

Artigos

Dança moderna americana: um esboço *

*Claudia Gitelman ***

Resumo: Neste artigo a autora traça relações diretas entre os processos criativos, estéticos e filosóficos de três pioneiras da dança moderna americana, Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Loie Fuller, e os movimentos artísticos dos Estados Unidos no século XX. Através de retrospectiva histórica, a autora discute não somente as influências, mas as rupturas e inovações artísticas provenientes destes trabalhos e suas contribuições para o desenvolvimento da dança moderna americana. Nas figuras de Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Merce Cunningham, Alvin Nikolais, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, entre outros, a autora esboça uma visão interdependente da dança moderna americana.

Palavras chave: história, dança moderna, representação, formalismo

Abstract: In this article the author relates the artistic, aesthetic and philosophical grounds of the works of the three pioneers in American modern dance, Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Loie Fuller and the artistic dance movements in the United States in the 20th century. Travelling through dance history not only does the author discuss the influences, but also ruptures and innovations that came from the works of the three dancers and their contributions for the development of American modern dance. Emphasis is given on the works of Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Merce Cunningham, Alvin Nikolais, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer among others.

Descriptors: history, modern dance, representation, formalism

A tradição da dança moderna é um convite ao pensamento individual do artista. Os dançarinos que iniciam carreira como coreógrafos acreditam poder se diferenciar de seus professores. Pelo menos, eles acreditam possuir uma visão, um poder de invenção e de

* Este artigo foi traduzido com permissão da autora. Foi originalmente escrito em inglês, intitulado: "American Modern Dance: a Sketch" em 1988, quando a autora se encontrava no Depto. de Artes Corporais, do Instituto de Artes da UNICAMP, como professora pesquisadora visitante. Tradução: Isabel Azevedo Marques e Eva Tessler.

**Professora da State University of New Jersey, Estados Unidos.

organização que merecem ser notados junto a seus professores e colegas. Deste modo, a história da dança moderna americana é uma história de mudanças.

As decisões individuais que impulsionam a mudança são de uma variedade tremenda: ora são motivadas por uma convicção artística irrepreensível, ora por uma intensa independência, que envolve a recusa do indivíduo de ser usado como instrumento de outra pessoa. Algumas vezes estas decisões são impulsionadas pelo oportunismo, pela esperança de se aproveitar da vontade do público de ver alguma coisa nova, outras vezes, por duas das razões acima, mas geralmente, pelas três.

Todas estas mudanças são singulares; o contexto e as realizações de cada uma delas são interessantes. Elas são ocultadas quando categorizadas e sofrem generalizações. Aquilo que é realmente relevante de cada uma são as danças que produzem. Aquilo que é importante sobre a dança moderna é a sua essência interna que permite uma constante renovação.

Assim, podemos notar que a dança moderna se constitui em um conjunto de decisões individuais e artísticas que fazem referência ao trabalho de outros artistas, anteriores ou contemporâneos a tais decisões. Há ainda outra maneira pela qual a dança moderna também pode ser vista como mudança. Em sua breve e compacta história ela passou pelas fases mais importantes da estética do ocidente.

A dança moderna almejou imitar a natureza, tal qual propunha Aristóteles e a maioria dos artistas do século XVIII. A dança moderna foi também um veículo de expressão pessoal e de emoção, seguindo os princípios básicos do grande movimento romântico. Ao abarcar a noção de que a prioridade do artista era a manipulação consciente do código da dança, a dança moderna tornou-se formal, passando, num piscar de olhos, a uma fase de pluralismo e de tolerância que tem sido chamada de pós-moderna.

Parece-me interessante observar que as três antecessoras da dança moderna americana, Loie Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis, foram o microcosmos da história da teoria da arte ocidental e que as formas de arte por elas catalisadas passaram por todas as fases do pensamento artístico ocidental.

A vida de Loie Fuller, nascida em Illinois e consagrada na Europa no final do século XIX é a menos pesquisada das três. Os desenhos curvos e torcidos de seu movimento e de seu figurino, suas referências à natureza e seu uso de novos materiais e tecnologia foram ingredientes importantes do ascendente estilo Art Nouveau.

Loie Fuller foi uma cientista que durante algum tempo apoiou estudos em um laboratório em Paris sobre uma nova força da eletricidade com a qual ela projetava luzes coloridas nas saias e tecidos que manipulava. Loie Fuller era acima de tudo uma solista, mas chegou a coreografar trabalhos para terceiros, sob a condição de que eles se movimentassem de maneira natural. Com este trabalho, Loie Fuller se deu conta de que dançarinos com preparo técnico não podiam interpretar as ilusões que buscava criar.

A vida e a mensagem de Isadora Duncan são bem conhecidas. A partir da Califórnia, ela esteve presente em círculos artísticos de grande influência. Sabemos hoje que Michel Fokine, um jovem coreógrafo rebelde do teatro de Maryinsky, de fato a viu dançar e que sua dança provavelmente reforçou as idéias que ele próprio tinha sobre o uso do tronco, do fluxo natural dos braços, de expressividade do movimento robusto e natural. Duncan deu à dança moderna a controvérsia para a rebelião e injetou combustível no balé clássico propiciando seu renascimento através dos Ballets Russes de Diaghilev.

A terceira antecessora americana, nascida Ruthie St. Denis, Nova Jersey, foi canonizada pelo empresário teatral David Belasco, tornando-se então, Ruth St. Denis. Ela também dançou na Europa, como Loie Fuller e Isadora Duncan, mas nunca circulou nos meios artísticos eruditos europeus. Assim como Belasco inventou seu nome, ela inventou a si própria da maneira mais americana possível.

