

NOÇÕES DE COMPOSIÇÃO NA HISTÓRIA DA DANÇA MODERNA

Ana Macara *

Introdução

Este artigo, de carácter essencialmente informativo, é o primeiro de uma série em que procuraremos desenvolver a análise de algumas noções de composição descritas por diversos autores e o seu relacionamento com a aparição e desenvolvimento da Dança Moderna. Como ponto de partida, passaremos por uma curta abordagem dos conceitos envolvidos, ou seja, aquilo que se pode entender por *Dança Moderna* e a noção de *Composição*, aplicada à dança.

Sobre a História da Dança Moderna

Tendo começado entre as décadas 20 e 30 do nosso século, como reacção às limitações sentidas nos estereótipos técnicos e estéticos aceites pela Dança Académico-Clássica, aquilo que hoje em dia normalmente se designa por *Dança Moderna* abrange técnicas e concepções coreográficas tão distintas como as de Martha Graham ou as de Anna Halprin, por exemplo. As grandes diferenças que se verificam entre os diversos criadores, e entre os estilos e correntes estético-artísticas que têm marcado sucessivas gerações de coreógrafos, tem por vezes levado à utilização de terminologias diversas que por vezes dificultam o entendimento daquilo que se entende por *Dança Moderna*. Martha Graham, por exemplo, preferiu apelidar a sua técnica de *Dança Contemporânea* (designando as suas escolas como "School of Contemporary Dance"), apesar de ser generalizadamente considerada como uma das fundadoras e principais impulsionadoras da *Dança Moderna*.

Na Europa, pelo contrário, têm sido apelidadas de *Dança Contemporânea* as técnicas desenvolvidas por uma segunda geração que se afirmou, sobretudo nos E.U.A., através de novas concepções estéticas, durante as décadas 50 a 60. No entanto, representantes desta corrente, como por exemplo Alwin Nikolais intitulam-se coreógrafos de *Dança Moderna*.

Por outro lado, a forte corrente que se desenvolveu entre os anos 60 e 70, impulsionada pelo chamado *Judson Group*, aquilo a que Jean M. Brown (1979) chama a *New Avant-Garde* da Dança Moderna, é normalmente designado por *Dança Pós-Moderna*. No entanto, sob o ponto de vista conceptual, esta não se

* Assistente FMH/UTL

pode relacionar com as correntes artísticas do *pós-modernismo*, que se desenvolveram nas últimas décadas, sobretudo a nível da arquitectura, e com a qual se verificam fortes afinidades por parte de uma geração seguinte de coreógrafos que se tem afirmado, quer nos E.U.A. quer, com grande implantação, na Europa, sobretudo no que respeita à recusa do minimalismo característico da geração antecedente e à procura de uma espectacularidade de meios, em oposição à grande contenção intelectual anterior. Estas questões terminológicas levam por vezes a algum desentendimento sobre as diferentes correntes que têm feito a história da dança ocidental no nosso século. De facto, as diferentes técnicas, estilos e concepções coreográficas que se têm revelado ao longo dos anos são agrupáveis por épocas, e por tendências, à volta de determinados coreógrafos mais influentes e seguindo correntes estético-artísticas distintas, embora frequentemente contraditórias. Isto talvez pareça justificar, e mesmo impôr, para possibilitar a análise e o entendimento geral, a utilização de denominações distintas para as diferentes correntes. Cremos, no entanto, que se justifica perfeitamente a utilização do termo *Dança Moderna* para designar todo este sistema de técnicas e estilos que, sendo distintos, e sofrendo as mais variadas influências, apresentam, apesar de tudo, as mais íntimas relações, mantendo sempre um referencial comum, não só nos aspectos de fundamentação técnica como nos de posicionamento artístico-cultural. Se, por um lado, as diferenças na abordagem de alguns aspectos específicos variam por vezes muito, isso deve-se precisamente ao facto de se manter vivo o mesmo espírito de sempre, ou seja, a vontade de encontrar novos modos de utilizar o corpo e novas formas de conceber o movimento como meio de exprimir conceitos inovadores, pela recusa em aceitar formas e modelos anteriormente reconhecidos, mas sempre em relação com aquilo que foi feito anteriormente dentro do mesmo sistema que é a *Dança Moderna*. E tudo isto se tem passado, ao longo deste século, com influências mútuas e situações de grande interligação, em paralelo com o sistema da *Dança Clássica*, em que, com variações de estilo, a técnica (e, de um modo geral, as concepções coreográficas) se tem mantido numa evolução contínua, mas sempre ligada aos padrões tradicionais.

