

JOSÉ RAFAEL MADUREIRA

Corpo, matéria poética

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

- FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA -

1997

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

- FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA -

Corpo, matéria poética

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

CAMPINAS - 1997



Agradecimentos

Maria Cristina Pinto, Vilma Leni Nista Piccolo, Eusébio Lobo da Silva, Joana Lopes, Marília Vieira, José Luis Rodrigues, Jorge Sérgio Peres Gallardo, Holly Cravel, Júlia Ziviani, Elizabeth Paoliello Machado de Souza, Carlos Lincoyan Delgado Lizama, Magnífico Reitor Prof. José Martins Filho, alunas (os) do DACO (Departamento de Artes Corporais da UNICAMP) em especial às turmas 94, 96 e 97, Carmen Lúcia Soares.

Resumo

Percepção, sentidos, sensibilidade, sentimentos. Assim é a arte: um universo estético. E a dança (i)merge deste oceano como uma manifestação do belo, do artístico, onde o corpo é a matéria poética. Um corpo extra cotidiano: dilatado, ampliado, "pesado" (sem perder sua leveza) que perfura o espaço sagrado, o espaço cênico atingindo nossos corações e almas. Um grupo de corpos cênicos dançando, num ritmo comum, um mo(vi)mento fugaz mas inesquecível...

Sumário

Cap. I

Impressões da arte 01

Cap. II

A arte da fugacidade 18

Cultura da dança e dança na cultura 22

Diferentes espaços, diferentes corpos 25

Ancestrais e descendentes 26

Cap. III

Corpo, matéria poética 28

En plein air 36

Cap. IV

Epílogo 38

Lista de figuras 42

Referências Bibliográficas 46

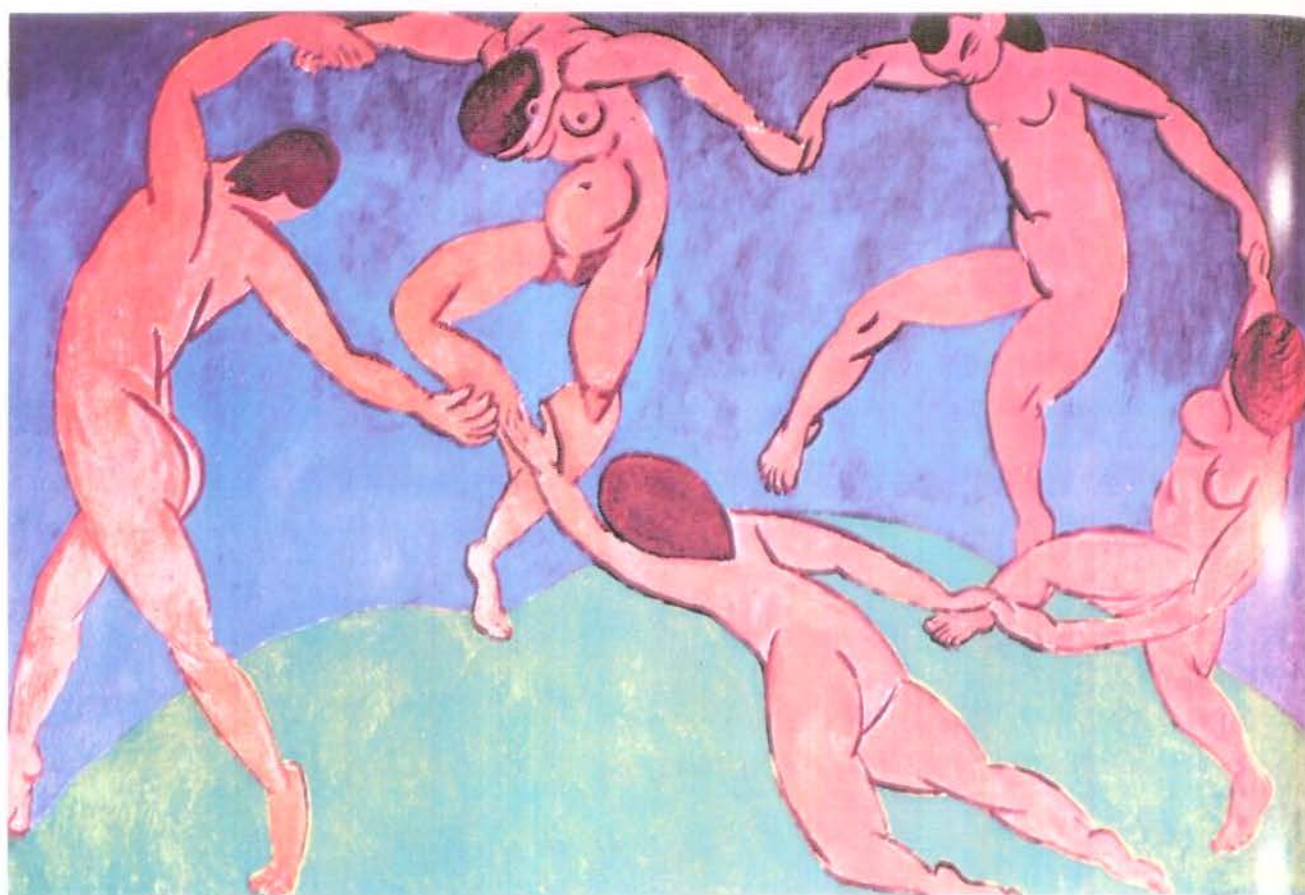


Fig. 1 - Henri Matisse, *A dança*, 1910.

Cap. I

Impressões da arte

*“A arte é uma emoção que passa
pelo pensamento e se fixa em uma forma”¹*

Arte. Um fenômeno muito relacionado ao sagrado, ao contemplativo. Ao entrar num teatro, penetramos num templo cercado por magias, deuses, mitos. E surge o rito de sentar-se para contemplar o sublime. Valorizo a arte e a respeito como uma atividade das mais importantes deste mundo. Uma das produções humanas mais grandiosas.

¹ François Delsarte apud PORTE. *François Delsarte: une anthologie*, p. 259.

Com esse interesse, tenho mergulhado em seu universo estético buscando suas significações, seus conceitos, suas definições, seus princípios. Dispendia muita energia para distinguir a arte da não arte.

Enfim, foi excitante ao ler logo nas primeiras linhas de Gombrich² que *“... nada existe realmente que se possa dar o nome de arte. Existem apenas artistas... arte com A maiúsculo não existe.”*

Para fazer arte é necessário conhecimento cultural e conhecimento específico da área (as técnicas, a composição, a improvisação...) mas, sobretudo, é fundamental estar sensibilizado percebendo o mundo, lendo-o de maneira especial.

Outro aspecto muito atraente na arte é sua intrínseca relação com a intuição, este *“ato de ver, percepção clara, reta, imediata, penetrante, visão benéfica...”*³. A arte é vista por mim como um nível de consciência mais desperto, atuante e o artista está *“...ao nível da concepção de mundo mais elevada de sua época.”*⁴ Na arte não ocorre um espontaneísmo ou improvisação descompromissada. *“As paixões por si só não são poesia”*⁵. O artista sabe de si, das dores, angustias e mortes que retrata. Conhece o processo da criação mensurando e delimitando seu universo poético à guisa da harmonia técnica, filosófica e emocional.

² GOMBRICH. *A história da arte*, p. 3.

³ HOLANDA. *Novo dicionário Aurélio*, p. 962.

⁴ Liév Tolstói. *O que é a arte ?* in: CHIAMPI. *Fundadores da modernidade*, p. 177.

⁵ Pierre Reverdy. Pour Reverdy, Les temps qu'il fait. Notas 1945-1946. (“En danse - 97”).

As obras de arte inteiras nos levam a reflexões, trazendo os conflitos e sentimentos do autor e despertando os nossos. Como espectadores pensamos, com o corpo inteiro, sobre o que vimos e sobre os sentimentos que foram despertados. Afinal, as obras de arte nos propiciam estabelecer diversas relações entre os sentimentos do artista, expressos na obra e os nossos, pois "*o artista é aquele que fixa e torna acessível aos demais humanos o espetáculo de que participam sem perceber.*"⁶ A arte nos contagia e nos suscita "*um sentimento de alegria completamente diferente de qualquer outro.*"⁷

A versão literal da realidade não é a única possibilidade do universo estético. O misterioso, o desconhecido também nos possibilitam sonhar, desvendar e adivinhar as minúcias daquela obra menos óbvia. Além disso, penso que com o incrível avanço tecnológico temos meios mais eficazes para retratar a realidade concreta, como a fotografia, o vídeo, a computação gráfica, com possibilidades e recursos muito além da "*fria*" habilidade do artista.

Muitas vezes o artista distorce aquilo que vê buscando dirigir a atenção do espectador para um detalhe particular do tema. Não julguemos, apressadamente, que o artista não conseguiu se expressar adequadamente. Fiquemos atentos às razões das aparentes imperfeições, pois elas se revelarão.

⁶ Merleau-Ponty. *A dúvida de Cezanne* apud CHAUÍ. *Convite à filosofia*, p. 315.

⁷ Cf. TOLSTÓI, op. cit. p. 180.

Se o artista retrata a realidade desta forma distorcida, sem compromisso com o estilo acadêmico, não significa uma incapacidade de desenhar “corretamente”⁸, mas ele acredita na força da deformação para expressar seus sentimentos. O poeta também “*transfigura a linguagem para fazê-la dizer algo, mas em algo que não existe antes...*”⁹, ou conforme Manuel de Barros¹⁰, o verbo deve delirar, talvez porque “*As coisas que não existem são mais bonitas.*”¹¹

Deformar imagens, uma necessidade humana. Isto é imaginário. Modificar, transformar a imagem primeira, construída pela percepção. A viagem do poeta, do artista não é uma embriaguez, mas uma viagem onde cria-se o imaginário de um percurso poético, pautado nos objetos poéticos e em seus ecos. Poetas não se preocupam com as belezas e riquezas dos pontos de partida ou chegada. “*É o trajeto que nos interessa.*”¹² assim como as Ítacas¹³.

A reflexão do artista sobre aquilo que retrata tem muito valor pela singularidade como expressa o que sente em relação ao mundo.

Podemos ir além da superficialidade do “gostei, não gostei”. É importante questionar e investigar as causas desta ou daquela sensação.

⁸ Cf. GOMBRICH, op. cit. p. 9.

⁹ CHAUI, op. cit. p. 316.

¹⁰ BARROS, *O livro das ignoranças*. p.15.

¹¹ BARROS, op. cit. 1993. p.7.

¹² BACHELARD, *O ar e os sonhos*. p. 5.

¹³ KAVAFIS, *Poemas*. p. 118.

No descomeço era verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

*O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.*

*A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.*

*Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.*

E pois.

*Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos -*

O verbo tem que pegar delírio.

ÍTACA

"Se partires um dia rumo a Ítaca, faz votos de que o caminho seja longo, repleto de saber. Nem Lestrigões nem os Ciclopes, nem o colérico Posidon te intimidem; eles no teu caminho jamais encontrarás se altivo for teu pensamento, se sutil emoção teu corpo e teu espírito tocar. Nem Lestrigões nem os Ciclopes nem o bravo Posidon hás de ver se tu mesmo não os leares dentro da alma, se tua alma não os puser diante de ti.

Faz votos de que o caminho seja longo. Numerosas serão as manhãs de verão nas quais, com que prazer, com que alegria, tu hás de entrar pela primeira vez um porto para correr as lojas dos fenícios e belas mercancias adquirir: madrepérolas, corais, âmbar, ébanos, e perfumes sensuais de toda a espécie, quanto houver de aromas deleitosos. A muitas cidades do Egito peregrina para aprender, para aprender dos doutos.

Tem todo o tempo Ítaca na mente. Estás predestinado a ali chegar. Mas não apresses a viagem nunca. Melhor muitos anos leares de jornada e fundeares na ilha velho enfim, rico de quanto ganhaste no caminho, sem esperar riquezas que Ítaca te desse. Uma bela viagem deu-te Ítaca. Sem ela não te ponhas a caminho. Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.

Ítaca não te iludiu, se a achas pobre. Tu te tornaste sábio, um homem de experiência, e agora sabes o que significam Ítacas."

Se a obra não nos agrada significa que ela não é boa o bastante ?
Acredito que não. Talvez o conteúdo, o tema não nos agrade, mas isso nada tem a ver com a qualidade da obra. O artista não pode criar apenas o que queremos ver. Desenvolver somente os temas que nos agradam ou trabalhar conforme o movimento estético de nossa preferência: clássico, moderno, impressionista, expressionista.

E é nesse sentido que entendo o papel da arte não como uma atividade de diversão ou recreação descompromissada, um prazer de fácil e imediato consumo, mas com uma possibilidade de crescimento humano.

Às vezes, nos sentimos ignorantes. Nos sentimos desta forma e com razão, visto nossa insensibilidade e incompreensão frente às artes ou mesmo frente a própria natureza, suas flores e campos. Estamos perdendo os sentidos. É evidente que a arte tem perdido suas propriedades mais belas sendo substituídas por simulacros¹⁴, mas existe ainda uma cultura de massa anulando e anestesiando nossa percepção do mundo. Condicionamo-nos aos prazeres prontos. Não enxergamos mais os detalhes da escultura. Não deciframos os enigmas da literatura. Perdemos o poder de adivinhar¹⁵. Conforme Rosalia de Angelo Scorsi¹⁶,

¹⁴ Cf. TOLSTÓI, op. cit. p. 170-171.

¹⁵ BARROS. *Livro sobre nada*, p. 53.

¹⁶ SCORSI. *Morte em Veneza*, p. 2.

