

DANÇA: FORMA, TÉCNICA
E POESIA DO MOVIMENTO

MÔNICA FAGUNDES DANTAS

DANÇA: FORMA, TÉCNICA E POESIA DO MOVIMENTO
NA PERSPECTIVA DE CONSTRUÇÃO DE
SENTIDOS COREOGRÁFICOS

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências do Movimento Humano à Comissão Avaliadora da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Silvino Santin.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Escola de Educação Física
Porto Alegre - RS
1996

CONSULTA LOCAL
MÚLTIPLA POR HORA

ESEF 05164923
T
793.3 D192d

[0207297] Dantas, Monica Fagundes. Dança:
forma, técnica e poesia do movimento : na
perspectiva de construção de sentidos
coreográficos. 1996. 154 f. : il.

13288
070703

I
793.3
D192d

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS
DO MOVIMENTO HUMANO

DANÇA: FORMA, TÉCNICA E POESIA DO MOVIMENTO

**NA PERSPECTIVA DE CONSTRUÇÃO
DE SENTIDOS COREOGRÁFICOS**

ELABORADO POR

MÔNICA FAGUNDES DANTAS

COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

COMISSÃO EXAMINADORA

ORIENTADOR

Dedico esta dissertação ao meu avô - Walter Fagundes - que aos 6 anos venceu um concurso de dança no interior do Rio Grande do Sul.

Deve ser por causa dele que eu gosto tanto de dançar.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer:

- aos coreógrafos com quem tenho trabalhado, em especial à Andrea Druck;
- aos bailarinos com quem tenho dançado, em especial à Tatiana Rosa - somos feitas da mesma matéria que os nossos sonhos e que as coreografias que dançamos;
- aos amigos, em especial à Suzane Weber - mais do que amiga-quase-irmã;
- aos professores e funcionários da ESEF, em especial à Rosalia Camargo;
- às pessoas que, com muita atenção e carinho, ajudaram-me a pensar e escrever sobre dança; em especial à Lúcia Lopes - tia Lúcia, muito obrigada - à Denise Jardim e à Solange Gallo;
- ao professor Silvino Santin, que me orientou com muita competência sensibilidade e paciência;
- ao Lana, pela paciência, pela companhia, pelo carinho e pelos jantares muito saborosos;
- ao Marcelo, por ser meu irmão tão amigo;
- a duas pessoas que, por mais que eu agradeça, nunca será suficiente: meu pai, Dantas e minha mãe, Ana Cecy - obrigada porque somos tão família e tão felizes.

SUMÁRIO

Resumo
Abstract

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - A DANÇA É O CORPO TRANSFIGURANDO-SE EM FORMAS	20
1. Em busca de conceitos.....	20
1.1. Dança: o indício da arte no corpo.....	28
2. A dança é o corpo transfigurando-se em formas.....	33
2.1. Formar para ser ... forma.....	34
2.2. O movimento: matéria-prima e visibilidade da dança.....	37
2.3. O saber e o fazer técnicos: a técnica como <i>techne</i>	40
2.4. A matéria-prima em transformação: movimento em processo de <i>techne</i>	41
2.4.1. Técnicas extra-cotidianas: o cotidiano do corpo que dança.....	44
2.5. A ação e a inspiração poéticas.....	55
2.5.1. Poéticas da dança: no Brasil e no Ocidente.....	58
CAPÍTULO 2 - MOVIMENTO - VISIBILIDADE DO SENTIDO EM DANÇA.....	69
1. Semiologia: uma via de acesso.....	73
2. Alguns conceitos básicos em semiologia estrutural.....	77
2.1. Significação e linguagem.....	77
2.2. Língua/Fala.....	78
2.3. Signo.....	80
3. Formatando a dança à semiologia estrutural.....	89
4. Convidando os conceitos a dançar.....	95
4.1. Os conceitos iniciam sua dança.....	98
4.2. A construção dos sentido coreográficos.....	100
5. Ambigüidade: pluralidade de sentidos.....	104
6. De coreografias e de poemas.....	109
CAPÍTULO 3 - DANÇA: O ENIGMA DO MOVIMENTO NO CORPO.....	118
1. O corpo dançante.....	119
1.1. A improvisação como exercício de formatividade.....	121
1.2. O corpo disponível.....	124
1.3. Saberes no corpo.....	132
2. A corporeidade do sentido em dança.....	138
CONCLUSÃO.....	143
BIBLIOGRAFIA.....	147

RESUMO

A presente dissertação se construiu sobre o pressuposto de que que forma, técnica e poesia são premissas que embasam uma determinada visão de dança enquanto manifestação artística do corpo humano em movimento. Norteia também este estudo a perspectiva de que as relações que se estabelecem no momento de execução de uma dança instauram processos de significação.

Desse modo, este trabalho teve como principais objetivos:

- entender a dança enquanto uma atividade artística que se constrói no(s) corpo(s) em movimento;
- refletir sobre a elaboração de possíveis significados quando da criação e execução de uma dança;
- descrever a dança como uma ação criadora que se faz no corpo humano em movimento.

Para atingir os objetivos propostos utilizou-se a fenomenologia como método de investigação, optando-se, assim, por realizar uma descrição da dança que já é, ao mesmo tempo, uma maneira de compreendê-la.

