

*A Ruptura entre a Dança
Clássica e a Dança Moderna*



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
- FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA -

A Ruptura entre a Dança Clássica e a Dança Moderna

Monografia apresentada como
requisito parcial para a obtenção
do título de licenciado em
Educação Física, sob orientação
da Profa. Dra. Carmen Lúcia
Soares.

CAMPINAS - 1999

Agradecimentos

Aos meus pais, Armelindo Bisse e Leomar de Meira Bisse e, aos meus irmãos, Vinicius e Leticia, pela lealdade, pelo carinho e pelo amor.

A todos os amigos e amigas pelos anos maravilhosos de vida.

Em especial para Andresa, Débora, Éden, Fernanda e Rafael. Amo vocês!

À Carmen Lúcia Soares.

À Faculdade de Educação Física – Unicamp.

Resumo

A humanidade possui um fundo cultural comum? Esta é uma questão levantada pelos arqueólogos LEROI-GOURHAN ao observarem a existência de imitações esquemáticas (danças) em artefatos da antigüidade. Isto nos faz pensar que a dança nos arrasta mais além do mero movimento, que o gesto e a necessidade de expressão corporal são constitutivos do ser humano.

A dança modifica-se no tempo histórico, é ressignificada e ritualizada de acordo com as dinâmicas culturais e transformações culturais.

Ainda em fins do século XIX inicia-se uma revolução na maneira de conceber o corpo e suas possibilidades expressivas. O gesto e o corpo que realiza passam a ser entendidos como os principais modificadores instrumentais para uma nova qualidade de vida e de arte. O corpo esbelto, que nega a ação da gravidade, que não é do dançarino ao passo que segue a convenção de uma música e de um enredo dramático, que se expressa através da pantomima já não é capaz de traduzir a sensibilidade humana.

Para encontrar o movimento que lhe propiciaria uma melhor e diferente qualidade de vida, o homem teria que buscar na arte um movimento poético, de diferentes qualidades, regidos por princípios percebidos como instrumentos orgânicos.

Surge, então, a dança moderna. Sendo o balé e a dança moderna reconhecidos como expressões artísticas, qual o significado destas duas artes? Quais foram as políticas que regeram as mudanças na concepção desses dois corpos?

Considerarei interessante pesquisar essa forma de linguagem – a DANÇA – enfocando o momento de sua maior ruptura na história, o momento da ruptura da dança clássica para a dança moderna.

Sumário

Algumas palavras iniciais 1

Capítulo I

A dança na história 3

Capítulo II

Arte e técnica e as tendências no universo da dança 22

Capítulo III

A moral dos gestos: discursos de um corpo que dança 43

Algumas palavras finais 62

Lista de Figuras 66

Referências Bibliográficas 68



Fig. 1 – Edvard Munch. *A dança da vida*, 1899-1900.

"A clara noite de verão, em que vida e morte, dia e noite, vão de mãos dadas."

Algumas palavras iniciais

Neste momento atento-me para o sentido deste caminho que me trouxe até aqui. Se hoje escrevo sobre a dança é porque de alguma forma ou de outra nela me percebo.

É bem verdade que por um tempo a dança foi para mim ALGUMA forma. No entanto, sempre (e hoje tenho consciência disso) preferi formas OUTRAS.

A disciplina imposta pelo balé por sete anos tentou marcar-me, tentou fazer de mim um exemplo do comportamento desejado às meninas. E naquela época fui eu mesma quem escolheu esse caminho. E como escolher outro? Eu precisava dançar, já sentia isso, mas tudo que uma menina na minha idade, então, entendia por dança, era balé clássico.

Olha . . . eu bem que me esforçava, mas . . .

Era possível que até Zangado risse se me visse fazer um *grand battement*.

E não pense que o tipo físico tem algo a ver com a história. Se o biotipo exigido pelo balé é um corpo magro e esbelto, eu me encaixava muito bem.

O interessante é que eu não era a única com esse 'problema'. Na minha turma isso acontecia com várias outras, com a maioria. Realmente não levávamos jeito.

Esses descaminhos levaram-me a experimentar um outro estilo de dança, no qual adaptei-me melhor.

Está certo que o sapateado era 'menos nobre' que o balé, mas eu não tinha jeito para AQUELA coisa. Então, precisava buscar OUTRAS.

Já fazia nove anos que o sapateado havia entrado na minha vida. Apesar de amá-lo, o corpo ainda reclamava. Faltava expressividade. Os pés não deveriam dançar sós.

Foi então que ingressei na UNICAMP. Depois de uma grande dúvida (não sabia se queria dança ou educação física) me decidi. Cá estou. E muito feliz.

Aqui passei a perceber o corpo, ou seja, perceber a mim mesma de uma outra maneira – mais sensível.

Dancei de uma forma jamais dançada. A dança delirou e fez delirar.

Quero ver outros também delirarem.

Certa vez lendo Nietzsche, enquanto escrevia esta monografia, uma frase por ele dita chamou-me atenção. Naquele momento achei que ela expressava uma certa angústia quanto ao trabalho que seria entregue no final de todo o período. Continuo achando essa frase bastante expressiva, e por isso, agora, me remeto a ela. Assim ele dizia:

“ Não sou crítico e cético e dogmático e historiador e além disso poeta e colecionador e viajante e decifrador de enigmas e moralista e visionário e ‘espírito livre’ e quase tudo (ao mesmo tempo) para percorrer o circuito de valores e de sentimentos de valor humano e, com múltiplos olhos e consciências, poder olhar da altura para toda distância, da profundidade para toda altura, do canto para toda amplitude.”¹

As palavras que aqui coloco são simples e duplamente prazerosas. Primeiramente por acreditar que assim contribuo para uma percepção mais sensível da dança, e depois, porque para alguém que não viveria sem dançar (mas que também morre após cada dança) escrever é só mais um prazer de estar viva.

Hoje arrisco-me e aí está minha virtude: não ter minhas vontades paralisadas.

¹ NIETZSCHE, F. *Nietzsche: obras incompletas*, 1983, p 284.

Capítulo I

A dança na história

“Usualmente, o artista reconhecia uma dupla missão social: aquela que lhe era indiretamente imposta pela cidade, pela corporação ou pelo grupo social e, aquela que lhe vinha indiretamente da experiência coletiva por ele assumida, isto é aquela que lhe vinha de sua própria consciência social. As duas missões não coincidiam necessariamente e, quando passavam a se chocar com demasiada frequência, isso era sinal de crescentes antagonismos no interior da sociedade.”²

Quando falamos de arte é comum atentarmos para a questão das transformações estéticas, no entanto, se tentamos nos aproximar de sua identidade enquanto obra, devemos também nos voltar para a história dos meios que permitem a sua expressão.

O balé clássico tem suas origens ainda nos “balés da corte”, no século XVI.

² FISCHER, E. *A necessidade da arte*, 1983, p 56.

Os “balés da corte”, criados a partir das danças populares, que inicialmente, na época de Luís XIII, era um meio privilegiado de propaganda, passou a um modo de afirmar o princípio monárquico, sendo uma cerimônia de adoração à pessoa do Rei. O balé de corte foi ao princípio um baile organizado ao redor de uma ação dramática.

O balé transforma-se e ganha maiores dimensões a partir do século XVII, na França, quando Luís XIV, um amante da dança, funda a Academia Real de Dança e de Música, a fim de “restabelecer a dança em toda sua perfeição”, o que significava conferi-la a profissionais, o que só ocorreria, realmente a partir de 1681. Aí criou-se as bases da dança clássica internacional, que se projetaria extraordinariamente no século seguinte.

As grandes revoluções na dança iniciam-se no século XVIII. Poucos foram os séculos tão curiosos como este – cheio de contradições.

No terreno político, jamais a monarquia havia sido tão absoluta em teoria, mas o princípio de autoridade era questionado. Havia um forte espírito de reforma no governo, mas a aplicação dessas reformas, quando chegavam a ser tomadas, eram reduzidas e novamente questionadas.

Um nova classe em ascensão era, agora, o eixo social – a burguesia rica formada por generais arrendatários e pelos ‘financeiros’.

No campo ideológico, a cidade passa a ser o centro e não mais a corte. A cidade quer assumir sua própria função social. Desta forma passava a existir um público maior de pagantes anônimos que consumiam arte. A dança, assim como as outras artes, precisavam transformar-se para atingir tal público.

As novas idéias, as Luzes, são um novo modo de iluminar as doutrinas pela razão, liberada das imposições da autoridade, e se estendem especialmente aos salões. Aí se encontravam os nobres, os burgueses e os 'talentos' – artistas e intelectuais.

Havia na metade do século se formado um novo humanismo, da felicidade imediata. O Homem, enquanto indivíduo, passa a ser o valor essencial. ANTROPOCENTRISMO. Daí se deduziram duas conseqüências aparentemente contraditórias, mas na realidade complementares: de um lado, o gosto pelo realismo, inclusive utilitário, do contato direto com a realidade material e, por outro, a sensibilidade difusa.

As artes mostram como o grande negócio do século era ser feliz. Já não interessavam as grandes máquinas com intenções moralizadoras ou heróicas, se não as obras que têm um rosto humano (pintura).

Numa revolução exatamente paralela, a dança que conservara no princípio do século o formalismo da escola clássica (herdeira direta de Luís XIV) agora necessitava de reformulação.

A parte literária do balé deveria ser o elemento principal do espetáculo, sobrepujando mesmo a dança. A partir de então surge uma nova fórmula – o drama-balé-pantomima, em que o elemento narrativo declamado foi convertido numa ação pantomímica, ou seja, sem palavras. A dança de ação ganha, então, um sentido ao enredo, tornado dramático, além da beleza dos cenários, dos figurinos e da cor local. Noverre se esforçará em alcançar o realismo nos temas e, através da técnica, a expressão e a sensibilidade.

O século XVIII é marcante para a dança.

“Estavam já reunidos todos os elementos para que alcançasse o êxito: um amplo público em potencial, um sentido de festa que leva a uma inflexão no lirismo ‘heróico’ o que levou a produzir uma ópera mais atraída pelo prazer dos olhos e ouvidos; uma técnica que trazia essa forma de felicidade imediata que é o virtuosismo um tanto que material para um espetáculo.”³

Essas grandes transformações sociais ainda em meados do século XVIII já antecipavam as grandes revoluções ocorridas entre 1789 e 1848, época da dupla revolução na Europa, da Revolução Industrial (mais tecnológica) e da Revolução Francesa (mais política). A ideologia burguesa triunfava.

³ BOURCIER, P. *Historia de la danza en occidente*, 1981, p 126.