“Quando se fala em cultura de massa , implicitamente fica colocada a existência de uma outra superior a essa. É certamente impossível traçar limites que desenhem o conteúdo de uma e de outra mesmo porque inexiste tal rigidez classificatória. O que não encobre, no entanto, o caráter evasivo e compensatório que os produtos de cultura produzido para consumo imediato tem. A lei de tais produtos é que saciem a fome do público, produzindo efeitos imediatos sobre ele. Um olhar mais atento perceberá a leviandade, a linearidade, a tendência ao sempre igual, ao repetitivo mesmo se coberto por diferentes roupagens. São criados de forma a produzir estímulos emotivos e sensoriais superficiais que partilhem da imediatez exigida à sua sobrevivência...”¹⁷

É a tecnologia a serviço da ilusão não no sentido do sonho mas no sentido de engano dos sentidos. A indústria das novelas roubam ou, dito de maneira mais elegante por Tolstói¹⁸, emprestam os objetos poéticos das grandes obras de arte e também os núcleos de conflito da dramaturgia clássica.

¹⁷ SCORSI, op. cit. p. 2.

¹⁸ TOLÓI, op. cit. p. 171.

São sempre os mesmos conflitos, os mesmos objetos poéticos revestidos de “*diferentes roupagens*”¹⁹ é claro.

Ninfas, campos, guerreiros, sagas, lagos, amores impossíveis, virgens, traição, luta pelo poder, enfim, são estes temas, objetos e personagens poéticos, emprestados das artes do passado, que se repetem cadenciadamente. Mas por quê nos emocionamos, até choramos, em algumas cenas banalizadas ? Ora, estes conflitos retirados de autores clássicos como, por exemplo, Wilian Shakespeare, Leon Tostói, possuem uma *força emotiva*²⁰ incrível que nos atinge fulminantemente. Mas infelizmente aquelas lágrimas caíram equivocadamente. Tomamos um simulacro por uma obra de arte.

E a arte, é entretenimento ? Bom, vejamos:

Se entreter (entretenimento) significa “*distrair para desviar a atenção*”²¹, a arte anseia justamente direcionar a atenção do espectador ao conflito presente na obra.

Se entreter é divertir e divertir é “*fazer esquecer*”²², novamente a arte se opõe à diversão por fazer-nos lembrar de nossas sensibilidades, de nossos sentimentos e de nossa razão de ser.

¹⁹ SCORSI, op. cit. p. 2.

²⁰ Ibid. p. 2.

²¹ HOLANDA, op. cit. p.666.

²² Ibid. p. 602.

*A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá*

Mas não pode medir seus encantos.

*A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem*

nos encantos de um sabiá.

*Quem acumula muita informação perde o condão de
advinhar, divinar.*

Os sabiás divinam.

E, finalmente, se entreter é “recrear”, recrear é “proporcionar prazer”²³ e prazer é “agradar ou causar alegria”²⁴, a arte não procura agradar ou desagradar ninguém. Ela está altamente comprometida em proporcionar aos espectadores experimentações, experiências, sensações, sejam elas boas, alegres, prazerosas ou não. Marilena Chauí²⁵ ressalta ainda a importância da cultura que,

“não se reduz ao supérfluo, à sobremesa, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária que é ideologia, mas se realiza como um direito de todos cidadãos, a partir do qual eles se diferenciam, entram em conflito, trocam as suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras alternativas, movem o processo cultural.”

A arte pode e traz um certo prazer, uma alegria por anular a distância entre o sentimento do artista expresso na obra e o ouvinte/espectador e também porque o objeto à nossa frente expressa com exatidão o que desejávamos expressar há muito tempo²⁶, mas este não é seu interesse

²³ HOLANDA, op. cit. p. 1465.

²⁴ Ibid. p. 1378.

²⁵ CHAUI, *Cultuar ou cultivar*, p. 53.

²⁶ Cf. TOLTÓI, op. cit. p. 180.

essencial. A arte, a cultura é o “*trabalho da inteligência, da sensibilidade, da imaginação, da reflexão, da experiência...*”²⁷ O essencial na arte é comunicar, transmitir idéias, sentimentos, mensagens objetivas ou não. Visões do mundo através das lentes especiais do artista, lentes que percebem e apreendem detalhes, aparentemente invisíveis e insignificantes aos nossos olhos mas que são fundamentais para a grandeza e beleza da obra. E se não existir alguém que ouça, que olhe, que sinta, ou seja, um público, não existe diálogo com o mundo, não existe arte.

A arte não pode ser definida, delimitada ou mensurada, logo, não existindo donos da verdade em artes, ela gera discussão. Em qualquer hora ou endereço. Pelos seus fervorosos amantes ou pelos não menos ilustres desconhecidos. Impossível não discutir/refletir sobre algo que nos toca tão profundamente, aquecendo até os corações congelados. Realmente a arte é a LINGUAGEM DO INDIZÍVEL, como diria a coreógrafa Lia Robatto²⁸. Ora, se nós, artistas, “*pudéssemos dizer uma certa coisa, não precisaríamos dançá-la.*”²⁹, pintá-la, tocá-la, escrevê-la. Nesse sentido podemos olhar com maior clareza os “artistas” do futebol, do basquete, dos esportes. Existem artistas por toda parte e, realmente, estes atletas são geniais, mas qual é sua maior motivação interna ? Talvez sejam as medalhas, a quebra de recordes,

²⁷ CHAUI, op. cit. 1989. p. 53.

²⁸ ROBATTO. *Dança em processo: a linguagem do indizível*.

²⁹ GARAUDY. *Dançar a vida*, p. 22.

subjulgar o adversário ou, na pior das hipóteses, o dinheiro, fator que afasta terminantemente o atleta do artista.

Os atletas dizem coisas durante suas práticas devido ao seu grande envolvimento e paixão pelo que fazem, lembrem-se que a paixão por si só não é expressão poética, mas não buscam e não precisam, como o artista envolvido com sua obra, visceralmente, dizer algo.

Porém, nem toda obra é perfeita, grandiosa. Há trabalhos com falhas, com núcleos de conflito mal delimitados, com idéias confusas, trazendo algumas imperfeições ou desarmonias de formas, de cores, de luzes, gerando uma desarmonia na obra, que resultará numa compreensão parcial dos focos temáticos abordados.

Entretanto, após fruirmos a arte, sentimos incômodos, desconfortos e descobrimos a infinidade de idéias e reflexões que surgem deste trabalho às vezes considerado ruim. Mas, se nos sentimos incomodados, levados à reflexão, sabemos que a arte cumpriu seu papel.

Outro ponto a ser tratado numa discussão sobre arte é a estética, a beleza da obra. O belo na obra de arte transborda os conceitos de beleza vigentes na sociedade. Conceitos que se diversificam ao longo do tempo, nas diferentes culturas. Se para alguns, e a mídia nos convence disso, um corpo belo é um corpo simétrico, musculoso e magro, para o artista, em qualquer corpo poderá ser encontrada uma relação estética, uma relação de beleza.

A sensibilidade do artista lhe permite desvendar a beleza contida naquela suposta “feiúra”. E como diria o poeta³⁰, inspirado nas obras Marc Chagall, “*Deus deu forma, os artistas deformam...*”

Pode parecer, numa leitura rápida e desatenta, que fazemos apologia ao artista: o salvador da pátria, o que não é verdade. Mas procuramos evidenciar suas preocupações de muito valor e sua postura muito ativa, consciente e integrada à sensibilidade. Ele “*está em posição de destaque entre outros homens*”³¹ e mulheres...

Assim como o cientista na ciência, o artista permanece horas e horas contínuas de tentativas, conseqüentemente de erros, esboços, reflexões, reorganizações, modificações, derrotas até atingir o desejado.

Talvez seja interessante ressaltarmos o equilíbrio e a harmonia como elementos bastante distintos. A arte busca a harmonia não o equilíbrio. Às vezes, o equilíbrio estático promove a morte da obra. No teatro/dança, o ator-dançarino não deve nunca permanecer em posição de equilíbrio pois correrá o risco de morrer em cena. O ator necessita, ao contrário, permanecer em constante desequilíbrio. Reafirmando: a arte busca a harmonia, e esta, pode ser encontrada mesmo no desequilíbrio, na ambigüidade, na deformidade.

³⁰ BARROS, op. cit. 1997. p. 75.

³¹ Retirado do filme “Morte em Veneza” de Luchino Visconti, que proporcionou diversas reflexões, imagens e sentimentos impressos neste trabalho.

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força dos artistas vem das suas derrotas.

*Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.*

É preciso transcrever o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas deformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar - como em Chagall.



Fig. 2 - Marc Chagall, *Les Ponts de la Seine*, 1954.

Harmonia e beleza. Encontradas nos eternos duos de amor/ódio, morte/vida, construção/destruição. A harmonia está no caos. No bem e no mal. Aliás, *“o mal é uma necessidade, é o alimento do talento.”*³²

Então, como avaliar em artes ? Como avaliar sentimentos ? Bom, não existem regras prontas e fixas para este intento. Não se trata de mensurações quantitativas ou estatísticas. Talvez em outros campos do conhecimento a avaliação objetiva, a famosa nota ou conceito pelo trabalho seja possível.

Mas quando queremos analisar uma obra de arte só é possível, no máximo, colocar certas impressões. Julgar, jamais. É impossível.

Alguns dizem que determinada obra não era de qualidade pois era muito longa. Ora, o tempo, visto desta forma, não é critério para avaliação em arte. Só o artista sabe o tempo necessário para que sua obra transmita suas inquietações. Da mesma forma dizer que uma obra é boa por ser espetacular, poética ou realista nada têm a ver com o assunto³³.

Por último, tento transcrever uma estória contada pela mestra Joana Lopes³⁴ sobre as dificuldades de se avaliar uma obra de arte:

³² Retirado do filme Morte em Veneza.

³³ Cf. TOLSTÓI, op. cit. p. 174.

³⁴ Joana Lopes é professora artista plena do Departamento de Artes Corporais - Instituto de Artes - da UNICAMP e professora convidada do Departamento de Espetáculo da Universidade de Bolonha/Itália. É pesquisadora especializada no Teatro do Movimento, encenadora e autora de textos teatrais e ensaios.

A chapeleira

" Certo dia, uma senhora da 'alta sociedade' deslocou-se até o estabelecimento de uma famosa chapeleira. Fez, então, um pedido para que ela confeccionasse um chapéu muito especial, que seria usado em ocasião muito importante. A artista começou a trabalhar, mexer, remexer, colar, pintar. Em alguns minutos ela terminou a obra e entregou a dama. Ao vestir o esperado chapéu, sentiu a perfeição daquele objeto e ficou maravilhada. Era exatamente o que há muito tempo procurava e sonhava. Perguntou, então, sobre os honorários. A chapeleira respondeu que eram 10.000 moedas. A dama ficou indignada: - Como a senhora pode cobrar dez mil moedas por um chapéu feito em alguns minutos ?! Pacientemente a artista pegou o chapéu de volta retirou alguns ornamentos e colocou um laço sobre o modificado chapéu. Disse, em seguida, o valor do novo trabalho: - São 10 moedas !"



Fig. 3 - Ted Shawn, *Gnossienne*, 1918.

Cap. II

A arte da fugacidade

Neste momento cabe discutir a dança como uma das expressões das artes, juntamente com o teatro, a música, a pintura, a arquitetura, a escultura, o cinema, a literatura, o circo. Talvez seja difícil compreendermos a dança pelo seu traço mais marcante: a fugacidade. Mesmo os próprios dançarinos não são fiéis à característica primeira da dança³⁵. Buscam outras formas de fixarem-se enquanto produção cultural/artística quando, na verdade, deveriam mergulhar neste efêmero singular da dança.

³⁵ Discussão feita por Lia Robatto durante o seminário “*A arte na condição contemporânea*” (IA/UNICAMP/abril de 1997).

Toda peça coreográfica é única, observando sua matéria viva, e mesmo que assistamos uma segunda vez, existirão mudanças talvez significativas. Afinal o dançarino se modifica a cada apresentação interferindo em sua interpretação e expressão.

Então, existindo apenas este momento para a apreciação estética, talvez seja muito difícil compreender esta linguagem tão passageira como um vento, um sopro que deixa marcas...

Ela convive com os imprevistos. Nunca está definitivamente pronta. Um acidente no palco pode prejudicar a obra ou pode embelezá-la ainda mais. Isto requer do intérprete um *estado de dança* e uma grande flexibilidade. Dançarinos não são máquinas programadas. Aí está a força do paradigma moderno, onde o dançarino não é somente intérprete, mas sobretudo, criador/autor. A dinâmica do espaço sagrado é imprevisível. Contamos com a energia do público, que direcionará o tempo, a energia da peça coreográfica.

É importante ressaltar e diferenciar os trabalhos em dança.

Existem aqueles em que a virtuosidade é o fio condutor do trabalho. Sendo seu corpus: a força, a flexibilidade, a habilidade, a técnica, os elementos acrobáticos, sem que exista a preocupação do autor no redimensionamento destes elementos à guisa de uma linguagem expressiva.



Fig. 4 - Madeleine G., 1904.



Fig. 5 - Isadora Duncan, 1899.