No ano de 1909 aconteceu que estas três mulheres: Fuller, Duncan e St. Denis apresentaram espetáculos em Nova York. Cada uma delas se apresentou em bons teatros, com bons músicos e para platéias grandes e compreensivas. A rebelião destas mulheres havia sido bem sucedida. Dançando em estilos que tinham cuidadosamente desenvolvido por si próprias, à margem da tradição de quatro séculos de dança aristocrática européia, elas estavam sendo seriamente consideradas como artistas.

Não é difícil perceber como elas começaram o processo de busca e de renovação que se tornou a dança moderna americana. Em que sentidos foram estas artistas o microcosmo do pensamento estético ocidental?

St. Denis criou danças para que pudesse representar as qualidades espirituais da humanidade e as forças da natureza. Estudiosa das religiões orientais, ela jogou com o misticismo e com a sensualidade de maneira segura - segura porque sempre foi exótica, remota e bela. Seus trabalhos, tal como *The dance of five senses* (A dança dos cinco sentidos), representou a natureza assim como as danças preparadas para os espetáculos da corte de Louis XIV apresentavam as virtudes, as estações do ano e outras entidades afins. Suas danças eram sempre decorativas, com figurinos e detalhes que faziam referência ao assunto em questão e com um vocabulário de movimento que poderia ser reconhecido. O fato de St. Denis criar danças que eram mais sensuais que as da tradição aristocrática indica uma mudança de gosto, assim como sua presença no palco. A razão, no entanto, era idêntica: dar prazer, diversão e elevação - colocar a platéia em contato com o que havia de mais sublime em sua própria natureza e no mundo.

A arte de Duncan foi o romantismo. Muito mais do que os chamados balés românticos do século XIX, sua dança abarcou os verdadeiros princípios do grande romantismo literário e musical. Descartou as hierarquias aristocráticas da dança teatral na medida em que descartou os espartilhos e as sapatilhas, proclamando a dignidade do corpo livre em movimento. A arte de Isadora Duncan era partidária da igualdade, como o romantismo, uma filosofia estética possibilitada através do crescimento da classe média e de sua convicção no valor do indivíduo. As emoções e os sentimentos das pessoas sensíveis e intensas passaram a ser o objeto da arte.

Loie Fuller tinha quase sido esquecida pelo mundo da dança até que os rebeldes dos anos 60 descobriram os princípios formalistas de sua obra. Loie Fuller não expressava sentimentos nem representava idéias; sua arte era sensorial e dizia respeito ao controle do código, do movimento, do uso de cena e luz, todos tão importantes em sua criação. Ela intitulou seus trabalhos de *Flame* e *Butterfly* (Flama e Borboleta) por simples conveniência. O assunto real de seu trabalho eram o movimento e a cor que não encobriam nada e falavam por si mesmos.

Assim, estas três mulheres comprometidas, independentes e inteligentes, foram mais do que os pilares de uma nova forma artística. Elas deram licença à invenção, à originalidade e proporcionaram uma abertura na visão da arte que várias gerações de dançarinos nelas encontraram tanto idéias para defender seus próprios trabalhos quanto idéias abomináveis contra as quais podiam se revoltar.

Fuller e Duncan tiveram imitadores e seguidores, mas St. Denis tornou-se uma instituição. Ela tinha qualidades que fizeram com que a arte da dança se tornasse aceitável aos

olhos do público americano. St. Denis viajou incansavelmente pelo país inteiro, fundou uma escola que gerou a coragem e a ousadia para outras mudanças. A revolta contra ela produziu um tipo de dança hoje reconhecida como americana e moderna que levou a uma nova concepção estética de dança.

Na sua juventude, St. Denis foi uma artista popular que apresentava “números artísticos” nos circuitos de teatro de revista e que absorvia, na sua rotina diária, os estilos e as idéias de muitas danças da moda da virada do século. Ela foi influenciada por teorias e exercícios de François Delsarte que estavam na moda nos circuitos de classe média no final do século XIX. Fez aulas de balé clássico, tentou todas as pernas altas e acrobacias e experimentou as danças com saias, cuja forma Fuller estava desenvolvendo com tanta perfeição.

Um dia, em Buffalo, Nova York, St. Denis se deparou com um cartaz de cigarros “Deusa Egípcia” e num instante recebeu sua inspiração artística; converteu-se na deusa do cartaz, inescrutável, sensual e ainda assim espiritual. St. Denis usava sua beleza, seu talento para a dança e suas energias persuasivas para criar um novo tipo de dança - um tipo de dança que pudesse representar as forças sublimes do misticismo e da espiritualidade da humanidade.

St. Denis não inventou uma nova forma de dançar através da pesquisa dos poderes expressivos e naturais do corpo humano como Duncan havia feito. Ela também não pesquisou modos de criar ilusões teatrais com movimentos simples e com tecnologia como Fuller havia feito. St. Denis usava aquilo que lhe estivesse ao alcance e, embora sua arte não fosse tão original quanto a das outras duas, sua influência era mais direta. Em parte devido ao ecletismo de seu trabalho, em parte por sua intuição ao se projetar para o público e em parte devido à boa sorte, St. Denis floresceu. Depois disto ela se tornou um espécie de madrastra contra a qual outros lutaram.

Uma linha direta de sucessão pode ser traçada deste St. Denis até alguns dançarinos de hoje. Não obstante, quando a dança moderna se estabeleceu na Europa, não tinha nenhum tipo de vínculo direto com Duncan nem com Fuller. Embora St. Denis tenha sido rejeitada e abandonada por seus alunos mais próximos, algumas de suas características sobreviveram. Uma delas foi a vontade de absorver estilos e formas da cultura popular e o desejo de sempre estar em contato com platéias de pessoas comuns. Nossa tão admirada historiadora da dança, Marcia Siegel, acredita que a dança americana sempre foi uma dança do povo e nunca uma dança criada para o povo.

