

AS TRÊS MEMÓRIAS DA DANÇA

Daniel Tércio *

Justino Dias Lima Soares, ex-marceneiro, professor de dança, escreveu, em 1876, que “Dança é a arte que dá as regras para se mover o corpo e os membros a compasso” ¹. Esta definição, com que abria o seu tratado *Elementos de Dança de Sala*, quase não divergia da explicação registada mais de um século antes por Raphael Bluteau ²:

“Dança. Movimento do corpo com passos medidos, & regulados com arte.”

Passados que estão mais de cem anos desde que o marceneiro que se fez bailarino escreveu a dita definição, o que é que se pode acrescentar? Na verdade, hoje, talvez ninguém se atreva a dizer tanto em tão poucas palavras. No entanto, do desenvolvimento recente da dança pouco mais sobra do que a convicção que ela tem a ver com o movimento do corpo. Fica também a suspeita de que aquilo que regula o movimento é da ordem do pensamento.

Parece evidente que, em cena, o corpo do bailarino “fala” ao espectador. Pode encarnar uma Sífide ou um fauno, Spartacus ou Ícaro, uma simples mulher, ou simplesmente uma pessoa, ou mesmo tangenciar o movimento puro.

Em palco, o bailarino constrói, se não uma personagem, sempre um discurso. Porém, este é, por assim dizer, um discurso construído no ar, um discurso sem verbo, como se não tivesse substância. Este discurso não é composto de signos e, todavia, tem sentido.

Uma das características de tal discurso é o de ser definitivamente efémero. É um discurso construído e logo desconstruído, por efeito do movimento do bailarino. Dura um instante. Não há medida de tempo a que ele se acomode. E se os gestos do executante parecem ser criação de espaço, o espaço assim criado rebenta como “bolas de sabão” aos olhos de quem o vê.

A Dança teatral pertence ao domínio das Artes cénicas, que têm esta coisa “trágica”: só duram o tempo que dura a representação. Depois, conservam-se e submetem-se às leis da memória e do esquecimento. Um bailado, como uma peça de teatro, é um acontecimento de certa maneira irrepetível. Querer reproduzi-lo só pode culminar noutra produção, noutra acontecimento. E, no entanto, apesar desta fugacidade, pode ficar na lembrança de quem a ele assistiu.

Não tem sido fácil lidar com a efemeridade dos acontecimentos cénicos. A necessidade de reproduzir *n* vezes um espectáculo pede, por assim dizer, um sistema de memorização, o mais fiel possível.

No teatro, normalmente, existe o texto - estrutura, esqueleto e carne, da representação - que o actor laboriosamente retém. Em música sobrevive a

* Assistente, FMH/ UTL. Bolseiro da Gulbenkian em 1994.

respectiva escrita que permite, por exemplo, que duas orquestras afastadas no espaço ou no tempo executem (e interpretem) a mesma peça musical.

No bailado, existe...o que é que existe? Movimento, claro. Mas, o movimento não é uma sucessão de repousos que possam ser registados, como as palavras, numa folha de papel. O movimento é basicamente continuum, indivisível.

O carácter efémero dos acontecimentos cénicos, em especial daqueles que se situam no terreno da dança teatral, levanta o problema de saber se existe património em dança e, em caso afirmativo, como é que ele deve ser preservado.

Hoje, como se sabe, é vulgar ouvirmos falar de preservação do património artístico e cultural. Assistimos assim com alguma regularidade (por vezes ainda não com a regularidade que desejaríamos) a acções de defesa e recuperação patrimonial. Restauram-se peças de arte, recolhem-se obras literárias e organizam-se arquivos, classificam-se e recuperam-se edifícios, protegem-se certas soluções urbanísticas, etc., etc. Estas acções, que são no essencial meritórias, parecem, no entanto, nunca alcançar (ou raramente alcançar) o terreno daquilo que denominaríamos por plano efémero do património artístico e cultural. Na verdade, não se protege o vácuo ou realidades fantasmagóricas; quer isto dizer que é preciso existir alguma coisa, ou alguém, que se torne objecto de preservação...

É, portanto, necessário definir o que é património em dança.