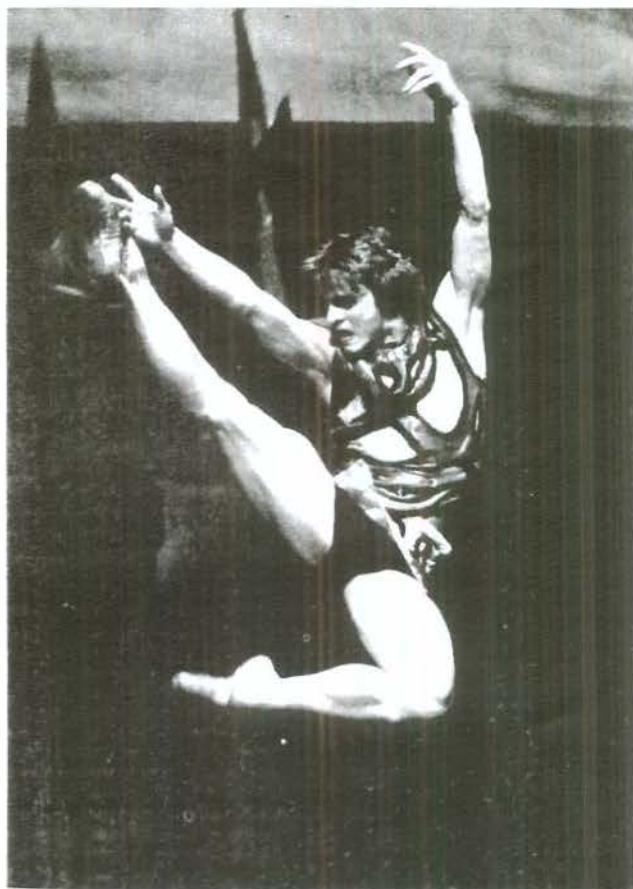


Fig. 6 - Vaslav Nijinsky, 1910 e
Mikhail Baryshnikov.



Fig. 7 - Martha Gharan

Considero todos estes elementos citados como extremamente importantes na criação em dança, na divulgação de uma apreensão da realidade, de uma leitura, mas eles não garantem :

“a qualidade principal da obra de arte: a coesão, a organicidade, a fusão da forma e do conteúdo num todo indissolúvel, expressando o sentimento experimentado pelo artista.”³⁶

Apenas o preparo técnico e a alta performance física do dançarino não sustentam minha compreensão sobre o fenómeno dança. Observemos consagrados dançarinos e dançarinas como: *Madeleine G.* que dançava hipnotizada sendo uma figura vital para a construção do pensamento/filosofia da dança do século XX; *Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky* (conhecido como *o deus da dança*³⁷) ou mesmo *Martha Graham*, enfim, artistas que não se valiam de um virtuosismo técnico ou físico para expressarem-se. Mas possuíam, notoriamente, a excelência artística.

Quando discutimos a dança tida como contemporânea, entendemos a diversidade de linguagens possíveis a serem empregadas. Mas muitos coreógrafos servem-se de textos, figurinos, cenários apenas como a superfície

³⁶ TOLTÓI, op. cit. p. 175.

³⁷ Cf. Romola Nijinsky apud NIJINSKY. *O diário de Nijinsky*, p. 11.

do trabalho, ou seja, a moda e a necessidade da vanguarda acabam sendo a prioridade do artista.

Vemos, então, uma dança falada, com uso de textos, botas no lugar dos pés desnudos e toda tecnologia possível no palco. Vazios de conteúdo mas incrementados de enfeites e efeitos passageiros que não deixam qualquer rastro. Belos simulacros !

Cabe dizer que não coloco nenhuma crítica ao uso das novas e avançadas tecnologias na arte, ao contrário, acredito que a tecnologia, a ciência e a arte possam caminhar juntas para nos humanizar, cada vez mais, Assim como a arte, a ciência, a técnica estão ligadas à sensibilidade e intuição³⁸.

O que observamos são espetáculos de tecnologia onde a arte é pano de fundo, o pretexto para a utilização do espaço sagrado. Então, apresentam-se as virtuosos de tecnologia: os softwares mais avançados, super sistemas, etc, que se distanciam das necessidades da arte. Querem mostrar, não contar, partilhar...

Se o teatro, possuindo uma relação intrínseca com a palavra, às vezes só trabalha com o gesto e com o movimento, por quê a dança precisa verbalizar (a exemplo do que vem ocorrendo em muitas cias. de dança contemporânea), se sua característica mais essencial é o movimento ? Sim, *dança é movimento*³⁹.

³⁸ TAVEIRA. *Alfabetização e ciências*, p. 1.

³⁹ MENDES. *A dança*, p. 74.

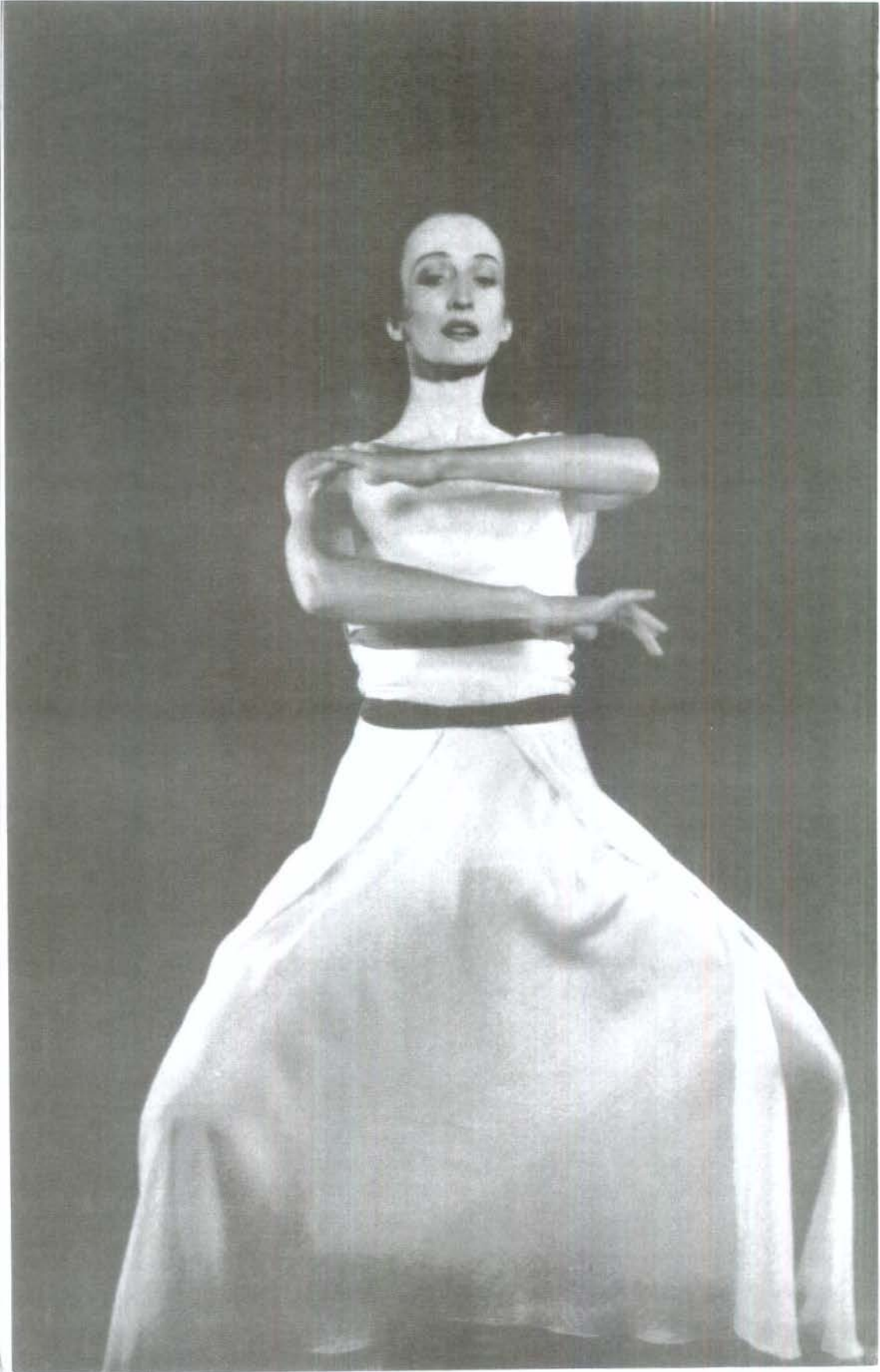


Fig. 8 - Doris Humphrey

E quando encontramos a palavra, quase sempre é “*tagarelice*”⁴⁰, excesso. Fidelidade ao movimento! A dança não precisa falar! Desafiemos nosso público a ouvir-nos por outros sentidos e linguagens.

O cinema trata das imagens. Cada imagem é um quadro, uma pintura. Bela, harmônica, cheia de detalhes e nestes, sabores, milimetricamente construídos. A dança também pode ser olhada desta forma. Cada sequência ou cena é uma escultura viva, trazendo toda perfeição e harmonia de uma obra de arte, sem quebras, garantindo sua vital *continuidade e tensão*.

Cultura da dança e dança na cultura

A dança a nossa volta está presa à chamada *cultura da dança*⁴¹. Conceito que se refere as manifestações das academias ou escolas de dança (escolas de balé clássico majoritariamente), ou seja, uma cultura muito limitada às formas e estilos estereotipados do balé, não estabelecendo relações com o

⁴⁰ SCORSI, op. cit. p. 5.

⁴¹ Conceito desenvolvido pelo grupo de historiadores do espetáculo, grupo de Roma, trazido até nós pela professora Eugênia Casini Ropa durante o seminário “*As relações dialéticas entre a palavra e o movimento, entre o teatro e a dança*” (IA/UNICAMP/1o. semestre de 1996), sendo uma personagem fundamental na construção desta monografia.

mundo fora da sala de aula. Bastam-se ao espaço físico da escola e aos passos, códigos pré-fixados de movimento. Dançam (será que dançam ?) de forma semelhante as bailarinas do século XVII ou XVIII, como se a história da humanidade estivesse cristalizada no tempo e no espaço. Estes balés (de ação) eram belíssimos, sendo admirados até hoje, sendo um tema inspirador para muitas obras de Edgar Degas. Mas conforme Garaudy “*A grande mutação do século não podia se expressar numa língua morta*”⁴² (o balé clássico).

Em nosso país “*a dança não atingiu* (ou não foi atingida) *a modernidade*”⁴³. O balé clássico é hegemônico no tocante à manifestação da dança, sendo a *cultura da dança* um fenômeno dominante.

Depois de termos experimentado tudo, ou quase tudo, nos movimentos dos anos 60, movimento *Saying Yes*⁴⁴, ainda ouvimos afirmações como: *Andar, em cena, não é dança...* Discordo. Andar cenicamente é dançar. Manter-se imóvel também. Este andar, assim como outros verbos de ação: correr, cantar, saltar, são ações da vida cotidiana redimensionadas e apresentadas como epifenômeno, como movimentos, ritmos e energias completamente extra cotidianos.

Há agora um segundo conceito a ser pensado: *a dança na cultura*, conceito desenvolvido pelo mesmo grupo citado. Nele caracteriza-se a dança

⁴² GARAUDY, op. cit. p. 42.

⁴³ Afirmação feita pela Profa. Joana Lopes durante o curso de História da Dança I, UNICAMP/DACO/IA - 1o. semestre/96.

⁴⁴ Cf. BANES. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*.



Fig. 9 - Edgar Degas, *Répétition sur scène*, 1874.

espetáculo ou a dança teatral onde a *cultura da dança* aparece dialogando com o mundo.

*“A dança não é, como se tende a acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são o resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte: são meios e não um fim.”*⁴⁵

Mas a própria dança está em conflito. Ela se envolve com o universo teatral procurando elementos que lhe faltam: o gesto e a expressão dramática. Assim como o teatro investiga a dança buscando compreender o movimento, seu espaço/tempo, seu peso, sua energia, a dança busca encontrar um sentido, um significado para cada movimento ou gesto (*gestus*) descobrindo a dramaturgia como fato cênico.

⁴⁵ Isadora Duncan apud GARAUDY, op. cit. p. 57.

A dança, o teatro, a ginástica, o circo e outras linguagens estão caminhando juntas, como no passado, para poderem expressar as inquietações humanas deste final de século.

Estilos delimitados, códigos fechados de linguagens já não satisfazem o âmagô da sociedade contemporânea. Vislumbramos uma criação inteira formada por diversas linguagens que, acima de tudo, comuniquem, dialoguem.

Diferentes espaços, diferentes corpos

E a dança, assim como o teatro, resgata o *corpo orgânico* do ser humano. Um corpo que sente sabores, cheiros, fomes e sedes. Um corpo ativo, músculos alongados, com flexibilidades e mobilidades. O máximo esforço, o extremo gasto energético atingindo a expressão máxima. Que se opõe ao corpo “eficiente”, econômico, “comportado” da sociedade francesa do século XIX⁴⁶, ao corpo “*desencarnado*”, flutuante do balé clássico e também se opõe ao corpo de hoje que procura as academias de ginástica para se modelarem ao corpo ideal (ideal para quê ? para quem ?) onde o gasto energético é imenso sem qualquer sentido sócio-econômico, estético/humano.

⁴⁶ Cf. SOARES. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa do século XIX*.



Fig. 10 - Royal Ballet, O lago dos Cisnes e
Ruth Saint Denis, The Yogi, 1908.

A partir deste resgate, caminhamos em busca do corpo dilatado, ampliado (sem excessos), repleto de intenções que contemplamos no espaço sagrado: o *corpo cênico*, matéria prima da efêmera dança. Neste *corpo cênico* as percepções: do peso corporal, dos espaços internos e externos, dos diversos tempos e das energias estão altamente acordadas para que este corpo expressivo possa atingir, tocar, COMUNICAR.

Ancestrais e descendentes

François DELSARTE (1811-1871) - Leis da correspondência e da trindade.

Emile JAQUES-DALCROZE (1865-1950) - Eurytmia.

Adolphe APPIA - Arquitetura e cenografia.

Vsevolod MEYERHOLD (1874-1940) - Biomecânica.

Constantin Alexeiev - STANISLAVSKI (1863-1938) - Dramaturgia russa

juntamente com Tolstói e Tchekhov.

Georg FUCHS (1886-?) - Teórico do teatro alemão.

Loïe FULLER (1862-1928) - A dança das serpentinas (*danse serpentine*).

Madeleine G. - A dançarina hipnotizada.

