de disposições duradouras, princípio inconsciente e colectivamente inculcado para a geração e estruturação de práticas e representações”, concluindo que “Este princípio não é mais do que o corpo socialmente informado” (1996: 10). Na dança, as técnicas, aprendidas ao longo de um processo informal ou formal (programa de aprendi-

rente nos discursos sobre a dança, emergindo sobretudo em momentos de rutura estética, em que os seus intervenientes experimentam e exprimem concepções de *self* mais livres e descomprometidas com o que consideram ser o elitismo e o artificialismo das técnicas herdadas. Num trabalho anterior (Fazenda, 1996), examinei alguns destes discursos e algumas destas representações do corpo natural – que designei por corpo naturalizado, isto é, um corpo investido da ideia de naturalidade –, procurando também realçar a importância dos discursos na expressão, por parte dos agentes artísticos, de uma relação particular com o mundo.

zagem e treino estabelecido academicamente, por exemplo), são um conjunto de práticas que visam cultivar e socializar os corpos, isto é, atribuir-lhes uma forma e inscrevê-los socialmente.

Refiro-me, em segundo lugar, à ideia de que o *habitus* produz práticas que tendem a “reproduzir regularidades” (Bourdieu, 2002 [1972]: 168), mas, decorrente da agência criativa e inventiva, o *habitus* é também um “princípio gerador de estratégias que permitem enfrentar situações imprevistas e incessantemente renovadas” (*ibid.*: 164) e recriar sentidos e representações. É deste modo que os agentes usam as técnicas da dança, enquanto conjunto de predisposições e aquisições incorporadas e, nesta medida, cristalizadas; mas, porque a incorporação permite a reprodução, é esta que, num mesmo movimento, viabiliza a prática e a intervenção criativas, a crítica, a contestação, as transformações e as ruturas.

Refiro-me, em terceiro lugar, à ideia, corolário das duas anteriores, de que o *habitus*, enquanto conjunto de aquisições e disposições do corpo, é também uma forma de ordenar o pensamento e sugerir sentimentos. Reportando-se explicitamente às artes performativas (teatro, dança e canto), Bourdieu define estas atividades como práticas em que as disposições do corpo servem ao grupo ou coletividade para organizar formas de sentir e de pensar:

Todas as ordens sociais tiram sistematicamente partido da disposição do corpo e da linguagem que funcionam como depósitos de pensamentos diferidos, que poderão ser desencadeados à distância e de forma retardada, pelo simples facto de recolocar o corpo numa postura global própria para evocar os sentimentos e os pensamentos que lhes estão associados, num dos estados indutores do corpo que, como o sabem os atores, fazem surgir estados de alma. É assim que a atenção dada à *encenação* nas grandes cerimónias coletivas se inspira não só na preocupação (evidente, por exemplo, no aparato das festas barrocas) em dar uma representação solene ao grupo, mas também, como o mostram tantos usos de dança e de canto, na intenção sem dúvida mais obscura de ordenar os pensamentos e sugerir os sentimentos através da organização rigorosa das práticas, da disposição regulada dos corpos e em particular da expressão corporal da afeção, risos e lágrimas (Bourdieu, 1980: 116).

“O corpo de ideias”

A literatura teórica contemporânea sobre a dança, na linha dos fundamentos de Mauss e dos contributos de Bourdieu para a compreensão das práticas corporais como o resultado da incorporação, e assente no

pressuposto de que a dualidade mente-corpo é um artifício analítico anacrônico, define a “incorporação como um processo que atribui forma tangível às ideias” (Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg, 2002: 7).

Também Susan Leigh Foster defende que a atividade de dançar articula, como duas faces de uma mesma moeda, o fazer e o significar. Nas palavras desta teórica e historiadora da dança, e colocando a tônica no corpo cultivado e disciplinado, agente de significação, dançar é uma prática cultural “que cultiva corpos disciplinados e criativos” e “uma prática de representação que explora estratégias rigorosas para desenvolver modos de significação corporal [...]” (1996a: xiii).

Em *Dancing Bodies* (1992), Susan Leigh Foster designa o corpo da dança, cultivado, inscrito cultural e socialmente, por “corpo de ideias” (*body-of-ideas*) (*ibid.*: 480). Teórica, mas também bailarina, Foster refere-se às técnicas da dança como mecanismos essenciais de conhecimento e de experiência do corpo: “Eu apenas conheço o corpo através da sua resposta aos métodos e às técnicas usados para o cultivar” (*ibid.*). O corpo de ideias do bailarino resulta de um programa de treino diário em uma ou várias técnicas de dança realizado sob a orientação de um professor.

Cada técnica de dança “constrói um corpo especializado e específico, um corpo que representa uma determinada visão estética da dança de um coreógrafo ou de uma tradição” (*ibid.*: 485). Ou seja, cada técnica de dança pressupõe um programa de desenvolvimento da força, da flexibilidade, do alinhamento, do ritmo e do equilíbrio; desenvolve determinadas qualidades de movimento e o virtuosismo; coloca a ênfase em certas partes do corpo e relações entre si; pode assentar numa extensa nomenclatura e em inúmeros elementos mínimos de movimento suscetíveis de serem agrupados em sequência ou em simultaneidade, a partir de princípios anatómicos, fisiológicos e estéticos que regulam as combinações possíveis.⁵⁶ As técnicas conferem ao corpo em movimento uma determinada forma – toda a técnica tem uma forma, lembre-se Mauss –, estética e culturalmente valorizada, e viabilizam a expressão particular de um *self*.

⁵⁶ O conceito de “estética” é complexo em virtude das suas várias aceções e da diversidade de contextos em que é utilizado, conforme as áreas disciplinares e, no campo de cada uma delas, consoante as ideias que o redefinem permanentemente. Na literatura antropológica, o conceito tem sido sobretudo discutido na esfera da antropologia da arte (ver Layton, 1991 [1981]; Dias, 1990; Maquet, 1993; Gell, 1998). No âmbito deste trabalho, utilizo a palavra estética para me referir a preceitos estilísticos e a princípios de organização na produção de formas sensíveis que são culturalmente variáveis, de grupo para grupo, e, no seu interior, mobilizados ou transformados, individualmente, no decurso das práticas performativas.

Foster descreve e analisa diversas técnicas de dança teatral que criam corpos especializados, estabelecendo relações entre as formas corporais e determinadas concepções de *self*. Na medida em que elas continuam a ser visíveis nos corpos dos bailarinos e a circular nas performances coreográficas atuais que analiso neste trabalho, é importante fazer uma breve recensão de várias “topografias” corporais analisadas pela autora. Faço-o, tendo em consideração os elementos descritivos de uma técnica propostos por Mauss; acrescentando contributos dados por outros autores; e atendendo ainda a aspetos relativos à experiência do movimento que resultam da minha atividade enquanto bailarina treinada nas técnicas mencionadas.

O primeiro dos corpos a que Foster se refere é o corpo formado pela técnica do *ballet* (ou da dança clássica), uma técnica amplamente difundida e considerada estruturante na formação do bailarino por parte de um grande número de profissionais e instituições de ensino.⁵⁷ A técnica da dança clássica cultiva um corpo forte, preciso, rápido, mas, simultaneamente, capaz de gerar imagens de leveza e representações do etéreo.⁵⁸ Os

⁵⁷ É agora o momento de esclarecer o âmbito em que uso os termos *ballet* e “dança clássica”. O *ballet*, como já referido, é um género de espetáculo que se desenvolve sob o patrocínio de monarcas e aristocratas. Engloba vários subgéneros – *ballet de cour*, *ballet d’action*, *ballet* romântico. Tal como hoje é representado, o *ballet* é constituído por diversos elementos, tais como dança, música, narrativa, figurinos e cenários. Nos séculos XVI e XVII, a distinção entre o *ballet* (espetáculo) e a dança (vocabulário, movimento) eram claras. Mas, à medida que a dança se vai autonomizando – ou seja, quando adquire potencialidades narrativas, o que é alcançado por Jean Georges Noverre no então designado *ballet d’action*, no século XVIII, com o desenvolvimento da expressividade mimética e da pantomima – e a técnica se vai desenvolvendo, a palavra *ballet* passa a referir-se, simultaneamente, a um género de espetáculo e a um estilo de movimento. Hoje, atendendo aos diversos usos da dança clássica, enquanto técnica, considero importante recuperar o sentido da distinção existente inicialmente entre a *belle danse* (o vocabulário) e o *ballet* (o espetáculo no seu todo). Na sequência do exposto, optarei pela expressão dança clássica quando me referir a um determinado vocabulário que começa a ser sistematizado no final do século XVII e a partir daí se desenvolveu como uma técnica extra-quotidiana e virtuosa que pode ser usada quer no *ballet* quer fora deste género e com outros fins. E usarei a designação *ballet* quando me referir a um género de espetáculo específico e ao uso da técnica da dança clássica no interior desse género de espetáculo.

⁵⁸ Este tipo de representação é característico do *ballet*, mas a técnica de dança clássica pode ser usada para criar outros modelos de corpos e de relações entre as pessoas. Já nos anos 1920, com as obras de Bronislava Nijinska criadas para os Ballets Russes de Serge Diaghilev, e, mais tarde, na década de 1980, com os trabalhos de William Forsythe, a dança clássica é usada como uma técnica despojada e distante da ideologia e das representações do corpo no *ballet*.

movimentos, que desenham linhas geométricas, quer no espaço do corpo quer no espaço à sua volta, tendem a projetar-se para o alto, privilegiando a verticalidade; os movimentos centram-se nas partes periféricas do corpo (pernas e braços), e o tronco mantém-se alongado. O desenvolvimento técnico da dança clássica e a profissionalização são incrementados por Luís XIV, com a criação, em 1661, em Paris, da Académie Royale de Danse. A nomenclatura dos passos é francesa, independentemente do contexto em que esta técnica seja usada. Entre as centenas de vocábulos, contam-se os vários tipos de *battements* (batimentos das pernas ou dos pés), *pliés* (flexões dos joelhos), *glissades* (passos que implicam deslocação e são executados por um pé seguido do outro, deslizando no chão) e *sauts* (saltos).

Entre séculos – o XIX e o XX –, nos Estados Unidos da América, Isadora Duncan (1877-1927) preconiza uma “nova dança” que, contra o antepassado aristocrático e palaciano do *ballet* – que desde o século XVIII vinha dominando a cena teatral da dança, quer na Europa quer, à época de Duncan, nos Estados Unidos da América –, fosse “verdadeiramente americana”. O novo corpo de Duncan impunha-se contra o artificialismo, o lado mecânico e as poses do *ballet* e contra o constrangimento imposto pela sua indumentária. A “nova dança” reivindicava um corpo “natural” e estar em consonância com as leis da natureza – os movimentos deviam ser orgânicos, contínuos, livres e ondulantes.

Em oposição ao *ballet*, considerado artificial, inexpressivo, opressor da “alma” e dos corpos, Duncan propunha 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. Porque, para a artista, como Duncan gostava de ser chamada, a dança é “a arte que permite à alma humana exprimir-se em movimentos” (1927: 28); e a “verdadeira dança” a que é “comandada pelo próprio ritmo da emoção profunda” (*ibid.*: 34).

O *ballet*, pela técnica e pelo virtuosismo que exigia, era considerado um inimigo da expressão das emoções e um instrumento de opressão do corpo. Duncan desafiou a técnica da dança clássica e os seus utensílios com o corpo “natural”: 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 aos movimentos ondulados da natureza, em oposição às linhas direitas, aos ângulos e às poses da dança clássica (e do *ballet*).

Mais tarde, a técnica descoberta pela norte-americana Martha Graham (1894-1991), a partir do final dos anos 1930, confere ao corpo, simultaneamente, flexibilidade e força, qualidades necessárias à expressão dos sentimentos e das emoções.

O discurso de Graham distinguia-se pela ênfase que colocava na expressão da interioridade (dimensão psicológica) aliada a uma prática que exigia um treino extremamente rigoroso – “disciplinado”, “eloquente”, “verdadeiro” –, o qual visava, precisamente, tornar o bailarino apto a exprimir “a paisagem interior”, ou seja, a “alma do homem”. O movimento da dança seria, assim, nas palavras de Graham, “um barómetro que comunicava a todos os que o soubessem ler o estado atmosférico da alma” (1991: 4). A motivação psicológica do movimento da dança na conceção de Graham está explicitada no seu supracitado aforismo “o movimento nunca mente” que, por sua vez, terá sido proferido pelo seu pai (cf. *ibid.*: 20), um médico, quando ela, após ter assistido a uma crise nervosa de um seu doente, 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.

O movimento que Graham criou para revelar a experiência interior – que, para a bailarina, era, ao mesmo tempo, pessoal e universal – tem também origem no interior do próprio corpo. A técnica de Graham baseia-se na respiração, ou melhor, nas mudanças anatómicas devido ao processo respiratório, a partir das quais inventou a sequência *contraction-release* (contração-relaxamento) da pélvis. É a partir desta zona e deste movimento que se desenvolvem as espirais do tronco e o movimento irradia para a periferia. O corpo e a alma são assim concebidos como uma unidade indissociável.

Graham desenvolveu um vocabulário de movimento em que o corpo utiliza plenamente o chão. A primeira parte de uma aula de técnica Graham desenrola-se com o corpo sentado ou deitado no chão, projetando-se também horizontalmente, enquanto numa aula de dança clássica o corpo projeta-se verticalmente e apenas os pés utilizam o chão. A técnica Graham realiza uma efetiva descida do corpo à terra, no sentido literal e simbólico, na medida em que o corpo é representado como algo real, tangível e humano, e não incorpóreo como nas representações do *ballet*, em que a verticalidade e a ascensão são símbolos de espiritualidade.⁵⁹

⁵⁹ A ascensão enquanto símbolo da espiritualidade é característica da estética romântica e das práticas coreográficas expressivas de crenças e valores cristãos, como o *ballet*. Em vários dos espetáculos originalmente criados no século XIX, o amor entre os dois protagonistas só se concretiza após a sua morte. A morte é a condição de possibilidade de vivência de um amor eterno, espiritual e liberto dos constrangimentos

A partir do final dos anos 1940, o bailarino norte-americano Merce Cunningham desenvolve uma técnica que lhe permite criar padrões espaciais e estruturas temporais muito complexos, alargando as possibilidades de execução do movimento, entendido, agora, não como um meio para exprimir as emoções, mas antes como um fim em si mesmo. Nesta técnica, o corpo volta a subir à vertical, mas o tronco move-se de diversas formas: curva-se para a frente (*curve*), arqueia-se para trás (*arch*), torce-se (*twist*) ou inclina-se. Estes movimentos do tronco são combinados com os movimentos velozes das pernas, exigindo do bailarino um forte equilíbrio e uma grande capacidade de coordenação. Refira-se ainda, na técnica Cunningham, a existência de outros fatores de desestabilização do equilíbrio, como os movimentos das ancas e a criação de contrapontos.

Na sua técnica de movimento, Cunningham integra, ainda que de novas formas, alguns elementos da dança clássica. O seu interesse por esta técnica radica, segundo Roger Copeland (cf. 2000; 2004), no lado “impessoal” deste trabalho. De facto, contrariamente à técnica Graham que visa tornar o corpo capaz de exprimir uma interioridade, Cunningham usa o léxico da dança clássica e o seu virtuosismo como um *ready-made*, ou seja, algo preexistente que pode ser trabalhado de forma objetiva.

O núcleo estilístico da técnica inventada por Cunningham é a combinação dos movimentos das costas com os movimentos das pernas:

No início, estava interessado na ideia de utilizar tanto as costas quanto as pernas. Pensava que, na *modern dance*, usavam o tronco, usavam muito as costas, mas as pernas nem por isso. No *ballet*, pelo contrário, usavam muito as pernas e também os braços, na grande escola russa, mas as costas nem tanto, embora as costas obviamente sustentem as pernas e os braços. Tudo isto é muito genérico, mas interroguei-me se haveria alguma forma de juntar todos os elementos, o que implica que abandonemos deliberadamente certos realces de uma ou de outra destas técnicas e consigamos ultrapassá-los. Por isso, as minhas aulas normalmente começam com exercícios para as costas (Cunningham, 1991 [1980]: 59).

terrenos. Esta continuidade da vida depois da morte é simbolizada nas representações do *ballet* por uma viagem ascensional dos dois amantes, no final. Noutros contextos culturais, como na África Ocidental, por exemplo, são frequentemente os movimentos dirigidos para o baixo, para a terra, que simbolizam a espiritualidade, ou viabilizam, nas práticas rituais, a comunicação com o “mundo” espiritual (cf. Thompson, 1974). Também Miguel Vale de Almeida, quando descreve o desenvolvimento de uma aula de capoeira, em Salvador, e analisa e interpreta a configuração cultural dos corpos em movimento dos praticantes deste género performativo, considera a dupla e indissociável vertente da fixação dos pés no chão: a sua real eficácia física, técnica, e o seu significado espiritual (2000: 37).

A técnica e o vocabulário coreográfico de Cunningham assentam na descoberta de novos mecanismos de funcionamento do corpo a partir de alguns princípios básicos dos exercícios da técnica clássica (sobretudo o vocabulário dos movimentos das pernas) e da técnica Graham (sobretudo a importância atribuída ao tronco). Estes novos mecanismos residem na capacidade de isolar os movimentos de partes do corpo e articulá-los entre si, designadamente as múltiplas combinações dos movimentos das costas (curvas, arcos, torções, inclinações) com o trabalho das pernas, coordenando-os de formas complexas, e permitem a Cunningham criar uma abundante variedade de configurações de movimentos, livres dos imperativos miméticos e narrativos do *ballet* e dos arquétipos psicológicos da *modern dance* (ver próximo capítulo).

Nos anos 1970, a prática do *contact improvisation* cultiva um novo “corpo de ideias”. A designação descreve exatamente o que acontece física e visualmente: contacto entre dois *performers*, a partir do qual se produz um movimento contínuo e improvisado. O *contact improvisation*, cuja invenção é atribuída a Steve Paxton, não se baseia num vocabulário de movimento específico, mas antes no desenvolvimento de competências sensitivas fundadas em determinados princípios que regulam a interação entre os dois corpos – tocar, transferir o peso de um corpo para o outro, preservar um movimento fluido e responder, continuamente, a novas situações.⁶⁰

Os princípios que estão na base do *contact improvisation* posicionam o corpo como um signo em si mesmo, pelo que se situam, na teoria e na prática, nos antípodas do princípio de dominação psicológica e emocional do movimento do corpo preconizado por Martha Graham. A prática do *contact improvisation* obriga a um conhecimento das sensações internas provocadas pelo movimento e exige uma capacidade de reagir instantaneamente às situações, de modo a viabilizar a continuidade do diálogo entre os intervenientes e a garantir a sua segurança física, pois, como diz Steve Paxton, “o que o corpo pode fazer para sobreviver é mais rápido do que o pensamento”.⁶¹

⁶⁰ Seja reportando-me a situações dançantes, seja a situações performativas da vida social, uso 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: “interação (isto é, interação face a face) pode ser definida de um modo geral como a influência recíproca das ações dos indivíduos uns nos outros, estando direta e fisicamente presentes” (1969 [1959]: 26).

⁶¹ Steve Paxton em *Fall After Newton: Contact Improvisation 1972-83*, um vídeo que traça 11 anos de evolução do *contact improvisation*.

Paxton substitui o corpo expressivo pelo “corpo responsivo” (Novack, 1990: 188). A explícita intencionalidade da dança em expressar emoções ou ideias está ausente do *contact improvisation*. Neste género performativo, o movimento do corpo é plena materialidade física e a sua intencionalidade reside em si mesmo, no diálogo físico entre os dois *performers*, nas ações que resultam das sensações do toque e da transferência de peso.

Para além destes corpos cultivados numa técnica de dança singular, há um outro corpo importante a considerar na contemporaneidade: o que é concebido como um projeto estético diversificado. Chamemos-lhe o “corpo versátil”. É um corpo caracterizado pelo domínio de várias técnicas sem que, contudo, adote a estética de uma única. Foster situa a emergência deste corpo na “coreografia experimental” da década de 1960, altura em que, precisamente, as pesquisas coreográficas reduziram as barreiras que separavam as linguagens e os géneros artísticos. Este corpo competente em vários estilos e técnicas que, não inventando propriamente uma técnica, se individualiza estilisticamente, pela forma como combina várias práticas e saberes, pode possuir, simultaneamente, a força da dança clássica, a capacidade de coordenação e a rapidez da técnica Cunningham, a fluidez do *contact improvisation* e a flexibilidade que lhe é conferida pelas técnicas de relaxação, para mencionar apenas algumas das técnicas que pode dominar com competência.

Muitos dos bailarinos atuais preferem adquirir um treino em múltiplas técnicas, mais consentâneo com as exigências e os projetos estéticos que configuram a atualidade coreográfica, pois o domínio de várias práticas permite-lhes, nos ambientes de criação, ser mais flexíveis e expandir a sua capacidade de expressão e de produção de sentidos.

Os corpos mencionados não esgotam as possibilidades técnicas que os bailarinos têm ao seu dispor para concretizar os seus objetivos artísticos. Estas possibilidades alargam-se à medida que nos vamos deslocando culturalmente ou que os artistas vão articulando linguagens oriundas de diversos contextos criativos e culturais. Para além disso, cada coreógrafo pode criar um corpo próprio, único, estilisticamente singular. Contudo, e como foi meu objetivo reforçar, o corpo técnico e estilístico que cada criador usa, reconhecendo-o como o mais adequado para a expressão das suas ideias e visões do mundo, não é dissociável de um conjunto de práticas e saberes conhecidos, ainda que permanentemente trabalhados e reconfigurados.

O sentido cinestésico

A incorporação é condição da agência do corpo, seja a incorporação de uma técnica e de um estilo de movimento seja a de uma personagem. A incorporação envolve a pessoa como um todo, incluindo as dimensões sensoriais ativadas no processo. A complexidade do fenômeno é realçada por Valerie Preston-Dunlop e Ana Sanchez-Colberg:

A incorporação do movimento pelos *performers* é um processo mais complexo do que a própria palavra sugere. É algo mais do que levar o movimento aos corpos dos *performers*, mais do que o lado físico de músculos, ossos e pele. A incorporação do movimento envolve a pessoa toda, a pessoa consciente do corpo vivo que é, que vive essa experiência, que dá intenção ao material do movimento. Envolve a percepção de si próprio no espaço e o ouvir do seu próprio som com a consciência cinestésica da criação e do controle do movimento (Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg, 2002: 7).

Esta definição de incorporação considera a articulação, durante o processo, do corpo, do pensamento e da consciência da experiência do movimento em si no tempo e no espaço, ou seja, da consciência cinestésica. A consciência do movimento é fundamental no processo de incorporação de uma técnica. A consciência cinestésica é a percepção interna que temos do estado de relaxação ou de contração dos nossos músculos e do esforço, do nosso movimento e do movimento dos outros. Antes, Marcel Mauss, aludindo à experiência interna que é vivida pelo agente, distinguia o ato das técnicas de todos os outros atos humanos:

Mas qual é a diferença entre o ato tradicional eficaz da religião, o ato tradicional eficaz simbólico, jurídico, os atos da vida em comum, os atos morais, por um lado, e o ato tradicional das técnicas, por outro? É que este é sentido pelo autor como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química, e é perseguido com tal fim (Mauss, 1983 [1936]: 371-372).

É importante considerar a dimensão somática do conhecimento do movimento, ou seja, a forma como ele é interiorizado por via da imitação (tendo os outros como nosso espelho), da experiência (erro, repetição, pesquisa) e da criatividade (adaptar o movimento, a forma, ao corpo individual e interpretá-lo subjetivamente) do sujeito atuante.

É sobretudo a partir dos anos 1990, em trabalhos da antropologia da dança, nomeadamente de Cynthia J. Novack, que as orientações antropológicas começam a considerar necessário perceber a forma como a realidade do movimento é apreendida e percebida. Na sua etnografia sobre

o *contact improvisation*, a antropóloga e bailarina refere que quando começou a aprender esta forma de movimento percebeu como o seu *background* como bailarina era limitado, na medida em que esta técnica exigia, por um lado, ter uma sensação do peso do corpo e ser capaz de se lançar ao chão de um modo que não é treinado nas tradições do *ballet* e da *modern dance* e, por outro lado, desenvolver a consciência interior do movimento, essencial para conduzir a improvisação. À medida que Novack foi aprendendo a técnica, concentrando-se na sensação interna do movimento e não na sua forma exterior, a imagem do seu próprio movimento altera-se: “À medida que comecei a experimentar uma sensação interiorizada do movimento, a imagem que eu fazia daquilo que um observador via no meu movimento começou a desaparecer, e mergulhei na sensação das mínimas mudanças de peso e do mais pequeno movimento das minhas articulações” (1990: 152).

A fenomenologia tinha já apreendido as qualidades da experiência. As obras de Maurice Merleau-Ponty tiveram, no âmbito desta temática, repercussões nos estudos antropológicos.⁶² Refiro-me, em particular, à *Phénoménologie de la Perception* (1945), em que o corpo é pensado como sujeito e campo da própria experiência, sendo a incorporação a possibilidade da existência do *self*. No filão da trajetória iniciada pelo pensamento de Merleau-Ponty, devo ainda mencionar as reflexões de Thomas J. Csordas (1990; 1993; 1994), designadamente os desenvolvimentos em torno do seu conceito de “modos somáticos de atenção”, ou seja, nas palavras do autor, “formas culturalmente elaboradas de prestar atenção ao e com o seu próprio corpo em ambientes que incluam a presença física de outros corpos” (1993: 138).

O conceito de “modos somáticos de atenção”, que se refere ao envolvimento sensorial do corpo quando este estabelece uma relação com outros corpos, aplica-se a uma forma de conhecimento do corpo envolvida também na prática da dança, uma vez que o movimento é, ao mesmo tempo, feito e sentido, ou seja, fazemo-lo e sentimo-nos a fazê-lo, simultaneamente, no espaço e no tempo e/ou estabelecendo uma relação com outros corpos ou com objetos. Nesta perceção participam a visão, a audição, o tato, a cinestesia e, em algumas circunstâncias, o olfato.

Não obstante os contributos da fenomenologia para o estudo da experiência sensitiva e dos modos de conhecimento do corpo, a trajetória que aqui me interessa realçar de forma particular é aquela que encara a experiência sentida do movimento como algo relacionado com padrões de significado social e cultural. Esta é uma trajetória iniciada pela antro-

⁶² Para uma análise da importância da fenomenologia nos estudos antropológicos sobre o corpo, ver Almeida (1996).

logia da dança, em especial por Cynthia J. Novack, que considera “a unidade pessoa/mente/corpo como sendo culturalmente construída” e a dança “como uma forma em que somos ao mesmo tempo estimulados e transformados, e através da qual podemos articular, afetar e compreender as nossas vidas” (1993: 78).

Com Novack, é ainda valorizada a experiência do movimento através do corpo do próprio investigador, não como um fim em si mesma, mas para, “não como uma fenomenóloga, mas como uma antropóloga e bailarina” (*ibid.*), tornar inteligíveis os significados e valores envolvidos nessa mesma experiência, uma experiência que abrange sensações cinestésicas, visuais, tácteis e auditivas, combinadas para criar um tipo de significado cultural para quem dança e para quem vê.⁶³ Como refere Cynthia Jean Cohen Bull⁶⁴:

⁶³ Lembro-me de, numa aula de dança clássica, uma das nossas professoras lamentar que alguns de entre nós não tivessem o “espírito da valsa”. A valsa é uma dança social do século XIX, também executada no *ballet* e incluída nas aulas de técnica de dança clássica. Na altura daquela ocorrência, eu era uma estudante de Antropologia, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e lembro-me de ter registado a interrogação: “Como é que é possível que bailarinos, mesmo que treinados em dança clássica, possam incorporar ou exprimir o espírito do século passado?” Só mais tarde viria a descobrir a resposta, quando tive as primeiras aulas de *contact improvisation*, e o meu corpo, mais livre, menos controlado e vigilante, se entregava a um género de movimento em que o descontrolo espacial e o toque com os outros corpos eram valorizados. Foi nessa altura que comecei a perceber que a dança nos transformava “por dentro” do corpo, não só do ponto de vista estritamente técnico, ou seja, formal, mas também porque a experiência do movimento inclui um conjunto de significados culturais e sociais. Quando me consciencializei desta transformação, encontrei a resposta para a interrogação: é que muitos de nós podemos, hoje, representar o “espírito da valsa”, o que não significa que o experienciemos como algo a que atribuamos sentido para a nossa forma de viver. Desenvolvendo este argumento, diria que um estilo de movimento pode ser sentido pelos que o fazem como a expressão de um estilo de vida. Um estilo de vida é, tal como definido por Anthony Giddens, um conjunto de práticas pelas quais um indivíduo opta (a possibilidade de escolha é característica da contemporaneidade), “não apenas porque tais práticas satisfazem necessidades utilitárias mas porque dão forma material a uma narrativa particular da identidade pessoal” (1991: 81), as quais incluem desde maneiras de vestir a locais favoritos para encontrar os outros. A estas práticas, constituídas como rotinas, pode acrescentar-se a escolha de uma atividade dançante pela qual os indivíduos atualizam visões do mundo e constroem sentidos para as suas vidas. As opções que os indivíduos fazem, no que diz respeito à forma de se vestirem, ao que comer, às pessoas com quem se relacionarem e, adicione-se à lista de Giddens, às práticas corporais extra-quotidianas a realizarem, são escolhas que implicam decisões “não apenas sobre como agir mas sobre quem ser” (*ibid.*).

⁶⁴ Cynthia J. Novack deu um grande e decisivo contributo para a análise cultural dos corpos em movimento. A maior parte do trabalho desta bailarina e antropóloga foi

Quando danço, tenho sensações cinestésicas, visuais, tácteis e auditivas e as minhas experiências sensíveis da dança incluem e implicam sentidos coreográficos e sociais inteligíveis. Enquanto danço, sinto o meu peso a mudar de apoio e as formas mutáveis do meu corpo. Vejo o que me rodeia e sinto uma brisa rápida a passar pela minha pele; ouço, e sinto, os ritmos percucientes de cada um dos meus passos. Todas estas experiências físicas e perceptíveis combinam-se de modo a criar, para mim (e, talvez, durante um espetáculo, para o público), uma atmosfera e uma sensação particulares; o ato físico de dançar cria uma espécie de significado cultural. A minha forma de dançar também estimula associações e imagens muito pessoais dentro de mim, à medida que me vou movimentando, enquanto o público vai criando muitas interpretações narrativas e imagísticas diferentes da minha dança (Bull, 1997: 269).

Bull demonstra que a dança proporciona determinado tipo de experiências sensoriais e sublinha as implicações culturais que emergem dessas experiências através da análise e comparação de três géneros performativos: o *ballet*, o *contact improvisation* e a dança no Gana.

No *ballet*, uma forma de dança em que os desenhos visuais dos corpos assumem importância primordial, o movimento é expressão de harmonia, beleza e elegância. Os bailarinos apreendem visualmente estes desenhos através das imagens dos seus próprios corpos projetadas nos espelhos, projeções a partir das quais procuram a “linha” ideal das posturas.⁶⁵ Coreograficamente, o *ballet* também coloca a ênfase nos desenhos espaciais e em imagens amplificadoras da presença humana, de modo a ser devidamente percebido (visto) à distância. Pelo exposto, eu diria que o *ballet* é um exemplo do que Paul Stoller designa por “visualidade” da cultura ocidental, ou seja, “a nossa orientação visual para o mundo” (1989: 9).

A “visualidade” do *ballet* contrasta com o *contact improvisation*, uma prática em que é o sentido do tato que é especialmente ativado. Nesta dança, em que os corpos se movem estando constantemente em contacto, qualquer parte do corpo pode ser tocada, pois as suas convenções não contemplam a atribuição de significados particulares a partes do

publicado com o apelido Novack, mas, nos últimos meses da sua vida – morreu em setembro de 1996, aos 49 anos de idade –, pediu que o seu nome fosse mudado para Cynthia Jean Cohen Bull.

⁶⁵ A “linha” (*line*, em inglês, e *ligne*, em francês) designa a correta incorporação do desenho do movimento, de modo a que a forma corporal corresponda a um determinado ideal estético.

corpo específicas. E não existe, contrariamente ao que acontece no *ballet*, uma divisão sexual dos papéis, uma vez que o dueto no *contact improvisation* pode ser constituído por um homem e uma mulher, por duas mulheres, ou por dois homens.

A terceira forma que Bull considera é a dança no Gana. Neste país, que compreende oficialmente 58 grupos étnicos, as danças são muito variadas, mas existe uma tradição comum que envolve movimentos rítmicos simultâneos de diferentes partes do corpo – cabeça, ombros, braços, anca. Uma das características destas danças é que elas não podem ser separadas das estruturas musicais, sobretudo dos padrões rítmicos dos tambores – uma mesma palavra designa quer a dança quer a música que a acompanha. Neste contexto cultural, em que saber dançar é também saber ouvir, um bom dançarino é aquele que comunica com a música. A dança, em que todas as pessoas participam, estabelece valores sociais como a comunicação entre indivíduos ou a atenção individual ao grupo, promovendo também a improvisação no interior de regras e de uma estrutura formal definidas.

Cynthia Jean Cohen Bull mostra como, por um lado, determinadas práticas tornam inteligíveis determinados significados sociais e culturais e como, por outro lado, os sentidos implicados nos processos de execução e perceção do movimento são diferentemente valorizados, estética, social e culturalmente, consoante os grupos e os contextos. Como defende David Howes, um dos fundadores da antropologia dos sentidos, “a modelação da experiência sensorial varia de uma cultura para outra de acordo com o sentido e a ênfase atribuídos a cada uma das modalidades da perceção” (1991: 3).

Estilos de movimento

Dançar significa atuar no interior de um conjunto de convenções técnicas e estilísticas. Bailarinos e coreógrafos referem-se frequentemente à particularidade de uma técnica ou de um estilo de dança, cujos movimentos têm uma dimensão distintiva ao nível da forma e do significado, usando a expressão “linguagem de movimento”. A analogia linguística sublinha que a dança é uma manifestação significativa, um sistema de comunicação.

Esta analogia linguística tem, contudo, algumas limitações. Por um lado, concordo com José Gil quando argumenta que “As sequências dançadas não se organizam segundo regras de disposição dos signos, mas segundo circuitos de energia que regulam a formação de sentido” (2001: 101). Ou seja, se excetuarmos os sistemas de gestos que têm uma função

narrativa, usados em alguns géneros performativos, tais como o *ballet* ou o *bharatanatyam*, a linguagem da dança não é redundante relativamente à linguagem verbal.⁶⁶ São as qualidades do movimento que geram os sentidos e permitem, num determinado contexto sociocultural, estabelecer associações simbólicas. Por outro lado, mesmo nos sistemas de movimentos organizados através de nomenclaturas, é difícil dividir os movimentos de um corpo em unidades mínimas distintivas, pois estes não são apenas efetuados em sucessão, mas também em simultaneidade – aos movimentos isolados de cada uma das partes do corpo acrescenta-se a multiplicidade das suas possíveis combinações. Estas dificuldades aumentam quando falamos de danças cujo movimento não foi predeterminado, ou seja, nas sequências improvisadas.

Estabelecidos os limites das analogias linguísticas, reconheça-se o alcance do termo “linguagem” quando os praticantes da dança o utilizam para se referir aos movimentos que eles articulam a fim de exprimir formas de pensar e de sentir e para comunicar.

Em virtude das imprecisões que a utilização da palavra “linguagem” pode acarretar, uso o conceito de “estilo” para me referir à dimensão distintiva de um sistema de movimentos. E designo por núcleo das qualidades de movimento ou qualidades centrais de um estilo de movimento o conjunto das características que constituem a “base de um estilo de movimento”, seguindo os passos de Novack (1990:15).

O estilo é, segundo Susan Foster, “a forma como a dança adquire uma identidade individual no mundo e dentro do seu tipo” (1986: 59). Podemos referir-nos ao estilo de um género de dança, de um coreógrafo, de uma determinada dança de um criador – pois um mesmo criador pode criar danças estilisticamente diferentes entre si –, ou ao estilo do movimento de um *performer*. Dois bailarinos podem interpretar a mesma frase de movimento de modos distintos: um pode ser mais rápido, impositivo, articulado, forte, e outro ser mais lento, suave, flexível, leve.

Um estilo de movimento refere-se a um arranjo de propriedades visuais e cinestésicas distintivas. Essas propriedades resultam, seguindo Foster (*ibid.*), da combinação e da articulação de três fatores indissociáveis implicados em qualquer movimento: os aspetos qualitativos do

⁶⁶ No *ballet* romântico, a pantomima adquire valor expressivo fundamental. Uma performance de *bharatanatyam*, um género do Sul da Índia, reúne, segundo Shanti Pillai (2002), dois estilos complementares: *nritta* e *abhinaya*. *Nritta* é a parte não narrativa da dança, constituída por frases de movimento (*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.

movimento; as partes do corpo envolvidas no movimento; e a forma como o corpo usa o espaço. A estas três dimensões acrescentaria uma quarta, o tempo em que o movimento é realizado e o seu ritmo.

É, por conseguinte, sobre a materialidade da dança que me vou agora debruçar, sobre as formas de analisar o movimento, de o ler. Para a construção da constelação de princípios de análise do movimento que vou passar a expor (e que estão subjacentes nas análises do movimento que realizo neste trabalho), baseei-me em conceitos e em procedimentos de um conjunto de autores fundamentais. Em primeiro lugar, Rudolf von Laban, inventor de um sistema de análise do movimento humano (no quotidiano, no trabalho ou na dança) completo e complexo. Os seus conceitos, as suas teorias e os seus métodos de análise foram sistematizados num grupo de obras em que me apoio, designadamente *Effort* (1974 [1947]), *The Mastery of Movement* (1980 [1950]) e *Choreutics* (1966). Recorro também frequentemente aos desenvolvimentos e ampliações das teorias de Laban realizados por Irmgard Bartenieff (1980) e Valerie Preston-Dunlop (1998; 2002). As aproximações analíticas de Susan Leigh Foster (1986) são também uma importante referência.

É através da combinação e da articulação dos quatro fatores indissociáveis e implicados em qualquer movimento do corpo que a dança se refere ao mundo, seja pelos sentidos que o movimento constrói e exprime em si mesmo, seja pelas associações simbólicas que podemos estabelecer entre a dança e os outros domínios da experiência humana.

A forma particular como o corpo é usado diz respeito às partes do corpo que se movimentam e às ações que o corpo realiza, quer estas o impliquem como um todo, tais como o gesto, a transferência de peso, a locomoção, a rotação, o salto (ver explicação adiante), quer sejam efetuadas por algumas das suas partes, como curvar, estender, torcer e inclinar.

O tempo de ocorrência de um movimento ou série de movimentos diz respeito à sua duração e à sua velocidade – lento ou rápido. O ritmo de um movimento ou série de movimentos pode ser métrico ou irregular e consiste na combinação de unidades de tempo de iguais ou diferentes durações.

Os outros dois aspetos que caracterizam um estilo, a saber, os elementos qualitativos do movimento e a forma como o corpo usa o espaço, exigem, pela complexidade dos elementos a que a sua leitura obriga a convocar, uma exposição e uma explicação mais detalhadas.

Antes, é ainda importante tornar claro o significado da palavra gesto, uma palavra que tenho vindo a usar, mas cujo sentido não foi ainda devidamente explicitado. O gesto é uma atividade ou ação com uma materialidade física e/ou comunicativa particulares.

O gesto e as outras ações do corpo

Todo e qualquer gesto é um movimento, mas nem todo o movimento é um gesto. Na análise da presença corporal, quer no quotidiano quer na dança, pode distinguir-se um gesto com base nas características da materialidade do movimento por si só ou na sua intencionalidade significativa, ou seja, distinguindo um gesto pelas suas características formais ou pelo seu conteúdo emocional e/ou comunicativo.

No que se refere às características formais do movimento, o gesto define-se, seguindo Valerie Preston-Dunlop (1963), como uma das ações do corpo, incluindo “todos os movimentos do corpo que não estão relacionados com o suporte do peso” (*ibid.*: 37). Ou seja, movimentos como coçar a cabeça, girar o pescoço, franzir a testa, enrolar os dedos das mãos ou abanar um braço, porque não implicam suporte ou transferência de peso, são gestos. Para clarificar, contraste-se as características do gesto, definido deste modo, com outras categorias de movimentos (que envolvem todo o corpo), como a transferência de peso, a locomoção, a rotação e o salto. As transferências de peso são mudanças do peso do corpo de um ponto de apoio para outro, como de um pé para o outro, ou do calcanhar para os dedos do pé. A locomoção é uma atividade que implica a deslocação do corpo, como andar, coxear ou rebolar. Quando o movimento inclui a mudança de frente é porque se trata de uma rotação. Quando o movimento realizado não tem ponto de apoio está-se perante um salto. Estas categorias de movimentos do corpo, a que se acrescenta a quietude, que é uma atitude de controlo, equilíbrio ou suspensão, encontram-se em geral combinadas.

Há ainda outras ações que pelas suas qualidades específicas são identificadas de forma distinta. São, segundo Preston-Dunlop (1998), as ações dinâmicas, como a pulsação (*pulsing*), a vibração (*vibration*), a continuidade ininterrupta (*sustained*), o colapso (*collapse*), a percussão (*percussive*) e a oscilação (*swaying* ou *swing*). A pulsação dá ao movimento um batimento e uma regularidade. A vibração descreve um movimento pequeno, trémulo. A regularidade da pulsação e a brevidade da vibração contrastam com um movimento, mais ou menos lento, cuja continuidade é ininterrupta. Maior contraste é dado pelo colapso, que corresponde a uma queda, a uma perda de energia. O movimento percussivo tem uma qualidade “balística”, de impulsão. A oscilação é um movimento pendular, balanceado.

Pelo exposto, qualquer movimento realizado por qualquer parte do corpo que não implique suporte ou transferência de peso pode ser considerado um gesto, como um movimento da mão, do braço, da cabeça, da sobancelha ou da perna (se a perna estiver no ar ou sem peso sobre si).

Na segunda aceção da palavra – conteúdo emocional e/ou comunicativo –, o gesto refere-se às manifestações corporais de uma pessoa que, por terem uma intenção comunicativa, são significativas para quem as vê.⁶⁷ São exemplos: os rituais de cumprimento; os ricochetes gestuais que acompanham a comunicação verbal; os movimentos que exprimem uma ideia, um sentimento ou uma emoção, mimam uma pessoa, descrevem um objeto ou uma ação; as linguagens gestuais codificadas, utilizadas quando a voz não pode funcionar como emissora ou o ouvido não funciona como recetor, de que são exemplos as linguagens gestuais dos mergulhadores, dos bombeiros, dos árbitros de um jogo de futebol e as linguagens gestuais utilizadas nos géneros performativos *bharatanatyam* e *ballet*, na base de cuja representação existe um texto, uma narrativa que cabe também à dança traduzir. As linguagens gestuais são sistemas de signos que combinam elementos motivados – ou seja, em que a forma do gesto se relaciona diretamente com o referente, estabelecendo uma relação com o que representa por analogia – e elementos definidos de forma arbitrária e por convenção.

Neste trabalho utilizo ambas as aceções da palavra gesto: a definida pela sua materialidade particular e a definida pelo seu conteúdo comunicativo implícito, consoante os contextos de ocorrência desta atividade motora e os propósitos artísticos dos criadores.

Espaço, tempo, peso e fluência

Rudolf von Laban definiu quatro elementos qualitativos constitutivos do movimento do corpo: o espaço, o tempo, o peso e a fluência, cada

⁶⁷ Um dos mais importantes estudos científicos da gestualidade é a cinésica de Ray L. Birdwhistell (1970), pois articula o interesse pela significação dos gestos e das atitudes motoras com a sua materialidade, ou seja, o movimento é estudado enquanto traço cinético, enquanto materialidade que transporta sentido. Não pretendo discutir aqui o método e a grelha de análise propostos pelo autor, mas interessa-me referir, pela sua clareza e aplicabilidade, os critérios que Birdwhistell usa para distinguir os movimentos e as suas qualidades: a intensidade, a amplitude e a velocidade. A intensidade descreve o grau de tensão muscular que intervém na produção de um movimento (muito tenso, tenso, normal, frouxo, muito frouxo). A amplitude é a abertura do movimento (estreita, limitada, distendida e ampla). A velocidade diz respeito à duração temporal da ocorrência de um movimento (*staccato*, normal e *allegro*). Estes critérios são aspetos importantes que também incluo na grelha de análise do movimento que exponho em seguida, mesmo que os referidos fatores qualificadores do movimento não sejam identificados pelos mesmos termos.

um dos quais consistindo em duas dimensões opostas, conforme quadro 2.1. Segundo Laban, a combinação destes fatores confere texturas ao movimento, sendo que estas combinações se apresentam de formas diversas.

Quadro 2.1 – Os quatro elementos constitutivos do movimento

espaço	direto	flexível (ou indireto)
tempo	repentino	contínuo
peso	firme	leve
fluência	livre	controlada

As qualidades do movimento dizem respeito a qualidades cinéticas, definidas por uma determinada motivação, e que, no seu conjunto, Laban designou por elementos de *effort* (energia). Dito de outra forma, ao realizar um movimento, cada pessoa tem, de acordo com a motivação, o temperamento e a situação, uma atitude perante cada um dos quatro fatores – espaço, tempo, peso, fluência. Explicitando: o fator espaço diz respeito à forma como uma pessoa aborda o espaço, com um movimento direto ou indireto; o tempo, ao modo como sente o tempo, um tempo interrompido ou ligado; o peso, ao impacto muscular do movimento, ao grau de intensidade ou vigor muscular (o estado de atividade muscular é também designado por tónus); a fluência, à qualidade da continuidade do movimento, à liberdade ou à antecipação.

Considere-se, a título de exemplo, a forma como os quatro fatores se combinam em algumas ações corporais também definidas por Laban (1980 [1950]): o movimento implicado na ação de dar um soco é firme, direto, repentino e controlado; quando o corpo flutua, o seu movimento é leve, flexível, contínuo e livre; o movimento de torção ou contorção do corpo também é flexível e contínuo, mas, no que diz respeito ao peso, é forte; ao planar, realiza-se um movimento leve, direto e contínuo.⁶⁸

Um outro exemplo através do qual se pode facilmente visualizar a diferença das qualidades do movimento, definidas por uma determinada motivação, é a interpretação das personagens Odette e Odile no *ballet* romântico *O Lago dos Cisnes*.⁶⁹ Se bem que sejam duas personagens

⁶⁸ Exemplos dados num seminário prático orientado por Madalena Victorino, intitulado “Desenvolvimentos dos Princípios Laban para a Educação”, entre 2 e 7 de dezembro de 1985, na Escola Superior de Dança, em Lisboa. Foi através deste seminário que tive o primeiro e determinante contacto com as teorias de Rudolf von Laban.

⁶⁹ O *ballet* romântico é uma interpretação dramatizada de uma narrativa com uma estrutura-tipo e linguagens de movimento próprias. O primeiro *ballet* romântico,

distintas nos seus caracteres e estilos de movimento, Odette e Odile são, regra geral, interpretadas pela mesma bailarina, o que representa, precisamente por essa diferença, um grande desafio só colocado pelos coreógrafos e companhias de repertório clássico a bailarinas consideradas excelentes dentro dos padrões estéticos, de competência técnica e de qualidade interpretativa definidos pela dança clássica. Odette, mulher transformada em cisne pelos poderes maléficos do mágico Rotbard, é cândida, vítima, desprotegida, delicada, etérea, pelo que os seus movimentos são leves, contínuos e flexíveis, sobretudo quando comparados com os de Odile, filha do mágico Rotbard que se disfarça de Odette junto do príncipe Siegfried, seduzindo-o e conduzindo-o a trair involuntariamente Odette. Os movimentos de Odile têm, pelo carácter malévolo e voluntarioso que é atribuído a esta personagem, uma qualidade mais forte, direta e repentina. Num género de espetáculo como o *ballet* romântico, em que todos os seus elementos (linguagens de movimento, figurinos, cenários, música) se articulam para “contar” uma história, a adoção de uma qualidade de movimento, ou seja, de um estilo, é essencial para a definição do carácter da personagem e para a identificação das suas ações no interior da intriga.