Nos próximos parágrafos procuraremos contribuir para uma possível definição, a partir da hipótese de que todos os materiais que se constituam em memória de dança são susceptíveis de ser encarados como possuindo um valor patrimonial. Assim, propomos para discussão a regra de que o valor patrimonial em dança de um objecto, de uma coisa ou de uma pessoa é proporcional à fidelidade e à complexidade da memória que suscita.

Por conveniência metodológica, distinguem-se em seguida três tipos de memória de dança. Trata-se, evidentemente, de uma classificação possível, operativamente eficaz para encontrar respostas precisas à pergunta: o que há para preservar em dança?

1. O registo fílmico e o registo video (este mais recente) vieram oferecer um sistema cómodo e eficiente de fixação dos movimentos dançados. Funcionam como **simulacros da memória**. Permitem o registo das peças coreográficas, à medida que elas vão surgindo, e possibilitam uma difusão diversificada e alargada da Dança Teatral, ampliando virtualmente o respectivo repertório.

De um ponto de vista patrimonial, impor-se-ia portanto a constituição de **cinematecas e de videotecas de dança**, integradas ou não em arquivos já existentes.

2. A segunda memória da dança pertence ao campo dos sistemas de escrita do movimento. Escrita de movimento!? Mas, escrever o movimento dançado é certamente diferente de escrever um texto teatral ou escrever uma sinfonia. Na verdade, embora sem carácter definitivo, os projectos de instauração de uma escrita rigorosa do movimento multiplicaram-se, pelo menos, desde a viragem do sec. XVII para o séc. XVIII, com a publicação da obra *Chorégraphie ou l'Art de décrire la Danse*, de Feuillet³. No sec. XIX, mais do que um coreógrafo projectou

sistemas de escrita, associando a representação estilizada do corpo humano à notação musical: Arthur Saint-Leon (1852), Friedrich Albert Zorn (1887), Vladimir Stepanov (1892), Alexander Gorsky (1896). No sec. XX, entre as numerosas propostas, refiram-se a de Rudolf Laban (1928) e a de Benesh (1956). Apesar de uma assinalável evolução na direcção de um sistema de registo rigoroso, a escrita de um bailado, por exemplo, em “labanotação” ou “em Benesh”, resulta sempre numa espécie de **mnemónica**.

No plano patrimonial, seria muito conveniente proceder a pesquisas arquivísticas sistemáticas, de forma a identificar documentos deste tipo e, eventualmente, a criar **núcleos arquivísticos** especializados.

3. A terceira memória da dança não é um “simulacro”, nem uma “mnemónica”. Ela habita na própria memória - ela é porção e expressão da memória colectiva - sujeita às leis do esquecimento e da lembrança. Enfim, é **memória**, no sentido literal desta faculdade, com as vicissitudes e glórias do seu exercício. Aqui vive o mestre de dança... um dia, pode ter dançado a *Giselle*, sentido o público vibrar, ter convivido com outros bailarinos, ter vivido os movimentos vezes sem conta, de tal maneira que a música lhe tomou o corpo, como uma sabedoria secreta. Agora, no estúdio de dança, é instrumento de memória da Arte. O conhecimento de tal segredo exige suor abundante e muitas lágrimas. É preciso que os discípulos sejam mestres de outros discípulos. E estes transmitam o segredo a outros, e estes a outros... e, assim, indefinidamente, para que a memória não se apague. Neste processo de reprodução de tipo corporativo, acontecem sempre pequenas e grandes infidelidades, adaptações, releituras, acomodações. Acontece, afinal, tudo aquilo que tem a ver com o exercício da memória... e com as leis do esquecimento.

Este é eventualmente o terreno mais problemático no plano da protecção patrimonial... quem ensina dança?, quem pode ensinar dança?, onde se deve ensinar?

O que é certo é que, no contexto de uma política patrimonial adequada, haveria que equacionar, no âmbito das acções de defesa e preservação da dança, o ensino da mesma e - sobretudo - a **qualidade do ensino da dança**.

O património de dança funda-se nestas três memórias - “memória-simulacro”, “mnemónica” e “memória colectiva”. E é, ainda, sobre estas três memórias que se constrói o seu futuro.