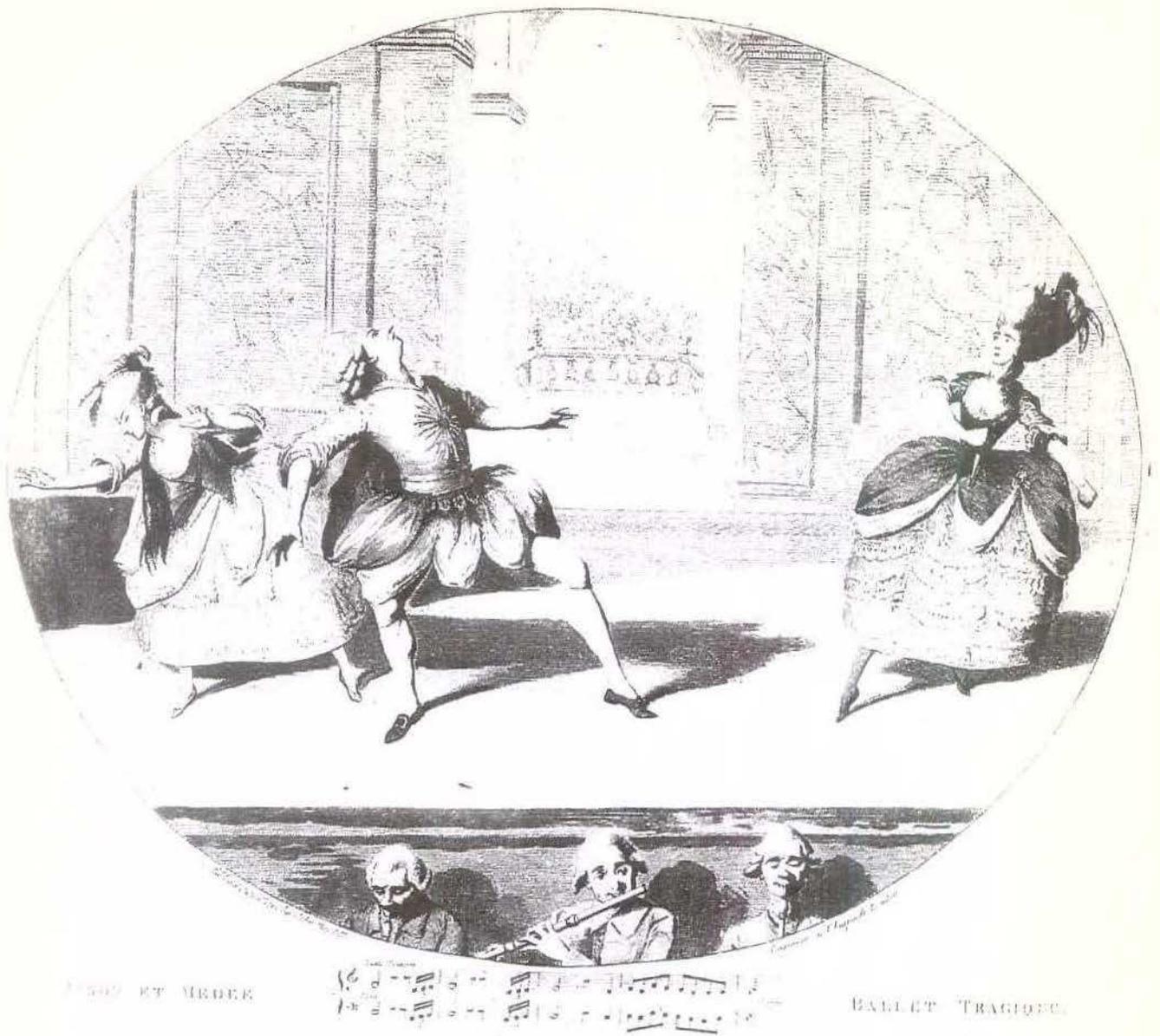


Fig. 2 – O balé de ação de Noverre, 1782.



Fig. 3 – Gestualidade no séc. XVIII.

Após um período de poucos investimentos em arte (arquitetura, museus, teatros, etc.), as artes ressurgem e expandem-se. Passa a haver uma grande difusão dos acontecimentos artísticos entre as nações.

“ Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade naquela época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo; que a Revolução Industrial com seu horror, enquanto que a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava a sua própria experiência e estilos de criação.”⁴

A transformação da sociedade que resultou numa mudança na forma de produção foi responsável também pela intensificação da subordinação do tempo do homem ao tempo da máquina.

Quem detém o poder nesta nova sociedade?

A burguesia, ainda revolucionária, com seus vínculos com artistas, intelectuais e com o povo, busca afirmar-se contra o poder da Igreja.

Os artistas nessa época eram, sem dúvida, inspirados e envolvidos pelas questões públicas. Suas obras eram denúncias contra as práticas corruptas do Estado, da maçonaria e contra os abusos sociais.

⁴ HOBBSBAWM, E. *Era da revoluções: Europa 1789 – 1848*, 1996, p 278.

Mesmo nas artes tradicionalmente dependentes das classes dirigentes, que refletiam menos estes renascimentos nacionais, ou nas artes de uma pequena minoria sentiam-se as turbulências que abalavam toda a sociedade.

Na época pré-revolução Francesa os românticos apoiaram a burguesia e colaboraram para sua glorificação, uma vez que a consideravam como um seguimento social cujos sentimentos verdadeiros e simples contrastavam com os da firme camada superior de uma sociedade corrupta, e que seria portanto capaz de varrer o artifício da corte e do clericanismo. Uma vez que a burguesia tomou o poder, passou inquestionavelmente a ser vista como inimiga. As idéias do romantismo e da burguesia não mais podiam ser conciliadas.

Entretanto, "*a busca ininterrupta e ilimitada por mais*" (acumulação de capital), "*além dos cálculos da racionalidade ou do propósito, a necessidade ou os extremos do luxo*"⁵, tudo isso encantava os românticos antes da revolução. Assim, o elemento romântico permaneceu subordinado, mesmo na fase da revolução francesa.

Esse movimento – o romantismo – teve sua tônica em uma crença no valor supremo da experiência individual, configurando nesse sentido uma reação contra o racionalismo iluminista e a ordem do estilo clássico. O romantismo é normalmente tido como uma antítese do classicismo, todavia, tanto os artistas românticos como os clássicos concentram sua atenção mais no ideal que no real; tanto o romantismo quanto o classicismo acalenta conceitos de nobreza, virtude,

⁵ HOBBSAWM, E. op. cit., 1996, p 281.

grandeza e superioridade. Mas enquanto o classicismo parece propor um ideal possível, no qual o indivíduo se adapta a sua sociedade e a sociedade se molda em um ambiente ordenado que se adequa a ele, o romantismo visa algo inatingível, algo situado além dos limites de adaptabilidade do indivíduo e do todo social.

O balé de corte apesar de apresentar uma estrutura dramática mais elaborada que a do *ballet comique de la reine* ainda era *divertissement* para nobres, feito por nobres, que cumpria uma função social específica. Nada mais era que a incorporação, no espetáculo, dos bailes.

Apesar das Revoluções por que passaram a sociedade no decorrer dos séculos, o *status quo* do balé não se alterou. Continuou a ser uma dança das elites, que nem interessava ao povo e, que ao mesmo tempo continuou exigindo corpos perfeitos, seguindo um modelo de beleza esbelta e inexpressiva.

A hierarquia seguida pelo balé em respeito ao posicionamento dos bailarinos refletia a hierarquia existente na corte.

“ Dança e etiqueta são igualmente importantes na definição do lugar que ocupa ou pode ocupar um cortesão na rede de suas relações mundanas.”⁶

⁶ MONTEIRO, M. *Noverre: cartas sobre a dança*, 1998, p 36.

O balé de corte é uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais.

No fim do séc. XVIII e início do XIX, considerava-se que a viga mestra do balé de ação (balé romântico) seria a imitação da natureza ⁷, a estruturação do enredo baseado em fábulas e mitos ou na mera invenção poética. Se considerarmos esses elementos como definidores do gênero podemos dizer que o balé de ação estaria mais ligado à tradição que à renovação, uma vez que tais elementos já podiam ser encontrados nos balés do século XVII.

Noverre, então, passa a ressaltar que o balé de ação opunha-se ao *divertissement* do balé de corte. Desta forma o balé de ação deixaria de “*agradar apenas aos olhos para agradar à alma.*”⁸

Para Noverre, a dança seria a arte da imitação, e a pantomima estaria associada à dança.

Contudo o momento era especial. Não se poderia utilizar da pantomima como na Antigüidade, quando os gestos eram codificados e reconhecidos por todos, ou da mesma forma como era utilizada na cômte. O público agora era heterogêneo. Era preciso encontrar uma fórmula original e inédita para utilizar a pantomima associada à dança. A pantomima moderna deveria emocionar a partir da história, da fábula, da expressão de paixões, sem utilizar-se de código algum.

Noverre aspirando por uma dança mais expressiva chega a colocar:

⁷ A questão da imitação da natureza, no entanto, era vista de forma diversificada nos dois momentos do balé.

⁸ Cf. Noverre apud MONTEIRO. Op. cit., 1998, p 46.

*"Essa combinação de passos numerosos bem ou mal encadeados, esse desempenho difícil, esses movimentos complicados despojam, por assim dizer, a dança de palavras. Mais simplicidade, mais doçura, maior suavidade nos movimentos dariam ao bailarino mais facilidade de retratar e de exprimir-se; poderia dividir-se entre o mecanismo dos passos e os movimentos próprios à expressão das paixões. A dança livre das pequenas coisas poderia então dedicar-se às grandes."*⁹

Devemos ressaltar que foi justamente por as regras da dança estarem acentuadamente atreladas às regras de conduta sociável da corte que impediu o desenvolvimento de sua autonomia enquanto uma das belas artes, no século XVII.

Contudo, a partir de então, o balé romântico seria a expressão da dança. O balé romântico seria hegemônico até os anos noventa.

A crise da sociedade liberal burguesa do século XIX refletia diretamente nas artes. As bases de sua existência, de seus valores, convenções e entendimento intelectual estavam sendo demolidos.

O nítido aumento do tamanho e da riqueza de uma classe média urbana capaz de dar mais atenção à cultura, assim como a grande extensão da classe

⁹ MONTEIRO, M. *op.cit.*, 1998, p 65.

baixa e de setores das classes trabalhadoras instruídos e com sede de cultura, teria sido suficiente para garantir o desenvolvimento das artes.

Nesse momento de democratização, as artes que antes eram indicadores de *status* passam agora a expressar as aspirações das mais amplas camadas. As artes representavam não apenas os anseios individuais, mas também coletivos, também simbolizavam objetivos e aspirações políticas.

Contudo, a classe mais elevada estava pouco a vontade na sociedade. Foi buscando nas artes um símbolo de *status* cultural mais exclusivo que recorreram aos 'clássicos'. Essas eram as artes tidas como 'elevadas'.

No início do século XX, nada ilustra melhor a crise de identidade por que passava a sociedade do que as artes.

A guerra civil espanhola, a revolução russa, as duas grandes guerras mundiais, a recessão americana na década de 30, o nazi-fascismo de Hitler e Mussolini, a guerra fria, tudo contribuiu para transformar o cenário da dança no século XX.



Fig. 4 – O romantismo de *Giselle*.



Fig. 5 – Martha Graham dança *Letter to the world*.

A dança assim como as outras artes não podia escapar das convulsões que estremeceram todo o mundo. Não se podia dançar ao som de tiros.

Tanto as artes quanto o público estavam sem referências. As artes, em reação a esta situação, dariam um salto para frente rumo à inovação e à experimentação.

Houve uma grande internacionalização das artes.

A revolução cultural do século XX iniciou-se antes que o mundo, cuja crise era expressa pelas vanguardas, desabasse. O que poderia ser identificado por modernismo já estava em cena antes da I Grande Guerra: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura.

Essa revolução foi marcada por uma grande diversidade de vanguardas, e não por uma cultura unificada. Muitos dançarinos apesar de 'inovadores', não eram rebeldes e continuavam a manter a tradição do balé, do clássico ao abstrato. Outros foram verdadeiros reformadores negando a tradição clássica e assumindo uma nova postura na relação do homem e a dança. Foram os pioneiros do que se chamou de dança moderna.