Assim, aceitamos a designação genérica de *Dança Moderna* para todas estas correntes que, apesar de distintas, pertencem a uma mesma família conceptual e evolutiva. Como modo de distinção, iremos referir-nos, de acordo com aquilo que é normalmente aceite terminologicamente, aos *precursores*, para mencionar aqueles criadores que, com anos de antecedência, prepararam o caminho para a instalação desta nova forma de dança, e de que são exemplos mais significativos Loie Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Dennis; por *primeira geração* designaremos aquele grupo, também por vezes chamado de *pioneiros*, e cujos principais representantes, nos E.U.A., são Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e Hanya Holm. A *segunda geração* é representada por nomes que, tendo começado por participar como bailarinos durante o movimento antecedente, acabaram por desenvolver o seu trabalho como criadores no prosseguimento e por vezes em contestação da anterior, afirmando-se sobretudo na década de 50. Posteriormente, falaremos da *Dança Pós-Moderna*, por ser o termo mais generalizado para designar as correntes que se desenvolveram nos

anos 60 e 70, considerando, por fim, como *contemporâneo*, e à falta de um termo que se tenha imposto com aceitação geral, tudo aquilo que de novo tem sido feito desde o princípio dos anos oitenta, até aos nossos dias.

A Noção de Composição em Dança

Tradicionalmente, tanto em Artes Plásticas como na Música, o termo *composição* tem sido correntemente empregue para designar não só o processo de estruturação e construção de uma obra de arte, como o seu resultado (ou seja, o objecto artístico em si). As normas que regem este processo, nos seus diferentes aspectos, têm assim sido estudadas e analisadas de há longa data, em relação às diferentes artes, embora a designação de *compositor* seja normalmente adoptada para designar o criador musical. A utilização do termo *composição* aplicado à Dança é, no entanto, relativamente recente na história desta forma de expressão artística. Se bem que os criadores dos séculos anteriores já tenham utilizado os seus métodos de composição próprios, com determinantes formais e temáticas características do seu estilo, o termo normalmente empregue é o de *coreografia*, e o seu estudo por vezes apelidado de *coreologia* (embora este termo não seja de aceitação geral, sendo hoje sobretudo utilizado para designar estudos ligados ao registo do movimento coreográfico). Assim, é só no nosso século que se começa a generalizar o emprego, na análise da obra coreográfica, do termo *composição*, sobretudo a partir do momento em que, com o surgir da Dança Moderna, se desenvolve a procura de novos meios de utilizar o material que é constituído pelos corpos (dos bailarinos), o movimento e o espaço cénico, bem como a utilização de modelos formais diferentes do tradicional. A utilização do termo *composição*, bem como dos conceitos nele envolvidos, “importados” quer das artes plásticas e da música, quer da abordagem filosófica do objecto artístico em geral, aparece assim de modo absolutamente natural, a partir do momento em que se considera a Dança como uma forma de expressão artística idêntica às outras Artes. Os seus parâmetros de estruturação e de desenvolvimento criativo, bem como de análise e crítica, deverão necessariamente ser idênticos, tanto mais que se verifica um paralelismo evidente entre estas diferentes formas de expressão artística. Na utilização das cores e das formas num espaço delimitado ou delimitável, a Dança é, em muitos aspectos de composição, absolutamente comparável às Artes Plásticas, enquanto que nos aspectos de estruturação temporal, e independentemente da utilização de material sonoro como suporte, a composição em Dança se desenvolve segundo métodos e modelos comparáveis aos da Música. Assim, é natural que entre os principais documentos que surgem ligados à *primeira geração* da Dança Moderna se encontrem os de escritores ligados a outras artes que, ao analisar um novo tipo de concepção coreográfica, relacionam os métodos utilizados com aquilo que é praticado nas outras formas de expressão artística. É o caso, por exemplo, do compositor musical Louis Horst que desenvolveu o seu trabalho, durante vários anos, em parceria com Martha Graham, com quem partilhou influências mútuas. Publicou importantes obras que fortemente contribuíram, não só para uma maior generalização no emprego do termo *composição* em relação à dança, como para

uma maior compreensão de toda esta temática. Horst (1961) justifica a análise da dança em paralelo com as outras artes, afirmando, por exemplo, que: "The elements of any of the arts are sufficiently similar and overlapping to cause a good deal of borrowing of terms between them. For instance, we speak of tone "color", melodic "line", the "rhythm" of a painting, "dissonance" of color or movement, "discordant" building styles, or an "architectonic" literary style."¹ (p. 29)