Isto pode ser visto como verdadeiro, ainda que a dança moderna americana tenha também sofrido influências europeias. Mas voltemos ao assunto. St. Denis arranjou um marido. Ted Shawn, um ministro protestante que inicialmente dançava por questões de saúde e depois se converteu totalmente a ela, era originário de Kansas, na região central do país. Reforçou o vigoroso americanismo da imagem de St. Denis, legitimando-a socialmente. Ted Shawn tornou-se sua partner, tanto na dança quanto nos negócios e os dois viajaram interpretando sempre um repertório de duos. O passado respeitável de Ted Shawn, sua virilidade e seu poder de persuasão, combinados à beleza, habilidade e ao vocabulário espiritual de St. Denis, proporcionaram à América exatamente aquilo que ela queria de uma arte teatral. Algumas vezes a dupla se deparou com dificuldades financeiras, mas sempre foram artistas em quem se podia confiar. Não eram europeus acabados, tinham um sabor americano, contudo sabiam como interpretar papéis de grande dama e cavalheiro. Trabalharam incansavelmente. Embora alguns dos traços místicos do casal viessem a ser considerados triviais com o passar dos anos, eles sem dúvida trouxeram ao público americano um alto nível de dança teatral que até

então não havia sido vivenciado. Nas palavras do historiador Joseph Mazo, “St. Denis e Shawn eram artistas sérios, obstinados”. Em 1915 eles fundaram uma escola na Califórnia, claro. Centenas de jovens procuraram Denishawn a fim de estudar uma variedade de técnicas ensinadas por professores contratados por Shawn e de aprender os princípios espirituais de vida oferecidos por Miss Ruth. Alguns alunos talentosos foram convidados a dançar com seus professores e outros serviam de figurantes para os espetáculos produzidos pela dupla. Alguns alunos foram escolhidos para coreografar com Miss Ruth e trabalharam em coreografias de Pappa Ted. Foram estes alunos mais dedicados, de que Ruth e Ted esperavam maior fidelidade, que se rebelaram. Martha Graham foi a primeira a deixar o grupo, seguida do dançarino e compositor Louis Horst. Doris Humphrey partiu logo depois, e, com ela, Charles Weidman, seu partner e sócio artístico.

Sempre e muito perspicaz, Weidman chamou mais tarde sua saída de a “revolta dos neses”, enfatizando que o repertório Denishawn estava repleto de peças que se passavam em lugares exóticos do hemisfério oriental. Ironicamente o artista destacou que quando a companhia viajava, sempre se tinha o cuidado de não dançar danças javanesas em Java, ou japonesas no Japão, ou balinesas em Bali¹.

Os rebeldes queriam na verdade algo a mais do que os “neses”: em primeiro lugar, eles queriam um vocabulário de movimento que fosse coerente e não seguisse os passos emprestados do balé, da dança de salão ou das poses decorativas; em segundo lugar desejavam temas que se aproximassem da experiência humana, particularmente da americana. Graham encontrou seu estilo de movimento na respiração - não na respiração comum, mas na inalação e na exalação do êxtase. Humphrey encontrou a base de todo movimento na queda e na recuperação do equilíbrio.

O final da década de 20 e a década de 30 foram anos de experimentação intensa para estes e para outros pioneiros, tendo havido codificação de técnicas, organização de companhias e um público crescente. Muitos trabalhos importantes foram criados, sendo que alguns deles ainda são apreciados hoje em vídeo e em remontagens. Coreógrafos apresentaram-se com frequência em Nova York e os jornais mais importantes da cidade contrataram críticos da dança.

O sentimentalismo havia sido banido e a psique humana (no sentido freudiano) foi exposta. A organização social foi examinada e o protesto social encontrou espaço em alguns trabalhos. O índio americano, a cultura negra, o puritanismo, as fronteiras, as novas cidades, a depressão, o trabalho operário geraram temas para trabalhos de dança. A literatura americana passou a ser explorada, a música americana encomendada.

A dança, assim, converteu-se num veículo para a sensibilidade, para as emoções e para os “insights” do dedicado artista artesão. Ou seja, os dançarinos retomaram a ordem do grande movimento romântico como Duncan havia feito, com o cuidado de não cair naquilo que eles, os pioneiros, achavam sem forma e personalista.

A dança tendia a ser orientada em direção à terra, com pernas fortes golpeando o chão, deslizando sobre ele, com raros saltos. O tronco passou a ser importante, considerado o centro da energia, a massa que poderia se liberada para a gravidade e recuperada num arco contra ela. Novos desenhos de braço foram elaborados para fugir da suavidade e, talvez o mais importante, é que estas descobertas foram codificadas e passadas a outros dançarinos.

¹ Do inglês Javanese, Japanese e Balinese, respectivamente - (n.f.)

Assim com Miss Ruth e Pappa Ted esperavam que seus alunos permanecessem fiéis a eles, Graham, Humphrey e outros contaram devotamente com seus alunos, com os membros de suas companhias e com seu público. Era inconcebível que um dançarino sério estudasse mais que uma técnica: cada estilo requeria uma certa concentração, um controle e sensibilidade tão especiais que ninguém poderia dominar mais que um deles. Os coreógrafos simplesmente nem mesmo poderiam tolerar tal tentativa traidora. Acima de tudo, ninguém jamais poderia estudar balé clássico. As companhias eram compostas de devotos voluntários. Muitos dançarinos se mantinham trabalhando em serviços mundanos enquanto que outros eram ajudados por suas famílias. Esta era uma outra mudança em relação às academias européias que eram sustentadas pelo Estado. Durante este período, houve algum contato com a nova dança teatral que estava se desenvolvendo de maneira independente na Europa. Louis Horst, conselheiro, treinador, compositor e marido de Martha Graham, esteve na Europa por nove meses nos anos de 1925/1926. Sabemos que ele viu Mary Wigman dançar e que se aprofundou na arte européia que ele considerou mais avançada que a americana. O historiador suíço-americano Walter Sorell descreve a viagem de Horst e o efeito em Graham de suas descrições. Nesta época, Graham parecia ter quebrado seus vínculos com a estética de Denishawn e descoberto a direção de sua própria carreira.

