

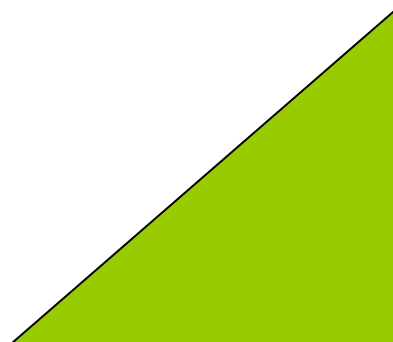


Contributo para o esclarecimento do valor estético da Dança Contemporânea

Estudo a partir do ponto de vista de um grupo de
professores/coreógrafos de dança

Patrícia Daniela Pereira Gouveia

Porto, 2007



Contributo para o esclarecimento do valor estético da Dança Contemporânea.

Estudo a partir do ponto de vista de um grupo de coreógrafos/professores de dança

Monografia realizada no âmbito da disciplina de Seminário do 5º ano da licenciatura em Desporto e Educação Física, na Opção Complementar de Desporto de Alto Rendimento, Ginástica, da Faculdade de Desporto da Universidade do Porto

Orientadora: Professora Doutora Teresa Oliveira Lacerda
Patrícia Daniela Pereira Gouveia

Porto, 2007

Gouveia, P. (2007). Contributo para o esclarecimento do valor estético da Dança Contemporânea. Estudo a partir do ponto de vista de um grupo de coreógrafos/professores de dança. Porto: P. Gouveia. Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Desporto da Universidade do Porto.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA, ESTÉTICA, ARTE.

À minha família
e à minha vida.

Agradecimentos

À Professora Teresa Lacerda pela orientação e apoio.

Aos entrevistados, pela disponibilidade e interesse apresentado.

A todos os meus professores que me despertaram o gosto e a paixão pela Dança.

Aos meus pais, pelo apoio e preocupação que sempre demonstraram.

Ao Ricardo pelo amor e carinho.

Índice Geral

Agradecimentos.....	V
Índice geral.....	VII
Índice de quadros.....	IX
Resumo.....	XI
Abstract.....	XIII
Résumé.....	XV
1. Introdução.....	1
2. Objectivos do Estudo.....	7
2.1. Objectivo Geral.....	7
2.2. Objectivos Específicos.....	7
3. Revisão da Literatura.....	10
3.1. Estética.....	14
3.1.1. A Estética do século XX.....	17
3.2. Dança.....	22
3.2.1. Dança Contemporânea.....	25
3.3. A Estética da Dança.....	28
4. Procedimentos Metodológicos.....	39
4.1. Grupo de estudo.....	41
4.1.1. Caracterização do grupo	41
4.2. Investigação Qualitativa: entrevista.....	43
4.2.1. Construção e realização das entrevistas.....	44
4.2.2. Análise e interpretação das entrevistas.....	45
5. Apresentação, discussão e interpretação dos resultados.....	47
5.1. O que é que a Dança Contemporânea procura transmitir.....	49

5.2. O que é que o público procura na Dança Contemporânea.....	58
5.3. O contributo do corpo (em termos de forma) na estética da Dança Contemporânea.....	62
5.4. Categorias estéticas que contribuem para o esclarecimento do conceito de valor estético da Dança Contemporânea.....	68
6. Considerações Finais.....	75
7. Bibliografia.....	81
Anexos.....	I
Anexo I. Guião das Entrevistas	III
Anexo II. Dados Biográficos dos entrevistados	VII

Índice de Quadros

Quadro 1. Caracterização do grupo em estudo.

Quadro 2. Valores negativos, segundo Polin (cit. Huisman.1994, p. 111).

Quadro 3. Categorias estéticas da arte contemporânea (com base na revisão bibliográfica).

Resumo

Desde os primórdios da História da Estética, mais concretamente desde o tempo de Platão, que o “belo” é a categoria que mais ênfase tem recebido dos filósofos, sendo vista como uma procura da beleza por excelência. No entanto, a arte, numa relação constante com a beleza, afasta-se da realidade que nos rodeia, reclamando a ampliação das suas categorias estéticas e marcando uma ruptura com a sistematização.

No presente trabalho, a Dança Contemporânea é focalizada através de um olhar estético. Estando a cargo da estética a reflexão sobre a arte, vamos procurar entender como as duas áreas interagem, influenciando-se mutuamente. Assim, o principal objectivo deste trabalho traduziu-se em procurar esclarecer o conceito de valor estético no contexto da Dança Contemporânea. Para o efeito recorreu-se à opinião de um grupo de oito coreógrafos/professores de Dança Contemporânea, aos quais foi aplicada uma entrevista semidirectiva. As respostas às entrevistas constituíram o *corpus* do estudo, que foi submetido à técnica de análise de conteúdo.

Os resultados e conclusões evidenciaram um conjunto de categorias associadas ao valor estético da Dança Contemporânea: a comunicabilidade da obra, a reflexão sobre a condição do humano, o movimento, a espectacularidade, o quotidiano. A Dança Contemporânea procura evidenciar as transformações que ocorrem constantemente no seio da sociedade, tendo-se constatado não uma tendência de retratar a realidade no seu sentido restrito, mas sim a urgência de a problematizar.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA, ESTÉTICA, ARTE.

Abstract

From the beginning of the History of Aesthetics, namely from Plato's time, the philosophers have emphasized the category of "beauty" seen as the search for beauty by excellence.

However art, in a permanent relationship with beauty, lives far from the real world, claiming the expansion of its aesthetic categories while opening a fracture with systematization.

In this work the Contemporary Dance is seen through an aesthetic point of view. Once the aesthetics' role is to focus upon art we will try to understand how the two areas interact and influence each other. The main goal of this work is to enlighten the aesthetic value of Contemporary Dance. To that end, we appealed to the opinion of a group of eight choreographers / teachers of Contemporary Dance, which was applied an semi-directive interview. The answers to the interviews formed the *corpus* of the study, which was submitted to the technical analysis of the content.

The outcomes and conclusions of the study brought up a whole of categories associated to the aesthetic value of Contemporary Dance: the communicability of the work, reflection on the human condition, motion, the everyday.

The interpretation of Contemporary Dance eventually brings up the idea of art as a permanent changing of society. We realized there is a tendency not to portrait the real world in itself but to urgently problematize it.

Key words: CONTEMPORARY DANCE, AESTHETICS, ART.

Résumé

Dés le debut de l'Histoire l' Esthétique, plus justement dès Platon, que le « beau » est la catégorie la plus discuté parmi les philosophes, reconnue comme la recherche de la beauté par excellence. Pourtant, l'art, par rapport constant à la beauté, s' éloigne de la réalité qui nous entoure, en appelant à l'expansion de ses catégories esthétiques et en remarquant une rupture avec la systématisation.

Dans ce travail, on met au point la Danse Contemporaine à partir d'un regard esthétique. Une fois que l'esthétique fait une réflexion sur l'art, on essaie de comprendre comment les deux domaines se mettent en rapport. Le principal objectif de ce travail est essayer d'expliquer l'importance esthétique de la Danse Contemporaine. Dans ce but, on a demandé l'opinion à un groupe de huit choréographes/professeurs de Danse Contemporain, à travers d'une interview semi-directive. Les réponses aux interviews constituent le corpus de l'étude, qu'on a fait soumettre à la technique d'analyse de contenu. Les résultats et les conclusions de cet étude ont mis en évidence un tas de catégories associées au rôle esthétique de la Danse Contemporaine : la communicabilité de oeuvre, le réfléchissement sur la condition humaine, le mouvement, le spectacle, le quotidien. La Danse Contemporaine cherche à mettre en évidence les transformations qui se produisent constamment dans la société. On a vérifié, pas une tendance à montrer la réalité tout court, mais surtout l'urgence de la problématiser.

Mots-Clés : Danse Contemporaine, Esthétique, Art.



1. Introdução

Para podermos estabelecer um entendimento, sobre a sociedade contemporânea, precisamos acima de tudo de compreender e ter conhecimento das fases da história que lhe deram lugar.

Com a estética contemporânea passa-se de igual forma. Fazendo um recuo na sua História, muitas foram as fases que a constituíram. Passando pela estética de Platão, Aristóteles e estendendo até à estética de Kant, determinadas teorias estéticas consagravam à beleza um lugar central. Huisman (1994, p. 22) menciona Platão afirmando que para este, “a procura do belo é um desejo de eternidade, uma espécie de ânsia de purificação; traz ao homem amor e alegria”.

Portanto, e tendo em conta que a estética pretende reflectir sobre a arte, podemos afirmar então que, historicamente a arte regia-se por um princípio de beleza. No entanto, a arte em permanente identificação com o belo cria uma estética diferente do mundo real, tendo ocorrido em finais do século XIX uma transformação no contexto das manifestações artísticas, que teve como consequência uma amplificação das suas categorias estéticas.

Esta mudança foi sendo preparada pelo contributo de pensadores como Hegel, que foram decisivos para a criação de novas perspectivas no que respeita à arte, despontando uma nova ideia de arte, “deixando entender que a arte se situa para além destas transformações históricas e morre continuamente para assumir novas formas” (Eco, 1972, p. 126). De acordo com Adorno (1970), Hegel procurava um acto de identificação na relação com a obra, centrando a arte numa perspectiva de liberdade, relativamente ao objecto.

Nas concepções antigas da arte, o acento era posto na significação da obra, na medida em que o poeta esperava que o observador apreendesse a obra, tal e qual como ele pretendia dizê-la. Pelo contrário, o desenvolvimento da sensibilidade contemporânea colocou a ênfase num tipo de obra de arte que integre a possibilidade de várias perspectivas de leitura, apresentando-se como um estímulo para uma livre interpretação. (Eco, 1972). Perante esta afirmação, sentimos hoje a necessidade de questionar qual então o valor

estético da arte contemporânea. É precisamente aqui que se concretiza o ponto de partida do nosso estudo. No entanto, questionar o valor estético da arte contemporânea, coloca-nos perante uma imensidão de manifestações artísticas que, apesar da estreita relação existente entre todas elas, pelo facto de se situarem no mesmo contexto histórico, apresentam-se como formas de arte individuais: pintura, música, escultura, cinema, dança, entre outras.

Neste estudo, é nossa intenção dar relevo à Dança Contemporânea, procurando contribuir para a compreensão do seu valor estético, na medida em que “a dança, a arte do corpo e do movimento por excelência, adquire nesta perspectiva valores e significações estéticas e éticas completamente novas” (Ropa, 2005, p. 29).

Na História da Dança, o corpo dançante foi sempre um corpo maquilhado, fechado numa técnica extremamente inflexível, regido por formas e categorias espelhadas no belo, na harmonia, na ordem, tal como o *ballet* o pretendia ser.

No entanto, caminhos traçados por Isadora Duncan, como pioneira do *ballet* moderno, contribuíram para o despoletar de novas mudanças no contexto artístico da dança. Duncan, preconizava que a dança não devia ser a repetição de passos já instituídos. Devia ser livre e expressar os sentimentos mais íntimos do bailarino. Segundo Ossona (1984, p. 45) “na dança moderna a beleza das formas não é pré-estabelecida; um movimento será belo ou não, em relação com a finalidade expressiva e com a veracidade da resposta dada ao sentimento que a origina”.

A partir deste contexto, surge posteriormente, no século XX, a Dança Contemporânea que, apesar da sua multiplicidade de linguagens e correntes, abarca um denominador comum, que Schlicher (2005) designa como uma atitude de rejeição global da técnica da dança académica, portanto, uma nova qualidade de expressão, em vez de se limitar à imitação formal da realidade quotidiana. Esboça uma ideia total de libertação artística que moveu toda a arte contemporânea. Esta arte “livre”, liberta-se também da beleza como categoria ratificadora do seu valor estético.

Contudo, segundo Vaccarino (2005), a pessoa que dança não pode ser um corpo bruto. Pode-se ser ao mesmo tempo bailarino e a própria pessoa, dançando de maneira orgânica, natural, e não seguindo um modelo de naturalismo ingênuo. Ou seja, a Dança Contemporânea, impele o personagem a tornar-se pessoa. Talvez seja este um dos seus fascínios. O que procuramos no presente trabalho é justamente explicar e compreender a estética da Dança Contemporânea. Se o valor estético da Dança Contemporânea não pode ser explicado pela beleza, como pode então ser traduzido? Este constitui o problema do nosso estudo.

Para a sua concretização idealizamos três vias possíveis. A primeira consistia em obter a informação pretendida através da realização de uma entrevista, aos coreógrafos/professores, ou seja, aqueles que concebem as criações artísticas. A segunda aos próprios bailarinos e, por fim, à comunidade interpretante, isto é, ao público.

Apesar da validade destas três vias, como tínhamos que optar, decidimos optar pelo primeiro grupo, pela via do coreógrafo/professor. A razão da nossa escolha, prendeu-se com aspectos relativos à credibilidade da informação, um vez que, não só são pessoas que dedicam a sua vida profissional à arte contemporânea, como têm já uma vasta experiência como coreógrafos, professores e bailarinos, o que lhes confere um estatuto mais válido para opinar sobre a Dança Contemporânea.

Foi nossa intenção tentar desvendar relações entre a Dança Contemporânea e seus intervenientes, de um ponto de vista estético. Deste modo, a nossa reflexão teve como propósito fazer a fusão de temas que pensamos estarem intimamente relacionados, como sejam a Dança e a Estética (da Dança), tendo o corpo um papel mediador, na medida em que a dança é manifestada por uma linguagem corporal, ou seja, através do corpo.

Passamos de seguida à apresentação sumária dos pontos que compõem o nosso estudo:

- Depois da introdução, que constitui o ponto um, no ponto dois são apresentados os objectivos que nos propomos a atingir com o trabalho;
- De seguida, no ponto três, realiza-se a revisão da literatura que teve como objectivo conferir sustentabilidade ao nosso trabalho. Expomos, numa primeira parte, uma caracterização sumária acerca da História da Estética, passando pelas suas principais correntes e pensadores que lhes estão associados. Este ponto é importante na medida em que nos permite fazer um ponto da situação e obter um entendimento geral acerca da estética contemporânea. Numa segunda parte, é dada ênfase à História da Dança, referindo-se as suas principais transformações que levaram ao aparecimento da Dança Contemporânea. Na última parte da revisão, enunciamos um conjunto de relações estabelecidas entre os conceitos de dança e de estética;
- No ponto quatro, na metodologia, descrevemos todo um conjunto de procedimentos relativos ao instrumento utilizado, sua construção, justificação e respectiva aplicação;
- É no ponto cinco que damos a conhecer a análise e interpretação pormenorizadas do *corpus* do estudo, tentando dar resposta aos objectivos inicialmente formulados;
- As principais conclusões constituem o ponto seis, tendo como propósito expor as considerações finais mais relevantes do nosso trabalho;
- O ponto sete ficou reservado para as referências bibliográficas utilizadas para a concretização deste estudo.



2. Objectivos do Estudo

2.1 Objectivo Geral

Contributo para o esclarecimento do valor estético da Dança Contemporânea, a partir do ponto de vista de um grupo de coreógrafos/professores de dança.

2.2 Objectivos Específicos

- Esclarecer o que é que a Dança Contemporânea procura transmitir do ponto de vista do professor/coreógrafo.
- Clarificar, do ponto de vista do professor/coreógrafo, o que é que o público procura na Dança Contemporânea.
- Esclarecer qual o contributo do corpo (em termos de forma) na estética da Dança Contemporânea.
- Identificar categorias estéticas que contribuam para o esclarecimento do conceito de valor estético da Dança Contemporânea.



3. Revisão da Literatura

Estabelecidos os objectivos do estudo, o nosso próximo passo, a revisão da literatura, surgiu da necessidade de melhor compreender a evolução e o estado actual da arte, procurando estabelecer a simbiose entre a estética e a Dança Contemporânea.

Numa primeira fase consideramos pertinente proceder a uma descrição acerca da História da Estética, dando um especial relevo à corrente estética que identifica a arte com o belo, passando pelas diversas teorias que lhe são subjacentes, até chegarmos por fim à estética do século XX, em que a questão da beleza deixa de esgotar a temática da disciplina, procurando estabelecer uma relação no que respeita às suas categorias estéticas.

Posteriormente, tendo em conta, que este é um trabalho sobre a Dança Contemporânea, e para melhor compreendermos os motivos que levaram à sua génese, procuramos rever de uma forma sucinta toda a História da Dança, procurando estabelecer um entendimento lógico no que respeita à sua evolução e transformação.

Numa fase final, e partindo da problemática apresentada, voltamos a nossa atenção para a definição dos conceitos e para as relações que temos como finalidade estabelecer, ou seja, entender de que forma é que estas duas áreas (estética e Dança Contemporânea).

3.1 - Estética

Ao longo das diferentes épocas que marcaram a história, o estudo da estética foi sofrendo alterações significativas, ou seja, o mundo dos valores em que a arte evolui, foi-se modificando até chegarmos aos nossos dias, à era contemporânea.