Para além do recurso à análise sistematizada de Laban, as qualidades e os significados intrínsecos a qualquer movimento podem também ser descritos verbalmente (quer por bailarinos e coreógrafos, em relação à sua própria dança, quer por espectadores ou críticos) através do emprego de metáforas. Enunciados como “um balão prateado cheio de hélio apoia-se na ponta do dedo do bailarino” e “o corpo do bailarino arqueia-se como um arco flexível” (Deborah Hay, cit. in Foster, S., 1986: 78) são ilustrativos da forma como a dança pode evocar, através das qualidades do movimento, realidades para além de si mesma. O uso de metáforas verbais é ainda importante, como refere Susan Foster, durante os processos de aprendizagem de uma técnica ou incorporação de uma dança, pois desenvolvem uma consciência do corpo e do movimento e contribuem para a integração de elementos estéticos, sociais e morais sobre a dança (1992: 485).⁷⁰ Resumindo, as qualidades visuais e cinestésicas do movi-

La Sylphide (A Sílfige), cuja estrutura viria a servir de modelo para subsequentes *ballets* ao longo do século XIX, data de 1832. *O Lago dos Cisnes* é um exemplo tardio do romantismo e uma das obras do *ballet* russo mais remontadas pelas companhias de repertório clássico existentes em vários países. Quando o coreografaram, em 1895, Marius Petipa e Lev Ivanov usaram a música de P. I. Tchaikovsky e seguiram, a título de homenagem, o modelo dos primeiros *ballets* românticos.

⁷⁰ James W. Fernandez designa este tipo particular de transferências de uma experiência de um domínio para outro por “metáforas organizadoras ou performativas”,

mento podem ser traduzidas verbalmente quer de forma objetiva quer de forma metafórica.

O movimento no espaço

A forma como o corpo usa o espaço diz respeito à forma espacial incorporada no movimento (*space-in-the-body*) e à utilização do espaço performativo (*body-in-space*) (Preston-Dunlop, 1998: 121; 2002: 83). A forma espacial incorporada no movimento é a propriedade espacial desenhada no corpo, que lhe confere determinada configuração – são os desenhos do corpo (arredondados, direitos, angulosos). A utilização do espaço performativo diz respeito à forma como o corpo se move no espaço, esculpindo padrões de linhas virtuais. A forma espacial incorporada no movimento e a utilização do espaço performativo podem também ser designados por, respetivamente, “desenho corporal” e “progressão espacial”.⁷¹

Os aspetos básicos e indissociáveis a considerar na forma como o corpo usa o espaço são as direções, os níveis, as extensões e os percursos (Laban, 1980 [1950]: 38). Estes aspetos, discriminados no quadro 2.2, podem também ser designados por propriedades espaciais.

O corpo é uma estrutura tridimensional – tem altura, largura e profundidade. No limite da extensão do corpo em cada uma destas dimensões desenha-se uma esfera imaginada. Esta esfera, no interior da qual o movimento é realizado, designa-se por cinesfera (ver figura 2.1), seguindo um conceito de Laban (1966: 10).

A cinesfera é o “espaço pessoal” e distingue-se do “espaço em geral”, que é o espaço performativo no seu todo, para onde podem ser transportadas as cinesferas de cada pessoa. No interior da cinesfera o corpo pode movimentar-se ao longo de três círculos ou planos: o plano da porta (plano lateral ou vertical), o plano da mesa (plano horizontal) e o plano da roda (plano sagital) (ver figura 2.2). Cada um destes planos é desenhado bidimensionalmente pela intersecção de eixos (ver quadro 2.3).

na medida em que são asserções metafóricas que influenciam e facilitam a performance e os comportamentos dos indivíduos (1986: 6-7).

⁷¹ Os conceitos de “desenho corporal” e de “progressão espacial” são de Valerie Preston-Dunlop: o desenho corporal é uma forma efetiva; a progressão espacial é o desenvolvimento do movimento no espaço através do traçado de linhas direitas e curvas virtuais (1998: 133-134).

Quadro 2.2 – O corpo no espaço: direções, níveis, extensões e percursos

<p>direções (26 direções básicas ou diametrais)</p>	<ul style="list-style-type: none"> – frente – trás – esquerda – direita – cima – baixo – direita-frente – direita-trás – direita-cima – direita-baixo – esquerda-frente – esquerda-trás – esquerda-cima – esquerda-baixo – frente-cima – frente-baixo – trás-cima – trás-baixo – cima-direita-frente – cima-direita-trás – cima-esquerda-frente – cima-esquerda-trás – baixo-direita-frente – baixo-direita-trás – baixo-esquerda-frente – baixo-esquerda-trás
<p>níveis</p>	<ul style="list-style-type: none"> – alto (refere-se ao espaço à altura das mãos, quando estas estão elevadas acima da cabeça) – médio (meia-altura do corpo, ao nível da cintura) – baixo (perto das pernas e no chão)
<p>extensões</p>	<p>perto – normal – longe pequeno – normal – grande</p>
<p>percursos (são as ligações entre duas posições do corpo no espaço)</p>	<p>direito – angular – curvo</p>

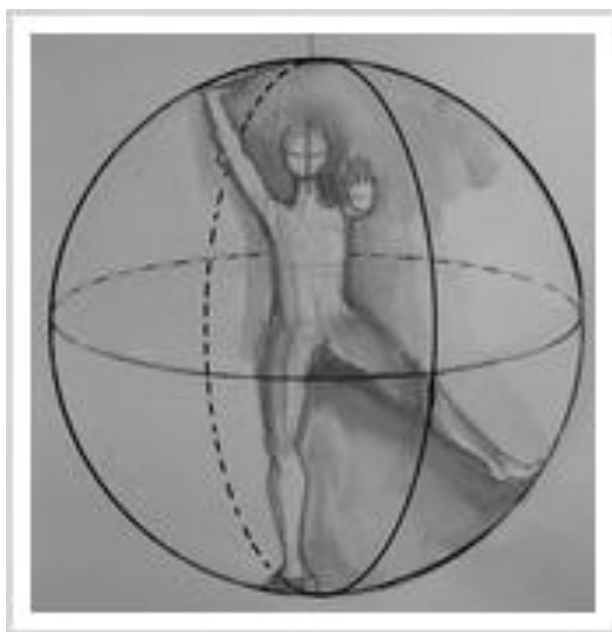


Figura 2.1 – A cinesfera
Desenho elaborado a partir de Bartenieff (1980: 25)

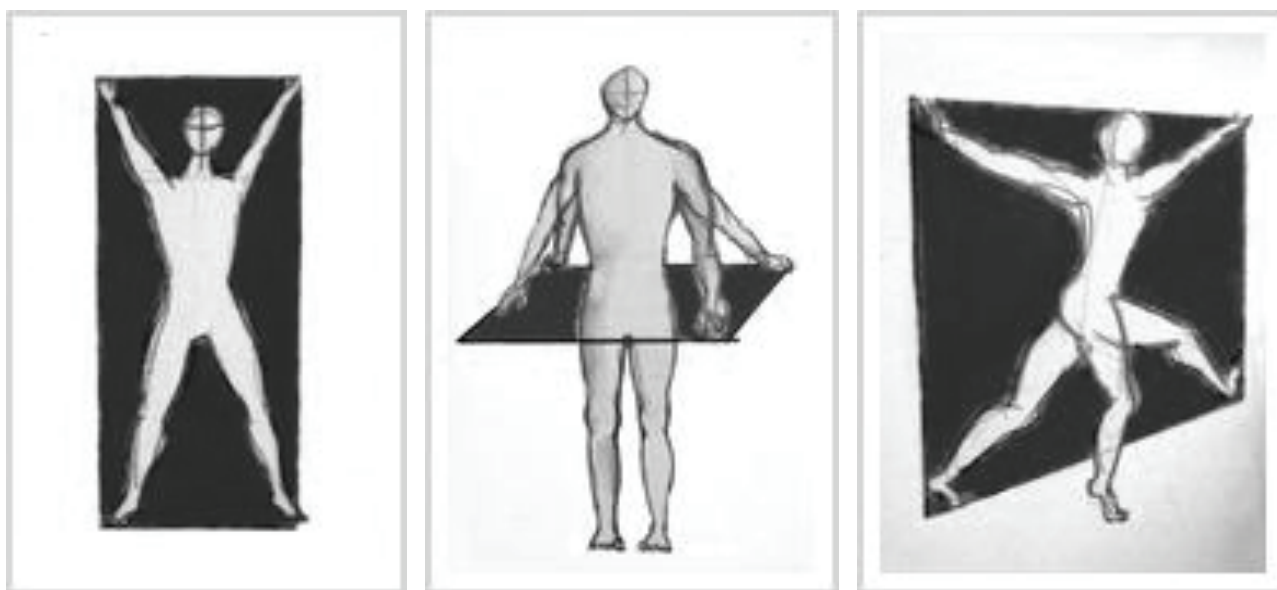


Figura 2.2 – O plano da porta, o plano da mesa e o plano da roda
Desenhos elaborados a partir de Bartenieff (1980: 31)

Os eixos vertical, horizontal e sagital correspondem, na cinesfera, às três dimensões do corpo: altura, largura e profundidade. O plano da porta é interceptado pelo eixo horizontal, o plano da mesa pelo eixo sagital e o plano da roda pelo eixo vertical (ver quadro 2.3).

Quadro 2.3 – Dimensões do corpo, eixos, planos

dimensões do corpo	eixos na cinesfera	planos	eixos que se intercetam
altura	vertical	porta	vertical e horizontal
largura	horizontal	mesa	horizontal e sagital
profundidade	sagital	roda	sagital e vertical

A forma do movimento que se desenvolve em torno dos três planos é bidimensional. Introduza-se agora os movimentos tridimensionais, o que permite alargar o espectro das possibilidades dos padrões espaciais e estender ao máximo a mobilidade. Os movimentos tridimensionais que se desenvolvem com a introdução das direções diagonais e pelo cruzamento diagonal dos eixos podem ser visualizados no interior de uma forma geométrica cúbica (ver figura 2.3). Esta estrutura tridimensional é formada pela junção em diagonal dos seus oito vértices, a partir de quatro diagonais.

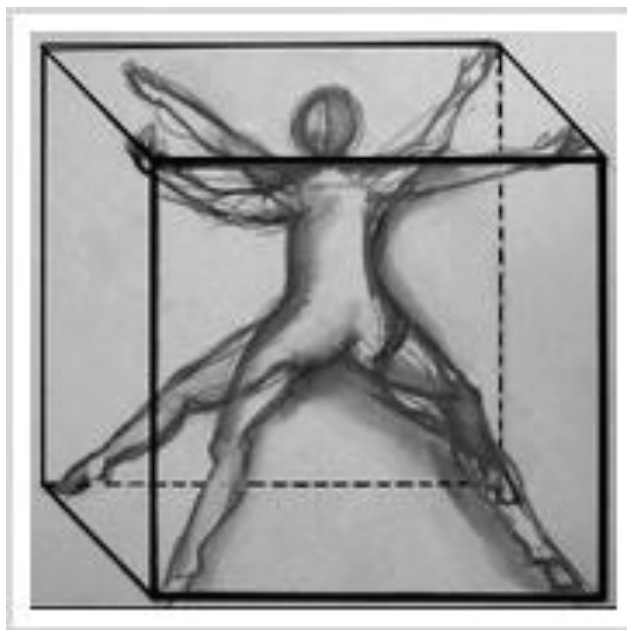


Figura 2.3 – O cubo
 Desenho elaborado a partir de Bartenieff (1980: 32)

A trama alarga-se no interior do icosaedro, uma estrutura tridimensional com 20 faces, visualizada quando os três planos são sobrepostos e os seus pontos periféricos são diametralmente ligados (ver figura 2.4). As possibilidades de movimento dentro do icosaedro são múltiplas: a torção, a assimetria e os níveis intermédios, entre o alto e o baixo, tornam a trama coreográfica complexa e os seus significados expandem-se. As possibilidades de execução, observação e análise do movimento crescem assim exponencialmente.



Figura 2.4 – O icosaedro
Desenho elaborado a partir de Bartenieff (1980: 42)

O espaço é definido de forma física e simbólica. Movimentos que ocorrem, por exemplo, no ar, como saltos ou *lifts* (transporte de um corpo no ar) estão associados a representações de pureza, eterização dos corpos, dessexualização, imaterialidade, evasão ou fuga, alegria ou suspensão; enquanto os movimentos que ocorrem no chão ou são orientados para o chão denotam uma existência mais terrena, quotidiana e corpórea, podendo também exprimir conflitualidade e tensão.

Outros elementos do espetáculo

A dança refere-se ao mundo e “transporta” o mundo para dentro da moldura teatral através de um trabalho complexo em torno da materialidade do movimento. Mas um espetáculo é ainda constituído de outros elementos: no interior da moldura teatral, o movimento articula-se, combina-se ou coexiste (consoante a modalidade da relação estabelecida) com outros elementos integrantes da performance – os plásticos, os sonoros e as imagens virtuais. Quando nos referimos a um espetáculo de dança, referimo-nos às linguagens do movimento, às decisões coreográficas e a todos os outros elementos diversamente manipulados, presentes ou ausentes, privilegiados ou secundarizados, tais como a música, o som, o texto falado, a cenografia, os adereços e outros objetos plásticos (pinturas, desenhos, esculturas), a fotografia, o filme, as imagens virtuais, os figurinos, a maquilhagem, as pinturas corporais e o desenho de luzes, que, em

conjunto com um determinado estilo de movimento, identificam um determinado gênero ou espetáculo de dança.

Todos estes aspetos devem ser considerados como unidades de observação da dança teatral, pois é também pelo modo como eles são incluídos ou excluídos que distinguimos e categorizamos, por exemplo, o *ballet* romântico, o *contact improvisation*, um espetáculo de Merce Cunningham, de Bill T. Jones, de Jérôme Bel, de Francisco Camacho ou de Vera Mantero.

Não é meu objetivo enumerar as modalidades de relação possíveis entre os vários elementos, como também não me debruçarei sobre os múltiplos métodos de composição a que um criador pode recorrer para dispor e organizar os materiais integrantes de uma performance.⁷² O meu objetivo é incluir na análise e na interpretação de um espetáculo a função significativa dos outros elementos que o integram, mesmo quando sobre eles não nos podemos debruçar com a competência analítica que a especificidade dos seus modos de operar, das suas técnicas e linguagens exigem.

Frequentemente, o processo de composição coreográfica começa ou desenvolve-se quando se estabelece uma relação entre o movimento e a música, os cenários, os adereços, os figurinos ou outros *media*, como o filme ou as imagens produzidas pelos sistemas computadorizados; frequentemente, os sentidos descobrem-se no momento em que, no processo criativo, estes vários elementos são articulados, independentemente das intenções e dos propósitos inicialmente definidos pelos artistas envolvidos.

A música usada pode ter sido criada previamente ou pode ser feita propositadamente para o espetáculo. Os cenários e outros objetos plásticos podem ser elementos fixos ou móveis, suscetíveis de manipulação por parte dos bailarinos. As luzes ocupam um lugar crucial, na medida em que são os desenhos de luz (quando se trata de luz artificial para um teatro) ou os jogos com a luz natural que dão existência visual aos bailarinos, ao espaço, à cenografia, aos adereços e aos figurinos, relacionando-os, colorindo-os e atribuindo-lhes uma atmosfera particular.

Os figurinos constroem uma personagem ou contribuem para transformar o corpo num elemento plástico. Os figurinos e a indumentária são a primeira extensão do corpo e um dos importantes suportes de inscrição de significados. A maquilhagem e as máscaras podem ser usadas na construção de uma personagem; também como artifício para trabalhar a presença ou a expressividade, no caso da maquilhagem; e ainda como forma de neutralizar ou uniformizar as figuras, no caso das máscaras.

⁷² Sobre as múltiplas formas de estes elementos serem usados no processo de criação e de estarem presentes no espetáculo, ver Preston-Dunlop (1998) e Louppe (2000).

Os vários elementos constitutivos de uma performance deverão ser considerados na descrição, na análise e na interpretação sempre que o seu contributo é considerado fundamental para a criação do sentido ou para a eficácia do evento no seu conjunto.

Quando me debrucei, no capítulo anterior, sobre o trabalho de Vera Mantero, referi-me, precisamente, à importância dos adereços nos seus espetáculos. Ver-se-á, também, no último capítulo, a dimensão significativa que, no seu trabalho, Francisco Camacho atribui aos figurinos.

Para Bill T. Jones (sobre cuja atividade me debrucei no capítulo 4), as ideias sugeridas pelos outros colaboradores são, segundo o coreógrafo, importantes para “ajudar” o seu trabalho. E explicita:

O meu trabalho, enquanto criador, começa sempre no estúdio, sozinho, em dança. Depois, posso pedir ao Robert [Wierzel, desenhador de luzes, colaborador habitual de Jones] ou ao Björn [Amelan, artista plástico, colaborador habitual de Jones, nos últimos anos] que me ajudem a resolver certas situações ou a desenvolver outras. Às vezes é o Björn que tem uma ideia e a sugere. Essas sugestões, por vezes, fazem-me descobrir mais sentido no que estou a fazer.⁷³

Sobre a colaboração de ambos, Björn Amelan afirma:

Bill, às vezes, no começo, sente a necessidade de um cenário que funcione como um trampolim para a sua coreografia. E, geralmente, eu resisto, porque acho que o seu movimento não precisa de um trampolim. Quando o movimento se torna suficientemente rico, e ele suficientemente confiante, confirma-se que não precisa de um trampolim. Por isso, o cenário que se pode adicionar – às vezes não precisa de nada – é uma extrapolação. Quase sempre resisto em aparecer nos ensaios cedo demais. Prefiro aparecer mais tarde e extrapolar.⁷⁴

Geralmente, os vários colaboradores de um espetáculo – coreógrafos, artistas visuais, compositores – conversam entre si com vista à criação de um todo significativo, independentemente da regularidade com que se encontram e da intensidade dos planos e do trabalho que realizam em conjunto. Há, contudo, outros modelos de colaboração, em que os criadores envolvidos trabalham de forma autónoma. É deste modo que o coreógrafo Merce Cunningham e os outros artistas envolvidos na criação de uma obra procedem, como se analisa no capítulo que se segue.

⁷³ Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, em Madrid, em novembro de 2003.

⁷⁴ Em entrevista que Björn Amelan me concedeu, em Madrid, em novembro de 2003.

3.

“NÃO HÁ PONTOS FIXOS NO ESPAÇO”: MERCÉ CUNNINGHAM

Através de uma observação analítica e teoricamente apta a discriminar o lugar (posição no espaço) onde as pessoas dançam e com quem dançam, compreendemos os mecanismos pelos quais a dança assinala formas de organização intergrupala (grupos sociais, etários ou de género) e interpessoal, independentemente de a dança ocorrer em contextos teatrais, sociais ou rituais.

Estes procedimentos analíticos, propostos originalmente pelos antropólogos E. E. Evans-Pritchard (1965 [1928]) e Marcel Mauss (1993 [1947]) para tornar inteligível a dimensão sociocultural da dança, permitirão demonstrar como a dança contemporânea, em particular a obra do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009), assente numa ideologia igualitária, decreta uma organização espacial não hierarquizada, valoriza a liberdade individual e estabelece princípios de igualdade entre os indivíduos. A observação e a análise dos modos como se dança – técnicas de dança usadas e estilos de movimento – evidenciam a forma igualitária como os indivíduos são representados na sua relação com os outros.

Na dança, os valores de liberdade e igualdade exprimem-se na composição dos elementos constitutivos dos próprios espetáculos; na relação que os agentes criativos estabelecem com o público, consoante os seus propósitos artísticos; na forma como coreógrafos e bailarinos se relacionam nos processos artísticos, independentemente do papel mais ou menos diretivo que o coreógrafo possa ter na definição da obra; e no funcionamento interno das companhias ou agrupamentos, ao nível das relações sociais e interpessoais.

Contudo, não me debruço, neste trabalho, sobre este último aspeto, embora seja também um tema de interesse antropológico e sociológico. O funcionamento “institucional” do Judson Dance Theater baseava-se, segundo Sally Banes (1993), em políticas igualitárias e em estratégias de democratização, como a valorização da pluralidade de ideias e das pro-

postas individuais, a aproximação à *pop art* e a inexistência, no interior do grupo, de uma autoridade central ou de uma estrutura hierárquica. Princípios idênticos governavam também a comunidade dos praticantes do *contact improvisation* (cf. Novack, 1990). Estes exemplos são representativos de um modelo de funcionamento não hierárquico. Porém, nas companhias de dança, mesmo nas que não estabelecem formalmente uma hierarquização dos bailarinos, persiste quase sempre um sentido de hierarquia definido pelas funções e pelos estatutos de cada um dos elementos, de acordo com a sua antiguidade, com as suas qualidades interpretativas ou com a sua intervenção no processo criativo – diretor artístico ou coreógrafo *versus* bailarino; capacidade de liderança do grupo, etc.

Concentrar-me-ei, na análise, nos acontecimentos que ocorrem em cena⁷⁵, ou seja, na presença do corpo humano e na materialidade visível do movimento – estilo, coreografia –, pelos quais a dança alude a ideias e a acontecimentos do mundo exteriores à própria dança. Sempre que imprescindível para a apreensão dos significados da obra, referir-me-ei à forma como os outros elementos do espetáculo se relacionam com a dança.

Tendo como estudo de caso central o trabalho de Merce Cunningham, compreendido, primeiro, no seu conjunto, e focando-me, depois, nas obras *RainForest* (1968), *Beach Birds* (1991), *Enter* (1992) e *Split Sides* (2003), perceberemos como é que no espaço da cena as identidades individuais, de género e grupais podem ser representadas.⁷⁶

Farei ainda algumas incursões na história da dança – *ballet* e *modern dance* – porque necessárias para melhor se entender os desvios decisivos realizados por Cunningham em relação aos modelos performativos anteriores e os elementos inovadores implicados nas obras analisadas.

Posições e hierarquias

A organização dos bailarinos no espaço teatral é um indicador da posição social dos indivíduos ou grupos. A dança produz e reproduz relações de igualdade ou de desigualdade entre indivíduos e grupos através das formas de organização dos intérpretes em cena, dos tipos de relação que se estabelecem entre eles e dos significados e valores atribuídos ao espaço.

⁷⁵ Utilizo o termo “cena” para me referir ao palco ou a qualquer outro lugar usado para a realização de um acontecimento coreográfico teatral.

⁷⁶ Designo por identidade a forma como o sujeito ou o grupo se veem e representam, e como se veem e representam a si na relação com os outros. A noção de identidade será retomada nos próximos capítulos.

No *ballet*, as formas de ocupação do espaço e de interação entre os indivíduos assinalam e estabelecem uma vincada hierarquia entre eles. No *ballet* do século XIX – na primeira metade, em França e, na segunda metade, na Rússia –, a situação performativa, do ponto de vista espacial, caracteriza-se por uma organização hierarquizada dos bailarinos e das personagens, a vários níveis, tal como as podemos ainda observar nas várias remontagens atuais de clássicos da época.

Em primeiro lugar, a diferença entre classes sociais é marcada por uma clara separação dos locais onde dançam os intérpretes que as representam. As representações das categorias sociais reatualizam a separação entre o povo e a nobreza, que o *ballet de cour*, dançado precisamente pelos nobres, nos séculos XVI e XVII, decretara. No século XIX, o universo romântico, que valoriza as formas de cultura popular, designadamente a literatura oral e as danças, transporta para cena os palácios, os príncipes e as princesas, mas também os ambientes populares e os camponeses. No *ballet*, as desigualdades sociais são assinaladas pelos lugares onde se dança e, concomitantemente, pelos estilos de dança, figurinos e cenários.

Considere-se alguns exemplos. Em *La Sylphide*, um espetáculo estreado no Théâtre de l'Académie Royale de Musique, em Paris, em 1832, com coreografia originalmente criada por Filippo Taglioni, o universo representado pelos cenários e adereços é o de uma herdade na Escócia; os personagens protagonistas são camponeses; os figurinos e as danças inspiram-se na indumentária e nas danças “populares” escocesas. Em *Giselle*, um *ballet* estreado no mesmo teatro, em 1841, com coreografia de Jules Perrot e Jean Coralli, um duque e um príncipe “visitam” o mundo dos camponeses, representado, no primeiro ato, pelas habitações cobertas de colmo em época de vindimas; e as danças são inspiradas em danças “populares” eslavas. No final do século XIX, o centro das produções do *ballet* desloca-se de Paris para São Petersburgo. No Teatro Marinski serão estreados significativos *ballets*, como *Cinderela*, em 1893, e *O Lago dos Cisnes*, em 1895, ambos com coreografia original de Marius Petipa e Lev Ivanov. A ação desenrola-se em espaços palacianos, e o vocabulário de movimento é o da dança clássica, aquele que, precisamente, foi inventado e sistematizado sob os auspícios de monarcas e aristocratas, designadamente Luís XIII e, sobretudo, Luís XIV, que fez do *ballet* o lugar de reafirmação do poder real e das figuras de Rei Sol e de Apolo os seus papéis titulares.

Em segundo lugar, no *ballet*, as posições sociais de uns indivíduos relativamente aos outros também se encontram espacialmente definidas. Nos séculos XVI e XVII, nas danças sociais em voga na Europa, como a

pavana e o minuete, respetivamente, os nobres dispunham-se de acordo com a sua posição e o seu prestígio. Nestas danças, de tipo processional, a ordem de precedência dos indivíduos na fila – disposição e direção do traçado de linhas retas e curvas que o movimento descrevia no espaço – era determinada pela sua influência social. E dançar com competência era uma forma de reafirmar esse lugar. Esta disposição, pela qual se assinalavam e reafirmavam as posições sociais dos indivíduos, é transferida para as representações de alguns *ballets* no século XIX. Por exemplo, nos atos I e II de *O Lago dos Cisnes*, as danças que têm lugar nas festas dadas no palácio da rainha são iniciadas e conduzidas tendo como referência a localização central da rainha ou do príncipe.

Em terceiro lugar, o *ballet*, no século XIX, para além de dispor hierarquicamente as personagens em função da sua posição social, também as hierarquiza em função do papel que desempenham na narrativa. As suas posições espaciais são determinadas por uma conceção de espaço definida pela existência, por um lado, de um centro onde ocorrem as ações principais e, por outro lado, de zonas periféricas onde têm lugar os acontecimentos menos relevantes no desenrolar do espetáculo. No *ballet*, as ações irradiam a partir de um ponto central, ou seja, há uma hierarquia espacial e uma correspondente hierarquia entre os bailarinos-personagens em cena: as personagens principais estão no centro e as personagens secundárias colocam-se na periferia.

Em quarto lugar, 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*, separa 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 e uniformizadas interpretações das personagens secundárias. Considerando uma vez mais *O Lago dos Cisnes* como exemplo, Odette/Odile e o Príncipe Siegfried cabem na categoria das primeiras personagens, enquanto os convidados do príncipe e os cisnes pertencem à segunda.

Sobre a diferença entre o conceito de “corpo de baile” e o de “grupo”, a bailarina e coreógrafa norte-americana Doris Humphrey (1895-1958) afirma, em *The Art of Making Dances* (1959) – o primeiro manual de composição coreográfica do século XX –, que a noção de “grupo”, aplicada quer a uma estrutura de criação formada por um conjunto de artistas

quer ao modo de relacionamento dos intérpretes em cena, só começa a ser usada na dança com o aparecimento das companhias de dança moderna cujo funcionamento e cuja 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:

“Grupo” é uma palavra que, aplicada à dança, surgiu com as companhias de dança moderna. Os conjuntos, antes disso, eram conhecidos por *corps de ballet* [...]. Há aqui uma diferença social implícita, que fez com que a palavra “grupo” emergisse para definir uma nova relação entre os participantes numa forma de dança direcionada para uma ideia democrática. A posição ocupada no mundo do *ballet* foi, e continua a ser, derivada da hierarquia da corte – começando com o rei e a rainha, depois vêm os nobres, os plebeus e, por fim, os lacaios e os servos. Os bailarinos progrediam, desde os seus tempos de escola, exatamente através deste tipo de estratos sociais, com a única diferença de os plebeus se poderem tornar reis. Assim que uma jovem se tornasse uma *prima ballerina assoluta*, via garantida a sua posição de rainha até já não poder dançar mais, e não havia qualquer hipótese de se voltar a misturar com as pessoas comuns. Porém, hoje em dia, tornou-se um lugar-comum encontrar bailarinos que, em diversos momentos, tanto podem ser solistas como integrar um conjunto. Este procedimento democrático não só altera o funcionamento dos bailarinos, como também muda o padrão da forma coreográfica (Humphrey, 1959: 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 a conseqüente alteração do padrão da forma coreográfica em si, ao nível das disposições espaciais e relativamente à posição e ao modo de expressão de cada bailarino.

Retomando a expressão das hierarquias no *ballet*, e como quinto e último aspeto a considerar, diria que à forma como o espaço da cena era hierarquizado correspondia, como se de uma imagem num espelho se tratasse, uma distribuição igualmente hierarquizada dos espectadores, consoante a sua posição social e o seu poder económico. Ou seja, se se considerar, por exemplo, a distribuição dos espectadores nos teatros à italiana, construídos a partir do século XVII (com 1ª e 2ª plateias, camarotes de 1ª e de 2ª, 1º e 2º balcões, entre outras designações), a visibilidade dos lugares, relativamente ao centro do espaço cénico, decresce proporcionalmente ao valor dos ingressos, à posição social e ao poder económico dos indivíduos que os ocupavam. Na arquitetura dos teatros atuais, esta hierarquia espacial e social tende a esbater-se. Contudo, no dispositivo implicado numa performance teatral, é difícil, na prática,

anulá-la por completo, uma vez que é improvável que se consiga estabelecer uma perfeita equidistância de um espectador relativamente aos outros e de cada um relativamente ao centro da cena, exceto nas disposições circulares.⁷⁷

No século XX, nasce uma nova dança que abandona as divisões dos grupos em função de distinções sociais, as narrativas feéricas e idílicas e as representações do transcendente. Nas suas novas visões do mundo, predominam as representações do ser humano e das suas emoções.

Na primeira metade do século XX, a *modern dance*⁷⁸ recusa a tradicional ocupação hierarquizada do espaço do palco, definida em função dos grupos sociais representados e do estatuto dos bailarinos, tal como era visível no *ballet*. Desenvolve, contudo, a ideia de que certas partes do palco são mais fortes do que outras, têm um potencial comunicativo diferente. O valor conferido ao espaço sofre mudanças em função do sentido que o coreógrafo pretende atribuir ao movimento e da mensagem que deseja enviar ao 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”: “Faça-se um corpo caminhar lentamente do fundo para a frente do palco, no centro. Quando está mais distante é misterioso, com elevado potencial dinâmico e simbólico, e sê-lo-ia ainda mais se estivesse fora do centro. À medida que avança, o centro carregado de energia sobrepõe-se, aumentando-lhe tanto a estatura como a força” (*ibid.*: 80). Esta é também a área para onde

⁷⁷ Sobre o significado e o efeito comunicativo das disposições circulares, ver capítulo 1.

⁷⁸ A expressão *modern dance* é usada nos anos 1930 pelo crítico de dança norte-americano John Martin para classificar as danças de vários bailarinos, entre os quais Martha Graham, que, apesar da diversidade de estilos, se encontravam ligados por certos princípios e objetivos comuns (1989 [1933]: 2), designadamente o uso de um vocabulário de movimento individualizado e mais apto a exprimir as emoções e as tensões da vida humana. Distanciada do vocabulário da dança clássica, que Martin diz ser “artificial” e estar “estandardizado” (*ibid.*: 4, 19), a *modern dance* visava “exteriorizar a experiência pessoal e autêntica” (*ibid.*: 19). Na literatura sobre dança, a expressão *modern dance* passou a designar um conjunto alargado de coreógrafos e estilos compreendidos entre os anos 1920 e os anos 1960. Eu uso-a no sentido estrito em que foi usada por Martin, para se referir aos coreógrafos norte-americanos que colocaram a comunicação de experiências emocionais no centro dos objetivos da arte da dança, apesar da diferença estilística existente entre eles. Desse conjunto, excluo Merce Cunningham, que é frequentemente incluído no mesmo grupo por razões de ordem cronológica, não obstante a grande diferença das suas motivações e ideias artísticas.

convergem um conjunto de forças e se estabilizam as configurações simétricas: “Tentei muitas vezes calcular o número de forças que operam no centro do palco e nunca cheguei a uma conclusão sobre a lista toda. Eu diria que há pelo menos onze linhas convergindo neste ponto, além da segurança psicológica do desenho simétrico” (*ibid.*: 76).

Na sua obra, Humphrey explicita o significado psicológico das deslocamentos dos bailarinos no palco e de certas ações dinâmicas; identifica zonas mais ou menos adequadas para secções dramáticas, satíricas, absurdas ou de comédia; hierarquiza as direcções e os percursos em função do seu poder comunicativo:

Comentando os valores relativos das direcções do movimento, digo que em frente é a mais poderosa porque o corpo e toda a dinâmica do bailarino estabelecem uma comunicação directa; na diagonal vem a seguir, depois lateralmente e, finalmente, à volta. Um movimento rotativo, seja uma volta dada por um único bailarino ou um padrão circular realizado por um grupo, pode ser emocionante se for feito com uma técnica virtuosa, mas os ângulos dos corpos mudam tão rapidamente que a linha da comunicação e o desenho são quase obliterados, deixando apenas uma proeza física como o elemento estimulante (Humphrey, 1959: 81).

Os significados que Humphrey atribui ao espaço – que a coreógrafa designa como os “significados naturais do espaço do palco” (*ibid.*: 82) – são explorados em obras de criadores da *modern dance*, mas também de coreógrafos atuais. Os valores conferidos aos pontos do espaço, às direcções e aos percursos espaciais são hierarquizados de acordo com o seu potencial comunicativo, no contexto de uma dança em que se valoriza a expressão de traços psicológicos e estados emocionais.

Merce Cunningham, a partir da década de 1950, rompe com todas as formas de representação hierárquica do espaço. Cunningham descentrou, desierarquizou o espaço cénico, passando a considerar todos os pontos importantes e significativos. A revolução cunninghamiana, ao nível da organização do espaço cénico, teve consequências até então sem precedentes nos modos de representação coreográfica da posição dos indivíduos, nas relações entre os vários elementos do espectáculo e no papel atribuído ao espectador.

As hierarquias atrás analisadas baseiam-se numa distinção em níveis (Dumont, 1966: 400) entre os vários grupos e elementos do espectáculo, submetidos a uma ordem superior englobante das restantes. Nas obras de Cunningham, pelo contrário, os valores atribuídos aos indivíduos e aos vários elementos do espectáculo são iguais. Dito de outro modo, a oposição assimétrica característica das relações hierárquicas (Dumont, 1983:

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.

Admita-se, contudo, seguindo Louis Dumont, que a ausência de hierarquias seria uma utopia, pois à agência do indivíduo e às relações sociais está necessariamente subjacente uma hierarquia de ideias e de valores: “[...] o homem não pensa somente, age. Ele não tem apenas ideias, mas valores. Adotar um valor é hierarquizar, e um certo consenso sobre os valores, uma certa hierarquia das ideias, das coisas e das pessoas é indispensável à vida social” (1966: 34). Diria, então, que 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 nos ideais de liberdade, de reconhecimento da pluralidade, de autonomia e expressão individuais, é um sistema que estabelece uma relação de igualdade de direitos entre os indivíduos (Giddens, 1996 [1992]: 129-132). 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.

Mudanças imprevisíveis

A hierarquização do espaço em função do estatuto de quem o ocupa e da relevância atribuída à sua ação, explorada no *ballet*, e a classificação do espaço em função do efeito comunicativo do corpo em movimento, realizada 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 sujeito. Cunningham passou a valorizar a especificidade das direções e dos percursos 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 utilizava habitualmente para falar do seu trabalho, as suas danças habitam o palco como uma

rua é habitada por muitas pessoas: podem avançar livremente, 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 vistas por vários observadores, de várias perspectivas.

“Não há pontos fixos no espaço” é a célebre máxima de Albert Einstein que Cunningham costumava citar porque nela sustentava a sua conceção desierarquizada da dança. À semelhança das telas de Jackson Pollock, artista plástico contemporâneo do coreógrafo, as danças de Cunningham não têm como referência um ponto específico no espaço.

[...] no *ballet* tal como o aprendi, e mesmo nas minhas primeiras experiências de dança moderna, o espaço era observado em termos do proscénio, era frontal. Então e se, como nas minhas peças, decidíssemos tornar qualquer outro ponto no palco igualmente interessante? Costumavam dizer-me que o centro do espaço era o mais importante: que era o centro da atenção. Mas em muitas pinturas modernas tal não acontecia e a sensação de espaço era diferente. Por isso, decidi abrir o espaço, considerando-o igual, e qualquer local, ocupado ou não, tão importante quanto outro qualquer. Num contexto destes, não temos de nos referir a um ponto preciso no espaço. E quando por acaso li a frase de Albert Einstein, “Não há pontos fixos no espaço”, pensei que, de facto, se não existem pontos fixos, então cada ponto é igualmente interessante e versátil (Cunningham, 1991 [1980]: 17-18).

Comparo Cunningham e Pollock apenas a nível formal, pois, tal como as danças de Cunningham, as telas de Pollock não têm um centro a partir do qual as ações irradiam e para o qual o olhar se deve dirigir. Contudo, a nível conceptual e das motivações e intenções artísticas, o trabalho do coreógrafo distancia-se do deste expressionista abstrato, pelo que partilho das críticas feitas por Roger Copeland, um estudioso da obra de Cunningham, aos que frequentemente comparam os dois artistas.

A arte de Pollock é psicológica e emocionalmente motivada, enquanto a de Merce Cunningham e a dos artistas plásticos seus colaboradores, como Robert Rauschenberg (artista residente da Merce Cunningham Dance Company, entre 1954 e 1964) e Jasper Johns (conselheiro artístico da Companhia, entre 1967 e 1979), não o são. Pelo contrário, eles rejeitam que a sua atividade artística seja movida por estímulos de ordem psicológica. Donde, e segundo Copeland, o expressionismo abstrato de Pollock aproximava-se mais do “expressionismo” das danças de Martha Graham:

Em última análise, Pollock descobriu a sabedoria contida no muito citado aforismo de Martha Graham, segundo o qual “o movimento não mente”. [...] o tipo de dança moderna de Graham tem muito a ver com o expressionismo abstracto: ambos eram jungianos, comandados pela gravidade e agitados emocionalmente. Comparemos os títulos dos principais trabalhos de Pollock e Graham criados nos anos quarenta. Pollock pintou *The She-Wolf* (A Loba), *Pasiphaë*, *Guardians of the Secret* (Guardiões do Segredo) e *Totem Lesson I*. Graham dançou obras com títulos igualmente encantatórios: *Cave of the Heart* (Gruta no Coração), *Errand into the Maze* (Missão no Labirinto) e *Night Journey* (Viagem Noturna) (Copeland, 1999 [1979]: 142-143).

De facto, a motivação subjetiva, radicada no inconsciente, e a relação causa-efeito das obras de Pollock e de Graham não são comparáveis ao carácter objetivo com que os materiais são trabalhados nas obras de Cunningham, de Rauschenberg e de Johns.

Retome-se a ideia de que as coreografias de Cunningham recortam e expandem o espaço. *Summerspace* (1958), por exemplo, é uma obra especificamente sobre o espaço. Para esta dança, que parece evocar o movimento dos pássaros numa praia ao pôr do Sol, o coreógrafo numerou as entradas e saídas do palco (de uma a seis) e depois ligou-as através de todas as trajetórias possíveis (um total de 21), às quais fez corresponder um idêntico número de frases coreográficas. Para se perceber o grau de complexidade a que Cunningham podia chegar, para expandir as propriedades espaciais e temporais do movimento numa dança, acrescente-se ainda o facto de, em relação àquelas frases de movimento, o criador ter “decidido”, por procedimentos aleatórios, a ordem, a velocidade (rápida, média ou lenta) e o nível espacial (alto, médio e baixo) em que seriam executadas. Após ter o conjunto das frases coreográficas, criou diferentes sequências que distribuiu por cada um dos bailarinos. Deste modo, criam-se no palco várias configurações: os bailarinos podem cruzar-se, dançar em conjunto as mesmas ou diferentes sequências de movimento, ou não chegar sequer a encontrar-se.

A Robert Rauschenberg, o artista plástico autor do cenário e também seu cúmplice desde 1954, Cunningham deu apenas a indicação de que esta seria uma dança sem centro. A “resposta” de Rauschenberg foi um cenário abstrato, pontilhado, sem centro e a três dimensões.

Mais tarde, o título *Points in Space* (1986), um filme realizado por Cunningham e Elliot Caplan em que o coreógrafo multiplica os pontos de vista através da utilização da câmara e da montagem cinematográfica (instrumentos que lhe permitem manipular o tempo e o espaço), reenvia-



Figura 3.1 – *Summerspace* (1958), de Merce Cunningham
Da esquerda para a direita: Viola Farber e Carolyn Brown
© Richard Rutledge
Cortesia da Cunningham Dance Foundation

ria diretamente à frase de Einstein.⁷⁹ Esta dança em filme, sem correspondente em cena, divide-se em sete partes, e o tempo alterna entre rápido e lento. O cenário riscado (de Bill Anastasi) também não tem um centro – os traços têm várias dimensões e estão dispostos irregularmente.

Na obra de Cunningham, em relação a esta abertura do espaço, encontramos uma equivalente abertura do tempo: os bailarinos colocam-se em diferentes pontos no espaço; podem posicionar-se de costas ou de lado, relativamente ao espectador; realizam os fraseados coreográficos traçando diferentes percursos; e podem ainda executá-los a diferentes ritmos e velocidades.

⁷⁹ O filme foi estreado em Portugal a 6 de julho de 1993, na Fundação de Serralves, no Porto, no âmbito do programa “A Dança da Idade do Cinema”, comissariado por António Pinto Ribeiro.

Imaginem que agora consideram a dimensão do tempo. Os nossos oito bailarinos [referindo-se à coreografia *Torse* (1976)] podem estar a efetuar movimentos diferentes, podem até fazê-los ao mesmo ritmo, o que está bem, não há qualquer problema com isso! (riso) – mas também há a possibilidade de poderem estar a efetuar movimentos diferentes a ritmos diferentes e é aí que entra em cena a verdadeira complexidade [...]. Pode não se gostar disso, mas parece-me, a mim, que, de qualquer forma, assim que começamos a pensar deste modo, as possibilidades tornam-se enormes. Um dos pontos que distingue o meu trabalho das coreografias tradicionais, clássicas e modernas, é, sem dúvida, este alargamento de possibilidades (Cunningham, 1991 [1980]: 18).

Contudo, não obstante a interpretação individualizada do movimento, no que agora diz respeito à sua componente temporal, e uma vez que os bailarinos não se apoiam no ritmo ou na estrutura musical, cabe-lhes, a partir de um apurado sentido de grupo, a responsabilidade de se manterem unidos, de modo a interpretarem a estrutura coreográfica também de acordo com a estrutura temporal previamente definida, cronometrada. Merce Cunningham raramente eliminava material coreográfico, pois considerava que tudo era aceitável. Contudo, no que dizia respeito à duração do movimento era mais inflexível.

Viola Farber, que dançou na Merce Cunningham Dance Company desde o começo, entre 1953 e 1965, comenta, a este propósito:

Lembro-me de que às vezes os ensaios eram muito enervantes. Merce sentava-se a olhar para o cronómetro e a única coisa que dizia quando terminávamos uma dança era: “Atrasaram-se um minuto.” Por vezes tínhamos feito coisas que podiam ser corrigidas [...] Mas frequentemente o tempo era a única coisa a ser corrigida (Farber, 1999 [1987]: 213).

Steve Paxton, o “inventor” do *contact improvisation*, que integrou a Merce Cunningham Dance Company entre 1961 e 1964, refere-se às estratégias utilizadas para corrigir a componente temporal do movimento:

No meu tempo, uma das coisas que ele [Merce Cunningham] dizia a esse respeito era: “Se querem acertar no tempo, tornem os pormenores mais claros” e isso parecia funcionar. Conseguíamos eliminar quinze segundos de uma frase de dois ou três minutos que era preciso encurtar simplesmente afinando pequenas unidades – um décimo de segundo aqui, um décimo de segundo ali – até o tempo estar certo (Paxton, 1999 [1987]: 213).

Carolyn Brown, outra das bailarinas que esteve na Companhia desde o início, de 1953 a 1972, salienta o papel de cada intérprete em encontrar, de acordo com a sua individualidade, o ajuste necessário:

Às vezes a frase é alterada pelo nosso corpo – acontece uma coisa diferente devido à nossa constituição, e Merce aceita isso. *Essa* é a margem de accidental – não de acaso, mas de accidental, tão importante na obra de Rauschenberg e absorvido pelo trabalho de Merce. Nós *somos* o accidental (Brown, 1999 [1987]: 214).

Se bem que a Merce Cunningham Dance Company dançasse⁸⁰ sobretudo em palcos convencionais, Cunningham cria situações performativas em que a moldura teatral é circular, permitindo uma disposição não hierarquizada entre espectadores e bailarinos. Isto permite-lhe, por um lado, acentuar a ideia de que o centro do palco é aquele que é ocupado por um bailarino, onde quer que se encontre, e, por outro lado, permite-lhe multiplicar as perspetivas de observação do espetáculo. São exemplos os *Events*, performances que, a partir de 1964, o coreógrafo concebe para espaços não convencionais – estúdios de dança, ginásios, museus, ruas. Cunningham explica as razões de ordem ideológica e prática que estiveram na origem dos *Events*:

Houve sobretudo duas motivações principais para os *Events*. Uma foi quebrar com a ideia de que o único local onde podíamos atuar, por assim dizer, era num teatro, o que nunca foi verdade, porque há centenas de anos que as pessoas fazem peças no exterior. [...] A outra razão era de ordem prática, porque nos permitia a nós, enquanto *performers*, fazer coisas em locais onde, caso contrário, poderíamos não ser capazes de fazer nada de nada. Podíamos mostrar que o teatro não tem de ser pensado como teatro, mas podia ser algo visto na rua. A vida era como o teatro, o teatro como a vida, podíamos vê-lo, tal como vemos as pessoas na praia (Cunningham, 1991 [1980]: 176).

Em *Ocean* (1994), a efetiva circularidade do espaço abre a Cunningham novas possibilidades coreográficas e uma nova pluridirecionalidade da projeção sonora. O dispositivo foi imaginado por John Cage:

⁸⁰ A Merce Cunningham Dance Company terminou a sua atividade em dezembro de 2011, dois anos após a morte de Merce Cunningham, conforme fora estipulado pelo próprio. Durante a Legacy Tour – designação dada a este período de digressão mundial –, a Companhia dançou pela última vez 18 das obras do coreógrafo, entre trabalhos mais antigos e outros mais recentes, designadamente *Nearly Ninety* (2009), a sua última criação, a que me referirei mais adiante.

15 bailarinos num palco redondo circundado pelos espectadores que por sua vez são circundados por 115 músicos. Tratou-se de uma homenagem ao escritor James Joyce – a que Cage já não assistiu (morreu em 1992), mas cujos planos originais foram respeitados pelos compositores David Tudor e Andrew Culver. A música e a dança são construídas em torno do número 19, número determinado pela obra de Joyce – os 17 capítulos de *Finnegans Wake*, os 18 de *Ulisses* e os 19 de *Ocean*.

Indeterminação e acaso

Com a rutura com os imperativos de um uso do espaço-tempo tributário de uma tradição clássica, Cunningham transforma a dança – “uma arte do espaço e do tempo”, do movimento ou da imobilidade, tal como o coreógrafo a define (no texto da sua autoria, “Space, Time and Dance”, de 1952, reimpresso em Vaughan, 1997: 66) – numa materialidade em expansão.

Cunningham opera também uma importante rutura com os cânones da construção coreográfica da *modern dance*, utilizando o acaso como meio de produção de desenhos corporais e espaciais teoricamente ilimitados. Os métodos coreográficos com que tinha contactado enquanto bailarino solista da Companhia de Martha Graham, entre 1939 e 1945, e com os quais o criador acabaria por romper, envolviam uma motivação emocional e uma intencionalidade expressiva.