Isadora DUNCAN (1877-1927) - A dançarina dionisíaca.

Vaslav NIJINSKY (1889-1950) - O deus da dança.

Ruth SAINT DENIS (1877-1968) - As danças do oriente.

Ted SHAWN (1891-1972) - Dançarino, coreógrafo e pedagogo americano,
desenvolveu estudos baseados na teoria expressiva de Delsarte.

DENISHAWN (1914) - Shawn e Saint Denis casam-se e fundam a escola
Denishawn que formou ilustres profissionais como Martha Graham.

Mary WIGMAN (1886-1973) - Expressionismo Alemão.

Doris HUMPHREY (1895-1958) - A arte de coreografar.

Martha GRAHAN (1894) - As contrações: matéria da expressão.

Rudolf LABAN (1879-1958) - Análise do movimento e a teoria do espaço.

Kurt JOSS (1901-1979) - Expressionismo alemão, coreógrafo, pedagogo.

Paul TAYLOR (1930) - Dança moderna americana, coreógrafo, dançarino.

José LIMÓN (1908-1972) - Dança moderna americana, dançarino e
coreógrafo de origem mexicana.

Susanne LINKE (1944) - Dançarina alemã.

Pina BAUSCH (1940) - Dança-teatro.

Merce CANNINGHAM (1919) - Dança (pós) moderna americana.

Maurice BÉJART (1927) - A dança prospectiva.



Fig. 11 - François Delsarte.

ATTITUDES DE LA TÊTE

Pl VIII

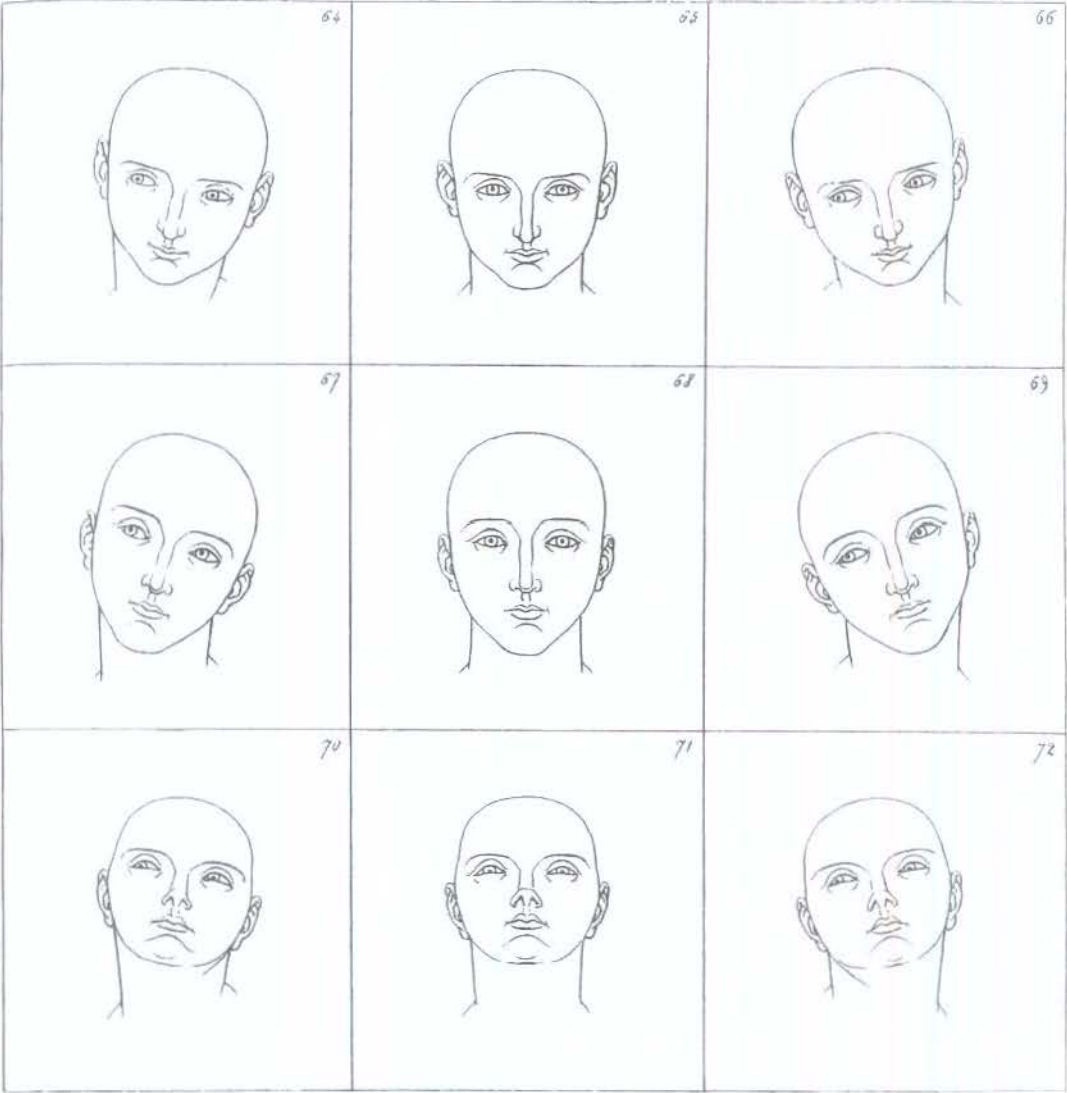


Fig. 12 - Posições da cabeça (Lei da correspondência), Delsarte.

EXERCICES POUR LES PRINCIPAUX TYPES D'OPPOSITION (Suite)

Pl. XXX

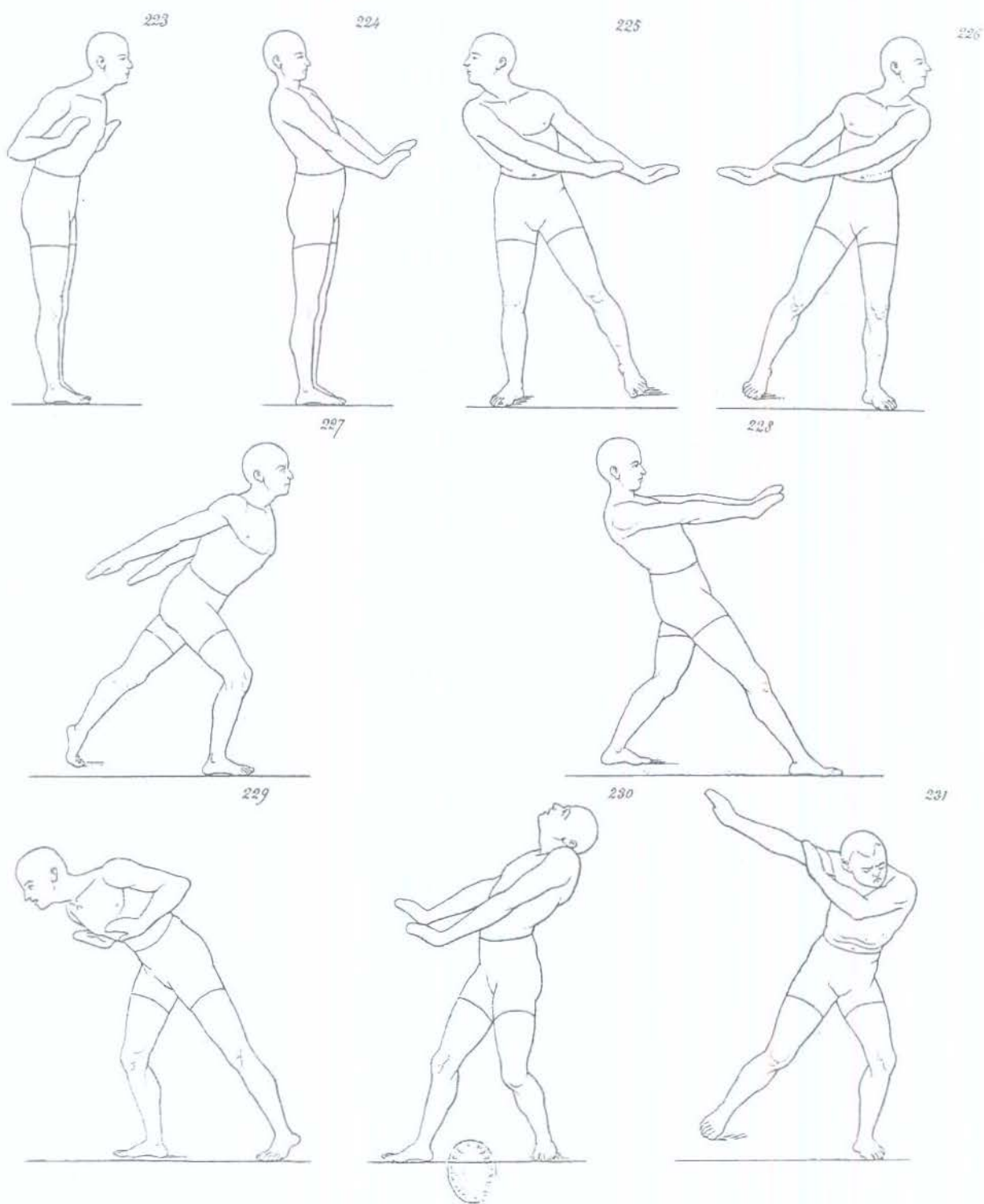


Fig. 13 - As oposições de Delsarte.



Fig. 14 - Adolphe Appia.

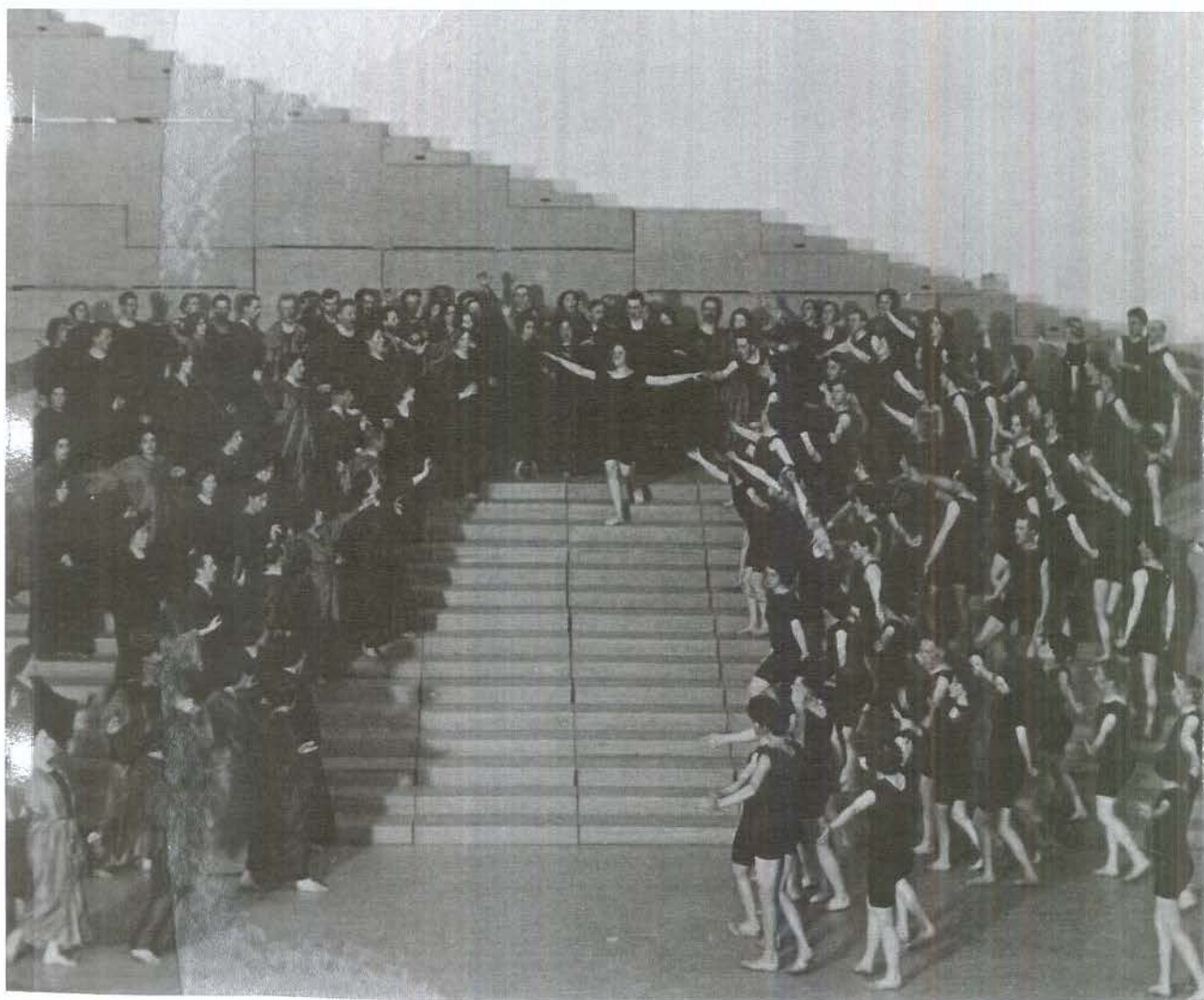


Fig. 15 - Cenografia de Appia.

