

CAVRELL, Holly. **Preenchendo o Vão: Transformações na Dança Moderna (1940 – 1960)**. Campinas: Unicamp. Unicamp; Professora Plena. Professora, Pesquisadora e Coreógrafa.

### RESUMO

Não é incomum uma nova geração cutucar ideias da geração anterior. Foi este o caso na Dança Moderna, com uma alteração bastante clara, da emoção à movimentação: a continuidade da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a URSS e um medo do socialismo e do comunismo deu a tudo um ar sombrio, inclusive à Dança. Quando a dança passa a existir unicamente pelo propósito de imitação de um modelo de sucesso ou criação de movimento indistinto entre coreógrafos, este é um sinal de que o momento é propício à mudança. O que era considerado moderno tornava-se uma forma institucionalizada de arte, aparecendo como modelo para currículos escolares e universitários, resultando em fórmulas codificadas que enrijeciam a criatividade. Os artistas que buscavam controle e identidade dentro do Movimento da Dança Moderna analisavam excessivamente seu trabalho, e, de certa forma, contradiziam a própria essência das instâncias que o movimento intencionara conquistar. O espírito de conquista e de romper as regras foi substituído por um conformismo seguro. Imitando a arte, a dança torna-se uma monotonia das semelhanças e a norma se torna uma prisão. Ao observar este período é possível compará-lo com os artistas de hoje cuja tendência a seguramente imitar os modelos e ter menos riscos no trabalho é relativo ao medo de não ser empregado.

**Palavras-chave:** História de Dança. Transição. Transformação.

### ABSTRACT

It is not unusual for a new generation to poke holes in the ideas of the previous one. In the case of Modern Dance the shift was very clear, emotion to motion: the ongoing Cold War between the United States and the Soviet Union and a fear of socialism and communism, cast a cold spell on everything, dance included. When dance begins to exist solely for the purpose of imitating a successful model or creating movement that becomes indistinguishable from one choreographer to another, this is a signal that the time is ripe for a change. What was considered modern was becoming an institutionalized art form, appearing as a model for university and school curriculum, resulting in codified formulas, which stifled creativity. Artists that looked for control and an identity within the Modern Dance movement over-analyzed their work, and in a way contradicted the very essence of the agencies they had meant to conquer. In imitating art dance becomes a monotony of resemblances and the norm becomes a prison. In observing this period it is possible to compare it with artists today whose tendency to safely imitate models and take fewer risks in their work is relative to their fear of not being employed.

**Key-words:** Dance History. Transition. Transformation.

A atração da visibilidade significa o alcance de muitos, bem como penetrar um universo de imagens comuns e se misturar. O que se iniciou como ruptura com as regras e novidade impactante havia fabricado suas próprias regras e formulado sua própria ordem social. Morris (2006:xviii) aponta que, enquanto os bailarinos modernos se consumiam com o medo de se tornarem demasiadamente adaptados e vendidos, eles também se preocupavam em alcançar públicos maiores e estabilidade financeira. A política pós-guerra foi majoritariamente marcada por uma tendência conservadora. A noção de livre passou a se definir como “livre de governo”. Durante aqueles anos, os benefícios adquiridos com o *New Deal* de Roosevelt confrontavam-se com o aumento da vigilância (FBI e CIA) e a investigação pelo Comitê de Atividades Antiamericanas. Os artistas tinham que lidar com problemas sociais e pressão para se conformarem. Morris discute que não devemos ver a Dança Moderna unicamente nos termos dessas questões sociais. Até este ponto a dança moderna era *expressiva*. Então, para que essa ideia de dança mudasse, uma nova perspectiva precisava ser reinventada. A Dança Moderna, de acordo com Morris (2006:xix), tornou-se *objetivista* e foi declarada a *nova vanguarda*. A principal linha de pensamento era a rejeição da tradição: apoiando a causa com elementos do modernismo, defendendo uma ou outra estética. Além disso, a escrita dos críticos não se restringia à dança, mas abarcava áreas relacionadas à raça, classe e gênero. O Modernismo tornou-se uma ferramenta discursiva bastante flexível. O corpo social se abriga na prática e na criação de dança, pois é essa informação que diariamente afeta o comportamento de um bailarino, desde seu treinamento à composição de dança. As rupturas na nova dança de vanguarda tinham que ser de natureza abstrata para que seus assuntos não pudessem ser julgados pelas normas sociais, que se tornavam bastante conservadoras devido à intensa vigilância dos subversivos. O significado teria de estar implícito no gesto, sob o pretexto de arte objetiva, inteiramente separada dos formatos narrativos e dramáticos de seus predecessores.