A euritmia de Jacques Dalcroze influenciaria tanto Nijinski como Mary Wigman. Martha Graham, Doris Humphrey, Ruth Saint-Denis, a própria Isadora Duncan e Laban incorporariam os princípios delbartianos.

A dança livre de Isadora Duncan inspirava bailarinos como Fokine ao mesmo tempo que rompia com a tradição clássica.

O método desenvolvido por Laban faria dele um artista consagrado da dança expressionista ao mesmo tempo em que seu sistema de escrita da dança (Labanotation ou cinetografia) muito interessava aos nazistas, que a utilizariam em suas monumentais paradas místicas, exibições de ginástica e procissões de bandeiras.

Toda essa diversidade contribuiria para a caracterização (descaracterizada) da dança do século XX ou da “nova dança”¹⁰.

Nessa época de grandes cismas, de grande colapso, podem ser observadas três coisas:

“a vanguarda se tornou, por assim dizer, parte da cultura estabelecida; foi pelo menos em parte absorvida pela vida cotidiana; e – talvez acima de tudo – tornou-se dramaticamente politizada.”¹¹

No começo do século XX, nada havia restado na Itália ou na França dos grandes balés românticos dos quais *Giselle* foi o apogeu.

Para encontrar uma tradição viva do balé era preciso voltar-se à Rússia.

¹⁰ “Nova dança” é o termo empregado por Roger GARAUDY para representar essa diversidade de estilos presentes na dança no século XX. Talvez seja justamente essa diversidade sua característica mais marcante.

¹¹ HOBBSBAWM, E. *Era dos extremos: O breve século XX – 1914-1991*, 1995, p181.

Por mais de cem anos as Companhias Imperiais e suas escolas estiveram sobre a proteção do Czar, o que permitiu que se estabelecesse uma tradição russa autêntica, o estilo clássico de emoção controlada.

O balé russo, contudo, permanecia no século XIX. Mas a sociedade russa se industrializava rapidamente, enquanto as estruturas políticas e sociais se atrasavam, provocando tensões que enfraqueceram o regime czarista.

O balé russo, representante da aspiração por uma revolução cultural, para o qual o grande empresário Diaghilev mobilizou os compositores e pintores mais exóticos e revolucionários, "*visava, sem hesitações, a uma elite de esnobes culturais bem-nacidos e bem-relacionados.*"¹²

Na Rússia, em 1917, os surrealistas provocavam mais escândalo do que as criações de Diaghilev. O seu *Ballet Russes* era criticado como sendo anti-bolchevique a serviço da burguesia.

Muitos artistas futuristas viam a subida dos bolcheviques ao poder como um passo decisivo para a liberdade. Contudo, quando, em outubro deste mesmo ano, os bolcheviques chegam ao poder, resolvem banir todos os sinais do antigo regime.

Diaghilev deixaria a Rússia levando seu balé para toda a Europa.

Um outro grande dançarino, apoiado por um empresário americano, tentou estabelecer o balé nos Estados Unidos, na década de 30. No entanto, o país estava no meio de uma recessão, entre greves e marchas de fome.

¹² HOBSBAWM, E. *Era dos impérios: 1875-1914*, 1988, p 336.

O sofrimento americano era ainda mais profundo devido à ilusão de prosperidade ilimitada.

A arte tratava de realidade e a realidade era dura e cruel. Os líderes da dança moderna nos Estados Unidos, entre eles Martha Graham, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn e Doris Humphrey, refletiam essas questões. Já os dançarinos clássicos, buscando estabelecer uma arte cara e elitista, pareciam negar.

Na Alemanha, Laban e Mary Wigman criaram suas escolas. Questionamentos sobre os limites da linguagem, a busca de um corpo livre e saudável, sem a repressão da máquina, tudo isso inspirava suas criações.

O movimento Expressionista ¹³, que inspirou Mary Wigman, era o retrato da sociedade alemã que vinha se desconstruindo e que foi reforçado pelo clima entre as duas grandes guerras mundiais.

Vinha em oposição ao Impressionismo e, esteticamente privilegiava a emoção, a intuição, o inconsciente, como criadores da obra artística, exprimindo uma nova visão de um novo mundo e de um novo humanismo. A beleza era categoria de pouca ou nenhuma importância. A força expressiva valia muito mais.

Com o início da guerra esses grandes dançarinos mudaram a escola de cidade, aproximando-se dos dadaístas em Zurique, recusando-se a participar da guerra.

¹³ Conforme o Dicionário Oxford de Arte, expressionismo é o termo aplicado pela crítica e pela história da arte a toda arte em que as idéias tradicionais de naturalismo (representação dos objetos tais como são observados empiricamente) são abandonadas em favor de distorções ou exageros de forma e cor e que expressam, de modo premente, a emoção do artista. Esse movimento foi a força dominante na arte alemã de cerca de 1905 a cerca de 1930.

No início dos anos 30, na Alemanha, a dança moderna era muito mais forte que o balé clássico. Era o único local na Europa em que isso acontecia.

No entanto, a crise econômica e política no ano de 1933 trouxe grande sofrimento para a Alemanha e deixou a dança expressionista marcada para sempre.

Com a ascensão do Partido Nacional Socialista de Hitler ao poder, as tensões se intensificaram ainda mais.

Os dançarinos que permaneciam no 'Império' eram isolados. A dança expressionista perdeu sua voz, ao menos dentro da Alemanha, mas suas influências se expandiram pela Europa e pelo Mundo.

Os dançarinos do início do século tratavam dos mesmos temas: a angústia da época, a busca dolorosa pelo significado, a humanidade face a face com a morte.



Fig. 6 – Revolução Russa, 1917.

Fileiras de rostos murmurando
Máscaras de medo

Fig. 7 – Coral de homens e mulheres.



Todo esse meio cercado por contradições e sofrimentos transformaram o ser humano neste século. Transformaram as expressões artísticas.

Os artistas 'avançados' demoliam as convenções burguesas ¹⁴.

As expressões da modernidade – expressionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo – foram capazes de revolucionar, de modificar para sempre o curso das artes na história. Nunca mais as artes seriam as mesmas. Nunca mais a dança seria a mesma. Nunca mais o Homem seria o mesmo. A Humanidade sobreviveu.

As artes populares estavam prestes a conquistar o mundo.

“ Se eu tivesse que resumir o século XX, diria que despertou as maiores esperanças já concebidas pela humanidade e destruiu todas as ilusões e ideais.”

(Yehudi Menuhin – músico, Grã-Bretanha)

¹⁴ As artes 'elevadas' (o retorno às obras clássicas), que se auto-denominaram *avant-garde*, não foram capazes de realizar a revolução cultural do século XX. Em nada inovaram. Nada experimentaram.

Capítulo II

Arte e Técnica e as tendências no Universo da Dança

*“Ei-la enfim que entra na exceção e
penetra naquilo que não é possível.”¹⁵*

Antes de iniciar o diálogo sobre Arte e Técnica acho fundamental ir à raiz destes termos.

Mesmo tendo origens diferentes (Arte do latim *ars* e Técnica do grego *techne*) ambas surgiram significando aquilo que é ordenado, que é regido por regras.

Estes dois termos permaneceram sem diferenciação entre si por muito tempo.

¹⁵ VALÉRY, P. *A alma e a dança*, 1996, p 38.

No entanto, na idade Antiga, havia uma diferenciação entre artes ou técnicas liberais e artes ou técnicas servis ou mecânicas.

Eram consideradas como artes liberais a gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia (e somente estas eram valorizadas como conhecimento e dignas do homem livre). As artes mecânicas compreendiam todas as outras atividades técnicas como medicina, agricultura, pintura, escultura, etc.(sendo próprias do trabalhador manual).

Durante o Renascimento houve luta pela valorização das artes mecânicas, que passaram a ser reconhecidas como conhecimento como as artes liberais.

No fim do século XVII as artes mecânicas passaram a ser distinguidas por sua finalidade: as úteis aos homens (medicina, agricultura, etc.) e aquelas cujo fim é o belo (pintura, escultura, dança, etc.).

Foi desta distinção entre a arte da utilidade e a arte da beleza que houve a dissociação, a diferenciação entre Arte e Técnica tal como conhecemos hoje.

A Arte passou a ser pensada no domínio do belo, da ação sensível individual, dotada de inspiração, já a técnica no sentido de utilidade, seguida de regras.

Os símbolos que mais profundamente expressam as emoções e sentimentos são alterados conforme a época, sendo transpostos para a forma estética. A Arte é expressão através de símbolos estéticos.

Quando falamos em técnica podemos pensar em mecanização. Apesar de a explosão do automatismo mecânico ter ocorrido no século XVIII, é desde o

século XVI que o homem segue a máquina como modelo, o que influenciou em todos os âmbitos da vida, seja político, econômico, social ou das artes.

Descartes foi o primeiro arquiteto da visão mecanicista, da visão do Mundo como máquina tendo o relógio como modelo. A partir disso a natureza (e portanto, o Ser Humano) passa a funcionar como um grande relógio. Você a desmonta, a reduz a um monte de peças fáceis de entender, analisa-as e, aí, passa a entender o todo.

A VIDA é, então, uma metáfora do RELÓGIO. O SER HUMANO, da MÁQUINA.

A visão de Descartes apesar de ter sido uma dádiva para o século XVII, uma vez que possibilitou pela primeira vez uma representação do mundo que não fosse colocada pela ótica religiosa, desencadeou uma crise de percepção do Mundo.

“ Um cartesiano olharia para uma árvore e a dissecaria, mas ele jamais entenderia a natureza da árvore. Um pensador de sistemas ¹⁶ veria as trocas sazonais entre a árvore e a terra, entre a terra e o céu. Ele veria o ciclo anual que é como uma gigantesca respiração que a Terra realiza com suas florestas, dando-nos o oxigênio. O sopro da vida, ligando a terra ao céu e, nós ao Universo”.¹⁷

Não se poderia imaginar que a Humanização da máquina tivesse o efeito paradoxal de mecanizar a humanidade. Neste momento as artes, outrora tão importantes para o enriquecimento humano, se tornariam igualmente áridas e seriam, “ *...incapazes de actuar como contrapeso desse desenvolvimento técnico unilateral*”¹⁸.

A metáfora do relógio abrangeu o campo das artes.

As coisas passaram a mudar rápido nas mãos dos Homens (o novo Tempo), a Natureza se fragilizou. A ‘bruxa’ (como a Natureza era vista por Bacon) foi torturada. O Homem cegou-se.

¹⁶ Poderíamos interpretar a expressão ‘pensador de sistemas’ em referência à pessoa capaz de perceber que somos todos parte de uma teia inseparável de relações.

¹⁷ Filme “Ponto de Mutação”. Dirigido por Bernt Capra. Este filme foi feito a partir do livro de Fritjof Capra de mesmo título.

¹⁸ MUNFORD, L. *Arte e técnica*, 1986, p 10.

*"Tal como a Arte, a Técnica radica-se na utilização que o homem faz do próprio corpo.(...) No entanto, a tendência para a organização mecânica acabou por reduzir o Homem a uma mera sombra da máquina por ele criada."*¹⁹

O Homem ficou deslocado no palco da vida. No seu centro, agora, estava a máquina.

Os corpos foram privados de sua existência independente.

E como já foi dito que as artes também tornaram-se áridas, o balé clássico foi só mais uma expressão de afirmação desse processo. A técnica do balé clássico não é propriedade do dançarino, constituindo-se em códigos fixados/ fechados de movimentos. Esses movimentos são externos aos corpos, e daí a construção de valores de corpo ideal, movimento ideal, e conseqüente desvalorização dos corpos diferentes em função de um modelo a ser reproduzido e não para ser recriado.