Como conseqüência deste procedimento buscou-se demonstrar que:

- a dança dever ser entendida enquanto arte porque ela resulta de um processo de transformação de uma matéria-prima - o movimento humano - através do uso de procedimentos técnicos e formativos, que resultam em obras coreográficas que se dão a reconhecer através de seu intrínseco caráter de forma;

- o movimento é o que torna visível os possíveis sentidos/significados de uma dança: a realização de sentidos coreográficos se dá no contexto de uma coreografia e só se efetua plenamente quando os sentidos são retomados e revividos pelos espectadores;

- os processos de criação coreográfica baseados em ações formativas proporcionam o desenvolvimento de uma disponibilidade corporal para a dança. Tal disponibilidade corporal está alicerçada, principalmente, numa inteligência e numa memória corporais, que dispõem o dançarino a exercer suas potencialidades criadoras através da dança.

A concepção da dança como forma, técnica e poesia do movimento aponta para uma possibilidade de recuperação, através da dança, de saberes relativos ao corpo, ao movimento e à sensibilidade.

ABSTRACT

The presente dissertation was built upon the presuposal that form, technique and poetry are premisses that are the base of a certain view of dance as an artistic expression of the human body when in movement. This study is also guided by the perspective that the relations established at the moment of the performance of a dance set up the processes of signification.

In this manner, the main objectives of this work has been:

- to understand the dance an an artistic activity, built in the body (ies), when in movement (s);
- to consider the carrying out of possible meanings when creating and performing a dance;
- to describe dance as a creative action when in movement;

In order to achieve the objectives proposed, phenomenology has been used as a method of investigation, opting for making a description of the dance which is, at the same time, a way to understand it.

As a consquence of this procedure, the intention was to show that:

- dance must be understood as art inasmuch as it results from a changing process of raw material - the human movement - through the use of technique and formative procedures that turn out to be, therefore, a choreographic play recognized throug its inherent form character;
- the movement is what makes the possible senses/meanings of a dance become visible: the fulfillment of choreographic senses occurs in the context of a choreography and it is only performed throughout when the senses are retaken and revived by the audience;

- the choreographic creation processes based on formative actions provide the development of a corporal availability to the dance. This corporal availability is mainly based on a corporal intelligence and memory, that allows the dancer to drill his creative potentials through the dance.

The conception of dance as form, technique and poetry of a movement points out to a possibility of recovery, through dance, of the knowledge concerning the body, movement and sensibility.

INTRODUÇÃO

Para justificar o fato de que esta dissertação tematiza a dança - entendendo-a enquanto forma, técnica e poesia do movimento -, é possível utilizar inúmeros argumentos, como procuro fazer posteriormente. No entanto, um argumento considero especial: minha paixão, meu gosto, meu deleite pela dança. Considero que este seja um argumento importante porque não sou escritora, mas devo dedicar-me à tarefa de escrever, de redigir, de criar textos para produzir uma dissertação de mestrado. Para me dedicar a esta tarefa, que por vezes se torna custosa, difícil, angustiante mesmo, recorro ao expediente da paixão porque concordo plenamente com Giardelli¹ quando este considera que só a paixão - "*a prepotência do trabalho*" - abre caminhos. A paixão é, num primeiro momento, o que me instiga e me faz acreditar na possibilidade e na necessidade de escrever sobre dança.

A dança é uma prática corporal milenar, uma das formas de manifestação do homem através do corpo em movimento e constitui parte importante do patrimônio cultural da humanidade.

A dança pode se fazer presente enquanto ritual religioso, enquanto prática de prazer e divertimento, enquanto atividade organizada especificamente com o intuito de tornar-se obra artística. O universo da dança constrói-se a partir de uma diversidade de práticas, estilos e técnicas que comportam projetos, motivos e objetivos distintos e que se particularizam também em função de sua história e da força cultural que mantêm e desenvolvem. Por outro lado, não se pode negar que as diferentes manifestações de dança possuem algum traço em comum e diferenciam-se de outros comportamentos motores do homem, pois são identificadas - seja pelo senso-comum, seja pelo saber erudito - como dança.

Portanto, a dança se singulariza como uma das expressões da motricidade humana, ao mesmo tempo em que se diversifica em inúmeras manifestações².

Nesse contexto, a dança surge também como prática educacional. Se na formação do cidadão grego, na Grécia Clássica, ou na preparação para a vida adulta, nas sociedades indígenas, a dança é efetivamente parte integrante das práticas educacionais, o mesmo não pode ser dito dos modelos educacionais ocidentais, que privilegiam o desenvolvimento do saber intelectual e do pensamento científico, limitando, no processo de formação do sujeito, o desenvolvimento de aspectos relacionados ao corpo e à sensibilidade.

No entanto, é importante destacar que, principalmente a partir do início do século XX, surgiram propostas de inserir a dança no processo formal de educação. Atualmente, iniciativas como a dança-educação estão sendo desenvolvidas com maior ou menor êxito no contexto da educação formal. Porém, ao menos no Brasil, são iniciativas pioneiras, que não encontram o devido apoio institucional. Ainda no âmbito educacional, enquanto cultura de movimento, a dança tem sido reivindicada como uma das práticas corporais de que se vale a Educação Física para exercer sua ação pedagógica, o que também não ocorre de modo sistemático.

Tais reflexões foram fundamentais para que eu escolhesse a dança como objeto desse estudo. Soma-se a elas o fato de que a sistematização do conhecimento em dança, ao menos no Brasil, é incipiente e ocorre, muitas vezes, afastada dos ambientes acadêmicos.

