

Dança e Modernidade: uma história feita de geografia flutuante

Maria Albertina Silva Grebler

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - Escola de Teatro da UFBA

Professora Associada Doutora em Artes Cênicas - UFBA

A Dança Moderna surgiu na Alemanha e nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, à sombra da Grande Guerra, sob o impacto da descoberta do inconsciente freudiano e das transformações trazidas pela Revolução Industrial, a urbanização e a automação, como mais um produto da moderna civilização ocidental. Ela trouxe consigo um projeto artístico vinculado à consciência analítica de um gesto simbólico peculiar, construído a partir de dinâmicas corporais idiossincráticas e que portanto não se conformavam a nenhuma técnica reguladora, como a que se aplicava à Dança Clássica.

A nova dança pregava a subversão de suas regras mais básicas: as bases tradicionais de apoio do corpo e sua tensão vertical. Onde o *Ballet* buscava o equilíbrio, ela buscava a queda, reconhecendo na gravidade um jogo infinito de possibilidades criativas. Partsch-Bergsohn (1994) explica que ela nasceu “[...] de uma necessidade de expressar corporalmente um novo ritmo sentido nas artes contemporâneas como um todo”. (p, xviii).¹ Imbuída desse novo ritmo, a Dança Moderna abraçou as idéias e manifestos dos movimentos de Vanguarda para se inventar através um trabalho experimental que colocou o corpo do indivíduo no centro, transformando-o em seu laboratório de descoberta e criação.

Manning e Benson (1986) também reconhecem o nascimento praticamente simultâneo da Dança Moderna nos dois países, e ressaltam o fenômeno que nomeiam de *influências cruzadas* (p. 30), o qual se refere a um diálogo constante entre os criadores da dança que se deixam permear por influências externas voluntariamente, inspirando e sendo inspirados por seus pares de outros continentes. Foi assim que artistas da dança, americanos e europeus acompanharam e responderam aos trabalhos de seus contemporâneos desde o início deste movimento. Um bom exemplo desse comportamento pode ser percebido na repercussão do trabalho de Isadora Duncan (1877-1927) sobre o público alemão, em 1902. A rigor, ele foi sua primeira audiência européia a considerar sua dança como uma arte verdadeira. Seu trabalho demonstrava uma nova concepção da dança como forma teatral calcada sobre uma motricidade individual original. Assim fazendo, ela reveste o movimento com sua própria humanidade. “Elle se danse” reconhece Odenthal (2000, p. 14), argumentando que a obra de Duncan propôs um tipo de movimento que se identificou com a experiência do próprio sujeito, um dado que se tornou a marca de autenticidade na Dança Moderna.

¹ “The new dance arose out of a need to express bodily a new rhythm felt in all contemporary arts”.

Contudo, apesar de ter oferecido as condições para a formação de uma arte do movimento, os Estados Unidos naquele momento, não oferecia o contexto ideal para a recepção do trabalho de Duncan, motivo pelo qual ela, (e antes dela, Loie Fuller) trocou de continente. Por isso, seria mais correto considerar que a Dança precisou de uma dupla cidadania com contribuições de ambos os países (da formação americana e da recepção alemã) para vir ao mundo.

Avançando um pouco mais, não podemos deixar de contabilizar a participação francesa na emergência do projeto da modernidade da dança, através do trabalho de François Delsarte.² Laurence Louppe (1997) afirma que ele foi o primeiro a transitar fora do enquadramento estético da mimese e de seus mecanismos imitativos para pensar o corpo “como uma zona de produção de signos”. Ela explica que na visão de Delsarte “ [...] o corpo seria pois, uma outra cena onde se desenrola o drama existencial, onde o gesto não é mais o suporte mimético de um referente estruturado de antemão” (p. 53). Desse modo, o trabalho do mestre francês sobre o gestual expressivo forneceu aos primeiros criadores da Dança Moderna uma base teórico-prática, que dela se serviram como uma plataforma de lançamento para explorações de movimento fundadores da Dança Moderna.

Alain Porte (1993) argumenta que apesar de Delsarte não ter sido o genitor propriamente dito da Dança Moderna, seu modo de pensar o gesto humano inspirou sua arte, “a fez respirar ” e acrescenta que “Não existe uma corrente Delsarte, existe, entretanto uma radioatividade Delsarte” (p. 13).³ que contaminou os criadores da dança. Quando ele apontou para as possibilidades expressivas de partes do corpo ignoradas pela dança clássica, como por exemplo fez ao eleger o torso como o centro da emoção humana, descobriu um veio para os criadores da Dança Moderna que o exploraram devidamente, como podemos constatar na técnica (contract/release) e na obra de Martha Graham, ou nos movimentos ondulatórios do centro do corpo que foram explorados por Duncan.