Alwin Nikolais e Merce Cunningham são dois exemplos de objetivistas que se aproximaram de “filosofias articuladas, colocando-os em oposição à ordem social dominante” (Morris, 2006:167). O que a maior parte das pessoas via era a ênfase na forma sem emoção, sem narrativa e uma desumanização do corpo dançando. Em sua montagem de elementos, o significado era acidental. Merce desenvolveu um trabalho que enfatizava a estrutura e o movimento puro, mais que uma continuidade da linha de expressão de Martha Graham (1894-1991) com quem trabalhou. Mesmo durante os anos com Martha, Merce estudou na School of American Ballet, observando como George Balanchine (1904-1983) organizava o movimento clássico e a clareza que almejava. Conforme Merce se interessava quase exclusivamente pela feitura das danças, ele fundia vocabulários (o moderno de Martha, o clássico de Balanchine), enfatizando as linhas baléticas, pernas altas, movimentos ágeis, adicionando também um torso ágil, envolvendo

assim o corpo todo. O torso se dobra em todas as direções e está diretamente ligado aos movimentos de perna (Morris, 2006:168-169). Sua coreografia é menos formal, reforçada pela infusão do movimento cotidiano.

As técnicas anteriores da Dança Moderna enfatizavam o trabalho no chão e a exploração do peso e da gravidade, enquanto Cunningham era mais vertical, contrabalançando peso com rebatimento e leveza. O trabalho clássico de barra era aplicado às curvas do torso e às mudanças de direção. Um dos pontos é importante na distinção da objetividade da dança de Merce, que é trata-la como uma atividade e não um estado emocional. O corpo, para ele, era um ser vibrante e cinético, fugidio da análise lógica, por ser em si mesmo bastante inteligente. O movimento é suficiente por si para criar a sua própria razão e realidade. A intenção estava na mente de quem assistisse e não era antecipadamente deliberada. Tudo no trabalho de Merce existe independentemente. A dança, a música e a arte eram todas criadas separadamente e coexistiam no palco sem competição em encontros imprevisíveis de cumplicidade. Merce estabelecia estratégias conscientes para distanciar de seu trabalho o significado, e a remoção da música como parceira padrão da dança, ou mesmo da subjugação da música à dança, libertando o modo como o público faz associações dramáticas.

Uma das contribuições dessa geração foi a oposição à significação. Para Alwin Nikolais, o homem de então percebia “a sua presença num universo, mais do que num mundo e o principal significado contemporâneo disso é a grande liberdade do ser literal e periférico do homem. Esta liberdade é de fato uma das características impactantes e atrativas da nova arte”. Como alguém objetivo, Nikolais não estava interessado no protagonista da dança ou numa personagem principal, e começou a formular, teoricamente, o uso do corpo como instrumento, sensível e capaz de conversar com o espaço, o tempo, a forma e a locomoção. Era uma ideia ocidental secular muito conveniente que o homem pudesse dominar seu universo através das tecnologias ou do controle da natureza. Para ele, o homem não era o centro do universo e, conseqüentemente, não poderia exercer completo controle deste domínio.

O horror da Segunda Guerra Mundial aboliu todas as ideias da natureza invencível do homem. Isso era particularmente verdadeiro para Nikolais, depois de servir no front europeu. À luz dos resultados da bomba atômica, havia pouco sentido na maneira exageradamente dramática e representacional em que a dança se expressava. A Dança Moderna precisava se mover em uma nova direção. Questões emocionais foram deixadas para trás e a dança se tornou uma exploração da criatividade individual com uma conexão cruzada com as outras artes. As aulas de Nik exigiam que seus alunos estudassem, além da técnica, teoria, composição, percussão e notação de dança. A estrutura prévia da Dança Moderna foi desconstruída e, no lugar de um sistema que treinasse bailarinos para executar passos dentro de um certo estilo, ele oferecia uma teoria do

movimento que se tornou evidente através das apresentações de seus bailarinos no palco. As aulas não eram típicas aulas de técnica, com exercícios codificados para produzir um bailarino prototípico. Ele usava seus exercícios para fortalecer o corpo e remover dele tensões e afetações.

O corpo não operava usando os códigos de composição técnicos e tradicionais propostos pela geração anterior. O bailarino era mais livre e mais independente, participando no processo criativo com o coreógrafo tanto quanto continuamente se recriando no espaço e no tempo. Imagens incitavam a imaginação e traziam o espectador para o exótico e fantástico ambiente que era cada vez mais humano, no sentido que o público o preenchia com sua própria visão, dando seus próprios detalhes ao significado por trás da dança, separados de referências específicas. Merce e Nikolais tenham abandonado o significado específico em suas danças, permitindo que o público fosse seduzido pela ampla variedade de elementos, democraticamente reunidos e apresentados, e, então, levado para um mundo de intervenção coletiva. Eles desenvolveram suas danças baseados nas novas descobertas da ciência, que, por sua vez, afetaram a percepção da Arte como vida.