A filosofia sempre favoreceu a questão do racional, em detrimento das emoções, das sensações. No entanto, os próprios filósofos, acabaram por reconhecer que o homem é mais do que uma máquina pensante, surgindo desta forma uma nova ciência, a estética, que se pode assumir como uma designação genérica para a nossa relação com a arte e que “nasce da tentativa de explicitar o papel que as sensações e as emoções desempenham no pensamento humano” (Townsend, 1997, p. 30).

Segundo Huisman (1994), a estética designa toda a reflexão filosófica sobre a arte, dependendo desta forma, o objecto e o método da estética, da maneira como se define a arte. Numa outra perspectiva, a estética é o nome genérico que compreende o conjunto das doutrinas e dos métodos que se ocupam da arte (Bayer, 1978), sendo a filosofia, a crítica, a história da literatura, a história da arte e a análise cultural das matérias que lhe são subjacentes (Townsend, 1997). O esteta, não é um espectador sensível ou um artista inspirado. A sua função própria é “compreender e fazer compreender o que escapa à perturbação e às confusões do gozo e à embriaguês da criação”. (Basch, cit. Bayer, 1978, p.388).

Townsend (1997) distinguiu, três tipos de teorias estéticas, importantes para uma melhor compreensão da História da Estética e sua evolução. A primeira teoria, considera o belo como tema central, e é sobre esta que iremos colocar maior ênfase, uma vez que historicamente, desde os primórdios da estética setecentista, desde as suas origens classicistas e barrocas até aos alvares da espiritualidade romântica, determinadas teorias estéticas consagravam à beleza um lugar primordial. A segunda teoria relaciona-se com

a experiência estética, que determina que a estética se define por “uma singular experiência imediata” (Townsend, 1997, p. 37) auxiliada pelos sentidos, sendo a expressão o seu principal termo teórico. Por fim, a terceira teoria, ocupa-se não tanto da experiência individual, mas das relações que se estabelecem com o mundo da arte. A temática desta teoria irá ser abordada na terceira parte desta revisão, quando falarmos das relações entre o artista, a obra e o observador.

A primeira teoria apresentada por Townsend (1997), defende a identificação da arte com o belo. Com efeito, e segundo Franzini (1995), o próprio mundo transforma-se no paradigma da beleza, tendo a Estética, sido mesmo definida por “ciência que estuda a beleza” (Herrero, 1998, p.675).

O que é o belo? Eis uma questão sobre a qual muitos filósofos e pensadores se debruçaram, nomeadamente Platão, para o qual “a essência da arte está no paradigma, no padrão do belo eterno que ilumina o mundo estético” (Huisman, 1994, p. 25). Para Platão a arte era uma aproximação ao belo, procurando encontrar a harmonia, o esplendor que todos possuímos mas que, porventura, poderá estar escondido (Huisman, 1994).

Um outro filósofo que constituiu a base primordial da estética foi Aristóteles, que, tal como Platão, também estudou o belo, conferindo-lhe uma dimensão mais relacionada com a ordem, ritmo, harmonia, medida, simetria. Um aspecto interessante a considerar, é que também pensadores do nosso tempo, foram “beber” momentos à História da Estética, para elaborar as suas teorias estéticas. Por exemplo, Townsend (1997), tal como Platão, define a beleza num princípio cosmológico ou metafísico de ordem e de relação.

Traduzindo este princípio de ordem no contexto artístico, podemos recordar a ideologia clássica e o princípio de ordem que a sustentava: a pintura servia-se de relações ordenadas, com as cores que combinavam entre si; a dança era movimento ordenado; a música vivia da harmonia e do ritmo das sonoridades que a compunham; a poesia com a métrica e o ritmo, era quase uma construção imposta artificialmente.

A Arte até ao fim do século XIX era portanto resumida à famosa tríade de conceitos: verdadeiro, belo, bem. No entanto, ainda na estética do século XVIII, na grande multiplicidade e variedade das suas manifestações, o desenvolvimento dos horizontes conceptuais abertos por Kant e por Hegel foram absolutamente importantes para traçar novos caminhos no panorama da estética. A estética de Kant deslocou-se do objecto para o sujeito, conferindo-lhe um papel activo, introduzindo a problemática do “gosto”. A arte é para Kant, “uma criação consciente de objectos que produz nos que os contemplam a impressão de terem sido criados sem intenção, à semelhança da natureza” (Kant cit. Huisman, 1994, p. 40). Franzini (1995) menciona também David Hume, como um dos responsáveis pelo lançamento da discussão sobre a problemática do gosto, acrescentando que a beleza não é uma qualidade intrínseca das coisas, mas existe apenas em quem a contempla.

A verdadeira especificidade do Kantismo está numa nova teoria do gosto, matéria propriamente do sentimento. Huisman (1994) afirma que, para Kant, o gosto não é somente um juízo do sentimento, mas também um sentimento do juízo. Também Townsend (1997, p. 45) aborda a teoria do gosto afirmando que, “o meu gosto estético, permite-me saber que em face de dado objecto reajo de determinada maneira”.

Ao analisar a estética de Kant, Huisman (1994, p. 38) sublinha que para este filósofo a analítica do juízo estético divide-se em quatro momentos: qualidade, na medida em que o “gosto é a faculdade de julgar um objecto ou um modo de representação pela satisfação ou desprazer de forma inteiramente desinteressada”; quantidade “é belo aquilo que agrada universalmente sem conceito”; relação “ a beleza é a forma da finalidade de um objecto enquanto percebida sem representação de fins”; modalidade (da satisfação dada por um objecto) “É belo aquilo que é reconhecido sem conceito como o objecto de uma satisfação necessária”.

Face a isto, o “gosto” a partir de meados do século XVIII viria a adoptar-se como termo primordial da estética, substituindo-se ao “belo”, uma vez que, o

gosto estético passa a ser literalmente encarado como um novo sentido (Townsend,1997).

A arte, de que o belo é o meio de expressão por excelência, cria um universo estético diferente do mundo real. Comparativamente com os públicos de outras eras, hoje é menos provável defender que toda a arte deve ser bela. No final do século XIX, a questão da beleza deixa de esgotar a temática da estética, uma vez que no contexto geral das manifestações artísticas, apareceram novas e importantes questões que exigiram, necessariamente, a ampliação das categorias da estética, para um vocabulário mais próximo da realidade.

3.1.1 – A Estética do Século XX

Ou seja, no século XX a estética pretendeu ser muito mais que a teoria filosófica do belo e do bom gosto, o que teve como consequência uma renovação da ciência estética. A este propósito, Perniola (2005) opina que a reacção tradicionalista engana-se ao apresentar uma ideia pouco consistente da arte baseada num “valor” estético de que ninguém já é capaz de estabelecer as características.

A estética ganhou então novo impulso desde o princípio do século XX, sendo animada por um sentimento novo que Lionello (1997, cit Bayer, p. 55) designou por autonomia da arte, isto é, “ a justificação da arte por motivos interiores a si mesma e não colhidos do exterior”.

Dois exemplos de artistas que gozaram de reputação no cenário artístico e redefiniram o “fazer artístico” europeu, foram Marcel Duchamp (1887-1968) e Andy Warhol (1928-1987).

Marcel Duchamp foi um fenómeno que marcou e que é apontado como uma referência na arte contemporânea, definindo uma nova visão sobre a arte. Ele declarou-se como anti-artista, tendo em conta que a “arte não é mais para ele uma questão de conteúdos, mas de um invólucro” (Cauquelin, s/d, p. 81) (galeria, salão, museu), assinalando que apenas o lugar de exposição faz

desses objectos obras de arte, sendo esse lugar que dá o valor artístico de um objecto, por pouco estético que este seja.

Tal como Duchamp, também Andy Warhol (apesar de na história da arte, pertencer aos anos sessenta - Pop Arte) deixou a sua marca na história da arte contemporânea. Warhol, pintor e cineasta norte-americano, é considerado como o porta-voz lúcido e satírico desta sociedade de consumo. Segundo Cauquelin (s/d) a arte vai-se reger pelas leis do mercado dos produtos, e será um produto como qualquer outro.

O trabalho de Warhol é considerado um exemplo inigualável de cinismo (Perniola, 2005). As suas obras têm um duplo sentido: por um lado situam-se no sistema do mercado, mas por outro lado, exibindo esse sistema, ele critica-o. Esta articulação complexa de duplos sentidos faz de Warhol o “arrancador da sociedade de comunicação”, encontrando no cinismo, uma forma de crítica, perante uma sociedade de consumo tão característica da era contemporânea (Cauquelin, s/d, p. 93).

Perniola (1997) caracterizou a nossa época como uma época que mantém uma relação diferente com as outras épocas históricas. Essa relação situa-se precisamente na questão do sentir, de um querer sentir apenas o essencial. Como tal, a Estética tenderá cada vez mais a “descrever o que se passa no espírito do artista ao criar, e a estudar o objecto de arte não em si, mas visto através dos sujeitos em que se refracta” (Bayer, 1997, p.43).

Para além do sentir que foi referido como uma das palavras de ordem no contexto artístico contemporâneo, Perniola (2005) fala-nos de uma outra problemática, a da “diferença”, que nos induz numa outra corrente da filosofia contemporânea, mas que a nosso ver, e tendo em conta o tema deste trabalho, é importante referir. Resumidamente, existe como implícita na estética, a tendência para as ideias da harmonia; “é essencial à existência do estético pelo menos a prefiguração de um fim de conflito, de uma paz futura”. Pelo contrário, o pensamento da diferença nasce, pela recusa dessa “reconciliação estética”

(Perniola, 2005, p. 72). Portanto, há uma relação bastante forte com a problemática do sentir e a problemática da diferença, tendo em conta que, cada vez mais, o artista procura uma realidade e procura sentir essa mesma realidade, no entanto, sem a encenação de um desfecho, como uma forma de tornar a sua obra mais autêntica, e uma aproximação à existência humana, uma existência menos hermética.

Portanto, as dimensões do belo, da harmonia, do sublime, da perfeição tão em supremacia noutras épocas históricas, já não se adequam aos valores da contemporaneidade, suscitando mesmo na opinião de Adorno (1970) a suspeita de infantilidade.

Segundo Franzini (1995, p. 107), o princípio da arte antiga era a beleza, mas o belo, está bem longe de representar o ideal das obras modernas, as quais são muitas vezes “representações do horrível: não do equilíbrio, mas do excesso, não da harmonia, mas do dissídio”. .

Herrero (1998) fala-nos da necessidade de manifestar a totalidade da Ideia em toda a sua expressão e desenvolvimento, num contexto artístico. Por conseguinte, tal será apenas possível se consideramos o feio, o elemento negativo, como uma realidade presente ao lado do puro ideal. Também Adorno (1970) acrescenta que não há algo de simplesmente feio, assim como não há algo de simplesmente belo, nomeadamente um torna-se por vezes a negação do outro. “A beleza é em si, historicamente, o que se liberta na luta” (Adorno, 1970, p. 35).

Quadro 2. Valores estéticos negativos, segundo Polin (cit. Huisman.1994, p. 111).

O Feio		
• hediondo	• mediocre	• grotesco
• horrível	• destestável	• piegas
• desmedido	• ornamentado	• afectado
• pomposo	• desordenado	• enfadonho
• grandiloquente	• disforme	• ridículo
• empolado	• monstruoso	• qualquer
• banal	• desproporcionado	• desconchavado
• insípido	• informe	• risível

O feio em contraposição com o belo, assim como um grupo abrangente de novas categorias estéticas, passaram a ocupar um lugar de destaque na estética contemporânea, uma vez que sem elas, a problemática da estética torna-se impossível de abordar.

Uma das categorias estéticas com relevo na arte contemporânea é por exemplo, o riso, o cómico, o humor, ou seja, o mundo do risível. Desde sempre o riso acompanhou o ser humano, tendo sido o Homem, muitas vezes definido por vários filósofos como um *animal que sabe rir* (Bergson, 1991, p. 18). O humorismo, que se distingue claramente de outras formas do riso é, segundo Perniola (1997), um sentimento que permite a entrada numa dimensão de vida mais profunda e essencial do que a habitual, tendo em conta a forma ilusória e fingida com que por vezes jogamos a existência. Segundo Bergson (1991, p. 20) o cómico oscila entre a vida e a arte, tendo por isso qualquer coisa de estético porque, e citando o mesmo autor, “o cómico nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, livres de preocupações com a sua conservação, começam a tratar-se a si próprias como obras de arte”. O cómico deve ter portanto, um significado social e para o compreendermos temos que ir ao seu meio natural, que é a sociedade, uma vez que “não há cómico fora daquilo que é propriamente humano” (Bergson, 1991, p.14).

Na perspectiva de Perniola (1997, p. 47), o humorismo mostra a “inconsistência dos objectivos habitualmente perseguidos e introduz-nos na

experiência da vida nua, despojada de ilusões”, tal e qual como pretende ser a arte contemporânea que se apoia na realidade da vida e da sociedade, para descrever os seus factos. Bergson (1991) fala-nos de duas forças complementares, presentes no jogo da vida, sendo elas a tensão e a elasticidade. Se uma delas faltar provocará um desequilíbrio na existência, podendo resultar em acidentes de toda a espécie ao nível do foro físico, psicológico, etc. “O riso flexibiliza tudo o que poderia restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social”. (Bergson, 1991, p. 25).

Outra situação, que caracteriza a obra contemporânea é a convivência com o caos. A tradição romântica sempre travou uma luta contra o caos, estando sempre implícito nas obras do criador a procura de um sentido de ordem, de composição, de organização. Mas agora, a arte, rompendo com todos os dados adquiridos “passa a contar com o caos para se organizar”. O desrespeito pela norma normalizou o desvio (Cunha e Silva, 1999, p. 155).

O “*ready-made*” é uma manifestação radical, que se traduz numa ruptura com o fazer artístico, uma vez que se trata de apropriar-se do que já está feito, funcionando como um autêntico operador caológico. Segundo Cunha e Silva (1999, p. 155), “ele recolhe o aleatório que o mundo fornece através dos seus objectos e devolve-os, discretamente transformados, mas com o estatuto de obra de arte”. O criador ao investir no objecto, transformando-o num objecto de arte, projecta o caos, expressando-o.

Portanto, quando se fala do caos na obra de arte contemporânea, fala-se de um sistema longe do equilíbrio, um sistema aberto, onde energia e matéria podem ser trocadas com o seu ambiente. (Steinberg, 1994 cit, Cunha e Silva, 1999).

A partir daqui, muitas são as categorias que estão subjacentes ao universo do mundo contemporâneo, talvez todas. Porém, algumas em primazia relativamente a outras, entrando também o campo da subjectividade nesta questão, uma vez que cada artista tem o seu próprio mundo e um vocabulário muito próprio nas suas criações. No entanto, para melhor nos situarmos nas categorias estéticas da arte contemporânea, foi elaborada uma recolha, com o

intuito de reunir o conjunto de categorias mais referenciadas pelos estudiosos da área (quadro 3).

Quadro 3. Categorias estéticas da arte contemporânea (com base na revisão bibliográfica).

Categoria estética	Autor
Nojo	Perniola (2005)
Diferença	Perniola (2005)
Sentir	Perniola (2005)
Trauma	Perniola (2005)
Influência	Perniola (1997)
Comunicação	Perniola (1997)
Sedução	Perniola (1997)
Polifuncionalidade	Perniola (1997)
Percepção	Perniola (1997)
Vitalidade	Perniola (1997)
Intuição/Expressão	Perniola (1997)
Forma	Perniola (1997)
Ética	Perniola (1997)
Religião	Perniola (1997)
Ritual	Perniola (1997)

Categoria estética	Autor
Vitalidade	Perniola (1997)
Essencialidade	Perniola (2005)
Intencionalidade	Perniola (1997)
Caos	Cunha e Silva (1999)
Acaso	Cunha e Silva (1999)
Abismo	Ribeiro (1999)
Queda	Ribeiro (1999)
Cômico	Bergson (1991)
Conhecimento	Adorno (1970)
Enigma	Adorno (1970)
Feio	Herrero (1997)
Organicidade	Ropa (2005)
Verdade	Vacarrino (2005)
Minimal	Cauquelin (s/d)

3.2 - Dança

Ao longo da História da Dança, as diversas linguagens que a contêm foram-se modificando em conformidade com o percurso da História da

Humanidade. Características marcantes de determinadas épocas, deram origem a revoluções no mundo artístico da dança, a constantes e permanentes actualizações, com novas correntes, novas propostas, com novas formas de pensar a dança.

Segundo Faro (1986), como todas as artes, a dança é fruto da necessidade de expressão do homem, e de facto o homem desde sempre se exprimiu através do movimento. Desde a pré-história, através de rituais de cunho religioso que combinavam dança, música e dramatizações. Passando pelas danças populares, pela dança teatral, pelo *ballet*, dança moderna, entre outras, até chegarmos à Dança Contemporânea que surgiu no século XX.