A divulgação do trabalho do mestre francês nos Estados Unidos deu-se através de seu único discípulo americano, James Steele Mackaye⁴ e mais tarde por Geneviève Sttebbins⁵ Os dois iniciaram o movimento que ficou conhecido como *delsartismo americano*,

² François Delsarte (1811-1871) iniciou sua trajetória na *École Royale de Musique et de Déclamation*, onde perdeu a voz durante os anos de formação. A partir deste incidente, ele começou a pesquisar a relação entre a voz e o movimento para formular um sistema de treinamento corporal fundado no movimento expressivo. Seu trabalho baseou-se na observação das ações e reações de pessoas nas ruas, sanatórios, morgues e em situações de *stress*.

³ “[...] sans jamais avoir été le moins du monde le géniteur explicitement révolutionnaire d’une nouvelle approche du mouvement, sans avoir jamais créer la moindre école. Il n’y a pas de courante Delsarte, il y a plutôt une radioactivité Delsarte”. (1993, p. 13)

⁴ James Steele Mackaye difundiu a teoria de Delsarte nos Estados Unidos em 1870, criando ele mesmo uma prática fundada nos ensinamentos do mestre que batizou como *ginástica harmônica*, e que deu origem a um movimento de cultura física que se espalhou rapidamente por todo o país a partir de 1880.

⁵ Atriz que estudou a teoria de Delsarte com Mackaye e que através da exploração de outros domínios como a educação física, pantomima, história da arte e dança, foi gradativamente aproximando-se da dança. Interpretou danças tradicionais e orientais para ilustrar os princípios da teoria delsartiana e criou solos com temas bíblicos e mitológicos. Segundo Ruyter sua contribuição ao *delsartismo americano* foi substancial, pois

cujos ensinamentos formaram as primeiras gerações de pioneiros da Dança Moderna americana representada por Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis. Apesar do contexto social conservador americano que tendia a estigmatizar a dança como um divertimento de cunho erótico, sem lugar no mundo da arte, e menos ainda na educação, o método expandiu-se de modo surpreendente, e virou moda social nos EUA, influenciando o *american way of life*. Enquanto Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis cresciam nos Estados Unidos, entre os anos de 1880 e 1890, o *delsartismo* estava no auge de sua popularidade.

O Delsartismo americano não era um culto esotérico reservado apenas a alguns eleitos, ele era conhecido e ensinado em todos os Estados Unidos, tocando boa parte das classes média e superior. Os líderes do movimento multiplicavam os cursos e conferências e no caso de Sttebins, escreviam em abundância. (RUYTER, 1991, p. 36).⁶

Duncan, desde cedo uma autodidata, desenvolveu sua dança fazendo uso de sua capacidade de improvisação e ouvido musical, mas, além disso, ela usou a experimentação sistemática dos fundamentos que o mestre francês deixara impresso na cultura americana. Ruyter afirma que mesmo que não saibamos precisamente de que modo deu-se o contato entre ela e a teoria de Delsarte, ele existiu de fato, pois:

Suas declarações, assim como uma comparação entre seu trabalho e o de Genevieve Sttebins, mostram que ambas estavam no mesmo continuum – numa tradição que começou na França com Delsarte, e que foi elaborado primeiro por Mackaye e depois por Sttebins, até culminar na realização artística nacional e internacional da nova dança de Duncan e da Companhia Denishawn. (RUYTER, 1996, p. 72).⁷

O *delsartismo* enfatizava a correspondência entre a arte e a religião, o físico e o espiritual, valorizava a importância da liberdade corporal para a saúde e para tanto, se valia do pensamento e da estética da Grécia Antiga e do Oriente. Tanto em Duncan, como em Saint-Denis, a influência de Delsarte aparece claramente, e não só em termos discursivos, mas na própria escolha da Grécia como fonte de inspiração na primeira, e do Oriente, no caso da segunda. Ruyter afirma que a aura de respeitabilidade que o *delsartismo* imprimiu ao movimento fez com que duas mulheres da classe média, Isadora e Ruth, pudessem ter uma carreira artística sem se tornarem párias da sociedade.

O mesmo fenômeno de disseminação não se verificou na Europa, onde os ensinamentos de Delsarte apenas circulava nos meios especializados de estudiosos do

além de desenvolver o que chamou de *técnicas energéticas*, “Stebbins collected and created a multitude of exercises, many of which are surprisingly in line with the present day practices in dance and acting classes” (RUYTER, 1996, p. 70).