O ideal de corpo valorizado é aquele que mais se aproxima ao modelo da máquina.

Foi desse corpo-máquina que o balé apropriou-se. Máquina de movimentos 'perfeitos' e que expressam idéias já estabelecidas.

Quando falamos de corpo devemos tê-lo como um corpo que é marcado por nossa experiência social e histórica num contexto específico. A linguagem é parte

¹⁹ MUNFORD, L. op.cit., 1986, p 11.

da experiência corporal. Entre as linguagens não há uma tradução exata, mas sim um processo de tradução parcial, metafórico e criativo.

A dança é uma das linguagens que produzem sentido em relação ao corpo. Outras linguagens criaram outros corpos, diferentes períodos da história criaram diferentes corpos, assim como distintas perspectivas dentro de uma mesma linguagem.

Nos séculos XVII e XVIII, a transformação do espaço enquanto dimensão corporalmente significativa, sensível e vivencial, em um espaço matemático estandardizado por procedimentos normatizados, possibilitou a abstração e redução da experiência humana.

O corpo que surge desse modo de experienciar e conceber o mundo (o corpo do balé clássico) é um corpo físico mensurável e estereotipado dentro de um eixo de coordenadas, um corpo separado da emocionalidade, um arquétipo de valores neutros, alheios a si próprio, um corpo separado da experiência corporal, do conhecimento.

Assim como se concebeu o conhecimento, o corpo do balé clássico é marcado pelo objetivismo, pela racionalidade.

A objetividade supõe que nem a corporalidade dos sujeitos (sua peculiaridade perceptiva e emocional e sua forma de ação no mundo), nem sua subjetividade, nem os vínculos que estabelece influem no conhecimento do mundo.

“ A racionalidade nivelou as emoções, censurou o desperdício de vitalidade, normatizou o prazer de viver e explicou o mundo natural assim como disciplinou a vida moral. Ao domesticar o ambiente e as relações do Homem com a Natureza, domesticou, também, o Ser Humano (...) e ao enfatizar um viver social marcado pelo racional e funcionalista, extraiu das diferenças a unidade absoluta.”²⁰

O mecanicismo alienou o Homem, tornando-o cada vez mais escravo do Tempo. Isto teve como conseqüências a desigualdade social, a imposição de comportamentos pré-estabelecidos.

A música ditava o Tempo, o *maître du ballet* pré-estabelecia a coreografia.

Assim, os gestos do balé clássico eram totalmente alheios ao bailarino.

As danças do campo ou da corte seguiam regras diferenciadas a partir da determinação de classe social. O balé clássico, como expressão reconhecida no universo da dança, tem como objetivo construir desenhos no espaço enquanto o corpo move-se decorativamente, expressando conteúdos que são narrativas de caráter pantomímico, que partem do exterior de si.

A dança clássica, nascida na corte, teve que seguir os padrões determinados naquela época, quando a moral e etiqueta exigiam a convencionalidade de um código como medida para sua organização e existência

²⁰ REZENDE, A.L.M. *Pós-modernidade – o vitalismo no 'Chaos'*, 1993, p 5.

social que não poderia correr o risco da espontaneidade: o pé deveria estar aberto em asa, a coluna reta, o busto em eminência, silhueta fina e alongada.

*“Assim nascem as regras corporais exigidas pelo balé, que transmite uma idéia de dança através de um código arbitrário que tende ao rompimento da organicidade ontológica, pois limita a gestualidade a instrumento de desenho suportado por um corpo que não é.”*²¹

A emoção do belo, elevado, perfeito e virtuoso toma conta e representa a *“idealização de uma dança – uma idéia sobre a dança e não a própria dança.”*²²

²¹ LOPES, J. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento*, 1998, p 19.

²² LOPES, J. *op. cit.*, 1998, p 23.



Fig. 8 - Ópera Herculanium, 1859.

Desde que se reconheça o papel geralmente desempenhado pelo símbolo na subjetividade e personalização do mundo, pode-se compreender as limitações da ciência e da técnica, uma vez que são internacionalmente uma expressão daquela parte da personalidade da qual a emoção, o sentimento, o desejo e a simpatia – que formam o substrato quer da vida quer da Arte – foram eliminados.

Se a significação da Arte está nas transformações internas, num sinal visível de um estado interior de graça e harmonia, de apurada percepção e elevada sensibilidade, postas em foco e intensificadas pela própria forma na qual o artista traduz o seu estado interior, não seria o balé uma arte superficial?

O corpo, máquina automática do balé, se paralisou frente a toda aquela parte da personalidade que não se conforma facilmente com suas necessidades mecânicas.

Como MUNFORD coloca, o crescimento da cultura humana não é marcado simplesmente por uma transferência de interesse e poder do mundo exterior para o mundo interior, mas marcado igualmente por uma transferência da interioridade do homem para o mundo exterior, com a correspondente materialização dos poderes subjetivos do homem e a respectiva manifestação externa da sua criatividade interna.

A Arte não é um substituto da vida, nem uma fuga à vida.

“A arte é apenas uma das maneiras pelas quais o homem reordena, reflete sobre e representa a sua experiência para si próprio numa tentativa de parar a vida no seu fluxo e movimentos perpétuos, de forma a que a experiência humana se possa destacar, no objeto estético, na sua perfeição e realizações finais.”²³

A Arte é uma manifestação de impulsos e valores significantes que não encontram outra forma de expressão. Utiliza um mínimo de material concreto para expressar o máximo de significado. É uma forma de manter viva a memória das partes mais preciosas da existência humana.

Artistas dos últimos dois séculos têm se manifestado contra a máquina e proclamado autonomia do espírito humano: a sua autonomia, a sua espontaneidade, a sua inesgotável criatividade.

O início do século é marcado por uma revolução na maneira de conceber o corpo e suas possibilidades expressivas. O movimento humano e o corpo que o realiza passam a ser entendidos como os principais modificadores instrumentais para uma nova qualidade de vida e de arte, diferenciando-o do passado. Para encontrar esse movimento que lhe propiciaria uma melhor e diferente qualidade de vida, o homem teria que buscar na arte um movimento poético, de diferentes qualidades, regidos por princípios percebidos como instrumentos orgânicos. Desta

²³ MUNFORD, L. op.cit., 1986, p 123.

forma quando falamos em dança, falamos mais do que em movimentos, falamos em poética gestual. Devemos pensá-la enquanto poética do gesto distanciada do seu caráter utilitário.

*“A arte moderna revisita os arquétipos do grupo grego, do ditirambo dionisíaco, e do coro da tragédia grega, através das obras de Wagner e Nietzsche – que influenciam diretamente os primeiros dançarinos modernos. Como forma de rompimento com a estrutura individualista do balé, na dança moderna o grupo representa a união dos indivíduos, introduzindo no palco a questão da força das massas – reflexo direto do momento social existente, de formação de sindicatos fortes e de movimentos políticos como o socialismo, o nazismo, o fascismo e o anarquismo”.*²⁴

²⁴ MADUREIRA, J. R. MORAES, J. MORETTI, A. PINTO, C. *Reflexões sobre o “En danse 97”*, 1998, p20.

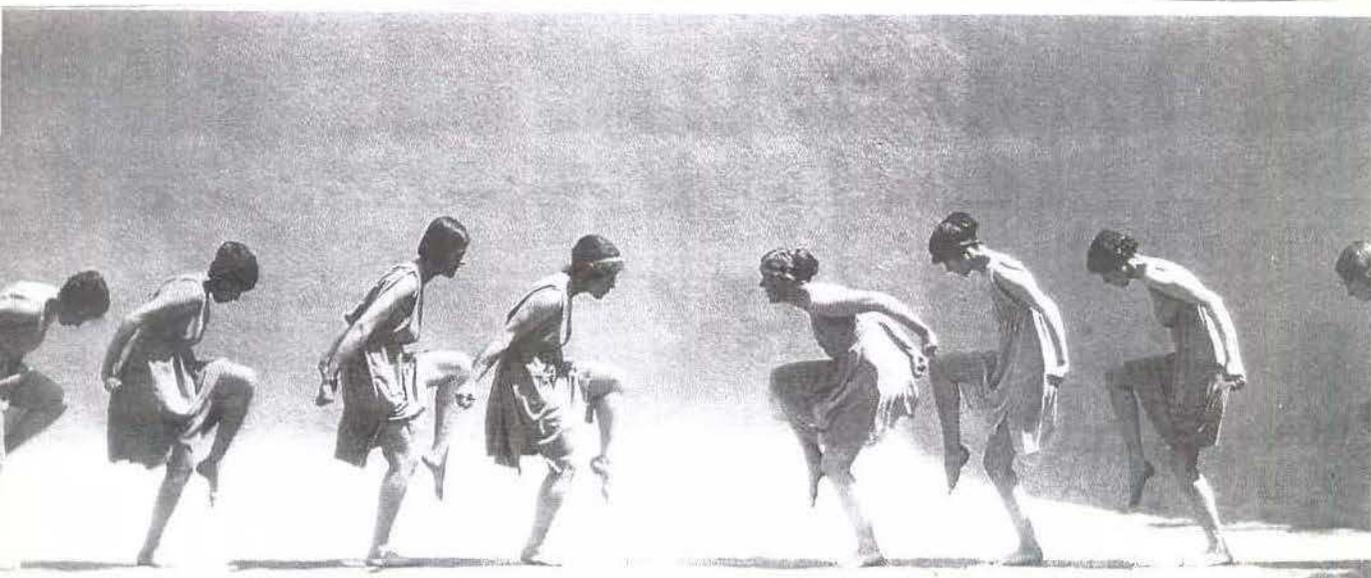


Fig. 9 – Eurritmia de Jaques-Dalcroze.

Segundo Oswald de Andrade, o século XX estava à procura de fontes emotivas, das origens concretas e metafísicas da arte. Desta forma, a arte do século XX parece caracterizada por uma paradoxal tradição de heresia, uma quase institucionalizada vontade de transgressão, de ruptura em relação a forma precedente.

Na dança a pluralidade de técnicas e políticas freqüentemente encontradas mais por negação e contraste que por filiação tem sua origem na heresia fundante dos artistas, mestre dos primeiros decênios do século, iniciadores da nova tradição moderna.

O problema para a dança moderna, *“uma vez que ela quisesse realmente participar da humanização da vida, seria o de realizar a primeira grande inversão da história da dança desde o Renascimento: em vez de fazerem os movimentos partirem de fora, dirigidos por uma ‘etiqueta senhorial’, um protocolo ou um código convencional estabelecido”, como o balé tinha aceito, “e também contrariamente à dança romântica do século XIX, que era a evasão da sociedade industrial, a dança moderna procurava recriar os movimentos partindo de dentro, buscava criar uma ordem humana.”*²⁵

O esforço do século na dança e nas outras artes do espetáculo foi recuperar a expressão subjetiva do indivíduo e do grupo.

²⁵ GARAUDY, R. *Dançar a vida*, 1980, p 48.

Sócrates

- *Ó meus amigos, o que é verdadeiramente a dança?*

Erixímaco

- *Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?*

Sócrates

- *A grande dança, ó meus amigos, não será essa libertação de nosso corpo possuído pelo espírito da mentira, e da música, que é mentira, e ébrio com a negação de qualquer realidade?*

* Sócrates e Erixímaco são personagens de Paul Valéry. O diálogo acima foi extraído de sua obra *A alma e a dança*. As questões, no entanto, não se apresentam na mesma ordem em que aparecem no livro.