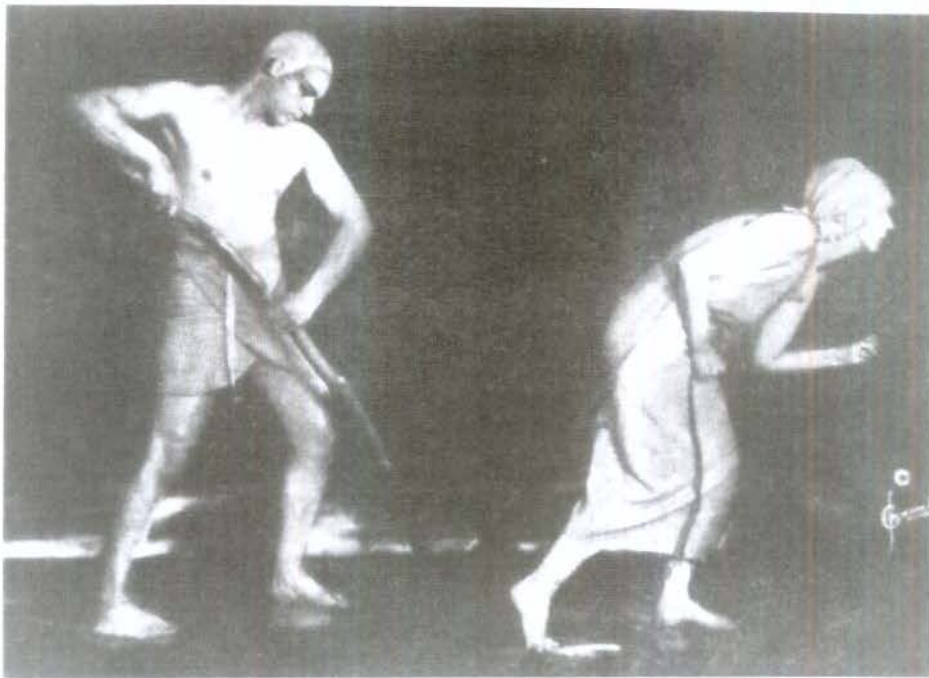


Fig. 16 - Ruth Saint Denis, Ted Shawn e
a escola Denishawn.



Fig. 17 - Mary Wigman e o coral de homens e mulheres.

Cap. III

*Corpo, matéria poética*⁴⁷

A matéria/instrumento mais importante ou fundamental da dança é o corpo, é como no teatro, no circo onde *“o corpo é o centro do espetáculo, de todas as variedades apresentadas pela multifacetada atuação de seus artistas.”*⁴⁸ Marcel Mauss⁴⁹, antropólogo, nos diz que *“O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem.”* Realmente o corpo é o primeiro instrumento, matéria do dançarino.

⁴⁷ O título deste trabalho foi extraído do encontro “En danse - 97” realizado pelo *Mas de la danse* - Fontvielle-França, cujo tema era exatamente: corpo, matéria poética (*“corps: matière poétique”*). Encontro bastante marcante e de elevada relevância para a construção desta monografia. As aulas e conferências foram ministradas pelas professoras: Françoise Dupuy, discípula direta de Dalcroze, Laurence Louppe e Paola Piccolo.

⁴⁸ SOARES, op. cit. p.7.

⁴⁹ MAUSS. *Sociologia e antropologia*, p. 217.

A palavra, a música, as artes plásticas, o figurino, a iluminação também podem integrar o universo da dança, porém, se retirarmos estes componentes, um a um até restar apenas o corpo e sua nudez, ainda existirá dança. Portanto, o indispensável na dança é o corpo⁵⁰, e é ele que preenche o espaço sagrado dando sentido e significado ao movimento, construindo a arte viva onde retira-se do corpo a expressão, a poética.

Mas este corpo precisa de organicidade, precisa ter tensões que o sustentem e expressem seus sentimentos. Necessita também respirar, pois cada movimento sugere uma determinada ação respiratória, e a cada impulso de respirar surge um movimento, uma tensão, uma expressão. Então, a respiração possui uma função poética: a de produzir emoção.

Nossa matéria poética necessita pesar, seja livre ou sustentadamente, mas que permita a ação da força gravitacional. Discutimos a dança moderna ou contemporânea, pois se pensarmos na dança no século XIX (dança de salão, balé clássico) veremos outra representação do corpo e outro tipo de movimento. Estes movimentos não são humanizados, não são anatômicos. Sempre baseados em códigos pré-estabelecidos, limitando-se ao vocabulário dos *plies*, *tandus*, *jetés*, *arabesques*, *pirouettes*⁵¹... Os corpos femininos

⁵⁰ Talvez nesta afirmação encontramos uma chave para discutirmos a chamada dança virtual, em que a presença do corpo já não é indispensável para sua construção. Podemos dizer que a dança virtual é uma outra linguagem assim como o vídeo dança - Helena Katz (Palestra intitulada "Vídeo-dança: o meio e o meio", ministrada durante a "Mostra de dança, arte e educação", realizada pelo Sesc/Santos em agosto de 1995.), ambas estabelecem relação com a dança, mas pelas suas características acabam afastando-se da linguagem fulgar caminhando em diferentes direções.

⁵¹ Cf. ROSAY. *Dicionário de ballet*.

transformam-se em fadas, seres endeusados quase desencarnados flutuando sobre os mortais. Havendo constantemente uma violenta luta contra a mesma gravidade que é o elemento chave da dança moderna, ou seja, o peso.

No sentido do corpo-poesia, encontramos nos estudos de *Emile Jaques-Dalcroze* um dos mais importantes trabalhos na descoberta do corpo como arte (viva). Em suas pesquisas com o ritmo externo ou interno, altamente variado, encontramos estratégias para percebermos o peso, o espaço, a energia. Caindo, levantando, parando repentinamente, lançando-se ao espaço em ações controladas por batidas de instrumentos arcaicos/antigos... Destas ações surgem as tensões de um corpo sem posturas fixas, sem maneirismos⁵², que respira profundamente, ou seja, um corpo na perspectiva da arte: um corpo belo.

Assim, realmente o corpo não precisa girar muitas piruetas ou executar *grands battements*⁵³ à 180 graus para expressar o sentimento do artista. Simples ações do cotidiano como andar, correr, podem revelar-se como matéria prima da expressão a partir de sua transformação em elementos extra-cotidianos, pois elas carregam a história e a expressão do intérprete, do criador.

⁵² O termo maneirismo é comumente empregado na dança para descrever movimentos estilizados, baseados apenas na forma de determinado estilo. Na relação com os sentimentos, pode-se dizer que é um movimento falso. Portanto, o termo aqui empregado não se refere ao movimento artístico denominado maneirismo. Cf. HANSER, 1976; HOCKE, 1986.

⁵³ Cf. ROSAY, op. cit.

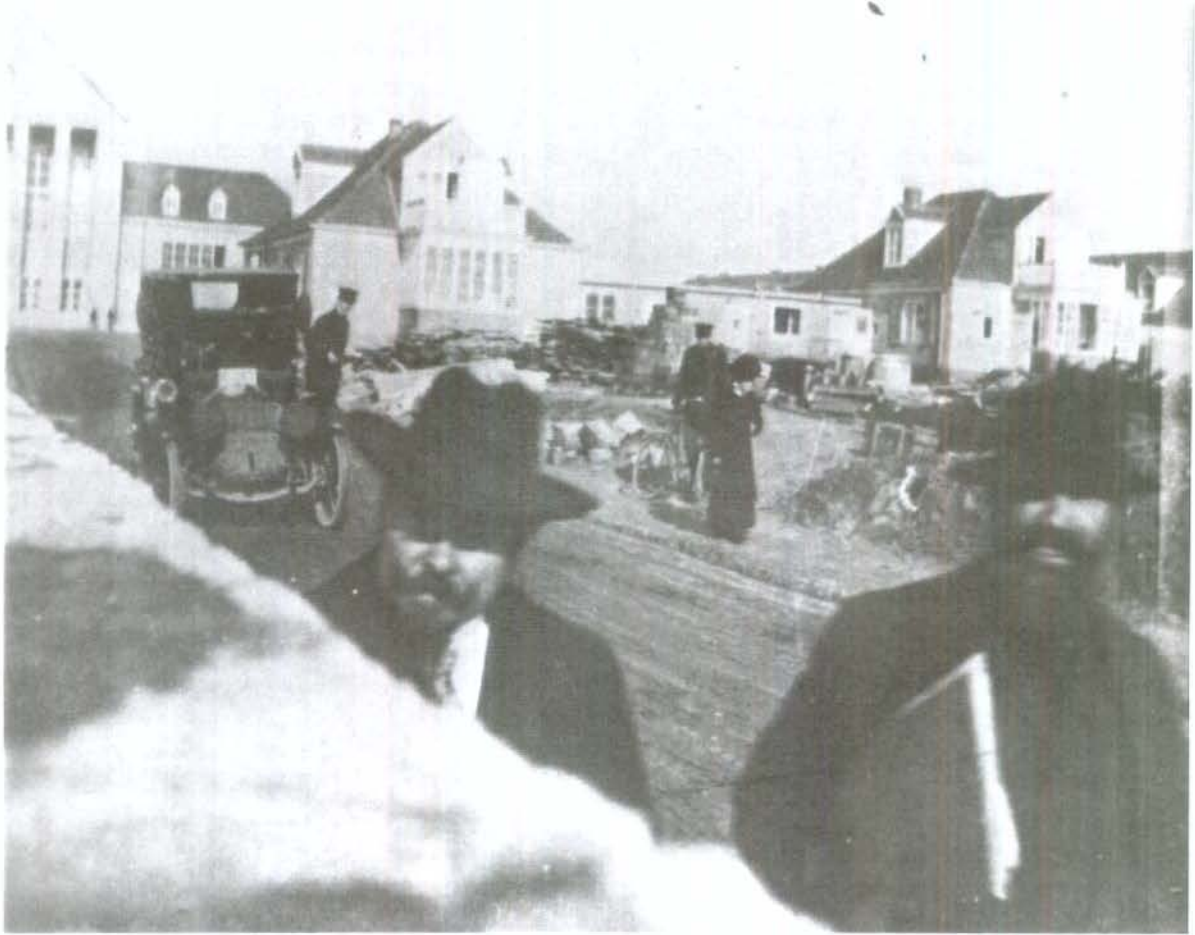


Fig. 18 - Jaques-Dalcroze e Appia, 1912.

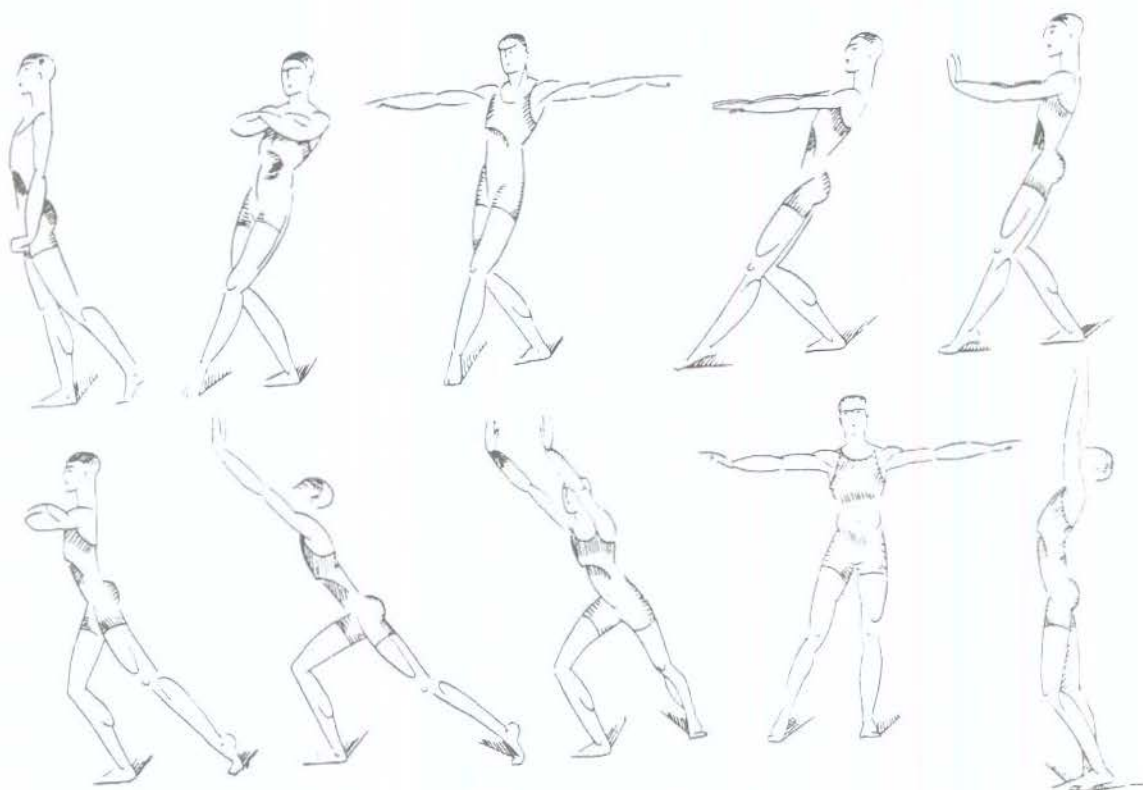
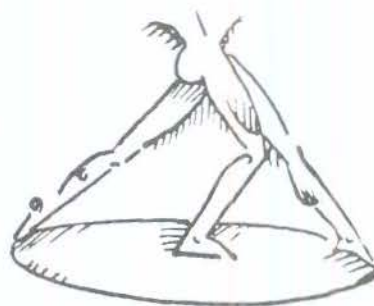
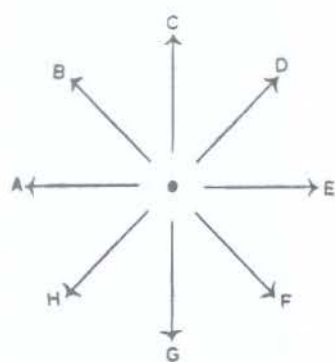


Fig. 19 - A ginástica dalcroziana: euritmia.

