

MARTHA GRAHAM: NA DANÇA, O ATIVISMO DE UMA GRAMÁTICA

Data de submissão 03/09/2023

Data de aceite: 02/10/2023

Marcos Bragato

Doutor em Comunicação e Semiótica
Licenciatura em Dança/Departamento
de Artes/Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes – Universidade Federal do
Rio Grande do Norte (CCHLA-UFRN)
<https://orcid.org/0000-0001-9410-4297>
ID Lattes: 5954222342442974

Michael Stefferson Silva dos Santos

Graduando Licenciatura em Dança/
Departamento de Artes/Centro de
Ciências Humanas, Letras e Artes –
Universidade Federal do Rio Grande do
Norte (CCHLA-UFRN)
<https://orcid.org/0000-0002-6687-1891>
ID Lattes: 6448059399264256

Tereza Marina Melo Boggio

Graduada em Bacharelado em Educação
Física/ Departamento de Educação
Física/Centro de Ciências da Saúde –
Universidade Federal do Rio Grande do
Norte (CCS-UFRN)
<https://orcid.org/0009-0001-2747-8253>
ID Lattes: 9812297475256128

Thiago Chellappa

Doutor em Ciência e Engenharia de
Materiais
Instituto Humanitas de Estudos
Integrados/Centro de Ciências Humanas,

Letras e Artes – Universidade Federal do
Rio Grande do Norte (CCHLA-UFRN)
<https://orcid.org/0000-0003-2599-6089>
ID Lattes: 7666718201975155

RESUMO: O projeto de Martha Graham (1894 - 1991) deve ser observado como um ato político ao propor a transformação da cena em novos arranjos. A ambição da tão propalada “interioridade emocional” encontra guarida em formatação própria e, como consequência, oferece um outro vocabulário cênico por intermédio do treinamento e do entendimento do corpo que dança: a “sensação íntima” proporcionada pelo binômio *contraction/release*, especialmente a partir do *floor work*, na propagada e na necessidade para conferir horizontalidade ao que está em encontro com a anatomia feminina. Emprestar a expressão “casa da verdade pélvica” reforça o que imaginamos esse deslocamento por ela promovido ao insistir a partir da anatomia feminina, ao configurar como um idioma de dança.

PALAVRAS-CHAVE: Técnica Graham. *Floor Work*. Anatomia Feminina. Ato Político.

MARTHA GRAHAM: IN DANCE, THE ACTIVISM OF A GRAMMAR

ABSTRACT: Martha Graham's project (1894 - 1991) should be seen as a political act in proposing the transformation of the scene into new arrangements. The ambition of the much-vaunted "emotional interiority" finds a guardhouse in its own format and, as a consequence, offers another scenic vocabulary through training and understanding of the dancing body: the "intimate sensation" provided by the binomial contraction/release, especially from the floor work, in advertising and in the need to give horizontality to what is in contact with the female anatomy. Borrowing the expression "house of pelvic truth" reinforces what we imagine this displacement promoted by her through insisting on the female anatomy, when configuring as a dance language.

KEYWORDS: Graham Technique. Floor Work. Female Anatomy. Political Act.

INTRODUÇÃO

Destarte, desde os anos finais da década de 1990, a dança torna-se divulgadora de sua complexidade, autoreferencialidade e autocrítica. Melhor: fez disso o baluarte; na cena, muitas vezes se encontra o não inteligível, necessariamente. No entanto, o ativismo da inserção da dança como uma atividade propulsora de conhecimento vem de "longe", desde os primeiros manuais da corte das cidades-estados no que hoje é Itália. Embora a tentativa de apagamentos pode ser antevista aqui e ali, não se pode esquecer do exercício político de centenas de criadores em dança.

A meta disposta nas mais de 100 obras resiste a essa tentativa de apagamentos subsequentes na recente história da dança ocidental. Por isso, o intento da dançarina e coreógrafa estadunidense precisa ser visto, também, como um ato político ao propor a transformação da cena em outros ajustes por meio da moldagem de uma gramática de passos e movimentos. O desbravamento da dançarina e coreógrafa se encontra no cume do ideário de um idioma, passível de transferência universalmente.