Por outro lado, se os *precursores* da Dança Moderna tiveram como papel, essencialmente, desafiar o estatuto do bailado clássico como único tipo de dança artisticamente aceitável, isto deve-se a que a sua contestação não foi apenas em relação aos aspectos técnicos do movimento utilizado, como por vezes é salientado, mas também, e sobretudo, aos modelos de composição seguidos. Só as novas concepções coreográficas justificam o repúdio de um tipo de movimento longamente desenvolvido através de uma técnica em apurada evolução. Mas, durante este período, ainda não aparece claramente, por parte das diferentes e independentes protagonistas, uma consciencialização das noções de composição, tal como se irá verificar a partir da primeira geração da Dança Moderna.

Mary Wigman (1973), que J. M. Brown qualifica como uma *precursora*, mas que muitos consideram, pelas características do seu trabalho, como uma das principais *pioneiras*, embora tenha desenvolvido o seu trabalho anterior e independentemente dos seus "colegas" americanos, apresentou, em 1925, um importante documento intitulado, precisamente, "Composição". Aí, e começando por afirmar que "There is no technique of composition"² (p.85), M. Wigman expõe os seus pensamentos sobre composição em arte coreográfica: "The essential ingredients of a dance composition are: a. The theme; b. Its development; c. Its variations; d. Structure (of the whole); e. Dynamics; f. Nuance g. Ornamentations"³ (p.89).

E segundo Doris Humphrey (1959), outra representante da *primeira geração*, "the four elements of dance movement are [...] design, dynamics, rythm and motivation"⁴ (p. 46). Apesar das diversas classificações, a consciência da importância destes diferentes elementos, e o desenvolvimento coreográfico em sua função, é talvez uma das principais características daqueles que integram a *primeira geração* da Dança Moderna. Do mesmo modo, tanto na segunda geração como nos *pós-modernos*, a exploração dos elementos básicos da composição continuam a ter importância primordial, quer pela continuação do desenvolvimento de determinadas noções, quer pela contestação de regras anteriormente tidas como certas, como meio de expandir as possibilidades criativas e de comunicação

¹ Os elementos de cada uma das artes são suficientemente similares e sobrepostos para causar um grande número de empréstimos de termos entre elas. Por exemplo, falamos de "cor" do tom, "linha" melódica, "ritmo" de uma pintura, "dissonância" de cor ou de movimento, estilos de construção "discordantes", ou de estilo literário "arquitectónico".

² Não existe nenhuma técnica de composição.

³ Os ingredientes essenciais de uma composição de dança são: a. O tema; b. O seu desenvolvimento; c. As suas variações; d. Estrutura (do todo); e. Dinâmica; f. Nuance; g. Ornamentação.

⁴ Os quatro elementos do movimento de dança são [...] o "design", a dinâmica, o ritmo e a motivação.

estética. Passaremos então a analisar alguns aspectos referentes a dois dos elementos ou “ingredientes” fundamentais de uma composição coreográfica: a motivação e o design.