A dança moderna fazendo do corpo inteiro, centrado em si, um instrumento controlado de expressão e de criação, deu novamente à arte e, em particular, à dança seu papel mais importante: desenvolver um arte que é a própria vida, que é a única em que o próprio artista é sua obra .

Essa nova tradição da dança moderna iniciou-se ainda por volta de 1860 com François Delsarte, que retoma a relação do corpo e das emoções. Os princípios fundamentais da reflexão de Delsarte são os mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores. O delbartismo é então aplicado à dança moderna pelas escolas de Henriette Crane, de Genevière Stebbins (que ensinará o método à Isadora Duncan) e à mãe de Ruth Saint-Denis (que passou o método à filha). Mais tarde Ruth Saint-Denis e Ted Shawn, muito impressionados e influenciados por Isadora, criaram a primeira escola que formou os principais criadores da dança moderna.

A dança moderna atinge , então, a Alemanha através de Isadora Duncan, a pioneira nesta arte.

Arte pura das metamorfoses.

Arquétipo do fugitivo.

Pelo gesto exprime-se o que de outra forma é inexpressável, porque ele se limita e expressar de forma tal que não somos mais do que ele próprio. A dança é essa prática poética.



Fig. 10 – Isadora Duncan, 1899.

“É operação de construção do ser, incessante, a todo momento retomada, demolida e reconstruída. É apossamento do ser por ele mesmo, revelação de si para si no mundo; descoberta, acréscimo de ser ao ser.”²⁶

Isadora Duncan, no início do século, revive e redescobre a dança pela dança.

Ela trouxe uma nova concepção de dança que representa a quebra do tradicional balé. Trouxe também uma nova concepção de vida. A dança expressava a liberdade. Um dos princípios básicos da dança moderna é o da expressividade dos movimentos. A dança deveria ser uma expressão da vida.

“ Nada, sem dúvida, nada de mais mórbido em si mesmo, nada de tão inimigo da natureza, do que ver as coisas como elas são. Uma fria e perfeita clareza é veneno impossível de combater. O real, em estado puro, paralisa instantaneamente o coração.” (Erixímaco)²⁷

²⁶ Cf. Antonin Artaud in COELHO, T. *Antonin Artaud*, 1985, p. 15.

²⁷ Erixímaco é personagem de Paul Valéry em *A alma e a dança*, 1996, p. 53.

Quando falamos que a dança deveria expressar a vida, tratamos da realidade, mas não desta forma fria, porque

“ A arte quando espelha a vida fá-lo com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa-o sim quando se altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções, na prática, em idéias e impulsos, naufraga na própria realidade.”²⁸

Isadora negava o balé (dizia que dança clássica era uma ginástica rígida e vulgar, que ia de encontro aos preceitos da natureza – insistia em dançar contra a ação da gravidade), mas se aproximava da dança clássica da antigüidade, como dança não narrativa que abria-se (e ainda abre) para a relação concreta com a natureza, expressão de beleza e felicidade.

Isadora criticava a dança clássica principalmente pelo fato de esta não passar de uma narrativa de caráter pantomímico. Para ela era absurdo substituir as palavras por gestos, uma vez que os gestos são capazes de exprimir o indizível.

²⁸ Cf. Brecht apud LOPES, J. op. cit., 1998, p 33.

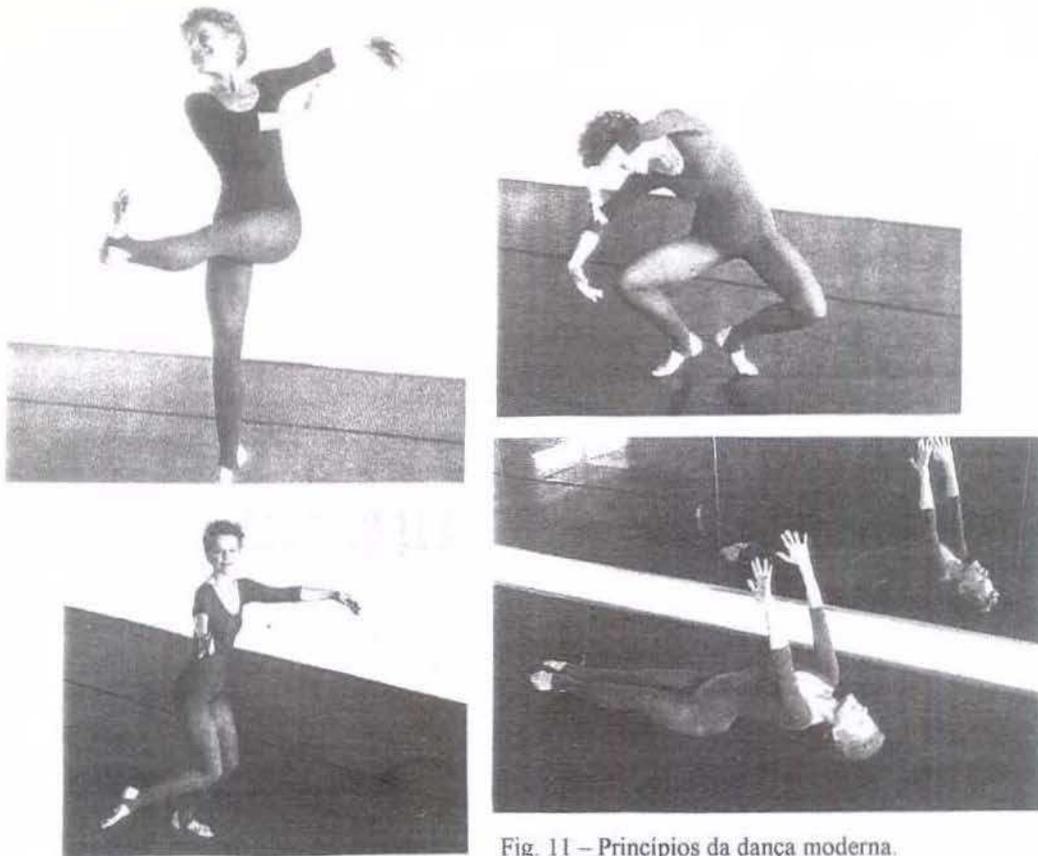
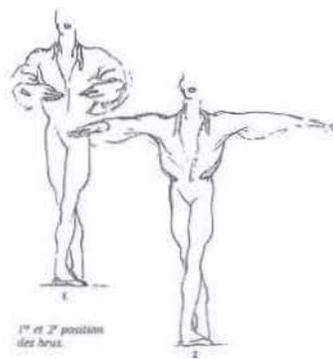
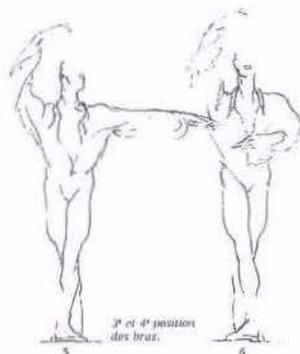


Fig. 11 – Princípios da dança moderna.

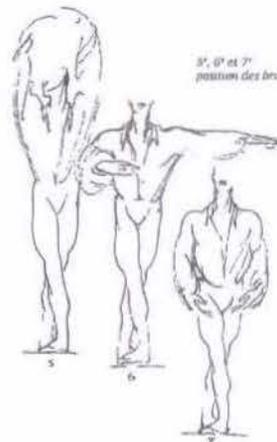


1^{re} et 2^e position des bras.



3^e et 4^e position des bras.

Fig. 12 – Posições do balé.



5^e, 6^e et 7^e position des bras.



Croisé en avant.



Effort en l.

Isadora fala de uma nova escola, onde os gestos partiriam de um centro espiritual, da alma.

São os princípios ²⁹ e não as técnicas que marcam a dança do século XX.

“Quando falamos de princípios e não de técnicas ressaltamos que a origem do conhecimento articulador de nossa arte não está na assimilação mecânica da informação e repetição sem com-ciência, mas no manipular de elementos, instrumentos e idéias em função de uma política individual ou de grupo.” ³⁰

A dança moderna vem propor uma nova forma de percepção do mundo.

Através da dança, a vida sente a si mesma.

²⁹ Cf. MADUREIRA, J. R. MORAES, J. MORETTI, A. PINTO, C. op. cit., 1998, dentre os princípios temos o peso, a respiração, a resistência, a tensão, contração e expansão, a queda e a recuperação.

³⁰ MADUREIRA, J. R. MORAES, J. MORETTI, A. PINTO, C. op. cit., 1998, p II.

Capítulo III

A moral dos gestos: discursos de um corpo que dança

Discursar sobre a gestualidade considerando o corpo que dança, vem neste texto ter seu espaço por estar tratando especificamente de uma manifestação corporal e artística – a dança – e sobre sua expressão em diferentes épocas e, portanto, em diferentes contextos sociais.

“O discurso que se faz sobre o gesto (...)”, neste caso enfocando a dança clássica e a dança moderna, “ (...) é sobretudo moral, mesmo hoje.”³¹ Por isso, remetendo-nos aos modelos de gestos tidos como ideais nas diferentes épocas e suas transformações, podemos observar as mudanças históricas mais gerais.

³¹ Cf. Jean-Claude Schmitt in SANT’ANNA, D. B. (org.) *Políticas do corpo*, 1995, p 157.

Marcel MAUSS já nos falava sobre a idéia de técnica corporal como as maneiras como os Homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos. Desta forma a dança seria apenas mais uma dessas maneiras dos Homens utilizarem seus corpos e, portanto, servirem-se de si mesmos.

A idéia de técnica corporal vem, contudo, acompanhada de alguns pressupostos. Temos, então, idéias interessantes, que são a de tradição e eficácia.

A tradição é a transmissão oral de fatos, lendas e valores através das gerações. Se não há tradição não há transmissão. O que é tido como tradicional em determinada época nem sempre é possível de ser encontrado na forma escrita a seu tempo, no entanto, todos a conhecem e a exercem (ou não).

“ Os gestos, as atitudes, os comportamentos individuais são aquisições sociais, o fruto de aprendizagens e mimetismos formais ou inconscientes. Se, no entanto, eles parecem ‘naturais’ é porque são o bem comum de uma sociedade inteira e de uma cultura (...) é também porque eles não evoluem quase nada ao longo do tempo, senão de forma imperceptível.”³²

³² Cf. Jean-Claude Schmitt in SANT’ ANNA, D. B.(org.) op.cit., 1995, p 141.

Desta forma pode-se fazer a distinção em técnica da dança clássica e técnica da dança moderna, considerando-as enquanto marcas da tradição de determinada época, épocas entre si distintas.

A outra importante característica do ato ou do gesto técnico é a questão da eficiência. Não existe técnica se ela não for tradicional e eficaz.

Essa eficácia de certos atos, entretanto, não é só física, mas também moral, mágica e ritual.

Podemos pensar, então, numa eficácia social dos gestos.

“O gesto social é o gesto significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições desta sociedade.”³³

A permanência de tais gestos, através do tempo,

“deve-se à vitalidade dos modelos de educação e, além disso, à estabilidade dos esquemas que estruturam as culturas e as ideologias, à resistência dos princípios nos quais se enraizam os códigos e as normas.”³⁴

³³ Cf. Brecht apud LOPES, J. op. cit., 1998, p 33.