Nunca poderemos ter certeza do efeito causado em Graham pelas descrições de Horst sobre Wigman e sobre o cenário de arte europeu, mas quatro anos mais tarde Wigman chegou à América com um espetáculo de solos arranjados pelo empresário Sol Hurok. O público ficou encantado. Como resultado disto, Hurok patrocinou a fundação da Escola de Dança de Mary Wigman em Nova York, dirigida por Hanya Holm, discípula de confiança de Wigman que trabalhava com ela desde 1919.

Há muita coisa a ser dita sobre este período fenomenal do final dos anos 20 e do início dos anos 30. Em 1926 o primeiro departamento de dança foi implantado em uma universidade americana por uma mulher excepcional: Margaret H'Doubler, bióloga, com uma concepção estética do final do século XIX e com teorias de educação bastante progressistas. Ela conseguiu convencer as autoridades da Universidade de Wisconsin de que a dança era uma via adequada para a educação liberal e prática de jovens mulheres. O primeiro bacharelado em dança foi implantado no departamento de Educação Física para Mulheres. Os primeiros graduandos de H'Doubler logo se espalharam pelo país implantando outros bacharelados em dança, normalmente dentro dos departamentos de Educação Física, principalmente porque esses departamentos dispunham de espaço para tais atividades: tinham ginásios de esportes e acesso direto para empregar os graduandos como professores de ginástica. Este abrigo da dança dentro da Educação Física durou nada menos que quatro décadas. Foi após muitos anos que a maioria dos departamentos de dança nas universidades americanas ficou independente e se associou às outras artes.

Outra educadora/administradora, Martha Hill, foi responsável em 1934 pela implantação da Bennington Summer School of Dance, sendo quatro coreógrafos de Nova York convidados a passar o verão na pequena universidade de Vermont. A maioria dos entusiastas da dança moderna que freqüentou o curso eram professores de Educação Física e seus alunos dos cursos de dança das universidades. Os quatro, Graham, Humphrey, Weidman e Holm sentiram-se aliviados da depressão econômica que assolava Nova York, tendo aí tempo, espaço e dançarinos com os quais podiam trabalhar. Tinham também o apoio de cenógrafos, figurinistas e outros.

Muitos trabalhos importantes foram estreitados em Bennington, entre eles a obra prima de Holm, *Trend*, e muitos outros trabalhos de Humphrey, de Graham e de Weidman. Os verões em Bennington foram importantíssimos para o crescimento da dança moderna, tendo sido registrados num documentário excelente chamado *Four Pioneers* (Quatro Pioneiros). Os quatro convidados eram figuras pioneiras no movimento da dança moderna e por este motivo foram convidados para trabalhar em Bennington. Mas havia muitos outros desbravadores trabalhando naquele mesmo período.

Lester Horton estava dando aulas e coreografando na costa oeste dos Estados Unidos. Sybil Sheares estava trabalhando em Chicago. A nipo-americana, treinada na Europa, Michio Ito trabalhou nas duas costas do país até ser deportada durante a Segunda Guerra Mundial. Helen Tamiris foi uma figura importante durante este período e, como Holm, coreografou para a Broadway. Shawn, divorciado de St. Denis em 1933, fundou uma companhia de dançarinos do sexo masculino que fez turnes extensivas e, além disto, criou um refúgio de verão nas montanhas de Berkshire, em Massachusetts. Jacobs Pillow se mantém até hoje como uma escola que organiza festivais de verão.

Outros artistas americanos e visitantes europeus que estavam se apresentando nesta época deveriam ser pesquisados e lembrados. Além disso, os programas de dança das universidades abriram caminhos para que se desenvolvessem trabalhos fora de seus limites.

A Segunda Guerra Mundial acabou com aquilo que tinha sido o paraíso de Bennington e que foi mais tarde reconstruído como American Dance Festival em Connecticut College, New London. Anos mais tarde o instituto foi transferido para a Universidade de Duke na Carolina do Norte onde floresce até hoje sob a energética administração de Charles Reinhart. Em vez de participar do novo ADF, Holm fundou seu próprio workshop no Colorado, onde trabalhou por mais quarenta verões.

Na década de 40, a carreira brilhante de Humphrey foi interrompida tragicamente pela artrite. Ela continuou sendo uma mestra influente e se tornou assessora artística da companhia fundada por seu protegido, José Limón, após haver retornado da guerra. Limón incorporou à técnica tradicional de Humphrey-Weidman calor, robustez e dramaticidade que gradualmente veio a se chamar técnica Limón. O repertório da Companhia Limón incluía alguns trabalhos de Humphrey durante a década de 50 e Limón sempre teve muito respeito pelos princípios e conselhos de sua assessora. Em 1965, Limón dedicou-lhe uma coreografia, um tributo emocionante: *Choreographic Offering* (Oferenda Coreográfica) com acompanhamento da *Musical Offering* (Oferenda Musical) de J. S. Bach, usando gestos e frases favoritos de sua mentora.