A sua ambição da tão propalada "interioridade emocional", fortemente presente graças em parte as conversas com o pai, médico psiquiatra, encontra guarida em formatação própria que se desdobra num outro vocabulário cênico por intermédio do treinamento e do entendimento do corpo que dança: a "sensação íntima" encetada pelo binômio *contraction/release*, especialmente no *floor work*, na necessidade de conferência da horizontalidade ao que está em encontro com a anatomia feminina e no uso sincrônico ou não dos braços.

Se a dança contemporânea quer divulgar as perguntas - o que é um corpo? o que é um movimento? - No intuito de afirmar que trabalha para abrir suas estruturas e fazer da autorreflexão crítica uma parte integrante de seu vocabulário, há artistas historicamente anteriores que informam uma nova prática do movimento, e a demonstração do esforço do corpo. No entanto, não se vislumbra que aceitem a formulação de Graham como um ato político.

O ato político se encontra, também, em não "esconder" o esforço corporal, mas

escancarar as quedas e suspensões, as espirais e os deslocamentos pelo espaço cênico. Isso é uma forma de ativismo, de ativismo informado pelas características intrínsecas da área e pelas características cinestésicas e cinéticas, elas advindas.

No entanto, são raros/raras autores/autoras se deter sobre o tipo de ativismo modulado na gramática desenvolvida por Martha Graham. Partem das produções cênicas, especialmente as devotadas a peças gregas antigas nas quais as mulheres estão envolvidas pelas tragédias. Pulula literatura (BANES, 1998; SIEGEL, 1979; JOWITT, 1983, 2003, 2005; SORELL, 1986; REYNOLDS, 2013) dedicada aos feitos cênicos de Graham e seus seguidores, mas não recorrem ou não ressaltam ao que tem sido formatado a partir da pelve feminina, e a gramática de Graham parece não encontrar eco entre os artistas que se autointitulam de “contemporâneos”.

Queremos aqui enfatizar a importância dessa gramática, como um ato político. Apresentamos aspectos da *modern dance* da linhagem estadunidense e apresentamos, também, breve modelagem do que está conhecido como técnica Graham. Empréstimo a expressão “casa da verdade pélvica” (BANNERMAN, 2010) reforça o que imaginamos esse deslocamento por ela promovido ao insistir a partir da anatomia feminina. Longe de esgotar, a discussão intenta erguer o que parece estar adormecido.

MODERN DANCE ESTADUNIDENSE

O crítico estadunidense Walter Sorell (1986) apresenta a dança moderna “não tanto como um sistema, mas como um estado da mente, flexionando seus músculos individuais, enfatizando seu sonho artístico pessoal” (p. 388, Tradução nossa). O que aparenta sua fraqueza, é, simultaneamente, sua força natural: “o extremo da expressão individual” (SORELL, 1986, p. 388, tradução nossa).

Tornar o centro do corpo, a partir do qual se irradia movimentos tornados visíveis com a região inferior do abdômen e a proeminência da área pélvica, a linha mestra do que se quer dizer, é um ato político não findo por questionamentos da estratégia implementada por Graham.

A expressão *modern dance* é utilizada pela primeira vez em 1926, justamente para designar o que Graham começa a empreender: um novo vocabulário do gesto e uma nova “fraseologia” do movimento (BARIL, 1987). Podemos afirmar, hoje, como um desbravamento do cenário apresentado como dança cênica.

Como afirma Sally Gardner (2008), *modern dance* é desenvolvida na relação com o “nos movemos”. No entanto, para que se dê, paradoxalmente, há de existir particularidades contribuídas pelos indivíduos. Se a *modern dance* consegue implementar essa relação a contendo haverá sempre um espaço de reflexão sobre tal paradoxo. No entendimento da autora, a *modern dance* é resistente a generalizações e opera no limite do que pode ser partilhado entre corpos individuais e a relação física entre eles.

O crítico novaiorquino John Martin (1893-1985) se torna o amplo defensor da *modern dance* e parece não vislumbrar nela a existência de um paradoxo. Como primeiro crítico de dança do jornal *The New York Times* tem um território desconhecido, e justamente por isso a possibilidade de concepção de arte e dança, e a defesa da *modern dance*. O que significa se desenvolver juntamente com a *modern dance*, mas, também, o de analisar o que se passa na cena, promover novos entendimentos e, especialmente, dedicar-se ao que recorta como ocupação profissional. Martin enfatiza a necessidade da abertura da plateia ao empreendimento cênico da *modern dance* para o que os dançarinos possam engendrar com seus corpos e, como enfoca a técnica de Graham, e o que dançam através de obstinada representação da interioridade dos que dançam. A isso credita como verdadeira forma de arte (MARTIN, 1965).