O coreógrafo determina a configuração de uma dança através de procedimentos aleatórios, que começou a utilizar nos anos 1950, ou seja, ordena a sequência e a simultaneidade dos movimentos a partir de um sorteio, como na lotaria, ou lançamento de moeda ao ar. Cunningham aplicou à dança os métodos de composição aleatórios sob a influência do compositor John Cage, seu colaborador e companheiro, que os usava na composição musical.⁸¹

É na criação de *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), uma dança explicitamente sobre as emoções e as suas expressões, que estes métodos são usados pela primeira vez. A coreografia representava as nove emoções definidas na estética indiana, separadas por interlúdios. Pelo menos um destes interlúdios, o quarteto a seguir ao solo que exprimia o medo, terá sido construído usando procedimentos aleatórios, designadamente o encadeamento dos movimentos para cada um dos bailarinos, as durações e as direções no espaço cénico (Vaughan, 1997: 59).

⁸¹ A colaboração entre os dois artistas, ao longo de 50 anos, está documentada no filme *Cage/Cunningham* (1991), de Elliot Caplan.

Mas é posteriormente, em *Suite by Chance* (1953), que todas as dimensões da dança são construídas através de procedimentos aleatórios, como numa lotaria. Inspirando-se nas deslocções imprevisíveis dos peões na rua, observados de uma janela, Cunningham submete às “resoluções” do acaso (cara ou coroa) a continuidade da dança, a partir de um quadro preestabelecido de frases e posições (com ou sem deslocção no espaço) e respectivas durações.

O coreógrafo podia utilizar outras técnicas aleatórias, como a marcação das imperfeições numa folha de papel, procedimento que usou na criação de *Solo Suite in Space and Time* (1953) e de *Suite for Five in Space and Time* (1956). Para a música que acompanhava estas danças, *Music for Piano*, Cage utilizou também um procedimento aleatório que associava as notas às imperfeições encontradas numa folha de papel. Para determinar os movimentos no espaço e no tempo, Cunningham procedeu do mesmo modo, conforme explica, referindo-se sobretudo ao segundo trabalho, o de grupo, muito embora afirme que o procedimentos foram idênticos para criar todas as danças que integravam ambas as peças – quer os cinco solos de *Solo Suite in Space and Time*, quer o dueto, o trio e o quinteto de *Suite for Five*⁸²:

O espaço foi feito pegando em pedaços de papel e marcando as imperfeições em cada pedaço – se olharem para qualquer pedaço de papel, para este, por exemplo, veem pontinhos – eu numerava estes pontinhos e, ao acaso, decidia onde uma pessoa começava no espaço e para que espaço iria a seguir, e o outro a seguir e assim por diante [...]. O tempo era feito em segundos. Eu tinha uma espécie de tolerância em relação ao tempo que um dado movimento ou sequência de movimentos poderia demorar. Por exemplo, se a pessoa está aqui a fazer um determinado tipo de movimento e vai acabar acolá – o acaso ditaria quanto tempo isso iria demorar. Se demorasse pouco tempo ir daqui para ali a fazer um movimento, tinham de fazê-lo mais rapidamente; mas se fosse muito tempo – por exemplo, um minuto para ir daqui para ali – o movimento poderia ir indiretamente mesmo que depois acabasse acolá. Agora, no decurso desse movimento, podiam atravessar-se no caminho de outra pessoa e eu permitiria alguma espécie de ligação, uma elevação, ou uma pose [...] (Cunningham, 1991 [1980]: 90-91).

Acrescento ainda outro exemplo, extraído de Vaughan (1997: 84), para se obter uma visão mais ampla da diversidade de soluções que os méto-

⁸² Segundo Vaughan, “as quatro últimas palavras do título foram rapidamente abandonadas” (1997: 89).

dos aleatórios proporcionam a Cunningham. Para a construção de *Minutiae* (1954), o coreógrafo cria uma série de movimentos – gestos, deslocamentos, saltos e rotações – categorizados segundo as partes do corpo que os realizam, havendo múltiplas possibilidades de constituição de cada lista. Exemplos para a cabeça: “virar”, “fazer círculos”, “movimento indiano” (deslocação lateral). Exemplos para os ombros: “para a frente e para trás”, “de baixo para cima”, “fazer círculos”. Exemplos para as mãos: “cruzar os dedos”, “agitar o indicador”, “agitar toda a mão”, “dedos dobrados”. Exemplos de modos de deslocação espacial: “mudar de apoio”, “deslizar”, “saltar”, “andar”, “virar”. Estabelecidas estas listagens de possibilidades (ou eixos paradigmáticos), a constituição dos encadeamentos das frases (ou eixos sintagmáticos) é depois determinada pelo acaso.

Em alguns espetáculos, os bailarinos podem também participar nos processos de composição. É o caso de *Field Dances* (1963), uma obra cuja organização é indeterminada: cada bailarino tem uma série de movimentos e pode, livre e individualmente, selecionar a sua ordem, o número de repetições, o ritmo e a sua colocação no espaço. Em *Story* (1963), são atribuídas aos bailarinos frases que foram previamente estabelecidas, mas estes podem, no limite de cada sequência, decidir a ordem de execução dos movimentos. Esta peça tem também uma estrutura indeterminada: é constituída por várias secções – solos, duos, trios, entre outras – cuja ordem é passível de ser mudada; tem uma duração variável (entre 15 e 40 minutos); pode ser dançada por um número diverso de bailarinos (entre cinco e oito). No dueto *Paired* (1964), os bailarinos têm de efetuar nove ações, mas a ordem da sua execução é decidida por eles durante o próprio espetáculo.

A existência de uma estrutura indeterminada é recorrente nas danças de Cunningham a partir da criação de *Rune*, em 1959. Nesta obra, em que a imobilidade tem o mesmo valor que o movimento, a ordem dos três grandes blocos coreográficos que a constituem pode variar de representação para representação. *Scramble* (1967) é constituída por 18 secções coreográficas autónomas com durações variáveis, não sendo todas necessariamente usadas num espetáculo particular. A ordem das partes de *Canfield* (1969) muda em cada representação e os bailarinos têm conhecimento da sua disposição através de uma informação afixada nos bastidores. O título é o nome de um jogo de cartas, e Cunningham associou as várias componentes de um baralho a diversos aspetos da dança: relacionou cada uma das 52 cartas com um movimento; determinou o número de secções coreográficas, 13, em função do número de cartas de um naipe; jogou o jogo 13 vezes para determinar a continuidade dos movimentos para cada secção; a velocidade dos movimentos, rápido ou lento, foi

decidida tendo em consideração as cores das cartas, vermelho e preto, respetivamente. *Signals* (1970) é outra dança cuja ordem das partes constitutivas – solos, duos, trios e sextetos – é ditada pelo acaso antes da sua representação. Também a disposição das várias secções de *Changing Steps* (1973) – um solo para cada um dos membros da Companhia, cinco duetos, três trios, dois quartetos e dois quintetos – é variável.

O número de hexagramas do *I Ching*, 64, é a base de várias coreografias.⁸³ As frases coreográficas de *Torse* (1976) são em número 64, e o espaço também se encontra dividido em 64 partes. Todos os aspetos da dança foram depois definidos por lançamento de moeda ao ar, desde o encadeamento das frases, passando pela fixação do número de elementos simultâneos até ao número de bailarinos envolvidos em cada frase. Também *Inventions* (1989) é constituída por 64 frases independentes encadeadas por sorteio.

Nos anos 1990, a utilização de um programa de informática de animação tridimensional, o *LifeForms*, permitiu que Cunningham descobrisse novas complexidades. Desde *Trackers* (1991) que todas as suas danças são, em parte, construídas e planificadas com o auxílio deste programa de computador concebido para aplicação à dança e que permite criar e compor aleatoriamente o movimento. É um programa que, como refere o próprio coreógrafo, lhe permite encontrar formas que de outro modo não seriam visíveis:

[o *LifeForms*] Dá-nos uma possibilidade de ver complexidades que sempre lá estiveram, no movimento, mas que não vimos antes. Por exemplo, quando vemos fotografias de movimento – qualquer movimento, animal, humano – verificamos que há movimentos que nunca tínhamos visto, mas eles estão lá porque o fotógrafo os captou. É mais ou menos assim que, através do computador, acabam por surgir coisas inesperadas. [...] O computador aumenta a possibilidade de ver a complexidade do movimento e, ao mesmo tempo, abre-nos vias para explorar outras formas de nos movermos – porque, uma vez mais, estão nos nossos corpos, mas de outra maneira não as veríamos. Ele mostra-nos, em pormenor, a forma como temos de avançar de um movimento para outro.⁸⁴

⁸³ Cunningham e John Cage, seu colaborador e cúmplice desde os anos 1940, interessaram-se por filosofias orientais, designadamente pelo taoísmo e pelo zen, que influenciaram a sua estética. Sobre as relações entre a atitude estética e a obra de Cunningham e o pensamento zen, ver Drown (1997).

⁸⁴ Em entrevista que Merce Cunningham me concedeu, em Lisboa, publicada no *Público* (3 de junho, 1994: 30).

Coexistências

A planificação espacial e a organização temporal do movimento e os métodos de composição coreográfica são alguns dos domínios da dança em que Cunningham foi inovador. Mas há ainda que referir como aspeto concomitante dos anteriores – e igualmente significativo na representação não hierárquica das posições dos indivíduos e das relações entre si – o princípio da autonomia dos vários elementos do espetáculo, contrariando os convencionais princípios da ilustração, da fusão ou da complementaridade entre estes. Ou seja, a música não “suporta” ou estimula os bailarinos; os cenários não decoram o palco ou ilustram a dança; as luzes não focam necessariamente um momento que possa ser considerado mais importante do que outro.

Os princípios de expressão igualitária e democrática da dança de Cunningham, subjacentes à forma como todos os pontos do espaço são igualmente valorizados e ao facto das posições e das “funções” de cada bailarino na estrutura coreográfica variarem e serem frequentemente ditadas pelo acaso, e não totalmente decididas pelo próprio coreógrafo, estendem-se à relação que o próprio criador estabelece com os outros colaboradores – compositores, artistas plásticos, designers de luzes – e à forma como os vários elementos, criados autonomamente, integram o espetáculo enquanto um todo. Não obstante a autonomia dos vários elementos, existe, contudo, entre eles uma relação estética essencial. Esta relação estabelece-se ao nível dos propósitos artísticos (a autorreferência contra a narrativa) e manifesta-se na conceção de um todo definido temporalmente (idêntica duração da dança e da música) e espacialmente (a coexistência, em cena, das várias formas expressivas – artes plásticas, música, luzes, dança).

A construção de cada um dos elementos do espetáculo dispensava, em geral, contactos regulares ou intensos entre os criadores, estando assim garantidas a referida autonomia e a atribuição de um igual nível de importância quer aos artistas quer às suas criações. Como explica Cunningham: “Acho que agora é essencial considerar todos os elementos do espetáculo simultaneamente separados e interdependentes. A ideia de um único foco para o qual tudo contribui deixou de ser relevante” (1991 [1980]: 140).

Foi com John Cage, e sob a sua influência, que Cunningham libertou a dança, em termos estruturais e de conteúdo, da dependência relativamente à música, ou seja, das convenções que conhecia e com as quais tinha trabalhado enquanto bailarino, designadamente quando dançou com Martha Graham. Tratou-se de uma inovação introduzida no espetáculo

nos anos 1940 e que Cunningham considera ter sido um dos primeiros acontecimentos que no seu trabalho o conduziram a grandes descobertas:

A primeira descoberta aconteceu no início da minha colaboração com John Cage, para os meus primeiros solos, quando começámos a separar a música da dança. Foi no final dos anos 40. [As outras descobertas seriam: os procedimentos aleatórios, nos anos 1950; o trabalho com o vídeo e o cinema, nos anos 1970; e o acesso ao *LifeForms*, a partir dos anos 1990.] Nós utilizamos o que Cage denominava uma “estrutura rítmica”, isto é, certas durações de tempo, decididas em conjunto, que marcavam o início e o fim de encontros entre a música e a dança fixados pela estrutura. Trabalhávamos separadamente na coreografia e na composição musical. Isso deu à dança uma independência entre os pontos de encontro determinados pela estrutura. De repente, esta maneira de trabalhar deu-me um sentimento de liberdade dentro da dança, libertando-me do processo de dependência nota a nota a que estava habituado. (Excerto do texto “Four Events That Have Led To Large Discoveries”, da autoria de Cunningham, de 1994, publicado in Vaughan, 1997: 276.)

Mais tarde, numa entrevista conduzida por Roger Copeland, Cunningham referiria mesmo que esta separação entre a música e a dança, que decorria da consideração de que ambas eram iguais, sem que uma fosse subserviente relativamente à outra, teria uma dimensão política: “A separação da música e da dança começou, é claro, com John Cage, e a ideia de John era a de que uma coisa não devia comandar a outra. Por outras palavras, é realmente uma posição política que afirma que as coisas são iguais” (2001: 4).

Foi no solo *Root of an Unfocus* (1944), criado e interpretado pelo próprio Cunningham, com música para piano preparado, de Cage, que os dois puseram em prática pela primeira vez os princípios de autonomia criativa e de igualdade funcional das duas expressões: a dança durava cinco minutos, estando dividida em três secções, com a duração de um minuto e 30 segundos, dois minutos e 30 segundos e um minuto, respetivamente; a dança e a música ocorriam em simultâneo sem que, contudo, o ritmo e os acentos no interior da dança coincidissem com os da música.

A relação da dança com a música, independentemente do compositor com quem Cunningham colaborasse, estabelece-se não ao nível rítmico ou das unidades temporais ordenadas metricamente, mas ao nível da duração de cada uma das partituras – a coreográfica e a musical. O desenvolvimento da música eletrónica representou para Cunningham o meio para expandir as possibilidades criadas por esta simultaneidade:

Na música, o advento da eletrônica também provocou uma grande mudança. As possibilidades de ambos os sons poderem ser utilizados em composição, bem como os métodos de composição, aumentaram radicalmente. O tempo não tinha de ser medido com um metrônomo, mas podia ser medido em minutos e segundos e, no caso das fitas magnéticas, em polegadas no espaço. O denominador comum entre a música e a dança é o tempo. Isto cria uma nova situação para os bailarinos. [...] Uma série de compositores contemporâneos estavam a trabalhar nesta forma que não dependia de um metrônomo, quer estivessem a utilizar sons eletrônicos, quer sons convencionais. O meu trabalho com o John convenceu-me de que era possível, até mesmo necessário, que a dança se apoiasse nas suas próprias pernas e não na música, e também de que as duas artes podiam coexistir utilizando a mesma quantidade de tempo, cada uma da sua forma: uma dirigida para o olhar e o sentido cinestésico e a outra para o ouvido (Cunningham, 1991 [1980]: 140-141).

Na sua última criação, *Nearly Ninety* (2009), Cunningham vai ainda mais longe na sua determinação de libertar a dança em relação à música e vice-versa: as três partituras musicais – uma de John Paul Jones, outra de Takehisa Kosugi e a terceira do grupo Sonic Youth – foram criadas independentemente e sobrepostas só no decurso do espetáculo.

Cunningham institui igualmente uma relação de autonomia entre a dança e os elementos plásticos do espetáculo – cenários e desenho de luzes. A obra *Minutiae* (1954), com cenários de Robert Rauschenberg é um marco na relação de confiança que o coreógrafo estabelecia com os artistas plásticos.⁸⁵ Para esta criação, Cunningham não terá pedido a Rauschenberg nada de concreto, tendo-lhe dado toda a liberdade: “Quando estava a construir *Minutiae*, pedi ao Bob que fizesse alguma coisa visual para esta dança. Não lhe pedi nada específico. Disse-lhe só que podia ser uma coisa que pudéssemos atravessar” (*ibid.*: 55).

Também as luzes não focam os bailarinos nem dramatizam a sua

⁸⁵ Na exposição *Merce Cunningham*, comissariada por Germano Celant com a colaboração de Melissa Harris e David Vaughan e apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, em 1999, foram exibidos vários cenários de Robert Rauschenberg e figurinos de Jasper John, evidenciando-se o valor artístico autónomo destas obras, a forma independente como podem ser percecionadas e, simultaneamente, a sua relação estética com a dança. Foram expostos, entre muitos outros, o cenário pontilhado de *Summerspace* – obra referida atrás –, os painéis coloridos (réplica) de vários materiais sobrepostos de *Minutiae*, ou as almofadas prateadas cheias de hélio, de Andy Warhol, usadas em *RainForest*, coreografia a que me referirei adiante.

presença. Segundo Cunningham, a luz deve apenas iluminar: “Com isto quero dizer a forma como a luz do sol ilumina o dia” (*ibid.*: 173).

Para clarificar como é que as ideias e conceções de um posicionamento igualitário de todos os intervenientes num espetáculo e a representação do funcionamento democrático de uma sociedade se materializam nos espetáculos de Cunningham, convoco *Enter* (1992), uma obra em que as energias contrastantes resultam da liberdade dada pelo coreógrafo a todos os agentes criativos (as interpretações dos bailarinos estão incluídas neste conceito alargado de criação) e reforçam a polissemia do espetáculo.⁸⁶

Coreograficamente, a continuidade de *Enter* foi estabelecida por técnicas aleatórias que decompueram e recompuseram séries de movimentos parcialmente elaboradas pelo *LifeForms*. A estrutura da obra baseia-se em números de um a 15. São também 15 os bailarinos que a interpretam, para além do próprio Cunningham que tem duas entradas em cena. Na primeira entrada, Cunningham fica em cena durante quatro minutos e 33 segundos – que é exatamente a duração de 4’33”, a peça composta por Cage, em 1952; o bailarino realiza apenas três percursos e permanece o resto do tempo quieto – porque, do mesmo modo que o silêncio faz parte da música, a quietude também é uma componente da dança.

No início, vemos sete corpos em sete figuras diferentes, quase imóveis. Progressivamente, avançam no espaço, em direções e movimentos diversos. Em simultâneo, dois outros bailarinos irrompem do fundo do palco, saltando, em diagonal e, logo em seguida, do lado contrário, outros dois convergem em movimentos simétricos para o espaço dos primeiros que, entretanto, retrocedem, separam-se e saem de cena. Atrás, cinco bailarinos efetuam movimentos com o tronco (curvas, arcos, torções, inclinações) que coordenam com movimentos das pernas realizados em oposição. Confrontado com a aparição explosiva de mais quatro bailarinos, aquele grupo dispersa-se. Em cena veem-se agora 11 bailarinos, 11 frases de movimento executadas a várias velocidades e em 11 traçados espaciais diferentes. Em suma: 11 solos e 11 indivíduos.

⁸⁶ *Enter* foi uma encomenda do Festival d’Automne, em Paris. John Cage morreu quando Cunningham estava a trabalhar sobre a obra, em 1992. Assisti à estreia absoluta do espetáculo, na capital francesa, em novembro de 1992. Esta obra foi uma das primeiras parcialmente construídas com o auxílio de *LifeForms*, e a primeira a que assisti desde que Cunningham começara a trabalhar com o programa de computador. Este conjunto de circunstâncias não foi alheio à memória que guardo desta dança que, dois anos depois, voltaria a ver dançada pela Merce Cunningham Dance Company em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian. Na presente descrição e análise de *Enter* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, suplemento *Fim de Semana*, sob o título “Cunningham, o digital e o analógico” (4 de dezembro, 1992: 10-11).



Figura 3.2 – *Enter* (1992), de Merce Cunningham
Da esquerda para a direita: Robert Swinston e Emma Diamond
© Art Becofsky
Cortesia da Cunningham Dance Foundation

Em *Enter* há uma multiplicidade de situações que ocorrem em simultâneo, mas também momentos em que o olhar do espectador se aquieta sobre o movimento de um solo ou de um dueto que temporariamente domina o palco, como o par que do fundo do palco avança numa linha reta em direção à boca de cena: ele imediatamente atrás dela, oscilando lateralmente as ancas e mantendo os joelhos fletidos de modo a que, à medida que se deslocam, as pernas se entrecruzem.

Os outros elementos de *Enter* – a música, o cenário e as luzes – são autónomos relativamente à coreografia, na medida em que não apoiam, reforçam ou dramatizam o movimento, permitindo que cada espectador faça a sua leitura e interpretação da obra.⁸⁷ Na composição musical, *Neural Network Plus*, o compositor e músico David Tudor incorporou, pela primeira vez, um sintetizador com a capacidade analógica de reação

⁸⁷ Interpretar é um processo pessoal ativo. Valerie Preston-Dunlop e Ana Sanchez-Colberg definem a interpretação como “um processo pelo qual o espectador constrói ele próprio um significado, usando o que lhe é apresentado, absorvendo aquilo em que, ao longo do tempo, a sua atenção se detém, e entrelaçando-o com as suas próprias memórias, experiências, conhecimentos, expectativas e cultura” (2002: 17).

a sinais exteriores que, durante a própria performance, os músicos tratam e intensificam. O ruído, a chiada e os estrondos produzidos pela máquina eletrónica contrastam de forma gritante com a continuidade e a tranquilidade que caracterizam a maioria das secções coreográficas. Estes elementos dissonantes, contraditórios, conferem à peça uma dimensão dramática.

Para a construção do cenário, Marsha Skinner utilizou também as novas tecnologias manipuláveis. Aos processos analógicos do computador de Cunningham e aos resultados do sintetizador interativo de David Tudor junta-se o efeito de digitalização e abstração de uma imagem retirada do vídeo-dança *Changing Steps* (1988) que o desenho de luzes, também assinado por Skinner, matiza de vermelho, amarelo e laranja. Parecem as cores e as projeções de contornos imprecisos das luzes dos faróis dos carros durante a noite.⁸⁸

Em *Enter*, convivem o analógico e o digital dos instrumentos tecnológicos e a energia ora explosiva ora contínua dos movimentos dos corpos. O final da obra anuncia-se pela descida da cortina de cena que John Cage desenhara, tendo tido por inspiração os jardins japoneses: um pano branco onde estão desenhados sinuosos círculos e elipses que se intercetam. Ou uma última imagem de tranquilidade e serenidade.

As danças de Cunningham não reproduzem lugares ou emoções, antes reatualizam a nossa experiência quotidiana do mundo em que o imponderável, o contingente e o imprevisível intercetam permanentemente a ordem e o sentido anteriormente construídos: a ameaça do caos é iminente, mas nas danças de Cunningham a ordem é sempre repostada. A contingência intervém na descoberta, na invenção e na transformação, quer na vida quer na arte. Cunningham usa-a no processo criativo, construindo universos flexíveis, aparentemente instáveis, múltiplos e significativos em si.

Para além dos procedimentos aleatórios usados na planificação das obras e da autonomia conferida aos vários elementos do espetáculo, Cunningham pode ainda deixar que o imprevisível “decida” a continuidade de uma dança no próprio momento da representação. Em *Dime a Dance* (1953), a ordem das secções que vão ser dançadas – entre trios, duos e solos – é decidida no palco, em frente aos espectadores. Um a um, os bailarinos retiram aleatoriamente de um cesto um objeto que antes convencionaram corresponder a uma das secções. E assim se estabelece, no momento da representação, a ordem das componentes estruturais da dança.

⁸⁸ A obra *Changing Steps* foi apresentada pela primeira vez ao vivo em 1973, no âmbito de um *Event*, tendo sido estreada num teatro só em 1975. A versão para vídeo foi realizada em 1988, mas a estreia pública só aconteceu no ano seguinte.

Numa obra estreada 50 anos depois, *Split Sides* (2003), é também no palco, antes do início do espetáculo, que se determina quais os elementos que o vão integrar. Como o título sugere, há várias combinações possíveis: duas partes coreográficas (A e B); duas músicas, uma de Sigur Rós e outra de Radiohead; dois cenários, um de Robert Heishman (em tons de cinzento) e outro de Catherine Yass (a cores); dois grupos de figurinos, uns a preto e branco, outros coloridos, do mesmo artista, James Hall; e dois desenhos de luz, *plot 200* e *plot 300*, também do mesmo autor, James F. Ingalls. A sucessão dos vários elementos é estipulada diante do público, através do lançamento de um dado, uma ação que é filmada e cuja imagem é projetada em direto. Só a ordem da dança (A ou B) é decidida umas horas antes, como explicou Cunningham no espetáculo a que assisti em Londres, no Barbican Theatre, a 7 de outubro de 2004. Nesse dia, o acaso “decidiu” que se conjugassem, na primeira parte do espetáculo, elementos mais suaves e contínuos e, na segunda, elementos mais estridentes, coloridos, percutidos e sugestivos de uma atmosfera urbana. A sequência da dança fora determinada à tarde.⁸⁹

O “político” na criação coreográfica

Tenho usado a palavra “política” aplicada às práticas coreográficas teatrais sem, contudo, ter ainda precisado o seu sentido. Os próprios criadores podem também referir-se à dimensão política das suas práticas. Como mencionado atrás, Merce Cunningham atribui um carácter político à ideia e à decisão de John Cage de libertar a dança da posição de subserviência em relação à música. Jérôme Bel considera que na base do seu interesse em usar, nas suas peças, movimentos comuns se encontra uma posição política (ver capítulo 1). Mais adiante, Bill T. Jones afirma que a criação artística é uma atividade política (ver capítulo seguinte). É, pois, importante clarificar em que sentido uso os termos “dimensão política” e “dimensão social” quando aplicados às práticas da dança teatral.

Não uso estas expressões no sentido em que a dança possa intervir ou produzir transformações sociais ou políticas semelhantes às que produzem os movimentos sociais ou as instituições políticas na sociedade. Contudo, se, por um lado, através da dança, os agentes artísticos usam os

⁸⁹ Esta obra foi registada em dois filmes, *Split Side 45* (secção coreográfica A seguida de B; gravação feita na 45ª performance da obra) e *Split Side 46* (secção coreográfica B seguida de A; gravação feita na 46ª performance da obra), comercializados em DVD, cada um dos quais dos quais oferecendo a possibilidade de o espectador escolher a música que quer ouvir no momento do visionamento.

corpos e os vários elementos do espetáculo como modo de construção de imagens do mundo e de representação de ideias e valores, então, comparar a forma como as pessoas se relacionam na dança com as regras que presidem à sua participação nos sistemas políticos que definem modos de organização social e de participação dos indivíduos na vida pública é uma analogia ajustada. Se, por outro lado, através dança, os agentes artísticos podem incorporar ou, pelo contrário, criticar ou contestar os modelos de realidade dominantes ou os modelos de pensamento e comportamento que avaliam como sendo ilegítimos ou eticamente reprováveis, e podem, como contraponto, representar os modos de vida e de interação social que consideram mais adequados para as suas próprias vidas, então, a atividade de criação artística pode ser uma atividade inequivocamente motivada por uma reflexão de carácter sociopolítico.

Mas no sentido estrito das práticas políticas, que têm consequências diretas na mudança da vida e do mundo, a dança não é uma atividade política. Como refere Randy Martin: “A dança não pode, por si só, provocar mudanças em outras arenas sociais [...]” (1998: 6). Contudo, a dança pode, paralelamente a outros movimentos e ações sociais, exprimir contestação e crítica de carácter político e social, como salvaguarda o sociólogo: “[...] o que está situado no mundo, o que as pessoas contestam de inúmeras formas, pode também ser observado na dança. Clarificando, a dança exhibe, nos vários modos de os corpos se movimentarem, traços das forças de contestação que podem ser observadas na sociedade em geral” (*ibid.*).

Um exemplo do papel da dança na crítica e contestação de ideias políticas, intervindo no campo sociocultural em que está enraizada, é *War*, uma performance coreográfica liderada pela coreógrafa norte-americana Yvonne Rainer, em 1970, em Nova Iorque, na sequência de um conjunto de protestos da sociedade civil contra a guerra no Vietname. A peça foi criada a partir de termos de táticas militares; tinha como regras um conjunto limitado de movimentos e o uso de vários objetos, como um sobretudo preto, 50 almofadas e uma bandeira americana desenhada a partir de uma pintura de Jasper Johns. A dança incluía ações físicas que eram metáforas da guerra: várias pessoas encontravam-se deitadas no chão como se estivessem mortas e outras deslocavam-se em grupo com as cabeças caídas, tropeçando nos corpos dispostos horizontalmente (cf. Rainer, 1974: 161-169).

Criado já no século XXI, o espetáculo *Blind Date* (2005), de Bill T. Jones, é um excelente retrato do estado atual do mundo. Esta obra, em que convergem as narrativas pessoais dos bailarinos, de diferentes nacionalidades e com diferentes experiências culturais, e as alusões diretas a acontecimentos históricos e a catástrofes naturais, abre novos caminhos à compreensão da relação entre a arte e a vida, ou seja, entre a reflexão e a

formulação criativas, que são sempre posicionadas, e as forças políticas, sociais e culturais em ação na sociedade. *Blind Date* é, à semelhança de outras obras deste criador, de uma grande complexidade cénica. Nela articulam-se várias expressões artísticas – músicas de diversos estilos e origens, texto, vídeo, figurinos, cenografia. A combinação destes elementos densifica os sentidos performativos e abre as possibilidades de leitura da obra por parte do espectador. Em *Blind Date*, evocam-se os valores da tolerância e denunciam-se as ações extremistas de desrespeito pelo indivíduo e pela vida humana; revela-se a dimensão positiva dos símbolos nacionais e a sua usurpação em contextos de violência; relembra-se o heroísmo das ações políticas em prol da defesa das soberanias nacionais e interroga-se o sentido da palavra patriotismo quando invocada para justificar ações bélicas consideradas ilegítimas; desespera-se perante a impotência humana em evitar as catástrofes naturais, o terrorismo e o genocídio.

As críticas aos conflitos militares como recursos do poder e a atenção dada às suas consequências sociais devastadoras são objeto de outras obras anteriores, ainda nos Estados Unidos da América, como *Danza de la Muerte* (1937), de José Limón, ou *Slaughter of the Innocents* (1937), de Anna Sokolov, criadas na sequência da eclosão da Guerra Civil Espanhola, em 1936.

Na Alemanha, na sequência da Primeira Guerra Mundial, e como que antecipando o segundo conflito mundial de 1939-1945, o coreógrafo Kurt Jooss criou, em 1932, *A Mesa Verde*. A primeira parte desta obra desenvolve-se em torno de uma mesa verde onde homens mascarados e vestidos de negro, discutindo ou envolvendo-se em negociações estereis, acabam por decretar o início da guerra. Uma das personagens centrais é a Morte que captura as suas vítimas e as arrasta para uma dança macabra. Finalmente, evocam-se as consequências da guerra: a separação dos casais, o êxodo, as execuções.

Ainda nos Estados Unidos da América, é de referir o trabalho do New Dance Group, fundado em 1932, e que tinha como lema “A Dança é uma Arma”.⁹⁰ As perturbações sociais e políticas então vividas – as leis contra a emigração, a segregação racial, o *crash* da bolsa de Nova Iorque, o desemprego massivo, a Grande Depressão e a Guerra Civil Espanhola – conduziram este grupo, cujos elementos mantiveram laços estreitos com a ideologia marxista, a criar coreografias que procuravam dar voz aos grupos

⁹⁰ O Centre National de la Danse, em Pantin, França, apresentou, em 2008, uma exposição dedicada ao New Dance Group. Sob o título *Dance is a Weapon: 1932-1955*, aquela organização criou um evento que incluiu espetáculos, conferências e publicações em torno do importante e singular trabalho deste grupo, até então pouco documentado historicamente.

sociais e profissionais desfavorecidos. As suas obras recorriam a ações e qualidades de movimento expressivas desta voz: coros, que exprimiam a força participativa coletiva colocada nas manifestações, nas greves; gestos simbólicos, como os punhos cerrados, expressivos da adesão à ideologia de esquerda; movimentos diretos, enérgicos e ritmados empregues nas atividades de trabalho físico, dos operários, e expressivos da força e determinação colocadas nas lutas coletivas.

Estes são alguns exemplos de que, seja mobilizando elementos de teatralidade, seja centrando-se nas capacidades expressivas do movimento em si, a dança pode dar visibilidade à consciência social e ao empenhamento político dos seus agentes e incorporar as forças que circulam na sociedade, ainda que ela não tenha o poder conferido às instituições sociais e políticas de operar transformações nestes domínios.

Num outro contexto, Miguel Vale de Almeida afirma também que “Não existe propriamente uma coisa que se possa chamar ‘a política do corpo’ no sentido activo de fazer política sobre/para/do corpo. Existem sim, possibilidades de analisar o político no sentido lato através da definição, manipulação, controlo e revoltas do(s) corpo(s)” (2004: 32). Almeida não se refere explicitamente à dança, mas poder-se-ia evocar vários exemplos que confirmam a tese do antropólogo também no campo das práticas dançantes. A proibição ou regulação de práticas coreográficas é exemplo da forma de analisar o exercício do poder e a tentativa por parte dos grupos dominantes de regular as práticas dos grupos dominados consideradas por aqueles politicamente ameaçadoras. O exercício do poder colonial e da atividade missionária, por exemplo, passou muitas vezes pela proibição das danças indígenas, por estas serem consideradas pagãs ou imorais (como foi o caso de várias danças rituais e de culto realizadas em contexto africano e americano) ou por representarem perigo de rebelião ou resistência política, particularmente em contextos em que as danças executadas por homens eram uma forma de treino, preparação física e psicológica para a atividade guerreira.⁹¹

Também nos regimes democráticos, a dança não está livre da tentativa de controlo político. Refira-se dois casos ocorridos em França, conforme foram noticiados pela imprensa francesa, que evidenciam a tentati-

⁹¹ Judith Lynne Hanna analisa o impacto do colonialismo europeu nas danças de tradição guerreira, em África (1979: 179-198). Susan A. Reed recenseia um conjunto de estudos históricos e etnográficos que têm como objeto de estudo a dança enquanto expressão de poder, protesto, resistência e rebelião, em contextos relacionados com o colonialismo, e as danças relacionadas com a etnicidade e a identidade nacional, em contextos pós-coloniais (1998: 505-516).

va de controlo das práticas coreográficas por parte de grupos políticos que a elas se opõem. Em julho de 1996, o diretor do Festival de Châteauevallon foi avisado pelo poder local de Toulon, da Frente Nacional, de que seriam retirados os apoios ao festival se continuasse programado o grupo de música e dança *hip hop* NTM.⁹² Em setembro de 1998, o diretor da Biennale de la Danse de Lyon – um dos festivais internacionais de dança mais importantes e com um perfil frequentemente multicultural –, nesse ano dedicada à “cultura coreográfica do Mediterrâneo”, foi criticado e foi-lhe retirado o apoio por parte da Comissão da Cultura do Conselho Regional de Rhône-Alpes, sob a política da Frente Nacional, por esta considerar que a bienal era dedicada a um tema “pernicioso”.⁹³

Procurei precisar o contexto de utilização das expressões “dimensão política” e “dimensão social” aplicadas às práticas da dança teatral. Entendo, pois, que a sua utilização pode adequar-se a três modalidades da reflexão, da criação e da ação dos agentes artísticos no âmbito do exercício da sua atividade coreográfica: 1) incorporação dos sentidos das forças políticas vigentes ou das ações dos indivíduos e dos grupos em marcha na sociedade; 2) crítica à conceção de realidade ditada pelos grupos dominantes ou protesto contra os comportamentos de grupos considerados ilegítimos ou eticamente reprováveis; 3) reação à tentativa de controlo e de domínio político sobre o direito democrático de produção e de incorporação das diferenças e de expansão da multiplicidade de vias da expressão humana.

Liberdade percetiva

A dança de Cunningham, enquanto possibilidade de uma produção teoricamente infinita de formas através de um jogo de combinações parcialmente determinadas aleatoriamente, constitui-se como modelo da desmesura do mundo, das contingências, dos acasos que governam o seu movimento. No ato da perceção, os sentidos vagueiam por esses universos em que coexistem, sem se fundirem, os movimentos dos corpos, a música, as luzes, a cenografia.

A simultaneidade dos acontecimentos não impõe um ponto de vista, uma significação, uma leitura, antes sugere a escolha de um percurso. Com essa possibilidade, Cunningham faz o espectador participar no

⁹² Cf. *Le Monde*, 28-29 de julho, 1996; *Le Monde*, 31 de julho, 1996; *Libération*, 31 de julho, 1996.

⁹³ Cf. *Libération*, 10 de setembro, 1998.

processo de leitura e de construção dos sentidos da obra, de forma tão individual como individuais são as suas experiências vividas e os seus modos de olhar, perceber. ⁹⁴

É nesta liberdade que Cunningham dá ao espectador, não determinando para onde ele deve olhar, o que deve ver ou o que é suposto sentir, que reside o grande significado da revolução cunninghamiana. O coreógrafo libertou a dança da obrigação de ter de projetar significados, narrativas, simbolismo, expressão pessoal, e deu aos espectadores também a liberdade, a liberdade percetiva, como sublinha Roger Copeland (1999 [1979]). Com esta liberdade, Cunningham pode precipitar-se e precipitar-nos para o infinito, para o desconhecido – as suas danças não têm fim, não há conflitos e resolução ou relações de causalidade. Os próprios títulos das coreografias, pelo seu carácter objetivo, não determinam uma leitura específica. Segundo Cunningham: “[...] para os títulos gosto de encontrar palavras que os deixem em aberto, que não pressionem as pessoas a pensar em algo em particular” (1991 [1980]: 196).

Com esta liberdade, o espectador pode fixar um ponto ou fazer o seu próprio percurso com o olhar sobre as paisagens coreográficas cunninghamianas. Comparo as danças de Cunningham a paisagens porque elas são horizontes sobre os quais o olhar do espectador vagueia livremente; porque, quer nas danças quer nas paisagens, há um movimento indeterminado; porque o próprio Cunningham parte frequentemente de imagens da natureza, ou melhor, do seu movimento e das suas formas, para “desenhar” as qualidades da coreografia.

Deste modo, a energia dos movimentos e os desenhos dos corpos dos bailarinos podem assemelhar-se, metaforicamente, aos da natureza. Os bailarinos, às vezes, saltando e descendo em *attitudes* (corpo suportado por uma perna, enquanto a outra está dobrada e elevada à frente, atrás, ao lado ou em diagonal), parecem pássaros; outras vezes, distendendo o corpo, assemelham-se a felinos; dobrando os braços e as pernas em linhas esquinadas, torcendo, curvando ou arqueando o tronco, parecem figurar árvores; os seus movimentos leves e indiretos têm qualidades semelhantes aos do cair das folhas das árvores; os seus trajetos curvos parecem os de bandos de pássaros; ou, abordando o espaço de forma direta, os seus movimentos parecem os de voos picados de águias.

⁹⁴ Noël Carroll e Sally Banes (1999 [1983]) estabelecem o elo histórico entre Cunningham e o artista plástico Marcel Duchamp para quem o ato criativo era também realizado pelo próprio espectador, na medida em que este era considerado um sujeito participativo na construção dos significados da obra.

Cunningham encontra as imagens das quais parte para a construção de uma dança na observação dos movimentos da natureza e das pessoas, mas fá-lo sem querer representar algo mais do que o movimento em si.⁹⁵

Contrariamente à tradição da *modern dance*, o movimento para Cunningham não é consequência de algo exterior nem tem motivação psicológica, não tem função ou missão a cumprir, mas é tão-só a matéria da própria dança que age por si própria, sem orientação prévia: “Se pensarmos na dança como uma tarefa a cumprir, uma mensagem a transmitir, perde-se o impulso que lá está. E se estivermos preocupados com a expressão pessoal, devemos antes orientar-nos para a psicanálise. [...] Ou seja, a vitalidade, que a dança pode ter, não advém da origem do movimento, mas do que o movimento é quando o bailarino o faz [...]”.⁹⁶ Para Cunningham, o movimento é matéria em si e, porque realizado pelo corpo humano, é expressão em si, e não necessariamente expressão de algo que está antes de si ou para além de si.

Na *modern dance* o corpo tem como função exprimir uma interioridade ou representar algo que lhe é exterior. A questão é: como pode ele exprimir ou significar? Pelo contrário, para Cunningham a questão do corpo dançante coloca-se no sentido de uma efetuação: o que pode fazer um corpo? Nas palavras do criador: “Quando eu danço, isso significa: isto é o que eu estou a fazer” (no texto da sua autoria, “The Impermanent Art”, de 1955, reimpresso em Vaughan, 1997: 86). Contudo, para Cunningham, o corpo humano em movimento nunca deixa de ter um conteúdo expressivo, seja porque comunica sempre algum tipo de dinâmica, seja porque o espectador lhe atribui um significado pessoal (Noland, 2010: 50).

Sublinho a ideia de que o movimento para Cunningham é expressão em si para não se cair na facilidade de se definir as suas danças como realidades abstratas. Se Cunningham é abstrato, é-o nos processos, no sentido de trabalhar sobre a materialidade do movimento, de trabalhar, usando uma expressão de Laurence Louppe “na própria carne do significante dança, para além de toda a ‘representação’ necessária” (1997: 273).

Para o coreógrafo, a liberdade em relação à narrativa e em relação aos outros elementos do espetáculo é um dos meios de conferir autono-

⁹⁵ Cunningham transporta também este seu interesse pela natureza para o desenho. Os seus desenhos de pássaros e de outros animais encontram-se compilados em livro (Cunningham, 2002) e alguns deles serviram mesmo de base para o cenário da obra *Polarity* (1990).

⁹⁶ Excerto de um texto da autoria de Merce Cunningham incluído no programa do espetáculo da Merce Cunningham Dance Company na Ópera Garnier, em Paris, em novembro de 1992.

mia à dança, à sua expressividade, sem, contudo, a procurar esvaziar da sua relação com o mundo, pelo contrário.

Como mencionado, na dança de Cunningham encontram-se frequentemente analogias com as formas e as qualidades de movimento da natureza. Convoco, a este propósito, algumas imagens de *RainForest* (1968), uma obra que evoca uma floresta, como as florestas do Noroeste dos Estados Unidos da América de que Cunningham guarda memórias de infância, e de *Beach Birds* (1991), que evoca os movimentos dos pássaros e das pessoas numa praia.

Em *RainForest*, uma dança para seis bailarinos, as almofadas prateadas cheias de hélio, de Andy Warhol (*Silver Clouds*, 1966), brilham sob as luzes de Aaron Copp.⁹⁷ Algumas estão suspensas, ao fundo do palco, outras tantas aglomeradas, ao meio, e algumas dispersas, à boca de cena, como folhagem caída de uma árvore. Por detrás das almofadas, dois bailarinos ondulam, retorcem os braços e o tronco. Em seguida, um bailarino projeta as almofadas para os lados e para a frente, com os seus amplos *grands jetés* (saltos de uma perna para a outra que envolvem deslocação no espaço e a o afastamento máximo das pernas no ar, preferencialmente a 180 graus). Mais adiante, elas voltam a esvoaçar em direção às partes laterais da cena, impelidas pelos movimentos de um outro solo. O espaço, ao centro, fica assim totalmente livre para os saltos, mais curtos e diretos, que o terceiro bailarino executa, atravessando o palco. Entretanto, uma bailarina e um bailarino espreguiçam-se um sobre o outro. Num outro dueto, uma mulher, sustida pela cintura pelo seu parceiro, gira à volta dele, em sucessivos *grands jetés*. Depois, já num outro ponto do palco, ela enrola-se como um bicho-de-conta e roda à volta dos braços dele que funcionam como um eixo. Algures, como um pássaro em terra – a própria música de David Tudor tem sonoridades que se assemelham aos sons produzidos pelos pássaros –, uma bailarina, com os cotovelos puxados para trás, atravessa o palco em passos amplos e deslizantes; outra rebola pelo chão, muito devagar, como um fruto pesado que oferece resistência à força do vento.

Em *Beach Birds*, Cunningham inspirou-se na fluidez do movimento dos pássaros e dos seres humanos na praia. Também a luzes, de Marsha Skinner variam em cor e intensidade, sugerindo as mudanças de luminosidade que se podem observar numa praia desde o nascer até ao pôr do Sol.⁹⁸

⁹⁷ Na presente descrição e análise de *RainForest* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, sob o título “Paisagens cunninghamianas” (24 de junho, 2001: 41).

⁹⁸ Na versão para filme, *Beach Birds for Camera* (1993), as luzes são adaptadas a este suporte, tendo sido desenhadas por Elliot Caplan, Tim Nelson e Matthew Williams, a partir do desenho de luzes para palco de Marsha Skinner.

A interpretação dos bailarinos é, no que diz respeito à execução do movimento no tempo, flexível e individualizada, sem que, contudo, percam a percepção do grupo ou se afastem da estrutura temporal predefinida.

Sobre a partitura *Four*³ de John Cage, os bailarinos movimentam-se como se fossem pássaros, ondulando o tronco e os braços, cada um seguindo um percurso espacial, num tempo mais encurtado ou mais prolongado. Há momentos em que se agrupam em trios ou quartetos, unindo os braços, as pernas ou outras partes do corpo; mudam de direção e posição – os que estão à frente podem retroceder e os que antes se encontravam atrás avançam. O movimento dos braços, posicionados como que para permitir que os corpos levantem voo ou se sustentem no ar, é acentuado pelos figurinos. São fatos de Lycra justos ao corpo, brancos, com uma lista negra no peito que se estende aos braços e às mãos, como se formassem duas asas.



Figura 3.3 – *Beach Birds for Camera* (1993), de Merce Cunningham
Da esquerda para a direita: David Kulick, Jenifer Weaver e Randall Sanderson
© Lawrence Ivy
Cortesia da Cunningham Dance Foundation

Mas estas referências frequentes à natureza não têm nada de romântico, de evasão ou evocação sentimental. Pelo contrário, elas resultam de um processo, aqui sim, abstrato, de isolar qualidades dessa natureza (do seu movimento, da sua forma, da sua disposição espacial), de as analisar, de as dispor ou compor artificialmente de novas formas. Ou seja, o que está em causa não é a criação de uma similaridade direta entre o movimento dos animais (o modelo) e o dos humanos (a reprodução), mas a possibilidade

de, a partir de um processo de separação e recombinação de materiais oriundos de domínios diferentes, diluir as fronteiras que os separam, alargar as possibilidades de modelação da própria matéria da dança – do movimento no tempo e no espaço –, com uma significativa consequência no campo da percepção: relegar, como defende Gabriele Brandstetter, “a decisão e a interpretação para o domínio da experiência estética” (2010: 9).

Se hoje é um truísmo dizer que cada espectador é livre de escolher um ponto de vista, que pode, com a sua interpretação, completar a obra coreográfica, que todos os pontos da cena teatral podem ser importantes, que os bailarinos não têm de se colocar numa posição frontal relativamente ao espectador, pois todas as partes do corpo podem ser interessantes, e que a coreografia pode coexistir com os outros elementos do espetáculo, mantendo a sua autonomia, é porque Merce Cunningham nos fez ver a realidade performativa dessa maneira. As transformações que Cunningham operou em vários domínios da dança foram radicais, legando aos coreógrafos e bailarinos um conjunto de práticas e de saberes.⁹⁹ Eles circulam presentemente nos corpos destes agentes artísticos e foram também interiorizados pelos espectadores; eles são usados pelos criadores atuais de novas formas e em novos contextos artísticos em conexão com outros saberes e outras ideias.

⁹⁹ A radicalidade das inovações de Cunningham é expressamente reconhecida por alguns coreógrafos marcantes. Steve Paxton defende que as invenções de Cunningham ao nível da composição foram tão “radicais” que, se a técnica de dança que ele criou também tivesse sido tão “radical”, a sua obra ter-se-ia tornado “indecifrável” e, pura e simplesmente, não teria havido público para ela (1999 [1987]: 220). O criador francês Jean-Claude Gallotta, nos anos 1980, afirma querer “libertar a dança da coreografia”. Explicou mais tarde que com esta atitude provocadora visava prolongar o pensamento de Cunningham, coreógrafo que Gallotta considerava ser “o mestre da dança”: “Cunningham libertou a dança da música. Quando ele já tinha feito tudo, o que é que nos restava? Talvez libertar a dança da coreografia. Foi uma frase provocatória e até irónica. Geralmente, os coreógrafos usam a coreografia para aprisionar a dança, utilizam o seu estilo e é por isso que desenvolvem uma técnica e, geralmente, o que vemos num espetáculo é a aplicação directa do seu estilo. A dança fica assim aprisionada num processo demonstrativo. A dança deve estar livre de todos os estilos e origens e é aí que nasce a noção de autor. A noção de autor é oposta à de artesão, alguém que ilustra uma técnica. Eu quis partir do zero, da liberdade.” (Em entrevista que Gallotta me concedeu, publicada no *Público*, 5 de julho, 1994: 21).