O *ballet* teve a sua origem na Itália renascentista, através das pantomimas que eram realizadas em grandes salões por membros da corte – a chamada dança teatral. Os nobres contratavam mestres de dança profissionais para criar em espectáculos de corte que incluíam danças. Compositores importantes compunham a música e artistas de grande talento, inclusive Leonardo da Vinci, criavam as roupas e efeitos especiais, para os membros da corte poderem oferecer espectáculos uns aos outros. Além de produzir espectáculos, os mestres de dança ensinavam danças sociais à nobreza, com o objectivo de entreter/distrair a corte durante boa parte do tempo, como um passatempo elegante para o monarca. Com o evoluir do tempo, a dança tornou-se mais do que um passatempo da corte, profissionalizou-se, e os espectáculos de *ballet* foram transferidos dos salões para os teatros. Com o desenvolvimento da técnica da dança e dos espectáculos profissionais, houve necessidade do *ballet* encontrar, por ele próprio, uma forma expressiva, verdadeira, ou seja, dar um significado aos movimentos da dança. A dança passou a ter uma narrativa, que apresentava um enredo e personagens reais, modificando totalmente a forma do *ballet* de até então (Sasportes, 1983).

No entanto, o *ballet* sofreu grandes modificações desde a sua origem. O Romantismo do século XIX transformou todas as artes, inclusive o *ballet*, que inaugurou um novo estilo romântico, aparecendo figuras exóticas e etéreas, surgindo a adopção de temas sentimentais, o endeusamento das bailarinas, o

sonho, um verdadeiro conto de fadas, em que a mulher era a protagonista, sempre frágil e delicada (Faro, 1986). Como exemplos de bailados que se tornaram famosos nesta época podemos referir a “Giselle”, “La Fille Mal Gardée”, “La Sylphide”, entre outros. No entanto, o período romântico na dança, após algum tempo, empobreceu-se na Europa, ocasionando o declínio do *ballet*. Isso, porém, não aconteceu na Rússia. As companhias do *ballet* Imperial em Moscovo e São Petersburgo, foram reconhecidas pelas suas soberbas produções e muitos bailarinos e coreógrafos franceses foram trabalhar para a Rússia, nomeadamente o francês Marius Petipa, que coreografou bailados que se tornaram célebres. Foi com Tchaicovsky que ele criou três dos mais importantes bailados do mundo: a “Bela Adormecida”, o “Quebra-Nozes” e o “Lago dos Cisnes”.

Há assim várias formas de se considerar a História da Dança. É possível perspectivá-la do ponto de vista técnico, do ponto de vista social e do ponto de vista estético. Mas a análise destas três dimensões que se nos apresentam evidencia que uma delas, ou seja, a técnica, pode e deve ser, submetida às demais. A técnica, por si só, transformaria o artista em mero robô.

No início do século XX, a dança sofreu uma grande transformação, com o aparecimento da dança moderna. Isadora Duncan (1877-1927), uma das pioneiras da dança moderna, considerava o bailado anti-natural e aspirava a tempos recuados em que a dança não era espectáculo, não era uma arte autónoma (Sasportes, 1983). Isadora Duncan recusava o património coreográfico acumulado pela técnica de dança clássica e propôs uma dança livre de espartilhos, meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se em coreografias-solo descalça e vestida com túnicas de seda (Faro, 1986).

Apesar de Isadora Duncan ter sido a grande iniciadora da dança moderna, foi Martha Graham (1894-1991) que instaurou a primeira técnica estruturada da dança moderna, criada nos anos 20 e 30 do século passado, e que continua a ser utilizada até aos dias de hoje.

Literatura, forma musical, temas americanos e estados psicológicos foram algumas das inspirações para Mary Wigman (1886-1973), Martha

Graham, Doris Humphrey (1895-1958), José Limon (1908-1972), entre outros, pioneiros da dança moderna (Kreemer, 1987), tendo cada coreógrafo desenvolvido o seu próprio estilo de movimento. Durante a primeira metade do século XX, a dança moderna sofreu muitas fases e formas, deste um período de formas mais livres para uma fase mais mecanicista (Turner, 1991). No entanto, o foco parece estar entre uma dança dramática e expressiva, e uma dança que enfatiza o próprio movimento, a sua estrutura, teoria, ritmo ou virtuosismo (Kreemer, 1987). Portanto a dança moderna desde o seu surgimento, teve como um dos principais objectivos “expressar as inquietações e contradições do seu tempo” (Dantas, 1991, p.56).

Desenvolveram-se várias técnicas de dança moderna, partindo de diferentes concepções de homem, de corpo e de movimento. Ao contrário do *ballet* clássico, ela não pretendeu estabelecer um novo código, permeado por rígidos princípios técnicos e universalmente válidos. Desse modo, não se estabeleceu um sistema único para a criação, execução e ensino da dança moderna. Pelo contrário, foram criados diversos métodos que procuravam atender às diferentes concepções, necessidades e intenções dos seus criadores.

A partir de 1960, surgiu a chamada dança pós-moderna, em que qualquer objecto, movimento, ou gesto, poderia surgir sem razão aparente (Kreemer, 1987). A chamada dança pós-moderna procurou construir repertórios gestuais sem relação alguma com as formas de dança até então existentes no contexto da dança teatral, ou seja, do *ballet* clássico, e as diferentes técnicas da dança moderna. “Na sua tentativa de buscar um “grau zero da dança” reconheceram nos movimentos do dia a dia – caminhar, correr, sentar, vestir, despir – os elementos a partir dos quais seria possível elaborar uma dança em diálogo com a realidade quotidiana”. (Dantas, 1991, p. 56). É sobre este contexto, o da dança pós-moderna, que surge a Dança Contemporânea.

3.2.1 – A Dança Contemporânea

A Dança Contemporânea surgiu na década de 60, como uma nova manifestação artística, sofrendo influências tanto de todos os movimentos passados, como das novas possibilidades tecnológicas, provocando também fusões com outras áreas artísticas como o teatro, por exemplo. A Dança Contemporânea não possui uma única técnica estabelecida, não precisa de mensagem, de história. O corpo em movimento estabelece a sua própria dramaturgia, a sua musicalidade, as suas histórias, num outro tipo de vocabulário. A Dança Contemporânea surge assim como uma colecção de sistemas e métodos desenvolvidos na dança moderna e pós-moderna, o que resultou numa multiplicidade de linguagens utilizadas (Sasportes, 1983).

Tendo em conta que a temática deste trabalho se prende com o valor estético da Dança Contemporânea, serão referidos coreógrafos do panorama internacional, que se destacaram pela qualidade e autenticidade do seu trabalho enquanto criadores, para um melhor entendimento das suas criações.

Cada geração de coreógrafos teve as suas próprias ideias sobre a razão para fazer dança. Segundo Kreemer (1987, p. 43), “como um aprendiz de um grande cozinheiro, um novo coreógrafo aprende a partir dos mais velhos mestres, utilizando os mesmos ingredientes (o corpo no tempo e no espaço) no entanto, modificando-os às suas próprias especificações. Ao adicionar uma pitada de algo, ao misturar os ingredientes de uma maneira diferente, ou pelo seu uso de uma forma diferente o coreógrafo produz uma nova criação”.

Bill T Jones (1952-)

Bill T Jones caracteriza a sua dança como extremamente vigorosa, selvagem, assustadora e ainda bonita, que impele as pessoas a questionarem-se, a intrigarem-se. “Eu gostaria de me tornar numa força como que a voz da

minha consciência social, que reconcilie as pessoas e que as leve a questionarem” (Kreemer, 1987, p.116). Nas suas coreografias poderemos encontrar entretenimento, luz, cor, sensualidade, questões, respostas e até violência. Bill T Jones compara o seu trabalho a uma escultura, referindo-se a ela como uma presença que diz algo de nós, como “comida para os olhos” (Kreemer, 1987, p.121).

Pina Bausch (1940 -)

Pina Bausch tem exercido uma grande influência na Dança Contemporânea alemã e internacional. Bailarina, tendo aprendido com grandes mestres, estreou-se como coreógrafa em 1968. Desde 1973 dirige a sua própria companhia de dança, o Teatro de Dança de Wuppertal, que se converteu num sinónimo de excelência para o teatro-dança de todo o mundo.

Com coreografias oníricas, carregadas de emoção, Pina Bausch trabalha com os seus temas predilectos, principalmente o amor e a morte, a relação homem-mulher, a violência contra a mulher, e as relações entre indivíduo e grupo. O percurso de Pina, dos anos 60 aos anos 90, impele o personagem a tornar-se pessoa. Ribeiro (1994, p. 37), refere-se ao trabalho de Pina Bausch como “uma afirmação de uma prática artística assente no movimento significativo, representando, através da dança, o social e o existencial de uma forma tensional”. Segundo Sanguineti (2005, p. 144) “não há um estilo Bausch baseado numa escolha descritível e programada. O que é evidente, é a decisão de não-programação dos materiais que serão utilizados em cena”. A essência do estilo de Bausch é absolutamente à *posteriori*.

Meredith Monk (1942-)

Meredith Monk é compositora, cantora e coreógrafa. No que respeita ao seu trabalho, ela cria obras que prosperam na intersecção da música com o

movimento, da imagem e do objecto, da luz e do som, num esforço para descobrir novos modos de percepção.

O seu trabalho não se enquadra em nenhuma categoria, mas é entre as fendas do que são consideradas categorias que vai buscar toda a sua informação, que lhe permite “descobrir novas formas híbridas” (Kreemer, 1987, p. 252). Meredith Monk não se considera uma coreógrafa, mas sim uma compositora: de música, de movimento, de imagens. Ela não está interessada no movimento na sua própria causa, mas num corpo muito articulado, um movimento com um lado mais humano, um aspecto mais gestual. “Eu raramente uso o movimento numa forma puramente geométrica, estou é interessada numa postura como uma base física de características psíquicas” (Kreemer, cit. Monk, 1987, p.252).

Merce Cunningham (1919 - 1995)

Com coreografias abstractas, sem ligações simbólicas ou com argumentos, Cunningham criou um estilo de dança experimental e vanguardista, a *minimal dance*, impondo essa disciplina artística como uma forma de arte independente.

Hoje as coreografias de Cunningham são imprevisíveis. Aqueles que o conheciam antes de ele formar a sua própria companhia de dança, perceberam bem a mudança radical que fez ao nível da dança, desde que se afastou da sua formação inicial em *ballet* e sua associação com a coreógrafa Martha Graham. Segundo Turner (1971), o mundo da dança de Cunningham é marcado por uma inesgotável imaginação, por uma essência emocional, por mudança, por assuntos não convencionais. Para Cunningham o tema da dança é dançar. Ele afasta-se do mundo concreto, longe dos problemas humanos, criando relações entre a música e a dança. Porém, Cunningham associa também à dança o conceito da comunicação, manifestando uma preocupação em aumentar a consciência do mundo em que vive (Turner, 1971).

Merce Cunningham em entrevista com Chaeve (1985, p. 56) afirma o quão difícil é falar sobre dança, comparando-a à água: “Toda a gente sabe o que é água ou o que é dança, mas a sua grande fluidez torna-os intangíveis”. Para o coreógrafo, a dança não tem o intuito de representar alguma coisa, psicológica, literária, ou estética, incidindo mais sobre a experiência quotidiana, sobre questões físicas (Chaeve, 1985).

3.3 – A Estética da Dança

O tema deste trabalho está relacionado com a arte, mais especificamente com a dança, procurando relacionar a dança com a estética. É precisamente sobre este ponto, que vamos tentar entender de que forma é que estas duas áreas se relacionam.

Após uma descrição sumária da estética na primeira parte deste trabalho, na qual se referiu as suas principais correntes ao longo da história da arte, até chegarmos por fim à estética dos dias de hoje, a estética da era contemporânea, chegamos a uma conclusão: a estética na sua relação com a arte vai-se modificando, à medida que a sociedade e a própria arte se modificam. Ela vai-se ajustando, por forma a manter uma relação harmónica com a arte e com tudo o que lhe diz respeito.

“Quando saímos, se está a nevar e tudo se pôs branco, ficamos sós, sentimo-nos sós. Se o sol estiver a brilhar talvez não.”
(Pina Bausch, cit. Sanguinetti, 2005)

As obras de arte aparecem num sem número de culturas e contextos diferentes, no entanto podemos apontar uma particularidade comum a todos os exemplos de arte: eles não sucederam por acaso. A relação entre o criador e as obras que apresenta, constitui-se como uma via de estudo por excelência, para a abordagem dos fenómenos estéticos.

Quais são as intenções do artista? Esta pergunta dirigimo-la como é óbvio ao criador, no entanto “ter a faculdade de produzir algo nem sempre implica saber explicá-lo”, a chave é centrarmo-nos naquilo que é comunicado (Townsend, 1997, p. 27).

Segundo Townsend (1997, p. 31) a relação entre o artista e a obra de arte, baseia-se num desejo de comunicar algo e, de acordo com esta teoria, o “objecto estético é visto como um tipo de linguagem”. As intenções que são transmitidas sob a forma de um produto, podem ser entendidas tanto directamente, enquanto forma de comunicação, como indirectamente, partindo de indícios, tais como explicações prestadas por artistas e críticos. Esta intenção torna-se mais clara se recorrermos à análise das obras da coreógrafa Pina Bausch. Pina Bausch apela à sensibilidade do contemplador para o desvendar das intenções do produto posto em palco. “...nada garante que aquilo que o outro sente seja equivalente ao que nós próprios sentimos. Quanto à mensagem, não sei...Não há mensagem. A melhor coisa é deixar a intuição e a imaginação agirem” (Bausch, cit. Sanguinet, 2005, p.130). Pina Bausch, apesar de ter uma intenção na suas criações, algo difícil de formular, qualquer coisa de escondido, ela não procede demasiado directamente, deixando à prova a sensibilidades dos espectadores. Portanto, vemos de forma implícita, o carácter subjectivo que Pina Bausch e muitos outros criadores da era contemporânea, conferem às suas obras, conduzindo os espectadores a um patamar de criatividade, sensibilidade, e reflexão. Ainda a este propósito, Cauquelin (s/d, p, 120), refere que “intenção e realização são uma só e a mesma coisa”, que os diversos estádios de realização são o reflexo de uma visão, que podemos vislumbrar à posteriori, uma vez o processo acabado e que, “contrariamente à ideia recebida, a intenção só é discernível à *posteriori*”.

D'Andrea (2003, p. 5), coreógrafa e professora de Dança Contemporânea, afirma que “um espectáculo é tanto mais eficaz, quanto mais multiplicidade de sentidos conseguir construir, provocar.... o que interessa é que o espectáculo seja lido de muitas formas, oferecendo portas abertas”.

Denis Huisman (1994) afirma que é impossível estudar a fruição do amante de arte, uma vez que não há apenas uma fruição. Os contempladores sentem a arte cada um à sua maneira, sem nenhum cânone. Uma outra perspectiva a ter em consideração é a de Eco (1972), que afirma que a arte contemporânea ensinou-nos a fruir, mais do que o objecto construído, o objecto encontrado.

Huisman (1994) refere que há três maneiras de reagir face à arte, de ter uma consciência da arte:

1) O objecto provoca no contemplador, um agrado puro e simples, próximo da indiferença;

2) Há um prazer real, que sentimos perante a obra. Há sublimação da natureza e do objecto. No entanto, esse prazer é extremamente subjectivo, pois depende do capricho de quem o contempla;

3) Há uma espécie de alegria interior na contemplação, essa mesma que procuramos e que se nos oferece na arte como êxtase.

Portanto, quando vamos ver um espectáculo de Dança Contemporânea, ou ele nos é indiferente, não provocando qualquer emoção, qualquer prazer estético, ou nos agrada e o nosso estado de frieza automaticamente desaparece. Ou ainda, o entusiasmo é tal que nos exalta ao ponto de sentir alegria.

Umberto Eco (1972), num dos capítulos do seu livro intitulado “A Definição da Arte” faz uma abordagem sobre a obra aberta nas poéticas contemporâneas, procurando um novo modo de entender a relação com a obra e a sua fruição por parte de um público. Para o autor, na noção de “obra de arte” estão geralmente implícitos dois aspectos (p.153):

1 – “O autor realiza um objecto acabado e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando a uma fruição que reinterprete tal como o autor o pensou e quis”;

2 – “O objecto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a acção, no acto de fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica implicam”;

Portanto, segundo o autor, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra que se frui, cada fruição será inevitavelmente pessoal. “O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea acentuou, a pouco e pouco, a aspiração a um tipo de obra de arte que, cada vez mais consciente das várias perspectivas de “leitura”, se apresente como estímulo para uma livre interpretação orientada apenas nos seus traços essenciais”(Eco, 1972, p.154).

Um outro traço importante para a estética da Dança Contemporânea encontra-se na essencialidade do gesto estético, em procurar aquilo que é essencial. Segundo Perniola (1997, p.57) “a arte moderna foi sempre tentada pela ausência, pelo silêncio, pela página branca, entendidas não como falhas, mas como realizações absolutas de um querer sentir só o essencial”.