Tudo estava inter-relacionado, interconectado; uma grande rede de sistemas juntando complexas unidades, em sua maior parte, sem ligação. As certezas das leis newtonianas da física, as leis da força e da gravidade, não interessavam mais a esses coreógrafos. Para eles, o que importava era a física quântica. O uso de partículas subatômicas e o princípio aceito da incerteza, o mundo de discordâncias e como um ato casual afeta ou interfere em outro, nesse mundo de micro e macro, ocupavam a visão desses dois homens. Eles se recusavam a aceitar que uma coisa sempre levava a outra. Quando Cunningham aplicava operações de acaso a seu trabalho ele estava convidando um elemento místico, considerando que havia forças além de seu controle resolutivo. Ao mesmo tempo, havia objetividade direta nos trabalhos dos dois. Além da precisão do movimento, o foco dos bailarinos era direcionado em níveis e direto. Eles nunca olhavam além, para dentro do público, para dentro do abismo, do horizonte, buscando significado. Os bailarinos de Nikolais eram ingredientes em um caldeirão de cor, som e luz. Ele era um paisagista e oferecia ilusões altamente complexas. Ambos os coreógrafos abandonaram hierarquias verticais e hegemonias tradicionais.

A história se move em ciclos. Uma ideia é lançada; seu efeito causa uma fissura ou ruptura das correntes tradicionais ou convencionais. Isso, por sua vez, se codifica; o formato organizado dissemina-se, levando a uma institucionalização desse sistema que induz ao ciclo novamente quando uma ideia ou pessoa se desconecta do movimento e propõe novas ideias, causando mais uma vez uma mudança no caminho. A Guerra Mundial, a depressão e pungentes problemas sociais tornaram-se o combustível para a nova geração de bailarinos, que elevaram a dança ao mesmo padrão da música e do teatro. (novo ciclo). A Dança passou a ter lugar em diversas

instituições e universidades, primeiro como parte do departamento de educação física e depois como parte do programa de Artes. Fórmulas de composição de dança eram ensinadas como receitas. (fim do ciclo). Novas colaborações entre artistas visuais de vanguarda, músicos e acadêmicos afastaram a dança do clima emocional da geração anterior, aproximando-a do contextual e conceitual. (novo ciclo). A comercialização da dança, a proliferação dos esportes e clubes e a criação de fundações, abriram a arena para grandes companhias, levadas por grandes negócios, um painel de diretores e conselheiros financeiros (fim do ciclo). A padronização dos corpos com estruturas institucionais ia novamente no sentido de reconhecer a voz do artista singular e a dança passou a capitular na qualidade única do corpo ao se permitir tratar de etnia, raça, gênero e diáspora. (novo ciclo). A tecnologia tornou-se parte do espetáculo, pelo reconhecimento do digital no corpo e do corpo no digital. Enquanto alcançava habilidade técnica ímpar e atingia seus limites, o corpo necessitava de silêncio. Enquanto a dança se tornava mais conceitual, o uso de computadores, maquinismos, e equipamentos científicos movia a dança para um espaço mais cerebral. (fim do ciclo).

A Dança agora está se tornando um equilíbrio entre força, conteúdo, contexto, tecnologia, técnica, estratégias políticas, hipertexto e a habilidade de dialogar com outras áreas. Observando o modo como contexto e arte estão entrelaçados, fica necessário prestar muita atenção às políticas, tendências sociais, crises econômicas, e o que essas coisas nos dizem diariamente. O artista é como a previsão do tempo, às vezes ele acerta, às vezes não, mas ele sempre nos mostrará algo sobre o seu tempo. A História nos permite perceber em cada corpo a força reconhecível do movimento humano. As pessoas sempre ficarão ultrajadas, sempre estranharão novas formas de dança. Mudanças normalmente são recebidas com resistência. A autenticidade seria uma chance única, ou a experiência da dança e sua durabilidade são carregadas pelos corpos de outras pessoas, como uma tradição oral, passadas de geração a geração? Ao olhar para um trabalho original temos o direito de encontrar nele coisas além daquelas que ele nos diz naquele momento, sem o medo de trair nossos princípios. A casualidade dessa geração permite a audácia de pensar diferente do comum.

## REFERÊNCIAS

Dance Perspectives. New York: Dance Perspectives Foundation. 34, Summer 1968.

Dance Perspectives. New York: Dance Perspectives Foundation. 48, Winter 1971.

JOWITT, D. *Time and the Dancing Image*. Berkeley: University of California Press, 1988.

MORRIS, G. *A Game for Dancers: Performing modernism in the postwar years, 1945- 1960*. Middletown, Wesleyan University Press, 2006.

**ARTE DA CENA:  
A PESQUISA EM  
DIÁLOGO COM  
O M U N D O**

**VII Reunião Científica  
da ABRACE**

27 a 29 outubro 2013  
UFMG - Belo Horizonte