4.

“O MUNDO TAL COMO GOSTARÍAMOS DE O VER”: BILL T. JONES

A dança teatral tem quatro características fundamentais: em primeiro lugar, estabelece uma separação entre intérpretes e espectadores; em segundo lugar, ocorre num lugar propositadamente preparado para o efeito, seja de forma definitiva, como um teatro, seja de forma temporária, de que são exemplos as estruturas móveis, entre outros modos de ocupação de espaços preexistentes; em terceiro lugar, reporta-se ao mundo de forma reflexiva; em quarto lugar, e sendo uma performance que tem uma importante função comunicativa, é suscetível de gerar variadas interpretações por quem, detendo o conhecimento do sistema de significados gerados pelo movimento, a observa.

A dimensão reflexiva da dança teatral é uma característica central deste género performativo, impondo-se por isso agora algum desenvolvimento sobre o tema.

Utilizo o conceito de reflexividade para me referir, seguindo Victor Turner, a uma qualidade das artes performativas, em geral, e da dança, em particular, pela qual os agentes olham para si próprios, para a sua vida social e para o seu *self*, não enquanto observadores da sua imagem projetada num espelho, mas enquanto agentes ativos, participativos, críticos da sua própria cultura.

A reflexividade performativa é uma condição na qual um grupo sociocultural, ou os seus membros mais percetivos, agem representativamente, viram-se, dobram-se ou fletem-se para trás sobre si próprios, sobre as relações, as ações, os símbolos, os significados, os códigos, os papéis, os estatutos, as estruturas sociais, as regras éticas e legais, e outras componentes socioculturais que enformam os seus *selves* públicos. Além disso, a reflexividade performativa não é um simples *reflexo*, uma resposta rápida, automática ou habitual a algum estímulo. É altamente forjada, artificial, é da cultura e não da natureza, uma obra de arte deliberada e voluntária. Um “reflexo” pressuporia “realismo”,

um representar de pessoas e de coisas como, naquela cultura, se pensa que “realmente” são, sem idealização ou fantasia. Mas, claro está, na arte e na literatura até mesmo o realismo é uma questão de artifício e aquilo que é real é, em última análise, uma questão de definição cultural (Turner, V., 1987: 24).

Nesta definição, Turner refere-se a dois aspetos importantes que caracterizam a “obra” performativa. Em primeiro lugar, o seu carácter deliberado, ou seja, ser voluntária, cultural e propositadamente construída e efetuada e não um ato espontâneo ou automático. Em segundo lugar, a intervenção criativa – “idealização ou fantasia” – dos autores na representação do mundo. Agir criativamente sobre a realidade sociocultural, histórica e política significa que um grupo ou um indivíduo a quem é socialmente reconhecido o estatuto de artista ou coreógrafo pode encenar valores e modelos de ação que crê serem mais adequados e interessantes para si, pode representar o mundo de forma invertida ou criticamente transformada e pode articular livremente elementos oriundos dos mais diversos contextos (pessoais, sociais, culturais). Por isso, a dança devolve-nos sempre uma forma de representação do mundo da não dança e, logo, uma chave de acesso à sua complexidade.

No capítulo anterior, procurei tornar visível a forma como a dança assinala e estabelece formas de organização e interação sociais, sobretudo a partir de uma análise das qualidades do movimento, da distribuição dos corpos no espaço e dos padrões de interação entre os bailarinos. Neste capítulo, o meu objetivo é, tendo como estudo de caso algumas obras do coreógrafo norte-americano Bill T. Jones, perceber, por um lado, como é que a dança exprime visões do mundo e materializa formas de experiência e, por outro lado, quais os valores e ideias sobre os géneros que emergem dos padrões de interação que na dança se estabelecem entre as pessoas.

A dança teatral é um continente da reflexividade, de leituras que as pessoas fazem sobre as suas próprias vidas e experiências, ou, como diria Clifford Geertz, “uma história que elas contam a si próprias sobre si próprias” (1973a: 448). A dança teatral é um universo de sentidos pelo qual, reitero, as pessoas representam as suas visões do mundo e, simultaneamente, materializam uma forma de experiência.

E quando nos referimos à experiência, referimo-nos a quê? Devemos considerar pelo menos duas esferas vivenciais. Uma é a experiência do movimento em termos dos fatores que definem, de um ponto de vista labaniano, as suas qualidades – tempo, peso, energia e fluência (ver capítulo 2). Outra é a experiência individual que decorre da idade, do sexo, da atividade profissional, da doença, das emoções, dos sentimentos, das sensações, das crenças do sujeito situado socialmente (domínio das

relações interpessoais ou grupais) e culturalmente (domínio das ideias, dos valores e dos símbolos).

Na dança teatral, trabalhando-se com representações, a experiência pessoal, mas social e culturalmente situada, é reconstruída, manipulada e articulada através de diversos métodos de composição.¹⁰⁰ Ou seja, a experiência vivida do sujeito é, na dança teatral, premeditadamente “reconstruída”, intensificada, ampliada, torcida ou desviada pelos mecanismos artísticos (criação e composição dos materiais) e cânones estéticos (convenções estilísticas).¹⁰¹ As expressões performativas da experiência – o que as pessoas dançam sobre si próprias – têm um fulcral efeito comunicativo. Através de um espetáculo de dança, os sujeitos (participantes, espectadores) podem entender melhor as suas próprias experiências e as condições em que elas são vividas. Daí, o efeito transformador que uma performance ou qualquer outra obra artística pode ter na vida e na experiência do espectador. Ou seja, os espetáculos, enquanto sistemas de sentido em ação pelos quais os criadores e intérpretes comunicam as suas visões do mundo, podem ter consequências diretas na vida de quem os faz e na vida dos espectadores.

Victor Turner descreve de forma muito clara este duplo processo que a arte opera sobre o sujeito e sobre o mundo. Por um lado, o artista “reconstitui”, materializa performativamente a experiência vivida; por outro lado, devolve-a através de uma forma que permite, a si e aos outros, compreender e atribuir sentido às suas vivências. O antropólogo refere-se ao teatro, mas as suas ideias sobre o “porquê” e o “para quê” do teatro são extensíveis, sem ressalvas, à coreografia:

O teatro “experimental” não é nada menos do que uma experiência “desempenhada”, por outras palavras, “restaurada”, aquele momento no processo experimental – aquele “momento” frequentemente prolongado e internamente segmentado – durante o qual o significado

¹⁰⁰ A composição em dança é o ato de elaborar, trabalhar e dispor o movimento no tempo e no espaço. A composição em dança inicia-se com um gesto ou um movimento postos em relação com outros gestos ou movimentos, ou com o colocar do corpo em relação com elementos que lhe são exteriores. A composição em dança pode envolver várias operações sobre o movimento: ampliação, redução, repetição, variação, desenvolvimento, aceleração, desaceleração, corte, montagem, adição, subtração, etc.

¹⁰¹ Mesmo nos géneros ou estilos de dança que têm uma forte componente de improvisação, as motivações artísticas são frequentemente mediadas por princípios técnicos e metodológicos preexistentes ou que o artista inventa para si próprio (ver, por exemplo, o *contact improvisation*, no capítulo 2).

emerge através do “reviver” da experiência original (muitas vezes um drama social percebido de forma subjetiva), e em que lhe é dada uma forma estética adequada. Esta forma torna-se então uma sabedoria comunicável, ajudando os outros a compreender-se melhor não só a si próprios, mas também a compreender os tomos e as condições culturais que compõem a sua “experiência” geral da realidade (Turner, V., 1982: 18).

Os símbolos desempenham um importante papel nos processos de “reconstrução” e expressão performativa das experiências. Na dança teatral, são vários os elementos que podem funcionar como símbolos, desde gestos, ações, relações entre os bailarinos ou objetos. Por símbolo entende-se, como define Victor Turner: “uma coisa consensualmente considerada como tipificando, representando ou evocando algo, por possuir qualidades análogas ou por associação real ou mental” (1967: 19). Aludirei também neste capítulo aos mecanismos simbólicos de que se socorre Bill T. Jones nas suas performances.

Um outro aspeto significativo de ordem sociocultural que pode ser observado num espetáculo é o que adquire visibilidade através do tipo de relações que se estabelecem entre os géneros, nomeadamente entre elementos de um par. Responder à questão “com quem se dança?” é importante para se perceber que conceções de feminino ou masculino são atualizadas e como é que os coreógrafos se posicionam perante as conceções e relações entre os géneros observadas e vividas no mundo da não dança.

A este propósito, Bill T. Jones referia, em 1988, que ele e o seu colaborador Arnie Zane procuravam precisamente criar nas suas danças padrões de interação igualitários e desierarquizados que correspondessem “ao mundo que nós gostaríamos de ver”, um mundo diferente da realidade vivida e visível das desigualdades e assimetrias entre géneros e que, segundo estes criadores, a coreógrafa alemã Pina Bausch recriava em algumas das suas obras, mostrando, de forma crítica e denunciadora, “o mundo tal como ele era”:

Costumávamos falar frequentemente sobre uma pessoa pequena levantar uma pessoa grande e sobre a forma como as mulheres conseguem erguer homens. A primeira vez que tive como parceira uma mulher de 44.5 quilos e ela conseguiu suster-me às costas, através da força de alavanca, ficámos muito entusiasmados com essas possibilidades. Agora, na verdade, já não faço essa afirmação. Para mim é só um vocabulário – uma forma através da qual me agrada olhar para o mundo. Como o Arnie [Zane] diz, “Este é o mundo que gostaríamos de ver”. Ao contrário da Pina [Bausch], que ambos admiramos e que nos inspira a ambos, mas de quem diferimos sobretudo no que diz res-

peito ao seu imaginário dos géneros. É como se ela tivesse constantemente uma atitude de protesto – como se ainda mantivesse os punhos cerrados. Como o Arnie diz, “Bem, em vez de mostrares os abusos, agora mostra-nos o mundo que gostarias que nós víssemos.” É isso que temos estado a tentar fazer (Jones, 1988: 85).

Bill T. Jones refere-se aqui a um padrão de interação igualitária entre homens e mulheres na dança característico dos duetos no *contact improvisation* e que no início dos anos 1980 constituía o núcleo estilístico do seu trabalho e do de Arnie Zane. Com o tempo, e com a inclusão na sua Companhia de bailarinos e bailarinas com competências técnicas e interpretativas diferentes – alguns inclusivamente oriundos do *ballet* –, a sua forma de encarar a expressão das identidades de género na dança também se vai modificando: “Já não estou interessando na neutralidade, porque agora estou mais consciente das diferenças”, diz o coreógrafo (*ibid.*: 98).

Jones está particularmente atento, por um lado, às múltiplas expressões das identidades de género e, por outro lado, às características que valorizam cada bailarino individualmente, tais como as diferentes técnicas de dança incorporadas, o estilo de movimento e a personalidade. Contudo, as diferenças de género, expressas em movimento, por exemplo – as bailarinas com técnica clássica podem explorar mais os movimentos amplos e a abertura de pernas ou a velocidade dos movimentos dos pés enquanto os bailarinos com idêntica técnica podem explorar mais os saltos –, não são, nas danças do criador, a manifestação de desigualdades de posição ou poder. Pelo contrário, essas diferenças são a expressão do reconhecimento, pelo menos “no meu mundo, no mundo que eu construo” (*ibid.*), por um lado, de que todas as pessoas têm direitos iguais e, por outro lado, de que cada uma delas deve ser respeitada por aquilo que a diferencia das outras e a individualiza. Para Jones, a questão coloca-se, independentemente das maiores ou menores diferenças de género que as suas danças possam exhibir, em criar danças para pessoas específicas, os seus bailarinos.

Eu danço contigo e tu danças comigo

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 concepções de amor e de sexualidade.

Segundo Jane K. Cowan (1990), as relações entre os géneros existem na dupla dimensão das ideias (construções ou categorias que ajudam a perceber realidades sociais particulares) e das práticas (relações sociais

pelas quais se atualizam os significados atribuídos aos géneros). Em “‘práticas sociais concretas’ como a dança estas duas dimensões encontram-se fundidas” (*ibid.*: 8).

Não é só nos contextos em que homens e mulheres dançam juntos que as práticas da dança reproduzem as ideias e as relações que se estabelecem entre eles no mundo da não dança. Uma análise dos estilos de movimento, das atitudes e das posições no espaço de homens e mulheres em quaisquer formas dançantes torna visíveis as conceções de género subjacentes às relações que se estabelecem entre os indivíduos nos contextos exteriores às práticas da dança. Como refere Ted Polhemus, “O estilo de dança dos homens é uma cristalização do que significa ser um membro masculino da sua cultura. O estilo de dança das mulheres é uma cristalização do que significa ser um membro feminino dessa cultura” (1993: 12).

Na dança euro-americana, o dueto, dada a sua recorrência, é uma estrutura privilegiada para observar as representações (ideias e práticas) sobre as relações entre os géneros.

O dueto é uma figura coreográfica em que estão envolvidas duas pessoas, independentemente do sexo e da relação física que se estabelece entre elas. Ao longo deste trabalho tem-se feito referência a esta situação sem que contudo se tenha explicitado as suas características. Designemo-la genericamente por “dança a pares” para que possamos distinguir o *pas de deux* no *ballet*, em que os elementos ocupam posições de natureza assimétrica, e as modalidades do dueto na dança contemporânea, em que as posições ocupadas pelos sujeitos envolvidos são mais diversificadas.

Uma modalidade da dança a pares é o *pas de deux*. Trata-se de um termo usado sobretudo na tradição do *ballet* e que se refere a uma estrutura coreográfica dançada por um homem e uma mulher, isto é, um par heterossexual. No seu sentido estrito, o *pas de deux* designa uma secção coreográfica cuja sequência exprime o desenvolvimento e o clímax da relação entre os membros do 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* (andamento musical lento). Depois, dançam, alternadamente, 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.

No *pas de deux* no *ballet* há uma diferença nos estilos de movimento do homem e da mulher e nos respetivos léxicos: os movimentos femininos são mais suaves e amplos, sendo que a abertura das pernas adquire

grande amplitude (idealmente uma abertura de 180 graus), e a manutenção dos equilíbrios sobre uma só perna é muito valorizada; os movimentos masculinos são mais enérgicos, centrados nos grandes saltos, rotações no ar e piruetas.

Acrescente-se ainda a esta diferença de estilos de movimento dois outros fatores que contribuem para estabelecer uma assimetria entre os géneros no *ballet*. Por um lado, há a considerar o papel do bailarino em segurar e em transportar a bailarina, de modo a que ela se sinta segura e confortável enquanto executa vários movimentos, como *pirouettes* (rotações) ou *jetés* (saltos de uma perna para a outra), ou se mantém em determinadas poses, como *arabesques* (postura sobre uma das pernas). Por outro lado, há a observar a diferença de figurinos – geralmente, ele veste *collants* ou calças e ela usa uma saia leve e rodada.

Os movimentos do *pas de deux* no *ballet* são a expressão de uma sexualidade associada ao ideal do amor romântico, um amor sujeito a sucessivas provações – nos *ballets* do século XIX são as maldições, fatalidades, rivalidades – para se poder concretizar de forma completa e com mútua devoção (Giddens, 1996 [1992]: 31).

Nos *ballets* do século XIX, a bailarina incorpora personagens que têm um papel central no desenvolvimento da ação dramática. Contudo, é-lhe atribuída a representação não de uma mulher real, mas antes a representação de um ente idealizado, transcendente, imaculado, de que os seres alados como as sílfides (em *La Sylphide*), as *willis* (em *Giselle*) ou os cisnes (em *O Lago dos Cisnes*) são a metáfora. É como se, na qualidade de bailarina, a mulher tivesse de “pagar” com a “descorporização” de si o papel ativo e simultaneamente “respeitável” que lhe é atribuído nestas performances.

Seguindo Giddens, o amor romântico é um amor cujos “ideais estão ligados ao transcendente”, mas que se “projeta em dois sentidos: prende e idealiza o outro e lança o curso de desenvolvimentos futuros”, pois “a conquista do coração do outro é, de facto, um processo de criação de uma biografia narrativa mútua” (*ibid.*). Logo, tem uma “pulsão igualitária” (*ibid.*: 31, 42). Porém, o *pas de deux* romântico reafirma a assimetria existente entre os géneros também no que diz respeito às suas esferas de ação e de sociabilidade: a esfera privada e doméstica, reservada à mulher, e a esfera pública e do trabalho, aberta ao homem.

É que, apesar da “pulsão igualitária intrínseca à ideia de que uma relação deriva mais do envolvimento de duas pessoas do que de critérios sociais externos” – no *ballet Giselle* os elementos do par amoroso são oriundos de classes sociais diferentes –, “de facto, porém, o amor romântico é completamente assimétrico em termos de poder; os sonhos femini-

nos de amor romântico conduziram muitas vezes a uma severa submissão doméstica”, ressalva Giddens (*ibid.*).

Para Ann Daly, na tradição do *pas de deux* no *ballet*, as diferenças entre os papéis masculinos e os femininos exprimem uma assimetria entre o “poder” masculino e a “fragilidade” feminina (1997: 114). Estou de acordo com esta distinção, sobretudo se nos reportarmos às representações do feminino e do masculino nos *ballets* do século XIX, não tanto pelo que se exprime na coreografia, de cujo estilo chegaram até nós apenas alguns traços, mas pelo contexto narrativo e sociocultural dessas atuações a que podemos aceder.¹⁰² Até porque, presentemente, algumas das versões dos *ballets* românticos reposicionam e reinterpretam os papéis femininos e masculinos, cujas particularidades haveria que expor, analisar, contextualizar e comparar, tendo também em consideração a perspetiva e as posições dos bailarinos no interior das companhias.

Dito isto, discordo, pois, da posição de Daly quando a autora infere que o uso do vocabulário do *ballet* por parte de coreógrafos e coreógrafas da atualidade reproduz necessariamente aquelas assimetrias. O vocabulário da dança clássica não é neutro, mas pode ser usado como matéria impessoal (cf. Copeland, 2000), suscetível de criar novos estilos e posicionar de formas muito diferentes homens e mulheres no interior da coreografia (ver distinção que estabeleci entre *ballet* e dança clássica, no capítulo 2). São exemplos as coreografias de William Forsythe, em que as bailarinas, ainda que sobre sapatilhas de pontas, e talvez por isso, exprimem uma identidade feminina determinada, autónoma e independente. O mesmo acontece com as coreografias de Karole Armitage, de Twyla Tharp ou de Molissa Fenley em que, contrariamente ao que argumenta Daly, nem a posição feminina é assimétrica relativamente à masculina, nem os movimentos vertiginosos, diretos, firmes, voluntariosos com que a mulher comunica com o elemento masculino são semelhantes aos dos *pas de deux* românticos. Que nas coreografias destes criadores, as bailarinas continuem a usar sapatilhas de pontas é um elemento que, é certo, introduz uma qualidade de movimento diferenciadora relativamente ao movimento dos bailarinos, mas, considerado isoladamente, e sem uma análise da forma como os corpos se relacionam uns com os outros, do

¹⁰² Um estudo deste universo deverá necessariamente articular três aspetos: em primeiro lugar, as representações sobre os géneros no palco; em segundo lugar, o estatuto social dos homens e das mulheres, bailarinos e bailarinas, à época; e, finalmente, as conceções de feminino e masculino vividas e produzidas no exterior do universo da dança. Para o debate sobre a expressão da conceção dos géneros na dança, ver Gallagher e Laqueur (1987); Adair (1992); Thomas (1993); Foster, S. (1996b); Manning (1997); Wolff (1997); Banes (1998) e Desmond (2001).

contexto em que o fazem e da intencionalidade com que o fazem, este fator é manifestamente insuficiente para identificar a concepção sobre os géneros representada.¹⁰³

Retomando Giddens, “na nossa época, os ideais de amor romântico tendem a fragmentar-se sob a pressão da emancipação sexual e da autonomia feminina” (1996 [1992]: 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 “ativo”, “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.*: 42-43).

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 através da semelhança dos movimentos, dos posicionamentos dos indivíduos no espaço, das ações de cada um dos elementos do par relativamente ao outro.

Não quero com isto argumentar 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, do tipo de personagens; dos figurinos, da modalidade de interação que se estabelece – harmonia, dificuldade de relação, conflitualidade aberta, contradição. O que defendo é que estas diferenças não se traduzem em assimetrias e desigualdades permanentes de poder entre os elementos do par, exceto se, premeditadamente, o coreógrafo as expõe sob uma forma denunciadora e crítica em relação ao que ele considera serem ainda as relações e ideologias predominantes em determinados grupos sociais no mundo da não dança.

Mas a interação entre duas pessoas não é exclusivamente pautada pela expressão da sexualidade ou por uma concepção de amor. Duas pessoas de sexo oposto ou do mesmo sexo podem realizar um dueto sem que a sua relação seja coreograficamente a expressão de um envolvimento amoroso,

¹⁰³ Na dança, a forma como os corpos se relacionam – aproximar, afastar, tocar, apoiar, transportar, manipular, entre outros modos e ações – é um aspeto da composição coreográfica muito relevante e um elemento de observação muito significativo, como procuro destacar, ao longo deste trabalho, na análise e na interpretação das obras.

ou de uma tensão amorosa. Ou seja, a interação entre duas pessoas, independentemente da 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 expressem 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.

Nas danças de Merce Cunningham, por exemplo, verifica-se uma fraca diferenciação entre os géneros, ao nível dos figurinos, das posições espaciais, do estilo de movimento. Os figurinos são frequentemente inteiros e justos ao corpo (*maillots*, *justaucorps* ou *collants*) e idênticos para bailarinos e bailarinas, sem diferenças de corte. O léxico de movimento cunninghamiano também é idêntico para homem e mulher. Cunningham não deixa, contudo, de atender às diferenças físicas que existem entre os sexos e que determinam alguns elementos coreográficos: “Existem muitas coisas que um bailarino [ou uma bailarina] pode fazer. Por exemplo, uma rapariga pode manter-se em equilíbrio apoiada num homem que a esteja a segurar, os dois podem equilibrar-se mutuamente, e porque ele é normalmente mais forte do que ela, ela pode afastar-se mais e ele pode ter isso presente” (1999 [1979]: 36). De facto, nos duetos em que há situações de contacto físico que implicam transferências de peso, como suportar e transportar, é, regra geral, o homem que efetua estas ações. Contudo, noutras estruturas, como trios ou quartetos, estas posições podem inverter-se. Mas, sobretudo, há que realçar que o vocabulário e o estilo de movimento cunninghamianos são idênticos para bailarinos e bailarinas.

Um exemplo de uma dança que exibía poucas ou indistintas diferenças de género era o *twist*, uma dança social dos anos 1960 cujo núcleo estilístico não evidenciava diferenças significativas entre homens e mulheres. No mesmo contexto sociocultural, a antropóloga Cynthia J. Novack descreve o *contact improvisation* como uma dança cuja estrutura de movimento não impunha diferenças de género, podendo ser dançada por um homem e uma mulher, por dois homens, ou por duas mulheres, sem diferenciação de papéis ou posições, num contexto de relações interpessoais e grupais igualitárias, em que ninguém dominava:

Muitos dos primeiros participantes, espectadores e críticos reconheciam que a estrutura de movimento do *contact improvisation* incorporava literalmente as ideologias sociais do início da década de 70 que rejeitavam os papéis tradicionais dos géneros e as hierarquias sociais. Eles consideravam a experiência de tocar e partilhar o peso com um

parceiro independentemente do sexo e da dimensão física uma forma de construir uma nova experiência do *self* interagindo com outra pessoa (Novack, 1990: 11).

O coreógrafo norte-americano Bill T. Jones é um herdeiro das ruturas cunninghamianas (entretanto convencionadas) e do *contact improvisation*. Jones aprende a técnica e o vocabulário deste último género de movimento e utiliza-os nos primeiros duetos que coreografa no início dos anos 1980 com o seu colaborador e companheiro Arnie Zane, e de que é exemplo *Blauvelt Mountain* (1980).¹⁰⁴ Este dueto é caracterizado por uma associação de dois relevantes aspetos: por um lado, as explorações coreográficas possibilitadas pelas conceções de espaço e de relação entre os corpos do *contact improvisation* – os bailarinos, usando o chão, sentam-se, deitam-se, rebolam, lançam-se um sobre o outro; por outro lado, as heranças das ruturas empreendidas pela geração do Judson Dance Theater (ver capítulo 1) que se exprimem através da relação lúdica, descontraída que se estabelece entre os dois bailarinos e do uso de gestos, como apontar, colocar a mão na cintura ou apoiar nela o queixo, e de ações quotidianas, como sentar num banco.

Estes primeiros duetos realizados por Jones e Zane, característicos, nas palavras de Gay Morris, de um “pós-modernismo neutro”¹⁰⁵, não tinham qualquer componente erótica, muito embora, à época, pudessem ser lidos como homoeróticos:

¹⁰⁴ A primeira vez a que assisti ao vivo a *Blauvelt Mountain* foi em Madrid, a 15 de novembro de 2003, no Teatro de la Zarzuela. Tratou-se de uma remontagem da primeira parte do dueto, designada *A Fiction*, feita por Bill T. Jones, em 2002. Voltei a vê-lo, no Porto, a 2 de maio de 2007, na Fundação de Serralves.

¹⁰⁵ Segundo Sally Banes (1987 [1980]), a expressão “pós-moderno” começou a ser usada, no contexto das práticas coreográficas, pela bailarina Yvonne Rainer, nos anos 1960. Usou-a para se referir, num sentido cronológico, ao trabalho iconoclasta que ela e os seus colegas estavam a realizar no contexto do Judson Dance Theater, diferenciando-se da geração anterior da *modern dance* cujo trabalho tinha uma dimensão expressiva e “psicologizante” que aqueles rejeitavam. O sentido da expressão “dança pós-moderna” tem sido debatido por vários historiadores e teóricos da dança (ver, por exemplo, Banes, 1987 [1980]; Manning, 1988; Daly, 1992; Franko, 1993; Copeland, 1997), não havendo um consenso sobre as estéticas e os períodos históricos que o conceito define. A designação é aqui utilizada por Gay Morris para se referir à estética da geração que usou a expressão para definir o seu próprio trabalho. Este tinha por características: um sentido lúdico, uma relação com o quotidiano, a colagem, a objetivação dos materiais do movimento e a sua autorreferencialidade, a mitigação do sujeito e a eliminação de referências exteriores ao corpo enquanto objeto e instrumento.

Jones e Zane suprimiram ainda mais o erotismo no seu trabalho com um estilo de performance pós-moderna neutra, a que Jones chamou “banal”, e personagens em palco que se centravam numa atitude dura de quem consegue enfrentar a violência nas ruas. No entanto, dentro de um regime de heterossexualidade obrigatória, o simples facto de dois homens dançarem em palco numa coreografia que regularmente adquire a forma de longos duetos é, em si mesmo, uma deixa homoe-rótica, mesmo se os gestos e os movimentos dos homens pouco façam para indicar desejo. A resposta crítica às danças dos dois homens no início dos anos 1980 indica que os duetos eram muitas vezes entendidos dessa forma (Morris, 2001: 256).

Após a morte de Arnie Zane (a 30 de março de 1988), o crítico de dança Burt Supree escreveu sobre Zane e Jones, evocando os seus duetos. Na sua leitura, Supree hesitou entre ver dois homens que estabeleciam entre si uma relação a que era suprimida a sexualidade ou um inequívoco homoerotismo:

Aquilo que Jones e Zane introduziram nos seus duetos foi todo o espaço e a flexibilidade da sua relação: o seu destemido e hábil bom humor; a prontidão que tinham para competir um com o outro, para se atacarem ou para se apoiarem mutuamente; a sua capacidade de partilha. Sem proclamarem intimidades, os factos da sua relação foram colocados em cena num jogo de peso e equilíbrio, de agressão e dependência. Enquanto homens homossexuais, não fizeram qualquer chamamento às armas programático nem qualquer apelo para serem compreendidos, não ansiavam pelo romance. Simplesmente, recusavam-se a fingir ou a desculpar-se. Nunca ninguém teve nada a ver com as suas vidas privadas. Mas construíram as suas danças sobre a diferença de personalidades e sobre a energia e a força inerentes ao seu relacionamento (Supree, cit. in Zimmer e Quasha, 1989: 124).

O contexto sociocultural e artístico em que uma dança é criada e a interpretação do espectador, influenciada também pela sua experiência e pela sua biografia pessoais, são indissociáveis.¹⁰⁶ Em 1996, Bill T. Jones, reportando-se ao passado e ao seu desejo de voltar a “esses tempos” (aos anos 1980) que ele considera terem sido de “maior inocência”, reconhece que o espectador pode fazer duas leituras de um dueto – ou ver uma interação com uma componente sexual ou ver uma pura materialidade coreográfica:

¹⁰⁶ Incluo o crítico profissional na categoria de espectador, muito embora este tenha um papel específico no campo da arte (mediação, divulgação, etc.), sobre o qual, contudo, não me debruçarei neste trabalho.

O *contact improvisation* era muito igualitário; não dependia da técnica do *ballet* para ser executado; todas as pessoas podiam dançar. Naquela altura, quando se via dois homens a dançar um com o outro podia pensar-se de duas maneiras sobre o significado daquela mudança: era homoerótico ou apenas igualitário? Alguém se referiu a um dueto dançado por mim e por Arnie [Zane] em *Blauvelt Mountain* como uma dança homoerótica. Na altura, não sabia o que é que isso queria dizer. Mas isso aconteceu antes das coisas estarem rotuladas. Será possível voltar atrás e fazer uma dança onde todas as possibilidades estejam lá, que não tenha objectivos políticos mas que tenha comentários fortes sobre política e géneros? É agora o meu desafio. Estou numa fase de transição. Não sei se serei ou não bem-sucedido, mas quero voltar aos tempos de maior inocência. Se, no palco, duas pessoas agarrarem as mãos uma da outra, isso é um dueto romântico ou um contrapeso? Quero regressar a essa ambiguidade. Não quero dar sermões às pessoas.¹⁰⁷

A intenção de Bill T. Jones é criar uma estrutura coreográfica em que dois bailarinos – um homem e uma mulher, dois homens, ou duas mulheres – estejam numa posição igualitária. Analisando-se alguns duetos integrantes de obras mais recentes ou de peças antigas, entretanto revisitadas, constata-se que o coreógrafo alarga as possibilidades de interação entre as pessoas e, conseqüentemente, os ângulos de leitura das peças.¹⁰⁸ Frequentemente, e valorizando as características físicas, inter-

¹⁰⁷ Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, publicada no *Público* (9 de novembro, 1996: 30).

¹⁰⁸ A natureza da dança é a transitoriedade, a efemeridade. Na dança, como nas restantes artes performativas, é impossível agarrar as obras passadas, é impossível capturar a performance da noite anterior, o bailarino que se foi nesse espetáculo, a forma como se dançou; é impossível reter uma companhia porque a sua constituição não é perene – os bailarinos transformam-se, uns abandonam-na e outros vêm ocupar o seu lugar. Por isso, em dança, a natureza da preservação de uma obra será sempre relativa a esta inevitável perda, mas também à conseqüente aquisição de novos elementos. Revisitar, voltar a dançar uma obra significa, frequentemente, reatualizá-la, recriá-la. Há alguns anos, Bill T. Jones revisitou variadíssimas obras do seu extenso repertório no âmbito do programa *The Phantom Project*, que decorreu em 2003 e 2004, como forma de assinalar o vigésimo aniversário da Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company. A explicação do criador sobre o significado do título do evento prolonga o que acabou de ser dito sobre a transitoriedade da dança e a revisitação de uma obra: “um fantasma é um espectro, algo que é quase ilusório, que não é tangível, pode manter-se a crença na sua existência, pode por vezes ver-se, mas não se pode agarrar. É uma ideia irónica e poética para este vigésimo aniversário, porque aquilo que fazemos é tentar capturar o que é impossível capturar. É o que fazemos todas as noites [num espetáculo].”

pretativas e técnicas de cada bailarino, Jones cria duetos não tanto para homens ou mulheres, mas para bailarinos específicos que, entre outras características que definem a sua identidade, também têm um género.

Considere-se, por exemplo, a obra *Some Songs* (1996), estruturada em solos, duetos e trios sobre uma sucessão de canções de Jacques Brel. Nos duetos, em que as “pessoas tocam-se, mas, abertamente, não existe nenhum romance”, são exploradas várias modalidades de interação entre os géneros.¹⁰⁹ Vejamos alguns exemplos. Num dos duetos, um homem eleva uma rapariga, segurando-a pela cintura e transportando-a em posição paralela ao chão. Em seguida, desenvolvem-se outros três duetos que “desaguam” uns nos outros. No primeiro, a situação é a de um homem que se mantém de pé, com os braços alongados e elevados ao nível dos ombros e nos quais, alternadamente, a mulher deposita o peso do seu corpo. A mulher afasta-se, e um segundo homem aproxima-se do primeiro, transportando-o para os braços de outra mulher. Esta mulher sustenta agora o peso daquele primeiro homem, segurando-o pelas omoplatas; depois, empurra-o, e ele aproveita este impulso para rodopiar sobre si próprio, voltando a abrir os braços. Noutra dueto é uma mulher que evita a queda de um homem, fazendo-o descer lentamente até ao chão. Em seguida, dois bailarinos do sexo masculino apoiam-se mutuamente e, alternadamente, sustentam o peso um do outro.

A este propósito, lembre-se ainda *Blauvelt Mountain*. Este dueto foi inicialmente dançado por Jones e Zane, mas, anos mais tarde, Jones expande esta dança, recriando a versão para dois bailarinos e criando uma segunda versão para duas bailarinas.¹¹⁰ Em nenhuma das versões é visível qualquer componente sexual. Nos duetos predomina uma atmosfera lúdica, amigável e descontraída. Os intérpretes criam um ambiente de cumplicidade, mas sem que seja perceptível qualquer tensão amorosa.

Jones desestabiliza nas suas coreografias as posições e os papéis fixos dos géneros evidentes no *ballet*. E se esta desestabilização radica no carácter igualitário das interações entre os indivíduos do *contact improvisation*, o que é peculiar no estilo de Jones é que ele combina o vocabulário e os movimentos destes e de outros géneros de dança. Ou seja,

(Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, em Madrid, em novembro de 2003.)

¹⁰⁹ Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, publicada no *Público* (9 de novembro, 1996: 30).

¹¹⁰ A versão de *Blauvelt Mountain (A Fiction)* dançada no Porto, na Fundação de Serralves, a 2 de maio de 2007, num espetáculo único em Portugal, foi interpretada por duas bailarinas: Leah Cox e Shayla-Vie Jenkins.



Figura 4.1 – *Blauvelt Mountain* (2003), recriação de Bill T. Jones de um dueto originalmente criado e interpretado por Bill T. Jones e Arnie Zane
Bailarinos: Wen-Chung, de pé, e Malcolm Low, suspenso

© Richard Termine

Cortesia de Richard Termine e da Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company

num dueto, a circulação fluente da energia e a transferência de peso de um corpo para o outro ao estilo do *contact improvisation* podem ser interrompidas pela criação de um desenho corporal alongado, com as pernas e os pés esticados, característico da dança clássica. Do mesmo modo, o equilíbrio de um *arabesque* (corpo apoiado sobre uma perna, com o tronco direito, enquanto a outra perna está esticada e elevada) pode ser quebrado por um desvio das ancas e pela criação de um desequilíbrio.

Diversidade estilística

Bill T. Jones faz parte de uma geração de profissionais que beneficia de um conjunto alargado de saberes, técnicas de dança e práticas coreográficas em circulação. Jones estudou dança clássica, *modern dance*, *contact improvisation*, dança africana, técnicas de improvisação, fez ioga, interessou-se pelo pensamento e religião hindus e pela dança indiana. Esta pluralidade de aprendizagens seria determinante na configuração do estilo de movimento de Bill T. Jones, um estilo aberto à inclusão e à mistura de vários elementos, reitere-se. Na secção de uma dança, um

bailarino pode executar uma frase de movimento construída com o vocabulário da dança clássica, enquanto noutra secção o classicismo dos desenhos verticais pode ser abalado por uma torção cunninghamiana ou por ações percutidas dos pés de algumas danças africanas. Seguidamente, aquele virtuosismo e aquela excecionalidade podem ser substituídos por movimentos quotidianos, banais, ou por movimentos cuja fluência contínua é herdeira do *contact improvisation*.

Este interesse pela diversidade reforçar-se-ia com a seleção para a Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company de bailarinos muito diferentes, quer ao nível dos seus tipos físicos (magros, robustos, altos, baixos, brancos, negros, mestiços), quer no que diz respeito às suas qualidades interpretativas e aos domínios de competência técnica. Jones e Zane fizeram da sua Companhia um lugar pluralista e de respeito pelo indivíduo e transformaram a dança num meio de expressão desses valores. Esta Companhia é um “território” onde criadores e intérpretes praticam, parafraseando Charles Taylor (1992), uma “política de reconhecimento” da diferença, paralelamente a uma política de igualdade. A escolha deste perfil de companhia não é neutra e a ela estão subjacentes objetivos políticos e sociais que se prolongaram nas obras assinadas por Bill T. Jones após a morte de Arnie Zane.

Segundo o próprio criador, um artista não é um sujeito neutro, mas social e politicamente posicionado:

Eu sempre tentei dirigir-me ao público através de formas que não estavam apenas ligadas a questões estéticas, mas também a temas sociais [...]. Um artista não tem que fazer nada. Contudo, um artista é um homem ou uma mulher, de uma determinada raça, género e classe. E o que é que essa pessoa quer ou sente necessidade de fazer e para quem? [...] Nada está livre de interpretação política, e se a política é sobre o discurso social e a nossa capacidade de o mudar, então, tudo o que eu crio é político (Jones, 2003).

De formas umas vezes mais explícitas, outras mais implícitas, Bill T. Jones tem produzido um discurso sobre as esferas do social e da política através das suas performances (de que *Blind Date*, obra referida no capítulo anterior, é também um exemplo): de forma mais explícita quando recorre a elementos de teatralidade para traduzir ideias; de forma mais implícita quando usa uma linguagem mais centrada nas atividades motoras e menos na criação de ambiências ou na representação de situações.

Uso a expressão “elementos de teatralidade” para me referir a um conjunto de mecanismos de que um artista se pode socorrer para traduzir ideias, como o interesse pela mecânica da narrativa, o recurso à persona-

gem, o uso do texto ou de uma gestualidade simbólica. Na dança, podemos assim distinguir os sentidos que emanam destes elementos de representação e os sentidos que emanam da materialidade coreográfica. Os primeiros são decorrentes de uma intencionalidade expressiva, ou do que Michèle Febvre (1995) identifica como uma vontade de dizer e exprimir da dança. Os segundos são decorrentes do interesse pela mecânica do movimento no tempo e no espaço, que Febvre designa por “qualidade dançante” (*ibid.*: 80), ou seja, o movimento engendrado de forma desinteressada relativamente ao processo de significação. Esta distinção estabelece-se tendo também em consideração a intencionalidade dos criadores: traduzir ideias, ou trabalhar a partir do movimento em si, como o faz Merce Cunningham (ver capítulo anterior). Sublinhe-se que, mesmo nesta última situação, o corpo nunca é neutro, pois não é possível subtrair à dança a capacidade de dizer e exprimir da presença de um corpo em movimento. Bill T. Jones, que, aliás, aprecia particularmente Cunningham, pela primazia que este criador atribui ao movimento, revela ambas as intencionalidades, conforme as obras e os momentos do seu percurso artístico.

Para Jones, a “discussão” de temas sociais e políticos tem sido, desde o início, uma motivação para a atividade artística.¹¹¹ Mas não só. Paralelamente, ou indissociavelmente, e porque Jones é um coreógrafo, como ele próprio sublinha, a sua motivação reside também em trabalhar em torno da materialidade da dança e das suas potencialidades poéticas: “De modo semelhante, tive consciência do impulso de criar uma obra que fosse impressionante devido às suas qualidades formais, ao seu fascínio” (2003).

Acrescente-se um terceiro elemento motivador da criação coreográfica para Jones: a emoção, o domínio do afetivo. Nas obras do coreógrafo, o movimento está frequentemente carregado de emoção, seja porque são as próprias experiências emocionais que o impulsionam e o determinam no ato da criação, seja porque a ação coreográfica desencadeia em si uma emoção que Jones intensifica através da voz ou dos gestos no ato da performance.

Procurarei interpretar as visões do mundo e as representações da experiência que Bill T. Jones transporta para cena, através de uma análise dos elementos constitutivos de alguns dos seus espetáculos em articulação com a perspetiva que o próprio criador exprime sobre as suas motivações artísticas e performances e sobre a forma como Jones se vê a si

¹¹¹ Sobre o uso do conceito de “política” aplicado às práticas coreográficas teatrais, ver capítulo anterior.

próprio enquanto pessoa e artista. Jones pratica e pensa explicitamente a arte na sua relação direta com a experiência de vida. A forma como verbaliza essa relação reforça a dimensão intencionalmente reflexiva dos seus espetáculos.

No filão da proposta de Renato I. Rosaldo, que por sua vez retoma a noção de sujeito posicionado que percorre a obra de Pierre Bourdieu, tomarei em consideração que a posição a partir da qual o coreógrafo olha para o mundo e dele constrói a sua própria visão é simultaneamente a que lhe permite viver um conjunto de experiências de vida estruturantes do seu *self*. Nas palavras de Rosaldo: “[...] o conceito de posição remete para uma situação estrutural a partir da qual se tem um ângulo de visão particular. [...] A posição remete também para a forma como a experiência vivida possibilita ou restringe tipos de conhecimento particulares” (1984: 192-193).

Começarei por me referir, apoiada em fontes escritas e visuais (filmes), a obras com uma explícita dimensão social e cultural, anteriores à data em que comecei a acompanhar, assistindo ao vivo, o trabalho do criador. Depois, proponho-me considerar a forma como a dança do coreógrafo se foi transformando, a partir de 1994, num processo indissociável das transformações que ao longo do tempo foram ocorrendo na identidade de Jones, tal como ele se vê a si próprio, na percepção que ele tem de si e da sua relação com a arte.

No capítulo anterior usei a expressão “identidade” para me referir à forma como o sujeito se vê e representa a si próprio e na relação com os outros. Acrescente-se agora que a identidade é um processo – e não algo permanente, estável e imutável – que nos constrói enquanto sujeitos (Hall, S., 1996: 3, 5-6), e que essa dimensão dinâmica da identidade está correlacionada com as mudanças que vão ocorrendo na vida do sujeito e nas práticas por si agenciadas.

Deter-me-ei sobretudo em três obras: *Still/Here* (1994), *Ursonate* (1996) e *We Set Out Early... Visibility Was Poor* (1997). Esse percurso será feito na “companhia” de Jones, com quem fui conversando ao longo dos anos, entre 1995 e 2003. As suas palavras são também a expressão de um processo autorreflexivo de tom particularmente interrogativo.

Uma “voz afro-americana”

Ainda antes de 1982, data da fundação da Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, o trabalho de Bill T. Jones centrou-se em duetos, alguns dos quais criados e interpretados com Arnie Zane, e em alguns solos particulares. Segundo descrições históricas, ensaios analíticos e a opinião

do próprio Jones, estes solos exprimiam uma raiva que frequentemente explodia em agressividade verbal e gestual dirigida ao público, sobretudo nas secções em que o bailarino reservava um espaço para improvisar.

A propósito de uma das secções de *Everybody Works/All Beasts Count* (1975), Jones conta na sua autobiografia que, quando apresentou o solo numa audição para o Clark Center Dance Festival, levantou subitamente o punho e fez um gesto obsceno acompanhado de uma blasfémia em direção ao público. Entretanto, o júri selecionou a dança na condição de Jones retirar o material ofensivo, o que ele fez. Contudo, numa outra performance da mesma peça, em 1977, Jones alternou movimentos insinuantes, sedutores, de modo a atrair a simpatia do público, com caretas (Jones e Gillespie, 1995: 136-37). Em 1981, num solo improvisado e apresentado no American Dance Festival, o coreógrafo atacou verbalmente a audiência com as seguintes declarações contraditórias: “Adoro mulheres. Detesto mulheres. Adoro pessoas brancas. Detesto pessoas brancas. Por que não nos deixaram em África? Estou tão grato pela oportunidade de estar aqui” (*ibid.*: 165).

Gay Morris (2001) analisa os solos dançados por Bill T. Jones entre os finais do anos 1970 e princípios dos anos 1980 com que ele chocava os espectadores – nesta época, a audiência era essencialmente branca, nota Morris –, por serem emocionalmente explosivos e agressivos. Morris argumenta que estes solos exibiam, através da representação de uma masculinidade ofensiva, a luta por uma identidade centrada em questões de poder e controlo, atacando a perceção dominante da identidade submissa e sob controlo do negro e da identidade efeminada do bailarino e do *gay*.

Ao analisar e interpretar a razão da agressividade e da explosão emocional dos primeiros solos de Jones, Morris considera a posição do homem afro-americano e coreógrafo num determinado campo social. É esta contextualização que permite ao autor conferir um sentido àquela expressão emocional, muito para além de uma eventual explicação simplista baseada em hipotéticas funções catárticas da dança.

A tese de Morris é que Jones confrontava três conceções da ideologia dominante que “emasculavam”, simultaneamente, o bailarino, o homem negro e o *gay*:

A primeira é a perceção numa sociedade predominantemente branca de que um homem negro é menos homem por não lhe ser cabalmente atribuído o mesmo poder que ao homem branco. A segunda é a noção de que um bailarino é menos homem porque ocupa o espaço feminizado do palco da dança, e a terceira é a crença que um homossexual é menos homem porque não se reproduz sexualmente (Morris, 2001: 243-244).

Jones responde a esta inferiorização, que Morris designa por “emasculação simbólica” (*ibid.*: 243), através de danças onde ou simplesmente virava as costas a estas conceções ou as explorava, reafirmando as expectativas raciais e de género dos espectadores. Morris defende que qualquer uma destas atitudes decorria de uma estratégia “para controlar as perceções da sua identidade e para dar poder à ‘fraca’ masculinidade que a sua raça, profissão e orientação sexual habitualmente lhe impunham” (*ibid.*: 244).

O bailarino, em 1988, referindo-se a estes solos e tentando perceber porque é que eles tinham esta componente emocional agressiva, admite ter-se tratado de uma estratégia para controlar a forma como pensava que era percebido pelo público:

Sabem, é muito útil para mim compreender por que é que eu era tão desvairado nos solos que fiz durante uma data de tempo. E eles eram extremamente desvairados. Porque ao mesmo tempo que eu adorava o palco como um espaço de transformação, ele também me provocou sempre raiva. Adoro estar numa sala e mexer-me, mas quando há público – acho que é um sentimento que as mulheres também devem ter – há qualquer coisa, de facto, no espectador que diz: “Atua para nós. Mostra-nos o teu corpo.” Isso tornava-me extremamente agressivo. Talvez fosse o meu desejo de impor o controlo masculino – e assumo que era também racial (Jones, 1988: 89).

Jones compara a experiência de estar publicamente em palco com a que ele imagina ser também a de uma mulher. O que é que os une? Por um lado, um contexto com uma história de repressão racial e de discriminação e subjugação das mulheres, manifesta também na exibição mercantilista dos seus corpos; por outro lado, a perceção estereotipada de que quer o corpo do homem negro bailarino quer o da mulher bailarina estão carregados sexualmente.

Aliás, o coreógrafo estaria sempre particularmente atento aos modos de representação do género feminino, propondo, ao invés de uma imagem de inferiorização ou de diminuição, uma imagem de força e de autonomia, e procurando, simultaneamente, que essa representação refletisse a forma como uma mulher particular se via a si própria:

Sinto uma obrigação de compreender, quase de entrar dentro daquela mulher. Como, o que será que a fará parecer tão poderosa? O que não a fará parecer como se estivesse a treinar-se para se movimentar como um homem? O que a tornará mais inteligente, revelando-a na sua completude enquanto pessoa? E uma grande parte da sua pessoa é a sua condição de mulher. Gostaria que as mulheres na companhia pare-

cessem mulheres poderosas e tivessem consciência de si próprias (Jones, 1988: 98-99).