D’Andrea (2003), cria os seus espectáculos em busca da essencialidade do gesto estético. Segundo a autora, por vezes os espectáculos de dança e de teatro poderão afastar o público por excesso ou por carência de intenções comunicacionais. Reforça o papel da síntese no que respeita à construção cénica e da economia e selecção em termos de código, procurando desta forma, uma essencialidade ao nível dos recursos (D’Andrea, 2003). Também Perniola (2005, p. 43), caracteriza as obras de arte como um resíduo físico, “um resto de qualquer coisa que é muito mais importante e essencial”, tendo sempre presente, que o essencial da arte é a actividade do artista.

Um outro aspecto que também deve ser abordado é a questão do corpo, pela grande importância que ocupa no seio das manifestações artísticas contemporâneas.

“O mais esquecido de todos os estranhos é o nosso corpo – o nosso próprio corpo”

(Benjamin citado por Cunha e Silva, 1999)

Desde o pós-moderno até à contemporaneidade parece haver uma tendência na dança para nos centrarmos na corporalidade, no valor da matéria, no corpo que dança, partindo do pressuposto, que a espiritualidade manifesta-se inevitavelmente através de situações corporais. “Não pensamos apesar do corpo, mas com o corpo” (Cunha e Silva, 1999, p. 33). Não um corpo produzido pelo lugar, mas um corpo que produz lugares, conferindo-lhes uma dimensão relacional e uma identidade (Cunha e Silva, 1999). O corpo que dança é tido como uma “corporalidade activa na medida em que transgride o seu lugar e o transforma noutros lugares”, assumindo uma identidade fundada na variabilidade, ou seja, através deste carácter pessoal, o corpo do dançarino coloniza os lugares conferindo-lhes uma identidade, como uma “impressão digital do movimento” (Cunha e Silva, 1999 , p. 23).

É este processo expressivo que faz com que cada bailarino se torne o criador da sua própria arte, quando, no passado, não passava de um executante. Os códigos e convenções formais são substituídos pela pesquisa e elaboração individuais do movimento através de princípios que se querem naturais. Desta forma, o corpo reencontra a sua autonomia de expressão, tendo como principal objectivo, “obter a organicidade completa do seu humano” (Ropa, 2005, p.28), instalando-se na dança a noção de “corpo próprio”, na medida em que cada bailarino transporta a sua própria singularidade (Ribeiro, 1994, p.40), física e psicológica. Também Lepecki (1998, p. 23) opina sobre a importância do corpo, afirmando que “tudo é, tudo passa pelo corpo. Tudo. O

afecto, o comportamento, o valor de si próprio, passa por acções, posturas, contactos com o corpo”.

“Em Café Muller, Pina Bausch dança vestida com uma camisa de noite translúcida. Permite-se assim olhar a interioridade daquele corpo como se estivesse coberto com a própria alma”.
(Ribeiro, 1994)

Em relação à frase anterior, para a maior parte da arte contemporânea, a matéria deixa de ser apenas associada ao corpo da obra, representando também o seu fim, ou seja, o objecto do discurso estético (Eco, 1972).

A dança, a arte do corpo e do movimento por excelência, adquire nesta perspectiva valores e significações estéticas e éticas completamente novas.

No entender de Eco (1972), a obra do artista dos nossos dias, foi-se configurando como uma renúncia aparente a toda a forma, a toda a sobreposição de intenções, para deixar transparecer um facto natural, uma dádiva do acaso.

Voltando a referir novamente o trabalho de Bausch, Schmidt (2005, p. 94) afirma que o método Bausch, não é um confronto com códigos artísticos, mas sim com códigos culturais, sempre numa perspectiva de uma busca de uma reforma de vida. Bausch não se limita à imitação formal da realidade quotidiana, uma vez que dançar desse modo parece-lhe equivaler a uma mentira artística. A sua questão de fundo, reside em abolir o estereótipo da ficção e tornar assim a acção cénica credível, real, verdadeira.

Posto isto, entramos na problemática do real, assunto que merece relevo neste trabalho, uma vez que se situa nas categorias da arte contemporânea. A procura do real na sua existência nua.

Kreemer (1997), abordando o trabalho de Meredith Monk, um dos símbolos da Dança Contemporânea actual, a propósito das suas intenções, afirma que, o que a coreógrafa procura é um sentido existencial de realidade. Tenta criar um mundo, no qual as pessoas vêm e ouvem coisas de um novo

modo, suscitando memórias e sentimentos na audiência que normalmente estão reprimidos na vida diária. É uma forma de apurar os sentidos, criando um mundo com as suas próprias leis, levando a audiência a um outro lugar.

A acção estética não pertence à realidade em sentido restrito, isto é, não se mantém prisioneira da situação que encontramos, mas excede-a por definição, na medida em que representa uma apresentação imaginária do mundo que o artista e o destinatário assumem, quase como uma suspensão relativamente ao real (Perniola, 1997).

Portanto, a arte já não representa a realidade tal como a vemos, mas sim uma acção contra aquela sociedade, a favor de uma mudança, de novas visões, de um futuro alternativo.

Perniola (2005) refere que no mundo artístico do ocidente podemos encontrar duas tendências opostas. A primeira contém a relação do objectivo da arte com o seu afastamento da realidade. Na segunda tendência, a relação do objectivo da arte com uma percepção mais forte e mais intensa da realidade. Nesta segunda tendência, a sensibilidade artística apela a um erupção de um realismo extremo, através do abandono ao ideal de uma contemplação desinteressada, em favor de uma experiência intensa e perturbante, onde emoções opostas se mesclam e confundem.

Foster (cit. Perniola, 2005) escolhe a palavra “trauma” como a noção mais adequada à interpretação da arte de hoje, partindo do princípio que o encontro com o real gera angústia e trauma, assim como vontade de colocar o espectador perante algo aterrador e infame.

Reflectindo sobre a noção de “trauma” que o objecto artístico poderia suscitar no espectador, pensamos que se traduzirá num esforço do artista em não deixar o contemplador indiferente, em provocar nele um estímulo, um turbilhão de sentimentos e emoções que o fará reflectir e questionar sobre a sua existência, ficando como que hipersensível ao quebrar o invólucro (por escasso tempo que seja), o que lhe permite viver sempre deslocado do momento presente e, desta forma, ficar alheio da realidade, do seu corpo-alma. Portanto, o que mudou, não foi a vontade de fornecer uma exibição do real,

mas a própria ideia do real, despojada de acessórios que ornamentam artificialmente a existência, reivindicando uma qualidade estética: a verdade.

No mundo da arte contemporânea, a verdade não é só uma, dependendo esta, das diferentes possibilidades de leitura que a obra poderá oferecer ao observador.

“Embora por caminhos tão diferentes, fanáticos do programa matematizante e “frenéticos” da dilaceração plástica, prosseguiram, no fundo, um mesmo objectivo: alargar o campo do perceptível e do fruível ao homem contemporâneo”.

Eco (1972)

O universo artístico do passado, era marcado pela sua corrente mediante a época, ou seja, era possível a partir da obra, a partir das suas características, atribuir uma determinada época ou corrente artística, isto porque, “falava-se” apenas numa linguagem artística, familiar ao meio envolvente. Pelo contrário, nos dias de hoje, a arte, abarca uma multiplicidade de linguagens, não sendo possível reunir um consenso por parte dos criadores.

No que respeita à dança, durante a primeira metade do século XX, a dança moderna foi caracterizada por muitas fases e formas. Moveu-se desde um período de uma maior liberdade de formas, para uma fase mais mecanicista, marcada pela falta de imaginação. A partir de 1940, um segundo ciclo de desenvolvimento da dança moderna (a chamada pós-moderna) começou a emergir, surgindo o que alguns críticos da dança chamaram de “nonliteral dance”, em que cada artista tenta descobrir a dança para si próprio em termos de materiais e da sua própria base filosófica de valores (Turner, 1971).

Segundo Turner (1971, p. 29), “nonliteral dance” é a arte do movimento, afirmando mesmo que “ a dança não se preocupa com pensamentos ou ideias,

mas com o sentimento, atitudes, imagens, relacionamentos, formas e maneiras que podem ser comunicadas directamente através dos sentidos”.

A Dança Contemporânea não possui uma técnica única estabelecida. Mais que uma técnica específica, a Dança Contemporânea é uma colecção de sistemas e métodos desenvolvidos da dança moderna e pós-moderna.

A Dança Contemporânea, na sua evolução passou por diversas fases e correntes. Desde a arte conceptual, em que o artista executa todo o planeamento e decisões antecipadamente, sendo a execução da obra um assunto secundário; passando pela dança-teatro, da qual Pina Bausch foi uma das suas pioneiras; pelo minimalismo, em que segundo Cauquelin (s/d, p. 124) se pretendia “apagar o conteúdo representativo, reduzir a forma visível à sua mais simples expressão”, entre outras.

Hoje em dia e, tendo em conta que a Dança Contemporânea é a dança que se faz nos dias de hoje, ela representa um mundo constituído pelos diversos mundos dos diversos criadores e das diversas correntes, que hoje estão integradas na arte. Ela rompeu com os princípios tradicionais da técnica do *ballet* clássico e passou a ter a sua própria linguagem, linguagem essa que dependerá de cada criador. Portanto, na Dança Contemporânea, não é possível falar de uma linguagem apenas, de uma única forma de comunicação, mas de uma fusão de diversas linguagens, o que D’Andrea (2003) chamou de “caldeirão de linguagens”.

Segundo Eco (1972, p. 217), a arte contemporânea reconhece duas categorias de artistas: numa, os que procuram novas formas, e na outra os que reconheceram a “fecundidade do acaso e da desordem”. Estas atitudes não parecem ter nenhum ponto em comum, salvo um: em ambos os casos “se procurava negar a concepção, pacífica e adquirida, que uma sociedade tinha das “formas belas”, para propor outras maneiras de formar, outras configurações possíveis do real” (*ibid.*)

Um outro ponto de vista interessante, em relação à problemática da multiplicidade de linguagens da arte/dança contemporânea, é o de Huisman (1994, p. 68) que coloca a questão: “Como pensar a arte quando pensar é um

gênero de arte?”. Este pensamento em forma de pergunta, marca o “triunfo do individualismo democrático”, [em que os] “valores estéticos não podem ser mais motivos de consenso, nem da matéria a regras comuns, logo à sua teorização.” (*ibid.*)

Parece que, apesar de cada criador ter a sua própria linha de inspiração, que se traduz numa linguagem com uma assinatura concreta e muito própria, todos eles procuram algo que marque uma ruptura com as correntes do passado, ou seja, introduziram um novo jogo, ao lado dos valores tradicionais da estética, constituindo-se, segundo Cauquelin (s/d, p. 115), como “dispositivos complexos, maleáveis, sempre em transformação”.



4. Procedimientos Metodológicos

4.1 – Grupo de Estudo

Uma das primeiras operações a realizar para alcançar os objectivos propostos foi seleccionar a amostra de entrevistados. Por conseguinte, a nossa opção recaiu sobre professores/coreógrafos de Dança Contemporânea, que analisando o seu percurso na dança, demonstrassem já uma vasta experiência nessa área como bailarinos, coreógrafos, investigadores, que lhes permitisse opinar e contribuir com informação relevante para o estudo em caso.

. Segundo Ghiglione e Matalon (1997) é muito raro podermos estudar de forma exaustiva uma população, ou seja, inquirir todos os seus membros. No entanto, foi nossa preocupação procurar reunir um grupo de estudo, de tal forma que as observações que dele fizemos, possam ser consideradas como válidas e credíveis.

4.1.1. – Caracterização do grupo

A amostra deste estudo é constituída por oito entrevistados: três do sexo masculino e cinco do sexo feminino, numa faixa etária entre os trinta e sete e os quarenta e cinco anos de idade. No quadro número um, está também descrito o número de anos de ligação à dança, de cada um dos entrevistados, bem como a sua formação académica/dança.

Quadro 1. Caracterização do grupo em estudo.

Entrevistados	Sexo	Idade	Número de anos de ligação à dança	Formação Académica/Dança
Entrevistado 1	Masculino	38	18	Curso Teatro da Escola Profissional Balletteatro do Porto; formação complementar em Dança pela Escola Profissional Balletteatro do Porto.
Entrevistado 2	Feminino	37	27	Curso de Dança pela Escola Superior de Dança; formação em Dança Clássica e Dança Moderna, Dança Butô, Contacto e Improvisação.
Entrevistado 3	Feminino	45	37	Formação em ballet Clássico, e Dança Contemporânea ; curso de tradutora de intérprete.
Entrevistado 4	Masculino	35	14	Licenciado em Ensino e Matemática. Pós-graduação em Jogos e Complementos de Matemática; formação em Dança Contemporânea na Companhia de Dança Contemporânea de Évora, Centro de Dança do Porto, Núcleo de Experimentação Coreográfica, no Centro e Movimento.
Entrevistado 5	Feminino	43	36	Formação em Dança Clássica e Contemporânea na Escola de Vaganova de Leninegrado e na Companhia de Dança-teatro na Alemanha, Mestrado em Dança na Holanda.
Entrevistado 6	Feminino	33	24	Licenciada em Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa; Formação em Dança Clássica (bolseira estagiária da Companhia Nacional de Bailado); formação em dança contemporânea com diversos professores.
Entrevistado 7	Feminino	43	35	Curso Superior de Teatro na Escola Superior Artística; mestrado em dança no Laban Centre; doutoramento em dança pela Faculdade de Motricidade Humana.
Entrevistado 8	Feminino	42	34	Curso Superior de Teatro na Escola Superior Artística; Frequência de DEA em Dança em Paris.

4.2 – Investigação Qualitativa: a entrevista

Dado o carácter qualitativo do nosso trabalho, achamos por bem, mesmo antes de nos referirmos às características do método por nós utilizado, mencionar algumas das particularidades da investigação qualitativa. No contexto da investigação qualitativa os dados recolhidos são de contexto qualitativo, ou seja, são dados ricos em pormenores descritivos. As questões a investigar, são desenvolvidas com o objectivo de desvendar os fenómenos em toda a sua complexidade e em contexto natural, em que o próprio investigador assume-se como o principal instrumento, na tentativa de conduzir os sujeitos a expressar livremente as suas opiniões sobre determinados assuntos (Bogdan e Biklen, 1994, cit. Rocha, 2007).

Quando falamos de inquérito, não há uma só teoria que lhe seja subjacente, porque os há de diferentes tipos e, a sua prática exige o recurso a diferentes técnicas. Segundo Ghiglione e Matalon (1997, p. 2), “realizar um inquérito é interrogar um determinado número de indivíduos tendo em vista uma generalização”.

Na aplicação do inquérito, Ghiglione e Matalon (1997), alertam para o problema do sentido, que o material recolhido nestas circunstâncias, e que será objecto de trabalho, poderá conduzir, pela sua exclusividade verbal. Como tal, quando recorremos ao inquérito deverá haver a preocupação de “utilizar pessoas bem colocadas como informantes e inquirir informadores privilegiados de qualidade” (ibid., 1994, p. 7).

Para a concretização do nosso estudo, utilizamos este método sob a forma de um dos seus instrumentos, a entrevista, como uma das estratégias mais representativas da investigação qualitativa que, ao contrário do questionário, caracteriza-se por um contacto directo entre o investigador e os entrevistados.

Segundo Giglione e Matalon (1997), podemos diferenciar três tipos de entrevistas: as entrevistas não directivas, semidirectivas e directivas ou estandardizadas. Tendo em conta as características e os objectivos delineados para este estudo, pensamos que a entrevista semidirectiva será a que melhor se enquadra no contexto do nosso trabalho, na medida em que existe um esquema de entrevista, todavia, conservando uma relativa ambiguidade relativamente aos temas do esquema.

Numa perspectiva semidirectiva, estabelece-se então uma verdadeira troca, entre as interpretações do entrevistado e o entrevistador que, por seu lado, através das suas perguntas abertas e das suas reacções, vai facilitar o entendimento gerado, evitando que se afaste dos objectivos da investigação e permitindo que o interlocutor “aceda a um grau máximo de autenticidade e de profundidade” (Quivy e Campenhoudt, 2003, p.192). A grande diferença entre a entrevista livre e a semidirectiva, é que na primeira, o entrevistador não tem qualquer quadro de referência anterior, enquanto que na segunda tem, utilizando-se somente se o entrevistado esquecer uma parte do mesmo. Portanto, tratando-se o processo da recolha de informação, um momento extremamente importante para qualquer procedimento de investigação, compreendemos que a entrevista, deve seguir uma acção e condutas estratégicas, possibilitando ao investigador retirar das entrevistas, informações ditas relevantes para o estudo em questão.

4.2.1 – Construção e realização das entrevistas

Um dos momentos mais importantes para um trabalho de investigação prende-se com a construção do instrumento para a recolha de dados, ou seja, no caso da entrevista, com a formulação das questões que possam dar resposta à temática em estudo.