³⁴ Cf. Jean- Claude Schmitt in SANT’ANNA, D. B. (org.) op cit., 1995, p 141.



Fig. 13 – Ruth Saint-Denis e Ted Shawn.

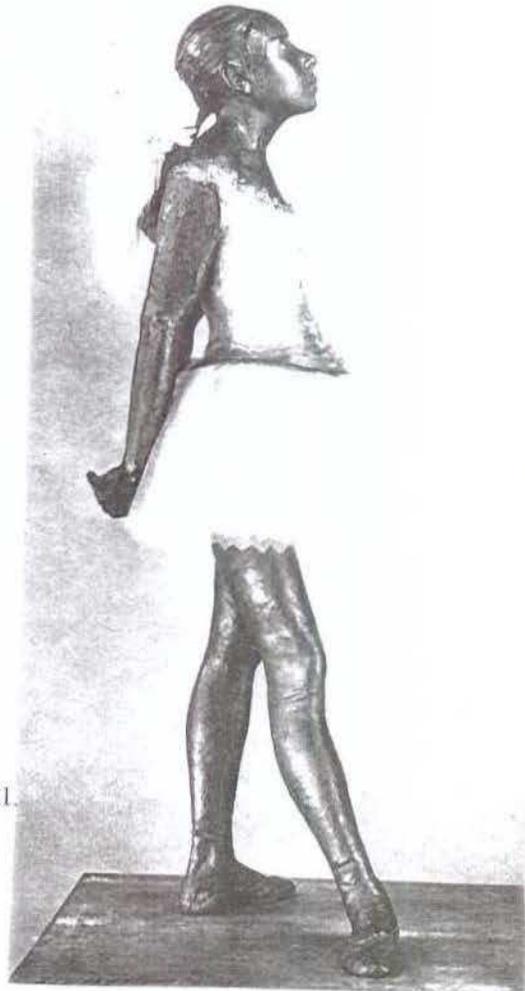


Fig. 14 – Degas. *A dançarina de quatorze anos*, 1881.

O balé foi expressão hegemônica da dança por quase 300 anos porque representava exatamente os anseios da sociedade (da classe) onde teve sua origem. Nascido na Corte do Rei Luis XIV, no século XVII, acabou por seguir os valores da nobreza. Uma vez que tais ideais persistiram por tão longa data³⁵, o balé também permaneceu.

Assim, o balé é representação da educação clássica, em que os corpos têm somente conformações a oferecer, aparências a refletir. O balé vem manter e reforçar as convenções da nobreza, segue a “etiqueta senhorial”.

As fórmulas espaciais simétricas repetidas pelo balé – a uniformidade do corpo de baile (corpos massificados onde não há espaço para a subjetividade), a simetria da composição (que possibilita uma única visão ao telespectador) e a organização hierárquica do espaço (primeiros solistas no centro do palco, na boca de cena e, gradativamente, os graus de categoria vão afastando-se para as laterais e para os fundos) - representam o desejo de uma ordem pré-estabelecida, de uma hierarquia de poder. Essas estruturas podem mesmo representar a passividade, a postura não participativa do povo naquela época, através da relação entre público e platéia.

Nos séculos XVII e XVIII era uma descortesia dançar de perfil ou de costas para o público, pois este era constituído por reis, príncipes e demais nobres da corte.

³⁵Mesmo a burguesia tendo assumido o poder no século XVIII, os valores da nobreza mantiveram-se, pois, apesar do discurso, a burguesia sempre aspirou aos ideais nobres.

A tendência a reagir contra a força da gravidade, evitando movimentos pesados, em busca da elevação para a vertical reforça a conduta tida como ideal pela nobreza.

“ O nível alto pode expressar a dicotomia entre o corpo e espírito através dos movimentos em busca do etéreo (espírito), negando o peso material do corpo, expresso em leveza (Romantismo).”³⁶

“A relação do corpo e da alma estabelecida pelos gestos pode sugerir uma ação sobre o corpo, uma disciplina dos gestos, influenciando sobre a alma, para conformá-la às normas morais.”³⁷

Essa dicotomia entre corpo e alma colocada na citação acima é marca da forma como a sociedade ocidental concebe seu corpo. Partindo desse pressuposto, o gesto é considerado como a expressão física e exterior da alma interior.

³⁶ ROBATTO, L. *Dança em processo: a linguagem do indizível*, 1994.

³⁷ Cf. Jean-Claude Schmitt in SANT'ANNA, D. B. (org.) op. cit., 1995, p 142.

“A moral dos gestos é, portanto, inteiramente social.”³⁸

O que é tido como moral é relativo aos princípios do que é tido como bem e como mal em determinado contexto. O que é tido como moral está geralmente associado à idéia do bom, do virtuoso, e, também, em se cumprir toda ação com ordem e medida.

Desta maneira os gestos na dança clássica, assim como o andar, não deveriam ser ‘vivos demais’.

As bailarinas clássicas são as perfeitas representantes dos anseios da nobreza, tanto por suas posturas, como pela suavidade ou pela sua aproximação do etéreo. As bailarinas são como mulheres imaginárias, padrão de todas as virtudes ³⁹.

“As senhoritas eretas, silenciosas, imóveis, presas em espartilhos ...” ⁴⁰ era essa a imagem que se desejava da mulher daquela época. Os espartilhos de boa postura tornavam as jovens polidas e de nobres maneiras, como as damas da Corte do Grande Rei Luis XIV.

Não fosse pela expressão “presas em espartilhos”, poderíamos associar a imagem à da bailarina. Imagem pálida e anacrônica. Um retrato daquela sociedade. Retrato, a realidade transposta para a tela, enQUADRADA.

³⁸ Cf. Jean-Claude Schmitt in SANT’ANNA, D. B. (org.) op. cit., 1995, p 144.

³⁹ Virtude: disposição firme para o bem; boa qualidade moral; castidade; austeridade de vida.

⁴⁰ Cf. Georges Vigarello in SANT’ANNA, D. B. (org.) op.cit., 1995, p 32.

“...são os movimentos e as atitudes do corpo, o caminhar, a maneira de se sentar, de se inclinar à mesa, o rosto, os olhos, o movimento das mãos, ‘o movimento e os gestos’ que traduzem para o exterior, sob os olhos e o julgamento dos outros, a excelência do espírito e a nobreza de cada um deles.”⁴¹

A conduta ideal seria a dos corpos contidos, conduzidos pela boa qualidade moral originário da alma.

“*Conserva-te firme em ti mesmo. Não te lances para baixo, não te eleves para o alto, não te percas em lentidão, não te estendas em amplidão. Mantém o meio, se não queres perder a medida. O lugar médio é seguro. O meio é a sede da medida, e a medida é a sede da virtude.*”⁴²

Poderíamos, ao ler esta citação, se não dermos a devida atenção, confundir-nos, achando que se trata da orientação (ordem) de um *maitre du ballet*. No entanto, ela foi dita por São Bernardo (1091-1153), ou seja, século XII, buscando definir a norma do comportamento ideal. De lá até a então ‘época’ do

⁴¹ Cf. Jean-Claude Schmitt *in* SANT’ANNA, D. B. (org.) op.cit., 1995, p 144.

⁴² Cf. São Bernardo (1091-1153). Jean-Claude Schmitt *in* SANT’ANNA (org.). op. cit., 1995, p 150.

balé parece que pouco alterou-se. As regras são rígidas para que o corpo não caia em pecado e o mal não se apodere da alma. A bailarina torna-se (romantismo) o modelo do virtuosismo, dos bons modos. Na tentativa de aproximá-la dos anjos (talvez) colocaram-na na ponta dos pés, transformaram-na em fada. Foi símbolo da pureza desejada por todos.

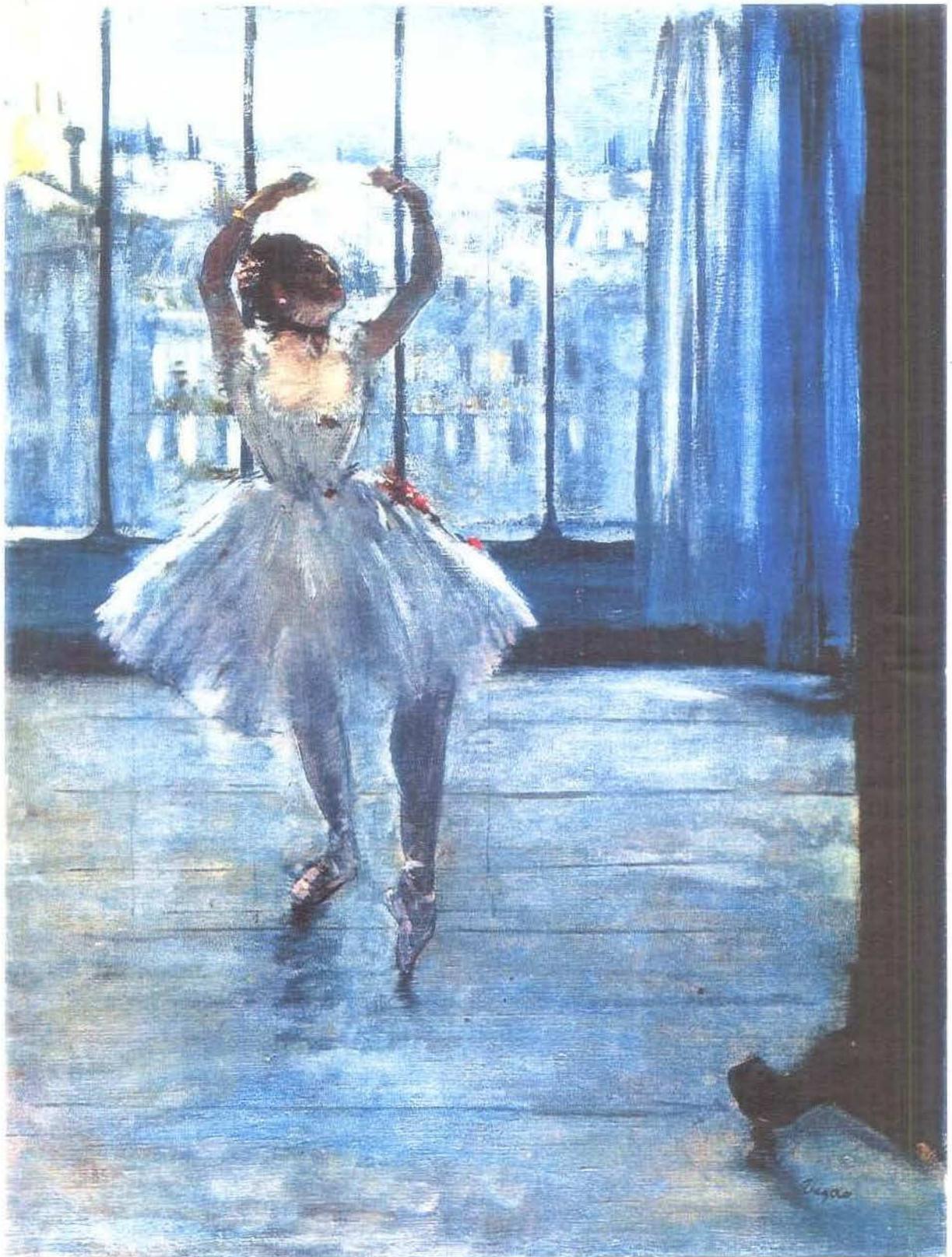


Fig. 15 – Degas. *Danseuse posant chez un photographe*, 1875.