John Martin, um grande defensor da dança modernista, vinculou a dança moderna à fenomenologia argumentando (junto com outros) que a percepção em si era um neuromuscular evento, uma atividade de e dentro de nossos corpos. Para Martin, a dança moderna foi uma nova arte que fez tangível a gênese mútua de um corpo-eu e um mundo (GARDNER, 2008, p. 56, tradução nossa).

Torna-se em fato inconteste, os dançarinos modernos encetam um novo modo de perceber a cena e o que nela habita:

Como Picasso, Matisse e outros pintores modernistas, os dançarinos modernos criaram novas maneiras das pessoas se verem, desde composições angulares e desconexas de partes do corpo até contornos coloridos, arredondados e fluidos. Novas imagens surgiram de novos papéis. A dança moderna era distinta de outros gêneros artísticos nos grupos de pessoas que atraía: mulheres brancas (muitas das quais eram judias), homens gays e alguns homens e mulheres afro-americanos. As mulheres ocupavam papéis de liderança dentro e fora do palco, substituindo a imagem cênica comum do ingênuo sexual pela do indivíduo pioneiro que movia o próprio corpo com força abrupta e inquietante (FOULKES, 2002, p. 3, tradução nossa).

Como aponta a autora (2002), para os modernistas da dança estadunidense a vida é trabalhosa bem ao lema presente, especialmente antes da 2^a. Guerra Mundial, do “Faça você Mesmo”, mas é, também, a possibilidade de unir procedimentos corporais acessíveis a “todos”, a universalidade, com a individualidade de quem dança. A missão de unir opostos aparentes, instâncias do psicológico e instâncias do social.

Com esses procedimentos, altera-se o que se vê e quem os vê. “A dança moderna mudou o que estava no palco, quem estava na plateia e as expectativas do público” (FOULKES, 2002, p. 27, tradução nossa). Essa alteração obrigatoriamente se dá como um pacote cujo vértice principal é o modo de fazer representar, a técnica, o como isso pode ser articulado nos corpos. “A expressão pessoal permaneceu a inspiração e a força motivadora por trás da dança moderna” (FOULKES, 2002, p. 37, tradução nossa), no entanto, o arcabouço técnico permite ultrapassar a perspectiva individualista e “interior”.

TÉCNICA GRAHAM: POLÍTICA É ALTERAR REPRESENTAÇÃO

Desde já, a técnica Graham altera para sempre o entendimento em como pode a dança se tornar um ato político; não necessariamente filiado à agenda ativista porque ela em si mesma é um ato político. Sequenciada a partir do chão toma a necessidade da maleabilidade da pelve para irromper em espirais e uso inédito dos braços, até então.

A expressão da “casa da verdade pélvica” (BANNERMAN, 2010), corrente entre os diversos dançarinos da companhia, vem de encontro ao que defendemos como um ato político ao propor e enformar um outro *training* para o que se imagina representar: a “interioridade” quando se concentra no binômio *contract/release*, contrair e expandir: “a frase ‘verdade pélvica’ era sinônimo dos rigores envolvidos no movimento anatômico da pelve que precisava ser conquistado para entregar o drama do torso” (BANNERMAN, 2010, p. 1, tradução nossa).

Graham (1983 se manifesta sobre a expressão “casa da verdade pélvica”:

Fico estupefata com o fato de que minha escola em Nova York tenha sido denominada ‘a casa da verdade pélvica’, porque grande parte do movimento se origina em um impulso pélvico ou porque digo a uma aluna “você não está movendo a sua vagina”. Isso levou um integrante da companhia me dizer que, quando eu preparei um de meus balés, *Diversion of angels*, em Juilliard, para a sua formatura, ele foi embora pensando que a Companhia de Dança Martha Graham era a única na América em que os homens tinham inveja da vagina. [...] Sei que minhas danças e técnica são consideradas profundamente sexuais, mas me orgulho de colocar em cena o que a maioria das pessoas esconde em seus pensamentos mais profundos. (GRAHAM, 1993, p.142, tradução nossa).