A sistematização dos saberes produzidos em dança, em nosso país e, mais especificamente, em Porto Alegre, é insuficiente tanto em relação à diversidade de produções

¹Mempo Giardelli, escritor argentino, autor de livros como *Luna Caliente*, *A Revolução das Bicicletas*, entre outros, em entrevista a J. M. da Silva, 1993.

² Um exemplo da diversidade da dança e, mais especificamente, da dança no Brasil, é a 7ª Bienal de Dança de Lyon (França), cujo tema é, justamente o Brasil. Estiveram presentes tanto grupos como Maracatu Nação

artísticas quanto em relação às propostas de ensino em dança que vem sendo desenvolvidas nos mais diferentes contextos. Ou seja: realizam-se espetáculos e eventos de dança; há locais - academias e escolas - destinados ao ensino da dança em seus diferentes estilos; existem algumas propostas de trabalho com dança no ensino regular. No entanto, pouco se registra, pouco se escreve sobre dança. Em consequência, muito do saber produzido nessa área não se legitima e não se torna um conhecimento disponível para reflexão e construção de referenciais teóricos em dança.

Contudo, principalmente a partir do ano de 1985, têm-se intensificado a publicação de estudos em dança no Brasil³. Se muitos dos trabalhos publicados utilizam o movimento, a arte e a linguagem como conceitos que definem a dança, muitas vezes o fazem de uma maneira pouco cuidadosa: afirmações genéricas como “ *dança é arte dos movimentos*”, “*dança é uma linguagem do corpo*”, ou “*dança é expressão*” pontuam estudos sobre o assunto, sem, no entanto, fazerem um exame mais acurado das consequências de se tratar a dança enquanto arte, linguagem ou expressão. Não se trata, porém, de desconsiderar estes trabalhos (ainda mais num contexto de escassa produção teórica), mas sim de, a partir dessas generalizações, encontrar subsídios para fundamentar outras discussões. E assim, levantar novos questionamentos, sistematizar e produzir novos conhecimentos⁴.

A partir desse contexto, a presente dissertação tematiza a dança, entendendo-a enquanto forma, técnica e poesia do movimento sob a perspectiva de construção de sentidos coreográficos.

Pernambuco, Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, Companhia de dança de salão de Carlinhos de Jesus quanto o Grupo Corpo, o Balé da Cidade de São Paulo e o Ballet Stagium.

³ Ver, por exemplo, Morato (1983, 1985), Mendes (1987), Cunha (1988), Portinari (1989)

⁴ Nesta direção é importante apontar os trabalhos de Halonso (1988), Navas & Dias (1992), Katz (1993), Canton (1994)

A dança enquanto forma é entendida como configuração de uma matéria-prima - o movimento corporal humano; enquanto técnica é compreendida como processo de transformação do movimento cotidiano em movimento de dança; enquanto poesia é concebida como ato de criação através dos movimentos do corpo. Sendo assim, forma, técnica e poesia são, neste trabalho, premissas que embasam uma determinada visão de dança enquanto manifestação artística do corpo humano em movimento. Em consequência dessa abordagem, norteia também este estudo a perspectiva de que as relações que se estabelecem no momento de execução de uma dança instauram um processo de significação.

Desse modo, este estudo tem como objetivos:

- encontrar elementos que permitam diferenciar a dança das demais manifestações do corpo humano em movimento, buscando compreender a lógica própria da dança;
- entender a dança enquanto uma atividade artística que se constrói no(s) corpo(s) em movimento;
- refletir sobre a elaboração de prováveis significados no processo de criação e de execução de uma coreografia;
- descrever a dança enquanto uma ação criadora - ou poética - corpo em movimento.

Para desenvolver essa temática e atingir os objetivos propostos, inspirei-me em Merleau-Ponty, procurando falar da dança como o filósofo fala da música, da literatura, do corpo e das paixões:

“A literatura, a música, as paixões, mas também a experiência do mundo visível são tanto quanto a ciência de Lavoisier e de Ampère, a exploração de um invisível, consistindo ambas no desvendamento de um universo de idéias. (...) A idéia musical, a idéia literária, a dialética do amor e as

articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos, possuem sua lógica própria, sua coerência, suas imbricações, suas concordâncias, e aqui também as aparências são o disfarce de “forças” e “leis” desconhecidas.” (Merleau-Ponty, 1992, p. 144)

Merleau-Ponty (1992) mostra que estes fenômenos não podem ser submetidos a uma análise lógico-formal, a uma análise puramente científica. A dança, assim como a música e a literatura, possui coerência e lógica próprias, as idéias que apresenta não estão separadas de sua aparência e sua manifestação parece estar sempre além de qualquer explicação. Sob esse ponto de vista, a dança é como ela se mostra: não há subtexto, não há historinhas para contar além do que está sendo dito/mostrado/contado pelo corpo de quem dança, através dos seus movimentos. O universo de idéias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança: *em dança, tudo simplesmente é, o que não aparece, o que não está lá, não existe.*⁵

*Eu hoje acordei mais cedo
e, azul, tive uma idéia clara.
Só existe um segredo.
Tudo está na cara.
(Leminski, 1987, p. 34)*

Nesta perspectiva, a fim de trabalhar com a lógica própria da dança, encontrei dificuldades em definir uma metodologia rigorosa. A metodologia, segundo Japiassu (1994), é um domínio da interrogação epistemológica; método e objeto são indissociáveis: a escolha do método se faz a partir do objeto a ser estudado. Partindo deste pressuposto, busquei, na imprecisão do método, caminhos para submeter a dança a um recorte conceitual. Acredito que foi o próprio objeto abordado - a dança - que exigiu este procedimento, e, ao invés de querer apreender firmemente o objeto, explicá-lo e esgotá-lo, optei em descrever os seus contornos,

⁵ Frase dita por Andrea Druck, coreógrafa, num ensaio da coreografia *Vênus é um menino*.

seus movimentos, suas hesitações, seus êxitos e seus sobressaltos. Faço isso, sem esquecer, porém, que escolher uma maneira de descrever a dança é já uma maneira de compreendê-la. Optei, assim, pela fenomenologia como método de investigação.