Para a recolha de dados que pudessem fornecer respostas aos objectivos formulados para este estudo, foi construída uma entrevista inicial, que foi sujeita a um teste. Desta forma, foi realizada uma entrevista (piloto) a um professor/coreógrafo de Dança Contemporânea, que teve como principal objectivo não só aperfeiçoar o conteúdo das perguntas, mas também testar a nossa competência no que respeita às técnicas de interpelação, dado o carácter imprevisível do contexto de uma entrevista. Segundo Giglione e Matalon (1997), para construir um questionário é obviamente necessário saber exactamente o que procuramos, garantindo que as questões tenham o mesmo significado para todos. São estas as condições que se procuram com a realização de entrevistas e com o teste às suas primeiras versões.

Na perspectiva de Quivy e Campenhoudt (2003) e ainda a propósito do teste piloto em relação às entrevistas semidirectivas, mais do que as próprias perguntas do guião, é a forma de conduzir a entrevista que deve ser experimentada.

Como resultado da aplicação deste teste piloto, foram feitos os ajustes que achamos necessários, procedendo à elaboração de uma segunda versão.

Concluídas estas duas primeiras operações, estávamos em condições de proceder à recolha dos dados. Esta operação foi concretizada no mês de Setembro, durante o qual foram realizadas as entrevistas. Relativamente aos lugares onde se procedeu à realização das entrevistas, foram na generalidade uma sala no local de trabalho do inquiridor.

4.2.2- Análise e interpretação das entrevistas

“O que é a análise de conteúdo actualmente? Um conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais subtis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a discursos extremamente diversificados”

(Bardin, 1977)

Para Pais (2004, p.102), a informação que nos é fornecida através das entrevistas não nos concede a “realidade”, isto é, a realidade dos indivíduos e a forma como a constroem. Um dos objectivos da análise do conteúdo é precisamente o de “des-cobrir e des-cultar” essa “realidade”, através de processos de reconstrução, a partir da matéria informativa que as entrevistas constituem.

De acordo com Bardin (1977), as diferentes fases da análise de conteúdo organizam-se em três pólos cronológicos: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados e sua interpretação. A primeira etapa corresponde a uma fase de organizações, tendo por objectivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais. Durante a pré-análise, através da “leitura flutuante”, a informação recolhida vai-se tornando mais precisa, surgindo hipóteses ou questões, em função das teorias conhecidas.

Relativamente à segunda fase, à fase de exploração do material, não é mais do que a aplicação sistemática das decisões tomadas, caracterizada por ser uma fase longa e cansativa, envolvida em operações de codificação, desconto ou enumeração. Por último, a fase do tratamento dos resultados obtidos e sua interpretação, ou seja, “os resultados obtidos em bruto são tratados de maneira a serem significativos e válidos” (ibid., p. 95).

Segundo Ghiglione e Matalon (1997, p. 210), o objectivo da investigação é transformar em categorias de análise. “Nos procedimentos abertos nenhum quadro categorial teórico ou empírico serve de suporte à análise”. Os resultados

derivam apenas da metodologia de análise, estando esta isenta de qualquer referência e um quadro preestabelecido, que foi o caso deste estudo, no qual as categorias de análise surgiram somente à posteriori.

Relativamente ao nosso trabalho, irá ser feita uma análise temática que consiste em isolar os temas presentes num texto com o objectivo de, por um lado, o reduzir a proporções utilizáveis e, por outro, permitir a sua comparação com mais textos tratados da mesma maneira.



Este ponto do nosso trabalho tem por finalidade dar resposta aos objectivos inicialmente formulados, no entanto, antes de iniciar a discussão dos resultados, é importante referir algumas considerações.

Nas entrevistas realizadas verificou-se uma grande divergência de opiniões, tendo tido como consequência uma grande diversidade de respostas. Como tal, o critério que foi estabelecido para a ordem de ideias a apresentar na discussão dos resultados, foi precisamente, partir das ideias que se repetiam com mais frequência no que respeita às respostas dos entrevistados, para as que se repetiam com menos frequência, mas que, pela sua riqueza não deviam ser desprezadas.

5.1 - O que é que a dança contemporânea procura transmitir.

O que é que a Dança Contemporânea procura transmitir? Tratava-se de perceber não só no plano pessoal de cada um dos entrevistados, ou seja, relativamente ao seu trabalho, mas também tendo como referência todo um universo de coreógrafos e as diversas vertentes que constituem a Dança Contemporânea.

Parece que “transmitir” não é a palavra que melhor se adequa a esta pergunta, uma vez que, é do consenso da maioria dos entrevistados, que a dança já não tem propriamente essa função, aliado ao facto da Dança Contemporânea ter um sem número de vertentes, em que dentro de cada vertente, cada coreógrafo trabalha numa pesquisa que é cada vez mais de autor. Portanto, não pode haver uma maneira generalizada de afirmar o que é que a Dança Contemporânea procura transmitir, devendo apenas seguir aquilo que são as orientações de quem produz. Cada projecto fala por si. A este propósito, é também interessante reflectir sobre a dualidade coreógrafo/observador, isto é, há

a proposta que o coreógrafo tem e o que o público percebe. Neste caso pode-se comparar a dança a uma pintura, na medida em que o observador atribui um determinado significado, que pode ou não, ir ao encontro da ideia do criador. Portanto, na Dança Contemporânea, há sempre a possibilidade de surgirem vários entendimentos a partir de uma só criação, dependendo isso do próprio observador, da sua sensibilidade, entre outros factores. Ainda a propósito desta dualidade coreógrafo/observador, poderá também existir quase como que uma relação de inter-dependência, na medida em que, o que artista vai produzir depende efectivamente do observador.

Portanto, antes de analisar profundamente esta problemática, é imperativo reflectir sobre a subjectividade que está inerente à Dança Contemporânea que, “ao participar na modelização dos fenómenos, permitiria que a realidade respirasse mais naturalmente” (Cunha e Silva, 1999, p. 41).

A partir de uma reflexão crítica das respostas dos entrevistados pudemos encontrar, no leque variado de respostas, vários denominadores comuns, sendo um deles o **cunho pessoal**. Cada criador, hoje em dia, procura o seu cunho pessoal, a sua marca individual, a sua assinatura onde tudo gira à volta das suas ideias, dos seus pensamentos. Na perspectiva de um dos entrevistados, todos os trabalhos são pessoais:

“eu não consigo conceber um trabalho não pessoal, pessoal no sentido que eu não consigo dissociar aquilo que eu estou a fazer como coreógrafo e aquilo que eu estou a viver como pessoa” (Entr. 4).

O criador contemporâneo é incansável na procura do seu próprio vocabulário, ele é anti-formatação seja do que for, e encontra na liberdade, o motor de arranque para criar.

Em contraposição com a dança clássica, que se caracteriza por ser uma dança com uma técnica fechada, com uma linguagem muito concreta, a Dança

Contemporânea veio como que rejeitar essa condição hermética, veio estabelecer uma ruptura com a sistematização abrindo um mundo de novas possibilidades, podendo estas tomar diversas direcções, mas que em algum ponto se comunicam. Há como que uma “contaminação” que se reflecte na congregação de vários movimentos, de várias linguagens. “É na linguagem, ou melhor nas linguagens, que o mundo se revela, não na perspectiva de realidade última, mas como versão – “versão de mundo” (Cunha e Silva, 1999, p. 48).

Portanto, pluralidade, subjectividade, diversidade são palavras de ordem, na discussão desta temática.

A questão da **comunicabilidade da obra**, foi um outro aspecto que sobressaiu no discurso dos entrevistados, na medida em que o corpo comunica de alguma forma. A dança é feita em diálogo com o contexto que a rodeia:

“Trabalho com os corpos, como se fossem palavras que não se dizem, como se estivesse sempre a construir uma linguagem silenciosa.” (Entr. 8).

No entanto, a partir do momento em que a dança comunica algo, automaticamente surge a questão acerca do que é que pretende comunicar, quais os materiais de que o criador se socorre, quais os assuntos que estão “na ordem do dia” na Dança Contemporânea.

Para a maioria dos coreógrafos, não existe uma mensagem concreta nas suas obras. A Dança Contemporânea **questiona**, reflecte, faz-nos pensar, dá-nos novas **percepções** daquilo que nos rodeia, transmite-nos impulsos de alguém que está vivo e que tem algo para dizer, portanto, alicia-nos de certa forma a encontrar o lado vital da vida, tornando-nos como que hiper-sensíveis perante a realidade. Um entrevistado afirmava que a dança *“através do gesto, vai buscar, quer queira, quer não, reflexões ao nível da condição humana” (Entr.7)*, na possibilidade de traçar caminhos da nossa melhoria como seres humanos. Ainda a propósito da

condição do humano, um aspecto interessante no trabalho de uma coreógrafa entrevistada, diz respeito ao humano como paisagem:

“eu trabalho o corpo como paisagem, o corpo numa delimitação de fronteiras” (Entr. 7).

Nesta perspectiva a **reflexão sobre a condição do humano** situa-se menos pela história pessoal do intérprete, pela psicologia, e mais pelo lado da paisagem, do humano como uma moldura, tentando, de certa forma, exaltar uma fragilidade ou reforçar uma força.

A arte vai-se inspirar na vida, vai buscar referências, que não podem ser só do ponto de vista estético, mas político, social, moral, religioso. Logo, podemos a partir daqui, afirmar que na Dança Contemporânea, para além do lado estético, tem realmente uma influência da sociedade, uma vez que se verifica uma preocupação com os valores sociais, no sentido de tornar as pessoas melhores.

A Dança Contemporânea de uma forma abrangente, acaba por ser a materialização de **questões contemporâneas**, tornando-nos mais sensíveis ao mundo que nos rodeia. Ela pretende causar no observador uma *“perturbação nos sentidos” (Entr. 8)* não o deixando indiferente, convidando-o a reflectir sobre *“particularidades” (Entr.4)*. Será talvez uma aproximação a uma dança de intervenção, com o intuito de “remexer” aquilo que não deixa ser “mexido”. Um ponto de vista interessante a referir é o de Eco (1972, p. 126), que afirma que “o facto de a arte contemporânea ter sido acometida por uma progressiva e mortal autoconsciência é denunciado pela sua fundamental intencionalidade de um recomeço radical dos seus modos de vida a partir do grau zero...”

No entanto, nem todos relacionam a Dança Contemporânea com a sociedade do ponto de vista dos valores, opinando acerca desta matéria de duas

formas: numa perspectiva, ou mais ao nível da subjectividade (como já foi mencionado no início desta problemática), ou seja, se os valores estão implícitos no trabalho é porque somente o criador assim o entendeu, ou um entendimento a outro nível, um nível mais sensorial, mais intuitivo, como por exemplo, a percepção do espaço de outra maneira, na medida em que um corpo habitando um espaço, permite alcançar uma percepção diferente daquele espaço, que se pode traduzir num sem número de situações. “O corpo significa-se através da relação que estabelece com o meio; o suporte desta relação é o movimento.” (Cunha e Silva, 1999, p.162). Aliás, também Lepecki (1998, p. 15) associa o acto de criar, a um acto de “profunda intensificação sensorial”.

Alguns coreógrafos não deixam de chamar a atenção para a importância do **movimento/corpo**, como um elemento essencial na dança.

“O movimento e a pesquisa das possibilidades que tens de te movimentar, de combinar, chamemos-lhe coreografia, mas dentro de uma perspectiva de estar verdadeiramente presente” (Entr. 4).

Uma outra questão para ser lançada na discussão, situa-se ao nível da relação entre a **realidade** e o **onírico**. A Dança Contemporânea procura retratar o real, ou procura conduzir o espectáculo para uma dimensão mais relacionada com o sonho?

Mais uma vez a ideia de subjectividade ganha relevo na resposta a esta questão, uma vez que depende muito de cada coreógrafo, dos objectivos que delineia para o seu trabalho. No entanto, é do consenso geral, que o ponto de partida, a fonte, a inspiração é o real, são as questões concretas:

“é o real que alimenta a Dança Contemporânea” (Entr. 2).

O próprio corpo no espaço é bem real, traduz o que de mais real existe, que é de facto a existência humana. Porém, o sonho também faz parte da realidade, e é nessa ambiguidade entre o real e o onírico que muitos dos coreógrafos trabalham e desenvolvem as suas ideias artísticas, criando a sua própria ideia de dança.

Existe fundamentalmente, uma postura do espectáculo que, na verdade, tenta criar um mundo à parte. Em função das poéticas, um espectáculo de Dança Contemporânea pode ser mais naturalista ou até hiper-realista, ou estar num registo de “criaturas” que remetem para universos de sonho, partindo sempre do pressuposto que o onírico também pode ir buscar referências ao real. Um dos entrevistados refere-se ao facto do artista poder recorrer ao onírico no seu descontrolo:

“ O artista pode por vezes utilizar o onírico no seu descontrolo, ou seja, tanto quer dizer o real que acaba por ser onírico e, por isso, nesse aspecto, o criador tem que ter consciência da natureza da sua inspiração, para poder de certa forma, caracterizar o seu trabalho e situá-lo” (Entr. 7).

Portanto, o sonho e o real, misturam-se inevitavelmente. No entanto, esta dimensão de sonho, para a qual por vezes a Dança Contemporânea nos transporta, não é com o intuito de nos “entreter”, de nos “adormecer”, como que uma anestesia no nosso pensamento, colocando-nos numa fronteira estática entre o mundo e o sonho, como se carregássemos no botão “stand-by” e permanecêssemos suspensos no espaço e no tempo, tal como a dança clássica pretendia ser. Pelo contrário, na Dança Contemporânea, a dimensão do sonho vem com o intuito de tornar a realidade ainda mais real, e mais consciente. É precisamente o lugar onde há a possibilidade de ir às profundezas dos sentimentos, permitindo alcançar um outro nível de percepção, se quisermos, uma realidade transformada. Numa análise ainda mais profunda, a dimensão do real, poderá,

“não apenas retratar o real, como também alterar, criticar, ou ser o próprio real” (Ent. 4).

A partir do momento em que a Dança Contemporânea é feita de questões, tendo como fonte de referência o real, e como o sonho também vai buscar referências ao real (tal como foi dito anteriormente), podemos por associação directa afirmar que o real e o sonho “poderão ser a mesma coisa”, ou pelo menos estar lá perto. Portanto, é possível criar, permanecendo numa dimensão mais poética, ao nível do sonho, da ficção, do mistério, da fantasia e, mesmo assim retratar o real. Segundo uma das entrevistadas:

“Um artista pode criar um espectáculo baseado na fantasia, por exemplo, na história da Alice no País das Maravilhas e continuar a ter referências no real, uma vez que a história coloca perguntas que têm a ver ao mesmo tempo com questões que no nosso lado continuamos a pôr”. (Entr. 3)

Uma outra perspectiva centra a questão na corporalidade, isto é, a partir do momento que existe um corpo, que sentimos um corpo na sua estrutura global, há imediatamente uma projecção para a realidade.

No entanto, cada coreógrafo define o seu campo de trabalho. A temática do sonho e do real não é uma questão para ser generalizada, mas sim discutida, com a apresentação das diversas opiniões, podendo qualquer uma ser válida.

Foi também abordada a relação da Dança Contemporânea com a arte **conceptual**. Estará uma na condição da outra? Pelo facto de ser conceptual dirige-se menos à emocionalidade e mais à racionalidade?

Segundo Cauquelin (s/d, p. 121), e a propósito da arte conceptual,” o divórcio entre a estética e a actividade artística está confirmado”. Agir no domínio da arte é designar um objecto como “arte”.

Na arte conceptual, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. A arte conceptual é aquela que considera a ideia, o conceito por trás de uma obra artística, como sendo superior ao próprio resultado final, portanto, a arte existe como ideia. Nas “mil e uma” vertentes da Dança Contemporânea, a arte conceptual teve o seu lugar na história da dança, no entanto, a arte de hoje, congrega diversas linguagens e nomeadamente diversas vertentes, funcionando como uma “fórmula” mista, possibilitando a entrada do conceptual nos trabalhos dos diversos criadores.

A maioria dos entrevistados não concorda em classificar a Dança Contemporânea como muito conceptual. Na verdade, ela é conceptual, na medida em que está integrada dentro da arte, e na medida que questiona. No entanto, toda ela não é conceptual, uma dança estritamente conceptual seria uma dança sem corpo. Essa vertente é importante, como é igualmente importante não ficarmos por aí.

“o conceptual é muito ideia, e ideia é pensamento. Ora, o ser humano não é só feito de pensamento, é também um corpo físico, com energia, com emoção”.
(Entr. 2)

Na opinião de um dos entrevistados, existem duas formas possíveis de analisar a dança conceptual. Por um lado, uma dança conceptual não comunicativa, que em todo o caso não se poderia chamar de dança. Por outro, uma dança a que ele chama de “inteligente”, que é aquela dança que se consegue decifrar o conceito que está por trás.

Portanto, a Dança Contemporânea tem um lado conceptual importante, mas que nunca poderá ficar pelo conceito abstracto, terá também que passar pelo

corpo, pelo movimento, mas sempre com um carácter mais actual, um olhar mais contemporâneo.

Porém, pelo facto da Dança Contemporânea poder abarcar um lado conceptual, isso não implica um maior ênfase na racionalidade em detrimento da emocionalidade.