Anos mais tarde, quando eu conversava com o coreógrafo sobre os critérios de escolha dos bailarinos, para além da procura da diversidade dos corpos e das qualidades de movimento, Jones mencionou que, relativamente às mulheres robustas, que não correspondiam ao estereótipo da mulher-bailarina, tinha a preocupação que elas tivessem uma boa técnica de dança, porque as mulheres se encontravam sempre numa posição de maior exposição e mais sujeitas a julgamento. Ou seja, a escolha de uma bailarina que tivesse menos técnica do que um bailarino igualmente robusto colocá-la-ia, do ponto de vista do público, numa posição de inferioridade em relação a ele.¹¹² Esta observação revela a consciência da existência de desigualdades sociais, de poder, no mundo da não dança e a intenção de não as reproduzir em cena.¹¹³

Jones desenvolve o seu trabalho como bailarino num contexto em que beneficia do espaço rasgado pelos movimentos de defesa dos direitos cívicos, mas o ambiente de tensão e de medo em que cresce e o racismo com que nunca deixa de se confrontar (cf. Jones e Gillespie, 1995: 97) serão motivações para realizar outros trabalhos, designadamente *Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land* (1990). Nesta obra, construída a partir do livro *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, o coreógrafo trabalha abertamente sobre questões que se prendem com a violência da escravatura, que é um facto que informa a experiência americana, e com as representações da raça e do género.¹¹⁴

¹¹² Esta observação de Jones foi feita no contexto de uma das conversas de carácter informal que tive com o coreógrafo, e não no âmbito de uma conversa formalizada como entrevista gravada. Aquela terá tido lugar em Lisboa, em 1998. Por a ter apenas anotado e não gravado, cito-a em discurso indireto, salvaguardando qualquer imprecisão em que eu possa incorrer relativamente às palavras do coreógrafo.

¹¹³ O coreógrafo português Francisco Camacho revela idêntica preocupação em não reproduzir em cena o que ele considera serem os valores de uma “sociedade patriarcal”. Por isso, e sempre que haja lugar à expressão de conflitualidades ou assimetrias, Camacho representa-as tendo o cuidado de não colocar a mulher numa posição de inferioridade, a não ser que o propósito seja premeditadamente “denunciar essa mesma situação” (em entrevista que Camacho me concedeu, em Lisboa, em outubro de 2005).

¹¹⁴ Para uma descrição e interpretação desta obra ver Murphy (1994) e Martin (1996). Na sua autobiografia, Bill T. Jones descreve também detalhadamente a obra e torna explícitas as suas intenções sociais, políticas e artísticas (Jones e Gillespie, 1995: 197-223).

As questões da representação da raça são abordadas em várias secções do espetáculo. Numa delas, Jones evoca o início do livro de Beecher Stowe, em que um rapaz negro é instigado a dançar e a exhibir-se para homens brancos que negociam uma transação de escravos, através de movimentos exagerados que caricaturam a representação estereotipada do dançarino negro. Noutra secção, em que são representadas personagens do romance, as informações fornecidas sobre a raça das personagens são contraditórias: os bailarinos usam máscaras pretas ou brancas para representar personagens determinadas, mas nem sempre a raça representada nas máscaras coincide com a dos bailarinos, nem o género dos bailarinos coincide com o das personagens. Por exemplo, a personagem Chloe, a cozinheira escrava, é dançada por Lawrence Goldhuber, um bailarino branco; o malévolo Simon Legree, o personagem que espanca o fiel e dedicado Tom até à morte, é interpretado por Justice Allen, um bailarino negro que usa uma máscara branca.

A questão da violência da escravatura é diretamente abordada numa secção em que se representa de forma estilizada o momento em que Tom, o trabalhador escravo descrito no próprio romance como o “herói” da história, é chicoteado: dois homens agarram nas pernas da personagem Tom, de tronco nu e de cabeça para baixo, enquanto outro simula as chicotadas. É uma representação em que a evocação de um trecho narrativo se cruza com memórias do próprio Jones. A propósito desta cena da peça, Jones recorda:

A propósito, não é a primeira vez que uso o chicotear ou imagens de pessoas a serem chicoteadas e percebo agora que há antecedentes que se situam na minha memória. Quando era criança, a minha mãe explicava-nos... e penso que isto tinha que ser explicado nos finais dos anos 50, em Little Rock, no Arkansas, no contexto do movimento dos direitos civis. Tive imensa sorte por ter a mãe que tive, porque ela entendia estes acontecimentos num contexto que era pessoal e histórico. Ela contava-nos duas histórias. Uma delas era sobre um homem que era o melhor trabalhador de uma quinta, mas quando aconteceu algo entre ele e o dono da quinta, este, que conhecia o negro desde sempre, mandou pendurar o trabalhador em sacos, juntamente com os filhos, e queimou-os um a um. [...] Esta foi uma história que a nossa mãe nos contou em crianças [a Jones e aos seus irmãos]. A segunda era sobre a sua própria mãe, que trabalhava numa quinta e tinha uma filha mais velha que trabalhava noutra quinta e que ia ter um filho, ou estava doente, e pediu à mãe que a fosse ajudar. A minha avó pediu autorização ao homem para quem ela trabalhava para ir ajudar a filha, mas ele não a deixou ir. Ela tentou ir às escondidas, mas ele apanhou-a, levou-a

de volta para um celeiro, o que já era um ritual, mandou-a dobrar-se sobre um fardo de palha ou coisa do género, puxou de uma grande tira de coiro, mandou os filhos dela, incluindo a minha mãe, porem-se em linha e ficarem a ver enquanto ele a chicoteava. O meu tio tentou impedi-lo e viveu toda a vida com um dedo partido porque, ao tentar salvar a mãe, o homem partiu-lhe a mão. Eram estas imagens que, até àquele momento, nunca tinha pensado que tivessem alguma coisa a ver com a estilização das chicotadas sobre o Pai Tomás na peça. Mas, quando a revi, percebi que tinha grande ressonância em mim. Pergunto-me se terá a mesma ressonância nos jovens negros de hoje. Eles não se lembram. Talvez as suas avós, que eles talvez nem conheçam, se lembrem daquilo que a minha mãe se lembra. Não sei.¹¹⁵

Em *Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land* são também trabalhadas questões sobre os géneros, em especial as representações do feminino, a que Jones dedica praticamente toda a segunda parte da peça, *Eliza on the Ice*. Aqui é recriada a história da jovem escrava Eliza que foge, atravessando o gelado rio Ohio, para recuperar o seu filho, vendido como escravo pelo homem para quem trabalhava. Jones encontra um eco da difícil história de Eliza – “Ser apanhada entre a escravatura numa margem e a liberdade e o desconhecido na outra margem” – na vida das mulheres e constrói este ato para as quatro bailarinas que tinha à altura na Companhia.¹¹⁶ Inspira-se nas suas posições e características individuais e com cada uma delas cria uma Eliza particular.

A primeira, a “Eliza histórica”, é interpretada pela bailarina afro-americana Andrea Woods cujos movimentos, amplos, diretos, poderosos e que progridem espacialmente, são acompanhados pelo discurso histórico de Sojourner Truth, *Ain't I a Woman?*, dito pela atriz Sage Coles. A segunda Eliza é interpretada pela bailarina judia Heidi Latsky que, através de uma dança agitada e rápida, como se procurasse afastar uma ameaça, e simulando esbofetear-se, exprime a sua experiência enquanto mulher envolvida numa relação heterossexual injuriosa. Betsy McCracken dança a terceira Eliza, uma mulher que tem a capacidade de controlar os homens, mas que, contudo, é obrigada a viver com os seus medos, o que parece exprimir-se nos avanços e nos recuos que caracterizam a sua dança. A quarta Eliza é uma “mulher bela” interpretada por Maya Saffrin,

¹¹⁵ Declaração de Jones extraída do documentário *Dancing to The Promised Land: The Making of Last Supper at Tom's Cabin/The Promised Land* (1991). Esta é a fonte visual a que recorro para a descrição de algumas secções da obra. Os nomes dos bailarinos são os que constam desta versão.

¹¹⁶ *Ibid.*

que passa de homem em homem, de forma coreográfica literal, pois é manipulada e lançada de um homem para outro. A última Elisa é o bailarino Greg Hubbard cuja performance é apresentada com uma sobreposição de sinais masculinos e femininos – usa uma saia e sapatos brancos de salto alto. Esta última Elisa, segundo Jones, gerou controvérsia no interior do próprio grupo, mas para o coreógrafo “era um dos saltos mais radicais nesta questão do que é a escravatura e do que é a liberdade. De certa forma, há uma classe de homens homossexuais que possui uma sexualidade que não está em nenhum dos lados, nem é feminina nem masculina, é algo muito próprio. Mas devido às estruturas da sociedade ficamos suspensos, cheios de dúvidas e, até, de receios sobre onde é que nos encaixamos”.¹¹⁷

Em *Last Supper at Uncle Tom’s Cabin/The Promised Land*, Jones apresenta ainda o poder da fé cristã inscrito no romance, na sua própria vida e no seio da sua família – no entreato, *The Prayer*, a mãe de Jones, Estelle Jones, aparece a rezar e, na terceira parte do espetáculo, *The Supper*, é reconstituída *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci: uma imagem em que os intérpretes estão imóveis e que, depois, como se fosse insuflada de vida, se dissolve numa dança.¹¹⁸

Na construção de *Last Supper at Uncle Tom’s Cabin/The Promised Land*, uma obra em que a literatura se cruza com a história social e as histórias e experiências individuais – a do coreógrafo, mas também as dos seus bailarinos – e a ficção se cruza com os acontecimentos históricos (para além dos mencionados, há também referências a Martin Luther King, entre outras), Jones tomou uma decisão política, a de se exprimir numa “voz afro-americana”:

Calculei que, se o meu tempo era limitado, que se eu iria seguir o Arnie em breve, faria um trabalho que articulasse todas as questões com as quais vivi, todas as questões que me moldaram. Falaria com uma voz que era decididamente afro-americana. Porquê? Falo várias línguas, todas elas o inglês, mas o afro-americano é a minha língua

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Bill T. Jones integrou posteriormente uma gravação em vídeo da secção *The Prayer* num dos espetáculos do programa *The Phantom Project* com que, ao longo de dois anos, assinalou o vigésimo aniversário da sua Companhia. Este excerto gravado de *Last Supper at Uncle Tom’s Cabin/The Promised Land* foi apresentado no programa dançado pela Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, nos dias 23 e 24 de julho de 2004, como forma de convocar, metonimicamente, a obra *Last Supper at Uncle Tom’s Cabin/The Promised Land* e a presença da sua própria mãe, entretanto falecida.

materna. É uma constante, tão leal quanto o meu rosto e, como o meu rosto, invisível para mim sem a ajuda de um espelho. Neste caso, o espelho é a história, tanto a pessoal, quanto a pública (Jones e Gillespie, 1995: 197-198).

É necessário explicar, para melhor se entender o sentido desta declaração de Jones, que Arnie morreu em 1988, na sequência de uma doença relacionada com a sida. Na sua autobiografia, Jones narra o momento em que ambos tiveram conhecimento de que eram seropositivos (*ibid.*: 179). A experiência da perda, da dor, da doença, mas também da esperança e da alegria seriam tematizadas em algumas das obras de Jones a que me referirei adiante.

A experiência emocional

Compreendidos, no capítulo 2, os mecanismos pelos quais a dança produz significados e que o corpo é, através de um ativo processo de incorporação e ação, um mediador privilegiado na relação do homem com o mundo, é agora importante integrar a experiência emocional enquanto fator constitutivo da pessoa.

Interessa considerar, no ato performativo teatral, a experiência emocional percebida a três níveis, se bem que, admito, dificilmente dissociáveis por parte dos praticantes e dificilmente separáveis na análise: a experiência emocional enquanto fator motivador da atividade de criação; a emoção desencadeada durante o processo performativo (que pode ou não adquirir plena visibilidade, mas que é vivida pelo intérprete e pode ser percebida pelo espectador); a experiência emocional tal como ela é reconstituída ou ficcionada (quando se trata de uma experiência não vivida, mas imaginada) na performance através de um processo de simbolização. No processo de simbolização, a emoção é objetivada pelos mecanismos da composição coreográfica.

A filósofa Susanne K. Langer dá um importante contributo para a compreensão de que na dança o movimento não é um mero sintoma da emoção, uma catarse, como o veiculam as teorias biopsicológicas e universalistas da emoção, mas a transformação simbólica da experiência (1942; 1953; 1957).¹¹⁹ Ou seja, o que o bailarino exprime através do

¹¹⁹ Para uma crítica às pressuposições universalistas – naturalistas e primitivistas – problemáticas que inferiorizam a dança enquanto expressão simbólica e a reduzem à mais natural e primitiva forma de expressão natural das emoções, ver Fazenda (1998) e Grau (1998 [1993]).

movimento é uma ideia da emoção, uma representação da emoção: “Uma dança não é um sintoma da emoção de um bailarino, mas a expressão do conhecimento de muitas coisas que o seu autor possui” (1957: 8). Para Langer, a emoção que é experienciada em resposta a acontecimentos concretos é diferente da emoção formulada simbolicamente na arte. Esta conceção filosófica do movimento como símbolo, como objetivação de uma experiência, de um processo interior, representa um importante contributo para a compreensão da natureza simbólica da dança que também informa a perspectiva aqui adotada.

Reconheço, contudo, que Langer não se concentra nos processos pelos quais a dança é criada, nem numa análise das convenções que a governam, temas que, pelo contrário, considero importantes, pois implicam escolhas que são muito relevantes no processo de significação da dança. Uma outra limitação da teoria de Langer sobre as emoções é excluir a emoção enquanto facto, experienciada no momento da criação ou da performance: a emoção que não é só representada, mas realmente vivida. Para além disso, há que distinguir, no processo de simbolização, de representação da emoção, a emoção reconstituída, para nos referirmos à experiência emocional antes vivida, da emoção ficcionada, ou seja, da emoção que é imaginada, mas não realmente vivida. Não é fácil para um observador ter acesso aos limites de uma ou de outra, mas creio que esta diferença se deve estabelecer, para já, pelo menos teoricamente.

Após estas ressalvas, quero ainda destacar no pensamento de Langer uma outra ideia essencial, a de que a simbolização não é uma mera transposição ou projecção, mas implica uma transformação, uma abstracção:

Toda a projecção simbólica é uma transformação. Há projecções que são simplesmente transposições, tal como a projecção de uma fotografia de um *slide* para um ecrã, mas não são simbólicas. A função de um símbolo é não só transmitir uma forma, mas, em primeiro lugar, abstraí-la; e isto requer uma transformação, porque é o carácter idêntico da estrutura lógica em locais de experiência diferentes que a torna visível (Langer, 1988: 47).

Eu acrescentaria que o processo de transformação simbólica da emoção é também um processo de intensificação da experiência através do uso de convenções performativas (técnicas e estilos de movimento) e dos processos da composição coreográfica.

Motivação emocional, vivência emocional e simbolização das experiências emocionais são, na dança teatral, indissociáveis do processo de formação profissional do sujeito, ou seja, das aprendizagens técnicas e práticas incorporadas pelo bailarino ou coreógrafo (ver capítulo 2), e da

biografia do sujeito posicionado social e culturalmente, ou, usando uma expressão de Alfred Gell, “do contexto biográfico do agente” (1998: 11).

Integrar a experiência emocional na análise e na interpretação da dança, tal como ela é reconstituída e simbolicamente transformada performativamente, é também um dos objetivos deste capítulo, porque o papel da emoção não pode ser negligenciado na vida pessoal e social dos sujeitos, ou seja, nas suas experiências e na constituição das suas biografias pessoais, sobretudo quando a emoção e o sentimento são fatores valorizados por coreógrafos e bailarinos como motores da prática artística, como é o caso de Bill T. Jones.

Os discursos que exprimem o papel que a emoção desempenha na atividade coreográfica têm um significado consoante o contexto histórico em que são produzidos.

Para Jean Georges Noverre, no século XVIII, a dança havia degenerado num excesso de técnica e virtuosismo. Para este teórico e *maître de ballet*¹²⁰, a estratégia para fazer a dança reencontrar o caminho paralelo ao das outras artes, da pintura e da literatura, seria dotá-la da capacidade de exprimir as paixões humanas através de gestos, da pantomima e da expressividade, sem recurso ao texto – à época, a função narrativa cabia à poesia cantada. Noverre defende e formula teoricamente uma renovação no *ballet* que o deveria transformar numa arte imitativa, capaz de representar as paixões humanas. O contributo de Noverre para a transformação do *ballet* foi registado na obra *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*. O livro, que teve a sua primeira edição em 1760, é o primeiro manual de composição do espetáculo do *ballet* alguma vez escrito. Noverre é perentório: “O *ballet* bem composto é uma pintura viva das paixões, dos costumes de todos os povos da terra; conseqüentemente, ele deve ser pantomímico em todos os seus géneros e falar à alma através dos olhos” (1952 [1760-1807]: 94).¹²¹

¹²⁰ Na época, a expressão *maître de ballet* designava simultaneamente o compositor dos *ballets* e o professor de dança, da *belle danse* ou dança académica, que hoje designamos por dança clássica. Só no século XIX é que a palavra coreografia adquire o sentido que atualmente lhe atribuímos. Anteriormente, a palavra coreografia designava a notação da dança através de símbolos, tal como se encontra descrita e registada na obra de Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou L'Art de Décrire la Danse par Caractères, Figures et Signes Démonstratifs*, publicada em Paris, em 1700.

¹²¹ As *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* conheceram várias edições desde 1760 (Estugarda e Lyon). A obra foi completada na edição de 1807 (Paris), sob o título *Lettres sur les Arts Imitateurs en Général et sur la Danse en Particulier*. A edição consultada e citada neste trabalho, sob o título *Lettres sur la Danse et les Arts*

No século XX, a *modern dance* norte-americana desloca o centro da expressividade da dança dos braços e do rosto, partes do corpo envolvidas na mímica, essencialmente codificada no século XIX, para o tronco (ver capítulo 2). Mas, para muitos criadores contemporâneos, a expressão emocional pode não ser considerada um fator integrante da intencionalidade e do propósito artísticos, de que são exemplos o trabalho de Merce Cunningham (ver capítulo anterior) ou o *contact improvisation*. Contudo, a emoção não é necessariamente subtraída às ações físicas. Nestes casos, e atendendo aos propósitos artísticos expressos, nem as ações físicas seriam a exteriorização de uma interioridade, nem as emoções seriam simuladas através de um determinado comportamento. As emoções seriam, antes, um facto (Franko, 1997: 295).

No caso de Bill T. Jones, as emoções são frequentemente agenciadoras e motivadoras da criação. Mas, porque estas emoções, como atrás referi, são experienciadas no contexto da biografia do sujeito, e é esse contexto que lhes confere sentido, a percepção dessas emoções é fundamental para a compreensão dos significados que uma obra transporta, quer por parte do espectador quer por parte do intérprete.

Bill T. Jones ajuda-nos a clarificar esta associação entre emoção e significado. Uma vez questionei-o sobre a forma como ele transmitia uma dança criada num determinado contexto emocional a outros bailarinos que não conheceram as circunstâncias em que a obra foi originalmente criada. Referi-me explicitamente a *D-Man in the Waters*, criada em 1989 num momento dramático da vida do coreógrafo, mas também de todos os bailarinos – a morte de Arnie Zane e de outro bailarino da Companhia –, e dançada frequentemente, desde então, por bailarinos muito diferentes. Bill T. Jones respondeu, evocando justamente a necessidade de reconstituir as emoções vividas, para que os bailarinos pudessem aceder ao sentido da peça:

Em 14 anos, esta peça já deve ter sido dançada por cerca de 100 bailarinos diferentes. Então, de cada vez que novos bailarinos a dançam, tenho que os fazer recuar ao tempo em que a peça foi criada: quando o Arnie tinha acabado de morrer, quando a companhia estava desolada. Têm de ser transportados a esse tempo. Porquê? Para que eles choquem? Não. Para que eles possam entender qual é o desafio. Têm de entender isso. Os corpos são diferentes dos das primeiras pessoas que a dançaram – Larry [Lawrence Goldhuber], Sean Curran, Arthur Aviles... Hoje [15 de novembro de 2003] vai ser o primeiro dia em

Imitateurs, data de 1952 e reúne a totalidade das 35 cartas que foram sendo publicadas entre 1760 e 1807.

que eu vou ver Erick Montes, um bailarino baixo, mexicano, dançar a parte de Arthur. Acabou de a aprender e ainda não o vi fazê-la. Não há muitas mudanças. O que muda tem a ver com: o que é que eu posso tirar deles neste momento e o que é que eles estão dispostos a dar?¹²²

Ou seja, a expressão emocional é uma dimensão do *self* que inter-vém na construção do espetáculo, conferindo-lhe significado, e contribui para definir o tipo de comunicação que se estabelece entre bailarino e espectador. Em várias obras de Bill T. Jones, a “força da emoção” – assim designa Renato I. Rosaldo a emoção que é experienciada (1984: 178) –, que perpassa nos movimentos dos bailarinos e nas relações que eles estabelecem entre si, apela a um envolvimento também emocional por parte do espectador.

Como é que são criadas e percebidas as emoções num espetáculo? As emoções representadas (reconstituídas ou ficcionadas) emergem de uma relação particular que se estabelece entre os intérpretes; ou da construção coreográfica de um determinado estado corporal que, por analogia com o que se passa com o corpo no mundo da não dança, associamos à expressão de uma dada emoção ou de um determinado sentimento.

Mas será que, enquanto espectadores, só temos acesso às emoções simbolizadas? Não temos acesso às emoções motivadoras e agenciadoras da criação vividas pelo sujeito? Pode ter-se acesso, caso o próprio criador deseje ou entenda intensificar o processo comunicativo com o espectador, referindo-se à sua própria experiência vivida e aos fatores estruturantes da sua posição enquanto sujeito. Bill T. Jones partilha connosco algumas das suas experiências emocionais vividas, dando visibilidade a símbolos que de outro modo permaneceriam para nós na obscuridade.

Reorganizar o mundo

Para Bill T. Jones, a experiência da vida é o coração da própria arte. Vimos de que modo a sua experiência era atualizada numa visão do mundo crítica, reflexiva e interrogativa. Jones prosseguiria este caminho reflexivo, confrontando também nas suas obras a experiência emocional e a experiência da vida perante a doença, sobretudo nos primeiros anos a seguir à morte de Arnie Zane. Se algumas das suas obras exprimiriam dor, sofrimento e nostalgia, outras seriam insufladas de vigor e vitalidade, como hinos à vida. E outras, já desassombradas da ideia da iminência da morte, reorganizariam o seu mundo de forma lúdica e jubilosa. Ao res-

¹²² Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, em Madrid, em novembro de 2003.

ponder à interrogação que se coloca a si próprio sobre o porquê de continuar a criar, Jones compara a arte com a religião, dizendo que ambas têm como propósito dar uma ordem e um sentido ao mundo:

Nunca ninguém me pediu para me tornar um artista. Não teria sido qualquer tragédia se me tivesse tornado camionista, criasse filhos e me mantivesse sossegado no meu lugar. Por que é que insisto em correr o risco do fracasso, o risco de fazer figura de parvo? Por que é que insisto? Porque a arte faz para mim aquilo que a religião faz – organiza um mundo aparentemente caótico. Porque é a minha forma de dar sentido ao mundo e às suas mudanças (Jones e Gillespie, 1995: 192-193).

Um ano após a morte de Zane, Jones cria *Absence* (1989), uma peça lutuosa que dedica à mãe e ao pai de Zane e através da qual Jones exprime solidão, tristeza e pesar perante a morte do seu companheiro e colaborador. A primeira secção da peça, segundo descreve o coreógrafo, é um dueto atormentado: “[...] ela sucumbe sob o peso da sua dor. [...] O homem, nu e entroncado, visto apenas de costas, inclina-se para um lado, vulnerável, exposto num banco. [...] Nos últimos momentos atormentados deste dueto, o homem vira-se e olha com grande compaixão para a infelicidade da mulher. Ambos desaparecem gradualmente na escuridão” (*ibid.*: 187). Na secção seguinte, Jones, só, deambula por entre os outros intérpretes a quem ele toca com os dedos. Estes corpos, contudo, como se não passassem de sombras, ignoram-no.

Depois deste ritual de luto, e ainda no mesmo ano, Jones cria *D-Man in the Waters* (1989), uma peça coreográfica dominada por uma atmosfera exuberante, otimista, comunicativa e jubilosa (os bailarinos sorriem para o público e uns para os outros). Jones rodopia sobre si próprio, deslocando-se pelo palco com movimentos ondulados; alguns bailarinos realizam grandes saltos, outros correm e lançam-se para o chão, deslizando e simulando com humor prolongar o movimento no espaço através de gestos da natação. Outras vezes parecem mergulhar, como quando uma bailarina sobe, a correr, para as costas de um dos bailarinos e se lança, como se de uma prancha se tratasse, na horizontal. A música, de Felix Mendelssohn (*Octeto de Cordas em Mi Bemol Maior*), “No seu vigor e otimismo” (*ibid.*: 194), reforça esta atmosfera vigorosa.¹²³

¹²³ Na sua autobiografia, Jones conta que, quando se encontrava a criar a peça e a analisar a partitura de Mendelssohn, o bailarino Handsome Damien Acquavella, a quem afetuosamente Jones chamava D-Man, adoeceu. Na altura da estreia, Acquavella estava já bastante doente, mas ainda assim Jones cumpre a promessa de lhe reservar um lugar na dança. Quando se tornou impossível a Acquavella

Coreograficamente, predominam em *D-Man in the Waters* os *lifts* (transportes, no ar, de uma pessoa de uma posição para outra). São exemplos os duetos em que as mulheres se lançam sobre as costas dos bailarinos, eles agarram-nas e enrolam-nas à cintura, prolongando o movimento numa rotação sobre o próprio corpo; ou os duetos em que as bailarinas são transportadas, em posição horizontal, sobre os ombros dos bailarinos. Outros exemplos desta marcante utilização do nível espacial mais alto são os dois trios em que duas mulheres suportam e transportam dois bailarinos. No primeiro trio, duas mulheres elevam um homem, agarrando-o por baixo dos braços. No ar, os joelhos dele, como que por impulso do salto, dobram-se lateralmente e as pernas formam um losango, como se fossem uma mola. No trio imediatamente a seguir, o bailarino lança-se para o ar, prolongando o voo horizontalmente, sendo sustido e transportado nesta posição por duas bailarinas. No final desta peça, em que o movimento flui ininterruptamente, os bailarinos projetam-se numa corrida e lançam para o alto um dos companheiros. A cortina de cena desce quando o bailarino se encontra ainda suspenso no ar.¹²⁴

Uns anos depois, em 1993, Jones cria o solo *Achilles Loved Patroclus* para o bailarino Arthur Aviles.¹²⁵ A peça pode ser vista como um tributo ao amor de duas pessoas que morreram prematuramente. Aquiles e Pátroclo, que na tradição homérica foram amigos inseparáveis, parecem fundir-se

dançar, Jones decidiu que não o iria substituir, pelo que, na configuração da dança “Agrupamentos assimétricos estranhos marcam agora a sua ausência” (Jones e Gillespie, 1995: 194). Foi só em agosto de 1996, no Festival d’Avignon, que vi pela primeira vez a companhia dançar *D-Man in the Waters*, já após a morte de Acquavella (morreu em 1990) e sem ter conhecimento do facto dramático que ocorreu durante a sua criação. Interpretei a peça como a expressão de uma imensa força e de um grande vigor, leitura que reconfirmei quando a voltei a ver ao vivo, mais tarde, a 15 de novembro de 2003, em Madrid, numa versão revisitada em 1998.

¹²⁴ Numa versão reduzida de *D-Man in the Waters* (15 minutos) – a peça inteira dura 35 minutos – a dança acaba com um dos bailarinos lançando-se para o chão, deslizando, como se fosse um peixe. No final descrito acima, realça-se, no que diz respeito ao espaço, o uso do nível alto. No segundo final, o uso do nível baixo é, contudo, simbolicamente equivalente ao nível alto, uma vez que as referências são ou a ação de mergulhar ou a de voar, ambas sugerindo liberdade e vigor.

¹²⁵ Na presente descrição e análise de *Achilles Loved Patroclus* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, suplemento *Fim de Semana*, sob o título “A exaltação das diferenças” (10 de dezembro, 1993: 22), após ter assistido ao espetáculo no dia 1 de dezembro de 1993, em Paris, no Centre Georges Pompidou.

na interpretação de Aviles cujo movimento combina a angulosidade e a projeção para o exterior do vocabulário da técnica de dança clássica com uma tensão expressionista. Os movimentos pélvicos de Aviles sugerem uma relação erótica com um corpo ausente. O bailarino ora eleva-se, exprimindo força, ora, prostrado, arrasta o corpo heroicamente, resistindo, até ao derradeiro momento, à dor pela morte anunciada; sucumbe, mas volta a erguer-se. No final, indignado e inconsolável, faz uma pantomima representando os gestos de um grito – como o grito de Aquiles quando da morte do seu amigo Pátroclo no campo de batalha. O ambiente helénico é reforçado pelas colunas que constituem o cenário (de Robert Wierzel) e pelo figurino (de Liz Prince) que evoca as armaduras dos guerreiros. O campo de batalha é convocado pelos excertos de *A Iliada* (lidos por Derek Jacobi) que descrevem a devastação. *Achilles Loved Patroclus* é uma dança que pode ser lida como um símbolo da experiência de Jones: a amizade e o amor entre Jones e Zane; a morte de Zane; a dor de Jones.

Em 1994 é estreada *Still/Here*, uma obra em que Jones confronta o problema da sobrevivência das pessoas em perigo de vida.¹²⁶ *Still/Here* não é uma peça sobre a morte, mas antes sobre uma questão existencial fulcral: como viver? A resposta é dada num espetáculo atravessado por fortes sentimentos de esperança e de solidariedade entre os indivíduos e em que as experiências das pessoas diretamente implicadas são verbalmente expressas. Estas experiências são, num segundo nível de representação, o do discurso coreográfico, simbolizadas pelo movimento dos dez bailarinos.

Para coligir material para a peça, o coreógrafo promoveu, ao longo de cerca de dois anos (entre novembro de 1992 e abril de 1994), a realização de diversos “workshops de sobrevivência” (*Survival Workshops: Talking and Moving about Life and Death*, assim foram designados) em que participaram cerca de 80 doentes (crianças, jovens e adultos) com cancro e sida, em tratamento em hospitais de várias cidades dos Estados Unidos da América. A questão colocada como ponto de partida para os *workshops* foi: o que é que significa para alguém saber que tem uma doença mortal? Pouco interessa a natureza da doença, pois a questão coloca-se a todos os sobreviventes. Durante os *workshops*, Bill T. Jones perguntava aos participantes se podiam exprimir através de gestos os seus

¹²⁶ Na presente descrição e análise de *Still/Here* incluo excertos, reformulados, das críticas de dança que assinei no *Público*, suplemento *Zoom*, sob os títulos “Corpos em luta” (23 de setembro, 1994: 17-18) e “A vida na morte anunciada” (5 de Maio, 1995: 10-11).

sentimentos em relação à doença. As sessões foram registadas em vídeo e, posteriormente, os bailarinos aprenderam os movimentos registados, fixaram os nomes de cada doente, as palavras pronunciadas e as histórias pessoais narradas.

Foram depois integrados no espetáculo elementos de realidade e elementos de representação que ora exprimem dor e nostalgia ora esperança, a saber: fragmentos de experiências e emoções corporizadas e verbalizadas pelos participantes nos *workshops* (imagens em vídeo dos rostos dos participantes e som das suas vozes gravadas); secções coreográficas que ora traduzem, simbolicamente, os elementos de realidade incorporados pelos bailarinos, ora criam atmosferas mais abstratas, isto é, secções coreográficas mais centradas nas “qualidades dançantes”, nas potencialidades alusivas do movimento, e menos na figuração da realidade que as motivou.

A peça dura cerca de duas horas e divide-se em duas partes.¹²⁷ A primeira parte, *Still*, é uma dança meditativa, calma, sobre música original do compositor Kenneth Frazelle, interpretada pelo The Lark Quartet, com Bill Finizio (percussão), e as letras, constituídas por textos recolhidos nos “*workshops* de sobrevivência”, são interpretadas pela cantora Odetta. O espetáculo começa com todos os bailarinos da Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company em cena: deslocam-se lentamente, com movimentos suaves e controlados, estabelecendo ainda uma “tímida” comunicação entre si, quer através do olhar quer do contacto físico. Mais adiante, começa a ouvir-se o canto de Odetta: “Os olhos dela / Os olhos dela / Lembro-me dos olhos dela / Ela chamou-me para dentro da sala / Percebi nos olhos dela. / O desapontamento / O encontro marcado. / Vamos lá saber a verdade... Sim ou Não. / Fiquei ali sentado [...]”¹²⁸ Sobre este cântico pungente, há duetos em que os corpos, rápidos e agitados, rebolam uns sobre os outros ou se agarram com tensão; movimentos de sustentação, como quando um dos bailarinos é segurado e projetado no espaço pelos restantes; movimentos que exprimem sentimentos contraditórios, como num trio em que dois dos bailarinos puxam o terceiro em direções opostas; solos ensimesmados em que os corpos revelam hesitação, como se não soubessem para onde ir ou o que fazer. Três bailarinas, com movimentos ondulantes, colocam uma das mãos

¹²⁷ A versão realizada para televisão por Bill T. Jones e Gretchen Bender tem apenas a duração de 60 minutos.

¹²⁸ Excertos da versão portuguesa do texto incluído no programa do espetáculo *Still/Here* quando da sua apresentação na Culturgest, em Lisboa, de 11 a 13 de maio de 1995.

num dos peitos e a outra no sexo. É quando se ouve: “[...] Ainda sou uma mulher / Mas parte de mim já partiu. / Em pedaços. / Corte, veneno ou queimadura / Quase como enterrar uma criança. Parte de mim morreu [...].”

Em três ecrãs gigantes (dispositivo cénico criado por Gretchen Bender) são projetadas imagens dos rostos dos participantes nos *workshops*: crianças, adolescentes e idosos que sorriem, que esboçam gestos ou movimentos. Num dos ecrãs, vê-se um jovem a executar movimentos de uma arte marcial. O bailarino Gordon F. White faz um dueto com ele, reproduzindo-lhe os movimentos. Seguem-se danças de grupo que lembram os movimentos enérgicos da capoeira, um género performativo brasileiro.

Depois, Lawrence Goldhuber dança um solo ao mesmo tempo que exprime verbalmente a sua experiência ante a evolução da doença e a morte da própria mãe – o único momento em que um bailarino narra uma história pessoal:

[...] Lembro-me de uma noite de sábado em que os meus / pais estavam a arranjar-se para ir jantar, quando a minha mãe começou a ter / dificuldade em chegar com a mão ao nariz. Bom, / quando cheguei ao hospital, ela já estava com convulsões. Foi então / que me apercebi pela primeira vez que ela ia morrer. / Ultimamente tenho visto muito este género / de morte. Sabes, aquele género lento, / a pouco e pouco. Posso simplesmente continuar / a fingir que é normal, porque / se tornou normal. Desde que / vi Arnie morrer há seis anos, bom, / tem sido sem parar [...].¹²⁹

Goldhuber fala e dança em simultâneo. O seu movimento ora pontua o ritmo das palavras, ora interpreta-as, mimando o seu sentido, como quando, ao dizer que a mãe estava careca, passa as duas mãos pela cabeça, unindo-as depois por baixo do queixo, ou quando pantomima o fingimento, simulando andar descontraidamente, com os braços caídos ao lado do corpo, balouçando, pesados.

No final da primeira parte são retomados os temas coreográficos dos duetos e do entrelaçamento dos corpos uns nos outros: os bailarinos dão as mãos, desenhando frisos; estes elos podem ser quebrados por um bailarino que os atravessa, correndo ou saltando; há várias soluções coreográficas, em duetos, de sustentação e suporte dos corpos uns nos outros.

A encerrar *Still*, os bailarinos dispõem-se esculturalmente, formando uma sólida e firme pirâmide. Na segunda parte, *Here*, predominam as

¹²⁹ *Ibid.*

dinâmicas coreográficas enérgicas – porque esta é uma obra voltada para o lado da vida. Os textos aludem à esperança e a dança reforça a expressão deste sentimento. Os figurinos (de Liz Prince) são vermelhos (na primeira parte eram de cores claras); nos ecrãs, são projetadas imagens gigantes de corações a palpitar – elementos visuais que reforçam a atmosfera enérgica desta segunda parte. Uma energia esfuziante invade os corpos dos bailarinos que se unem em círculos, formando cordões ondulantes de onde se soltam solos ou duetos. Os bailarinos dão as mãos e correm, em roda; largam as mãos e, aproveitando a energia da corrida, giram sobre si próprios; ainda de mãos dadas formam linhas retas e, depois, entrelaçam-se uns nos outros, formando filigranas; no fim, constroem uma figura em seta, em cuja ponta está suspenso um bailarino.



Figura 4.2 – *Still/Here* (1994), de Bill T. Jones

Bailarinos: Torrin Cummings, sustentando Odile Reine-Adelaide, e Maya Saffrin sobre Daniel Russell Kubert, sentado

© Lukas Beck

Cortesia de Lukas Beck e da Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company

A dança, de novo mais suave e contemplativa, flui sobre as vozes dos participantes nos *workshops*, gravadas e processadas num *sampler* pelo compositor de *rock* Vernon Reid: “[...] Toda a gente está ligada a alguém. / Diz-me. / Diz-me. / Diz-me como lutar. / Diz-me como lutar contra esta doença / porque vou vencer.”¹³⁰ Sobre estas vozes, os corpos entregam-se a solos mais ensimesmados e menos comunicativos.

Perto do final da peça, a esperança é inequivocamente tematizada. O estímulo é desencadeado pelo próprio nome de uma das participantes nos *workshops*, Hope [Esperança], e desenvolve-se, metaforicamente, pelas sugestões coreográficas. A voz-off é de Bill T. Jones:

[...] Podes levantar a mão, / Esperança? Diz a voz. Diz o teu / nome, Esperança. Que felicidade... temos / aqui hoje a deusa da esperança. / Tê-lo-ei planeado? Está bem / Esperança, inclina-te para este lado. Inclina-te / um pouco para o David, está bem. Agora Esperança / permite-te seres passada de mão em mão. Deixem-na... / Desculpa se estou muito poético, hoje. Tenta / outra vez, Esperança. Inclina-te, apenas. Deixa que / o grupo te transporte. Aí vai / ela. Não a deixem cair. Não percam a / Esperança. Está bem. Ótimo [...].¹³¹

Por baixo da voz de Jones ouvem-se risos dos participantes que, imaginamos, reagem, com júbilo, às situações coreográficas que vão sendo sugeridas pelo coreógrafo. Entretanto, no palco, uma bailarina é sustida no ar, conservando o corpo horizontalmente, com o auxílio de dois bailarinos; sucedem-se mais dois duetos em que um dos elementos do par segura e transporta o outro, alternadamente. Um corpo que suporta e apoia o outro é, na dança de Bill T. Jones, uma intensificação coreográfica, ao nível do movimento e da comunicação, de uma relação solidária entre as pessoas.

Still/Here é uma obra que parte de elementos de realidade, ou seja, da expressão de experiências vividas. Estas experiências são sonora e coreograficamente transformadas por via das convenções da arte: as vozes dos participantes nos “*workshops* de sobrevivência” foram absorvidas pelo canto de Odetta e as descrições gestuais de intervenções cirúrgicas, as emoções e os sentimentos foram assimilados pelas formas abstratas e simbólicas da coreografia. Não está em *Still/Here* ninguém visivelmente doente ou a morrer. *Still/Here* é uma obra de um grande vigor, é sobre a esperança e, portanto, voltada para o lado da vida.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

Anotei estas observações, na sua maior parte relativas à composição coreográfica e ao simbolismo do movimento, quando assisti à estreia da obra na Biennale de la Danse de Lyon, em setembro de 1994. A obra foi bem recebida, não tendo suscitado outros comentários públicos (críticos) para além dos de carácter artístico, que contextualizavam naturalmente a peça numa época particularmente marcada pelas trágicas consequências da sida na vida das pessoas diretamente implicadas. As ciências, os *media*, as várias expressões artísticas (literatura, cinema, teatro, performance e também a dança), associações e organizações mobilizavam-se para refletir, divulgar, informar sobre esta nova realidade.¹³²

Depois da estreia de *Still/Here* na Europa, a Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company regressa aos Estados Unidos da América para uma digressão com a nova criação. Mas antes mesmo de o espetáculo aí ser apresentado, Bill T. Jones e a Companhia são surpreendidos por um texto brutal da crítica de dança americana, Arlene Croce, sob o título *Discussing the undiscussable*.¹³³ Croce começa por anunciar que não tinha visto o espetáculo e não tinha intenções de escrever sobre ele uma resenha crítica porque, justifica, referindo-se aos participantes: “Não posso criticar alguém por quem sinto pena ou sobre quem sinto não ter esperança” (1994: 55). E, referindo-se ao próprio Bill T. Jones, acrescenta: “Considera-o literalmente indiscutível – o caso mais extremo entre os muitos que agora se apresentam desoladoramente ao público não como artistas, mas como vítimas e mártires” (*ibid.*). *Still/Here*, um espetáculo que Croce não chegou sequer a ver, era um exemplo do que a crítica de dança designava por “victim art”.

Este texto desencadearia uma série de respostas por parte de críticos, teóricos da dança e artistas. Discutiui-se as responsabilidades da crítica, no que diz respeito às reações que pode provocar (cf. Siegel, 1996) – *Still/Here* foi objeto de vários protestos e boicotes em várias partes dos Estados Unidos da América. Alguns artistas também reagiram, reafirmando categoricamente o seu espaço de liberdade e recusando qualquer atitude que visasse controlá-los politicamente.¹³⁴ Reacendeu-se o debate

¹³² É também neste contexto que, em Portugal, é publicada uma coletânea de textos sobre a forma como as expressões artísticas estavam a integrar no seu discurso reflexivo esta nova realidade. O livro, intitulado *Quando o Mundo nos Cai em Cima: Artes no Tempo da Sida*, foi organizado pelo crítico de arte Alexandre Melo e editado, em 1994, em Lisboa, pela Associação Abraço, uma organização não governamental de apoio a pessoas infetadas e afetadas pelo VIH/SIDA.

¹³³ Na edição do *The New Yorker*, de 26 de dezembro de 1994.

¹³⁴ “Temos o direito de escolher as nossas formas de expressão, de tratar os temas que escolhemos e até mesmo de quebrar as próprias leis que criámos”, afirma Trisha Brown. “A direita regressa com uma mentalidade cristã e puritana, uma visão exclusiva da arte e uma ideologia que afirma: vocês não têm sexo, não existis-”

sobre as fronteiras entre a arte e a vida, defendendo-se que estas não são definitivas e são, pelo contrário, objeto de uma análise constante por parte dos próprios criadores que refletem permanentemente sobre a sua relação com o mundo e sobre a capacidade de expressão dos cânones artísticos herdados (cf. Copeland, 1995).

Independentemente das posições tomadas e da perspetiva sobre a existência de limites entre a representação e a experiência vivida, o que é violento no texto de Arlene Croce é que, sem ter visto o espetáculo, a crítica parta do pressuposto de que nele se apresentavam pessoas doentes ou a morrer, o que na realidade não acontecia. Pelo contrário. Como diz Randy Martin: “Ironicamente, ela perdeu um trabalho que dançava exuberantemente contra a morte” (2004: 57).

Ou, como observa sarcasticamente Roger Copeland, num texto em que o autor analisa detalhada e criticamente a ideologia subjacente aos argumentos de Croce: “É como se ela tivesse por acaso ouvido à distância uma conversa sobre Rimbaud, a tivesse confundido com um diálogo sobre Rambo e depois se queixasse prolongadamente da performance de Sylvester Stallone. Mas esse é, claro, o risco que se corre quando ‘Não se Está/Lá’” (1995: 15).

Marcia Siegel, crítica de dança norte-americana, num texto sobre os argumentos de Croce e o seu impacto junto do público, também destaca o espírito positivo de *Still/Here*:

O tom da peça, longe de ser sombrio ou indescritível, evoca uma espécie de positivismo dos anos 70 [...]. Ninguém na dança está visivelmente doente, deformado ou em qualquer outra condição que perturbe a pessoa mais suscetível. [...] Na realidade, não é o seu estado de saúde que aborreceu Croce, mas a ideia de Jones nos pedir que prestemos atenção à morte (Siegel, 1996: 61).

O coreógrafo não passou incólume no meio da controvérsia que *Still/Here* suscitou, e, em 1996, quando lhe perguntaram como se sentia em relação à polémica gerada, desabafou: “É difícil continuar a fazer arte”.¹³⁵

tem pobres [...]”, critica Stephen Petronio. “O artista pode fazer o que entender, só depende da sua escolha. A nossa história não é uma ficção e eu não quero ser controlada politicamente”, declara Lucinda Childs. Os depoimentos destes três coreógrafos norte-americanos a propósito do texto de Arlene Croce foram recolhidos pela crítica de dança francesa Marie-Christine Vernay e publicados no *Libération* (4 de abril de 1995).

¹³⁵ Numa conferência de imprensa que Bill T. Jones deu no Festival d’Avignon, em agosto de 1996, no âmbito do qual a sua companhia dançou, e a que assisti.

Uma resposta a si próprio

Bill T. Jones não esperava que *Still/Here* pudesse provocar reações negativas ou que a legitimidade de abordar coreograficamente uma experiência que é comum a todos os seres humanos pudesse ser posta em causa:

Still/Here fala de algo que todos partilhamos. Não é uma peça que transporte fúria. Pelo contrário. As pessoas que reagiram negativamente a *Still/Here* não entenderam que eu procurava algo que ninguém pudesse negar que todos partilhamos. As pessoas ainda não estão seguras de que homens e mulheres são iguais. As pessoas ainda não estão seguras de que negros e brancos têm a mesma inteligência. Mas ninguém pode negar que temos um corpo com uma trajetória, que nasce, cresce e morre. A mortalidade, que faz de nós seres vulneráveis, é o que une a experiência humana, mais do que qualquer outra coisa.¹³⁶

Jones reafirma que as representações da raça e dos géneros ainda separam e hierarquizam pessoas e grupos. Algumas das suas obras, como se analisou atrás, são denunciadoras e críticas em relação às ideologias discriminatórias, propondo, em contraponto, um universo onde as relações entre as pessoas sejam pautadas por valores de igualdade e de respeito pelas diferenças e escolhas individuais. Em *Still/Here*, foi seu objetivo abordar temas com uma forte componente emocional – a doença, a dor, a mortalidade e a esperança – partilhados por todos, e que foram tratados não como uma catarse, mas coreograficamente, ou seja, de um modo reflexivo e recorrendo aos materiais da própria dança e a outros elementos do espetáculo:

Para *Still/Here* construí muitas frases de movimento¹³⁷, e quando as fiz não estava a chorar. Estava a fazer movimento que depois pus num

¹³⁶ Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, em Londres, publicada no *Público*, no suplemento *Artes e Ócios* (13 de novembro, 1998: 4).

¹³⁷ A expressão “frase de movimento” é frequentemente usada pelos bailarinos e criadores para se referirem ao encadeamento sequencial e à articulação simultânea das várias unidades de movimento. Bill T. Jones define de forma precisa uma frase de movimento e explica a analogia linguística implícita: “Uma frase de movimento é uma série de gestos criados por um coreógrafo, usando elementos de tempo e espaço. O coreógrafo pensa sobre as frases de movimento da mesma forma que os escritores pensam sobre as palavras e as frases. Onde uma série de palavras forma uma frase e as frases constroem um parágrafo, as frases de movimento representam os blocos com que se constrói um trabalho de dança” (2000).

contexto como o vídeo, o ambiente. Foi uma experiência formal com material emocional; uma experiência em que tive de aprender muito. Sou um coreógrafo: para mim, as questões colocam-se sempre em torno da escolha de movimentos. Em *Still/Here* queria que os bailarinos mostrassem uma espécie de solidez, como uma arquitetura, e, depois, as emoções seriam como o ar que circula à volta do edifício. Mas o público lê as coisas de forma extremamente forte. Por isso quero agora afastar-me daquilo que é literal, que é demasiado claro, e aí talvez o público não se sinta tão confrontado. Veremos.¹³⁸

Dois anos a seguir à estreia de *Still/Here*, Bill T. Jones parece responder à controvérsia suscitada por esta obra, que tinha na sua base um tema existencial e fortemente emocional, com uma coreografia mais abstrata – no sentido em que é alheia às representações figurativas –, desconstrutivista e apoiada num poema dadaísta. A dança é *Ursonate* (1996), sobre um poema de Kurt Schwitters, cantado por Christopher Butterfield, em que os jogos entre os ritmos sonoros e os ritmos cinéticos produzem sentidos provisórios, desenham arquiteturas fugazes, em permanente construção, desconstrução e reconfiguração: as pessoas ora se agrupam, criando desenhos geométricos, ora se dispersam de forma aparentemente desordenada.