Nos anos que se seguiram à Segunda Guerra, anos marcados pelo conservadorismo, o foco de atenção da dança se dirigiu cada vez mais às técnicas de Graham e Limón - ambas foram ensinadas na Juilliard School e no importante ADF. Holm estava trabalhando na Broadway, assim como Tamiris. O balé clássico estava se tornando cada vez mais acessível ao grande público devido à turne, por todo o país, de duas companhias rivais, o Ballet Theatre e o Ballet Russe de Monte Carlo que apresentavam um ato de repertório romântico e imperial, assim como novos trabalhos, freqüentemente no estilo de dança caráter e mais raramente temas americanos. George Balanchine, que havia começado a trabalhar nos Estados Unidos em 1934, no mesmo ano da fundação da Bennington, encontrou uma instituição estável na década de 50 e começou a produzir dançarinos e danças de cunho altamente inovador, convertendo-se num padrão de modernidade que até mesmo a dança moderna veio a venerar.

Não podemos nos esquecer, no entanto, do assunto principal das décadas de 40 e 50: de Graham. Através da força de sua interpretação, de sua coragem e de sua vontade, ela era a dança moderna para milhões de pessoas no mundo todo. Graham perseguiu as paixões femininas incessantemente na literatura, na história e no mito. As exigências de sua técnica, fortemente centralizada e assim mesmo desafiadora do equilíbrio, com uma energia controlada trabalhada em um crescendo de forças opostas em espasmos de ataques, absorveu orlas de jovens de ambos os sexos que trabalhavam com ela como se fosse sua sacerdotisa. A luxúria de seus épicos gregos, a exaltação dos heróis e das heroínas, o desespero com remorso de seus pecadores e mártires ainda são modelos para muitos artistas de dança.

Graham foi comparada a uma árvore enorme e viçosa da qual sementes que caem tentam crescer, mas são impedidas por falta de sol e de nutrientes. Para que possam vencer, as sementes se vêem obrigadas a se afastar, a fim de encontrarem luz e nutrientes. Dois membros da Companhia de Graham seguiram este caminho: Eric Hawkins e Anna Sokolow. Hawkins foi o primeiro dançarino da companhia Graham. Sua masculinidade e sua forte técnica de pernas devido ao seu treino anterior com o balé clássico influenciaram a direção do repertório dela e também de sua técnica. Hawkins, no entanto, cansou-se destas dinâmicas de estilo e afastou-se a fim de trabalhar com formas similares que não fossem tão fortes e tensas. Seu movimento delicado, refinado, as texturas originais e as formas de seu figurino e cenário e um certo orientalismo no uso do som e das imagens continuam sendo um elemento refrescante no mundo da dança moderna.

Sokolow manteve todas as tensões do estilo de Graham, assim como sua natureza expressionista. Não obstante, desenvolveu um vocabulário gestual originário das pessoas comuns, especialmente da juventude urbana. Sokolow converteu-se na defensora da geração alienada e dos grupos minoritários, especialmente dos judeus.

Duas outras sementes afastaram-se muito mais da sombra de Graham: Merce Cunningham e Paul Taylor, que começaram a experimentar coreografias próprias na década de 50. Taylor, o mais novo dos dois, mostrou obras muito radicais nos seus primeiros espetáculos - experiências com movimentos do cotidiano e com falta de movimento. Segundo sua recente biografia, *Private Domain* (Domínio Privado), ele logo percebeu que poderia continuar a experimentar e a fazer um trabalho de vanguarda ou poderia formar um público. Taylor optou pela última alternativa:

A esperteza genial de Taylor, seu domínio do código, sua habilidade para criar maravilhosos padrões líricos de locomoção, assim como sua decisão de não ser provocativo, fez com que sua companhia se tornasse uma das mais populares de Nova York.

Alvin Ailey, aluno de Lester Horton, dirige outra companhia que também lota teatros facilmente. Ninguém poderá acusar nenhum dos dois de ter criado uma estética importante ou de ter inventado novas formas de movimento, mas, mesmo assim, ambos podem ser considerados artistas consagrados e seguros. Ailey ainda tem a seu favor a virtude de proporcionar um foco para o orgulho negro e de em sua próspera escola haver condições para que centenas de alunos de todas as cores possam aprender a disciplina e o sacrifício da aspiração profissional da dança².

² O Ailey faleceu após a redação deste artigo (nota da organizadora).

Cunningham, ao contrário, realmente iniciou uma grande mudança estética dentro do mundo da dança e de fato desenvolveu uma nova forma de usar o movimento. Tem-se guardado segredo a respeito do fato de Graham ter mandado Cunningham fazer aulas de balé. Graham apreciava as contribuições desta técnica que haviam sido trazidas por Hawkins a sua companhia e, quando o jovem Cunningham chegou a sua escola treinado por Bonnie Bird, antiga aluna e membro de sua companhia, Graham mandou-o estudar no American Ballet School para que ele desenvolvesse um pouco a técnica que Hawkins tinha. Cunningham tinha uma necessidade irrepreensível de dançar e uma curiosidade insaciável pelas artes. Visitava galerias de arte, assistia a concertos de música contemporânea e absorvia todas as idéias sobre as quais confabulavam os artistas. Além disso, experimentava incessantemente. Na metade da década de 50 estava apresentando solos e viajando com uma pequena companhia de dança. As danças que mostrava eram inteiramente diferentes das danças que todos haviam visto até então. Pareciam diferentes porque eram diferentes. Provinham de um sentido diferente da relação do artista com seu objeto de estudo e com seu lugar no mundo. O questionamento que Cunningham levantou não foi fácil, nem para ele nem para seu público, mas ele logrou preservar seu estilo, convertendo-se num artista que, mais do que outros, mudou a maneira com que artistas se percebem e percebem sua arte.