Dança é percepção ou “*algum conhecimento por meio dos sentidos*” ou ainda “*conhecer, entender, notar, ouvir, ver bem, ver ao longe, compreender.*”⁵⁴ Olhos, nariz, boca, ouvidos, pele, língua e seus respectivos sentidos despertados ao máximo apreendendo o mundo. O dançarino, então, direciona sua percepção para seus elementos específicos de criação: o espaço, o peso, o tempo e a energia.

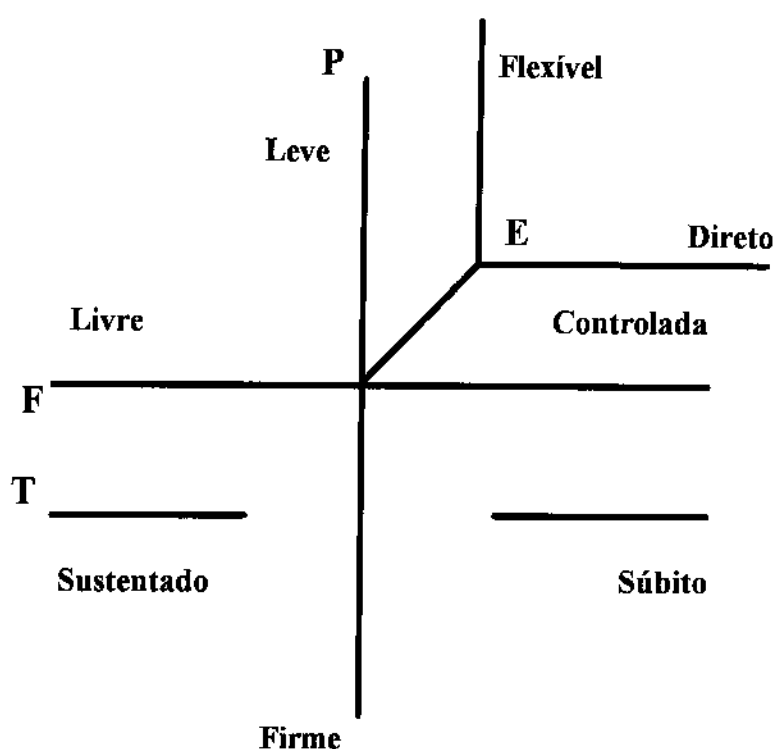
Joana Lopes, em sua *dramaturgia do espaço*, costuma dizer para trabalharmos *com o espaço*, perfurando-o e empurrando-o, e não apenas *no espaço*, deslocando-se aleatoriamente. Nos alerta para mensurarmos o espaço a ser conquistado, seja ele interno ou externo, para captarmos a percepção do espaço.

*Rudolf Laban*⁵⁵, em seus estudos sobre análise do movimento humano, investigava, baseado em *Jaques-Dalcroze*, os elementos tempo/espaço como variantes do ritmo. Estudos que possuíam um interesse fundamentalmente artístico. Suas pesquisas, dada a magnitude com que foram realizadas, também são utilizadas em outras áreas como terapia e educação. É interessante pensar nas variações básicas de seus elementos (variações na qualidade do movimento): peso (P), fluência (F), tempo (T) e espaço (E).⁵⁶

⁵⁴ HOLANDA, op. cit. p. 1306.

⁵⁵ Muitas referências foram extraídas durante o "Encontro Laban - 96" realizado pelo Sesc/Consolação/São Paulo em julho de 1996. Ressalto a figura do professor Carlos Delgado pelos seus conhecimentos sobre Joss Leader e sua técnica fundamentada em Laban.

⁵⁶ Cf. pode ser visto no gráfico dos esforços (effort notation) in: LABAN. *Domínio do movimento*, p. 126.



Outro ponto a ser destacado na obra de Laban é seu sistema de registro do movimento: o Labanotation⁵⁷, além de três vertentes de sua pesquisa: a coreologia, a corêutica e a eucinéctica.

O corpo a partir do século XX explora amplamente a profundidade determinada pelo plano sagital. Portanto, passa da bidimensionalidade do balé (octaedro) para a tridimensionalidade do moderno (icosaedro, visto como uma escultura de Laban). Modificação já ressaltada por *Isadora Duncan* no início do século⁵⁸. E esta profundidade proporciona ao corpo experimentar a

⁵⁷ Cf. HACKNEY, 1970; HACKNEY, 1977; HUTCHISON, 1977; SHAWN, 1985.

⁵⁸ Cf. LEVER. *Isadora*, p. 122.

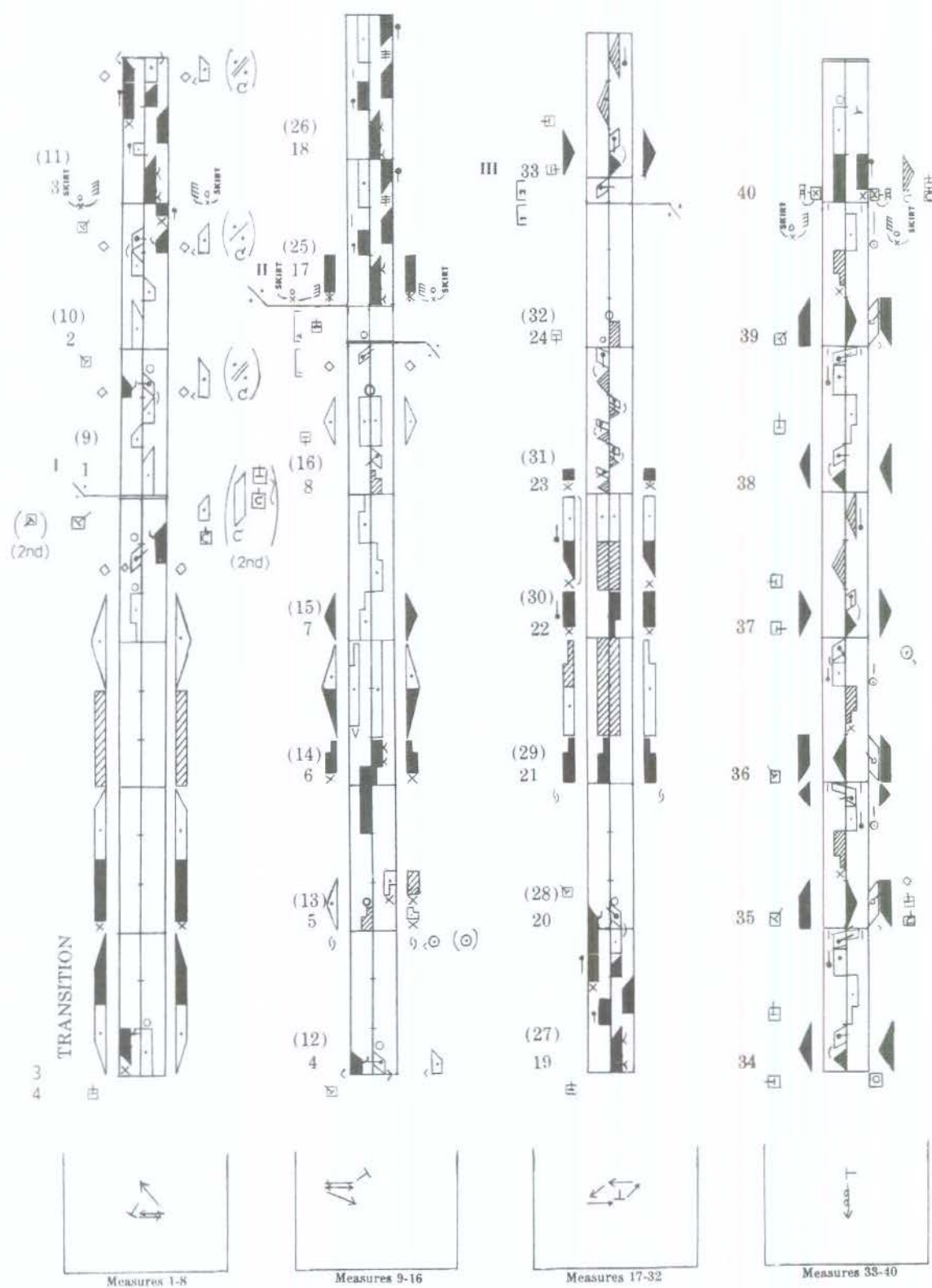


Fig. 20 - Labanotation: a partitura do movimento.

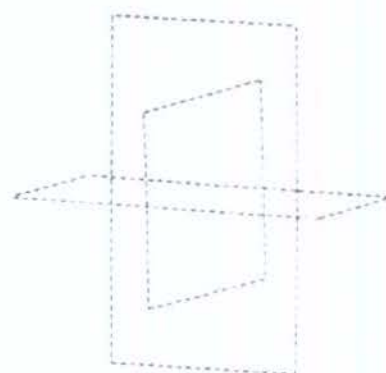
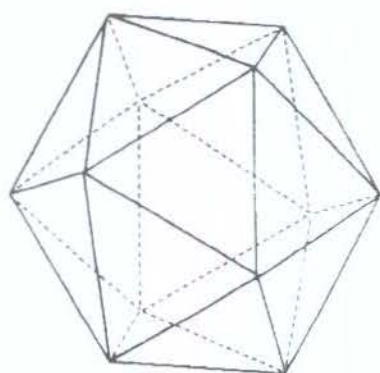
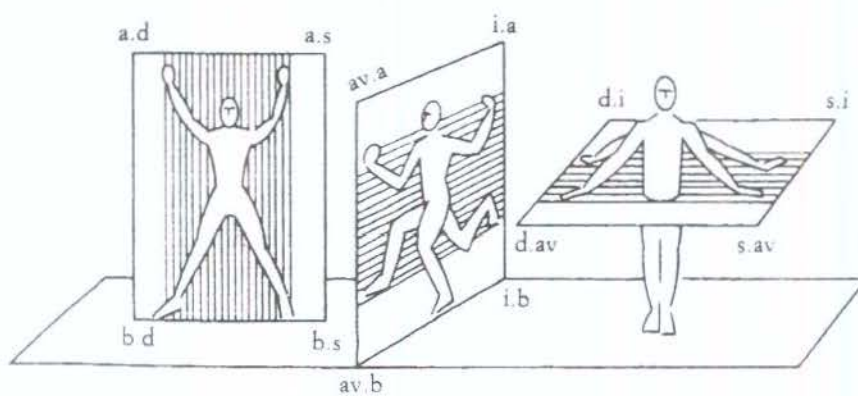
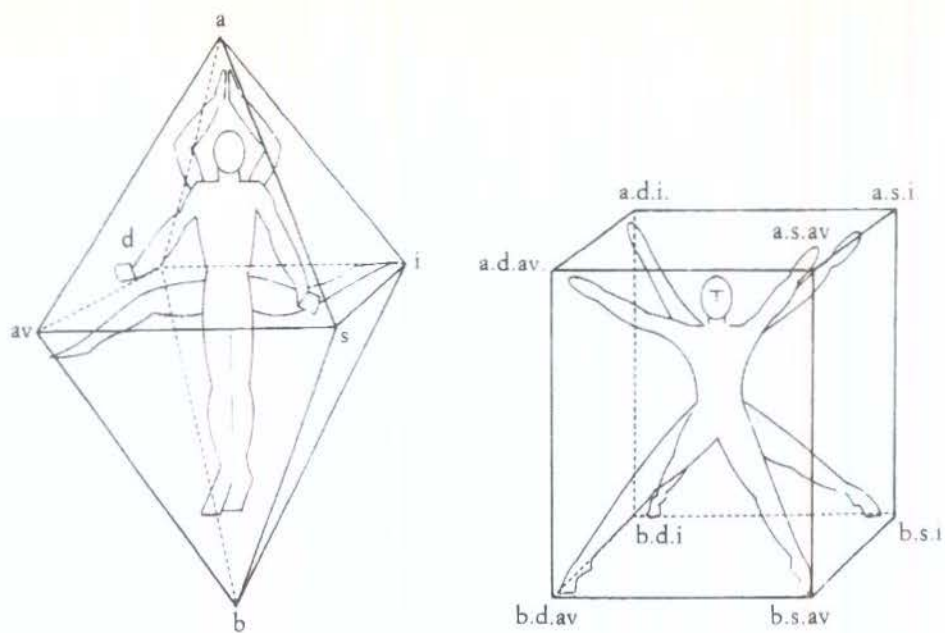


Fig. 21 - Octaedro, cubo, planos tridimensionais
(vertical, diagonal e horizontal),
icosaedro e sua estrutura interna.