De acordo com a análise das respostas dos entrevistados, é impossível conceber uma dança em que o pensamento não esteja presente, ou em que a expressividade não esteja presente de alguma forma.

“O próprio corpo, singular e individual, o corpo presente, carrega já em si, um determinado tipo de expressividade.” (Entr. 1)

Não existe qualquer separação entre o corpo e a mente, entre o emocional e o racional, estas dimensões estão integradas. Aliás, a emocionalidade e a racionalidade são as ferramentas que o artista possui para organizar as suas ideias e montar o espectáculo.

“O ser conceptual tem a ver com o definir claramente o que é o enunciado, definir a moldura, o objecto de estudo” (Ent. 6),

e, ao definir o foco de atenção, permite também ir mais fundo nesse foco, tornando o lado intuitivo mais desperto. O conceptual não retira necessariamente o lado emotivo, mas é um lado emotivo consciente. O trabalho conceptual obriga a pensar, é feito, não para facilitar a emoção, mas para a problematizar. Deverá haver um equilíbrio e uma relação entre as duas perspectivas, porque só assim, o público conseguirá perceber e apreender o espectáculo, não sendo, desta forma, excluído do mesmo.

Portanto, a Dança Contemporânea, pretende tal como as outras formas de arte, provocar sensações, emoções e sentimentos nos observadores das obras,

ou seja, pretende de alguma forma “tocar” um público. Contudo, a Dança Contemporânea não tem o intuito de despertar no público emoções privilegiadas, mas sim todas aquelas que nós conhecemos, mais outras desconhecidas, que não têm palavras para designar. No entanto, o elemento surpresa, curiosidade, vitalidade, sensibilidade, consciência perante a realidade, encantamento são, entre outras, emoções reconhecidas pelos coreógrafos entrevistados, em relação ao que a Dança Contemporânea poderá despertar no contemplador. Há quem até diga, que no que respeita a emoções, a Dança Contemporânea desperta cada vez menos, não pela falta de qualidade, mas por já não ser novidade, pelo facto de já ter visto muitos trabalhos. Não é que a emoção não possa acontecer, mas para as pessoas que trabalham no mundo artístico, neste caso na dança, com uma experiência vasta não só como criador, mas também como espectador, a tendência é dar um olhar mais crítico, uma reflexão mais analítica, mais profunda, perceber a lógica de construção, comparar com os seus próprios trabalhos, portanto, um olhar mais profissional e não tanto de puro contemplador.

5.2 – O que é que o público procura na Dança Contemporânea.

Para o grupo em estudo, o público é múltiplo e diverso. Veicularam a opinião que cada indivíduo deve ser considerado sempre na sua singularidade, tendo em conta que as suas motivações para ir ver um espectáculo de Dança Contemporânea podem ser diversas.

Conforme foi dito na discussão da temática anterior, a arte no seu conceito abrangente tem uma finalidade considerada universal, que é a de despertar **emoções** no ser humano. Ora, há a convicção que quando alguém vai ver uma criação artística, um espectáculo de dança, vai na perspectiva de se emocionar. No entanto, colocamos a questão. Será que isso acontece na maioria das vezes?

A acontecer, será que o indivíduo tem consciência que foi “tocado”? Os próprios artistas (reportamo-nos apenas aos que foram entrevistados), com uma sensibilidade supostamente tão apurada, pelo facto de serem artistas, revelaram na sua maioria uma dificuldade para se emocionarem. A razão apresentada para esta situação, prende-se ao nível da grande quantidade de espectáculos a que já assistiram, fazendo com que inevitavelmente, as emoções e a surpresa de outrora, se fossem desvanecendo à medida que ocorria uma apropriação às matérias que estão subjacentes à Dança Contemporânea. Provavelmente, a emoção será mais sentida por um indivíduo “nu”, vulgar, ignorante, relativamente ao vocabulário artístico, do que propriamente por um indivíduo que à partida já vai com um olhar mais crítico, na tentativa de *“perceber o “jogo que está por trás”* (Entr. 5). Contrapondo com esta perspectiva, podemos referir um estudo feito por Csikszentmihalyi & Robinson (1990) a conservadores de museus, no qual se pretendia avaliar a capacidade para responder a um nível emocional perante obras de arte. Pelo facto dos conservadores de arte despendem grande parte do tempo olhando e contactando com obras de arte, era de supor uma diminuição da resposta emocional quando confrontados com as mesmas. No entanto, surpreendentemente, tal não se verificou. De facto, mais de 90 % das respostas indicaram um nível emocional elevado no que respeita à sua relação com as obras de arte. Aliás, a “emoção” foi a categoria mais referida (aproximadamente um quarto das respostas) tendo sido mencionadas emoções tais como, alegria, prazer, inspiração, amor, raiva, ódio, frustração.

Do ponto de vista do grupo em estudo, esta discussão só faz sentido se se fizer a distinção entre **dois tipos de público**. O público que mantém uma relação próxima com o mundo artístico, com as diversas linguagens que o constituem, e que só por isso tem já uma visão, um conjunto de entendimentos, um repertório analítico acerca das ferramentas utilizadas para a criação, embora sempre numa certa ambiguidade, dado o carácter individualista de cada artista. E o público

chamemo-lhe “ignorante” no sentido de não estar familiarizado, sensibilizado com a arte em geral.

Voltando ao tema da emoção, é certo que a arte poderá emocionar, sendo essa talvez uma das suas funções, no entanto, a persistência de relacionar a arte com a emoção, será já a nosso ver, uma perspectiva demasiado superficial, senão já um discurso meramente literário.

Há públicos que procuram um espectáculo de Dança Contemporânea para serem surpreendidos, portanto, são motivados pelo **elemento surpresa**, muito característico na arte contemporânea em geral. Por exemplo, quando um indivíduo se desloca para ir ver um espectáculo de ballet clássico, já sabe o que vai encontrar, tendo em conta que o ballet clássico se resume a um repertório muito restrito, em que o elemento surpresa é praticamente nulo, a não ser que o indivíduo nunca tenha visto nada do género, ou que estejamos perante um “super bailarino”.

“Eu penso que a grande clivagem em relação à DC é que de repente, eu vou ver um espectáculo de DC e não sei aquilo que vai acontecer”. (Entr. 1)

Possivelmente, esta tendência, esta procura, do elemento surpresa, da imprevisibilidade, vem precisamente numa vontade, consciente ou inconsciente de certa forma, contrariar os hábitos rotineiros do dia-a-dia, que vai “sugando” e “adormecendo” a vontade inata do ser humano em ser surpreendido, de sentir a adrenalina dentro de si, de se sentir vivo no espaço presente e no seu próprio corpo. O público apoia-se na Dança Contemporânea, para encontrar a vitalidade, para se identificar, para desenvolver novas percepções de si próprio, procura identificação, procura novidades sobre formas de ver o corpo, procura um momento para sonhar.

Portanto, a dança actua como um meio de comunicação através de um confronto de seres humanos, que têm várias coisas em comum, a começar pela própria existência. O criador não pode excluir o público nas suas criações, correndo o risco de deixar “cair” a sua obra no vazio, pela sua não comunicabilidade.

O interessante na Dança Contemporânea foi ter alargado o leque de possibilidades daquilo que se pode oferecer, dado que as pessoas procuram muitas coisas e, o que uma pessoa procura num dia, pode não ser o que procura no outro.

Numa perspectiva mais filosófica, há públicos que vão para **reflectir sobre a existência**, sobre o mistério da humanidade. A dança poderá ser um caminho para encontrar algumas respostas, ou pelo menos perceber, que essas respostas poderão existir.

Por outro lado, há quem procure a dança e, neste caso, não só a Dança Contemporânea, pela **espectacularidade** que ela poderá oferecer, ao ver corpos a movimentarem-se de maneiras pouco convencionais, movimentos afastados da gestualidade quotidiana, proporcionando ao observador, momentos de perplexidade que, provavelmente, poderão trazer novas sensações. Este é o lado sensorial que a dança oferece e que outros tipos de criações não oferecem.

Ou então, simplesmente por **entretenimento**, por curiosidade, por influência de amigos, por moda, pela procura da novidade, de ver coisas novas.

Uma perspectiva interessante a propósito do público é a de Huisman (1994, p. 98), que afirma que o público não é necessariamente sincero na sua admiração pela obra, “a assistência reunida numa vernissage, numa ópera ou numa apresentação de um filme, pode procurar antes de mais uma ocasião para manifestações mais mundanas do que estéticas”. Huisman apelida de “snobismo

estético” o desejo de querer aparentar um prazer, um deleite, onde na realidade, o que se sente é uma espécie de tédio.

Para públicos mais entendidos, e de certa forma habituados a ver espectáculos de Dança Contemporânea, a **individualidade** e a **autenticidade**, é um factor de extrema importância na apreciação de uma obra. Um artista que não seja autêntico, que procure ideias a partir do trabalho de outros coreógrafos, é desvalorizado e desacreditado por completo no seio da comunidade artística.

Portanto, cada indivíduo tem as suas próprias motivações na procura seja do que for. E, no que respeita à Dança Contemporânea,

“não há só um rumo, não há só um caminho e não há só uma oferta” (Ent. 6).

Ela oferece-nos uma diversidade de escolha. O que um indivíduo vai poder retirar para si ao ver um espectáculo de Dança Contemporânea, vai depender da relação que estabelecer com o seu objectivo, estando aqui implícito, a questão da comunicação.

“Há que dinamizar o público, habituar o público, encorajar o público, criar programas diferentes e mostrar que a Dança Contemporânea pode ser muito divertida”. (Ent. 5).

5.3 – O contributo do corpo (em termos de forma) na estética da Dança Contemporânea.

“Antes de habitar o bairro, o apartamento, o indivíduo habita o seu próprio corpo, estabelece com ele relações de massa, de peso, de envolvimento, de envergadura, etc.” (Virilo, 1976 cit. Cunha e Silva, 1999).

Na sociedade contemporânea, o corpo, como uma estrutura complexa e dinâmica, tem vindo a ser alvo de esquecimento e, ao mesmo tempo de relevo. Nunca se falou tanto do “corpo” como nos dias de hoje, do culto à imagem, verificando-se uma sobrevalorização do corpo, contudo, na medida do superficial. Há uma clara tendência para desenhar um corpo à luz de uma formatação, a começar por exemplo, pelas próprias crianças a quem, desde cedo são cortadas as “asas” no sentido de lhes bloquear todo um potencial de movimento que poderia ser explorado e não reprimido. Em contrapartida, é-lhes dado um conjunto de entretenimentos, impossibilitando-lhes de, em liberdade, partir à descoberta do seu próprio corpo, estabelecendo com ele relações de proximidade e identificação.

Portanto, o que “coloca o corpo irremediavelmente no centro do debate não é o facto de estar na moda, mas a urgência de o problematizar”. (Cunha e Silva, 1999, p.23).

A Dança Contemporânea veio fazer um apelo contra a formatação dos corpos , tentou ir recuperar corpos que à partida teriam sido negados para a dança. Hoje, os corpos que dançam não têm necessariamente uma morfologia única, como se verificava no ballet clássico, que tinha uma preferência para a escolha de corpos esguios, delicados, magros. A Dança Contemporânea democratizou-se, uniformizou-se, em relação aos corpos dançantes.

“A Dança Contemporânea democratizou o acesso a toda a gente, pessoas velhas, gordas, o tipo de técnicas que são trabalhadas torna a Dança Contemporânea acessível a toda a gente” (Entr. 6).

Ela veio revolucionar o modo de pensar sobre o corpo, mais concretamente, lançou um olhar diferente sobre o corpo, um olhar sobre a expressividade do corpo. A Dança Contemporânea utiliza muito o que cada pessoa traz em si, a sua carga expressiva, seja facial, seja corporal. Um corpo tem uma série de informação que está latente antes que a pessoa fale. Portanto, a questão da morfologia acaba por ser importante na Dança Contemporânea, enquanto **informação que pode ser usada coreograficamente**, e não enquanto um protótipo de corpo ideal de uma actividade artística como a dança.

Os entrevistados, quando questionados acerca da importância da corporalidade na estética da Dança Contemporânea, as respostas obtidas seguiram diferentes direcções. Apesar de não haver consenso nas respostas, provavelmente devido a entendimentos diferentes sobre a questão, pensamos que todas elas, têm uma base em comum, ou seja, as repostas obtidas por análise do seu conteúdo, remetem para uma só resposta, uma só compreensão. O artista contemporâneo ao abordar esta problemática, relaciona o corpo com a morfologia não apenas no sentido restrito da palavra, mas vai mais longe, considerando-o como um todo, e não só como matéria palpável. Ao considerar o corpo como um todo, engloba não apenas a sua morfologia física, mas também a sua morfologia enquanto ser expressivo. É também esta carga expressiva que cada corpo traz em si, que interessa ao coreógrafo contemporâneo.

“Cada criador escolhe os corpos, sobretudo pelo potencial individual, pela força de identidade” (Entr. 8).

Portanto, na Dança Contemporânea, todos os corpos que queiram dançar, dançam. No entanto, isso não significa, que qualquer corpo está apto para ser uma escolha de um criador. Isso seria, se calhar banalizar de certa forma o estatuto do artista bailarino, uma vez que os intérpretes também são artistas.

“Acho que já se olha para o bailarino como alguém que não tem só um corpo, mas como alguém que é parte integrante da própria criação. Os intérpretes actualmente são co-criadores dos trabalhos” (Ent.6).

Os bailarinos devem ser impelidos a participar activamente na criação de novas coreografias e, “é neste processo expressivo que faz com que cada bailarino se torne o criador da sua própria arte, quando, no passado, por mais virtuoso que fosse, não passava de um executante” (Ropa, 2005, p. 31).

. Aquilo que se verifica é que, hoje em dia, há uma certa tendência por parte de alguns coreógrafos, para trabalhar com pessoas idosas, pessoas portadoras de alguma deficiência, populações em risco, entre outras. No entanto, esta posição poderá ser algo de crítica. Na opinião de uma entrevistada, uma pessoa para trabalhar com pessoas idosas ou com deficientes, precisa de um objectivo muito concreto para o fazer.

“... eu sinto que às vezes é um bocado por moda. Plural, por plural, para mim isso é muito artificial” (Entr. 7).

O corpo do intérprete na Dança Contemporânea, considerando-o na sua estrutura global, precisa de ter apurado a questão da **comunicação**. Lepecki (1998, p. 35) menciona Vera Mantero afirmando que “não consigo chamar pessoa a um ser desprovido de inconsciente, de pulsões, de delírios, ou desprovido de um corpo que comunique no interior de si próprio, cujas partes não sejam comunicantes, que não seja um todo conectado. Penso que tudo isto tem a ver

com a minha vontade de conhecer e de mostrar o que o ser humano realmente é”.

“O que mais me interessa é que o corpo do bailarino consiga movimentar-se da maneira mais válida possível, para que eles próprios consigam que os seus impulsos sejam comunicáveis...eu não posso transmitir, não posso partilhar aquele impulso, se o corpo não deixa” (Entr. 4).

O que a Dança Contemporânea trouxe de novo, foi permitir trabalhar o corpo como ele é, não alterando a sua **morfologia** de origem. Contudo, o seu grande desafio, prende-se com as exigências que faz aos intérpretes a nível das possibilidades físicas, não só as físicas-acrobáticas, mas possibilidades físicas de consciência e de exteriorizar todos os impulsos e ideias. Também Lepecki (1998, p. 33) partilha da mesma opinião ao colocar o corpo numa estreita relação com uma dimensão intelectual: “você abre o corpo e abre logo o pensar”.

A morfologia de origem, digamos num conteúdo puramente estético, não é um factor importante para o corpo da Dança Contemporânea. No entanto, a sua morfologia enquanto intérprete, enquanto corpo dinâmico, capaz, resultado de uma vida, essa sim é importante.

“Este corpo que é construído e tem características muito próprias, é o grande suporte, o grande transporte, para que eu sinta toda a emoção e expressão que está a ser desenvolvida e criada naquele momento no palco” (Entr. 4).

Um corpo que seja **versátil**, que esteja trabalhado, tem mais potencialidades em exprimir uma diversidade de situações. Os intérpretes, pelo facto de terem uma relação muito própria com o seu corpo, de perceberem quais são os seus padrões, e de manterem uma actividade regular, serão capazes de

perceber que o corpo é o seu instrumento, e que portanto, quanto mais afinado, quanto mais trabalhado, quanto mais versátil, também mais possibilidades tem de responder a uma determinada proposta. Para o bailarino contemporâneo, interessa acumular o maior número de vivências e de experiências possíveis, quer ao nível do movimento, quer em termos pessoais. O bailarino poderá trabalhar técnicas de *ballet* clássico (aliás, muitos dos coreógrafos contemporâneos, nacionais e internacionais, iniciaram a sua actividade artística, precisamente no ballet clássico), de *yoga*, de movimento contemporâneo, de *Body-Mind Centering*, tudo com um único objectivo que é a integração do movimento. Através de todas essas experiências, o bailarino integra todos esses movimentos no seu corpo e, a partir do momento que está integrado, o seu corpo consegue de seguida, manifestar esse impulso de múltiplas formas, o equivalente a um “corpo transformante”, e comunicativo. Portanto, quanto mais experiências os bailarinos tiverem a nível pessoal e ao nível de técnicas de movimento, também maior riqueza poderão atribuir na criação de um trabalho coreográfico.