Para o coreógrafo, construir *Ursonate* correspondeu a uma necessidade diferente da que sentiu quando criou *Still/Here*: “Fiz esta obra depois de *Still/Here*, que tratava um tema emocional – a vida e a morte – mas agora não tenho mais necessidade de o fazer.”¹³⁹ *Ursonate*, “uma das coreografias mais formais que já fiz”¹⁴⁰, é uma peça estruturalmente construída como um jogo: o fraseamento da dança parece ser o eco dos sons ritmados do poema, os movimentos são fragmentados, criando a aparência de que as partes de corpo, autónomas, dialogam entre si de forma lúdica. Os bailarinos atravessam o palco transportando colchões

¹³⁸ Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, em Avignon, publicada no *Público* (9 de novembro, 1996: 30).

¹³⁹ Explicou Bill T. Jones numa conferência que deu em Avignon, França, onde a sua companhia dançou, em agosto de 1996, no âmbito do Festival d’Avignon, e a que assisti.

¹⁴⁰ *Ibid.*

A expressão “coreografia formal” é frequentemente utilizada por coreógrafos e bailarinos para se referirem a um estilo coreográfico em que não perpassam intencionalmente a expressão de emoções ou outros elementos de teatralidade, como a narração, a construção de personagens ou a utilização de gestualidade com conteúdos narrativos.



Figura 4.3 – *Ursonate* (1996), de Bill T. Jones

Da esquerda para a direita: Eric Bradley, Germaul Barnes, Christian Canciani e Miguel Anaya

© Lois Greenfield

Cortesia de Lois Greenfield e da Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company

insufláveis, objetos banais que Bill T. Jones e Gregory Bain conceberam evocando a classe de objetos que poderiam ser usados nas construções dadaístas.

A criação de *Ursonate*, em 1996, tem um significado na vida e no percurso criativo de Jones. Por um lado, porque, ao trabalhar a partir da obra de Schwitters, artista filiado numa escola que no início do século quebrou os cânones estéticos vigentes, rompendo com o conceito tradicional de objeto estético, Jones responde de forma indireta, mas “combativa”, às críticas dos setores conservadores de que foi alvo. Por outro lado, ter como ponto de partida um material abstrato – o poema cantado cuja expressão é alheia a qualquer representação figurativa –, sem um explícito teor emocional, permitiu ao coreógrafo, seguindo os propósitos de um projeto modernista, centrar-se no movimento enquanto matéria, sem motivações exteriores. Jones concorda com esta interpretação:

É absolutamente verdade. Fui capaz de dar uma resposta ao mundo porque dei uma resposta a mim próprio. No meio da confusão que

Still/Here gerou, perguntava-me o que é que havia de fazer, questionava-me sobre aquilo em que ainda acreditava. Resolvi dizer a mim mesmo o que me disseram quando o Arnie morreu: “Ou continuas a tua vida com o teu sofrimento e castigo ou encontras aquilo que realmente amas e a que podes dar tudo o que tens.” Eu amo a dança, amo a arte. Então, fui buscar a obra de Kurt Schwitters, uma espécie de modelo do século XX que no seu método e espírito se antecipou ao tempo. Decidi entregar-me àquela peça e ver o que é que descobria. Encontrei nela uma protecção, mas foi aí que descobri muito sobre mim próprio. Nesse sentido, tem razão. Fui capaz de dar uma resposta ao mundo, aos meus críticos, porque dei uma resposta a mim próprio.¹⁴¹

O seu interesse pela estética modernista e o seu maior desprendimento em relação aos “debates” e reflexões de âmbito político e social conduzem Jones, um ano depois, em *We Set Out Early... Visibility Was Poor* (1997), a uma viagem pelo século XX, guiada pela música (sobre esta obra ver também capítulo 1). O espetáculo divide-se em três secções: *On the TSII*, a partir de *L’Histoire du Soldat*, de Igor Stravinsky; *Cape Bardo*, sobre as obras *Empty Words*, *Sonata* e *Music for Marcel Duchamp*, de John Cage; *Voiceland*, a partir de *Stimmen*, do compositor letão Pēteris Vasks. Trata-se de uma viagem pelos modernismos musicais, mas também coreográficos, do século XX, ou da reconstrução de uma história de vida: a euforia da primeira secção contrasta com a atmosfera disfórica e contemplativa da segunda, a qual, por sua vez, nos conduz a uma terceira parte em que a expressão da nostalgia cede lugar à expressão da alegria. Em *We Set Out Early... Visibility Was Poor* é como se duas narrativas se desenvolvessem paralelamente: uma, explícita, é sobre os desenvolvimentos da arte e do corpo na dança no século XX; outra, simbolicamente representada, é sobre uma história de vida.¹⁴²

Os símbolos daqueles estados emocionais são os seguintes: os movimentos atléticos, as brincadeiras, as fanfarras, os cânticos, na primeira parte; os abraços, como se os corpos procurassem protecção, na segunda; os monólogos, os solos lamentosos que os restantes bailarinos apaziguam ao diluí-los na energia e na vitalidade dos seus movimentos, na terceira. Este desenvolvimento dramático, que pode ser lido como uma metáfora das

¹⁴¹ Em entrevista concedida que Bill T. Jones me concedeu, em Londres, publicada no *Público*, no suplemento *Artes e Ócios* (13 de novembro, 1998: 4).

¹⁴² Na presente descrição e análise de *We Set Out Early... Visibility Was Poor* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, suplemento *Artes e Ócios*, sob o título “Uma dança feliz num lugar de intensa claridade” (13 de novembro, 1998: 2).

transformações da vida de uma pessoa, é acompanhado pelas mudanças quer do cenário (da autoria de Björn G. Amelan) quer do desenho de luzes (de Robert Wierzel). O cenário é constituído por dois elementos principais: uma estrutura metálica com uma inicial forma abstrata – um pórtico retangular e dois círculos – que, depois, se metamorfoseia numa carroça, num meio de transporte; e um simbólico casulo gigante que se eleva, desaparece e regressa no final da peça. O desenho de luzes conduz os bailarinos de um lugar de penumbra a outro de forte luminosidade. Os elementos plásticos são, nesta peça, importantes condutores de sentido. Quando, no final, o casulo reaparece, “sinto que é como se uma personagem que conhecemos na peça regressasse. Como alguém que regressa a casa.”¹⁴³ O retorno deste elemento é coreograficamente antecedido de uma sequência de abraços, a pares, e culmina com a lenta aproximação de dois bailarinos, um em direção ao outro, que ficam, no final, sozinhos no palco.

Esperança, confiança e entreaajuda

Em *We Set Out Early... Visibility Was Poor* predomina um sentido de grupo e de entreaajuda, já visível em outras peças de Bill T. Jones analisadas e interpretadas atrás, o qual é aqui talvez mais recorrente pelas várias referências a danças sociais que colocam os bailarinos em comunicação quase permanente uns com os outros através do olhar, da proximidade dos corpos e dos corpos de movimento. Um sentido de grupo, ou melhor, a expressão de um “nós” que o coreógrafo afirma corresponder a uma transformação da forma como ele se vê a si próprio, e como se vê a si próprio na relação com os outros:

Uma das coisas que agora mais me interessa é a noção de “nós”. O que é que significa ser uma pessoa que foi rebelde, que algumas vezes também se sentiu insegura e zangada com a sociedade, e agora tenta encontrar uma forma de afirmar um “nós” que não é sentimental, que não é fascista, mas que possa cruzar-se com aquilo que fazemos: poesia, beleza e, também, tristeza. [...] Talvez seja apenas nas artes que consigo realmente encontrar a política que procuro: uma visão de poesia, mas que não é ligeira, é tenaz, forte. É a isto que me refiro quando falo no “nós”. Quase desisti de pensar no mundo, mas agora voltei a agarrá-lo e procuro reflecti-lo tal como gostaria de o ver.¹⁴⁴

¹⁴³ Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, em Londres, publicada no *Público*, no suplemento *Artes e Ócios* (13 de novembro, 1998: 3).

¹⁴⁴ *Ibid.*: 4.

Jones volta, então, a referir-se à arte como uma construção em que o mundo se reflete tal como ele gostaria de o ver, e explica que essa ideia se relaciona com uma transformação da sua vida e da sua relação com o público. Quando o coreógrafo sentia que o público era seu inimigo, a sua arte era um confronto permanente e uma tentativa de resistir a ser política e socialmente controlado. O bailarino modificou a ideia que tinha da forma como o público o percecionava e isso conduziu-o a criar de forma mais lúdica, corajosa, e a exprimir esperança.

[Refletir o mundo como gostaria de o ver] Tem a ver com algumas questões, um pouco sentimentais, que me coloco, como: Confio no público? Confio em mim mesmo? O público irá sentir-se magoado ou irá sentir-se aceite e compreendido? Hoje, penso sempre nisto, já não abordo o público como se ele fosse meu inimigo. [...] Não exactamente como se os espectadores fossem meus inimigos, mas sentia que eles olhavam para mim como se eu fosse vulnerável e eles não. E isso fazia-me sentir que tinha de estar num confronto permanente, de me lançar sobre o fogo e dizer: Eu sou independente, vocês não me podem controlar. Hoje, compreendo que todas as pessoas têm as mesmas dúvidas que eu. As pessoas querem ver alguma coisa que as encoraje. As pessoas querem que se lhes dê o benefício da dúvida; que se saiba que elas estão ali porque estão abertas à possibilidade de naquele dia se vir a passar algo no palco que seja importante para elas. E eu estou aberto à mesma possibilidade. Isso muda a forma como fazemos o nosso trabalho. [...] Fazemos um trabalho mais vulnerável, mais suave. Agora, podemos divertir-nos mais, podemos ser mais loucos, porque na realidade sentimos mais confiança e sentimo-nos mais corajosos. No entanto, sentimos dor, uma dor profunda que vem da experiência do que conhecemos. Mas há a palavra esperança. Será que temos esperança? Como é que ela é? Como é que se pode dançá-la?¹⁴⁵

A esperança, a confiança, o espírito de entreajuda e de cooperação entre as pessoas são simbolizados nas obras de Bill T. Jones pela intensidade da energia jubilosa; pelos movimentos amplos, abertos para o exterior, projetados no espaço; pelos frisos e círculos coesos que os bailarinos constroem, dando as mãos uns aos outros; pelos grupos compactos que eles formam para acolher e transportar um corpo solitário; e pela criação de figuras simétricas – figura coreográfica a que ainda não me tinha referido.

¹⁴⁵ *Ibid.*

“A simetria é uma metáfora para exprimir o desejo que as pessoas têm de estar juntas”.¹⁴⁶ Em *There Were...* (2002) – uma peça de grupo construída a partir de outra anterior, *There Were So Many...* (1993) – predominam as configurações simétricas, sobretudo em pirâmide.¹⁴⁷ Estas “arquiteturas” regulares, formadas por vários bailarinos, são construídas como símbolo da estabilidade do grupo. Um outro tipo de simetria que promove uma imagem de equilíbrio e maximização da comunicação e união é a simetria radial, aquela que se verifica quando os movimentos dos bailarinos unidos pelas mãos se prolongam num círculo. Os corpos formam um todo coeso, instaurando entre si um equilíbrio dinâmico, como sucede em alguns momentos de *Still/Here* descritos atrás.

Apesar de os bailarinos estarem juntos e realizarem movimentos simétricos, eles preservam a sua individualidade, evidente na diversidade das poses, das qualidades de movimento e dos tipos físicos. A simultaneidade destas duas forças – a do grupo e a do indivíduo – pode também ser vista como um símbolo daquilo que, para Bill T. Jones, é fazer arte com os bailarinos que hoje em dia integram a Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company. Ao olharmos agora para o elenco, continuamos a ver um grupo de indivíduos muito diferentes entre si, mas, em termos técnicos, têm competências e níveis idênticos. Esta maior homogeneidade, ainda que sendo estritamente ao nível das capacidades técnicas, diferencia significativamente a Companhia da atualidade da Companhia de há cerca de 15 anos atrás. Em contrapartida, os desempenhos técnicos mais similares entre os bailarinos permitem a Jones centrar-se não só em “quem dança”, mas também “no que se dança” e em “como se dança”. No que diz respeito ao trabalho com os bailarinos, Jones questiona-se: como é que se pode colocá-los a trabalhar para um mesmo fim e simultaneamente preservar as suas diferenças e singularidades?

No passado, talvez eu já lhe tenha dito isto, mas houve uma altura, talvez no final dos anos 80 ou... quando eu fazia um trabalho sobre a questão da identidade, em que eu dizia que quem dançava era mais importante do que aquilo que dançava ou do que a forma como dançava. Agora sinto que “o que” e “o como” se dança é tão importante como “quem” dança. Esta é uma questão importante, porque fazer arte para mim tem sido sempre muitas coisas... Temos falado sobre isto ao longo dos anos. Tem sido tentar encontrar um lugar neste mundo, um mundo que eu sentia não me querer. Era uma resposta artística a um sentimento

¹⁴⁶ Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, em Madrid, em novembro de 2003.

¹⁴⁷ A primeira vez a que assisti ao vivo a *There Were...* foi no Teatro de la Zarzuela, em Madrid, a 14 de novembro de 2003.

de alienação; era também tentar dar sentido ao mundo que era fragmentado. Eu queria fazer o meu próprio mundo. E foi por isso que Arnie e eu dissemos que escolhemos a Companhia, que parecia o que parecia, porque queríamos criar o mundo onde queríamos viver. O que poderia o mundo ser? Um mundo em que cada um mantém a individualidade, mas em que todos trabalham em conjunto em direção a algo. Acho que é isso que é o estilo – é quando as pessoas põem de lado as diferenças e tentam fazer uma coisa juntas. Olhando o mundo hoje, é muito difícil ver as pessoas a cooperar e, contudo, continuarem a ser elas próprias. Esta é ainda a verdade do que fazemos hoje. Descobri que, à medida que o tempo passa, as minhas exigências técnicas se tornaram mais claras: o grupo de pessoas, a sensação do alinhamento. Agora não temos Larry [Lawrence] Goldhuber. Larry tinha uma presença maravilhosa, poética, no palco – ele está agora a fazer a sua carreira. Mas poderia Larry fazer este trabalho? Não. Há uma tensão entre este esforço para obter uma unidade estilística e a manutenção daquela “coisa” que nos torna especiais. Ainda não resolvi isto. Quando faço audições, estou sempre à procura daquela pessoa especial, mas a pessoa especial que, contudo, possa “usar os pés” ou tenha o potencial para aprender a “usar os pés”.¹⁴⁸ Não é por acaso que Janet Wong, uma bailarina de *ballet* no passado, seja a mestre de dança¹⁴⁹ da Companhia, porque ela tem o conhecimento técnico que nos ajuda a desenvolver. Não somos uma companhia de *ballet*, mas esse conhecimento está na base do fazemos. Por vezes, critico as companhias europeias, maravilhosas, com bailarinos maravilhosos, mas às vezes sinto que muitos dos bailarinos parecem iguais. Se eu vejo [Jirí] Kylián ou, sei lá... [Angelin] Preljocaj... todos eles têm o *ballet* como *background*: as pernas são longas, têm todos uma coluna vertebral direita. Eu acho que para mim é um desafio... Não vás por aí! Como é que mantemos uma companhia com bailarinos baixos, roliços, altos, ou o que tivermos, e, contudo, toda a gente possa saltar ao mesmo tempo, toda a gente possa encontrar a linha?¹⁵⁰ Eu ainda não tenho resposta para isto, é trabalho para os próximos 20 anos.¹⁵¹

¹⁴⁸ Nas técnicas da dança, os pés são uma parte do corpo extremamente importante: são a base de sustentação do peso, viabilizam inúmeras transferências de peso e deslocamentos; e, quando esticados, prolongam a “linha” das pernas. “Usar os pés” é uma expressão utilizada comumente pelos praticantes da dança para se referirem à agilidade, à articulação e à força que se espera que um bom bailarino desenvolva nesta parte do corpo.

¹⁴⁹ O(a) mestre de dança é a pessoa que diariamente orienta o treino dos bailarinos numa companhia, podendo ainda desempenhar funções como ensaiador(a).

¹⁵⁰ Sobre o conceito de “linha”, ver nota no capítulo 2.

¹⁵¹ Em entrevista que Bill T. Jones me concedeu, em Madrid, em novembro de 2003.

A dança é para Bill T. Jones a expressão dos conflitos, das dúvidas, de um olhar crítico sobre o mundo, mas é também na dança e pela dança que o coreógrafo encontra respostas para a forma de viver. Ou seja, a dança é uma forma de ação, de pensamento e de conhecimento de si e do mundo: um processo ininterrupto de o coreógrafo examinar a própria realidade de modo a conferir-lhe inteligibilidade e de trabalhar a sua própria experiência de modo a trazê-la à consciência reflexiva.

5.

A REPRESENTAÇÃO DO “SER PORTUGUÊS”: FRANCISCO CAMACHO

A singularidade das propostas coreográficas decorre, como tenho procurado demonstrar, das práticas artísticas que os criadores adotam por considerarem mais adequadas à expressão das suas visões do mundo e experiências, mas também da especificidade do contexto sociocultural, histórico e político em que desenvolvem o seu trabalho.

O conceito de especificidade, tal como foi desenvolvido por Boaventura Sousa Santos (1994; 2001), é particularmente adequado e útil quando estudamos o trabalho de um criador no contexto de uma sociedade que, por virtude da sua situação política, social ou económica, é periférica ou semiperiférica e que, por tal, tenderíamos a analisar pela negativa, como adverte o sociólogo (1994: 53), ou a particularizar em função de uma diferença de escala, estabelecida de forma hierárquica, relativamente a outras sociedades centrais. É este o caso de Portugal, país semiperiférico, a cujos criadores só o 25 de Abril de 1974 proporcionou a liberdade, a mobilidade, a expansão de saberes, a abertura ao exterior e, finda a censura, permitiu e favoreceu os modos de expressão e de representação individuais das visões do mundo.

Neste capítulo, é meu objetivo analisar e interpretar o trabalho do coreógrafo português Francisco Camacho, tendo em consideração a articulação de três “passos” essenciais. Em primeiro lugar, evidenciar o que da sua experiência individual ele transporta para o seu trabalho. Em segundo lugar, situar a singularidade do seu trabalho no contexto de práticas, de saberes e de valores que são partilhados, relativamente aos quais melhor se identifica, parafraseando Boaventura Sousa Santos (2001: 35), o que é diferente nas diferenças. Em terceiro lugar, definir a especificidade do contexto em que o trabalho de Francisco Camacho emerge e a sua identidade enquanto criador se vai processando.

A situação periférica de Portugal em relação às práticas coreográficas contemporâneas só se altera alguns anos após o 25 de Abril de 1974. Ao traçar as características deste contexto artístico, no âmbito do qual

Camacho desenvolve o seu trabalho, pretendo ainda cumprir mais dois objetivos. Em primeiro lugar, situar cultural e artisticamente a emergência do trabalho dos criadores portugueses contemporâneos mencionados no capítulo 1, nomeadamente o de Vera Mantero, no que diz respeito à particularidade do seu movimento e dos seus propósitos artísticos. Em segundo lugar, identificar o contexto institucional (desenvolvimento de políticas e de programações culturais e construção de salas de apresentação de espetáculos) em que as obras analisadas ao longo deste trabalho, de criadores portugueses e de coreógrafos estrangeiros, foram (e puderam ser) estreadas em Portugal, a partir dos anos 1990 (conforme informação incluída em anexo).

Francisco Camacho desenvolve a sua atividade no contexto de uma democracia estável (ver Mendo, 1991) e da integração de Portugal na Comunidade Europeia e no âmbito de um novo movimento artístico. Este movimento, então designado por Nova Dança Portuguesa, caracterizava-se pela diversidade dos estilos coreográficos, das visões do mundo representadas e das experiências materializadas.

O trabalho de Camacho, por um lado, participa deste contexto político, cultural e artístico e, por outro lado, procede de uma biografia, de uma experiência e de uma criatividade individuais. As três dimensões que informam o projeto artístico e a visão do mundo de um coreógrafo são, precisamente: a sua biografia; o contexto em que ela se vai constituindo e transformando; a reconfiguração criativa e individual dos saberes adquiridos ou a descoberta de novas práticas organizadoras de formas de pensar e de sentir. Proponho-me articulá-las também na análise do trabalho de Francisco Camacho, centrando-me em três das suas peças: *O Rei no Exílio* (1991), *Nossa Senhora das Flores* (1992) e *Dom São Sebastião* (1996).

A razão desta escolha é porque nestas peças se pode ler um triplo movimento na constituição da identidade de Francisco Camacho enquanto coreógrafo.

Em primeiro lugar, o abordar e o incorporar um conjunto de práticas e de saberes que davam forma à dança teatral euro-americana e que seriam essenciais para a sua estruturação enquanto coreógrafo, mas relativamente aos quais a dança em Portugal se mantivera durante muito tempo totalmente apartada.

Em segundo lugar, o tomar consciência de si próprio enquanto português, o que passa pela avaliação de uma herança histórica constituída em narrativa mítica com ecos no presente.

Em terceiro lugar, libertar-se do “peso” (coreograficamente, a expressão pode ser entendida no seu sentido literal) desta herança imaginada, num duplo “gesto” de contração e de expansão que define o núcleo

do seu estilo de movimento, a sua assinatura individual. Esta libertação é também uma condição para o prosseguimento dos seus objetivos artísticos, pois Camacho não regressará, pelo menos de forma explícita, a esta tematização do que para si representa este “ser português”: “o corpo dos portugueses é um corpo oprimido que não se expressa facilmente, que tem dificuldade em libertar-se”.¹⁵²

O seu estilo de movimento desenvolver-se-á também em outras obras coreográficas como expressão da ação de forças opostas: entre o “querer ser” e o “não poder ser”, entre a opressão e a liberdade, como acontece em *Primeiro Nome: Le* (1994); entre a força da contingência e a tentativa de lhe resistir, como acontece em *Gust* (1997).

Finalmente, no universo de representação de Camacho sobressaem os valores da liberdade, da autonomia e do respeito pelo indivíduo, como se torna desde logo evidente pelo facto de procurar sempre intérpretes muito diferentes entre si e pela liberdade criativa que lhes atribui no processo criativo da obra, aspetos a que também me dedicarei, neste capítulo.

Antes, referir-me-ei à especificidade do contexto em que Camacho inicia o trabalho enquanto criador e o apresenta publicamente.

A Nova Dança Portuguesa

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, há um grupo diversificado de bailarinos que desenvolve o seu trabalho coreográfico no exterior das duas companhias de dança existentes no país – o Ballet Gulbenkian e a Companhia Nacional de Bailado –, dentro do que a fragilidade e a deficiência das estruturas de formação, criação, produção e apresentação permitiam.¹⁵³ Na altura, António Pinto Ribeiro designou esta nova realidade por Nova Dança Portuguesa (NDP) (Ribeiro, 1991a). O crítico acompanhou, sobretudo através dos seus textos publicados no jornal *Expresso*,

¹⁵² Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, publicada no *Público* (5 de julho, 1996: 27).

¹⁵³ A designação Ballet Gulbenkian foi dada em 1976 ao até então chamado Grupo Gulbenkian de Bailado, criado em 1965 sob proposta de Maria Madalena de Azevedo Perdigão. Esta companhia tinha um repertório eclético de cariz fundamentalmente moderno e neoclássico. O Ballet Gulbenkian cessou atividade em julho de 2005. A Companhia Nacional de Bailado, inicialmente mais vocacionada para o repertório do *ballet*, foi criada por despacho da Secretaria de Estado da Cultura, datado de 12 de julho de 1977.

entre 1987 e 1993, o trabalho dos novos criadores.¹⁵⁴ Foi neste semanário que Ribeiro concretizou uma escrita nova, teoricamente informada, nos antípodas da escrita impressiva e lírica do passado, marcada por um estilo reflexivo que esta nova dança, questionadora e em rutura com os cânones que à época informavam a dança em Portugal, exigia.

Faziam parte deste grupo de criadores, muito diferentes entre si, pertencentes a várias gerações e com diversos percursos artísticos, Clara Andermatt, Margarida Bettencourt, Francisco Camacho, João Fiadeiro, Vera Mantero, Paula Massano, Rui Nunes, Paulo Ribeiro, Madalena Victorino, entre outros. As ideias sobre a dança – os propósitos e as linguagens – destes criadores, que queriam trabalhar independentemente das companhias institucionalizadas, e as características dos seus trabalhos coreográficos aproximavam-nos da Nova Dança Europeia que emergira na década de 1970 em França, na Bélgica, na Holanda ou em Inglaterra e cujas repercussões sociais, culturais e artísticas ultrapassaram, logo no início dos anos 1980, os limites dos territórios nacionais de origem.¹⁵⁵

A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo dominante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição dos materiais, e a individualidade das visões do mundo. A Nova Dança foi um movimento que emergiu sobretudo em contextos em que as representações e visões do mundo do *ballet* eram ainda preponderantes.¹⁵⁶

Esta dança era nova por várias razões. Em primeiro lugar, opunha-se ao sistema formalizado de ideais, valores e significados (ideologia, segundo definição apresentada no capítulo 1) subjacente ao *ballet* (um

¹⁵⁴ Muitos destes textos foram posteriormente compilados no livro *Dança Temporariamente Contemporânea* (Ribeiro, 1994).

¹⁵⁵ A Nova Dança em Inglaterra é analisada e teorizada nos livros de Judith Mackrell (1992) e de Stephanie Jordan (1992). A “explosão” de propostas coreográficas que caracterizou a Nova Dança em França e em outros países europeus encontra-se historicamente documentada por Marcelle Michel e Isabelle Ginot (1995: 174-202).

¹⁵⁶ Na Alemanha, a designação “nova dança” fora já usada, no início do século XX, para designar a *Ausdruckstanz* (dança de expressão, também designada dança expressionista) protagonizada por Mary Wigman e Kurt Jooss, entre outros, cuja conceção de corpo (dobrado, fletido, deitado) e movimento (a tensão e a percussão) se distinguia das representações verticais, aéreas e leves do *ballet*. A “nova dança”, na América, também tivera a sua protagonista: fora Isadora Duncan quem, no início do século XX, se opusera de forma contundente e conseqüente ao *ballet* (ver capítulo 2).

sistema que foi sendo exposto, em parte, ao longo destas páginas). Em segundo lugar, preconizava uma nova conceção de corpo, o que se traduzia no interesse por várias atividades motoras (como os gestos quotidianos ou as práticas desportivas) e no uso de métodos de treino físico considerados mais adequados aos novos propósitos artísticos do que as convenções das técnicas de dança clássica e moderna. É exemplo o interesse manifesto pelo *contact improvisation* (ver capítulo 2), pela técnica Cunningham (ver capítulos 2 e 3), pelo trabalho de relaxação (*release work*), pela improvisação, pelas técnicas orientais (meditação zen, ioga, *tai chi chuan*). Continuavam, contudo, a ser utilizadas outras convenções (dança clássica e dança moderna), embora de novas formas e ao serviço de diferentes propósitos. Em terceiro lugar, estabelecia um novo interesse pelos elementos de teatralidade – o gesto, a narrativa, o texto, a construção de personagens, a voz – e pelos temas e modos de operar das outras artes, nomeadamente da literatura e da pintura. Finalmente, adotava uma atitude crítica perante as instituições, ou seja, as companhias de dança, designadamente em relação à organização hierárquica dos seus profissionais e ao facto de, por “regra”, os bailarinos não terem, no seu seio, um papel ativo nos processos criativos.¹⁵⁷

Instituições e programações

A Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) teria um papel determinante no desenvolvimento da NDP, designadamente através do Serviço Acarte (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte), criado por Maria Madalena de Azeredo Perdigão em 1984, o qual, de forma inédita em Portugal, dá início a uma programação de espetáculos atenta ao que de mais vanguardista e inovador se ia fazendo pela Europa e pelos Estados Unidos da América.¹⁵⁸ Tratou-se de uma programação

¹⁵⁷ Sobre a diversidade de interesses e o carácter iconoclasta da Nova Dança na Europa, nos Estados Unidos da América e no Canadá, ver Febvre (1987).

¹⁵⁸ Numa conferência de imprensa, dada a 13 de maio de 1984, Maria Madalena de Azeredo Perdigão anuncia os princípios e propósitos que presidem à criação do Acarte, sublinhando a sua dimensão experimental, inovadora e plural: “[...] Vamos correr riscos, vamos cometer erros. Vamos permitir que outros corram riscos e cometam erros. [...] Vamos estar abertos à inovação e à experimentação. [...] Vamos procurar estabelecer um contacto estreito com o público, que apeteçamos crítico e não apenas consumidor. [...] Não vamos dar preferência a escolas ou correntes estéticas. Não vamos adoptar conceitos estreitos de nacionalismo estéril. Não vamos ter preconceitos quanto a géneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres. [...]”

vasta, regular, organizada em ciclos, onde foi incluído o festival anual Encontros Acarte-Novo Teatro/Dança da Europa – cuja primeira edição data de 1987 – que, paralelamente à apresentação de espetáculos, se estendia à promoção de outras atividades de reflexão, como conferências, ou de carácter pedagógico, como os *workshops* dirigidos por alguns dos coreógrafos e bailarinos que apresentavam os seus espetáculos na FCG (na Sala Polivalente, no Anfiteatro ao Ar Livre ou no Grande Auditório).¹⁵⁹

António Pinto Ribeiro destaca o “internacionalismo artístico” subjacente aos projetos de Madalena Perdigão, nomeadamente à criação dos Encontros Acarte, uma iniciativa também favorecida pela entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia:

A sua preparação [dos Encontros Acarte] iniciou-se em Utrecht, em Abril de 1986 – ano da entrada de Portugal para a CEE –, durante o Festival de dança holandês Springdance, cujo director era George Brugmans e o co-produtor o italiano Roberto Cimetta, também director do Festival de Polverigi. Ora, seriam justamente estes dois jovens programadores que iriam contribuir para a criação dos Encontros ACARTE, sendo seus co-directores entre 1987 e 2000. Os Encontros ACARTE revelam, mais uma vez, a curiosidade artística da sua criadora, o seu sentido de risco e a capacidade de manter contactos com as personalidades mais inovadoras internacionalmente. Os Encontros assumiram-se como projecto político de integração na diversidade artística europeia e foram, por isso, fortemente apoiados pela Comissão Europeia (Ribeiro, 2007: 376-377).

Pina Bausch, Jean-Claude Gallotta, Anne Teresa de Keersmaeker, Daniel Larrieu, Susanne Linke, Josef Nadj, Stephen Petronio, Dana Reitz, Karine Saporta e Wim Vandekeybus foram alguns nomes que ao longo dos anos o Acarte trouxe a Lisboa. A sua programação contribuiu para informar, na prática e na teoria, o trabalho de bailarinos e jovens coreógrafos portugueses emergentes, tendo também tido a sua quota-parte na legitimação social e artística do trabalho que outros vinham já fazendo à margem das companhias de dança institucionalizadas, e não só contribuiu

¹⁵⁹ Dos 18 espetáculos de criadores estrangeiros apresentados em Lisboa, em 1987, 14 foram programados pela FCG (cf. Sasportes, 1994). Este número, se bem que aqui apresentado isoladamente e sem um tratamento qualitativo adequado, serve apenas, a título de exemplo, para dar uma noção do contributo, em intensidade e em extensão, desta instituição, sobretudo do Serviço Acarte, na apresentação de espetáculos de dança em Lisboa.

para alterar o gosto do público como também para formar novos públicos para a dança. Com efeito, os espectadores afluíam em grande número e entusiasticamente para assistir aos eventos programados pelo Acarte.

Segundo Ribeiro, seria logo em 1981, com a peça coreográfica *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica*, criada por Elisa Worm e Paula Massano a partir de pinturas de Pablo Picasso, que se assistia ao “primeiro ensaio para a construção de uma nova linguagem coreográfica à margem da hegemonia do Ballet Gulbenkian e da sua estética” (1991a: 80). O espetáculo foi dançado pelo Dança Grupo, uma companhia criada em 1979, em Lisboa, como alternativa, se bem que numa escala bem mais reduzida, às produções das duas grandes companhias existentes em Portugal mencionadas, o Ballet Gulbenkian e a Companhia Nacional de Bailado. Para além do Dança Grupo, existia também à época em Lisboa uma outra pequena companhia, o Grupo Experimental de Dança Jazz.

Mas, no que diz respeito à NDP, Ribeiro assinala como alguns dos marcos na definição do novo espaço de criação e apresentação de dança, que viria a pôr termo à “hegemonia do gosto do Ballet Gulbenkian” (1991a: 83), o início da programação de dança do Acarte (a primeira companhia a ser apresentada foi Molissa Fenley and Dancers, em dezembro de 1984) e a edição, também em 1984, da Semana Internacional do Teatro Universitário (posteriormente Bienal Universitária de Coimbra), o primeiro evento a apresentar a NDP, designadamente a coreografia *Solos* de Paula Massano e Nuno Carinhas.

A dança que agora começava reivindicava-se de ser contemporânea da dança que na mesma altura se produzia noutros países da Europa como a França, a Inglaterra, a Itália, a Bélgica, a Holanda e a Espanha. Assumia definir-se pelas mesmas características da Nova Dança Europeia, das quais se destacam o ser esta dança uma dança rebelde e iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e de criação. Mas, principalmente, ser uma dança mestiçada de vários géneros e artes [...] (Ribeiro, 1991a: 83).

Os trabalhos dos “fundadores” da NDP eram tão diversificados quanto os seus percursos, as suas formações artísticas e as suas opções estéticas, mas todos eles partilhavam o desejo de dar expressão à sua experiência individual através de um movimento próprio do corpo. As suas opções foram tão diversas quanto as vias que a contemporaneidade lhes permitiu explorar e descobrir.

Contribuíram ainda de forma determinante para a emergência da NDP os estudos que alguns daqueles coreógrafos e bailarinos portugueses fizeram na Europa e nos Estados Unidos da América, o que lhes propor-

cionou uma formação complementar essencial. Francisco Camacho, João Fiadeiro e Vera Mantero estudaram em Nova Iorque; Clara Andermatt estudou em Londres; Paulo Ribeiro estudou em Bruxelas e desenvolveu atividade profissional como bailarino em Lyon e Paris. Margarida Bettencourt e Paula Massano, após os seus estudos em Nova Iorque, foram responsáveis pela introdução em Portugal da técnica Cunningham, e João Fiadeiro pela introdução do *contact improvisation*.

Novos corpos

A nova conceção de corpo preconizada pela NDP traduzia-se em três aspetos principais: na utilização de novas e diversificadas técnicas de movimento, em vez da aquisição de uma só técnica e do envolvimento num único projeto estético; no desenvolvimento de competências de improvisação; e num interesse por parte dos criadores em trabalhar também com intérpretes que não tivessem feito uma aprendizagem formal em dança, podendo, pois, escolher pessoas com expressões e características corporais particulares, e não necessariamente pessoas com corpos tecnicamente virtuosos. Francisco Camacho, Vera Mantero e João Fiadeiro, por exemplo, viriam a escolher para as suas peças atores e outros intérpretes que não tinham adquirido um treino formal em dança (ver capítulo 1).

O trabalho coreográfico de Madalena Victorino, que, à época, tinha marcas particulares, era exemplar deste interesse. Victorino estudou dança em Londres, na London Contemporary Dance School e no Laban Centre, a partir de 1975. Regressou a Portugal em 1980, passando a dirigir um *atelier* coreográfico, no Ateneu Comercial de Lisboa, que reunia pessoas com as mais diversas profissões (maioritariamente não profissionais em dança) e de várias idades. O princípio que governava a participação nestes *ateliers* era o da plena acessibilidade à dança.

A partir de 1988, Victorino expõe, sob formato teatral, os trabalhos coreográficos realizados nesses *ateliers*, muito embora crie também outros trabalhos com profissionais em dança que não partem necessariamente da atividade do referido *atelier*. Mas, trabalhe com bailarinos ou com não bailarinos, persiste o interesse pela individualidade do sujeito-intérprete, quer no que respeita às suas experiências quer aos seus tipos físicos. António Pinto Ribeiro, que acompanhou o trabalho de Victorino desde o início das suas apresentações públicas, refere que a conceção de corpo desta criadora assenta na ideia de que “todo o corpo contém nele, pela sua diferença e pela sua especificidade de peso, volume e energia, um potencial próprio para produzir movimentos e gestos, capazes de se constituírem em matéria coreográfica” (Ribeiro, 1994: 139). No trabalho

Madeira, Matéria, Materiais Pretexto para Uma Ideia de Corpo (1989), por exemplo, Victorino colocava lado a lado dois santos de roca em madeira, o corpo de uma bailarina e o de um engenheiro sem um treino convencional em dança (cf. Ribeiro, *ibid.*: 136).¹⁶⁰

Uma outra característica dos trabalhos de Madalena Victorino, inédita no contexto português da altura, residia no facto de a composição coreográfica partir de um lugar, de um espaço, na maior parte das vezes não convencional (cf. Ribeiro, 1991b). A configuração física do lugar, as associações simbólicas que inspirava ou a sua funcionalidade constituíam, para Victorino, importantes aspetos a explorar no processo de composição coreográfica. São exemplos destes lugares a Quinta Maria Gil, na Areia Branca, onde foi dançado o trabalho *Queda num Lugar Imaginado* (1988), a Torreificação Lusitana, em Lisboa, que acolheu a coreografia *Torreificação* (1990), a vivenda devoluta na zona do Restelo, em Lisboa, em cujas divisões se desenrolou *O Terceiro Quarto* (1991), e o espaço aberto da Tapada da Ajuda, onde foi dançado o *Diário de um Desaparecido* (1992).

A deslocação da dança para espaços não convencionais coloca também novas questões ao espectador que, ao circular por estes lugares, participa, física e emocionalmente, e em conjunto com os intérpretes, na sua recomposição. Em suma, Victorino não só reequaciona as formas de produção da dança, mas atende também à maneira como o espaço da sua representação afeta a forma como a dança é percebida pelos espectadores.

A NDP atesta um interesse pelos elementos de teatralidade (ver definição no capítulo anterior), ou seja, por um conjunto de dispositivos geradores de significação nos quais descobre os meios mais adequados de teatralização do real – de representação, entenda-se, mas não no sentido tradicional e histórico do teatral como lugar da mimese, ressalve-se. Entre estes elementos de teatralidade, contam-se os gestos, os tiques, a narrativa, o texto, a personagem.

¹⁶⁰ Participei durante alguns anos nos *ateliers* coreográficos de Madalena Victorino, que, no início, reuniam sobretudo pessoas sem formação anterior em dança. Victorino não estabelecia qualquer hierarquia entre as pessoas, muito menos baseada em competências técnicas adquiridas profissionalmente, como era o meu caso e o de outros participantes que mais tarde vieram também a integrar estes *ateliers*. Quando Victorino me convidou para dançar em *Madeira, Matéria, Materiais Pretexto para Uma Ideia de Corpo*, explicou-me que a sua ideia era colocar lado a lado vários corpos com potencialidades expressivas diferentes. Eu era a bailarina, e José João Henriques o engenheiro. Esta peça foi criada, ensaiada e apresentada fora do contexto dos *ateliers*.

A NDP pode incluir no vocabulário coreográfico um vasto conjunto de gestos quotidianos e tiques. Os melhores exemplos disto são alguns espetáculos de Paulo Ribeiro e de Clara Andermatt. No trabalho de ambos, esta gestualidade é usada como forma de, ao mesmo tempo, instituir um vocabulário de movimento adequado à expressão dos universos de cada um dos autores e representar, de forma caricatural, caracteres identificáveis, como estratégia para convocar tipos humanos cujos comportamentos e posturas são mais ou menos estereotipados. Por exemplo, em *Cygne Renversé* (1993), de Ribeiro, encontramos, através de uma grande coleção de gestos e tiques, referências humorísticas à imagem da bailarina clássica. Um outro exemplo da utilização de gestos é a peça *Cio Azul* (1993), de Andermatt, em que predominam os comportamentos exagerados, excessivos, e as representações do *kitsch*.

Vera Mantero introduziu também a gestualidade nas suas criações, mas com propósitos distintos dos referidos em relação aos artistas anteriores. Fê-lo para exprimir as suas dúvidas sobre a eficácia dos processos criativos adquiridos enquanto bailarina e as suas dificuldades em comunicar através do tradicional vocabulário da dança. Mantero foi bailarina no Ballet Gulbenkian, mas abandonou esta companhia porque começou a sentir insatisfação com o trabalho que aí realizava e porque, nas palavras da própria, começou “a sentir que aquela dança não dizia o suficiente, não exprimia o que eu queria que exprimisse”.¹⁶¹

Este questionamento, que é também uma interrogação sobre as potencialidades expressivas da dança, conduziu-a à descoberta de um estilo de movimento pessoal. É neste contexto que a gestualidade se torna particularmente importante, gestualidade que, como diz António Pinto Ribeiro, é “na dança, o material mais próximo da possibilidade de se constituir em enunciado” (1994: 125). Foi em *As Quatro Fadinhas do Apocalipse* (1989) que Mantero centrou pela primeira vez a sua escrita coreográfica nos gestos, como se através deles procurasse, precisamente, exprimir o seu descontentamento relativamente às convenções da dança moderna. Os gestos, como um grito mudo, eram, diz Mantero, uma “tentativa de explicar coisas às pessoas”.¹⁶² Um conjunto de movimentos, como as contrações dos músculos faciais ou os gestos ora deslizantes ora opressivos dos dedos sobre o rosto e o tronco, viriam a ser, dois anos depois, os materiais centrais de *Perhaps She Could Dance First and*

¹⁶¹ Em entrevista concedida pela coreógrafa a Maria Elisa Domingues, no programa *Duas Vozes*, na RTP 2, em 2002.

¹⁶² Em entrevista que Vera Mantero me concedeu, publicada no *Público*, suplemento *Artes e Ócios* (26 de fevereiro, 1999: 6).

Think Afterwards (1991), um solo improvisado, mas com um núcleo de movimentos definido, em que a bailarina procura, uma vez mais através de enunciados gestuais, “falar” sobre si (sobre este solo, ver também capítulo 1).

O interesse pela narrativa, a criação de personagens e a inserção do texto no espetáculo de dança são outras características marcantes do trabalho dos protagonistas da NDP. Contudo, deve entender-se que esta narrativa se insere no espetáculo desviada de toda a linearidade. A narrativa interceta a dança, sendo, por vezes, exposta de forma fragmentada e, frequentemente, organizada de forma meramente pictórica. É deste duplo modo que o texto e as referências ao último rei de Portugal se inserem, por exemplo, no espetáculo *O Rei no Exílio* (1991), de Francisco Camacho, sobre o qual me debruçarei adiante. Neste contexto, os figurinos e os elementos cenográficos adquirem também um importante significado – refira-se o trono e o manto como símbolos do poder.

Infraestruturas da dança contemporânea

O trabalho destes criadores precisaria de ser acompanhado de infraestruturas que garantissem o seu crescimento. A criação da associação Fórum Dança, em 1990, que desempenhou um papel na divulgação da NDP e na criação de parcerias internacionais, e a Europalia’91-Portugal, que mobilizou meios para a criação e produção de espetáculos de alguns destes criadores, foram os primeiros e importantes contributos para um apoio pontual a que era necessário dar continuidade e reforçar de forma mais estrutural.¹⁶³ Escasseavam espaços de apresentação, programações coerentes e interessadas e, sobretudo, não existia uma política cultural atenta à vitalidade desta dança emergente. A criação, em 1993, da Associação Portuguesa para a Dança resulta da necessidade de intervenção conjunta sentida pelos profissionais da dança com vista a denunciar a assimetria existente entre a vitalidade do seu trabalho e a escassez de espaços de apresentação, ensaio e formação adequados e o alheamento das entidades governamentais face ao movimento da NDP.

Porém, a situação alterar-se-ia significativamente com a definição de uma política cultural de âmbito governamental, com efeitos a partir de 1996, perspectivada não só para o apoio à atividade dos criadores independentes, como também para a implementação de uma rede nacional de

¹⁶³ Foi no âmbito da Europalia’91, em Lovaina, que os solos *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards* e *O Rei no Exílio*, criados e interpretados, respetivamente, por Vera Mantero e Francisco Camacho, foram estreados.

estruturas de criação, produção e apresentação de espetáculos em Portugal e de apoio à sua circulação no estrangeiro (cf. Mendo, 1997).

Paralelamente, e para além da FCG, principal instituição durante muitos anos responsável pela atividade de criação e apresentação da dança contemporânea, outras salas (umas já existentes, mas sem anterior vocação para a apresentação de dança, outras entretanto construídas) passarão, na década de 1990, a ser uma referência no que diz respeito à apresentação e produção de espetáculos de dança contemporânea e nas quais os criadores portugueses terão também o seu lugar: a Culturgest e o Centro Cultural de Belém, em Lisboa; a Fundação de Serralves e o Rivoli Teatro Municipal, no Porto; e, mais tarde, o Teatro Viriato, em Viseu. De referir também a importância das programações de festivais regulares como Danças na Cidade (Alkantara Festival, desde 2006), em Lisboa, e a Sul, em Loulé, posteriormente.

Eventos de âmbito nacional, como a Lisboa'94-Capital Europeia da Cultura, a Expo'98 e a Porto'2001-Capital Europeia da Cultura, se bem que pontuais, foram importantes pela visibilidade que deram à dança e pelos meios económicos e condições de produção que disponibilizaram para a sua criação e apresentação.

Na época atual, perdeu-se o sentido da designação Nova Dança Portuguesa, um termo que se reveste de grande importância, mas cujo uso é mais adequado para nos referirmos a uma realidade histórica, cultural e política determinada, uma vez que está associado não a um género de dança, mas a um movimento com uma dupla faceta: de instauração de uma pluralidade de estilos coreográficos dialogantes com a cultura internacional; de reivindicação política – com a constituição, em 1993, da Associação Portuguesa para a Dança que, através de várias ações públicas (debates, espetáculos, manifestos), denuncia a inexistência de uma política governamental para a dança.

De facto, só a partir de 1996, através do Instituto Português das Artes do Espectáculo do Ministério da Cultura (depois, Instituto das Artes e, mais tarde, Direção-Geral das Artes), se definiu e concretizou uma política cultural para a dança, contribuindo para o seu desenvolvimento, designadamente para a criação de um conjunto de estruturas de produção, criação, apoio ou de residência dos criadores, de que são exemplos a Eira (Francisco Camacho), a Re.Al (João Fiadeiro) e O Rumo do Fumo (Vera Mantero), e apoiando de forma mais sustentada outras estruturas já anteriormente existentes, como o Balletatro Contemporâneo do Porto (Balletatro Companhia). Paralelamente, as parcerias entre o governo central e o local permitiram a implementação de projetos descentralizados, de que são exemplos a Companhia Paulo Ribeiro, residente do

Teatro Viriato/CRAE (Centro Regional das Artes do Espetáculo das Beiras), e o trabalho de Rui Horta, em *O Espaço do Tempo*, no Convento da Saudação em Montemor-o-Novo.

A contração e a expansão

É num contexto de liberdade e de abertura ao exterior (à Europa), mas ainda num período com uma oferta e possibilidades de trabalho limitadas, que Francisco Camacho inicia em Portugal a sua atividade como criador, no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990. Depois de ter feito a sua formação em Lisboa, nas escolas da Companhia Nacional de Bailado e do Ballet Gulbenkian, Camacho prossegue, em Nova Iorque, os seus estudos em dança (no Merce Cunningham Studio) e em teatro (no The Lee Strasberg Theatre and Film Institute).¹⁶⁴

Esta dupla aprendizagem, de qualidades dançantes e de técnicas de dizer, adquire expressão no solo *O Rei no Exílio* que Camacho cria enquanto está em Nova Iorque com vista a ser estreado no Klapstuk Festival, em Lovaina, no âmbito da Europalia'91.