Motivação

O termo *motivação* apresenta, por vezes, em composição, alguma ambiguidade, porquanto se pode referir tanto a questões temáticas, como aos aspectos meramente formais, com os quais está intimamente ligada. A motivação, para a criação coreográfica, sendo diferente de coreógrafo para coreógrafo, encontra, tanto nos seus aspectos temáticos, como nos de organização do movimento, diversos pontos em comum em todos os pioneiros da Dança Moderna. A reafirmação de que qualquer dança deverá ser mais do que mera exibição técnica é comum a todos eles. Segundo D. Humphrey (1959), por exemplo, para além da apresentação das qualidades dos bailarinos, “something must be added to make this display worth while, and that something is motivation”⁵ (p.111). É verdade que já muito antes do aparecimento da Dança Moderna, Noverre, o grande ideólogo da Dança Académico-Clássica, se tinha interessado profundamente por este problema. Para ele, a dança do seu tempo (séc. XVIII) nem sempre cumpria os seus objectivos mais profundos. Para a renovação que preconiza, é necessário “to re-unite action with dancing; to accord it some expression and purpose”⁶ (p. 11). Mas o Bailado Clássico, com toda a evolução que sofreu ao longo dos anos, manifesta sobretudo na interpretação dos grandes bailarinos (e particularmente bailarinas), e apesar de algumas e importantes excepções, apresenta-se a determinado sector de criadores e de público como demasiado estereotipado, parecendo por vezes que o primeiro objectivo do bailado se tornou a própria exibição daquelas qualidades técnicas. A lição de Noverre, apesar de extremamente influente, foi frequentemente esquecida durante todo o séc. XIX e princípios do séc. XX. Por outro lado, mesmo nas melhores obras, a criação de bailados seguiu sempre a influência determinante das concepções tradicionais. A motivação é procurada numa história, ou num guião, mas a sua expressão é quase sempre limitada, não só por uma temática restrita, como por um vocabulário definido, em que as técnicas de dança e de pantomima se conjugam e articulam de modo bem codificado. A reacção contra a Dança Clássica aparece assim não apenas contra a técnica em si, mas contra os métodos de criação coreográfica, através de uma procura de um novo tipo de motivação. A simples narrativa já não parece ser o suficiente. Cada um a seu modo, os novos coreógrafos procuram redescobrir a verdadeira natureza da dança, e, assim, encontram novas motivações para dançar.

Entre os *precursores*, L. Fuller (1979) apontava já para a necessidade de esquecer aquilo que tinha sido feito em dança até aí, afirmando: “Let us try to forget educational processes in so far as dancing is concerned. Let us free ourselves from the sense that is ordinarily assigned to the word [...] To rediscover the primitive form

⁵ algo se deve juntar para que essa exibição valha a pena, e esse algo é a motivação.

⁶ reunir acção com dança; atribuir-lhe expressão e finalidade.

of dance, transformed in a thousand shapes [...]”⁷ (p. 17). Bem conhecida é também a procura de Duncan daquilo a que chama “dança natural”. Alguns anos depois, é Ruth St. Dennis quem escreve: “Let us see in the free, spontaneous dance of every child the beginning of the universal language, and the universal art [...]”⁸ (p.23). Nesta sua procura de uma nova forma de dança, todas estas *precursoras* da Dança Moderna encontram razão de ser para o seu trabalho, de modo próprio e bem distinto. Loie Fuller, por exemplo, surge no meio teatral apresentando danças cuja principal motivação parece ser a exploração, de forma absolutamente inovadora, não só de diferentes adereços de carácter tradicional, como também de novos elementos cénicos representativos das conquistas tecnológicas características do seu tempo. Usou os efeitos cénicos em extremo, procurando de forma bem planeada e consciente todos os meios possíveis de aproveitar as novas tecnologias, sobretudo no que respeita às potencialidades que a iluminação eléctrica traz para a modificação da cena. O seu interesse pelas capacidades tecnológicas em relação à iluminação estão bem patentes naquilo que nos deixa escrito sobre o seu trabalho: “Color is disintegrated light. The rays of light, disintegrated by vibrations, touch one object and another, and this disintegration, photographed in the retina [...]. Our acquaintance with the production and variations of these effects is precisely at the point where music was when there was no music”⁹ (p.15)

Em relação a Isadora Duncan, se é sabido que tenta imitar a arte da antiga civilização, a utilização que faz de músicas até aí jamais dançadas, e a sua procura de uma visualização, através do movimento, do potencial sentimental e emotivo do suporte musical parece ter sido uma das principais motivações para a maioria dos seus trabalhos. Ruth St. Dennis, por outro lado, inspira-se em danças étnicas e sobretudo de raiz oriental, que interpreta de modo absolutamente pessoal; a motivação para as suas danças mais conhecidas aparenta, no entanto, partir de uma vontade de explorar a sua grande capacidade de impressionar e atrair largas camadas de público através da criação de fortes imagens visuais baseadas em origens diversas, carregadas de grande exotismo e sensualidade que lhe são peculiares, e, sempre que possível, com utilização de grande aparato cénico.

