

Sobre as categorias da dança

Maria Albertina Silva Grebler

UFBA

Palavras-chave: dança teoria da dança história da dança

Termos como Moderno, Pós-Moderno e Contemporâneo, surgiram para dar conta da necessidade de nomear as diferentes formas que a dança foi assumindo, desde seu surgimento nas primeiras décadas do século XX, até os nossos dias. Contudo, essas categorias têm sido utilizadas indiscriminadamente no vocabulário daqueles que refletem sobre a dança, e mais recentemente alguns teóricos franceses começaram a questionar a adoção de categorias fixas para a reflexão sobre a dança. Acreditamos que o problema das categorias está claramente associado à dificuldade que os observadores, críticos e público em geral, assim como seus próprios criadores, encontraram para definir os novos trabalhos. A dificuldade em classificar uma obra em determinada corrente ou época é evidente quando descrevemos uma obra, e mesmo como espectadores podemos entender o problema quando somos surpreendidos pela contemporaneidade de algumas obras pioneiras, que poderiam facilmente fazer parte da produção artística da atualidade.

Quando a dança, que hoje chamamos de Moderna, tomou impulso na Alemanha, ela era também conhecida através de nomes como Dança Livre, Nova Dança, Dança Absoluta e Dança de Expressão, mas com o passar do tempo o trabalho de seus fundadores, originalmente diferenciado, acabou sendo considerado em bloco sob o rótulo genérico de Dança Expressionista. Mas sabemos que Rudolf Laban criticava o tipo de dança que ele associava à Dança de Expressão. De acordo com Launay, ele usou o termo Dança Expressionista como sinônimo das danças exóticas que emergiram simultaneamente à dança artística, para descrever o que ele considerava ser uma dança amadora e mundana. Nos anos trinta, Laban acreditava que a Dança Expressionista era a “a caricatura ou ilusão de uma dança moderna que acredita que apenas o retorno à expressão ‘natural’ de um eu, à uma interioridade ‘intacta’, seria suficiente para assegurar seu valor estético”. (LAUNAY, 1996, p. 79) ¹. Kurt Jooss também rejeitava qualquer esforço de categorização de sua criação no contexto Expressionista, pois seu trabalho se desenvolveu posteriormente a esta corrente, e mais precisamente sob a influência do movimento da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) e do Teatro Épico de Brecht, duas correntes altamente engajadas com a política de esquerda e os movimentos sociais. Odette Aslan explica que as criações de Jooss eram associadas ao movimento Expressionista por um motivo absolutamente banal. Porque em suas coreografias “o olhar brinca, o rosto é expressivo e o corpo veicula expressões” (ASLAN, 1998, p. 16) ². Na verdade a obra de Jooss se inclinava muito mais na direção de uma teatralidade pura do que aos traços da corrente Expressionista. Mary Wigman, apesar das características dramáticas, também não se afiliou ao Expressionismo. Ela referia-se a seu trabalho

¹ “[...] la caricature ou l’illusion d’une danse moderne qui croit que seul le retour à l’expression ‘naturelle’ d’un moi, à une interiorité ‘intacte’, suffirait à assurer sa valeur esthétique”.

² “Parce que le regard joue, que le visage est très expressif et que le corps véhicule des expressions, on associe les créations de Jooss soit au genre pantomimique soit au mouvement expressionniste”.

usando os termos Dança Absoluta, que ela usava para nomear suas danças em silêncio, e Dança de Cena, como uma forma portadora da lógica espetacular. Segundo Launay, o termo *Ausdrucstanz*, (Dança de Expressão) é raro nos textos de Wigman, e quando ele ocorre é sempre de modo intencional para diferenciar a Dança Moderna do *Ballet* (1996, p. 170).

Michel Bernard (2004) afirma que a arte não suporta a categorização e a considera uma invenção dos críticos, criada para compensar o fato de que a arte é uma grande operação de desconstrução que provoca a sensação generalizada de instabilidade. Para compensar esse sentimento “[...] tentamos identificá-la e valorizá-la através de sua manifestação mais evidente, sua inscrição temporal” (p. 22). Ele explica que a palavra ‘moderno’ (que deriva de ‘modo’ e se refere a acontecimentos recentes) sofreu um ‘deslizamento semântico’ quando passou a ser usada para determinar tanto, o ‘recente de antes’, como o recente mais recente ainda, o ‘recente de agora’. Bernard também critica o termo Pós-Moderno pela falsa impressão que ele imprime ao discurso de uma transição cronológica “pacífica” entre as correntes, (Moderna e Pós-Moderna). Para Bernard é evidente que o Pós-Moderno não se conforma aos valores da corrente anterior, posto que ele mesmo se “define pela subversão e transgressão da modernidade, pela recusa da própria idéia de progresso e de todos os valores referenciais □ ...}” (BERNARD, 2004, p. 22) ³. Na verdade o projeto da Dança Pós-Moderna foi construído a partir da instalação de uma dinâmica experimental que convidava o público a participar de um processo, em vez de convidá-lo para assistir um espetáculo acabado, e desse modo encarnou a rejeição dos fundamentos mais preciosos da Dança Moderna: expressividade e profissionalismo.