Houve outros artistas que, durante o pico criativo de Graham e o êxito de Limón, questionavam as afirmações nas quais a arte deles era baseada. Alwin Nikolais foi um deles. Embora fosse aluno de Holm, Nikolais era autodidata - prespeiro, músico, desenhista e amante dos objetos. Nikolais usou todos estes talentos e a teoria moderna da abstração para criar uma forma distinta de dança teatral. Ele estava cansado do excesso emocional dos imitadores de Graham e era alheio aos simbolismos freudianos. "Por que?" perguntava-se, "por que não posso trazer um pedaço de barbante para o palco e fazer com que continue a ser um pedaço de barbante? Por que este barbante deve se tornar um cordão umbilical?"

Foi principalmente através do trabalho destes dois homens, Cunningham e Nikolais, com métodos de trabalho e de criação distintos, produzindo danças distintas, que a dança moderna alcançou os princípios formalistas da arte do século XX. Afastar-se da idéia romântica de arte como uma carreira de emoções e de sentimentos do herói não foi um passo fácil para nenhum dos dois artistas. Documentários sobre cada um destes homens nos tempos de seus primeiros sucessos indicam que cada um deles buscava justificar sua arte como uma maneira diferente de concretizar os sentimentos. Foram necessários muitos anos de trabalho e de reflexão até que eles pudessem afirmar que o movimento na dança não necessita de razão para acontecer - que o alcance do gesto por si mesmo e a percepção dele pelo que ele é são as únicas condições necessárias para que o gesto dançado se torne arte. Esta afirmação foi conseguida aproximadamente no ano de 1958, no mesmo ano em que Humphrey escrevia que "todo movimento deve ter uma motivação". Este período também foi interessante.

O coreógrafo Nikolais não tem colaboradores. Ele cria seu próprio acompanhamento sonoro, figurino, cenários e efeitos de luz, freqüentemente com instrumentos que ele mesmo inventa. Nikolais não dá crédito à origem de suas idéias, mas suas teorias são muito parecidas com as dos artistas da Bauhaus das décadas de 20 e de 30. Ele fala de forma pura, de movimento puro, de luz e de som. No entanto, Nikolais preserva a idéia do sujeito, pois gosta de pensar que se comunica como um jungiano que produz reações que emergem de uma profunda consciência coletiva dentro da cultura.

Algumas pessoas acreditam que Cunningham tenha um itinerário subjetivo para seu trabalho, mas ele nega isto. Na verdade, enquanto Nikolais remove o ego heróico da figura da dança, fazendo dele o habitante das estruturas de equilíbrio na totalidade de seu meio, Cunningham tira o ego do artista, reconhecendo as influências que teve das idéias do artista francês Marcel Duchamp e da filosofia Zen. Seguindo Duchamp, ele tenta fazer uma arte que vai além dos limites de suas preferências pessoais e de seus poderes de invenção. Já seguindo Zen, ele nega a causalidade - qualquer coisa pode ser seguida por outra em qualquer lugar, tempo, objeto, evento e ser tão importante quanto a outra. Para manter estes princípios ele usa freqüentemente técnicas derivadas do acaso a fim de determinar a estrutura, negando-se a expressar preferências pessoais, admitindo apenas nos seus trabalhos aquilo que ele acha "interessante".

O mundo da dança tem certamente achado muito interessante suas idéias e ele deve ter influenciado a dança moderna mais do que qualquer outro, talvez até mais do que Graham. Sua técnica, que destaca as pernas e exige controle, força e inteligência, vem sendo língua universal da dança moderna em muitas partes do mundo há muitos anos.

O formalismo que permeou a dança moderna da década de 50 teve seu paralelo no mundo do balé com o formalismo de Balanchine. Artista sem paralelos na técnica de dança clássica, ele, também, fez danças sem a necessidade de contar histórias ou passar mensagens. É verdade que todos seus balés são baseados nas partituras musicais, um tipo de correspondência rejeitada por Cunningham e por Nikolais, mesmo assim cada uma de suas danças é uma entidade que se comunica principalmente consigo mesma e através de si mesma.

Enquanto este formalismo elegante estava se definindo nas décadas de 50 e 60, uma outra rebelião estava a caminho. Os levantes políticos e sociais dos anos 60 encontraram paralelo numa turbulência artística como nunca havia acontecido na história.

Em São Francisco, cidade da Califórnia especializada em pensamentos radicais, Anna Halprin fazia experimentos com arte em processo. Anna agrupava artistas de várias áreas - dançarinos, músicos, arquitetos etc. - que elaboravam textos para trabalhos. O preenchimento de todas as ações requeridas nos textos era em si a obra de arte. A maneira pela qual as ações eram realizadas estava nas mãos dos intérpretes e das contingências das relações dentro do processo. O espírito que vinha por trás de suas atividades influenciou outros em toda a extensão do país.

Enquanto isso, em Nova York, um grupo de jovens e inteligentes dançarinos da escola e da companhia de Cunningham encontravam-se em aulas de composição coreográfica juntamente com o músico Robert Dunn. Os problemas estimulantes que Robert lhes apresentava fizeram com que o grupo experimentasse movimentos e eventos nunca antes considerados dança e mudasse as relações entre o público e o intérprete. O grupo começou a apresentar seu trabalho numa grande sala na Judson Church, em Greenwich Village, no ano de 1962.

Intérpretes andavam, corriam, saltavam e sentavam-se naturalmente; contavam histórias e falavam de si mesmos; alimentavam-se e usavam camisetas comuns, jeans e agasalhos de ginástica. O compositor Steve Reich sintetizou as atividades do grupo dizendo que "durante muito tempo nos anos 60 ia-se a espetáculos de dança nos quais ninguém dançava e depois para uma festa na qual todos dançavam".

A sala de Judson não era um teatro no seu sentido comum e a dança estava acontecendo em lugar ainda menos convencionais - galerias de arte, telhados, estacionamentos,

praças públicas, escadas, gramados e até mesmo em lagos onde o público assistia aos intérpretes fazendo sinais uns para os outros dos barcos onde estavam.