Notas

1. *Elementos de Dança de Sala dedicados e oferecidos a Suas Altezas o Príncipe D. Carlos Fernando e Infante D. Affonso Henriques pelo professor de Dança Justino Dias Lima Soares.*

Lisboa, Offic. typ. de J.A. de Mattos, 1876; p. 12.

2. *Vocabulário portuguez e latino, aulico, anatomico (...)*

Coimbra, 1712.

3. Em Portugal, apareceu, em 1761, um tratado baseado na obra de Feuillet: *O Methodo ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças, dado à luz e oferecido aos dignissimos senhores assignantes da Assembleia do Bairro Alto. Por Julio Severin Panteze.*

Lisboa, Offic. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1761.

Facsimiles

Da obra *Elementos de Dança de Sala* dedicados e offerecidos a Suas Altezas o Príncipe D. Carlos Fernando e Infante D. Affonso Henriques pelo professor de Dança Justino Dias Lima Soares. 2.^a edição. Lisboa, Offic. typ. de J.A. de Mattos, 1876.

ELEMENTOS DE DANÇA DE SALA

DEDICADOS E OFFERECIDOS A SUAS ALTEZAS

O

PRINCIPE D. CARLOS FERNANDO

E

INFANTE D. AFFONSO HENRIQUES

PELO PROFESSOR DE DANÇA

JUSTINO DIAS LIMA SOARES

Contendo a explicação de todas as marcas, figuras, passos, tempos e posições de walsa, polka masurka, schottisch, (Fenians, Caçadores da Rainha D. Maria Pia, Fraternidade entre os povos belligerantes, Lanceiros infantis, Polka das Terças, Animação dos Bailes. Shara Bernhard e Minuete da Côte, produções do auctor) Lanceiros, Imperiaes, Franceza e Cotillon.

2.^a edição, correcta e augmentada

OFFICINA TYPOGRAPHICA
DA
Empreza Litteraria de Lisboa
1 a 5—Calçada de S. Francisco—1 a 5

ELEMENTOS DA DANÇA

Dança é a arte que dá as regras para se mover o corpo e os membros a compasso.

Compasso é a divisão do tempo em partes iguaes, determinado pelo andamento da musica e regulado pelo andamento da dança.

O compasso que determina o andamento da dança é de binario, excepto o da mazurka e walsa que são de ternario; o de schottisch, quatrenario.

A dança de sala divide-se em cinco partes: *figura, passo, pião, tempo e posição.*

Figura é uma combinação de passos que por si só comprehendem um exercicio completo de dança.

Passo é uma reunião de diversos tempos, que perfeitamente combinados se possam classificar como complemento da figura.

Pião é toda a evolução que se faz em qualquer ponto, empregando tres tempos a sua execução: o primeiro tempo marca-se collocando o extremo do pé esquerdo tanto quanto seja necessario para se exe-

cutar um quarto, meio, tres quartos ou pião inteiro; o segundo, elevando-se e rodando sobre os extremos dos pés, e o terceiro, baixando e tomando 3.^a posição, direita ou esquerda.

Tempo é o movimento recto ou obliquo que tem de se fazer para a execução de qualquer passo de dança.

O tempo divide-se em duas especies: *tempo simples* e *tempo composto*.

Tempo simples é o movimento que se faz com um só pé.

Tempo composto é o que se faz com os dois.

Posição é a attitude simples e natural que se deve adoptar apenas se começa o exercicio da dança.

As posições são seis, essenciaes para as danças da época:

1.^a posição.—As pernas completamente verticaes, os calcanhares unidos e os pés em linha recta. (Vide planta n.º 1).

2.^a posição.—Os pés na mesma linha, porém afastados 25 centimetros aproximadamente. (Vide planta n.º 2).

3.^a posição.—Os pés cruzados, tocando o calcanhar do pé direito o concavo do pé esquerdo. (Vide planta n.º 3).

4.^a posição.—O pé direito afastado 25 centimetros do pé esquerdo, porém na mesma posição. (Vide planta n.º 4).