A fenomenologia, como ensina Merleau-Ponty (1971), preocupa-se em descrever, e não em explicar ou analisar: “O mundo está aí antes de qualquer análise que eu possa fazer dele (...) O real deve ser descrito e não construído ou constituído (...) O real é um tecido sólido, não espera nossos juízos para anexar os fenômenos mais surpreendentes nem para rejeitar nossas imaginações mais verdadeiras.” (p. 8) Nesta perspectiva, o conhecimento se constrói embasado em uma experiência do mundo. Portanto, para dar conta de algumas idéias da dança é preciso estar em contato com a experiência da dança, fazendo das reflexões, discussões e interpretações, diálogos com a própria dança. Neste sentido, é necessário trabalhar com zelo e com sensibilidade.

Para percorrer esse caminho, recorri novamente a Merleau-Ponty, pois os aspectos fundamentais de sua obra são a impossibilidade de separação sujeito-objeto, a retomada da percepção como base do conhecimento, a redescoberta da experiência corporal como originária e o resgate da unidade fundamental do mundo como mundo sensível. Para o autor, o entrelaçamento, e espaço virtual, a intersubjetividade aparecem como *lócus* privilegiado onde o pensar precisa situar-se.

Nesta concepção, as idéias só são acessíveis porque possuímos corpo e sensibilidade: para que fenômenos como a dança não se esgotem como sua manifestação no corpo do dançarino, mas possam tornar-se elementos para uma reflexão teórica, é necessário que sejam dados através de uma experiência que é, em primeiro lugar, uma experiência sensível; uma experiência que se realiza nos corpos, um compartilhar de corporeidades e de sensibilidades:

“O mundo fenomenológico é, não o do ser puro, mas o sentido que transcende à intersecção de minhas experiências com as do outro, pela engrenagem de umas sobre as outras, ele é pois inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que fazem sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.” (Merleau-Ponty, 1971, p.17)

Sendo assim, a sensibilidade entendida como possibilidade de conhecimento, como uma forma de apreensão da realidade, permeada pela experiência vivida e compartilhada com o outro foi uma das vias para entender o movimento que se torna dança e o corpo que se transfigura em formas coreográficas.

A fenomenologia como um procedimento metodológico possibilitou-me proceder a uma leitura teórica da dança: a partir de um olhar interno - atuo diretamente com dança, seja como bailarina, seja como professora e vivo alguns problemas e questões que estão sendo levantadas aqui - foi possível dirigir minha visão a uma região específica, lançar um olhar diferenciado e diferenciador, um olhar que permitiu não só deixar-me invadir pelo espetáculo, pelo fenômeno que é a dança, mas que me distinguiu deste espetáculo, sem no entanto me apartar completamente dele e, que ao mesmo tempo, possibilitou observá-lo com cuidado, fixando determinados acontecimentos, situações e elementos, estudando-os, buscando subsídios para compreendê-los e depois, reelaborá-los em um texto, em vários textos, para enfim, poder retornar ao espetáculo, revivê-lo e, quem sabe, a partir de agora, revigorá-lo. Portanto, não se trata, neste estudo, de uma preocupação epistemológica no sentido cartesiano.

Desse modo, apresento o trabalho dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo - A dança é o corpo transfigurando-se em formas - discuto alguns conceitos sobre dança a fim de encontrar elementos que permitam diferenciar a

dança das demais manifestações da motricidade humana. Num segundo momento, trabalho com um referencial advindo da *Estética da Formatividade* (Pareyson, 1993) - que propõe uma reflexão sobre a experiência estética a partir do ponto de vista do homem enquanto autor da arte, no ato de fazer arte - para tratar a dança enquanto manifestação artística.

No segundo capítulo - Movimento: visibilidade do sentido dançante -, buscando referências na Semiologia, trato da construção do sentido em dança, ou seja, de como a dança, entendida enquanto atividade artística, torna visível os possíveis sentidos/significados construídos coreograficamente.

No terceiro capítulo - Dança: o enigma do movimento no corpo - retomo os principais tópicos trabalhados nos dois primeiros capítulos, relacionando-os a algumas das fecundas idéias trabalhadas por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (1971). Esse enfoque propicia uma compreensão de que os processos de criação coreográfica, aliados ao estudo de técnicas de dança e a diferentes experiências de movimento proporcionam o surgimento ou o incremento de uma disponibilidade corporal para dança.

Desejo reafirmar que a presente dissertação resulta não só do processo de investigação empreendido nos dois últimos anos para sua realização. Ela é consequência também de minhas experiências como bailarina e professora de dança. Em função disso, esta pesquisa se faz olhando a dança de uma perspectiva de formação/ construção/ criação do dançar a partir do corpo do dançarino, pois acredito que menos o que se diz e mais como se dança é o que torna a dança uma manifestação tão particular do corpo em movimento. Do mesmo modo, a dança aparece como uma ação que se realiza, fundamentalmente, construindo corpos disponíveis para a criação, pois acredito que tal perspectiva permite ver a dança como uma ação pedagógica que valorize saberes relativos ao corpo, ao movimento e à sensibilidade.