Os dançarinos que mostravam seus trabalhos no Judson e seus compatriotas do outro lado do país estavam na realidade criticando a dança moderna estabelecida. Sua insatisfação foi claramente pronunciada em um manifesto escrito por Yvonne Rainer que começava assim: “Não ao espetáculo, não à virtuosidade, não à ...”, uma lista dramática de antigas suposições sobre a dança teatral. Se a dança não precisava expressar sentimentos ou mensagens, se movimento por si só já era o suficiente, por que não era qualquer movimento de qualquer ser humano aceitável? Por que os dançarinos modernos ainda estavam trabalhando com peitos levantados e pernas esticadas como os dançarinos da antiga aristocracia do balé clássico? Rainer fez uma objeção em particular ao ritual de frases dinâmicas como era praticada pela maioria dos dançarinos modernos - o crescendo de tensão elevando-se até o clímax para que depois ocorresse o relaxamento para poder haver outro crescendo e clímax.

Desde que qualquer movimento comum poderia ser visto como dança e desde que qualquer um poderia executá-lo, a decisão do que fazer tornou-se crucial. Tarefas simples, e algumas vezes complexas e intrigantes eram estabelecidas para os intérpretes. Estruturas lúdicas foram inventadas. O exercício intelectual de invenção e de descoberta destas estruturas tornou-se importante e artistas envolveram-se profundamente no aspecto conceitual destas tarefas; para alguns isto era mais importante que os aspectos sensitivos de fazer e perceber.

Alguns dançarinos começaram a trabalhar com unidades mínimas de movimento tanto naturais quanto treinados que eram executados repetidamente com algumas mudanças de um ou mais elementos para que ocorresse uma evolução gradual dos modelos. Lucinda Childs e Laura Dean ainda trabalham dessa maneira.

Trisha Brown fez experiências de várias maneiras. Uma de suas danças mais famosas, *Accumulation* (Acumulação), na qual um gesto é executado e repetido seguido de outro, adicionando-se mais um a este com a repetição dos dois primeiros e assim por diante. Steve Paxton fez algumas peças interessantes de teatro nas quais ele recebia transfusões de sangue, dedicando-se posteriormente à criação e à divulgação da arte esportiva, *contact improvisation* (contato improvisação).

O número de variedade e de experiências permaneceram fora do alcance do grande público, algumas eram auto-indulgentes, mesmo assim, questões interessantes foram colocadas e ambas, a inocência e a sofisticação de algumas delas trouxeram respostas muito interessantes. Um dos efeitos gerais de todas as experiências feitas foi a aproximação da dança à outras artes e ao pensamento estético da época. Muitos músicos e artistas plásticos de primeira categoria fizeram experiências juntos aos dançarinos. Críticos literários e teóricos das ciências sociais acompanharam o trabalho e o descreveram no contexto das novas teorias de comunicação semiótica, pós-estruturalismo, desconstrução.

A seriedade e a não-teatralidade de alguns desses trabalhos reforçaram a missão da dança de ultrapassar o puro entretenimento. As platéias “compartilhavam experiências” com os intérpretes, não tendo expectativas distintas de sentar e relaxar frente a um trabalho de dança. A frase “dança pós-moderna” começou a ser ouvida. No início descrevia trabalhos de dançarinos que acreditavam estar quebrando a tradição da dança moderna. O uso de corpos não treinados, de estruturas lúdicas, do minimalismo, de espetáculos fora dos espaços teatrais e sem o uso dos apetrechos usuais eram considerados como sinais de pós-modernismo. Não obstante, problemas surgiram devido ao uso deste rótulo.

Primeiramente, o termo pós-moderno foi usado em todas as disciplinas para definir diferentes princípios e diferentes períodos de tempo. A arquitetura chamada de pós-moderna, por exemplo, compartilhava de alguns princípios da dança pós-moderna, mas, de muitas maneiras, as duas áreas estavam fora de sincronia. Em segundo lugar, na dança, a revolta que recebeu o nome de pós-moderna foi assim denominada principalmente porque contestava alguns elementos do romantismo. Aqueles que faziam experiências na área da dança viram-se levando a dança na direção de uma estética verdadeiramente moderna, ao formalismo. Este passo já tinha sido dado, como já vimos, por coreógrafos como Cunningham, Nikolais e Balanchine. Em terceiro lugar, os interesses de muitos daqueles que experimentavam com a dança mudaram com o passar dos anos ao serem consagrados e estabelecidos. A companhia de Trisha Brown, ao aparecer em grandes teatros trajando caros figurinos e efeitos, dançando com uma técnica codificada ainda pode ser considerada pós-moderna? Se pode, então qual é o verdadeiro significado deste termo?

Um esforço corajoso para sair da confusão foi feito por Sally Banes na introdução da segunda edição de seu livro *Terpsichore in Sneakers* (Terpsichore de Tênis). Recomendo esta leitura - lembre-se que é a segunda edição de seu livro - e recomendo também o texto da historiadora inglesa Noel Carrol que analisa este período em termos da teoria - histórico-estética. Banes foi historiadora do Judson Group e a primeira a apoiar a teoria da ampulheta da história - tudo aquilo que aconteceu antes de 1962 foi visto como uma preparação para Judson e tudo aquilo que aconteceu depois desta data foi uma conseqüência direta das experiências de Judson. Mesmo sendo fiel aos artistas que admira, Banes reconhece hoje a complexidade da situação.

Acredito que a rebelião dos anos 60 foi mais uma instância da mudança e da renovação da dança moderna americana: elas reforçaram o formalismo de duas maneiras. Em primeiro lugar, através do minimalismo e das estruturas lúdicas expuseram métodos organizacionais e possibilidades vigentes. Segundo, através da inclusão de movimentos do cotidiano, intensificaram nossa própria experiência no que diz respeito às propriedades reais do movimento humano.