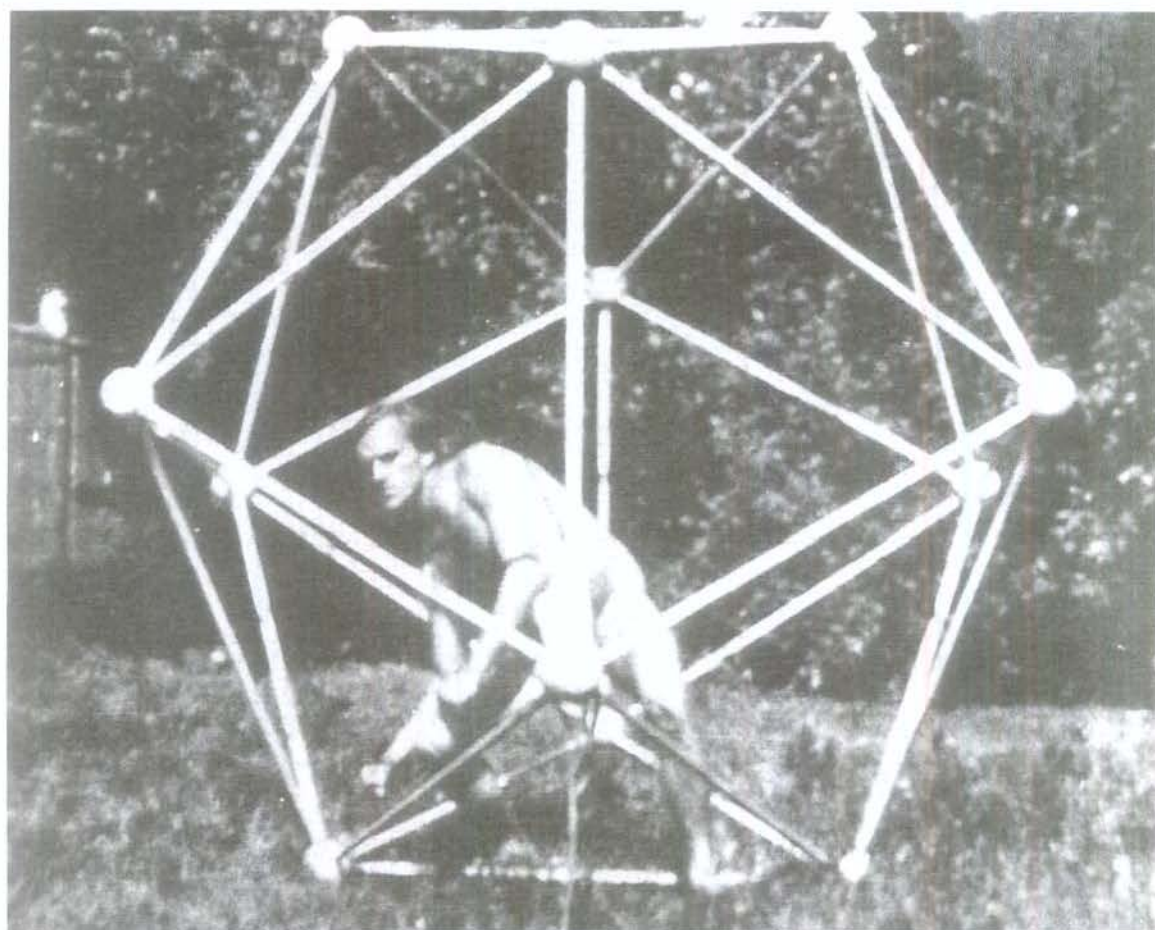


Fig. 22 - Combinações de movimentos no interior do icosaedro labaniano.

sensação de volume seja espacial ou corporal. Um volume entendido além de sua abordagem anatômica e física. Com *Laban* parece que descrevemos a *poética espacial*⁵⁹.

Se observarmos atentamente o nosso diafragma, veremos que ele traz em si a tridimensionalidade. Assim, justificam-se os interesses de Dalcroze pelas práticas orientais de respiração como a yoga. Portanto, ao focar a respiração, proporcionamos ao corpo novas experiências que modificam a matéria. Com a respiração, sendo “o berço do ritmo”⁶⁰ descobrimos os volumes internos e externos. Podemos então transformá-los voluntariamente rumo a expressão.

O peso é referente a todas as partes do corpo: cabeça, braços, quadril caem quando relaxados e se contrapõem à gravidade quando provocamos tensão/contração. A respiração se expande do diafragma para o resto do corpo, atingindo o espaço e dilatando-se até atingir outros corações, outras almas.

Nesta linha de entendimento da dança dita funcionalista⁶¹, em oposição à mecanicista/tecnicista que procura nos estilos e na repetição das formas suas respostas, corpo e ser são respeitados.

⁵⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*.

⁶⁰ K. Kippenberg apud BACHELARD, op. cit. 1990. p. 245.

⁶¹ O termo funcionalista utilizado por este grupo de pesquisadores não se refere a teoria funcionalista desenvolvida no campo sociológico, mas se reporta às funções vitais do corpo humano: respiração, ritmos orgânicos, contrações musculares, como matéria primordial da poética corporal.

Valoriza-se a diferença como elemento enriquecedor da obra. Não existe a busca do corpo ideal. Não existem modelos. Artistas da fugacidade devem descobrir sua própria *qualidade do movimento*. Dalcrozianos, delbartianos e labanianos oferecem-nos fundamentos e metodologias para auxiliar este processo, mas realmente necessitamos perceber com nossos sentidos estas funções que não são fixas.

Não é o virtuosismo ou a alta performance física/motora, é o sentimento do artista construindo a qualidade poética do movimento. E esta qualidade é encontrada a partir de elementos como quedas, desequilíbrios, liberação do quadril, trabalho com o peso, com as espirais e torções. Definitivamente estes elementos não são encontrados no paradigma do balé clássico.

E como atingimos a estética ? Bom, a forma estética surge nesta busca da funcionalidade e organicidade dos pontos de apoio ou elementos estéticos: o esterno, o sacro, a coluna vertebral, o quadril. Pontos anatômicos, "naturais", transformados em referências expressivas.

Funcionalistas acreditam sobretudo no trabalho em grupo. A descoberta do ritmo do grupo a partir do partilhamento de cada ritmo pessoal, a percepção da respiração grupal nos aproxima da expressão. E nesta mutação/troca de ritmo, espaço, fluência, dividimos também as nossas histórias de vida.

Temos experiências que se assemelham a outras práticas corporais como as lutas, a ginástica geral. Porém, aquelas experiências de grupo se afastam

destas pelo enfoque consciente na expressão, na arte. Outra diferença é a necessidade constante, na dança, da manutenção da *continuidade*, da *sucessão do movimento*, da *tensão*, aliás, a palavra dança tem como raiz "tanz", que em sânscrito significa tensão⁶². Também chamaríamos esta característica de *qualidade do movimento*.

Mas o grupo procura encontrar uma cinesfera coletiva, uma qualidade coletiva de movimento. E, para tal, mister transformar as cinesferas individuais conquistando, desta forma, a harmonia na diferença.

Ted Shawn pesquisava o gesto cotidiano para analisar estas variáveis. O trabalho dos pescadores⁶³, é um exemplo que ilustra a qualidade de um grupo. Ao ar livre, ao sol, frente ao mar, com suas enormes redes a abraçar o oceano. Nesta ação de pescar observamos perfeitamente o trabalho em grupo. Existe uma só força, coletiva. Existe uma única respiração: a do grupo. Cinesferas, energias e ritmos concentrados harmoniosamente para realizar a belíssima ação de pescar. E "*dançando*", pescadores conseguem um feito que seria impossível se realizado só.

⁶² VELARDI. *A dança moderna na preparação técnica em ginástica rítmica desportiva*, p. 33.

⁶³ Exemplo apresentado por Laurence Louppe durante o "En danse - 97".

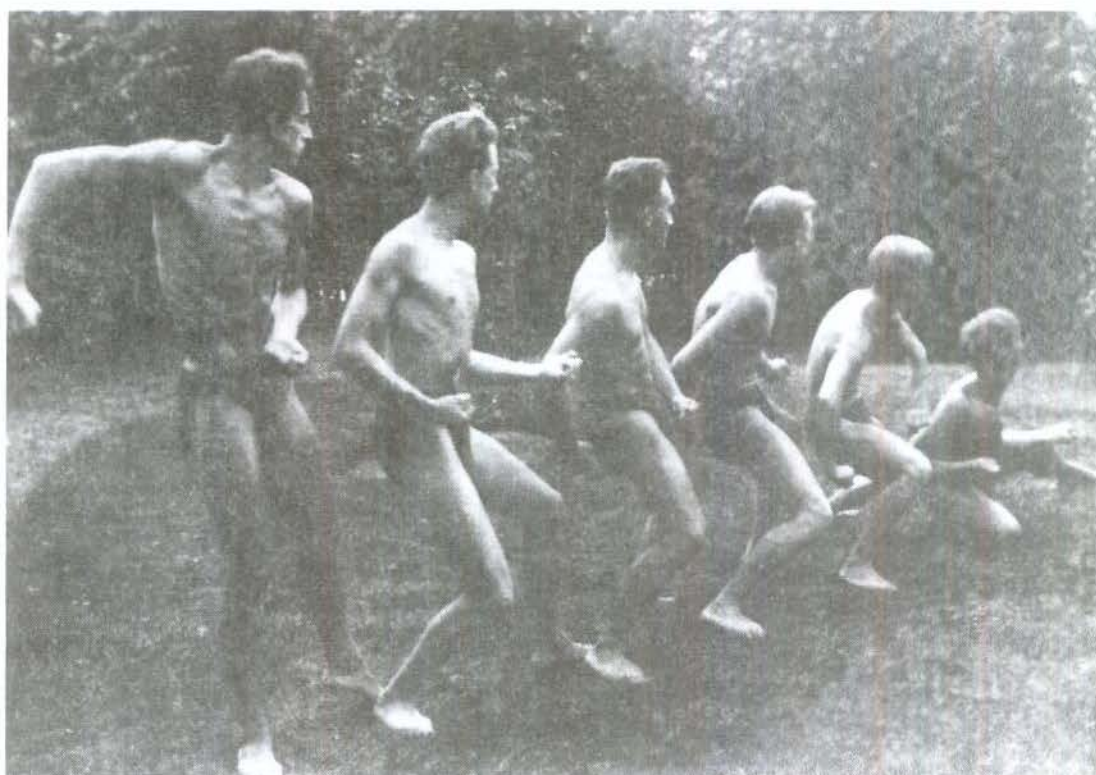


Fig. 23 - O trabalho em grupo (coro labaniano).

*En plein air*⁶⁴

Nesta dança poética surge outra preocupação: dançar "*en plein air*". Poderíamos traduzir esta expressão por *em pleno ar*, ou, *ao ar livre*. Então, nos deslocamos dos espaços consagrados, dos teatros e das salas de aula normalmente pequenas, frias, sem atrativos aos sentidos, para o "*en plein air*", para a natureza. E neste inspirativo logus as sensibilidades, os sentidos são despertados. Neste espaço aberto, dinâmico todas as relações expressivas do corpo são alteradas. Os diversos odores, sons modificam profundamente a matéria poética, modificam a qualidade do movimento. A presença do vento intensifica a sensação do espaço como entidade viva que precisa ser empurrada, perfurada, cortada. A iluminação solar nos aquece alterando nossa energia além de nos presentear com um brilho muito especial. Nosso espaço interno se amplia frente a imensidão do céu. Este azul projeta nosso foco externo verdadeiramente ao infinito. O ritmo externo é imprevisto, proporcionando à performance novas cadências.

A paisagem composta de árvores, horizontes, rios e animais oferece um suporte cenográfico naturalmente belo. E neste *estado de dança*⁶⁵, estado de

⁶⁴ Este termo foi extraído do "En danse - 97", sendo um dos principais temas abordados. Ao final do estágio realizamos um performance "*en plein air*" procurando apresentar as sensações e as modificações do corpo no espaço externo.

⁶⁵ Expressão utilizada por Laurence Louppe e Françoise Dupuy orientando-nos sobre o "estado" que deveríamos buscar no dia da performance.

esvaziamento e concentração, a responsabilidade deste corpo se evidencia pois, neste momento, ele é poesia, é arte.

Consequentemente a esta ampliação das cinesferas dos dançarinos e também do público, o trabalho "*en plein air*" é muito desgastante, a energia se dilui na imensidão, porém é muito prazeroso, uma experiência inesquecível aos sentidos, ao espírito.

A partir destas descrições podemos compreender as razões de *Laban* buscar no Monte Verità⁶⁶ o florescer expressivo de seus dançarinos. Lá realmente trabalhava-se em grupo, "*en plein air*".

⁶⁶ Monte Verità é o famoso "laboratório", localizado em Munique onde Laban realizava seus estudos, contando com a participação de seus ilustres discípulos como: Kurt Joss, Mary Wigman, entre outros.



Fig. 24 - Laban em seu "laboratório", *en plein air*,
Monte Verità, 1914.

Capítulo IV

Epílogo

“Qualquer frase que diga não deve ser entendida como uma afirmação, mas como uma pergunta.”⁶⁷

Este trabalho está muito bem localizado na área da licenciatura em educação física. E apesar de não mencionar em nenhum momento a escola ou mesmo o ensino da dança, a preocupação com a educação formal é grande e séria.

Minha posição já foi exposta: dança é sensibilidade, sentidos, arte. Assim, não é possível pensar na pedagogização deste conteúdo possível nas aulas de educação física sem, ao menos, termos contato com a arte da fugacidade.

⁶⁷ Niels Bohr apud BARBA. *Além das ilhas flutuantes*.

Considero incoerente a chamada dança-educação/educativa, pois jamais falamos de português-educação, geografia-educativa. A dança é um conhecimento autônomo que manterá suas características, colaborando com o projeto de educação existente na escola, além do mais, *"A arte é a maior fonte de educação"*⁶⁸ ou, pelo menos, esta idéia me parece interessante, pois a arte está sempre inteira: sentidos, corpo, inteligência, sentimentos.

*"A escola prepara para a vida em sociedade: quer dizer que as crianças, após terem deixado a escola, não devem apenas estar preparadas para exercer as diversas obrigações da vida social, mas devem saber agir na vida prática de acordo com suas vontades, cada um segundo suas particularidades individuais, não invadindo os direitos do outro. E a educação de sua inteligência, de seu corpo, de sua vontade e de sua sensibilidade, na escola, deveria ocorrer simultaneamente, sem que um destes fatores indispensáveis sejam negligenciados a favor de um outro."*⁶⁹

⁶⁸ Retirado do filme Morte em Veneza.

⁶⁹ JAKES-DALCROZE. *Le rythme, la musique et l'éducation*, p. 85.