A citação anterior foi feita por Alain de Lille ⁴³, autor de sermões e de obras práticas destinadas aos confessores e aos pregadores, angustiado com os progressos da heresia.

Não mera coincidência de fatos tamanha a semelhança.

A estrutura da arte é um elemento do desenvolvimento mais amplo das unidades sociais que, num determinado momento, dão a estrutura de referência para a criação artística.

No caso dos *maitres du ballet*, artistas-artesãos ⁴⁴ que trabalham para um cliente conhecido – que no século XVII eram os Reis europeus e, no século XIX, os Czares na Rússia - , o produto – o Balé – é criado com um propósito específico, socialmente determinado. Sua produção sempre está subordinada a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido, portanto, pelo poder de quem consome arte. Assim sua forma é modelada menos por sua função para o artista-artesão – *maitre du ballet* - e mais por sua função para o cliente (nobreza ou burguesia) que a utiliza, de acordo com a estrutura de poder. Portanto, *“uma das funções importantes da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exhibir, como grupo ou como uma série de indivíduos dentro de um grupo.”*⁴⁵

Se o Ser Humano não existe senão através de suas formas corporais, que o colocam no mundo, toda modificação de sua forma engaja uma outra definição de sua humanidade.

⁴³ Alain de Lille apud Jean-Claude Schmitt in SANT’ANNA, D. B. (org.) op.cit., 1995, p 154.

⁴⁴ A distinção entre artista-artesão e artista é feita por Norbert Elias em *Mozart: a sociologia de um gênio*, onde trata o artista-artesão como aquele que tem sua arte subordinada a um patrono, e que portanto, não tem a liberdade completa de expressão subjetiva. Já o artista seria aquele que, não subordinado a um patrono, tem sua expressividade e próprio sentimento de gosto altamente individualizados.

⁴⁵ ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*, 1994, p 49.

A dança moderna não trouxe apenas uma nova concepção em dança neste ponto, trouxe também uma nova concepção da humanidade do Ser Humano.

Esse novo Homem precisava de espaço para existir. Na sociedade do século XIX não havia esse espaço para a manifestação dos novos corpos, havia apenas para os corpos-máquina.

A realidade dos fins do século XIX e início do XX é de um mundo em crise, instável, tomado por abalos brutais, onde se opunham duas idéias: a de um corpo contido e a busca do Homem Humano, marcado por mudanças rápidas; um universo inquietante do qual os corpos carregam traços.

Dessa tensão (sofrida pelo próprio corpo), dessa necessidade de libertação dos corpos dá-se então a ruptura. E essa ruptura não ocorreria sem dor. Dor que faz contorcer, contrair, vibrar, desfigurar, DE(S)FORMAR.

Nos corpos manifestam-se as vontades de transformação, nele temos, então, novas marcas, novas técnicas. O Homem é seu próprio mito. Sua técnica corporal não se espelha mais em modelos alheios. Seu modelo é sua própria organicidade.

Em meio ao vazio (ao mesmo tempo pleno em poesia), o corpo ressurge, impera.

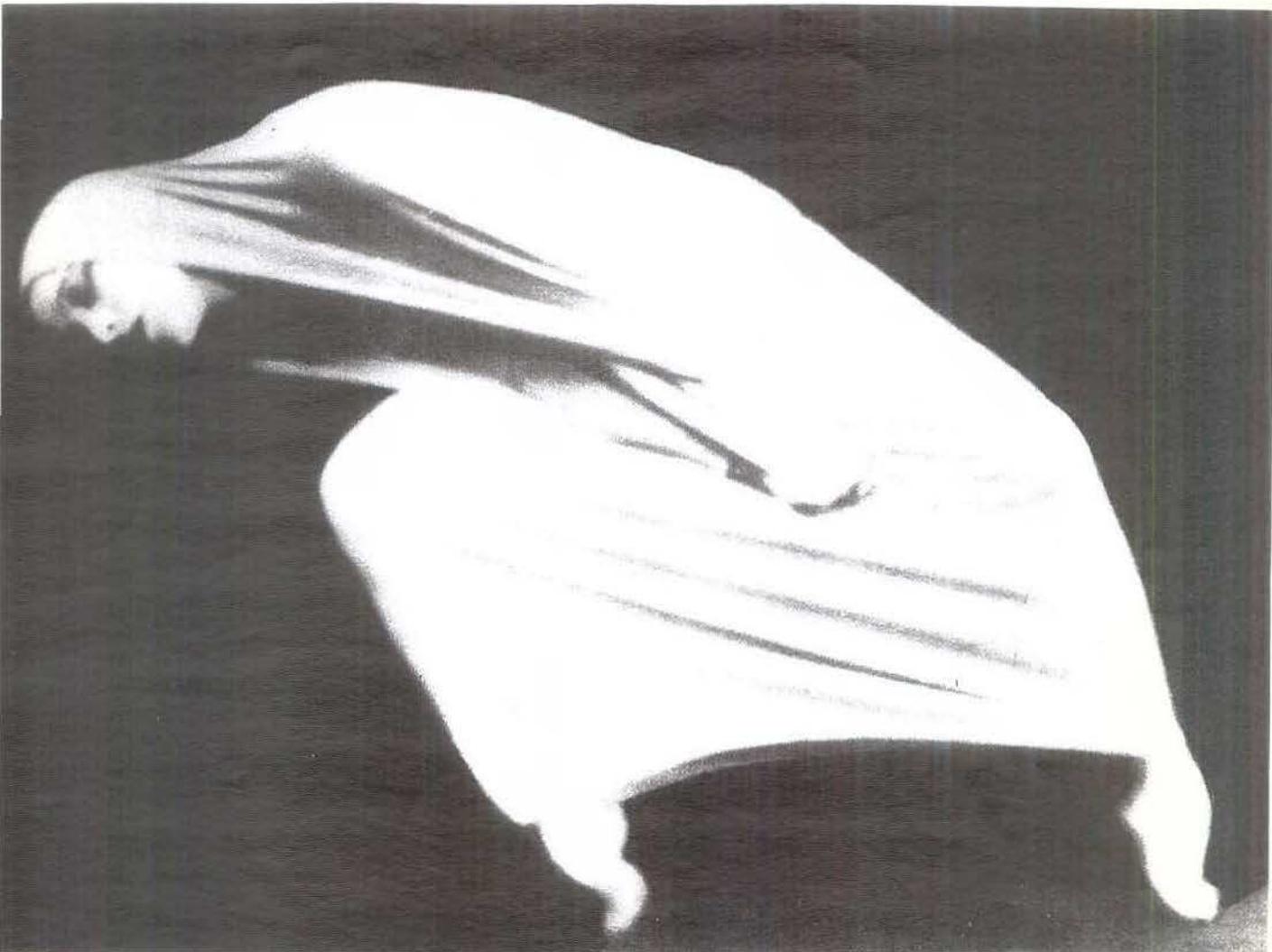


Fig. 16 – Martha Graham dança *Lamentation*, 1930.

Os fundadores da modernidade na dança ignorando a sentença que sobre eles se abatia (sentença essa que buscava imprimir sobre os corpos os ideais sociais do corpo-máquina) colocaram em foco o Ser Humano e suas verdades.

Esses artistas puderam guiar para novas direções o padrão estabelecido de dança e de arte. O público em geral pôde ir lentamente aprendendo a ver com os olhos dos artistas e a dançar com seus próprios corpos.

Delsarte desenvolveu a Lei Trinitária que reuniu corpo, alma e espírito em um só corpo indivisível, que veio romper com a idéia da dualidade, do homem fragmentado, criação da cultura ocidental. O corpo duo degladiava-se. Tem por um lado o corpo, morada dos pecados e, por outro a alma, plena em pureza, capaz de conduzir o corpo à salvação eterna. CÉU X INFERNO. SANTO X DEMÔNIO. CORPO X ALMA. Delsarte vem para recriar o corpo. Já podemos falar dele com unicidade.

Isadora Duncan retorna à antigüidade grega, trazendo em sua arte a torrente e o transbordamento de seu próprio bem-estar, de sua perfeição. O Ser Humano está integrado ao meio em que vive, relaciona-se, compõe com o mundo. A dança é o gozo de si próprio.

As outras artes também foram expressão dessas ansiedades, mas as artes corporais e aí a dança perturbavam mais, pois traziam suas marcas nos corpos. Os corpos são as obras. Os mesmos corpos que caminham pelas ruas, que trabalham, que brincam...

As posturas corporais alteram-se, tendendo do natural ao distorcido. O corpo pesa e denuncia os contrastes por quedas logo recuperadas em saltos.

“ Se o corpo é um símbolo da sociedade, toda ameaça sobre sua forma afeta simbolicamente o vínculo social. Os limites do corpo desenharam na sua escala a ordem moral e significativa do mundo. Pensar o corpo é outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social; uma perturbação introduzida na configuração do corpo é uma perturbação introduzida na coerência do mundo.”⁴⁶

SUBVERSÃO...Corpos que desafiavam os valores sociais vigentes até então.

Através da dança moderna buscou-se ficar acima da moral: poder flutuar e brincar acima dela.

NIETZSCHE nos traz uma idéia interessante a respeito da moral. Para ele,

⁴⁶ Mary Douglas apud SANT'ANNA, D. (org.) in *Políticas do corpo*, 1995, p 64.



Fig. 17

Fig. 18



(1) Mary Wigman; (2) Fokin e sua mulher;
(3) T. Karsavina e V. Nijinski, 1911.

Fig. 19



“ Toda moral é, em oposição ao laisser aller, uma parte de tirania contra a ‘natureza’, e também contra a ‘razão’; isso, porém, não é ainda uma objeção contra ela, senão já se teria de decretar outra vez, a partir de alguma moral, que toda espécie de tirania e irrazão não é permitida.(...) O curioso estado de coisas, porém, é que tudo o que há ou houve de liberdade, refinamento, ousadia, dança e segurança magistral sobre a terra, seja no próprio pensar, ou no governar, ou no falar e persuadir, nas artes assim como nas eticidades, só se desenvolveu em virtude da ‘tirania de tais leis arbitrárias’.”⁴⁷

A estruturação de códigos minimizam a linguagem e fazem com que a criação artística decorra da combinação desses códigos, como é o caso da música, da linguagem escrita e do balé.

A dança moderna foi capaz de libertar-se do código previamente determinado pelo balé, códigos que afrouxavam a sensibilidade no Ser Humano, que lhes enfraquecia o gosto, que massificava seus corpos.

⁴⁷ NIETZSCHE, F. *Nietzsche*. Série Os pensadores, 1983, p 280.

A dança moderna opôs-se à tirania (ocultada) do código do balé e, em sua 'irracionalidade' também foi tirana, ao passo que martirizou a moral da época.

Como coloca GARAUDY ⁴⁸,

"A arte autêntica nunca é reflexo. É superação.

É transcendência."

⁴⁸ GARAUDY, R. *Dançar a vida*, 1980.

Algumas Palavras Finais

“Não existe ‘porquê’ quando o que se trata é da vida.”

Paul Valéry – Colóquio dentro de um ser

O discurso sobre a dança que até o momento foi pronunciado está intimamente relacionado à licenciatura, se pensarmos que o espaço social onde dá-se tal discurso, assim como o espaço da escola, é o espaço de manifestação do ser humano.

Falamos, portanto, do corpo e suas manifestações e, de modo especial, sobre a dança.