⁶ “ Le Delsartisme Américain n’était pas un culte ésotérique réservé à un poignée d’élus, il était connu et enseigné à travers tous les États Unis, où il touchait une bonne partie des classes moyennes et supérieures. Les leaders du mouvement multipliaient les cours et les conférences, et, comme dans le cas de Stebbins, écrivaient d’abondance

⁷ “[...] her own statements as well as a comparison of her work with that of Genevieve Sttebins shows that they were both on the same continuum – a tradition that started in France with Delsarte, was brought to its first national and international culmination in the new concert dance of Duncan and the Denishawn company”

movimento. É sabido que Emile-Jacques Dalcroze (1865-1950) também conhecia e admirava o trabalho de Delsarte, assim como Laban, que durante os anos que moro em Paris estudou com Morel, um ator que foi discípulo direto de Delsarte. Partsch-Bergsohn (1994) afirma que foi a partir de seu contato com a pesquisa de Delsarte sobre a expressividade do movimento que Laban elaborou seu conceito de Tanz-Ton-Wort, (Dança-Som-Palavra). Até mesmo a idéia de pensar o corpo dentro do cubo, que Laban veio a desenvolver mais tarde para criar as referências espaciais do corpo, já se encontrava esboçada nas notas experimentais de Delsarte, onde sugere um exercício onde a pessoa se imagina dentro de um cubo. “História do cubo: se colocar dentro e escolher para cada parte do corpo uma orientação diferente proposta pelo volume” (DUMEIX, 1991, p. 18).⁸

Os registros da passagem de Isadora na Alemanha do início do século, indicam que este país foi de fato o principal centro artístico da Dança Moderna, o lugar que oferecia o contexto político e cultural ideal para sua emergência e institucionalização. Naquele momento, o país buscava novas referências de comportamento e a Dança Moderna, enquanto explorava a matriz subjetiva do indivíduo, também questionava códigos corporais defasados, e deste modo, se oferecia como o veículo de liberação de toda uma geração. A Dança Moderna, então conhecida como Dança Livre⁹ expandiu-se conquistando cada vez mais espaço para tornar-se, segundo Schoenfeldt (2000) o “símbolo natural do movimento vanguardista do início do século XX” (p. 46)¹⁰ até os anos 30, quando a Segunda Guerra iniciou a diáspora de artistas para as Américas, e para os outros continentes.

Portanto entendemos que a pesquisa que forjou a Dança Moderna colheu a contribuição de um grupo internacional de artistas, e deste modo, a eleição de uma nacionalidade única não se aplica à sua certidão de nascimento: um lugar, uma pessoa ou grupo de pessoas será sempre insuficiente para a grandeza do movimento modernista da dança. Sua tendência latente à internacionalidade contagiou rapidamente as nações estrangeiras mais desenvolvidas da Europa para logo em seguida ganhar o mundo, de modo a assegurar-lhe a liberdade de uma geografia que flutua entre os mundos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

⁸ “Histoire du cube: se placer à l'intérieur et choisir pour chaque partie du corps une orientation différente proposée par le volume”.

⁹ *Freie Tanz*, descrita por Laban como uma arte autônoma, independente da narrativa, da música e de um vocabulário feito de passos fixos. (PRESTON-DUNLLOP e PURKINS, 1989, p. 11)

¹⁰ “[...] ‘symbole naturel’ du mouvement avant-gardiste du début du 20^e siècle”.

MANNING e BENSON, Interrupted continuities, Modern Dance in Germany. In: *The Drama Review*. Londres, p. 30-45, verão, 1986.

ODENTAL, Johannes. L'espace dansée. les conflits du théâtre de danse moderne. In: *Nouvelles de Danse*, Bruxelas. n. 42/43, p. 11-25, primavera-verão 2000.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Modern dance in Germany and the United States: Crosscurrents and influences*. Chur, Suíça: Harwood Academic Publishers, 1994.

PRESTON-DUNLOP, Valerie, PURKINS, Charlotte. Rudolph Laban – The making of Modern Dance. *Dance Theater Journal*. Londres, vol. 7, n. 3, p. 11-16, inverno de 1989.

RUYTER, N.L.C. Delsarte, son système et les États Unis. In: *Francois Delsarte, sources-pensée*. Toulon: Musée de Toulon, 1991.

RUYTER, Nancy Lee Chalfa. The Delsarte heritage. In: *Dance Research*. Oxford, vol. XIV, n. 1, p.62-64, verão de 1996.

SCHOENFELDT, Susanne. L'Ausdruckstanz – le rêve romantique et la politique. In: *Nouvelles de Danse*. Bruxelas, n. 42-43, p. 42-47, primavera-verão 2000.