A dança é vista como uma possibilidade, dentro da escola, de nos preocuparmos com a "educação" dos sentidos de nossos alunos, pois *"Se a educação é essencialmente esportiva, ela excederá seu objetivo e criará gerações destituídas de sensibilidade."*⁷⁰

Mas é preciso um cuidado permanente para que esta bela expressão das artes não se transforme nas chamadas *"dancinhas"* pois, como já foi dito, a dança não é um conjunto de passos razoavelmente organizados no tempo e no espaço. A escola não pretende formar dançarinos profissionais, mas é importante que ela permita e possibilite a seus alunos um despertar das sensibilidades, do belo, do artístico, do expressivo... Nesta perspectiva talvez os alunos possam caminhar além do *"gostei, não gostei"*, fruindo com sabedoria e elegância a linguagem das artes. A escola pode ser um espaço mágico, democrático, alegre⁷¹, que garanta este instrumento (estético) chamado conhecimento. E talvez possa ser também um espaço de criação artística. Se a peça coreográfica (obra de arte viva) construída dentro da escola, pelas crianças que já possuem as qualidades do movimento em um estado bruto prontas para serem lapidadas, possuir a qualidade principal da

⁷⁰ JAQUES-DALCROZE, op. cit. p. 95.

⁷¹ SNYDERS. *A alegria na escola*.

obra de arte, *“mesmo em grau ínfimo, ela poderá ser frágil, mas será uma obra de arte.”*⁷²

Este trabalho monográfico não visa grandes verdades ou grandes respostas. Ele pretendeu despertar o educador, profissional ou não, para a sensibilidade presente na dança, para a sensibilidade que é a dança, cabendo a ele, vós, a reflexão sobre estas impressões e sentimentos tão pessoais.

*"Um cidadão completo deve ser, ao sair da escola,
capaz não apenas de viver normalmente, mas sobretudo
de sentir com emoção a vida."*⁷³

⁷² TOLSTÓI, op. cit. p. 182.

⁷³ JQUES-DALCROZE, op. cit. p. 95.

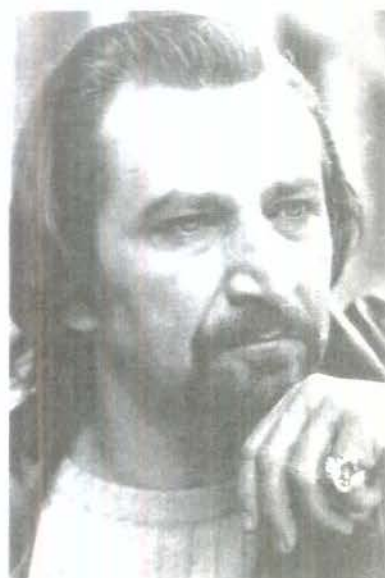
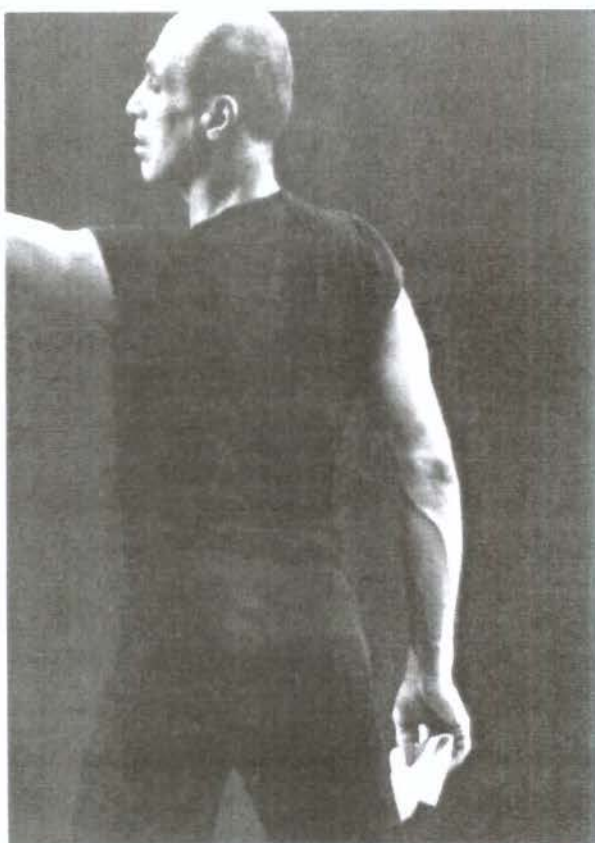
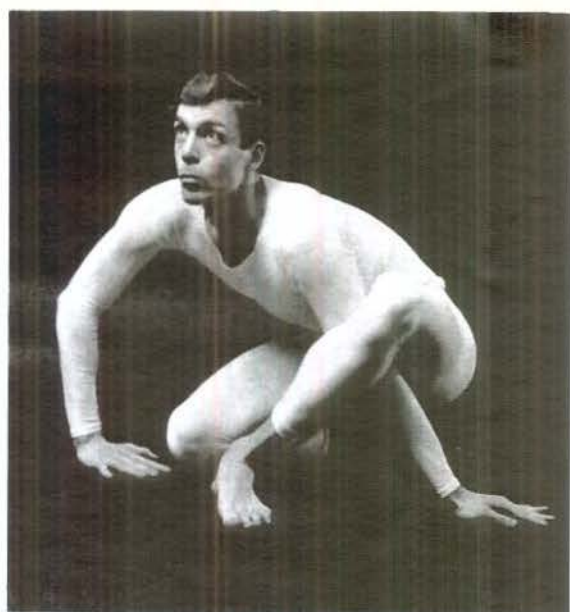


Fig. 25 - Kurt Jooss, Paul Taylor, José Limón,
Susanne Linke, Pina Bausch,
Merce Cunningham, Maurice Béjart.

Lista de figuras

Figura 1 - Henri Matisse (1869-1954), *A dança*, 1910.

Fonte - ARGAN. *Arte moderna*, p. 260.

Figura 2 - Marc Chagall (1887-?), *Les Ponts de la Seine*, 1954.

Fonte - WALTHER e METZGER. *Marc Chagall*, p. 79.

Figura 3 - Ted Shawn, *Gnossienne*, 1918.

Fonte - ROPA. *Alle origini della danza moderna*, fig. 16.

Figura 4 - Madeleine G., 1904.

Fonte - ROPA, op. cit. fig. 24.

Figura 5 - Isadora Duncan, 1899.

Fonte - HOFMANN e HOFMANN. *Le Ballet*, p. 53.

Figura 6 - Vaslav Nijinsky, 1910 e Mikhaïl Barychnikov.

Fonte - HOFMANN e HOFMANN, op. cit. p. 213 e 175.

Figura 7 - Martha Gharan

Fonte - STODELLE. *Deep Song: the dance story of Gharan*, fig. 10 e 41.

Figura 8 - Doris Humphrey

Fonte - HUMPHREY. *The art of making dances*, p. 4.

Figura 9 - Edgar Degas (1834-1917), *Répétition sur scène*, 1874.

Fonte - LEDIVELEC. *Degas*, p. 21.

Figura 10 - Royal Ballet, *O lago dos Cisnes* e Ruth Saint Denis,
The Yogi, 1908.

Fonte - ROYAL ACADEMY OF DANCING. *Curso de balé*, p. 15;
ROPA, op. cit. fig. 11.

Figura 11 - François Delsarte.

Fonte - PORTE. *François Delsarte: une anthologie*, p. xvi.

Figura 12 - Posições da cabeça (Lei da correspondência), Delsarte.

Fonte - PORTE, op. cit. p. 139.

Figura 13 - As oposições de Delsarte.

Fonte - ROPA, op. cit. fig. 1.

Figura 14- Adolphe Appia.

Fonte - APPIA. *Oeuvres complètes*, p. iv.

Figura 15- Cenografia de Appia.

Fonte - APPIA, op. cit. (capa).

Figura 16 - Ruth Saint Denis, Ted Shawn e a escola Denishawn.

Fonte - ROPA, op. cit. fig. 12 e 13.

Figura 17 - Mary Wigman e o coral de homens e mulheres.

Fonte - WIGMAN. *Le langage de la danse*, p. 71 e 96.

Figura 18 - Jaques-Dalcroze e Appia, 1912.

Fonte - APPIA, op. cit. p. 57.

Figura 19 - A ginástica dalcroziana: eurytmia.

Fonte - APPIA, op. cit. p. 37.

Figura 20 - Labanotation: a partitura do movimento.

Fonte - SHAWN. *16 dances in 16 rhythms*, p. 25.

Figura 21 - Octaedro, cubo, planos tridimensionais (vertical, diagonal e horizontal), icosaedro e sua estrutura interna.

Fonte - ROPA, op. cit. p. 202-203.

Figura 22 - Combinações de movimentos no interior do icosaedro labaniano.

Fonte - ROPA, op. cit. fig. 36.

Figura 23 - O trabalho em grupo (coro labaniano).

Fonte - ROPA. *La danza e l'agitprop: i teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, fig. 38.

Figura 24 - Laban em seu “laboratório”, *en plein air*, Monte Verità, 1914.

Fonte - ROPA, op. cit. 1990. fig. 33.

Figura 25 - Kurt Jooss, Paul Taylor, José Limón, Susanne Linke, Pina Bausch, Merce Cunningham, Maurice Béjart.

Fonte - CORBOUD e VETTER. *Filme zum tanz*, p. 37; STODELLE. *Deep*

Song: the dance story of Martha Gharan, fig. 46; COHEN. *The*

modern dance: seven statements of belief, p. 19; CORBOUD e

VETTER, op. cit. p. 90; CORBOUD e VETTER, op. cit. p. 21;

CORBOUD e VETTER, op. cit. 27; CORBOUD e VETTER, op.

cit. p. 23.

Referências Bibliográficas

APPIA, A. Oeuvres complètes. Montreaux: L'age d'homme, 1906-1921. 3. v.

_____. A obra de arte viva. Lisboa: Arcádia, (s. d.).

ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo, Companhia da Letras, 1996.

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. O ar e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BANES, S. Terpsichore in sneakers: post-modern dance. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

BARBA, E. Além das ilhas flutuantes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BARROS, M. O livro das ignoranças. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. Livro sobre nada. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CALVINO, I. Seis propostas para o próximo milênio. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHAUÍ, M. Cultuar ou cultivar. In: *Teoria e debate*. São Paulo: n. 8, 1989.

_____. Convite à filosofia. São Paulo: Ática, 1994.

CHIAMPI, I. Fundadores da modernidade. São Paulo: Ática, 1991.

- COHEN, S. J. The modern dance: seven statements of belief. Connecticut: Wesleyan University Press, 1965.
- CORBOUD, P. e VETTER, H. Filme zum tanz. Bonn: Inter Nationes, (s. d.).
- DUMUR, G. Histoire des spectacles. France: Éditions Gallinard, 1965.
- GARAUDY, R. Dançar a vida. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- GOMBRICH, E. H. A história da arte. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GUINSBURG, J. Stanislavski e o teatro de arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HACKNEY, P. & MANNO, S. & TOPAZ, M. Elementary reading studies. New York: Dance Notation Bureau, 1970.
- _____. Study guide for elementary labanotation. 2. ed. New York: Dance Notation Bureau, 1977.
- HANSER, A. Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HOCKE, G. Maneirismo: o mundo como labirinto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HOLANDA, A. B. H. F. Novo dicionário Aurélio. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HOFMANN, A. e HOFMANN, V. Le ballet. Paris: Bordas, 1981.

- HUMPHREY, D. The art of making dances. London: Dance Books, 1959.
- HUTCHISON, A. Labanotation: the system of analyzing and recording movement. 3. ed. New York: Theatre Arts Books, 1977.
- JAQUES-DALCROZE, E. Le rythme, la musique et l'éducation. Paris: Édition Foetisch, 1920.
- KAVAFIS, K. Poemas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (s.d.).
- LABAN, R. Domínio do movimento. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.
- LANGLADE, A. & LANGLADE, N. R. Teoria general de la gimnasia. 2. ed. Buenos Aires: Stadium, 1986.
- LEDIVELEC, M. Degas. Paris: S.P.A.D.E.M., (s. d.).
- LEVER, M. Isadora. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LOPES, J. Pega teatro. 2. ed. Campinas: Papirus, 1989.
- LOPES, J. O teatro antropomágico: dança, som, palavra. Campinas: DACO/IA/UNICAMP, 1997. (tese de professor artista pleno).
- MAUSS, M. Sociologia e antropologia. São Paulo, EPU, 1974. 2. v.
- MENDES, M. G. A dança. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- NIJINSKY, V. O diário de Nijinsky. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- PORTE, A. François Delsarte: une anthologie. Paris: Éditions IPMC, 1992.
- ROBATTO, L. Dança em processo: a linguagem do indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

- ROPA, E. C. La danza e l'Agitprop: i teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento. Bologna: Il Mulino, 1988.
- _____. Alle origini della danza moderna. Bologna: Il Mulino, 1990.
- ROSAY, M. Dicionário de Ballet. 6. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.
- ROYAL ACADEMY OF DANCING. Curso de balé. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- SCORSI, R. A. Morte em Veneza. Campinas: UNICAMP/FE, 1993.
- (manuscrito não publicado).
- SHAWN, T. 16 dances in 16 rhythms. London: The language of dance centre, 1985.
- SNYDERS, G. A alegria na escola. São Paulo: Manole, 1988.
- SOARES, C. L. Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa do século XIX. Campinas: UNICAMP/FE, 1996. (tese de doutorado).
- STODELLE, E. Deep Song: the dance story of Martha Graham. New York: Schirmer Books, 1984.
- TAVEIRA, A. N. Alfabetização e ciências/Leitura do mundo e leitura da natureza: anotações tendo em vista uma alfabetização em história e pensamento científico. Campinas: UNICAMP/FE/Oficinas interdisciplinares, (s.d.).

VELARDI, M. A dança moderna na preparação técnica em ginástica rítmica desportiva. São Caetano do Sul: Universidade de Formação, Educação e Cultura do A.B.C., 1993. (monografia de especialização).

WALTHER, I. F. e METZGER, R. Marc Chagall. Germany: Benedikt Taschen, 1990.

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