Se, em relação às precursoras, não se encontra nas suas diversificadas obras uma dominante técnica ou temática, já no que respeita a *primeira geração* se encontram vários pontos em comum. Por um lado, na recusa em coreografar com o objectivo de apenas demonstrar quaisquer proezas técnicas, como já vimos, os vários representantes desta geração procuram, no seu trabalho, uma motivação para o movimento, de carácter orgânico. Isto verifica-se sobretudo nas obras de Doris Humphrey e Martha Graham, de tal modo que, tanto uma como outra,

⁷ Tentemos esquecer processos educacionais naquilo que diz respeito à dança. Libertemo-nos do sentido que é normalmente atribuído à palavra [...] Para redescobrir a forma primitiva da dança transformada num milhar de formas [...]

⁸ Vejamos na livre espontânea dança de todas as crianças, o início da linguagem universal e da arte universal [].

⁹ A cor é luz desintegrada. Os raios de luz, desintegrados por vibrações tocam um objecto e outro, e esta desintegração fotografada na retina [...]. O nosso conhecimento da produção e variações destes efeitos está precisamente no ponto em que a música estava quando não havia música.

distinguindo-se da sua contemporânea de raiz europeia Hanya Holm, desenvolvem toda a sua técnica com base nos movimentos da respiração, o que para uma representa uma alternância de cair e levantar, de equilíbrio e desequilíbrio, enquanto para a outra representa o contraste entre a contracção e a perda de contracção. Em comum a toda esta geração verifica-se a procura deliberada de um movimento de identidade própria, em que a motivação de cada gesto está no consubstanciar de uma ideia coreográfica de temática consistente com um novo ideal. Segundo Doris Humphrey (1959), a coreografia utiliza quatro tipos de gestos: sociais, rituais, funcionais e emocionais. Esta classificação é perfeitamente coerente com a coreografia desta primeira geração. Nas suas obras, estes criadores procuram tratar assuntos que consideram particularmente relevantes para a sua época e, de um modo geral, são particularmente atraídos por temas representativos, de forte pendor emocional. Os principais títulos que nos ficaram dessa época mostram-no bem. Os mais profundos sentimentos e emoções humanas são o principal potencial de motivação a que se recorre. E a própria escolha das músicas, normalmente diferentes daquelas que tinham sido usadas em dança até aí, serviu, de certo modo, como uma fonte de inspiração emocional directa. Curiosamente, apesar do carácter representativo, e mesmo narrativo, de grande parte das obras mais significativas, verifica-se uma forte convivência desta primeira geração com as correntes suas contemporâneas da arte abstracta. Esta é expressa pela recusa de um naturalismo primário, e Martha Graham, por exemplo, refere-se à sua profunda admiração pelo trabalho do pintor Kandinsky. A coexistência com a arte abstracta reflecte-se também, profundamente, na escolha dos cenários, cujas características formais se contrapõem, frequentemente, ao carácter profundamente representativo de determinadas obras. Em comparação com aquilo que era praticado anteriormente, no entanto, esta associação é vista como algo de profundamente inovador. Assim, Stark Young (1969) escrevia, em 1932, a propósito da dança de Martha Graham: "Her dancing is pictorial, necessarily, since one understands it through the eyes. It is not pictorial in the sense of being representative, but pictorial as in an abstract painting or a pattern in design."¹⁰ (p.51). Os aspectos formais de composição deste novo tipo de dança, na exploração dos elementos espaciais e rítmicos, tornam-se de tal modo importantes, que a sua análise a torna comparável à arte abstracta, apesar das características representativas que apresenta. Em paralelo com os *pioneiros* seus contemporâneos, e de acordo com Wallingford Riegger (1969), "Miss Graham's art has been called abstract, yet in every gesture the human equation is present, never in a formalized way, always as an organic element."¹¹ (p. 37).

A *segunda geração*, encabeçada pelos nomes de Merce Cunningham e Alwin Nikolais, vem, no entanto, revelar-se de modo revolucionário em relação à primeira, sobretudo pela sua capacidade de abandonar os temas anteriormente procurados, e explorando um novo tipo de motivação para a obra coreográfica.

¹⁰ A sua dança é pictórica, necessariamente, pois compreendemo-la através dos olhos. Não é pictórica no sentido de ser representativa, mas pictórica como numa pintura abstracta ou o padrão de um *design*.

¹¹ A arte de Miss Graham tem sido chamada de abstracta, mas em cada gesto a equação humana está presente, nunca de um modo formalizado, mas sempre como um elemento orgânico.