Em *O Rei no Exílio*, evidencia-se já um estilo coreográfico próprio cujo núcleo é definido por qualidades de movimento opostas: a contração e a expansão; a circularidade e os movimentos diretos; a segmentação, o isolamento de partes do corpo e o envolvimento de toda a estrutura física; os movimentos trôpegos, vibrantes e a fluidez; o peso e a leveza. Estas oposições permitem a construção de sentidos e sensações também opostos: o constrangimento e a libertação.

Em *O Rei no Exílio*, Camacho convoca uma personalidade da história política nacional, D. Manuel II, cuja figuração e narrativa histórica cruza com elementos da sua própria narrativa e identidade individual. Porquê um rei? Porquê o último rei português? Por permitir, na perspetiva do coreógrafo, criar analogias: por um lado, entre o poder político e o poder da criação artística e, por outro lado, entre as transformações sociais e políticas e as transformações de si próprio enquanto sujeito:

[...] interessava-me a analogia entre o rei e o artista como detentores dos seus reinos, dos seus mundos, que controlam os destinos das coisas, mas que, depois, se confrontam com as circunstâncias que podem interferir nesse desejo de regulação do mundo. Escolhi D. Manuel II por ser o último rei português, por representar o fim de um sistema

¹⁶⁴ Lee Strasberg (1901-1982) criou uma técnica teatral a partir da qual o ator convoca em circunstâncias fictícias as suas emoções e experiências.

que cai em falência, a que já não é possível dar continuidade, que é substituído por outro. Interessou-me essa ideia da personagem cujo mundo desaba completamente e sobre o qual ela já não tem qualquer controlo ou poder. Depois, a representação de uma personagem, de um outro, permitia-me, ao mesmo tempo, projetar-me e afastar-me de mim próprio.¹⁶⁵

Na construção da personagem, Camacho refere-se à projeção de si próprio no trabalho e, simultaneamente, ao seu afastamento. Nesta técnica e conceção de criação, a construção de personagens é um “mecanismo de projeção autobiográfica”, mas também de encontro do estranho, do outro, do diferente que ecoa em si, como se possuísse uma identidade múltipla e fragmentada. Mencionando o seu gosto pelo trabalho da fotógrafa Cindy Sherman, Camacho diz que se interessa por essa “capacidade de nos transfigurarmos num outro, pela representação de coisas que reconhecemos no outro, mas que não sabemos exactamente de onde é que elas vêm, não as sabemos identificar. Gosto desse jogo, porque permite que as coisas sejam percebidas de muitas formas”.¹⁶⁶

Vejamos como é que Camacho integra o “eu” no “outro”. Começamos por considerar a forma como a personagem é definida performativa e plasticamente. Os figurinos são, nos seus espetáculos, um elemento importante na construção dos significados. Em *O Rei no Exílio*, a dimensão do manto (figurino de Carlota Lagido) não só funciona como um símbolo do poder, como confere peso ao movimento – há alguns momentos na peça em que o corpo, colocado no nível baixo, parece ter sido puxado pelo volume e pela extensão do manto. Esta qualidade de movimento evoca uma atmosfera de resignação e de incapacidade de agir, como quando Camacho, rebolando-se no chão, enrola o manto ao longo do seu corpo, prendendo-o e imobilizando-o – o manto representa também uma “força” que aprisiona o corpo. Deste modo, o coreógrafo transfere para o movimento o sentido do excerto do texto do próprio D. Manuel II, dito ao vivo pelo intérprete. É um texto sobre a abdicação e o reconhecimento da sua impossibilidade de agir e de controlar o curso dos acontecimentos políticos e sociais.

Para além das analogias que Camacho começa por estabelecer entre a figura do rei e a posição do criador, o coreógrafo “traz” ainda para esta

¹⁶⁵ Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, em Lisboa, em outubro de 2005.

¹⁶⁶ Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, publicada no *Público*, suplemento *Artes e Ócios* (21 de agosto, 1998: 21).

performance outros aspetos da sua história pessoal, designadamente algumas das memórias que guarda do seu pai:

Uma das coisas sobre a qual queria trabalhar era perceber o que me suscitava a figura de um pai que morreu quando eu era muito novo; o facto de eu ter tido uma adolescência sem pai. Começo por recordar hábitos que ele tinha e que eu integro quase como para o substituir na sua ausência, como tomar café, beber um *whisky*, fumar um cigarro. Eram hábitos que o meu pai tinha quando chegava a casa, ao fim de um dia de trabalho; era um mundo dele que eu sentia que lhe dava muito prazer; [...] vou também buscar a mala dos documentos do meu pai [...]¹⁶⁷



Figura 5.1 – *O Rei no Exílio* (1991), solo criado e interpretado por Francisco Camacho

© Paula Castro
Cortesia da Eira

Transportar a mala, presa ao pulso por umas algemas, estar sentado no trono a tomar café, a beber um *whisky* e a fumar um cigarro são ações performativas que Camacho revela integrarem momentos da sua narrativa

¹⁶⁷ Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, em Lisboa, em outubro de 2005.

peçoal, os quais, por sua vez, se cruzam com momentos de uma outra narrativa, uma narrativa histórica nacional. O facto de Camacho estar no estrangeiro – em Nova Iorque – não é alheio a este manifesto interesse em refletir sobre o país onde nasceu, fez a sua formação e a que regressaria para continuar o seu trabalho. A escolha de uma narrativa nacional prendeu-se, segundo o criador, com o efeito de consciencialização da sua identidade quando em “contacto” com outra realidade sociocultural, num determinado momento do seu percurso:

[a escolha da figura do rei D. Manuel II] tem a ver com a história que eu conheço; porque posso perceber melhor o *background* daquela figura através do meu próprio *background*, o que me permite estabelecer um diálogo [...]. E, por ter saído [estava em Nova Iorque] interessava-me a questão de Portugal. Sais e, inevitavelmente, ao entrares em contacto com uma outra cultura, comesças a reequacionar a tua e todo o teu passado; torna-se mais presente o lugar de onde tu vens. E interrogas-te: o que é que trazes contigo e como é que vais entrar em diálogo com essa outra realidade que é distinta? O facto de ser português, de repente, tornou-se mais presente em mim, no meu corpo [risos], na minha vivência. Por um lado, torna-se mais claro o facto de eu vir de uma cultura onde nem todos os homens são muito altos, antes pelo contrário [risos], com um certo tipo de musculatura, de configurações físicas, certas expressões, formas de olhar. Por outro lado, é aquela cultura que me permite trabalhar em dança contemporânea com o meu corpo que não correspondia ao ideal do Ballet Gulbenkian de onde tinha saído.¹⁶⁸

A deslocação para Nova Iorque é para Francisco Camacho um momento relevante da sua história pessoal: a vivência num contexto que lhe permitiu, num duplo movimento, refletir sobre si próprio e alargar a sua experiência enquanto artista. A construção de *O Rei no Exílio* é reveladora do processo identitário de um coreógrafo cuja posição não é estática ou definitiva, pelo contrário, é multidirecional e dinâmica.

No ano seguinte, já em Portugal, Camacho constrói o seu segundo solo, *Nossa Senhora das Flores* (1992) – título “roubado” a uma obra de Jean Genet, muito embora não haja na coreografia referências explícitas ao romance –, para o qual Carlota Lagido cria um outro figurino integrante da performance, quer ao nível da significação quer do seu efeito sobre o próprio movimento: um vestido comprido, cravejado de flores, que se prolonga num manto, agora símbolo de um outro poder, não o monárqui-

¹⁶⁸ *Ibid.*

co, mas o de uma visão da teologia cristã desinteressada da expressividade do próprio corpo. Mas ainda antes de envergar este vestido, que mais constringe os seus movimentos do que os liberta, Camacho inicia o solo com um fato de calças e casaco que o identifica como um indivíduo do sexo masculino. Só depois o intérprete coloca o vestido-manto como se convocasse um “outro” em “si”. É por via desta sobreposição de signos masculinos e femininos que o criador explora frequentemente nas suas peças temas sobre a ambiguidade sexual, como defende Alexandre Melo, e, acrescentando-se, desestabiliza também as diferenciações feminino/masculino frequentemente decretadas na dança teatral euro-americana.¹⁶⁹



Figura 5.2 – *Nossa Senhora das Flores* (1992), solo criado e interpretado por Francisco Camacho
© Jorge Gonçalves
Cortesia da Eira

¹⁶⁹ No texto “Os portugueses não têm corpo” que este crítico de arte escreveu para o *Expresso*, suplemento *Revista* (22 de Maio, 1993: 52).

Os movimentos deste solo concentram-se no espaço e distribuem-se pelo corpo, tenso, agitado, cego (Camacho tem os olhos fechados). Há neste estado de desassossego motor uma afinidade com as descrições que encontramos na literatura antropológica sobre os corpos em estado de transe ou possuídos de uma força que lhes é exterior e que controla os seus movimentos. A agitação física e as convulsões contrastam com a imobilidade quase extática sugerida pelos cânticos medievais de devoção à Virgem Maria que acompanham o solo e evocam a serenidade do ritual litúrgico católico.

Camacho explica que, no processo de criação, foi desenvolvendo o solo em função de algumas contingências – o espaço reduzido em que o criou –, tendo depois integrado memórias da sua educação católica, designadamente a ida à missa com a mãe. É a partir deste lugar e desta experiência que o criador se vê a si próprio.

Na altura em que estava a criar o solo, não tinha espaço de ensaios, e estava a ensaiar na casa onde vivia no Bairro Alto que era mínima; aquilo era um espaço anti-criação [risos]. Começo então a trabalhar com essa realidade: para já anulo a visão porque o espaço me perturba – daí que esteja de olhos fechados –, e depois faço uma movimentação mínima, por pontos do corpo [...]. Filmo [o material que nasce desse processo de criação] e começo a achar [esse material] interessante, com um potencial que me interessa. A certa altura ponho música medieval e aquilo ganha outra dimensão; puxa-me diretamente para esse ambiente religioso. É aí que começo a ir mais longe. Tento então fazer quase o oposto do que fiz no *Rei no Exílio*, porque tento não me projetar numa figura já existente, mas criar um novo corpo dentro do meu, criar a personagem [...]. O que eu faço para me integrar nesse ambiente é rever um espaço da minha infância que é o da igreja, quando ia à missa com a minha mãe. Depois, há uns movimentos de maior desvario que têm a ver com os movimentos convulsivos de uma rapariga portadora de uma deficiência que se sentava no banco imediatamente à minha frente e que me constringiam e angustiavam imenso. A partir daí, eu peço à minha mãe para, na missa, passar a ficar de pé, ao fundo. Aquela imagem ficou-me para sempre marcada. Eu visualizo-me no meu lugar, na igreja, e integro-a a ela [a rapariga] também.¹⁷⁰

O coreógrafo descreve assim dois tipos de elementos fundamentais que interferem na criação e conduzem o ato criativo: os materiais e as

¹⁷⁰ Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, em Lisboa, em outubro de 2005.

soluções que se descobrem e emergem ao longo do próprio processo; e as referências que são voluntariamente convocadas, atestando, como já o tínhamos compreendido com Bill T. Jones, que a criação é uma prática reflexiva sobre a realidade em que o próprio sujeito se move. Uma prática reflexiva, ou seja, retomando o sentido atribuído ao conceito por Victor Turner, uma ação deliberada e uma intervenção sobre essa realidade (ver capítulo anterior). É neste sentido que Francisco Camacho entende a atividade de criação: “Pegar no real e reproduzi-lo em cena é pouco para mim; se só retratamos o mundo, permitimo-nos poucas chaves para a sua compreensão. Para mim, é importante operar sobre esse mundo de maneira a abrir uma espécie de brechas por onde o espectador pode entrar. [...] O criador tem de criar e não só reproduzir”.¹⁷¹

Nestes dois solos, Camacho observa, analisa e devolve-nos de forma reflexiva uma certa ideia de herança incorporada e reproduzida de geração em geração e com a qual o próprio criador se confronta. Stuart Hall define a herança como uma prática discursiva e uma das formas pela qual uma nação constrói para si própria uma espécie de memória “coletiva” (2002: 74). Esta memória coletiva a que Camacho parece referir-se nos seus espetáculos é uma memória corporal. Trata-se de uma herança de constrangimento, de repressão e de inatividade, que, segundo o criador, identifica um certo “ser português” e cujos traços considera estarem ainda inscritos nas ações e nos comportamentos de alguns corpos, como “a facilidade com que as pessoas se acomodam, uma certa passividade, um queixume, um lamento, a lamúria; o peso da religião que também inibe o corpo, que inibe a pessoa de lutar e ir em frente, ao encontro dos seus próprios desejos.”¹⁷²

Esta representação do “ser português” enunciada por Camacho tem um cariz psicológico que dificilmente explica a natureza das práticas concretas dos sujeitos, da sua variabilidade grupal e individual. Estas abordagens e representações psicologizantes, da “sociedade-enquanto-indivíduo”, usando uma expressão de Boaventura Sousa Santos (1994: 51), fabricadas e repetidas pelas elites culturais, e relativamente às quais os outros grupos sociais parecem manter-se alheios (*ibid.*: 50-57), reverberam também nas práticas coreográficas. Mas o que na minha perspetiva é particularmente significativo nas obras de Camacho é que a convocação deste discurso mítico e de uma certa representação “arquetípica do ser português” não é uma estratégia de reconfirmação de uma visão homogeneizadora. Pelo contrário, a sua convocação tem como propósito e estra-

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

tégia marcar uma diferença, ou seja, afirmar uma libertação e uma singularidade que resistem à totalização. A libertação afirma-se nas representações coreográficas em que os movimentos dos corpos resistem à opressão e à inibição e nos modos de operar coreograficamente: a fragmentação, a sobreposição, a descentralização do espaço. A singularidade reside no estilo de movimento do autor, que se baseia no isolamento de partes do corpo e na criação da oposição e do contramovimento como materialidades físicas expressivas.

É de referir que a operação de isolar partes do corpo é afim aos modos de operar sobre o corpo da coreógrafa norte-americana Meg Stuart, com quem Francisco Camacho dançou em 1991, em *Desfigure Study*.¹⁷³ O núcleo estilístico do movimento de Stuart, que influenciou o trabalho de Camacho, define-se, nas suas obras dos anos 1990, pelo isolamento de partes do corpo, pela sua torção e aceleração, por uma qualidade de movimento tensa, firme e flexível, pelo uso de níveis espaciais baixos ou médios, pelos gestos obsessivos e pela exploração de estados físicos extremos, febris, quase extáticos. Em *Desfigure Study* (1991), os movimentos eram já coreograficamente trabalhados através do isolamento e da análise de partes do corpo. Estas eram depois torcidas, como se por esta torção Stuart procurasse as fissuras por onde a precária e trágica condição humana emergisse à flor da pele. Meg Stuart apresenta um corpo coreograficamente torcido, desfigurado, solitário, criando imagens de dissolução da identidade física e de definhamento da condição humana. A torção introduz um efeito de fragilidade, de perturbação na ordem e na estabilidade e torna-se o núcleo estilístico do movimento da bailarina e coreógrafa para exprimir uma visão do mundo precária e solitária, dominada pela dissolução do corpo coletivo, pelo isolamento e pela desintegração do corpo individual.¹⁷⁴

¹⁷³ Para além de Camacho, interpretaram *Desfigure Study* a própria criadora e Carlota Lagido, bailarina portuguesa que também integra o elenco das peças de grupo de Camacho e assina muitos dos seus figurinos. O espetáculo foi apresentado em Lisboa, no Centro de Arte Moderna, em 1991.

¹⁷⁴ Estes são temas que a coreógrafa desenvolverá em peças subsequentes, como *No Longer Ready-Made* (1993), *No One is Watching* (1995), *Insert Skin #1 (They Live In Our Breath)* (1996), *Splayed Mind Out* (1997) e *Appetite* (1998), todas elas também apresentadas em Portugal, entre 1993 e 1999. Numa obra mais recente, *Violet* (2011), e após um período em que Stuart se interessa sobretudo por desenvolver um trabalho com artistas de outras áreas disciplinares, a coreógrafa centra-se de novo na escrita coreográfica e num estilo de movimento arrebatado, agitado, torcido, espasmódico, explorado até à expressão do descontrolo. Esta obra foi dançada em Lisboa, no Maria Matos Teatro Municipal, e em Guimarães, no Centro Cultural Vila Flor, em 2011.

Através das personagens e das narrativas convocadas, Francisco Camacho exprime uma contração inibitória do corpo. Esta contração é, por um lado, uma expressão da passividade, da esperança de que o destino se cumprirá independentemente de qualquer razão ou ação, ou melhor, usando uma expressão de Eduardo Lourenço sobre o carácter português, de uma “confiança sebastianista” (2000 [1978]: 24) e, por outro lado, a expressão de um corpo controlado e regulado por uma visão teológica cristã que o concebeu como um empecilho à libertação da alma, como “um veículo ou canal de transmissão das paixões, emoções e desejos incontroláveis e irracionais” (Turner, B., 1996 [1984]: 11).

Posteriormente, Camacho operaria uma libertação do corpo, visível na peça *Dom São Sebastião* (1996), construída a partir de uma proposta temática e dramática de Alexandre Melo. Em *Dom São Sebastião*, as múltiplas figurações do Rei e do Santo não têm como objetivo reatualizar uma narrativa histórica ou uma narrativa mítica. O objetivo é, para Camacho, “mostrar o peso destes dois mitos nos corpos das pessoas, hoje”¹⁷⁵: o fervor religioso, a opressão da expressão do corpo e da sexualidade, através da representação da figura de São Sebastião; o saudosismo, uma certa inércia justificada na crença da vinda de um redentor, através da representação da figura de Dom Sebastião.

O antropólogo e crítico André Lepecki, apoiado na distinção que Homi K. Bhabha estabelece entre a estratégia pedagógica e a estratégia performativa na produção das narrativas sobre a nação (Bhabha, 1990: 297-300), defende que na obra de Camacho não se verifica qualquer intenção de reatualizar uma narrativa histórica:

[...] o que poderia ser tomado como uma fixação “temática” no “passado histórico”, fixação que aparentemente encontramos em obras como *O Rei no Exílio* (onde a figura histórica é D. Manuel II) ou, mais recentemente, em *Dom São Sebastião*, é antes a forma como Camacho estilhaça um tempo histórico teleológico e linear e evita uma narrativa pedagógica da nação. Para Camacho, o corpo presente em *performance* emerge como o centro nervoso de um passado fragmentário que não está nem morto nem longe no tempo, mas é um passado que se inscreve nos corpos e que (pr)escreve os corpos presentes num e noutro lado do palco (Lepecki, 1997a: 72).

¹⁷⁵ Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, publicada no *Público* (5 de julho, 1996: 27).

Concordo com Lepecki quando defende que não há nas obras de Camacho uma estratégia de sedimentação histórica da identidade (Bhabha, 1990: 304). Esse discurso é, contudo, convocado em algumas peças do coreógrafo, num primeiro momento, para exprimir a sua convicção de que ele efetivamente informa os processos sociais de identificação nacional e, num segundo momento, para criar o contexto em que é possível contrapor uma visão crítica e alternativa, de libertação do peso dos mitos que, segundo Camacho, aprisionam os corpos dos portugueses e os imobilizam. *Dom São Sebastião* é uma obra exemplar deste processo. Nela, os movimentos dos corpos exprimem a luta que estes travam entre a opressão que parece impor-se de fora e o desejo de se libertarem. As danças sociais, a que os intérpretes se entregam individualmente como se estivessem numa pista de dança, são, precisamente, uma forma de convocar uma ambiência cinestésica livre, solta, sem constrangimentos.¹⁷⁶

Em *Dom São Sebastião*, as personagens e as suas ações são apresentadas de forma fragmentada para que não se instale uma linearidade narrativa ou se atualize um relato. O que não impede que a dramaturgia deixe ler as múltiplas e alternadas figurações do Rei e do Santo: o primeiro martírio de S. Sebastião; a relação de D. Sebastião com a sua avó, as suas empresas bélicas e a derrota final; o aparecimento, após a sua morte, dos falsos monarcas; e até as interpretações históricas menos românticas que viram em D. Sebastião não um herói, mas um incapaz.¹⁷⁷

Outros mecanismos dramáticos utilizados são a incorporação de uma mesma personagem por diferentes intérpretes, contrariando assim a clássica correspondência intérprete-personagem, e a alternância e sobreposição de diversas qualidades de movimento e ambiências cinestésicas – entre as representações da rigidez dos “corpos do passado” e as representações da expansividade dos “corpos do presente”. Um exemplo é a dança a par executada por Miguel Pereira e Carlota Lagido com movimentos soltos e amplos que contrariam a contenção e a minúcia das danças de corte evocadas. Outro exemplo é a forma como o constrangimento e a opressão (individual, social e sexual), representados nas cenas em que os corpos se autopunem, cedem lugar à alegria das danças sociais que simbolizam a conquista da liberdade e da expressão individual.

¹⁷⁶ Sobre os significados das estratégias de convocação de danças sociais no quadro da dança teatral, ver capítulo 1.

¹⁷⁷ Na presente descrição e análise de *Dom São Sebastião* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, sob o título “A incorporação de dois mitos” (5 de julho, 1996: 27).

Os figurinos (da autoria de Carlota Lagido) e as múltiplas referências musicais, cujos temas vão de *O Lusitano*, passando pelos estilos *rock and roll*, *disco sound*, *jungle* e *techno*, até temas originais de Sérgio Pelágio, são elementos que, ao mesmo tempo, nos transportam para o passado e nos situam no presente.

Em *Dom São Sebastião*, os corpos exprimem forças de sinal contrário. Um dos melhores exemplos desta oposição é um solo de Leonor Keil. Na sua interpretação, o corpo da bailarina parece dividir-se em duas partes autónomas que se opõem uma à outra: as pernas autonomizam-se e libertam-se, mas os braços procuram refreá-las, prendê-las. Uma tensão que parece ser gerada pelo reconhecimento de que o desejo é incompatível com a realidade.

Mas esta tensão e este constrangimento são contrariados pelo desbloqueamento do corpo que se opera depois. São exemplos as danças sociais em que os intérpretes, impulsionados pela música, se entregam livremente ao movimento, e se instaura uma atmosfera lúdica em que as pessoas, reencontrando liberdade e autonomia, se reconciliam consigo próprias. Ou, como escreve Alexandre Melo: “Assim libertamos o Dom e o São e, ao mesmo tempo, libertamo-nos a nós próprios dos nossos amaldiçoados mitos.”¹⁷⁸

A identidade do coreógrafo Francisco Camacho vai-se construindo nas suas primeiras obras pela articulação que estabelece entre a sua consciencialização do significado da história política e social do seu país e a sua narrativa pessoal. De um lado, um país livre, democrático, e a sua experiência nesse espaço também de liberdade artística e criativa. De outro lado, a representação do peso de uma memória de opressão inscrita nos corpos e as suas próprias memórias pessoais – a ausência do pai e o constrangimento. Para a expressão desta contradição, deste confronto, o coreógrafo cria um estilo de movimento próprio, suscetível de representar a sua visão deste “ser português” e materializar uma forma de experiência.

No contexto da dança portuguesa, estas peças de Camacho são um exemplo singular de reflexão sobre narrativas identitárias nacionais. Uso a palavra reflexão, pois, como argumentado atrás, Camacho não aborda estas narrativas com vista a reforçá-las ou a reafirmá-las, mas antes para refletir sobre o que acredita ser a sua influência no comportamento dos corpos dos portugueses: uma certa “inatividade”, sustentada na crença sebastianista da vinda de um salvador e redentor; a opressão e a martirização, na sequência do peso da religião.

¹⁷⁸ Num texto sobre o projeto que à época da estreia do espetáculo me foi gentilmente dado a conhecer pelo autor da dramaturgia.

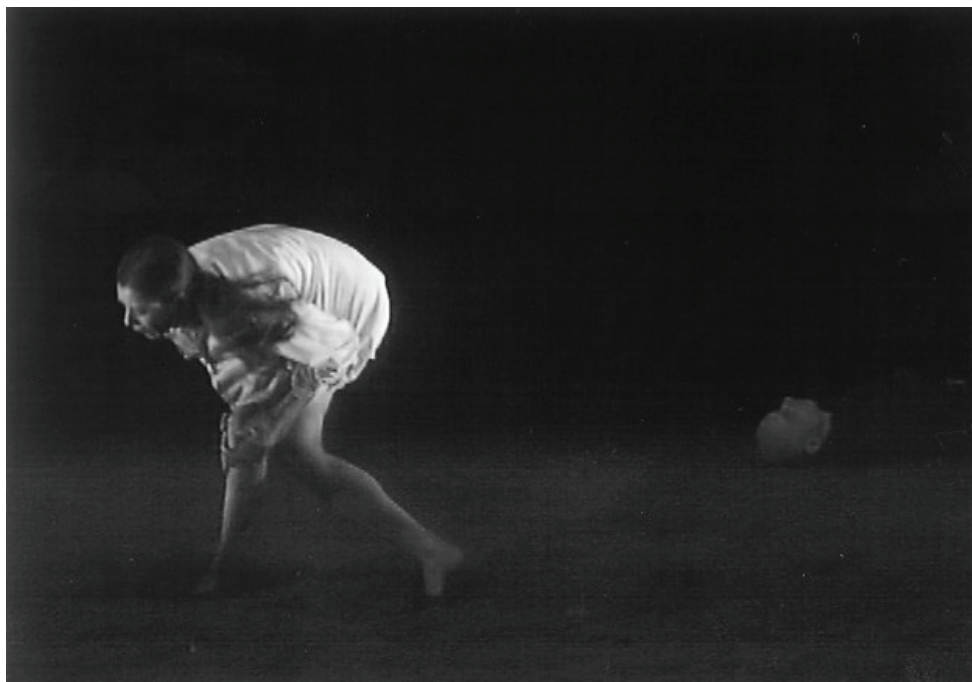


Figura 5.3 – *Dom São Sebastião* (1996), de Francisco Camacho
Intérprete: Leonor Keil
Video print (1999)
Cortesia da Eira

Nas formas de expressão escrita, as narrativas identitárias nacionais estão bem ativas no Portugal contemporâneo como demonstram os vários estudos incluídos na obra *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, organizada por Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (2001). De entre estes estudos, refira-se, por exemplo, o de Adriana Bebiano que, na sua análise, defende que a tendência para a interpretação mítica, que foi forte no Estado Novo, permanece ativa em consequência da globalização e da aproximação de Portugal à Europa:

A revisitação da história e da “alma da nação”, que tem tido lugar na nossa literatura ao longo destes 25 anos, tem resultado numa reescrita que se limita, as mais das vezes, a uma série de reajustamentos, deixando intacta, no entanto, a matriz simbólica da Nação, tal como construída pelo Estado Novo. Esta matriz tem duas vertentes: a Metrópole (o pequeno país, rural e pacífico) e o Império (a dimensão da glória, do esplendor, do destino a cumprir) (Bebiano, 2001: 519-520).

No que diz respeito à dança, não encontramos exemplos recentes de espetáculos coreográficos cujos temas sejam afins à “celebração da alma portuguesa” dramatizada nos espetáculos do grupo Verde Gaio, criado sob

a tutela do secretário da Propaganda Nacional, António Ferro, e cuja atividade José Sasportes, no seu trabalho histórico sobre a dança em Portugal, define criticamente como um “grupo de danças folclóricas teatralizadas [...] nascido sob o signo do nacionalismo [...]” (1991: 47). Mas já não é verdade que não encontremos alguns exemplos, na dança portuguesa de vertente neoclássica, de uma revisitação da ideia de um certo *ethos* português, corporizado em imagens de nostalgia e saudade, cujo estudo está ainda por fazer. E a fazer-se, no futuro, esse estudo deverá colocar questões sobre os processos de representação coreográfica de uma “identidade portuguesa” e sobre “o ser nacional” que o estudo de Isabel Allegro de Magalhães sobre a literatura inspira: “Que visão de ‘nós’, enquanto portugueses, emerge? Como emerge a consciência do presente, passado e futuro do país? De que forma é olhado o ‘Outro’?” (2001: 313).¹⁷⁹

E é exatamente sobre a visão da existência de um “nós” homogeneizador enquanto portugueses que Camacho construiu algumas das suas primeiras obras, não obstante o seu “discurso” crítico e o estilhaçar dos mitos nacionais que revisita através de uma qualidade de movimento em que a libertação se contrapõe à contração.

Um equilíbrio precário

O isolamento de partes do corpo e a criação de uma qualidade de movimento em que o peso e a opressão se opõem à leveza e a uma fluência solta definem, como referi atrás, o núcleo do estilo coreográfico de Camacho, e cujo contexto de emergência e significado foi também meu objetivo

¹⁷⁹ Estas são questões essenciais que, lançadas sobre um *corpus* de peças coreográficas, certamente muito menor do que o constituído pelas expressões escritas estudadas por Magalhães, ainda poderão permitir, em trabalhos futuros, “reconstituir” alguns significados de obras de Paulo Ribeiro sobre o peso da religião na educação durante o Estado Novo, cuja memória o coreógrafo transporta, por exemplo, para *Sábado 2* (1995) (ver Fazenda, 1997); das colaborações que Clara Andermatt estabelece – primeiro com Paulo Ribeiro, em 1994, e, depois, com o compositor João Lucas, em 1998 – em Cabo Verde com artistas deste país (de que fui dando conta em textos de carácter crítico e de divulgação, no *Público*); e, ainda, dos projetos de “intercâmbio artístico entre artistas e organizações culturais da Europa, África e América Latina” dinamizados, entre 1998 e 2003, sob a designação “Dançar o que é nosso”, pela organização Danças na Cidade (Alkantara, desde 2005). Duas obras mais recentes, *Nortada* (2009) e *Paisagens... onde o negro é cor/Projecto Dedicatórias* (2010), de, respetivamente, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, criadas a partir de cidades específicas, suscitam também o interesse em estudar as vivências e visões de Portugal expressas por cada um dos coreógrafos.

tornar visível. O coreógrafo continua a explorar este estilo de movimento em outras obras, não necessariamente centradas nesta representação do “ser português”, mas antes na representação de um outro conflito, de uma outra contradição: entre o “querer ser” e o “não poder ser”, como acontece em *Primeiro Nome: Le* (1994); entre a força da contingência e a vã tentativa de a controlar, como acontece em *Gust* (1997).

As referências de *Primeiro Nome: Le* são, por um lado, a utopia das conceções urbanísticas propostas pelo arquiteto francês Le Corbusier, pseudónimo de Charles-Édouard Jeanneret, e, por outro lado, alguns fragmentos da sua vida privada.¹⁸⁰ Há na peça figurações episódicas e sobrepostas das seguintes pessoas associadas à vida de Le Corbusier: Yvonne Gallis, a mulher e modelo de moda; Taya Zinkin, a jornalista que tentou seduzir; Jeanneret-Perret, a mãe; Josephine Baker, a bailarina para quem escreveu um guião para um *ballet* e desenhou projetos de figurinos e de pinturas corporais.

Da obra de Le Corbusier, o que parece interessar sobretudo a Camacho é o desajustamento entre as conceções humanistas de urbanização idealizadas pelo arquiteto, segundo as quais os espaços habitacionais deveriam possuir os requisitos mínimos correspondentes às necessidades de luz, arejamento, silêncio, circulação e autonomia, e a sua materialização, correspondente à edificação de espaços estandardizados e homogeneizadores que não atendiam à individualidade e à subjetividade implícitas na experiência do espaço.

São os eventuais efeitos negativos deste desajustamento sobre a vida social que aparentemente estruturam o espetáculo *Primeiro Nome: Le*, uma peça em que predominam os comportamentos extremos, violentos, perto da desumanização. Logo na abertura vê-se uma espécie de bestiário: seres quadrúpedes, privados de humanidade, puxam com os dentes os panos que cobrem os elementos cenográficos. Outro exemplo da representação da violência que parece exercer-se sobre os corpos e relativamente à qual eles parecem tentar reagir, em vão, é o uso de uma gestualidade desmesurada, como se os corpos tentassem sair de si, procurando libertar-se. Libertar-se de quê? Libertar-se do poder que se exerce do exterior e que é simbolizado por um vigilante (Francisco Camacho), sentado numa espécie de trono, que lança aos intérpretes-personagens roupas com que estes se cobrem. O poder desta personagem manifestar-se-á várias vezes ao longo da peça: vigia e dirige os intérpretes; viola

¹⁸⁰ Na presente descrição e análise de *Primeiro Nome: Le* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, suplemento *Zoom*, sob o título “Uma linguagem extrema” (13 de janeiro, 1995: 8-9).

com um holofote a sua privacidade individual; expõe os segredos que eles se esforçam por esconder; manipula o cenário.

Nesta peça sobre os mecanismos de vigilância, controlo, uniformização e adestramento dos comportamentos humanos, as referências a Le Corbusier são subsidiárias. É a inversão do projeto humanista e modernista do arquiteto que funciona como tema para uma reflexão crítica sobre os mecanismos de vigilância, controlo e docilização do corpo a que não são alheias as teses de Michel Foucault (1975) sobre as formas como as relações de poder se exercem diretamente sobre os corpos humanos e os subjagam com o uso da força ou de uma forma mais calculada e organizada.

Numa obra posterior, *Gust*, os corpos seriam abalados pela força de uma tragédia e irremediavelmente dominados por ela.¹⁸¹ As personagens de *Gust* vivem num permanente estado de inquietação, insegurança e desequilíbrio, como se, usando uma metáfora, o chão estivesse permanentemente a fugir-lhes debaixo dos pés.

Ao longo do processo de criação de *Gust*, Francisco Camacho, André Lepecki (dramaturgista) e todos os intérpretes colecionaram várias imagens em que se inspiraram para construir a peça. Entre estas, há duas essenciais: a fotografia *A Sudden Gust of Wind*, de Jeff Wall, a partir da qual foi construído o espaço cénico, e o quadro *Le Radeau de la Méduse*, de Théodore Géricault. Quer na encenação de uma situação acidental, na primeira, quer na representação realista de uma tragédia, na segunda, as figuras humanas encontram-se suspensas. É neste estado de suspensão que estão também as personagens de *Gust*: 14 intérpretes, num grande espaço aberto, desmultiplicam-se em personagens que reagem aos profundos golpes que a contingência se encarrega de lançar sobre elas.

Não se pode dizer que nas peças anteriores de Camacho as ações das personagens sejam guiadas por um confiante voluntarismo: muitas dessas personagens são seres manipulados, como em *Primeiro Nome: Le* (1994), ou em desesperada busca de redenção, como em *Dom São Sebastião* (1996). Por isso, exprimem-se num movimento trôpego, balbuciante e inquieto. Uma diferença essencial é que, em *Gust*, Camacho parece ter transformado em tema o que era já, por razões e motivações diferentes, uma característica das suas personagens: o desequilíbrio.

Outra diferença é que, se em peças anteriores se reconhecia algumas personagens – Le Corbusier ou Josephine Baker, Dom Sebastião ou São Sebastião –, em *Gust*, as personagens ou não têm nome ou andam à

¹⁸¹ Na presente descrição e análise de *Gust* incluo um excerto, reformulado, da crítica de dança que assinei no *Público*, suplemento *Artes e Ócios*, sob o título “À velocidade e com a violência de uma rajada” (28 de novembro, 1997: 16-17).

procura da sua identidade, como se tivessem perdido todas as suas memórias depois de uma catástrofe – há uma secção coreográfica em que são lançadas para o palco dezenas de peças de roupa (coordenação de Isabel Peres) e para as quais os intérpretes se precipitam, tentando encontrar aquelas com que melhor se identifiquem.

Coreograficamente, Camacho introduz em *Gust* os movimentos realizados em coro. Há uma cena em que homens e mulheres, exasperados, sacodem o corpo, como se procurassem afastar um mau pensamento. Numa outra secção da peça, deslocam-se com os joelhos e as mãos no chão, como animais quadrúpedes atirados pelo anúncio de uma tempestade. Aqui e ali, são abanados por uma súbita ventania ou tremor de terra. Os coros de movimento adensam e salientam os sentidos coreográficos – o medo, a instabilidade que as adversidades produzem. E quando se é apanhado, é-se inadvertidamente. O aviso é feito logo no início do espetáculo: quando se entra na sala, vê-se um casal (Carlota Lagido e Rolando Perez) em cima de um outeiro (espaço cénico de Rafael Alvarez) animadamente entregue aos jogos do amor. Ainda se ouve o chilrear dos pássaros (banda sonora de Sérgio Pelágio) quando uma mulher (Marta Coutinho) se lamenta: “[...] eu fico perdida, perdida, fico só [...]”. Seguem-se as entradas de outros intérpretes (João Samões, Filipa Francisco, João Galante, Paula Castro, entre outros) que, estando totalmente molhados e abandonados, parecem ter sido apanhados por um temporal.

O mundo em que habitam estas personagens é movediço e o único estado que os seus corpos conhecem é o de um equilíbrio precário. Abanados, repelidos ou puxados, parece que se desmembram. Empurrados pela ventania, caem sobre a terra – um elemento cenográfico que contribui para criar dificuldade e instabilidade no movimento (como também já acontecia com a terra em *Dom São Sebastião*).

A queda é, aliás, outra figura central de *Gust*. Num monólogo humorístico, um homem (Miguel Pereira) manifesta-se contra as leis da física: “Há qualquer coisa no ar [...] posso andar de um lado para o outro e há sempre uma massa que me persegue [...] há uma pressão que se instala [...] lá em cima está tudo em movimento, enquanto cá em baixo está tudo parado [...]”.

Da brincadeira em torno da atração que a Terra exerce sobre o corpo, passa-se à queda física e, depois, à queda sem recuperação: a morte. Uma mulher (Begoña Mendez) suicida-se: cai, em câmara lenta, sustida por uns fios. O humor com que esta morte é encenada cede lugar, perto do final do espetáculo, a um momento mais dramático: vestidos de escuro, os intérpretes desdobram paulatinamente uma carta como se adivinhassem que nela se noticia a morte de alguém. “Dá-me um sinal [...]”, gritava antes uma mulher (Sara Vaz) a olhar para o céu, procurando salvação.

O lugar ao intérprete

Os intérpretes das peças de Francisco Camacho têm um papel participativo e ativo durante o processo de criação. Segundo eles, Camacho dá estímulos a partir dos quais “trazem”, com uma grande margem de liberdade, “medos, obsessões, opções de vida e de sexualidade que são suas” (João Samões); o coreógrafo faz o espetáculo com “ideias de todos” (Begoña Mendez) e atribui-lhes muita “responsabilidade” (Félix Santana).¹⁸²

Camacho confere liberdade criativa aos intérpretes e espera que o espetáculo tenha o contributo do que em cada um deles é único. Contudo, no final, é o criador quem toma as decisões de organização coreográfica e dramática da peça. O coreógrafo começa por “lançar” propostas de trabalho, a partir das quais eles desenvolvem estados físicos ou psicológicos determinados ou constroem personagens. Camacho dá exemplos de alguns temas propostos aos intérpretes, aquando da criação de *Gust*: “[...] pedi-lhes que trabalhassem sobre o tema do esquecimento, estabelecendo uma relação física entre as mãos e a cabeça, que criassem uma entrada em cena afetados por um estado psicológico e que criassem um dueto sobre a alegria.”¹⁸³

A partir de propostas de trabalho como estas, os intérpretes realizam improvisações cujo desenvolvimento vai sendo orientado pelo coreógrafo. Os materiais sofrem sucessivas transformações à medida que vão sendo trabalhados e desenvolvidos. Camacho explica, por exemplo, como é que o solo interpretado por Leonor Keil, em *Dom São Sebastião* (descrito e analisado atrás), que nasceu de uma ideia simples e lúdica, foi adquirindo tensão dramática:

Começou com uma ideia simples da Leonor [Keil] sobre uma dança em que ela brincava com os pés, passando as unhas pelo chão. Peço-lhe então que me mostre a ideia e ela começa a improvisar, fazendo uma dança controlada, uma dança de prazer. Depois, peço-lhe que imagine que a perna perde o controlo e que em vez de ser ela a controlar o movimento é o movimento da perna que a leva a ela. Continuamos a desenvolver, e peço-lhe que leve aquilo ainda mais longe: ao mesmo tempo que se deixa levar pelas pernas, que tente controlá-las. É assim que nasce esse antagonismo: de um lado, o ser levada por

¹⁸² Depoimentos dos intérpretes extraídos de *Gust: Os Ensaios*, um filme de Pedro Duarte, 1997.

¹⁸³ Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, no Porto, em janeiro de 2006.

uma parte do corpo e, de outro, a luta dela para resistir e tentar dominar essa parte do corpo que ganhou autonomia. Em seguida, vamos pesquisando em termos já mais formais, procurando as várias possibilidades de realizar aquele movimento – deitada ou em pé.¹⁸⁴

Na escolha dos intérpretes, Camacho valoriza o que os singulariza enquanto artistas e pessoas – dois aspetos indissociáveis. Mesmo que o coreógrafo comece por dizer que se interessa sobretudo “por o que aquelas pessoas são enquanto artistas”, admite que “o seu mundo, enquanto indivíduos, acaba por estar refletido nas suas propostas criativas; há sempre um grau de projeção”, sobretudo quando o criador espera que no processo criativo eles “sejam capazes de ir buscar parcelas de si; que sejam capazes de ampliá-las; de criar como que um corpo novo”.¹⁸⁵

Quando seleciona os intérpretes, Camacho fá-lo também em função de uma ideia de conjunto: o criador quer um grupo que não seja homogéneo, que apresente diversidade nos “modos de abordagem das coisas”.¹⁸⁶ Camacho caracteriza os cinco intérpretes de *Dom São Sebastião* – Carlota Lagido, Leonor Keil, António Tavares, Miguel Pereira e Nuno Bizarro – tendo em consideração, precisamente, aquilo que os diferencia:

A Carlota [Lagido] tem um lado mais negro, uma interioridade muito profunda, com as suas angústias. A Leonor [Keil] tinha ainda uma inocência – pelo menos era assim à época – que lhe permitia “atirar-se” para as coisas sem aquele grau de autocritica que às vezes acaba por as destruir. O Tony [António Tavares] tem um certo tipo de energia, vitalista, e que vem provavelmente da sua cultura e tradição da dança africana. No Nuno [Bizarro] interessou-me a sua abordagem mais interiorizada, um registo de contenção, um lado quase misterioso, insondável, que é bastante contrastante com um certo burlesco e registo caricato do Miguel [Pereira] e com a vitalidade e com o movimento mais expansivo e ritmado do Tony.¹⁸⁷

Mas, para além da valorização da individualidade e da liberdade que lhes é conferida, é importante para Camacho avaliar a forma como os intérpretes “reagem” à sua direção. O que é que isto quer dizer?

É tirar-lhes um bocado o tapete debaixo dos pés; é saber como é que as pessoas reagem a situações inesperadas, se são capazes de investir

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

num território que ainda lhes é relativamente desconhecido em relação ao que aprenderam e aos conhecimentos que acumularam ao longo do seu percurso. Os intérpretes têm de ser criativos, originais, têm de lidar com situações novas. Reagir à minha direção é também serem capazes de se deixar conduzir pelos estímulos que lhes lanço e, numa primeira fase, sem fazerem autocrítica. Porém, numa segunda fase, essa capacidade de reflexão é necessária.¹⁸⁸

Camacho não seleciona os intérpretes em função de competências técnicas específicas. Pelo contrário, estas podem até, quando cristalizadas nos corpos, representar um obstáculo à descoberta de novos movimentos e articulações. Independentemente da aprendizagem mais ou menos formal que os intérpretes tenham feito no campo da dança – João Samões, intérprete de *Gust*, por exemplo, é ator, e David Miguel é um artista plástico, muito embora ambos tenham também feito *workshops* de movimento – e das técnicas e linguagens que tenham incorporado, o que para Camacho é fundamental é que eles “tenham gosto em explorar o movimento, em usar o movimento como meio de expressão”.¹⁸⁹

Um dia de trabalho com os intérpretes começa com uma aula de movimento que o próprio Camacho dirige e em que combina a técnica de relaxação e consciencialização do funcionamento interno do corpo desenvolvida por Susan Klein¹⁹⁰ com a técnica de movimento de Merce Cunningham.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Susan Klein foi uma bailarina norte-americana que teve lesões físicas graves que a obrigaram a interromper abruptamente a sua carreira. Esta experiência conduziu-a a desenvolver uma técnica de movimento que ajudasse os bailarinos a usar corretamente o seu corpo e a reduzir as possibilidades de lesões durante os treinos. A técnica Klein, desenvolvida a partir dos anos 1970, é utilizada na formação em dança para desenvolver a tomada de consciência do funcionamento do corpo e do envolvimento de cada uma das suas partes na efetuação do movimento e ainda como forma de prevenir as lesões físicas. Outras técnicas e métodos particulares têm sido desenvolvidos ao longo do século XX com propósitos afins – análise do movimento, consciencialização do modo de usar o corpo, relaxação, correção das posturas, entre outros –, sendo praticados não só por bailarinos, mas por quaisquer pessoas, independentemente da sua atividade profissional. Entre os mais conhecidos contam-se o método criado por Matthias Alexander (1869-1955), em Inglaterra, focado na dimensão psicofisiológica do movimento, e o criado por Moshe Feldenkrais (1904-1984), em Israel, que se concentra na distribuição proporcional da força muscular. Refira-se ainda o *Body-Mind Centering*, de Bonnie Bainbridge Cohen, que desenvolve a consciência de que o corpo e a mente formam uma unidade. Estas técnicas são também frequentemente pratica-

Camacho contactou pela primeira vez com a técnica Cunningham através de Paula Massano e Margarida Bettencourt que, após a terem estudado nos Estados Unidos, a introduzem em Portugal, em 1986, no *workshop* e espetáculo *Lisboa-Nova Iorque-Lisboa I*. Após esta aprendizagem inicial, Camacho continua também em Nova Iorque o estudo desta técnica. Muito embora não use o vocabulário de movimento de Cunningham diretamente nas suas obras, o criador português usa-o, contudo, como técnica de preparação física dos seus intérpretes para o trabalho de criação – sobretudo porque a técnica Cunningham dá-lhes a possibilidade de isolar e coordenar o movimento de várias partes do corpo. Camacho recorre ainda às metodologias cunninghamianas que lhe permitem desenvolver uma perceção e uma exploração espacial particulares (ver capítulo 3).

[...] na técnica Cunningham há processos que eu exploro coreograficamente, como o isolamento das partes do corpo e o controlo de cada parte que é trabalhada isoladamente. Uso a técnica Cunningham enquanto treino, mecânica, não enquanto forma. Interessa-me também o domínio da espacialização que a metodologia de Cunningham proporciona: um uso específico do espaço em que há negociação entre os interesses individuais e o contributo para o grupo e a tomada de consciência da perceção do espectador.¹⁹¹

Se para o treino e para a composição espacial do movimento, Camacho recorre aos ensinamentos de Merce Cunningham, já os métodos de improvisação com os intérpretes se aproximam mais das invenções de Pina Bausch cujas metodologias eram também adotadas pelo criador belga Alain Platel, com quem Camacho trabalhou enquanto intérprete na peça *Bonjour Madame, comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, etcetera* (1993).¹⁹²

A bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch introduziu, nos finais dos anos 1970, um novo paradigma na história da dança teatral euro-

das com fins terapêuticos. O bailarino ou intérprete de dança faz diariamente pelo menos uma aula de técnica de movimento – técnicas clássica ou Cunningham, técnicas de relaxação ou técnicas mistas que combinam vários métodos e linguagens. Estas aulas podem ter dois objetivos: proporcionar uma aprendizagem continuada ou, antes de um ensaio ou espetáculo, preparar o bailarino fisicamente (muscularmente e ao nível das articulações) e psicologicamente (concentração) para usar o seu corpo enquanto instrumento, meio e objeto de expressão.

¹⁹¹ Em entrevista que Francisco Camacho me concedeu, no Porto, em janeiro de 2006.

¹⁹² Esta obra foi dançada em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, no âmbito do evento Skite'94, a 3 de setembro de 1994.