Graham se dedica a acentuar o *floor work* por ela desenvolvido com a expressão “carne ao chão”: “uma instrução que nos colocou habilmente em contato com a busca da verdade pélvica – uma verdade que ressoa com a busca do aspecto primordial e terreno das danças de Graham” (BANNERMAN, 2010, p.2)

A aula de técnica de Graham está assentada na meta de dominar o movimento em cinco categorias básicas, geralmente iniciada no *floor work*, de baixo para cima: (1) no chão - sentados ou em decúbito dorsal; (2) de joelhos; (3) em pé - tanto no lugar quanto a se mover pelo espaço; (4) no ar, e (5) ‘as quedas’ (HART-JOHNSON, 2015), que são ensinadas em todos os níveis verticais, a ‘queda’ final chamada ‘queda para trás’ que se utiliza do uso de três níveis - em pé, sentado, supino e de costas. Depois do trabalho de chão, levanta-se para uma posição de pé, embora não podemos esquecer da ajuda dos braços. Nessa mudança de nível, os braços rasgam o ar com espirais coordenadas com a movimentação de todo corpo. “Toda a seção de trabalho no chão da aula é vista como uma progressão de um para uma posição de pé” (HART-JOHNSON, 2015, p. 196).

O *floor work* é composto pela série de posições articuladas sempre com a respiração e o binômio *contraction/release*, que tem a pelve como motor propulsor do movimento, a

saber: aquecimento, alongamentos, sentar-se na primeira posição e quarta posição aberta; as mãos curvadas em forma de conchas e pernas e os braços em posição paralela, com a simultaneidade dos pés flexionados.

Ressalta-se que não devemos esquecer do impacto nesse processo do binômio *contraction/release* e da respiração – expirar/inspirar, cujo impacto, também, está refletido nas quedas e suspensões; quando faz o alongamento, inale-se o ar; quando contrai, exale-se. A contração do tronco e a transferência de peso para uma parte das costas ocupam papel fundamental na alternância da formação de imagens para quem as vê.

As quedas são feitas lentamente no início; então, sucessivamente cai, as contagens são eliminadas uma a uma e o movimento é reduzido até finalmente, os dançarinos caírem ao chão em uma contagem e recuperam posição em outra contagem de extensões laterais e torções da coluna, na segunda parte da aula que Graham denomina de *lift series - center work* (trabalho no centro da sala e em pé). Aqui ocorrem os exercícios de flexão dos joelhos, realizados sempre com os balanços do torso, balanços esses que dependem da coordenação dos braços; tudo em diferentes qualidades de acentos e ritmos.

Portanto, basicamente, uma aula da técnica de Graham, desenvolve-se a partir do *floorwork*, em conjunto com exercícios de respiração (*breathings*), exercícios combinados para fortalecimento do joelho, exercícios realizados de pé no centro da sala, tais como *pliés* e *tendus*, exercícios na barra para especialmente trabalhar amplitude das pernas, e diagonais, caminhadas, corridas, quedas laterais, saltos e giros (HOROSKO, 2002).

Toda a seção de trabalho no chão da aula é vista como uma progressão de uma posição sentada para uma posição em pé. De fato, até este ponto, havia uma frase de transição prescrita de movimento conectando cada exercício (também chamado de 'combinação') ao próximo. Estas conjunções formalizadas entre os exercícios possibilitam, nas aulas mais avançadas, realizar quase toda a série de trabalho de solo sem parar, desde "Pronto, e..." até o trabalho de joelho ou "o levantamento" (BANNERMAN, 2010, p.2, tradução nossa).

Como sugere Joshua Legg (2009), a técnica de Graham enfatiza as espirais, mas para a ela chegar o entendimento de suas partes é fundamental. Por isso, dá a dica da observação das espirais na natureza, a flora, "talvez ajude no entendimento em como a pélvis e a espinha trabalham juntas nas torções e curvatura do torso" (2009, tradução nossa).