Abandonando os temas de carácter representativo, estes criadores, seguindo embora percursos completamente distintos, procuram sobretudo abstrair-se deles, de modo a fazer ressaltar ao máximo todos os aspectos formais e cénicos da coreografia. Mostram-nos que a motivação para o movimento se pode encontrar no próprio movimento, e não apenas em ideias extrínsecas, emocionais ou outras. A exploração de diferentes qualidades de movimento (em dinâmica, formas, ritmo, etc.) e dos aspectos formais de composição são agora aceites como motivação temática suficiente. A motivação para o gesto torna-se assim, não meramente orgânica, mas dominada pela conceptualização formal do movimento.

Na era pós-moderna, embora continuando a exploração formal do movimento coreográfico levada frequentemente a extremos minimalistas, encontram-se também novos tipos de motivação para a coreografia, sendo a exploração de novos espaços um dos mais marcantes. Trisha Brown, Meredith Monk e muitos outros, dançaram nos cenários menos prováveis para a apresentação de bailados, desde edifícios vazios a telhados de casas, passando pelos mais inesperados ambientes naturais. Assim, em vez de ser a dança a criar o seu próprio espaço no palco, ela passa a ser, de certo modo, o produto de um espaço específico, frequentemente escolhido pelas suas potencialidades de motivação. Nestes, e noutros casos, a dança é frequentemente usada como uma arte conceptual, em que a ideia, ou conceito que a rege se apresenta como a alma do trabalho, e em que o movimento em si deixa de ser o mais importante, funcionando apenas como veículo para a transmissão intelectual de uma ideia. E, ao que parece, isto continua a ser verdade para muitos dos mais significativos coreógrafos *contemporâneos*, apesar de hoje em dia, ao contrário do que aconteceu na era *pós-moderna*, se verificar generalizadamente, não só um regresso a temáticas representativas de acordo com diversas tendências, como a uma grande procura de uma certa forma de espectacularidade da obra, não só pela utilização de grandes cenários, naturais ou cénicos, como pelo próprio movimento em si, que assume, por vezes, características quase acrobáticas.

Design: Simetria e Assimetria

No que respeita aos aspectos do design, uma das constantes presentes nas mais representativas criações de Dança Moderna, desde os *precursores* aos *contemporâneos*, é a rejeição do tratamento tradicional do design de características simétricas. Se, na Dança Clássica, um dos modos mais importantes de estruturar o desenho coreográfico de modo equilibrado passa pela utilização da simetria, não só na distribuição dos bailarinos (normalmente o corpo de baile) no espaço, como na sequenciação do movimento (a mesma frase é frequentemente repetida simetricamente para o lado oposto), estes métodos são completamente postos em causa por sucessivas gerações de coreógrafos modernos e pós-modernos, utilizados apenas excepcionalmente e com objectivos específicos. D.Humphrey (1959) escreveu: "Symmetry is lifeless" (p. 160); "Art is for stimulation, excitement, adventure. Painters know very well that this calls for asymmetry"¹² (p.50). A exploração da assimetria tem sido, assim, regra geral, predominante na Dança