Sendo assim, espero que esse estudo se constitua como um material de reflexão sobre a dança, contribuindo para estimular investigações relativas à temática da dança e que possa, ao mesmo tempo, constituir-se enquanto uma forma de compreensão do movimento humano - organizada a partir de perspectivas semiológicas e estéticas - percebendo-o como possibilidade de expressão e de arte.

CAPÍTULO UM

A DANÇA É O CORPO TRANSFIGURANDO-SE EM FORMAS

“...a dança se desenvolve num espaço sem objetivos e sem direções, é uma suspensão da nossa história, o sujeito e seu mundo na dança não se opõem mais, não se destacam mais um sobre o outro, em consequência as partes do corpo não são mais acentuadas como na experiência natural: o tronco não é mais o fundamento de onde se elevam os movimentos e onde soçobram uma vez acabados: é ele que dirige a dança e os movimentos dos membros estão a seu serviço.” (Merleau-Ponty, 1971, p.293)

Neste capítulo busco, num primeiro momento, elementos que permitam diferenciar a dança das demais manifestações do corpo humano em movimento. Num segundo momento, o objetivo é abordar a dança enquanto uma atividade artística, procurando entender os processos envolvidos na elaboração das formas/obras coreográficas e suas consequências no contexto da dança artística ocidental.

1. Em busca de conceitos

A fim de situar as discussões posteriores sobre dança, procuro, neste momento, sintetizar as concepções de alguns estudiosos da área.

Por mais diferentes que sejam as definições e conceituações de dança construídas pela bibliografia especializada, elas sempre comportam a idéia de que a dança é composta por movimentos e gestos corporais executados pelos homens e mulheres que dançam. Mas isto não basta para identificar a dança: gestos e movimentos são inerentes ao ser humano. Homens e mulheres expressam-se, manifestam-se, comunicam-se através de suas ações, de suas posturas e atitudes corporais, de seus movimentos e gestos, sem estarem, necessariamente, dançando. Persiste a questão: como diferenciar a dança dos demais comportamentos motores humanos?

Para Hanna (1977), a dança é um comportamento humano constituído a partir de seqüências de movimentos e gestos corporais diferenciados de atividades motoras usuais. Tais movimentos e gestos são organizados culturalmente, atendem a propósitos e intencionalidades dos dançarinos e têm valor inerentemente estético.

Uma das especificidade do gesto em dança, está, pois, no fato de que os movimentos transformados em gestos de dança adquirem características extraordinárias, pois os fatores espaciais, temporais, rítmicos, dinâmicos e o próprio modo de movimentação do corpo tornam-se diferentes: exigem-se novas posturas, novas atitudes corporais para que os movimentos usuais se tornem dança. Tomando como exemplo uma simples caminhada: ao ser incorporada a uma dança, assume as particularidades desta, transforma-se a serviço da coreografia e a maneira como os passos são realizados torna-se por si só importante. A caminhada já não é só uma maneira de fazer com que o sujeito se desloque de uma posição a outra, os movimentos do caminhar adquirem valor em si mesmos. Como diz Hanna (1977), “...movimentos e gestos comuns são transformados em figuras de dança” (Hanna, 1977,p.222)

Langer (1980) também identifica no gesto o elemento básico da dança: “Todo o movimento de dança é gesto, ou um elemento na exibição do gesto (...)O gesto é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada.”(Langer, 1980, p.182-183). Dentro dessa concepção, o gesto diferencia-se do movimento pelo seu caráter expressivo: os gestos podem constituir-se em sinais ou sintomas de desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos. Ao mesmo tempo, os gestos podem ser organizados em sistemas logicamente expressivos, como no caso da linguagem dos surdos-mudos.

O gesto em dança possui outras especificidades: ele diferencia-se dos gestos naturais e afirma-se enquanto gesto virtual. O gesto virtual é uma forma simbólica livre, ou seja, ele tem a capacidade de transmitir idéias de emoção, consciência e pressentimento, e/ou

expressar tensões físicas e espaciais. Na verdade, para Langer (1980), a diferença entre movimento e gesto está no fato de que o movimento é a realidade física, o material que deve ser transformado pela dança: o movimento deve ser transformado em gesto virtual.

O gesto virtual não é a expressão direta de emoções, pensamentos e sensações. O gesto virtual cria a ilusão de que o gesto executado é expressão direta de algo. No caso da expressão de um sentimento, por exemplo: o gesto executado pelo bailarino surge a partir da concepção que ele tem do sentimento a ser representado. Portanto, o gesto executado é o símbolo de um sentimento, conforme o concebe quem dança. No entanto, os movimentos dos bailarinos são movimentos reais, mas são gestos virtuais porque parecem brotar do sentimento, quando brotam de uma concepção de sentimento: "... a concepção de um sentimento predispõe o corpo do bailarino a simbolizá-lo." (Langer, 1980, p.189)

Quem dança faz porque se movimenta, porque realiza movimentos que não possuem, aparentemente, nenhuma utilidade, nenhuma função prática, mas que possuem sentido e significado em si mesmos, e são recriados, revividos, a cada momento. O modo como o dançarino se movimenta, o modo como ele regula a utilização da energia, alterando estados de tensão e relaxamento, a maneira como ele experimenta, ocupa, modifica o espaço, a maneira como ele brinca com o ritmo, com as dinâmicas, reinventando o tempo e instaurando uma outra temporalidade, faz com que o seu movimento se torne dança, se torne forma significativa, adquira plasticidade. Ao dançar, os homens e mulheres não apenas reinventam movimento, tempo e espaço, mas tornam-se personagens, tornam-se aparições: a dança cria um jogo de forças, torna visível no corpo e nos movimentos todo um universo de ações e significados diversos do cotidiano.