Um aspecto curioso que, de certa forma nos surpreendeu pela aparente contradição, tendo em conta que este é um trabalho sobre dança, foi o facto de alguns entrevistados terem manifestado um gosto para trabalhar com pessoas de outras áreas que não a da dança. Um dos entrevistados, afirmava gostar de trabalhar com pessoas que não são do mundo da dança, porque os seus corpos têm uma movimentação mais simples, dando-lhe uma outra leitura, sendo do ponto de vista criativo, mais interessante. No entanto, é também curioso referir que, a sua preferência na escolha dos intérpretes, vai para pessoas relacionadas com teatro. Ora, qualquer indivíduo com uma “boa” formação em teatro, terá inevitavelmente que ter alguma formação em movimento, uma vez na maioria dos cursos de teatro, há sempre uma componente dedicada ao movimento, tendo em conta a sua importância. No entanto, é uma formação em dança que lhe podemos chamar de complementar, uma vez que não é regular, nem o converte num

bailarino, no sentido restrito da palavra. E, portanto a razão para este facto a nosso ver deve-se, porque estas pessoas não controlam tanto o corpo,

“há um lado caricatural, vê-se o quotidiano nelas” (Entr. 2).

Enquanto que tudo no bailarino é controlado, tornando-se difícil voltar a um corpo virgem, a um corpo “cru”, a um corpo com influências do exterior. O bailarino tem mais consciência da sua imagem corporal, permitindo-lhe manipular e controlar o seu próprio movimento.

Portanto, ao problematizar a questão do corpo na Dança Contemporânea, a sua morfologia no sentido estético em termos de categorias físicas, está completamente ultrapassada. Deverá ser antes perspectivada como identificação e como um veículo para a comunicação.

“Quero depositar movimento independentemente do corpo? Isso não. Interessa-me a morfologia do outro, quando condiciona o meu movimento e induz-me a movimentos” (Entr. 7).

A marca principal está na **técnica** e nas **qualidades do intérprete**.

“Naquilo que não sabemos mas adivinhamos que ele possa ser. O que nos fascina, é sempre a força como aquele corpo que está ali, qualquer que seja a sua forma, nos consegue manter presos” (Entr. 8).

5.4 – Categorias estéticas que contribuem para o esclarecimento do conceito de valor estético da Dança Contemporânea.

Resumindo de uma forma muito breve, e a uma só frase, a problemática da estética abordada no ponto um da revisão bibliográfica: a estética enquanto teoria do belo e do bom gosto, está completamente ultrapassada. A estética contemporânea, ao confrontar-se com os grandes problemas da vida individual e colectiva, ao interrogar-se sobre o sentido da existência, ao sentir-se envolvida nos aspectos da vida quotidiana, viu expandir o leque de categorias que lhe são associadas. Além disso, a estética, ao estabelecer relações com as ciências humanas, e até mesmo com as ciências naturais, físicas e matemáticas, viu aumentar em larga escala o seu campo de intervenção.

Para identificarmos categorias estéticas associadas à Dança Contemporânea, devemos ter presente a noção de experiência estética que Huisman (1997, p.20), classifica como algo que está para além de um mero juízo intelectual, como um “acto vital que brota da dimensão mais profunda e escondida da nossa existência”. Como tal, é conferida à experiência estética uma participação mais emocional, em detrimento de uma dimensão mais intelectual.

Portanto, quando se fala em conferir determinadas categorias estéticas associadas a uma criação de Dança Contemporânea, ela é fruto por parte do observador ou do criador, de um envolvimento emocional, intelectual e, como é óbvio, de todas as vivências, experiências, ideais, que o caracterizam e que o identificam como um ser único e universal. Ou seja, entramos novamente no campo da subjectividade, que desde já se inclui como uma categoria à partida não só da Dança Contemporânea, mas como da arte contemporânea em geral.

As respostas dadas pelos entrevistados, quando confrontados com esta questão, foram muito diversas, o que elucida bem, quanto à abrangência desta temática.

Há quem vá contra esta categorização, afirmando que a Dança Contemporânea poderá englobar todas as categorias,

“...o que mais me interessa a nível da dança, é eu ter um espectáculo de dança e incluir nele possibilidades estéticas diversas”. (Entr. 4).

Ou então, numa outra perspectiva dentro da não-categorização é a de um dos entrevistados afirmando que, se existem algumas categorias estéticas associadas à Dança Contemporânea, elas são completamente **transversais**, que é o caso da **relação**.

“A categoria relação é uma categoria transversal e que é subjacente a qualquer objecto artístico, e que pode ser visível entre todos os intervenientes de uma criação: relação do corpo com o espaço, relação entre coreógrafo e intérprete, relação entre o objecto criado e o observador, entre outras” (Entr. 1).

Também foi referido numa das respostas, a preferência por categorias **éticas**, atribuindo pouca importância às categorias estéticas.

“Não tenho categorias estéticas, mas talvez éticas. O meu limite é a vida, eu trabalho com a morte, mas não pactuo com processos destrutivos, só com a vida.” (Entr. 3)

Também Santayana (cit. Huisman, 1997) distingue a estética da ética, afirmando que, enquanto a estética se encontra ligada mais a questões relacionadas com a vitalidade, com energia, entusiasmo, a moral, pelo contrário, está orientada no sentido da prevenção do sofrimento.

Um aspecto curioso que sobressaiu, após uma análise de todas as respostas é que, de uma maneira geral, verifica-se claramente uma intenção de

marcar uma ruptura com o passado, com categorias relacionadas com as criações artísticas do passado, através da sua negação. Movimento não formatado, não-espectacularidade, não-simetria, não-hierarquização (quer do corpo, quer do espaço, quer da relação), foram alguns dos exemplos referidos pelos entrevistados.

O **quotidiano** também foi referido, como uma categoria estética subjacente à Dança Contemporânea. Os coreógrafos ao tomarem como ponto de partida, como inspiração, questões concretas, ou seja, o real, vão inevitavelmente buscar também referências ao quotidiano. Ribeiro (1994, p.22) a propósito do quotidiano refere, que “aquilo que nos é mais íntimo – o corpo, os gestos do corpo, pode deixar de ser intimidade e passar a ser intimista, material de exibição”, ao deslocar para um espaço público, uma sequência de gestos que podem constituir uma rotina de todo um espaço privado, e que são anteriores a qualquer representação. O material do quotidiano deixa de ser constituído como individual e passa a ter um carácter mais universal, “de um olhar para muitos olhares, de um ouvido para muitos ouvidos, de um sentido para muitos sentidos” (Ropa, 2005, p. 34).

Uma outra categoria estética referida que faz parte da corrente filosófica contemporânea é a **diferença**. Pensamos que os coreógrafos hoje em dia, têm uma quase “obsessão” pela procura da originalidade e autenticidade, como uma tentativa de marcarem a diferença no mundo artístico. Esta problemática também pode ser entendida na perspectiva de Perniola (2005) que entende a diferença como uma procura pela realidade, sentindo essa mesma realidade tal como ela é, deixando o final em aberto, entendendo-se como uma aproximação à existência humana.

Também a **tecnologia** foi abordada nesta questão, como sendo uma questão de moda. Estando nós inseridos numa sociedade de hiperconsumo, em

que a tecnologia se apodera não só dos nossos corpos, como também das nossas casas, dos nossos carros, e de tudo o que nos rodeia, inevitavelmente ela exerce a sua influência na Dança Contemporânea, tendo o coreógrafo em seu poder mais um possível instrumento de trabalho. Cauquelin (s/d) distinguiu duas práticas relacionadas com a arte tecnológica. A primeira utiliza os meios de comunicação tradicionais como suporte de uma actividade artística livre, em que os princípios são os da figuração. Ou ainda as técnicas mistas, como as que se combinam nas instalações das imagens vídeo. A segunda, aposta nas possibilidades do computador como suporte de imagens, mas sobretudo como utensílio de composição.

A propósito do vídeo-dança, Ribeiro (1994, p.32), afirma que o que agora é novo, é que a coreografia e a dança, depois de terem deixado os espaços tradicionais de representação, venham também “ocupar não o *plateau* mas o próprio lugar de realização, e aí imponham a sua linguagem”. Também Cunha e Silva (1999, p.162) expressa um entendimento neste sentido, ao afirmar que “ a acção surge, assim, como uma secreção inevitável do corpo no lugar” .

Um outro aspecto a referir, diz respeito à categoria do **feio** e suas categorias subjacentes que, ao contrário da estética tradicional, acabam por se tornar como referências na estética actual. O feio em contraposição com o belo, assume-se como uma realidade presente, na estética da Dança Contemporânea. No entanto, à partida, o feio, o elemento negativo não parte de uma vontade concreta do criador em o transmitir. O elemento negativo apenas está lá, tal como o belo também poderá estar. Portanto, quando um dos entrevistados afirma que a Dança Contemporânea vai contra uma categorização, ele pretende tornar livre o acto de criação, com a finalidade de torná-lo autêntico e que, para tal, o criador tem à sua mercê todo um conjunto de possibilidades estéticas, sem excepção.

Outra categoria presente na Dança Contemporânea referida pelos entrevistados de uma forma isolada, foi a **gravidade**.

“ A Dança Contemporânea trouxe-nos para o chão, ensinou-nos a ter uma relação com o chão” (Entr. 7).

Também o humor, o onírico, o imaginário, o torcido, a desfiguração, o escuro, a vitalidade, a interactividade, foram categorias expressas por alguns elementos do grupo em estudo.

No que respeita à **interactividade**, é muito comum esperar da parte do observador algum *feedback*, uma participação mais activa, e não a postura de um observador passivo, oco de ideias e de certa forma “ entretido”. O que converge inteiramente com Eco (1995, p. 45) que afirma que “a obra de arte constitui um facto comunicativo que necessita de ser interpretado, e portanto integrado, completado por uma contribuição de quem frui”

Através da análise das respostas dos entrevistados, quando questionados acerca das categorias estéticas da Dança Contemporânea, surgiram várias repostas, que se traduziram em diferentes categorias estéticas, umas em comum e outras de forma isolada. No entanto, pensamos que, com uma outra amostra de entrevistados, os resultados poderiam ser completamente diferentes dos encontrados aqui. A razão para tal, prende-se com a imensidão de propostas estéticas a que os coreógrafos poderão recorrer e a subjectividade que está inerente à arte contemporânea em geral, à Dança. Na Dança Contemporânea, a liberdade classifica-se como a palavra de ordem na criação.

É isto que se passa, com efeito, na arte em geral. Pelágio (1998, p.148) por exemplo, ao referir-se ao seu trabalho enquanto músico, vai ao encontro desta noção de liberdade ao afirmar: ” O que eu quero dizer é que interessa a

diversidade que há em cada um de nós e ser capaz de a descobrir e de a usar. Por outro lado, isto protege-me de ser catalogado e associado a este ou àquele grupo. Eu preciso de manter uma certa distância que é a minha liberdade.”



6. *Considerações Finais*

Durante a realização deste estudo, pudemos ter a noção da abrangência que caracteriza não só a Dança Contemporânea, mas a arte contemporânea em geral.

A técnica da Dança Contemporânea recusa as barreiras, os tabus. Evoca uma estética, uma maneira de dançar, um estilo diferente das outras danças. Este tipo de dança é único e múltiplo. Poderíamos mesmo dizer "as Danças Contemporâneas" no lugar da "Dança Contemporânea", uma vez que cada um tem a sua maneira de ver, receber e de se representar através desta dança. Além disso cada bailarino, cada coreógrafo, cada investigador, cada espectador, tem a sua definição, as suas esperas, as suas representações da Dança Contemporânea.

A pesquisa realizada, o encontro com os entrevistados, a reflexão, e os entendimentos que surgiram à posteriori, resultaram numa pluralidade de ideias e de conceitos, que nos transmitiu a sensação de estarmos perante em um estudo inacabado, pela vontade de saber mais, e pela vontade de "invadir o coração" dos coreógrafos e extrair a essência que comanda as suas criações. Sublinhamos desde já que, da realização das entrevistas nos ficou a impressão que é de certa forma difícil para os coreógrafos falar do seu trabalho com clareza e determinação. Pareceu-nos que existe algo que está para além da comunicação verbal, impossível de traduzir por palavras, deixando de certa forma uma margem que podemos intitular de enigmática inerente ao próprio coreógrafo, apenas passível de ser comunicada através da acção no espaço, como se encontrassem na obra o seu refúgio. Atrevemo-nos a afirmar, que talvez seja por isso mesmo, que muitos coreógrafos optam por não falar abertamente do seu trabalho, deixando isso a cargo da intuição e da imaginação do público, do contemplador.

O "caos" que Cunha e Silva (1999) atribui à obra de arte contemporânea, é o conceito que talvez melhor retrate o(s) mundo(s) onde se insere a Dança Contemporânea, bem como o turbilhão de ideias que tomou conta do nosso

espírito, e que ainda não se organizaram, ou talvez nem se organizem, dada a complexidade do tema em estudo e talvez, devido a uma sensibilidade estética ainda por aprimorar e amadurecer. A problemática da Dança Contemporânea ainda se encontra numa etapa inicial. Talvez, ainda nos falte um distanciamento histórico, para que possamos obter mais clareza nas formulações a respeito da questão.

No entanto, apesar, da inesperada diversidade de ideias e conceitos transmitidos pelos coreógrafos ao opinarem sobre assuntos inerentes à Dança Contemporânea, ressaltaram aspectos que consideramos importantes para confinarmos o seu entendimento acerca desta.

A liberdade, pluralidade e “anti-formatação” são conceitos-chave no contexto da criação contemporânea. Face a isto, não conseguimos deixar de manifestar um cunho pessoal relativamente a esta questão. É curioso verificar que conceitos como a liberdade e pluralidade estão inerentes à caracterização de uma sociedade dita com valores. A Dança Contemporânea surge então como um apelo ao Humano para reflectir sobre a sua existência, na procura de valores que consigam aproximar culturas, religiões, etnias, e qualquer outro fenómeno ou conceito que à nossa volta possamos identificar como corrosivo para a sociedade, ameaçando o seu desmembramento, a sua divisão em partes. O corpo na Dança Contemporânea é visto como a unidade básica da sociedade, tal como as células constituintes do corpo humano. Ao “contaminar” o corpo, toda a estrutura (sociedade), quer vista como um caos, quer vista como uma organização, é posta em causa. A Dança Contemporânea considera o ser humano como um todo, como mais do que a soma das partes, princípio que também é inerente à sociedade dita ideal.

Portanto, a Dança Contemporânea não se limite a retratar a realidade, mas procura antes transformá-la, problematizando-a, nem que para tal seja necessário recorrer à dimensão do sonho, entrando aqui o campo da criatividade e da imaginação em acção.

Um outro aspecto interessante a referir que surgiu numa conversa mais informal, após a entrevista com um dos entrevistados, diz respeito à multiplicidade de correntes/linguagens que abarcam a Dança Contemporânea. Perante tal facto, surge uma questão que a nosso ver é pertinente abordar nesta fase final do estudo. Seria interessante antever daqui a alguns séculos, o que ficará na literatura acerca da Dança Contemporânea, tendo em conta que hoje em dia torna-se difícil, senão mesmo impossível, delinear correntes artísticas comuns a todos os coreógrafos, sendo até mesmo frequente da parte deles, ir contra essa “catalogação”.

Por fim, sentimo-nos no dever, no final deste trabalho, de lançar um apelo à educação pela arte, levando o ser humano a explorar esse lado mais sensível, que certamente o irá tornar mais atento, mais crítico, mais “aberto” a novas percepções, emoções, sentimentos. O caminhar para uma sociedade mais dinâmica e mais entusiasta.

Completamos este nosso estudo com palavras de Eco (1972, p.208):

“Ora, uma arte que nos ensina a ver estas presenças com um olhar diferente, que nos inicie no jogo de decomposição das relações habituais, a fruir de improviso uma superfície carcomida, o ritmo de uma confusão de objectos, as cores de um material, pode permitir-nos momentos de paz com as coisas. Momentos que se tornariam mórbidos para quem lhes dedicasse toda a vida, mas que podem ser fecundos para quem deles faça, como deles se deve fazer, pausas, imaginativas, como amplos haustos da fantasia que toma fôlego; e que, ao fazê-lo com frequência, recompondo os objectos, projectando neles uma luz radiosa, como o feixe de um reflector colorido, os suspende numa zona de ironia, de suspeita - e

nem sempre, nem necessariamente, de cumplicidade: e então o objecto encontrado torna-se estímulo para uma reflexão e para um juízo, tal como o amontoado imenso de automóveis mortos se transforma num monumento fúnebre de bem estar mecânico.”