Acredito que o fato da América haver aceitado o formalismo na sua dança, tanto na dança moderna quanto no balé clássico, é muito importante, é o que dá à nossa dança um gosto diferente das danças que vêm de fora. Estamos muito menos interessados na mensagem de uma peça do que as platéias do resto do mundo ocidental. Recentemente, quando a coreógrafa alemã Pina Bausch declarou que "eu não estou interessada em como as pessoas se movem, estou interessada naquilo que as move", ela demonstrou claramente as posições expressionista/formalista que se encontraram em algum lugar do outro lado do Atlântico.

As platéias de dança americana das últimas três décadas têm se interessado em como as pessoas se movem. Temos estado mais do que satisfeitos com os valores sensoriais do movimento humano nas suas ilimitadas conquistas e refinamentos. Os americanos logram encontrar prazer na invenção e na organização do movimento. Para muito de nós, o significado da dança reside na própria experiência cenestésica. Embora um novo tipo de expressionismo esteja sendo tentado por alguns coreógrafos, ele é muito diferente do expressionismo de Duncan, de Graham, de Sokolow, pois tende a funcionar através da ordem da justaposição de imagens teatrais e de movimentos.

Durante toda a década de 70 e 80, Cunningham, Nikolais e Taylor continuaram criando em contextos teatrais tradicionais com técnica virtuosa e conquistaram um público cada vez

maior através de suas turnes nacionais e internacionais. Outras companhias menores viajaram com seus trabalhos que absorveram alguns dos princípios de muitas épocas. Podemos citar Viola Farber, Don Redlich, Dan Wagner. A companhia de Limón, decaída após a morte do coreógrafo, foi posteriormente reconstruída por um grupo de jovens corajosos que continuam a interpretar suas peças e a comissionar trabalhos novos. A maravilha das maravilhas, a companhia de Graham vive com uma coreógrafa de 90 anos que ainda coreógrafa e dirige temporadas importantes com grandes estrelas do balé e com artistas convidados³.

Outra super estrela do período é Twyla Tharp que começou com o minimalismo e com experiências não-teatrais na década de 60 e logo progrediu para um estilo distinto que culminou numa extraordinária demanda de técnica. Seu dinamismo, sofisticação no uso da estética e na nostalgia e sua habilidade coreográfica têm feito com que seus trabalhos se tornem populares junto às companhias de balé, à televisão e junto a sua própria companhia de dança.

A dança moderna americana continua sendo uma arte de mudança. As tendências são discerníveis à distância, mas o que é mais interessante é a permissão constante para inovação individual. Em 1927, Helen Tamiris disse que “não existem regras gerais. Cada trabalho de arte cria seu próprio código”. Isto poderia ser o grito de guerra de todos os artistas individuais que lutam por suas idéias em relação a sua formação e ao trabalho que acontece ao seu redor.

Neste breve texto deixo de mencionar tantos nomes que até me envergonho. Tentei categorizar e rotular o menos possível e qualquer tipo de generalização que tenha feito se deu somente na tentativa de identificar momentos e artistas que pareciam abarcar uma teoria estética nova e diferente. Poder-se-ia argüir que estes modelos, a imitação da natureza, a expressão de sentimentos e emoções e o formalismo também não são categorias estritamente definidas, mas sim categorias flexíveis de tendências que se sobrepõem. Não obstante, elas nos apresentam um modo eficaz de transmitir a arte do ocidente. Parece-me que os períodos de transição entre estes três princípios podem ser vistos como mudanças dramáticas num campo em constante efervescência.

Estamos em um lugar distinto daquele em que nos encontrávamos duas décadas atrás. Muitas daquelas pessoas continuam trabalhando, mas tenho a impressão que com outros valores. Por exemplo, o sucesso comercial não causa mais desconfiança: é muito procurado. Além disso, o espetáculo e o virtuosismo estão definitivamente de volta, sendo que o virtuosismo tem freqüentemente uma base de balé clássico. Há uma nova classe de dançarinos modernos que se mudam facilmente de uma companhia a outra, a uma outra ainda e, às vezes, até mesmo a uma quarta. Há aqueles que acreditam estar havendo uma padronização do idioma.

Talvez a dança moderna hoje seja um pouco como Denishawn. Os coreógrafos estão dispostos a pedir emprestado o que estiver disponível no balé, na ginástica, na capoeira, no butoh - e eles aprenderam como colocar todos estes elementos juntos num mesmo espetáculo. Alguns coreógrafos jovens vêm combinando elementos de maneira surpreendente. Nos últimos seis meses antes de partir dos EUA e vir para o Brasil, assisti aos maravilhosos trabalhos de Bebe Miller, Susan Marshal, David Dorfman. Neste meio tempo, Mark Morris tornou-se o atual mestre no grande circuito da dança.

³ Graham faleceu em 1991, após a redação deste artigo - (nota da organizadora)

Da minha parte, gosto muito de toda a presente exuberância no campo da dança, com exceção dos altos preços dos ingressos. A experiência radical que vejo acontecer está nos intervalos entre as disciplinas - nas artes de performance. Frequentemente na forma de solo, produzindo um sentimento bizarro e distorcido, os intérpretes usam texto, música, movimento, filmes ambientes - todos juntos, ou nenhum deles. Eles são, nas palavras de Tamiris "criadores do seu próprio código". Alguns trabalhos são auto-indulgentes, como foram algumas experiências em cada período, alguns são imediatos e originais. Todos eles estão criando um maravilhoso contraste com o igualmente maravilhoso atrevimento na dança moderna já estabelecida.