O movimento em dança postula sua inutilidade e sua plenitude, pois ele não existe para cumprir um outro fim que não o de ser exclusivamente movimento, e sendo movimento, realizar a dança.

Movimentos e gestos em dança permitem formular impressões, conceber e representar experiências, projetar valores, sentidos e significados, revelar sentimentos, sensações e emoções. Isto pode acontecer sem que necessariamente os movimentos e gestos tenham que contar uma história: Merce Cunningham¹ diz, a respeito de suas coreografias, que nelas “...não existe conteúdo no sentido de histórias ou algo assim. O que existe é o movimento, a continuidade do movimento. Nesse sentido, as pessoas olham, observam, e podem ter suas próprias idéias sobre isso ou aquilo.” (Cunningham, apud Ponzio, 1994)

Hanna (1977), assim como outros autores, chama atenção para a dimensão estética como outra característica a particularizar o gesto em dança. O adjetivo estético vem do grego e significa sensível, sensitivo. O substantivo estética empregado desta maneira, está relacionado ao estudo das condições e dos efeitos da criação artística. Afirmar que os gestos e movimentos em dança têm valor intrinsecamente estético significa remeter à possibilidade que toda dança tem de ser arte.

Para Langer (1980), a arte é coisa criada como não real, como ilusória, mas presente em termos de imaginação e em termos sensoriais, funcionando como um símbolo, mas não como um dado físico. A autora exemplifica, dizendo que a pintura não é a tinta sobre a parede, mas a ilusão que o pintor cria por meio de tinta sobre o gesso molhado. O que a arte exprime é o curso da sensibilidade, do sentimento, da emoção. A arte é visualização do

¹ Merce Cunningham (1919). Coreógrafo americano, dançou na Cia de Martha Graham (dança moderna). Em 1952 cria seu próprio grupo, trabalhando por muito tempo em parceria com o músico John Cage. Cunningham cria um estilo original no cenário da dança moderna. Seus pressupostos: 1) o movimento é expressivo para além de toda intenção: a dança é movimento, não emoção; 2) o acaso regula as relações entre música, elementos cenográficos, luzes e movimento; 3) o abandono da centralização e hierarquização do espaço cênico, o espaço é

sentimento, o que envolve sua formulação e expressão no símbolo, pois a expressão em arte é uma expressão simbólica da emoção. Assim sendo, o símbolo artístico lida com *insights*, não só com referências: o reconhecimento do símbolo artístico ocorre através da intuição.

Por sentimento, a autora entende tudo o que possa “ser sentido”: de sensações físicas, como prazer ou dor, excitação ou quietude, até as emoções mais complexas, as tensões intelectuais, as tendências sentimentais permanentes da vida humana consciente.

Uma idéia importante no seu pensamento é o fato de que a expressão do sentimento, em arte, não ocorre de maneira direta, mas sim através de uma forma simbólica: um símbolo é qualquer artifício com o qual seja possível operar uma abstração e no caso da arte, opera uma articulação e uma apresentação do sentimento.

Outra preocupação expressa em seu trabalho mais importante - *Sentimento e Forma*²- é o de aplicar seus conceitos às diferentes artes - música, pintura, escultura, dança, arquitetura, poesia, literatura e teatro - especificando o que cada arte cria, ou seja, qual a ilusão primária, qual o processo simbólico específico de cada uma delas.

No caso da dança, o que ela cria, a partir da transformação dos movimentos em gestos virtuais é a imagem virtual de um mundo diferente, um jogo de forças e uma ilusão de poder corporal/físico/espacial/temporal:

“O jogo de poderes virtuais manifesta-se nos movimentos de personagens ilusórias, cujos gestos apaixonados preenchem o mundo que criam - um mundo remoto, racionalmente indescritível, em que as forças parecem tornar-se visíveis. (...) Os poderes tornam-se aparentes dentro de uma moldura de espaço e tempo; mas essas dimensões, como tudo o mais na esfera balética³, não são reais. (...) na dança, tanto o espaço quanto o tempo, tal como entram na ilusão primária e ocasionalmente aparecem por direito

fragmentado e as ações cênicas são múltiplas e simultâneas. Esteve com sua companhia no Brasil em 1967 e em 1988.

² *Feeling and Form*, 1ª edição de 1953

³ A autora emprega balético com o sentido genérico de “referente à dança”

próprio como ilusões secundárias, são sempre elementos criados, isto é, formas virtuais.” (Langer, 1980, p.205-206)

A elaboração da forma simbólica em dança passa pelo processo de transformação dos movimentos em gestos virtuais, o que ocorre devido, especialmente, ao movimento trabalhado ritmicamente e à ilusão de conquista da gravidade.

Em dança, o ritmo é intencional⁴, obedece a uma escolha do dançarino. O ritmo é uma relação entre tensões, que no caso da dança estabelece uma alternância entre movimentos, em que o fim de um movimento já anuncia o início do seguinte: o ritmo organiza o fluxo de energia do movimento através do tempo e do espaço, estabelecendo relações de ordem e proporção, de quantidade e de qualidade, de periodicidade e de estrutura, entre as estruturas dinâmico-temporais do movimento.