- Adorno, TH (1970). *Experiência e Criação Artística*. Edições 70. Lisboa.
- Assis, M. (1995). *Movimentos*. Lisboa: Danças na Cidade.
- Bardin, L. (1997). *Análise do Conteúdo*. Edições 70. Lisboa
- Bayer, R. (1997). *História da Estética*. Editorial Estampa. Lisboa
- Bergson, Henri (1991). *O Riso*. Editora Relógio D'Água. Lisboa
- Chaeve, J. (1985). *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Less Chaeve*. Marion Boyars Publishers Ltd.
- Cunha e Silva, P. (1999). *O lugar do corpo. Elementos para uma cartografia fractal*. Lisboa. Instituto Piaget
- Csikszentmihalyi, M., & Robinson, R. (1990) *The Art of Seeing. An interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu
- D'Andrea, A. (2003). *Processos de Pesquisa, Criação, e Produção Cénica*. Porto.
- D'Angelo, P. (1997). *A Estética do Romantismo*. Editorial Estampa. Lisboa
- Eco, U. (1972). *A Definição da Arte*. Edições 70. Lisboa

- Fahlbusch, H. (1990). *Dança moderna-contemporânea*. Editora Sprint. Brasil.
- Faro, A. (1986). *Pequena História da Dança*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro.
- Fazenda, M.J., Ed. (1997). *Movimentos presentes*. Lisboa: Cotovia/Danças na Cidade.
- Franzini, E. (1995). *A Estética do Século XVIII*. Editorial Estampa. Lisboa.
- Ghiglione, R. & Matalon, B. (1997). *O Inquérito*. Teoria e Prática (3ª ed.).
- Herrero, D. (1998) *Estética*. Editorial Herder.Barcelona
- Huisman, D. (1994). *A Estética*. Edições 70. Lisboa.
- Koner, P. (1993). *Elements of performance: A guide to performers in dance, theatre and opera*. Chur, Suíça: Harwood.
- Kreemer, C. (1987). *Further steps: Fifteen choreographers on Modern Dance*. Nova Iorque: Harper & Row.
- Lepecki, A., Ed. (1998). *Theatersschrift Extra, Intensification: Contemporary Portuguese Performance*.
- Ossona, P. (1984). *A Educação pela Dança*. Summus editorial. Brasil

- Pais, J. (2004). *Culturas Juvenis* - 2ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- Perniola, M. (1997). *A Estética do Século XX*. Editorial Estampa. Lisboa
- Perniola, M. (2005). *A Arte e a sua Sombra*. Editora Assírio & Alvim. Lisboa.
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. (2003). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. 3ª Edição. Lisboa: Gradiva.
- Ribeiro, A (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Edições Veja. Lisboa.
- Rocha, L. (2007). *O valor estética do corpo do desportista deficiente. Estudo de caso com dois atletas paralímpicos, Leila Marques e João Paulo Fernandes*. Porto: L. Rocha. Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Desporto da Universidade do Porto.
- Ropa, E. (2005). Expressão e Expressionismo na Dança Alemã. *Pina Bausch. Falem-me de Amor*. Edições Fenda; pp. 11-23.
- Sanguineti (2005). Pina Bausch: um teatro sem categorias. *Pina Bausch. Falem-me de Amor*. Edições Fenda; pp. 143-149.
- Sasportes, J. (1983). *Pensar a Dança. A reflexão estética de Mallarmé Cocteau*. Colecção arte a artistas. Vila da Maia.

- Schmidt, J. (2005). Da Modern Dance ao Tanztheater. Pina Bausch. *Falem-me de Amor*. Edições Fenda; pp. 85-105.
- Schlicher (2005). A evolução do Tanztheater na Alemanha. *Pina Bausch. Falem-me de Amor*. Edições Fenda; pp. 37-52.
- Tércio, D. (1999). *O Encontro de Culturas na História da Dança*. Edição Faculdade de Motricidade Humana. Departamento de Dança.
- Townsend, D. (1997). *Introdução à estética*. Editorial Estampa. Edições 70. Lisboa
- Turner, M. J. (1971). *New dance: Approaches to nonliteral choreography*. Pittsburg, PA: University of Pittsburgh.
- Vaccarino, E. (2005). Bausch, um mundo, uma linguagem, múltiplas questões. *Pina Bausch. Falem-me de Amor*. Edições Fenda; pp. 11-23.

Documentos Electrónicos

- Estilo APA – [consult. 11 Nov. 2007] Disponível em www.apastyle.org/electref.html
- Meredith Monk – [consul. 10 Out. 2007]. disponível em www.meredithmonk.org/
- Normas e orientações para a redacção e apresentação de dissertações. Universidade do Porto, Faculdade de Desporto – Conselho Científico.

[consul. 11 Nov. 2007]. Disponível em
www.fade.up.pt/biblioteca/arquivo/normas_fadeup.pdf

Outras obras consultadas

- D'Angelo, P. (1998). *A estéticado do Romantismo*. 1ª Edição. Editorial Estampo. Lisboa.
- Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. 1ª Edição. Editorial Estampo. Lisboa.

Anexo I – Guião da Entrevista



Entrevista

I

1 – Profissão

2 – Idade

3 - Sexo

3 – Formação

- Académica
- Dança

4 – Há quantos anos está ligado/a à dança?

5 – Como é que tem sido o seu percurso na dança?

II

1 – Em sua opinião, o que é que a dança contemporânea procura transmitir?

- Ao longo da história da arte, sempre se percebeu a sua ligação às problemáticas sociais dos diferentes períodos históricos. Em seu entender, para além do valor estético, a dança contemporânea procura, ou “deve” mesmo, transmitir outros valores?

1.1 - Quais?

- A dança contemporânea procura expressar a individualidade, a singularidade do artista e/ou transmite aspectos que se relacionam com problemáticas sociais ou da humanidade? (Esta pergunta só será feita se através da anterior o inquirido não lhe tiver ainda dado resposta).

1.2 - Em sua opinião, a dança contemporânea procura retratar o real, ou procura conduzir o espectáculo para uma dimensão mais relacionada com o sonho, para uma dimensão onírica?

1.3– O que é que procura transmitir nas suas coreografias/espectáculos?

1.3.1 – Volto então a formular a pergunta de há pouco, mas agora já não em relação à dança contemporânea em geral, mas relativamente ao seu trabalho como coreógrafo, em particular: procura retratar o real ou procura conduzir o espectáculo para uma dimensão mais relacionada com o sonho, para uma dimensão onírica ?

III

- 1 – É comum afirmar-se que a arte contemporânea é muito conceptual. Concorda ou não com esta ideia relativamente à dança contemporânea?

1.1- De acordo com a resposta anterior, perguntar: pelo facto de ser conceptual dirige-se menos à emocionalidade e mais à racionalidade, ou esta é uma falsa verdade?

1.2- Que emoções é que a dança contemporânea desperta em si?

- 2 – A morfologia do corpo do bailarino é importante para a estética da dança contemporânea?

2.1- Como é que a morfologia do corpo se relaciona com a sua capacidade expressiva e de comunicação?

- 3 - Enuncie algumas categorias estéticas que reconhece na dança contemporânea.

- 4 - O que é que pensa que o público procura na dança contemporânea?

Anexo II – Dados Biográficos dos entrevistados

Entrevistado 1

Vive e trabalha no Porto desde 1990. Concluiu o curso de Teatro do Balletteatro Escola Profissional no Porto em 1993, tendo frequentado paralelamente e na mesma escola formação complementar em Dança. Como intérprete trabalhou com José Caldas, João Paulo Seara Cardoso, Roberto Merino, José Wallenstein, Companhia Gioco Vita, Isabel Barros, Né Barros, Ana Figueira, Joana Providência, Pedro Carvalho, André Guedes, Simone Forti, Gary Stevens, Ronit Ziv, Jean-Marc Heim, Peter Bebjak e Juraj Korec.

A partir de 1999, a par do seu trabalho como performer começa a apresentar regularmente o seu trabalho coreográfico participando em projectos de investigação, residências coreográficas e projectos educacionais em diversos países, como Portugal, França, Alemanha, Espanha, Bélgica, Suíça, Escócia e Inglaterra. Foi um dos membros fundadores e é actualmente director artístico do Núcleo de Experimentação Coreográfica no Porto, estrutura dedicada à criação, produção, formação e reflexão na área da dança contemporânea. É também membro do colectivo internacional de artistas.

Entrevistado 2

Formou-se em dança, pela Escola Superior de Dança. Tem também formação em Psicoterapia Corporal e Massagem Biodinâmica.

Em relação ao percurso na dança, começou em França, com dança clássica e dança moderna. Posteriormente veio para Portugal e fez a escola

superior de dança , fiz vários Workshops com várias pessoas. Depois da Escola Superior de dança trabalhei com Aldaria Bizarre, com Paulo Ribeiro, Sílvia Real; a dança Butô também foi um estilo de dança que me marcou e continua a marcar e a abrir a minha curiosidade, é um lado da dança que me aprecia muito. Trabalhei também com Haword contacto e improvisação. Neste momento estou a dar aulas no Balletteatro, no Ginásio.

Entrevistado 3

Nasceu em Lisboa, em 1962. Fez a sua formação em dança clássica com o mestre Tony Hulbert, Madame Violette Quenolle, Anatoli Gregoriev, Jorge Garcia e Michel Renaud. Durante 6 anos fez estágios em Londres, no “The Place”, e noutras escolas de dança contemporânea, onde teve a oportunidade de desenvolver trabalho com artistas como Robert North, Kazuku Hirabayashi, Lloyd Newton ou Karen Burgin.

Professora de dança desde 1980, desenvolve um trabalho de corpo, sendo responsável pela formação e reciclagem de vários performers da dança portuguesa. Esteve envolvida na organização de vários eventos relacionados com a arte, nomeadamente o 4º Congresso da E.L.I.^a em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian (1996), os Encontros para a Dança 97 da ^aP.P.D., no Cinearte e também a participação na Conferência Internacional sobre a Cultura das Redes, a convite do Centro Nacional de Cultura, que decorreu na Fundação Calouste Gulbenkian em Outubro de 2001. Como coreógrafa e encenadora tem apresentado, desde 1990, um ou dois trabalhos por ano. Na sequência de um trabalho prático e teórico que se traduziu, por exemplo, na criação dos Ateliers Coreográficos em 1992 ou do Espaço Experimental em 1993, fundou, em 1998, o C.E.M. – Centro Em Movimento do qual é directora e programadora artística.

Entrevistado 4

Inicia a sua formação na Companhia de Dança Contemporânea de Évora, destacando ainda o Centro de Dança do Porto, o Núcleo de Experimentação Coreográfica e o trabalho intensivo desenvolvido no Centro em Movimento, Lisboa, com os Professores Sofia Neuparth, Howard Sonenklar, Amélia Bentes, Peter Michael Dietz, Sofia Fitas, Wolfgang Maas, Boris Zé Silva, Antonio Carallo, entre outros.

Participa, como intérprete, em coreografias de Ana Figueira, Joclécio Azevedo, Alberto Magno, Amélia Bentes (Companhia Instável/NEC) e Sofia Neuparth . Como coreógrafo destaca: Cada Dia, dez vezes por dia; O Silêncio das Esferas; Imune, 6Português – 2ª Mão, inserido na Programação do Porto 2001; A Mesa, Tempu e as diferentes edições dos Quadros de Dança/Nec. Desenvolve Projectos de Educação pela Arte, nas áreas do Movimento e Matemática Criativa.

É licenciado em Ensino de Matemática e pós-graduado em Jogos e Complementos de Matemática.

Entrevistado 5

Natural do México, formou-se em dança clássica e contemporânea. Obteve uma bolsa de estudos por dois anos na Escola Vaganova de Leninegrado. No México trabalhou com a “Campaña Nacional de Danza”.

Co.fundou a companhia de dança contemporânea “Andamio”, fazendo digressões durante três anos por todo o território do México. Trabalhou na rádio, como apresentadora do seu próprio programa “Invitación a la Danza”. Trabalhou por três anos com a “Companhia de Dança de Lisboa”, sob a direcção de Rui Horta e José Oliveira. Em 1988 entra na “Companhia de

Dança-teatro de Reinhild Hoffman na cidade de Bochum, Alemanha, onde permaneceu durante sete anos. Nesse período, além das obras de Hoffmann, teve a oportunidade de trabalhar com a Japonesa Keta Kay, Ana Pocher e dois encenadores teatrais, Rys Martins e Jurgen Gosch, bem como em diferentes trabalhos de colaboração coreográfica. Participou em digressões desta Companhia por Nova Iorque, Bruxelas, Amesterdão, Berlim, Dresdner, Paris e Lisboa entre outros locais.

De volta a Portugal, tem trabalhado na Escola Superior de Dança de Lisboa, como professora de drama para bailarinos. Desenvolveu um projecto na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo no Porto, assim como se dedica a realização de workshops nas áreas de dança contemporânea e expressão dramática, para bailarinos, músicos e actores. Desde 1999 é professora de Dança Contemporânea e Expressão Dramática na Escola de Dança Ginásio. É co-fundadora da Associação Cultural “La Marmita”.

Entrevistado 6

Nasceu em Matosinhos em 1974 e é licenciada em Psicologia Clínica pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa.

Bolseira estagiária da Companhia Nacional de Bailado (92/93), realizou inúmeros workshops, dos quais destaca o trabalho realizado com Antonio Carallo, Bernardo Montet, Jeremy Nelson, Ann Papoulis, Nigel Charnock, Samantha Van Wissen, Wim Vandekeybus – dança contemporânea. Participou como intérprete em coreografias de Ana Figueira, Paula Varanda, Cosmin Manolescu, Pedro Carvalho e Joclécio Azevedo. Desenvolve, actualmente, o projecto Apresentação Pública, apoiado pelo MC/IA no âmbito dos concursos pontuais de apoio à dança. Colaborou com

a Fundação para o Desenvolvimento do Vale de Campanhã em projectos de formação e animação juvenil. Dirigiu o atelier de expressão corporal no Espaço t (1999–2003), onde trabalhou com jovens com deficiência, realizando anualmente trabalhos coreográficos inseridos no projecto Corpo Evento. É, desde Outubro de 2000, colaboradora da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE), onde lecciona a disciplina de Movimento ao 1º e 2º ano do curso de teatro. É directora geral do Núcleo de Experimentação Coreográfica (NEC) desde Dezembro de 2005.

Entrevistado 7

Nasceu no Porto, em 1963. É co-fundadora e membro da direcção do Balleteatro, estrutura onde tem desenvolvido grande parte da sua actividade como coreógrafa, intérprete e formadora. Iniciou a sua formação em dança clássica com Ruth Howner, em 1972. Em 1985 interrompe os seus estudos na Faculdade de Ciências do Porto para estudar dança no Smith College em Massachusetts, Estados Unidos. De regresso ao Porto conclui o curso superior de teatro, na Escola Superior Artística, e em 1990 parte para Londres onde obtém um Master in Dance Studies no Laban Centre. Nos finais dos anos oitenta inicia o seu trabalho como coreógrafa, mas é a partir de 1992 que o Balleteatro Companhia passa a apresentar regularmente os seus espectáculos. Em Abril de 1999, recebe o Prémio de Melhor Coreografia por Passos em. Colaborou em diversas produções do Teatro Nacional S. João em particular com o encenador Ricardo Pais nomeadamente, em As Lições, Linha Curva Linha Turva, Arranha Céus. Estreou-se no cinema com o realizador Saguenail tendo sido protagonista em Ma's Sin (Grande Prémio e Prémio da Crítica Internacional do Festival da Figueira da Foz). Desde 1998 que é professora convidada na Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa.

Entrevistado 8

Nasceu no Porto cidade onde co-fundou o balleteatro em 1983 estrutura esta onde trabalha como coreógrafa, intérprete e desempenha funções de direcção. Após a sua formação inicial em dança clássica com Ruth Howner realizou diversos cursos em dança contemporânea e composição com destaque particular em Paris, onde residiu e onde estudou com Ruth Barnes, Yose Cazeneuve, Jean Sasportes, Susan Buirge. Em 1996, Berlim, fez um estágio com Susanne Linke onde desenvolve trabalho na área da performance a solo. Estudou teatro tendo concluído na E.S.^ªP o curso superior de teatro. Desde 1992 tem apresentado regularmente com a companhia do balleteatro os seus trabalhos. Como programadora concebeu para o balleteatro auditório diversos ciclos de espectáculos nas áreas da dança, do teatro e da música privilegiando formatos transversais e alternativos e dedicando momentos para criadores emergentes. Em 2007, a convite da direcção da Academia de Musica de Espinho, apresenta uma proposta de programação de dança para o Auditório de Espinho. Desde 1991, altura em que iniciou um estudo sobre as representações do Corpo na Dança e no Teatro, dirige ateliers de formação a esse nível. Concebeu em 2004 um projecto para crianças “balletetrinho” que desde então tem vindo a ser alargado a várias comunidades e lugares. É professora na Escola Superior Artística do Porto, na Escola Profissional de Música de Espinho e formadora convidada noutras instituições.