Do mesmo modo, Isabele Launay considera que o enquadramento cronológico tem um caráter redutor e que as definições que adotam o termo ‘moderno’ para a dança, esquecem que ela mesma já se havia reivindicado sua própria modernidade muito antes do século XX. Ela afirma que “a notação temporal e cronológica reduzem com efeito a dança contemporânea a ser enterrada assim que datada” (IBID, p. 43) ⁴. Esta autora constata que a visão linear, cumulativa e normativa da dança não considera a complexidade e contradições próprias à tradição moderna afirmando que:

A modernidade do corpo é sempre inquieta: trabalha a partir de uma ausência de saber, e aceita sempre o caráter fantasmático do presente em via de desaparecimento. O sujeito moderno, seu corpo, é um sujeito em movimento que aceita a dúvida ⁵. (IBID p. 49).

Laurence Louppe também recusa-se a operar com as categorias da Dança Moderna e Pós-Moderna argumentando que a Dança Contemporânea passou a existir a partir do instante em que a idéia de uma linguagem de gestos deixou de estar pautada por um sistema de transmissão dos modos de expressão.

³ “En subvertissant et transgressant la modernité, par le refus de l’ idée même du progrès, par le refus de toutes les valeurs référentielles, les fameux grands récits de Lyotard”.

⁴ “La notation temporelle et chronologique réduit en effet ladite danse ‘contemporaine’ à être enterré aussitôt que datée” (Ibid. p. 43).

⁵ “La modernité du corps est toujours inquiète: elle travaille à partir d’une absence du savoir, et accepte le caractère toujours fantomatique du présent en voie de disparition. Le sujet de la modernité, son corps, est un sujet en mouvement, qui accepte de douter”.

(LOUPPE, 2000, p. 36) ⁶. Para ela, deste ponto em diante, a Dança Moderna se estabeleceu sobre certos ‘valores’ que foram seguidamente praticados por todas as escolas de dança que a ela se seguiram. O que caracterizou esse novo sistema de ‘valores’ foi um modo específico de empregar a matéria do corpo, através de uma abordagem subjetiva onde a antecipação da forma não é pretendida. Louppe afirma que a Dança Moderna desde seu surgimento opera pelos mesmos princípios, os mesmos ‘valores’ fundamentais formados por um conjunto de traços que funcionam como um indicador de contemporaneidade, sem os quais a dança pode alienar-se de seu tempo. Eles se fundam principalmente na “individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, ‘produção’ (e não reprodução) de um gesto (a partir da própria esfera sensível de cada um)” (LOUPPE, 2000, p. 37) ⁷. Desse modo, Louppe argumenta que os ‘valores’ da Dança Contemporânea permanecem os mesmos que marcaram sua gênese, e que aquilo que confere singularidade a este legado é sua capacidade de se fazer “re-experimentar” e “re-descobrir” pelas novas gerações através de poéticas que consideram o corpo e o movimento como presença do indivíduo no mundo, e este se projeta nas formas variadas que o corpo pode assumir. Os termos Moderno, Pós-Moderno e Contemporâneo têm sido usados e compartilhados por um largo público leigo e especializado para comentar a arte da dança, e por isso não nos parece possível evitar por completo o hábito de seu uso para tratar de seus produtos. E mesmo reconhecendo uma virtude didática que funciona por aproximação no tempo e no espaço de uma comunidade determinada por traços de semelhança e que podem ser aproveitados como suporte de uma interpretação, não devemos descuidar das ambigüidades dos termos e das limitações inerentes a todas as tentativas de localização da arte da dança em períodos e em terminologias definidas.

Referências:

ASLAN, Odette. Danse/Théâtre/Pina Bausch, I- Des chorégraphies aux pièces. In: **Théâtre Public**. Paris. n. 138, jan-fev de 1998.

BERNARD, Michel. Généalogie et pouvoir d’un discours: de l’usage des catégories. Modernes. Postmoderne et contemporain, à propos de la danse. In: **Rue Descartes**. Paris, n. 44, 2004.

LAUNAY, Isabelle. **À la recherche d’une danse moderne**. Rudolph Laban-Mary Wigman. Paris: Chiron, 1996.

LOUPPE, Laurence. **La poétique de la danse contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 2000.

GREBLER, Maria Albertina. **Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin**: a teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea. 2006. 305 f. Tese (Doutorado em Artes cênicas) Escola de Dança e Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

⁶ “L’ idée d’ un langage gestuel non transmis a surgi au début de ce siècle”.

⁷ “L’ individualisation d’ un corps et d’ un geste sans modèle, exprimant une identité où un projet irremplaçable, ‘production’ (et non reproduction) d’ un geste (a partir de la propre esphère sensible de Chacun”.