Moderna. A utilização da simetria, no entanto, foi também adoptada de modo muito marcado e significativo. D. Humphrey chama a atenção para o impacto que pode ter uma utilização selectiva da simetria: "The movement art, like others, must have moments of rest and repose, which are often more satisfying when symmetrically designed. Also, absolute balance of parts has its uses at the beginning of a sequence, to indicate a serenity of spirit before desire has begun, or again at an ending, when some dénouement of peace or conviction is to be stated"¹³ (p.51). Apesar de o uso tradicional da simetria ser rejeitado, as suas potencialidades são simultaneamente exploradas e, sobretudo na primeira geração da Dança Moderna, em que os temas são normalmente tratados de modo representativo e com forte teor emocional, o seu tratamento, completamente distinto dos métodos clássicos aparece, não tanto no design espacial, mas sobretudo nas formas corporais utilizadas. Se é certo que o treino da Dança Académico-Clássica utiliza quase constantemente posições corporais simétricas como ponto de partida e de chegada da maior parte dos movimentos, a verdade é que uma das características da coreografia clássica consiste na apresentação do corpo de um ponto de vista quase sempre frontal, mas em que as posições assumidas raramente são perfeitamente simétricas, quer pela colocação do tronco e braços, quer pela colocação das pernas normalmente cruzadas uma pela frente da outra, quer em quinta, quer noutras posições. Mesmo quando braços e pernas se apresentam de forma simétrica (como por exemplo, com colocação em segunda posição de pés e de braços), é por norma acrescentado um movimento assimétrico da parte superior do tronco (o "épaulement"), que vem quebrar a o simetrismo da posição. Em Dança Moderna, pelo contrário, o corte com a técnica clássica veio permitir aos coreógrafos a utilização de formas corporais cujo impacto resulta precisamente de um rigoroso e, de certo modo pouco natural (se quisermos considerar como natural o tipo de movimento ou posição espontaneamente assumido na vida corrente) simetrismo. Curiosamente, portanto, a reacção em relação aos métodos clássicos levou, por um lado, a rejeitar o tipo de simetrismo utilizado até então, e Humphrey defende esta rejeição afirmando que também noutras formas de arte, como a pintura ou a escultura, por exemplo, a assimetria se encontra sempre presente, mas por outro, verificou-se uma exploração das suas potencialidades sob diferentes pontos de vista, maior do que havia sido feito até aí. Sendo uma arte que se apresenta sempre com uma certa duração, a comparação com a pintura, embora ajude a compreender a importância de alguns aspectos de carácter espacial, é limitada, pois não aponta para a necessidade de desenrolar no tempo, com todas as possibilidades de variação e contrastes entre a perfeita simetria e a passagem ao assimetrismo que isso permite. Tendo isto em conta, desde a segunda geração até aos nossos dias, em toda a história da Dança Moderna, a exploração do assimetrismo tem-se mantido

¹² A simetria não tem vida; A Arte é para estimulação, excitação, aventura. Os pintores sabem muito bem que isto pede assimetria.

¹³ A arte do movimento, como outras, deve ter momentos de descanso e repouso que frequentemente satisfazem mais quando desenhados simetricamente. Também o equilíbrio absoluto das partes pode ser usado no princípio de uma sequência, para indicar uma serenidade de espírito antes de começar o desejo, ou então num final, quando se pretende mostrar um desabrochar de paz ou convicção.

a norma, sendo a utilização da simetria a exceção, aplicada, sobretudo em formas corporais de transição entre outras onde predomina, mais uma vez, a assimetria.

Conclusão

Começámos este artigo por abordar as questões terminológicas ligadas ao conceito de Dança Moderna, e justificámos a utilização do termo composição em relação à dança. Em seguida, e de forma necessariamente não exaustiva, dada a vastidão de obras ligadas à Dança Moderna, analisámos o modo como alguns dos seus coreógrafos mais representativos têm encarado dois elementos específicos de composição: A motivação e os aspectos de design ligados ao simetrismo/assimetrismo. Necessariamente, muitos outros elementos de composição ficam por abordar, o que deixamos para uma continuação em posteriores artigos.

Bibliografia

- Brown, J. M. (1979). *The vision of Modern Dance*. Londres: Dance Books.
- Cunningham M. e Lesschaeve, J. (1985). *The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Leschaeve*. New York - London: Marion Boyars.
- Fuller, L. (1979). Light and the dance. In J. M. Brown (Ed.) *The vision of Modern Dance* (p. 13 a 19). Londres: Dance Books.
- Horst, L. e Russell, C. (1961). *Modern Dance forms: In relation to other arts*. New York: Dance Horizons.
- Humphrey, D. (1959). *The art of making dances*. New York: Grove Press.
- Noverre, J. - G. (1983). Letters on Dancing and Ballets. In R. Copeland e M Cohen (Ed.) *What is dance: Readings in theory and dance criticism* (p.10-14). New York: Oxford University.
- Riegger, W. (1969). Riegger 1937. In M. Armitage (Ed.) *Martha Graham: The early years* (p. 36-39). New York: Da Capo.
- St. Dennis, R. (1979). The dance as life experience. In J. M. Brown (Ed.) *The vision of Modern Dance* (p.21 a 25). Londres: Dance Books.
- Wigman, M. (1973). *The Mary Wigman Book: Her writings*. (Walter Sorell Trad.). Middletown, Connecticut: Wesleyan University.
- Young, S. (1969). Young 1932. In M. Armitage (Ed.) *Martha Graham: The early years* (p. 49-53). New York: Da Capo.