Em Langer (1980), o ritmo é o que transforma todo o movimento em gesto e liberta o dançarino dos vínculos usuais da gravitação e da inércia muscular. Em suas próprias palavras:

“... a sensação de libertar-se da gravidade (...) é um efeito direto e potente do gesto ritmado, realçado pela postura distendida que não só reduz as superfícies de fricção do pé, mas também restringe todos os movimentos corporais naturais - o livre uso de braços e ombros, as viradas inconscientes do tronco e especialmente as respostas automáticas dos músculos da perna em locomoção - e, destarte, produz uma nova sensação corpórea, em que toda tensão muscular se registra como algo cinesteticamente novo, peculiar à dança. Em um corpo disposto de tal maneira, nenhum movimento é automático; se alguma ação avança espontaneamente, ela é induzida pelo ritmo erigido na imaginação e prefigurado nos primeiros atos, intencionais, e não pelo hábito prático. Em uma pessoa com pendor pela dança, essa sensação corpórea é intensa e completa, envolvendo cada músculo voluntário, até a ponta dos dedos, a garganta, as pálpebras. É a sensação do virtuosismo, afim ao senso de articulação que distingue o músico ou executante talentoso.” (Langer, 1980, p.212)

⁴ Ver Hanna (1977).

Esta transformação dos movimentos em gestos virtuais não se dá ao acaso, requer procedimentos técnicos, que no caso da dança possibilitam justamente criar a ilusão de conquista da gravidade, a sensação de leveza e/ou a idéia de domínio do espaço e do tempo pelo corpo do dançarino.

Uma das conseqüências da execução de uma dança é provocar um estado de êxtase em quem a executa. Embora Langer (1980) não especifique as características deste êxtase, sugerindo apenas que deva estar relacionado com algum processo que faz o bailarino “sair para fora de si”, sabe-se, por indicações da própria autora, que sua concepção de êxtase é baseada em Sachs (1943). Tal concepção está diretamente relacionada, num primeiro momento, às manifestações de danças rituais, ligadas a cultos e celebrações. Neste sentido, a obtenção de um estado de êxtase tem por propósitos a identificação com as forças da natureza, a comunicação com os deuses, a obtenção de poderes sobre-humanos. A autora estende este conceito à toda atividade de dança, ao afirmar que toda dança destinada a ter significação balética, fundamentalmente para as pessoas nela empenhadas, é necessariamente extática. E prossegue, afirmando que “a eterna popularidade da dança está em sua função extática, tanto hoje como nos tempos primitivos; mas ao invés de transportar os dançarinos de um estado profano a um sagrado, ela agora os transporta daquilo que reconhecem como “realidade” para uma esfera de romance”. (Langer, 1980, p. 211)

A etimologia da palavra extático indica sua origem grega: extático vem do grego *ekstatikós*, que faz mudar de lugar. Extático é um adjetivo, portanto expressa qualidade ou propriedade ou estado do ser. Quando uma coisa é extática tem a propriedade de mudar algo de lugar, de colocar algo em movimento. Nesse sentido, dizer que a dança é extática é

dizer que ela coloca algo em movimento, é dizer que a dança é capaz de provocar mudança em um espaço, de provocar movimento, de mudar algo de lugar.

Extático significa posto em êxtase e tem como sinônimos absorto e enlevado. Êxtase - o substantivo do qual se origina o adjetivo extático - significa arrebatamento íntimo; enlevo, arroubo, encanto. Extático, num sentido figurado, pode também significar que faz sair de si, que perturba o espírito, que se deixa mover.

Se considerarmos que um espírito perturbado é um espírito deslocado, que está fora de lugar, cabe perguntar: qual é o lugar adequado, qual o lugar correto para o espírito? Na tradição ocidental, o lugar do espírito (ou alma, ou consciência, ou mente) é o lugar do domínio, do controle. O espírito tem soberania sobre o corpo, o corpo deve subordinar-se a ele. Ora, a experiência extática é uma experiência que subverte essa ordem, que desloca o espírito, que perturba-o de tal maneira que ele não pode mais assumir o controle de todas as situações.

O mesmo acontece quando extático é definido como o que se deixa mover. Se a experiência extática toma conta do indivíduo, o espírito já não tem mais o controle dos movimentos, já não tem mais o controle do corpo. A hierarquia espírito-corpo foi transgredida, instala-se uma nova relação, em que corpo e espírito são um só. A experiência extática pode ser vista, então, como uma experiência que concentra, que unifica, que reúne. E que, assim, provoca arrebatamento íntimo, arroubo, deleite.

Dizer que a dança é extática é dizer que ela é uma experiência singular, incomum, que transforma o indivíduo que dela participa, provocando-lhe, através dos movimentos da dança, sensações de encantamento, de gozo e de entusiasmo.

Embora esta experiência pareça estar mais próxima à experiência religiosa, é também este um dos sentidos da dança, mesmo quando secularizada: “a esfera de romance”

para qual os dançarinos são transportados é elaborada a partir dos efeitos cinestésicos resultantes do próprio ato de dançar. Pois dançar é, antes de tudo, realizar movimentos por realizá-los, experimentando as sensações que resultam deste “inútil movimentar-se”. Desse modo, através da dança, há criação de uma imagem virtual de um espaço/tempo diferente, “um mundo de poderes”, como diz Langer (1980).