-americana. Um dos aspetos inovadores do seu trabalho procede da utilização de elementos de teatralidade, de um repertório de movimentos, de gestos e de ações comuns ampliados significativamente pela utilização do texto e da voz e reconhecíveis pelos espectadores. Na construção dos seus espetáculos, Bausch parte das experiências individuais dos seus bailarinos, a que pretende dar visibilidade através dos processos de criação baseados na improvisação, procurando nas perguntas que lhes “lança” e nas respostas que deles obtém, não a forma como os corpos se movem, mas aquilo que os faz mover (*Leitmotiv* bauschiano). Bausch introduz este novo método de trabalho, implicando os bailarinos, a partir de 1978. A coreógrafa coloca questões às quais os bailarinos respondem performativamente – dançando, falando ou através de qualquer outra solução. Durante a criação de uma obra, Bausch tem uma lista de questões (cujo número pode ir de 100 a 200) a partir das quais os intérpretes improvisam. Os temas propostos aos bailarinos para as suas improvisações podem dizer respeito a memórias da sua infância, a pessoas que tenham sido importantes na sua vida, a questões culturais específicas dos seus países de origem, a emoções, sentimentos ou imagens. As soluções encontradas são depois exaustivamente trabalhadas ao nível da composição coreográfica – selecionadas, repetidas, cortadas, acrescentadas com materiais provenientes de outras improvisações ou com elementos coreográficos fornecidos pela própria Pina Bausch, re combinadas, desdobradas ou deformadas, sendo posteriormente fixadas numa forma final.¹⁹³

Os elementos de teatralidade e os métodos criativos que conferem liberdade aos intérpretes e os fazem participar na criação de um espetáculo centrado na representação das experiências humanas são aspetos do trabalho de Bausch que influenciarão significativamente a dança euro-americana, designadamente a dança em Portugal e, de forma particular, a de Francisco Camacho.

E se Camacho, à semelhança de muitos outros criadores atuais, reconhece a existência de um património de práticas e de saberes desenvolvidos ao longo do século XX, de que se apropria na sua atividade, marca a sua diferença pela forma particular como recombina e recria esse património partilhado de acordo com as suas decisões e os seus interesses, a sua história pessoal, a sua experiência e a especificidade do contexto em que desenvolve o seu trabalho. É a articulação de todos estes fatores que configura a singularidade coreográfica (estilo de movimento) e temática (os propósitos e as referências) da obra de um criador.

¹⁹³ Especificamente sobre o método criativo de Pina Bausch, ver Hoghe (1987 [1986]) e Fernandes (2001).

CONCLUSÃO

Propus-me atribuir às práticas coreográficas uma inteligibilidade que passa pelo reconhecimento da dimensão social e culturalmente construída do corpo; pelo sublinhar dos sentidos produzidos pela materialidade do movimento; pela consideração das concepções e das perspectivas dos próprios participantes sobre as suas práticas; e pela compreensão da dimensão reflexiva da dança, ou seja, a forma como, através da atividade performativa, os agentes artísticos olham para o mundo e para as suas próprias experiências e os reorganizam criativa e significativamente.

Nas práticas coreográficas, os valores e as experiências culturais adquirem visibilidade pela forma como os indivíduos interagem entre si, relacionando-se no espaço e no tempo e fazendo uso de um determinado estilo de movimento, como foi meu objetivo demonstrar através da análise e da interpretação da obra de Merce Cunningham. As ideias e os valores expressos nas danças do coreógrafo são a liberdade, a igualdade e a pluralidade. Estes ideais, que os procedimentos aleatórios de composição contribuem para afirmar, revelam-se na concepção descentrada do espaço; na existência de um vocabulário coreográfico idêntico para bailarinos e bailarinas; na responsabilidade interpretativa que lhes é atribuída; nas posições igualitárias de uns bailarinos relativamente aos outros no espaço; na liberdade atribuída aos vários artistas na criação dos vários elementos do espetáculo; e na liberdade percetiva conferida aos espectadores.

Através das práticas coreográficas, os criadores refletem sobre o mundo, sobre as suas próprias experiências de vida e sobre as condições sociais, culturais e políticas que as moldam, como procurei tornar visível no estudo de um grupo de peças de Bill T. Jones. Nas suas criações, o coreógrafo cria padrões de interação igualitários e desierarquizados que correspondem “ao mundo que nós gostaríamos de ver”, um mundo diferente das experiências reais de desigualdade e assimetria entre géneros, raças e grupos sociais. Pelo contrário, nas suas danças, Jones alarga as possibilidades de interação entre as pessoas e as expressões das identidades de género e valoriza o que em cada bailarino é diferente e único (corpos, técnicas de dança incorporadas e estilos individuais). Para Jones, a experiência da vida é o coração da própria arte. Por isso, confronta também nas suas obras a

experiência emocional e a experiência da vida decorrente da doença, sobretudo nos primeiros anos a seguir à morte do seu colaborador e companheiro Arnie Zane. Se algumas das suas obras traduziriam dor, nostalgia e solidão, outras exprimiriam vigor, alegria, esperança e solidariedade. O sentido de entreajuda e cooperação entre os indivíduos é frequentemente simbolizado por figuras coreográficas baseadas em entrelaçamentos, na sustentação e no suporte dos corpos entre si, pelos frisos em que os bailarinos dão as mãos e a partir dos quais formam círculos estáveis, pelos momentos em que se agrupam para acolher e transportar um corpo solitário e pela criação de figuras simétricas.

As práticas coreográficas teatrais e de autor são universos de singularidade que procedem da posição ocupada pelos sujeitos e do seu contexto biográfico, da manipulação das convenções coreográficas partilhadas de acordo com objetivos artísticos próprios e da especificidade do contexto sociocultural e político em que o criador desenvolve o seu trabalho. A articulação destes vários fatores permitiu compreender um conjunto de peças do coreógrafo Francisco Camacho no que diz respeito, em primeiro lugar, à sua singularidade temática e aos significados implícitos no seu estilo de movimento cujo núcleo é a contração e a libertação e, em segundo lugar, às suas opções por convenções de movimento (do campo do teatro, cunninghamianas e bauschianas) que considerou mais aptas para exprimir determinados valores culturais e pessoais (liberdade e pluralismo). Estas convenções são inventadas localmente (nos casos aqui considerados, os contextos mais determinantes são, sobretudo, França, Alemanha e Estados Unidos da América), mas são os movimentos e as migrações das pessoas (bailarinos, coreógrafos, professores) que viabilizam a sua deslocação, reapropriação e recriação. A abertura de Portugal, após o 25 de Abril de 1974, à circulação de pessoas, as deslocações de Camacho aos Estados Unidos da América (onde aprendeu várias técnicas de movimento) e o seu trabalho enquanto intérprete com a norte-americana Meg Stuart e com o belga Alain Platel são disso um exemplo paradigmático.

Procurei, através de várias orientações teóricas, no coração das quais estiveram as antropológicas, contribuir para relevar a dimensão social (estipular modelos de interação), cultural (articular valores) e simbólica (exprimir experiências) das práticas coreográficas teatrais de autor; desnaturalizar e desmistificar os propósitos e modos de operar destas práticas; expandir a grelha de análise do movimento da dança e o quadro conceptual aplicável a esta forma de cultura expressiva.

Diferente de outras formas de dança, a dança teatral, universo de representações, é realizada dentro de uma moldura temporal e espacial

própria e definida que a separa dos outros eventos do mundo; é um ato deliberado e voluntário de um indivíduo ou de um grupo (coreógrafos, bailarinos e outros intervenientes) que, manipulando e descobrindo um conjunto de convenções que configuram o seu campo de atividade – a dança e as artes performativas –, se reportam ao mundo e refletem sobre a sua própria vida.

Um espetáculo de dança reporta-se ao mundo através das interações criadas entre os intérpretes, das qualidades dos movimentos e da sua dimensão estilisticamente distintiva, das metáforas e dos símbolos criados, mas também através de uma articulação dos sentidos produzidos pelo movimento com os gerados pelos outros elementos do espetáculo.

Recorrendo a esta pluralidade de materiais e meios expressivos, os criadores e intérpretes de um espetáculo de dança criam cultura, mas uma forma particular de cultura: a que proporciona, pela intervenção pessoal e criativa dos agentes, leituras e interpretações do mundo que multiplicam as chaves de acesso à sua diversidade e complexidade e através das quais os sujeitos (participantes e espectadores) podem entender e organizar melhor as suas próprias experiências.

ANEXO – ESPETÁCULOS ANALISADOS

Título	Data de estreia	Coreografia/ direção / conceção	Interpre- tação	Outros elementos do espetáculo	Local e data de estreia em Portugal
<i>1980 – Ein Stück von Pina Bausch</i>	1980	Pina Bausch	Tanztheater Wuppertal Pina Bausch	cenografia Peter Pabst; figurinos Marion Cito; dramaturgia Raimund Hoghe	Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Encontros Acarte, Lisboa'94), 16 set. 1994
<i>Nelken</i>	1982	Pina Bausch	Tanztheater Wuppertal Pina Bausch	cenografia Peter Pabst; figurinos Marion Cito; dramaturgia Raimund Hoghe	Lisboa, São Luiz Teatro Municipal, 29 set. 2005
<i>Masurca Fogo</i>	1998	Pina Bausch	Tanztheater Wuppertal Pina Bausch	cenografia Peter Pabst; figurinos Marion Cito	Lisboa, Centro Cultural de Belém (Expo'98), 11 mai. 1998
<i>Jérôme Bel</i>	1995	Jérôme Bel	Claire Haenni, Eric Houzelot, Yseult Roch, Frédéric Seguette e Giselle Tremey		Lisboa, CAT – espaço alternativo do Centro Cultural de Belém (Danças na Cidade), 25 nov. 1996
<i>Shirtologia (Miguel)</i>	1997	Jérôme Bel	Miguel Pereira	<i>t-shirts</i> colecionadas por Jérôme Bel e Miguel Pereira	Lisboa, Centro Cultural de Belém, 22 fev. 1997 (estreia absoluta)
<i>The Show Must Go On</i>	2001	Jérôme Bel	21 intérpretes	músicas Leonard Bernstein, David Bowie, John Lennon e Paul McCartney, The Police, Queen, entre outros	Lisboa, Teatro da Trindade (Danças na Cidade), 14 jun. 2002
<i>Pichet Klunchun and Myself</i>	2005	Jérôme Bel	Pichet Klunchun e Jérôme Bel		Lisboa, Centro Cultural de Belém (Alkantara Festival), 11 jun. 2006
<i>O Rei no Exílio</i>	1991	Francisco Camacho	Francisco Camacho	música original Carlos Zingaro; cenografia Philip Cabau; luzes João Paulo Xavier	Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 2 jul. 1991

<i>Nossa Senhora das Flores</i>	1992	Francisco Camacho	Francisco Camacho	música <i>O Virgo Splendens, Maria Matrem Virginem e El Comte Arnau</i> , (sob direção de Jordi Savall); figurinos Carlota Lagido; luzes João Paulo Xavier	Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II (Festival Internacional de Teatro), 28 abr. 1993
<i>Primeiro Nome: Le</i>	1994	Francisco Camacho	Koen Augustijnen, Francisco Camacho, Leonor Keil, Carlota Lagido, Joana Providência e Ezequiel Santos	música Sérgio Pelágio; figurinos Carlota Lagido; cenário Pepi Sekulich	Porto, Fundação de Serralves, 24 set. 1994 (estreia absoluta)
<i>Dom São Sebastião</i>	1996	Francisco Camacho	Nuno Bizarro, Francisco Camacho, Leonor Keil, Carlota Lagido, Miguel Pereira e António Tavares	ideia original e dramaturgia Alexandre Melo; música original Sérgio Pelágio; espaço cénico Rui Sanches; figurinos Carlota Lagido; luzes Cristina Piedade	Porto, Teatro Nacional São João, 5 jul. 1996
<i>Gust</i>	1997	Francisco Camacho	Ronald Burchi, Paula Castro, Marta Coutinho, Filipa Francisco, João Galante, Nines Gómez, Carlota Lagido, Begoña Mendez, David Miguel, Miguel Pereira, Rolando Perez, João Samões, Félix Santana e Sara Vaz	dramaturgia André Lepecki; banda sonora Sérgio Pelágio; cenário Rafael Alvarez; coordenação do guarda-roupa Isabel Peres; luzes Cristina Piedade	Lisboa, Centro Cultural de Belém (Danças na Cidade), 29 nov. 1997 (estreia absoluta)

<i>À Bras le Corps</i>	1993	Boris Charmatz e Dimitri Chamblas	Boris Charmatz e Dimitri Chamblas	música Niccòlo Paganini; luzes Renaud Lapperousaz	Lisboa, Teatro A Comuna (Danças na Cidade), 24 nov. 1999
<i>Aatt enen tionon</i>	1996	Boris Charmatz	Boris Charmatz, Julia Cima e Vincent Druguet	Música P. J. Harvey; luzes Yves Godin	Lisboa, Culturgest, 20 jun. 1997
<i>RainForest</i>	1968	Merce Cunningham	Merce Cunningham Dance Company	música David Tudor (<i>Rainforest</i>); cenário Andy Warhol (<i>Silver Clouds</i>); figurinos Jasper Johns	Porto, Rivoli Teatro Municipal (Porto'2001), 20 jun. 2001
<i>Beach Birds</i>	1991	Merce Cunningham	Merce Cunningham Dance Company	música John Cage (<i>Four</i> ³); figurinos, cenário e luzes Marsha Skinner	Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa'94), 3 jun. 1994
<i>Enter</i>	1992	Merce Cunningham	Merce Cunningham Dance Company	música David Tudor; cenografia Marsha Skinner e Elliot Caplan; cortina de cena John Cage; luzes Marsha Skinner	Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa'94), 1 jun. 1994
<i>Split Sides</i>	2003	Merce Cunningham	Merce Cunningham Dance Company	música Sigur Rós e Radiohead; cenário Robert Heishman e Catherine Yass; figurinos James Hall; luzes James F Ingalls	
<i>Blauvelt Mountain</i>	1980 (a primeira parte do dueto, <i>A Fiction</i> , foi revista e reposta em 2002)	Bill T. Jones e Arnie Zane (revisitada por Bill T. Jones, em 2002)	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company; dueto originalmente interpretado por Bill T. Jones e Arnie Zane	música Helen Thorington; cenário Bill Katz; figurinos Liz Prince (a partir de 2002); luzes William Yehle (em 1980) e Robert Wierzel (a partir de 2002)	Porto, Fundação de Serralves, 2 mai. 2007
<i>D-Man in the Waters</i>	1989	Bill T. Jones	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company	música Felix Mendelsohn; figurinos Damian Acquavella e Companhia; luzes Robert Wierzel	

<i>Achilles Loved Patroclus</i>	1993	Bill T. Jones	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company: Arthur Aviles	música John Oswald; cenário e luzes Robert Wierzel; figurinos Liz Prince; texto lido por Derek Jacobi	
<i>Still/Here</i>	1994	Bill T. Jones	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company: Arthur Aviles, Josie Coyoc, Torrin Cummings, Gabri Christa, Lawrence Goldhuber, Rosalynde LeBlanc, Odile Reine-Adelaide, Daniel Russell, Maya Saffrin e Gordon F. White	música Kenneth Frazelle e Vernon Reid; interpretação das canções Odetta; vídeo Gretchen Bender; figurinos Liz Prince; luzes Robert Wierzel; textos dos participantes nos “workshops de sobrevivência” e de Lawrence Goldhuber	Lisboa, Culturgest, 11 mai. 1995
<i>Ursonate</i>	1996	Bill T. Jones	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company	poema Kurt Schwitters; interpretação ao vivo Christopher Butterfield; figurinos Byron Lars; luzes Robert Wierzel	Lisboa, Culturgest, 21 fev. 1997
<i>Some Songs</i>	1996	Bill T. Jones	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company	música Jacques Brel; luzes Gregory Bain	Lisboa, Culturgest, 21 fev. 1997
<i>We Set Out Early... Visibility Was Poor</i>	1997	Bill T. Jones	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company: Miguel Anaya, Germault Barnes, Alexandra Beller, Eric Bradley, Christian Canciani, Daniel	música Igor Stravinsky, John Cage e Pēteris Vasks; cenário Björn G. Amelan; luzes Robert Wierzel	Lisboa, Culturgest, 19 nov. 1998

			Russell- -Kubert, Rosalynde LeBlanc, Toshiko Oiwa, Odile Reine- -Adelaide e Maya Saffrin		
<i>There Were...</i>	2002 (a partir de <i>There Were So Many...</i> , de 1993)	Bill T. Jones	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company	música John Cage (<i>Six Melodies for Violin and Keyboard</i>); cenário Björn G. Amelan; luzes Robert Wierzel	
<i>Blind Date</i>	2005	Bill T. Jones	Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company	música Daniel Bernard Roumain, Johann Sebastian Bach; R. Kelly, Otis Redding e Shaneeka Harrell; canções tradicionais do folclore irlandês; cenografia Björn G. Amelan; video Peter Nigrini; luzes Robert Wierzel; figurinos Liz Prince	Lisboa, Centro Cultural de Belém, 4 mai. 2007
<i>Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards</i>	1991	improvisação Vera Mantero	Vera Mantero	música Thelonious Monk; cenografia André Lepecki	Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II (Festival Internacional de Teatro), 28 abr. 1993
<i>Sob</i>	1993	Vera Mantero	Paulo Henrique, Vera Mantero, Lília Mestre e Sílvia Real	banda sonora Sérgio Pelágio; cenários e figurinos Teresa Montalvão; luzes Paulo Graça	Lisboa, Culturgest, 15 out. 1993 (estreia absoluta)
<i>A Queda de um Ego</i>	1997	Vera Mantero	Nuno Bizarro, Ana Sofia Gonçalves, Vera Mantero, Margarida Mestre, Franz Poelstra e Christian Rizzo	luzes Cathy Olive; adereços de toda a equipa com o apoio de Teresa Montalvão; figurinos de toda a equipa com o apoio de Christian Rizzo	Lisboa, Cinearte (Encontros Acarte), 18 set. 1997 (estreia absoluta)

<i>Até que Deus é Destruido pelo Extremo Exercício da Beleza</i>	2006	Vera Mantero	Antonija Livingstone, Brynjar Bandlien, Loup Abramovici, Marcela Levi, Pascal Quéneau e Vera Mantero	música ao vivo Boris Hauf; conceção de espaço e figurinos Nadia Lauro; luzes Jean-Michel Le Lez; colaboração dramaturgica Bojana Bauer	Lisboa, Culturgest, 23 nov. 2006
<i>Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos</i>	2009	Vera Mantero	Christophe Ives, Marcela Levi, Miguel Pereira e Vera Mantero	dispositivo cenográfico e figurinos Nadia Lauro; adereços de toda a equipa; música Andrea Parkins; colaboração dramaturgica Rita Natálio	Porto, Teatro Nacional São João (Alcantara Festival), 21 mai. 2010
<i>Publique</i>	2004	Mathilde Monnier	Ayelen Parolin, Germana Civera, Corinne Garcia, Ana Sofia Gonçalves, Natacha Kouznetsova, I Fang Lin Lemoisson e Filliz Sizanli	música P.J.Harvey; cenografia Annie Tolleter; figurinos Dominique Fabrègue; luzes Éric Wurtz	Lisboa, Culturgest, 12 fev. 2005
<i>Satisfyin' Lover</i>	1967 (recriado em 1996)	Steve Paxton	Quatuor Albrecht Knust (recriação de 1996)		Lisboa, Culturgest, 29 abr. 1997
<i>Continuous Project – Altered Daily</i>	1969-70 (recriado em 1996)	Yvonne Rainer	Quatuor Albrecht Knust (recriação de 1996)		Lisboa, Culturgest, 29 abr. 1997
<i>Factory</i>	1993	Hervé Robbe	Emmanuelle Huynh, Françoise Rognerud, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo, Catherine Girard e Hervé Robbe	cenografia e esculturas Richard Deacon; luzes Yves Godin; música Grupo L.F.O, Eric Sleichim / Blindman Quartet; figurinos Richard Deacon e Dominique Fabrègue	Lisboa, Centro Cultural de Belém (Skite'94), 1 set. 1994

BIBLIOGRAFIA

- Adair, Christy, 1992, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, Londres, Macmillan.
- Almeida, Miguel Vale de, 1996, “Corpo presente: antropologia do corpo e da incorporação”, in Miguel Vale de Almeida, org., *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras, Celta, pp. 1-22.
- Almeida, Miguel Vale de, 2000, *Um Mar da Cor da Terra: Raça, Cultura e Política da Identidade*, Oeiras, Celta Editora.
- Almeida, Miguel Vale de, 2004, “O manifesto do corpo”, *Manifesto*, 5, pp. 17-35.
- Banes, Sally, 1987 [1980], *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Banes, Sally, 1993 [1983], *Democracy’s Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham e Londres, Duke University Press.
- Banes, Sally, 1993, *Greenwich Village: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham e Londres, Duke University Press.
- Banes, Sally, 1998, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Barba, Eugénio, 1985, “Anthropologie théâtrale”, in Eugenio Barba e Nicola Savarese, orgs., *Anatomie de l’Acteur: Un Dictionnaire d’Anthropologie Théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, pp. 4-21.
- Bartenieff, Irmgard, 1980, *Body Movement: Coping with the Environment*, Nova Iorque, Gordon and Breach Science Publishers.
- Bebiano, Adriana, 2001, “A invenção da raiz: representações da nação na ficção portuguesa e irlandesa contemporâneas”, in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro, orgs., *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 503-537.
- Becker, Howard S., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Bentivoglio, Leonetta, 1994 [1991], *O Teatro de Pina Bausch*, Lisboa, Acarte-Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bhabha, Homi K., 1990, “Dissemination: Time, narrative, and the margins of the modern nation”, in Homi K. Bhabha, org., *Nation and Narration*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 291-322.
- Birdwhistell, Ray L., 1970, *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press.
- Boas, Franz, 1955 [1927], *Primitive Art*, Nova Iorque, Dover Publications.
- Bourdieu, Pierre, 2002 [1972], *Esboço de uma Teoria da Prática, Precedido de Três Estudos de Etnologia Cabila*, Oeiras, Celta Editora.

- Bourdieu, Pierre, 1980, *Le Sens Pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre, 1998 [1997], *Meditações Pascalianas*, Oeiras, Celta.
- Brandstetter, Gabriele, 2010, “Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion”, *Dance Research Journal*, 42 (1), pp. 3-11.
- Brown, Carolyn, *et al.*, 1999 [1987], “Cunningham e os seus bailarinos”, in Germano Celant, org., *Merce Cunningham*, Milão e Porto, Edizioni Charta, pp. 208-224.
- Bull, Cynthia Jean Cohen, 1997, “Sense, meaning, and perception in three dance cultures”, in Jane C. Desmond, org., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham e Londres, Duke University Press, pp. 269-287.
- Carroll, Noël, e Sally Banes, 1999 [1983], “Cunningham e Duchamp”, in Germano Celant, org., *Merce Cunningham*, Milão e Porto, Edizioni Charta, pp.172-178.
- Copeland, Roger, 1999 [1979], “Merce Cunningham e a estratégia da percepção”, in Germano Celant, org., *Merce Cunningham*, Milão e Porto, Edizioni Charta, pp. 142-153.
- Copeland, Roger, 1995, “‘Not/there’: Croce, criticism and culture wars”, *Dance Theatre Journal*, 12 (1), pp. 15-18.
- Copeland, Roger, 1997, “Mark Morris, postmodernism and history recycled”, *Dance Theatre Journal*, 13 (4), pp. 18-23.
- Copeland, Roger, 2000, “Ballet, modern dance and modernity”, *Dance Theatre Journal*, 16 (2), pp. 42-47.
- Copeland, Roger, 2004, *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Cowan, Jane K., 1990, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- Croce, Arlene, 1994, “Discussing the undiscussable”, *The New Yorker*, 26 de dezembro, pp. 54-60.
- Csordas, Thomas J., 1990, “Embodiment as a paradigm for anthropology”, *Ethos*, 18 (1), pp. 5-47.
- Csordas, Thomas J., 1993, “Somatic modes of attention”, *Cultural Anthropology*, 8 (2), pp. 135-156.
- Csordas, Thomas J., org., 1994, *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cunningham, Merce, 1999 [1979], “A coreografia e a dança”, in Germano Celant, org., *Merce Cunningham*, Milão e Porto, Edizioni Charta, pp. 35-41.
- Cunningham, Merce, 1991 [1980], *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Nova Iorque, Marion Boyars Publishers.
- Cunningham, Merce, 2001, “Precise and free: A conversation with Merce Cunningham, conducted by Roger Copeland”, *Congress on Research in Dance – Newsletter*, XXI (2), pp. 4-7.

- Cunningham, Merce, 2002, *Other Animals: Drawings and Journals*, Nova Iorque, Aperture Foundation.
- Daly, Ann, org., 1992, “What has become of postmodern dance?”, *The Drama Review*, 36 (1), pp. 48-61.
- Daly, Ann, 1994, “Isadora Duncan’s dance theory”, *Dance Research Journal*, 26 (2), pp. 24-30.
- Daly, Ann, 1997, “Classical ballet: a discourse of difference”, in Jane C. Desmond, org., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham e Londres, Duke University Press, pp. 111-119.
- Daniel, Yvonne, 1995, *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press.
- Desmond, Jane C., org., 1997a, *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham e Londres, Duke University Press.
- Desmond, Jane C., 1997b, “Invoking ‘the native’: body politics in contemporary Hawaiian tourist shows”, *The Drama Review*, 41 (4), pp. 83-109.
- Desmond, Jane C., 2000, “Terra incognita: mapping new territory in dance and ‘cultural studies’”, *Dance Research Journal*, 32 (1), pp. 43-53.
- Desmond, Jane C., org., 2001, *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Dias, José António B. Fernandes, 1990, “Uma definição de arte para uma antropologia da arte”, *Ler História*, 20, pp. 131-157.
- Drown, Marilyn Vaughan, 1997, “Merce Cunningham and meaning: the zen connection”, *Choreography and Dance – An International Journal*, 4 (3), pp. 17-28.
- Dumont, Louis, 1966, *Homo Hierarchicus: Le Système des Castes et ses Implications*, Paris, Gallimard.
- Dumont, Louis, 1983, *Essais sur l’Individualisme: Une Perspective Anthropologique sur l’Idéologie Moderne*, Paris, Éditions du Seuil.
- Duncan, Isadora, 1927, *Écrits sur la Danse*, Paris, Éditions du Grenier.
- Evans-Pritchard, E. E., 1965 [1928], “The dance”, in E. E. Evans-Pritchard, *The Position of Women in Primitive Societies and other Essays in Social Anthropology*, Londres, Faber and Faber, pp. 165-180.
- Evans-Pritchard, E. E., 1937, *Witchcraft, Oracles and Magic Azande*, Londres, Oxford University Press.
- Farber, Viola, *et al.*, 1999 [1987], “Cunningham e os seus bailarinos”, in Germano Celant, org., *Merce Cunningham*, Milão e Porto, Edizioni Charta, pp. 208-224.
- Fazenda, Maria José, 1993, “Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporânea: repensar conceitos e categorias”, *Antropologia Portuguesa*, 11, pp. 67-76.
- Fazenda, Maria José, 1996, “Corpo Naturalizado”, in Miguel Vale de Almeida, org., *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras: Celta, pp. 141-153.

- Fazenda, Maria José, 1997, "O corpo carregado de culpa: memórias de um passado repressivo nas últimas coreografias de Paulo Ribeiro", in Maria José Fazenda, org., *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Edições Cotovia e Danças na Cidade, pp. 59-70.
- Fazenda, Maria José, 1998, "A dança no seio da reflexão antropológica: contributos e limitações herdados do passado com ecos no presente", *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 38 (1-2), pp. 61-79.
- Fazenda, Maria José, 1999, "Corpos inconformistas: ligações entre a dança das décadas de 60 e 70 e a dança dos anos 90", in *Circa 68*, Porto, Museu de Serralves, pp. 564-575.
- Febvre, Michèle, 1995, *Danse Contemporaine et Théâtralité*, Paris, Éditions Chiron.
- Febvre, Michèle, org., 1987, *La Danse au Défi*, Montreal, Les Éditions Parachute.
- Fernandes, Ciane, 2001, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Nova Iorque, Peter Lang.
- Fernandez, James W., 1986, *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- Foster, Hal, 1999, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press.
- Foster, Susan Leigh, 1986, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press.
- Foster, Susan Leigh, 1992, "Dancing bodies", in Jonathan Crary, et al., orgs., *Incorporation*, Nova Iorque, Urzone, pp. 480-495.
- Foster, Susan Leigh, org., 1996a, *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Foster, Susan Leigh, 1996b, "The ballerina's phallic pointe", in Susan Leigh Foster, org., *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 1-24.
- Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et Punir*, Paris, Éditions Gallimard.
- Franko, Mark, 1993, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Franko, Mark, 1997, "Some notes on Yvonne Rainer, modernism, politics, emotion, performance, and aftermath", in Jane C. Desmond, org., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham e Londres, Duke University Press, pp. 289-303.
- Gallagher, Catherine, e Thomas Laqueur, orgs., 1987, *The Making of Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press.
- Geertz, Clifford, 1973a, "Deep play: notes on the Balinese cockfight", in Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Nova Iorque, Basic Books, pp. 412-453.

- Geertz, Clifford, 1973b, "Thick description: toward an interpretive theory of culture", in Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Nova Iorque, Basic Books, pp. 3-30.
- Geertz, Clifford, 1983 [1976], "Art as a cultural system", in Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Nova Iorque, Basic Books, pp. 94-120.
- Gell, Alfred, 1998, *Art and Agency: Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Giddens, Anthony, 1991, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press.
- Giddens, Anthony, 1996 [1992], *Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*, Oeiras, Celta Editora.
- Gil, José, 2001, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- Goellner, Ellen W., e Jacqueline Shea Murphy, orgs., 1994, *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Goffman, Erving, 1969 [1959], *The Presentation of Self in Everyday Life*, Middlesex e Nova Iorque, Penguin Books.
- Goumarre, Laurent, 2001, "Jérôme Bel, la perte et la disparition", *Art Press*, 266, pp. 15-18.
- Graham, Martha, 1991, *Blood Memory*, Nova Iorque, Washington Square Press.
- Grau, Andrée, 1998 [1993], "Myths of origin", in Alexandra Carter, org., *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 197-202.
- Hall, Edward T., 1986 [1966], *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Hall, Frank, 1999, "Madness and recall: storied data on Irish dancing", in Theresa J. Buckland, org., *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, Londres, Macmillan Press, pp. 123-133.
- Hall, Stuart, 1996, "Who needs 'identity'?", in Stuart Hall e Paul du Gay, orgs., *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publication, pp. 1-17.
- Hall, Stuart, 2002, "Whose heritage? Un-settling 'the heritage', re-imagining the post nation", in Rashed Araeen, et al., orgs., *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Londres e Nova Iorque, Continuum, pp. 72-84.
- Halprin, Anna, 1995, *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, Hanover, Wesleyan University Press e University Press of New England.
- Hanna, Judith Lynne, 1979, *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, University of Texas Press.
- Hoghe, Raimund, 1987 [1986], *Pina Bausch: Histoires de Théâtre Dansé*, Paris, L'Arche.

- Howes, David, 1991, "Introduction: 'to summon all the senses'", in David Howes, org., *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 3-21.
- Humphrey, Doris, 1959, *The Art of Making Dances*, Princeton, Princeton Book Company.
- Jennings, Sue, 1985, "Temiar dance and the maintenance of order", in Paul Spencer, org., *Society and the Dance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 47-63.
- Jones, Bill T., et al., 1988, "Movement and gender: a roundtable discussion", *The Drama Review*, 32 (4), pp. 82-101.
- Jones, Bill T., e Peggy Gillespie, 1995, *Last Night on Earth*, Nova Iorque, Pantheon Books.
- Jones, Bill T., 2000, "The road to a premiere: from Italy to Iowa", *Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company News*, 1 (1).
- Jones, Bill T., 2003, "Jones/Zane then and now", *Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company News*, 4 (1).
- Jordan, Stephanie, 1992, *Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, Londres, Dance Books.
- Kaepler, Adrienne L., 1978, "Dance in anthropological perspective", *Annual Review of Anthropology*, 7, pp. 31-49.
- Kaepler, Adrienne L., 1995, "Visible and invisible in Hawaiian dance", in Brenda Farnell, org., *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Metuchen, Scarecrow Press, pp. 31-43.
- Kealiinohomoku, Joann, 1983 [1970], "An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance", in Roger Copeland e Marshall Cohen, orgs., *What is Dance?*, Oxford, Oxford University Press, pp. 533-549.
- Kurath, Gertrude Prokosch, 1953, "Native choreographic areas of North America", *American Anthropologist*, 55, pp. 60-73.
- Laban, Rudolf von, 1974 [1947], *Effort*, Londres, Macdonald & Evans.
- Laban, Rudolf von, 1980 [1950], *The Mastery of Movement*, Devon, Northcote House Publishers.
- Laban, Rudolf von, 1966, *Choreutics*, Londres, Macdonald & Evans.
- Langer, Susanne K., 1942, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- Langer, Susanne K., 1953, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Langer, Susanne K., 1957, *Problems of Art*, Nova Iorque, Charles Scribner's Sons.
- Langer, Susanne K., 1988, *Mind: An Essay on Human Feeling*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Layton, Robert, 1991 [1981], *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lepecki, André, 1997a, "O corte do olhar", *Belém*, 1, pp. 68-77.

- Lepecki, André, 1997b, “Nas margens do presente: a dança dialogante de Vera Mantero e de Francisco Camacho”, in Maria José Fazenda, org., *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Edições Cotovia e Danças na Cidade, pp. 47-64.
- Lepecki, André, 2004, “Concept and presence: the contemporary European dance scene”, in Alexandra Carter, org., *Rethinking Dance History: A Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 170-181.
- Loupe, Laurence, 1997, *Poétique de la Danse Contemporaine*, Paris, Contredanse.
- Loupe, Laurence, 2000, *Poétique de la Danse Contemporaine* (2ª edição aumentada), Paris, Contredanse.
- Lourenço, Eduardo, 2000 [1978], *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Gradiva.
- Lowie, Robert, 1924, *Primitive Religion*, Nova Iorque, Grosset and Dunlap.
- Mackrell, Judith, 1992, *Out of Line: The Story of British New Dance*, Londres, Dance Books.
- Magalhães, Isabel Allegro de, 2001, “Capelas imperfeitas: configurações literárias da identidade portuguesa”, in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro, orgs., *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 307-338.
- Manning, Susan, 1988, “Modernist dogma and post-modern rhetoric: a response to Sally Banes’ Terpsichore in Sneakers”, *The Drama Review*, 32 (4), pp. 32-39.
- Manning, Susan, 1997, “The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance”, in Jane C. Desmond, org., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham e Londres, Duke University Press, pp. 153-166.
- Maquet, Jacques, 1993, *L’Anthropologie et l’Esthétique*, Paris, Éditions Métailié.
- Martin, John, 1989 [1933], *The Modern Dance*, Princeton, Princeton Book Company.
- Martin, Randy, 1996, “Overreading *The Promised Land*: towards a narrative of context in dance”, in Susan Leigh Foster, org., *Corporealities*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp.177-198.
- Martin, Randy, 1998, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham e Londres, Duke University Press.
- Martin, Randy, 2004, “Dance and its others: theory, state, nation, and socialism”, in André Lepecki, org., *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, pp. 47-63.
- Mauss, Marcel, 1983 [1936], “Les techniques du corps”, in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, pp. 363-383.
- Mauss, Marcel, 1993 [1947], *Manual de Etnografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- Mendo, Gil, 1991, “La démocratisation dans la danse portugaise depuis avril 1974”, *Alternatives Théâtrales*, 39, pp. 57-60.
- Mendo, Gil, 1997, “Agir em parceria: algumas notas sobre o apoio do Ministério da Cultura à criação e produção coreográfica de iniciativa não governamental”, in Maria José Fazenda, org., *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Edições Cotovia e Danças na Cidade, pp. 129-131.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Éditions Gallimard.
- Michel, Marcelle, e Isabelle Ginot, 1995, *La Danse au XX^e Siècle*, Paris, Bordas.
- Morgado, Victor, 1983, “‘B’ comme Bronx”, *Autrement*, 51, pp. 59-66.
- Morris, Gay, 2001, “What he called himself: issues of identity in early dances by Bill T. Jones”, in Jane C. Desmond, org., *Dancing Desires: Choreographing Sexualities on and off the Stage*, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 243-263.
- Murphy, Jacqueline Shea, 1994, “Unrest and uncle Tom: Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company’s Last Supper at Uncle Tom’s Cabin/The Promised Land”, in Ellen W. Goellner e Jacqueline Shea Murphy, orgs., *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 81-105.
- Noland, Carrie, 2010, “The Human Situation on Stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the Category of Expression”, *Dance Research Journal*, 42 (1), pp. 47-60.
- Novack, Cynthia J., 1990, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Novack, Cynthia J., 1993, “Processes of perception in three dancing bodies”, *Antropologia Portuguesa*, 11, pp. 77-89.
- Noverre, Jean Georges, 1952 [1760-1807], *Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs*, Paris, Éditions Lieutier.
- Osumare, Halifu, 2002, “Global breakdancing and the intercultural body”, *Dance Research Journal*, 34 (2), pp. 30-45.
- Paxton, Steve, et al., 1999 [1987], “Cunningham e os seus bailarinos”, in Germano Celant, org., *Merce Cunningham*, Milão e Porto, Edizioni Charta, pp. 208-224.
- Pillai, Shanti, 2002, “Rethinking global Indian dance through local eyes: the contemporary bharatanatyam scene in Chennai”, *Dance Research Journal*, 34 (2), pp. 14-29.
- Polhemus, Ted, 1993, “Dance, gender and culture”, in Helen Thomas, org., *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan, pp. 3-15.
- Preston-Dunlop, Valerie, 1963, *A Handbook for Modern Educational Dance*, Londres, Macdonald and Evans.
- Preston-Dunlop, Valerie, 1998, *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*, Londres, Verve Publishing.

- Preston-Dunlop, Valerie, e Ana Sanchez-Colberg, 2002, *Dance and the Performative. A Choreological Perspective: Laban and Beyond*, Londres, Verve Publishing.
- Rainer, Yvonne, 1998 [1965], “‘No’ to spectacle...”, in Alexandra Carter, org., *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, p. 35.
- Rainer, Yvonne, 1974, *Works 1961-73*, Halifax e Nova Iorque, Press of the Nova Scotia College of Art and Design e New York University Press.
- Ramalho, Maria Irene, e António Sousa Ribeiro, orgs., 2001, *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Edições Afrontamento.
- Reed, Susan A., 1998, “The politics and poetics of dance”, *Annual Review of Anthropology*, 27, pp. 503-532.
- Ribeiro, António Pinto, 1991a, “Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa”, in José Sasportes e António Pinto Ribeiro, *História da Dança*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 55-95.
- Ribeiro, António Pinto, 1991b, “Madalena Victorino: la fascination des lieux”, *Alternatives Théâtrales*, 39, pp. 65-67.
- Ribeiro, António Pinto, 1994, *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Vega.
- Ribeiro, António Pinto, 1997, *Por Exemplo a Cadeira: Ensaio sobre as Artes do Corpo*, Lisboa, Edições Cotovia.
- Ribeiro, António Pinto, 2007, “Arte”, in António Barreto, coord., *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos 1956-2006*, Vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 237-408.
- Rosaldo, Renato I., 1984, “Grief and a headhunter’s rage: on the cultural force of emotions”, in Edward M. Bruner, org., *Text, Play and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*, Washington, American Ethnological Society, pp. 178-95.
- Royce, Anya P., 1977, *The Anthropology of Dance*, Bloomington e Londres, Indiana University Press.
- Rust, Frances, 1969, *Dance in Society*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Santos, Boaventura Sousa, 1994, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto, Edições Afrontamento.
- Santos, Boaventura Sousa, 2001, “Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro, orgs., *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 23-85.
- Sasportes, José, 1991, “Trajectória da dança teatral portuguesa”, in José Sasportes e António Pinto Ribeiro, *História da Dança*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 7-51.
- Sasportes, José, et al., 1994, *Dançaram em Lisboa: 1900-1994*, Lisboa, Lisboa’94 – Capital Europeia da Cultura.

- Schechner, Richard, 1988 [1977], *Performance Theory*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Schechner, Richard, 1985, *Between Theater and Anthropology*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard, e Willa Appel, orgs., 1990, *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Servos, Norbert, 2001, *Pina Bausch, ou l'Art de Dresser un Poisson Rouge*, Paris, Arche.
- Servos, Norberto, 2008, *Pina Bausch Dance Theatre*, Munique, K. Kieser.
- Siegel, Marcia B., 1996, "Virtual criticism and the dance of death", *The Drama Review*, 40 (2), pp. 60-70.
- Spencer, Paul, org., 1985, *Society and the Dance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stoller, Paul, 1989, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press.
- Taylor, Charles, 1992, "The politics of recognition", in Amy Gutmann, org., *Multiculturalism and "The Politics of Recognition"*, Princeton, Princeton University Press, pp. 27-73.
- Thomas, Helen, org., 1993, *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan.
- Thompson, Robert Farris, 1974, *African Art in Motion*, Los Angeles, University of California Press.
- Turner, Bryan S., 1996 [1984], *The Body and Society*, Londres, Sage Publication.
- Turner, Victor, 1967, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca e Londres, Cornell University Press.
- Turner, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nova Iorque, PAJ Publications.
- Turner, Victor, 1987, *The Anthropology of Performance*, Nova Iorque, PAJ Publications.
- Vaughan, David, 1997, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Nova Iorque, Aperture.
- Volli, Ugo, 1985, "Techniques du corps", in Eugenio Barba e Nicola Savarese, orgs., *Anatomie de l'Acteur: Un Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, pp. 116-123.
- Wolff, Janet, 1997, "Reinstating corporeality: feminism and body politics", in Jane C. Desmond, org., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham e Londres, Duke University Press, pp. 81-99.
- Zimmer, Elisabeth, e Susan Quasha, 1989, *Body Against Body: The Dance and other Collaborations of Bill T. Jones & Arnie Zane*, Nova Iorque, Station Hill Press.

FILMOGRAFIA

Beach Birds for Camera, coreografia Merce Cunningham, realização Elliot Caplan, Cunningham Dance Foundation, 1993, 28 min.

Cage/Cunningham, realização Elliot Caplan, Cunningham Dance Foundation, 1991, 95 min.

Changing Steps, coreografia Merce Cunningham, realização Elliot Caplan e Merce Cunningham, Cunningham Dance Foundation e La Sept, 1989, 35 min.

Dancing to The Promised Land: The Making of Last Supper at Tom's Cabin/The Promised Land, coreografia Bill T. Jones, realização Mischa Scorer, BBC Television, 1991, 60 min.

Fall After Newton: Contact Improvisation 1972-83, Contact Collaborations, 1988, 23 min.

Gust: Os Ensaios, coreografia Francisco Camacho, realização Pedro Duarte, Danças na Cidade/Eira, 1997, 48 min.

O Rei no Exílio, coreografia Francisco Camacho, realização Bruno de Almeida, Arco Films, 1992, 30 min.

Points in Space, coreografia Merce Cunningham, realização Elliot Caplan e Merce Cunningham, Cunningham Dance Foundation e BBC Television, 1986, 28 min.

Split Sides, coreografia Merce Cunningham, realização Charles Atlas, Cunningham Dance Foundation e Artpix, 2009, 252 min.

Still/Here, coreografia Bill T. Jones, realização Bill T. Jones e Gretchen Bender, Twin Cities Public Television e La Sept, 1995, 60 min.

Coleção: Caminhos do Conhecimento

COORDENAÇÃO: INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

DIREÇÃO: L. M. VICENTE FERREIRA

- 1 *Fundamentos do Processo de Decisão Estratégica na Indústria Seguradora Portuguesa*
Manuel Mendes da Cruz
- 2 *João Mota, o Pedagogo Teatral: Metodologia e Criação*
Eugénia Vasques
- 3 *Gestão do Poder Diluído*
Jesús Timoteo Álvarez
- 4 *Visões do Império: os Ingleses na Índia*
Isabel Maria do Nascimento Simões-Ferreira
- 5 *Jornalismo Político em Portugal. A cobertura de eleições presidenciais na imprensa e na televisão (1976-2001)*
Estrela Serrano
- 6 *Solubilidade de Gases em Água e em Meios de Fermentação*
Maria Celeste de Carvalho Serra
- 7 *Métodos Matemáticos em Engenharia. Modelos em IR*
José Alberto Rodrigues
- 8 *Tempo e Aspecto. O Imperfeito num corpus de aquisição*
Otilia da Costa e Sousa
- 9 *Escola e Identidade Profissional. O caso dos técnicos de cardiopneumologia*
David Tavares
- 10 *Situação da Gestão do Conhecimento em Portugal. Estudo exploratório e práticas governamentais, académicas e empresariais*
Maria Amélia Pacheco Nunes de Almeida
- 11 *A Dinâmica da Economia Internacional*
Orlando Gomes
- 12 *O Corpo na Publicidade*
Jorge Veríssimo
- 13 *Participação e Poder na Escola Pública (1986-2004)*
Mariana Dias
- 14 *Teoria do Caos: potencialidades na modelização da aprendizagem de conceitos científicos*
Maria das Mercês Carvalho Correia de Sousa Ramos

- 15 *Polifonias. A avaliação do ensino superior de música como sistema de multirregulação*
Cecília de Almeida Gonçalves
- 16 *Inventário de Livros Raros e Desconhecidos. Memória da Escola Portuguesa (do séc. XVIII ao séc. XX)*
Moreirinhas Pinheiro
- 17 *Prática Pedagógica Sustentada: Cruzamento de saberes e de competências*
Teresa Vasconcelos
- 18 *Vivência Parental da Doença Crónica. Estudo sobre a experiência subjectiva da doença em mães de crianças com fibrose quística e com diabetes*
Margarida M. Magalhães Cabugueira Custódio dos Santos
- 19 *Telejornais em Exame*
Joel Frederico da Silveira e Pamela Shoemaker (organizadores)
- 20 *Telejornais no Início do Século XXI*
Joel Frederico da Silveira, Gustavo Cardoso e António Belo (organizadores)
- 21 *Implicações do optimismo, esperança e funcionalidade na qualidade de vida em indivíduos com esclerose múltipla*
Luísa Maria Reis Pedro
- 22 *Contribuição para o estudo da modelação da digestão anaeróbia de resíduos sólidos. Estudo da influência da geometria do reactor na cinética do processo*
Vicente Ferreira
- 23 *Espontâneos – o retrato de um processo coreográfico*
Sara Anjo
- 24 *A Construção do Sistema Informativo em Portugal no Século XX. O Sistema de Media Português e a Transição do Autoritarismo para a Democracia*
Joel Frederico da Silveira
- 25 *Relações de Curto e Longo Prazo e Teoria da Cointegração: Uma Aplicação à Função de Procura de Moeda em Portugal*
Sandra Gancho Custódio
- 26 *Obesidade Infanto-Juvenil em Portugal. Associação com os hábitos alimentares, actividade física e comportamentos sedentários dos adolescentes escolarizados de Portugal Continental*
Joana de Sousa Ferreira
- 27 *Tecnologias da Comunicação: Novas Domesticações*
Anabela de Sousa Lopes
- 28 *Estudo da Exposição Profissional a Formaldeído em Laboratórios Hospitalares de Anatomia Patológica*
Susana Patrícia Costa Viegas
- 29 *Exposição a Fungos dos Trabalhadores dos Ginásios com Piscina*
Carla Sofia Costa Viegas

- 30 *Sobre a Medição da Volatilidade nos Mercados Bolsistas Internacionais: Evidência dos Países do G7*
Sónia Margarida Ricardo Bentes
- 31 *A aprendizagem online de inglês como língua estrangeira com base em tecnologias assíncronas e síncronas*
Hélder António Fanha Martins
- 32 *As Organizações Culturais e o Espaço Público. A Experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros*
Maria João Centeno
- 33 *Um modelo de organização regional para Portugal*
Rogério Manuel Loureiro Gomes
- 34 *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*
Maria José Fazenda

Colibri – Artes Gráficas

Apartado 42 001
1601-801 Lisboa

Tel: 21 931 74 99

www.edi-colibri.pt

colibri@edi-colibri.pt