Howard Gardner (1993) reforça os princípios vinculados a essa técnica e o quanto se torna uma invenção do século 20, similar o que podemos observar em Einstein e Stravinsky, por exemplo. O entusiasmo do autor deve ser considerado, afinal se trata da invenção de um idioma de dança, na forma de nova combinatória de passos e movimentos a partir da pelve.

Estudantes estavam conscientes do poder das costas, o papel original da pelve e a pressão do chão; eram apresentados como os sentimentos podem

emergir através das contrações, dos releases e do se alongar, dos espasmos dos músculos do torso...Graham fez uso de imagens vividas para convencer o desejo de se mover... (GARDNER, 1993, p. 298, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltar-se a Martha Graham sempre será um tributo, mas o que se quer aqui é chamar atenção para um empreendimento não vislumbrado como um ato político. Estamos convencidos de que esse empreendimento, obviamente se valeu da longevidade, mas aponta a necessidade de se voltar à dança, e não apenas em fatores externos a ela. Não precisa de palavras de ordem, bandeiras ou “senhas” para se dar a ver como um ato político.

O idioma inventado e desenvolvido por Graham é em si mesmo um ato político, no sentido de permitir a quem dança enformar imagens e, em especial, as que querem denotar uma “realidade interior”. É verdade que o idioma tem agenda, mas a partir dele tecer alternativas no corpo pode ser possível. Conhecer o treinamento proposto por Graham, portanto, adiciona outra possibilidade para se atualizar como um ato político.

O acurado nexos entre a informação que se origina naquilo que é de “introspecção” e a gramática erguida por Graham não pode, contudo, ser restrição ao acesso a uma especialidade que requer treino formal e a preparação sistemática. Isso não pode se converter no impedimento a uma prática pautada na disponibilidade corpórea e de tarefa custosa. Talvez aqui a restrição de quaisquer justificativas para não acessar.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. **DANCING WOMEN**: Female bodies on stage. London and New York: Routledge, 1998.

BANNERMAN, Henrietta. Martha Graham's House of the Pelvic Truth: Sexuality, femininity and female empowerment. **Dance Research Journal**, Volume 42 , Issue 1 , Summer, 2010 , p. 30 - 45

BARIL, Jacques. **La Danza Moderna**. Tradução de Maria Teresa Cirugeda. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1987.

FOULKES, Julia L. **Modern bodies**: dance and American modernism from Martha Graham to Alvin Ailey. Carolina do Norte e Londres: The University of North Carolina Press Chapel Hill & London, 2002.

GARDNER, Howard. **Creating Minds**: An Anatomy of Creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi. New York: BasicBooks, 1993.

GARDNER, Sally. Notes on Choreography. **Performance Research**, 13:1, 2008, p. 55 – 60.

GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**: uma autobiografia. Tradução de Claudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

HART-JOHNSON, Diana. A Graham Technique Class. **Journal for the Anthropological Study of Human Movement**. 9 (4), 1997, p. 193–214.

HOROSKO, Marian. **Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training, 1926-1991**. Chicago: a capella books, 1991.

JOWITT, Deborah. Martha Graham's Clytemnestra Lives to Kill Agai. **The Village Voice**, 20 de Maio, 2009. Disponível em: Martha Graham's Clytemnestra Lives to Kill Again - The Village Voice Acesso em: 20. Mar. 2022.

_____. Graham Lives! The Village Voice, Abril 05, 2005. Disponível em: **Graham Lives! - The Village Voice**. Acesso em: 20. Mar. 2022.

_____. Monumental Graham. IN: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall, **What Is Dance? Readings in Theory and Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 456 – 459.

LEGG, Joshua. Graham Tecniq.ue. **Dance Spirit**. March 19, 2009. Disponível em: Graham Technique (dancespirit.com) Acesso em: 10.Jun. 2022.

MARTIN, John. **The Modern Dance**. Princenton: Princenton Book Company, 1989.

REYNOLDS, Dee. Dancing Free: Women's Movements in Early Modern Dance. In: RADO, Lisa Rado (ed.). **Modernism, Gender, and Culture: A Cultural Studies Approach**. Taylor & Francis, 2013, p. 263–274.

SIEGEL, Marcia B. **The Shapes of Change: Images of American Dance**. Boston: Houghton Mifflin Company Boston, 1979.

SORELL, Walter. Dance in it's time. New York: Columbia University Press, 1986.