O Ser Humano é cultural. É capaz de pensar em si próprio, tornando-se objeto de seu pensamento. O gesto humano é, antes de tudo, um fenômeno sócio-cultural.

No universo da cultura corporal pode-se dizer, portanto, que os significados/objetivos do homem e os significados/objetivos da sociedade se

interpenetram numa relação dialética. *“Bernfeld sugere justamente denominar de EDUCAÇÃO ao ‘Todo destas RELAÇÕES sociais’.”*⁴⁹

Entretanto, o modo como a sociedade está organizada reforça uma visão fragmentada da realidade. Essa visão aparece na oposição que estabelecemos entre sentimento e razão, entre obrigação e satisfação, entre o pensar e o agir, entre dever e prazer, entre trabalho e lazer, entre o aprender e o brincar.

*“Se as portas da percepção se abrissem, tudo apareceria como é.”*⁵⁰

O conhecimento não pode ser repartido.

*“É absurdo levar uma pessoa a uma sala e dizer-lhe: agora, vou formar sua inteligência; depois levá-la ao ginásio e dizer-lhe: agora, vou formar seu corpo; para em seguida levá-la à igreja e dizer-lhe: agora, vou formar sua alma. O homem é uno. Dividi-lo é mutilá-lo.”*⁵¹

A dança em educação física é caminho para a expressão do Humano no Homem, onde as emoções não sejam excluídas pelo processo de racionalismo instrumental desenvolvido na escola e na sociedade em geral. A dança em educação física assume um engajamento com um ser humano mais humanizado.

Na escola cabem formas diferentes de se compreender o mundo. Essas diferentes formas de compreensão dão-se através de diferentes linguagens.

⁴⁹ Cf. Bernfeld apud KUNZ, E. Transformação didático-pedagógica do esporte, 1994, p 66.

⁵⁰ Cf. citação de William Blake (poeta do século XVIII) no filme *Ponto de Mutação* de Bernt Capra.

⁵¹ Cf. Ted Shawn apud GARAUDY, R. op. cit., 1980, p 74.

A dança é uma dessas linguagens. Simboliza a necessidade do ser humano expressar aquilo que há de mais belo em si.

Dançar é conhecimento humano. É diálogo entre o que é sentido (vivido) e o que é simbolizado.

“ Dançar é tão importante para uma criança quanto falar, contar ou aprender geografia. É essencial para a criança que nasce dançando, não desaprender essa linguagem pela influência de uma educação repressiva e frustrante.”⁵²

Pensemos a dança não como o *mesmo*, como o conhecido demais de composições banais.

Dança é ato educativo, pois transforma o conhecimento corporal. É arte que permite ao Ser Humano tocar na vida verdadeira, que permite acreditar nos sentimentos e dar-lhes vida.

“A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la com a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade.”⁵³

A Educação para a Arte necessita de convivência com a Arte.

É fundamental, portanto, uma educação que não se limite apenas a ensinar como apreciar as obras, as atitudes, os movimentos que expõem o seu

conhecimento, mas, sobretudo, possibilite ao aluno a experiencição de seu próprio conhecimento e sua maneira de perceber o mundo.

A educação deve abrir caminhos para que o Ser Humano encontre espaço para uma autonomia de conhecimento.

Um processo educacional, que se pretenda emancipatório, não deve se resumir apenas num saber-fazer, mas também (e antes de tudo), deve possibilitar um saber-pensar e um saber-sentir.

“ Uma verdadeira educação deve formar, num mesmo movimento, um corpo pronto para agir com facilidade e prazer para poder exprimir e servir a uma vida voluntária, uma inteligência lúcida,, acostumada a todos os mecanismos do pensamento e capaz, sobretudo, de definir os fins da ação e da vida, e um coração cheio de vida e de fogo, cujas paixões animem a vontade, amando a beleza e empenhando-se na luta por uma causa que o transcenda.”⁵⁴

A escola deve ser um espaço onde o aluno possa exigir, exercer, excitar a liberdade geral das formas de sua linguagem.

⁵² Cf. Maurice Béjart apud GARAUDY, R. op. cit., 1980, p 10.

⁵³ FISCHER, E. op. cit., 1983, p 57.

⁵⁴ Cf. Ted Shawn apud GARAUDY, R. op. cit., 1980, p 74.

Lista de Figuras

Fig. 1 – Edvard Munch. *A dança da vida*, 1899-1900.

FONTE: Coleção Découvrons L'Art 20e. siècle. Munch.

Fig. 2 – O balé de ação de Noverre, 1782.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. Le Ballet. p 28.

Fig. 3 – Gestualidade no séc. XVIII.

FONTE: MONTEIRO. Noverre: cartas sobre a dança. p128.

Fig. 4 – O romantismo de *Giselle*.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. op. cit., p 222.

Fig. 5 – Martha Graham dança *Letter to the world*.

FONTE: HORST. Ballet international.

Fig. 6 – Revolução Russa, 1917.

FONTE: HOBBSAWM. Era dos extremos: 1914-1991.

Fig. 7 – Coral de homens e mulheres.

FONTE: WIGMAN. Le langage de la danse. p 96.

Fig. 8 – A ópera *Herculanum*, 1859.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. op. cit., p 209.

Fig. 9 – Eurritmia de Jaques-Dalcroze.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. op. cit., p 51.

Fig. 10 – Isadora Duncan, 1899.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. op. cit., p 53.

Fig. 11 – Princípios da dança moderna.

FONTE: HOFMANN E HOFMANN. op. cit., p 183 e 185.

Fig. 12 – Posições do balé.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. op. cit., p 176.

Fig. 13 – Ruth Saint-Denis e Ted Shawn.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. op. cit., p 55.

Fig. 14 – Degas. *A dançarina de quatorze anos*, 1881.

FONTE: HÜTTINGER. Degas. p 58.

Fig. 15 – Degas. *Danseuse posant chez un photographe*, 1875.

FONTE: Coleção Découvrons L'Art 19e. siècle. Degas.

Fig. 16 – Martha Graham dança *Lamentation*, 1930.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. op. cit..

Fig. 17 – Fokine e sua mulher.

FONTE: MACDONALD. Diaghilev observed. p 114.

Fig. 18 – T. Karsavina e V. Nijinski, 1911.

FONTE: HOFMANN e HOFMANN. op. cit., p 65.

Fig. 19 – Mary Wigman.

FONTE: WIGMAN. op. cit., p 71.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald. A utopia antropofágica. 2ed. São Paulo: Zahar, 1979, 238p.
- BOURCIER, Paul. Historia de la danza en occidente. 1ed. Barcelona : Blume, 1981, 280p.
- DESCARTES, René. As paixões da alma. *in* Descartes. 3a. ed. São Paulo : Abril cultural, 1983, p213-294.
- DUNCAN, Isadora. Minha vida. 11ed. São Paulo : José Olímpio, 1989, 299p.
- CHAUÍ, Marilena. O mundo da prática *in* Convite à filosofia 3ed. São Paulo : Ática, 1995, p288-333.
- CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de arte. São Paulo : Martins Fontes, 1996, 584p.
- COELHO, Teixeira. Destruir a arte para tocar na vida, arte *in* Antonin Artaud. São Paulo: Brasiliense, 1985, p14-35.
- Coleção Découvrons L'Art 19e. siecle. Degas. Paris : Cercle d'Art, 1995.
- Coleção Découvrons L'Art 20e. siecle. Munch. Paris : Cercle d'Art, 1995.
- ELIAS, Norbert. Arte de artesão e arte de artista *in* Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1994, p 45-52.
- FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Rio de Janeiro : Zahar, 1983, p 56-58.
- GARAUDY, Roger. Dançar a vida. 6ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 188p.
- GOMBRICH, Ernst Hans. A história da arte. Rio de Janeiro : Zahar, 1979.
- HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991. 2ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1995, p178-197.
- _____ Era dos impérios: 1875-1914. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988, p307-337.
- _____ Era das revoluções: Europa 1789 – 1848. 9 ed. São Paulo : Paz e Terra, 1996, p275-299.
- HOFMANN, André e HOFMANN, Vladimir. Le Ballet. Paris : Bordas, 1986, 256p.
- HORST, Koegler von. Ballet international: versuch einer Bestandsaufnahme. Berlim : Rembrandt Verlag, 1960, 267p.
- HÜTTINGER, Edouard. Degas. Paris : Flammarion, 1977, 96p.
- KLEIST, Heinrich von . Sobre o teatro de marionetes. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1997. 52p.

- KUNZ, Elenor. Transformação didático-pedagógica do esporte. Ijuí : Ed. UNIJUI, 1994, 152p.
- LOPES, Joana. Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento. Campinas : Instituto de Artes/ UNICAMP, 1998. (caderno pedagógico)
- MACDONALD, Nesta. Diaghilev observed by critics in England and the EUA/ 1911-1929.Dance horizons, NY and Dance Books Ltd, London. 400p.
- MADUREIRA, José Rafael. MORAES, Juliana. MORETTI, Andrezza. PINTO, Cristina. Reflexões sobre o "En danse 97" realizado pelo Mas de La danse em Fontvieille/França. Campinas: Instituto de Artes/ UNICAMP, 1998. (relatório de viagem)
- MENDES, Mirian Garcia. A dança. 2ed. São Paulo : Ática, 1987, 80p.
- MIGUEL, Parmenia. Great ballet prints of Romantic Era. Nova York : Dover Publications, Inc., 1981, 109p.
- MONTEIRO, Marianna. Noverre : cartas sobre a dança. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP, 1998, 393p.
- MUNFORD, Lewis. Arte e técnica. Lisboa : edições 70, 1986, 142p.
- NAJMANOVICH, Denise. O sujeito encarnado: limites, devir e incompletude. *in* Cadernos de subjetividade. São Paulo, 5 (2) : dezembro de 1997, p 309-328.
- NIETZSCHE, Friedrich. Nietzsche: obras incompletas. 3 ed. São Paulo : Abril Cultural, 1983, p279-285. (Série Os pensadores)
- NUSSAC, Sylvie de. Béjart: au travail. Paris : Jean-Claude LATTES, 1984, 166p.
- PORTINARI, Maribel. Pina Baush *in* Nos passos da dança. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985, p 29-33.
- REZENDE, Ana Lúcia Magela. Pós-modernidade – o vitalismo no 'Chaos'. Plural, v.3, Jan./Julho, 1993.
- ROBATTO, Lia. Dança em processo: a linguagem do indizível. Salvador : Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, 474p.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (org.) Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo : Estação Liberdade, 1995, 190p.
- SOARES, Carmen Lúcia. Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica Francesa no século XIX Campinas : Autores associados, 1998.
-
- _____. A ciência e a construção do Homem novo necessário ao capital : Homem produtivo/ Homem psicológico *in* Educação Física: raízes européias e Brasil.Campinas : Autores Associados, 1994, p 9-26. (Coleção educação contemporânea)
- SOMBART, Werner. Las virtudes burguesas *in* El burgues. 4ed. Madrid : Alianza Universidad, 1982, p115-136.

TOLSTÓI, Liév Nikoláievitch. O que é arte? in CHIAMP, Irlema (org.). Fundadores da modernidade. São Paulo : Ática, 1991. p 170 – 181.

VALERY, Paul. A alma e a dança e outros diálogos. Rio de Janeiro : Imago Ed., 1996. 120p (Coleção Lazuli)

VIANA, Klaus. A dança. 2 ed. São Paulo : Siciliano, 1990, 141p.

WIGMAN, Mary. Le langage de la danse. Paris : Éditions Papiers, 1986.