5.^a posição.—Os pés completamente cruzados desde os extremos até aos calcanhares, collocando o pé direito pela frente do esquerdo. (Vide planta n.º 5).

6.^a posição.—O extremo do pé direito tocando o calcanhar do pé esquerdo. (Vide planta n.º 6).

Todas estas posições excepto a 1.^a e a 5.^a, têm direita e esquerda e dever-se-hão executar curvando as pernas e elevando-se nos extremos dos pés, sem

apoio algum, afim de se adquirir equilibrio e firmeza, conservando-se n'uma posição vertical, de maneira que os movimentos sejam firmes, flexiveis, graves e naturaes.

Apenas se tiver conseguido executar com perfeição as posições acima indicadas, dever-se-ha entrar no estudo dos passos com que actualmente se marcam as differentes figuras de dança, devendo-se começar pelos da quadrilha, visto serem estes os que menos difficuldade offerecem a praticar, como *en-avant*, *en-arrière*, *glissés balancé*, *chassé croisé à droite et chassé croisé à gauche*, *bâtiment*, *terças piões e meios piões*.

En-avant é um passo de dança que se executa avançando e divide-se em 2 compassos e 4 tempos.

O 1.º tempo executa-se avançando com o pé direito, faz 4.ª posição direita e marca 1 tempo; 2.º tempo avança com o pé esquerdo, faz 4.ª posição esquerda e marca 2 tempos; 3.º tempo avança com o pé direito, faz 4.ª posição direita e marca 3 tempos; 4.º tempo avança com o pé esquerdo, faz 3.ª posição direita e marca 4 tempos, marcando *bâtiment* e *chaté*.

En-arrière é um passo de dança que se executa recuando e divide-se em 2 compassos e 4 tempos.

O 1.º tempo executa-se recuando com o pé esquerdo, faz 4.ª posição direita e marca 1 tempo; 2.º tempo recua com o pé direito, faz 4.ª posição esquerda e marca 2 tempos; 3.º tempo recua com o pé esquerdo, faz 4.ª posição direita e marca 3 tempos; 4.º tempo recua com o pé direito, faz 3.ª posição direita e marca 4 tempos.

Balancé é um passo de dança que se executa balanceando no mesmo sitio em que nos achamos e divide-se hoje em 2 compassos e 4 tempos.

No 1.º tempo o pé direito vae a 2.ª; 2.º tempo o talão

esquerdo vem a 3.^a esquerda; 3.^o tempo o pé esquerdo
vae a 2.^a; 4.^o tempo o pé direito vem a 3.^a direita.

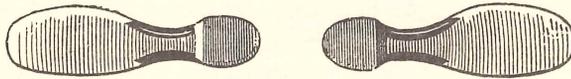
Os *croisés* executam-se actualmente da seguinte
fôrma: 1.^o tempo, 4.^a direita; 2.^o tempo, 3.^a direita;
3.^o tempo, 4.^a direita; 4.^o tempo, 3.^a direita; 5.^o tempo,
4.^a direita, 6.^o tempo, 3.^a esquerda.

Croisé à gauche é o contrario d'estas posições,
terminando em 3.^a direita.

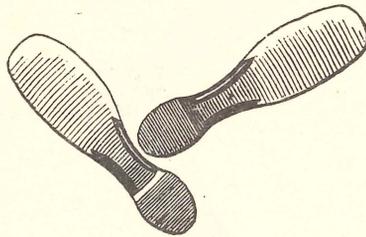
PLANTA N.º 1



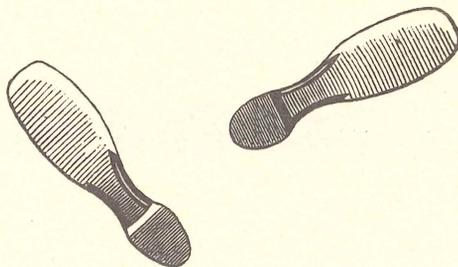
PLANTA N.º 2



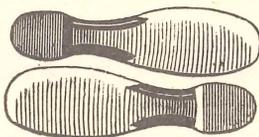
PLANTA N.º 3



PLANTA N.º 4



PLANTA N.º 5



PLANTA N.º 6