A criação de uma imagem virtual de um mundo de poderes pela dança deve se dar não só para os dançarinos, mas também para quem assiste a uma dança: deve haver como que uma tradução das experiências cinestésicas dos dançarinos para elementos visuais e audíveis, de modo que se crie uma ilusão extática na platéia semelhante à criada pelo movimento no corpo do bailarino. Em outras palavras, deve-se romper com o senso de realidade do espectador e criar-lhe uma situação em que movimento, ritmo, tempo, espaço configurem-se de uma maneira nova, provocando sensações e emoções, reelaborando sentimentos.

Sendo assim, na concepção de Langer (1980), dança é arte porque realiza a criação de uma forma simbólica que se dá a conhecer pela intuição. Esta criação de uma forma simbólica se processa pela transformação de uma matéria - o movimento humano em gesto virtual -, através de procedimentos técnicos, e conseqüente criação de uma ilusão primária - uma imagem virtual de poderes físicos / corporais / espaciais / temporais, não só para quem está efetivamente dançando, mas também para quem está participando enquanto espectador.

1.1. Dança: o indício da arte no corpo

Assim como Langer (1980), a quase totalidade dos autores⁵ que trabalham com dança, do mesmo modo que coreógrafos e bailarinos, tratam-na como uma atividade artística.

Sachs (1943) inicia seu conhecido estudo *Historia Universal de la Danza*⁶ afirmando:

“A dança é a mãe das artes. A música e a poesia existem no tempo; a pintura e a escultura no espaço. Porém a dança vive no tempo e no espaço. O criador e a criação, o artista e sua obra, são [na dança] uma coisa única e idêntica. Os desenhos rítmicos do movimento, o sentido plástico do espaço, a representação animada de um mundo visto e imaginado, tudo isto o homem cria em seu corpo por meio da dança, antes de utilizar a substância, a pedra e a palavra para destiná-las enquanto manifestação de suas experiências interiores.” (Sachs, 1944, p. 13)

Para Sachs (1944), a anterioridade da dança em relação às outras artes é uma anterioridade também histórica, que trata da evolução do homem, nas suas relações com a natureza e com a religião: a dança é mais do que arte, pois é atividade que reúne alma e corpo e que permite uma relação direta com o sagrado, com o “outro mundo, com o reino dos demônios, dos espíritos e de Deus”⁷, ao mesmo tempo em que pontua a vida em sociedade, ao menos em relação aos povos ditos primitivos e às civilizações da antiguidade. Contudo, mesmo as civilizações e culturas mais evoluídas, ressalta o autor, conservam a concepção de que a dança é todo o movimento que transcende em sua natureza a ordem mundana e humana. Para Sachs (1944), dança é todo movimento rítmico desvinculado do tema do trabalho. Por isso, e por tratar-se de: a) recriação de coisas vistas e ouvidas; b) de dar forma e substância a percepções intangíveis e irracionais e c) de um processo criativo que ocorre a partir do esquecimento de si próprio, também pode ser chamada de arte.

⁵ Ver Garaudy (1980), Monteiro (1985), Coelho e Bom (1985), Jonas (1992), entre outros.

⁶ Destaco esta obra de Sachs - cuja primeira edição foi publicada em 1933, com o título de *Eine Weltgeschichte des Tanzes* - porque ela foi uma referência para diferentes autores que escreveram sobre o tema.

⁷ Sachs, 1944, p.22

Já Badiou (apud Bruni, 1992) afirma que a dança não é uma arte, porque ela é um signo, um indício de uma possibilidade de arte, inscrita num corpo.

Um índice apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto do qual faz parte, indica o universo que habita⁸. Dizer que a dança é o indício da arte no corpo é dizer que a dança é parte do universo da arte e habita o universo do corpo. Como indício da arte no corpo, a dança deixa esboçado, neste corpo, traços de arte. Do mesmo modo, a dança deixa marcas da sua presença no corpo que dança, mesmo quando ele não está dançando: a dança é também uma reminiscência, uma lembrança do corpo e está potencialmente presente no corpo que já dançou. Como diz Badiou:

“A dança é precisamente aquilo que mostra que o corpo é capaz de arte, e a medida exata disto, num dado momento, está nesta capacidade. Mas dizer que um corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma ‘arte do corpo’. A dança se faz indício desta capacidade artística do corpo, sem no entanto definir uma arte singular. Dizer que o corpo, enquanto corpo, é capaz de arte é mostrá-lo como corpo-pensamento. Não mais como pensamento preso num corpo, mas como corpo que é pensamento. Tal é a função da dança: o corpo-pensamento se mostra sob o signo evanescente de uma capacidade para arte. A dança responde, à sua maneira, à questão de Spinoza. De que um corpo, enquanto tal, é capaz? Ele é capaz de arte, isto quer dizer que ele é mostrável como pensamento nativo. (...) Se a capacidade do corpo, do mesmo modo que a capacidade da arte, é a de mostrar o pensamento nativo, esta capacidade da arte é infinita, e o corpo que dança é ele mesmo infinito.” (Badiou, apud Bruni, 1993, p. 21) (grifos meus)

Badiou (apud Bruni, 1993), cuja argumentação apoia-se em autores como Nietzsche⁹ e Mallarmé¹⁰, tem como propósito, partindo da filosofia, tentar chegar à essência visível da dança, ou seja, tentar ver como a filosofia sustenta a possibilidade de identificação

⁸ Santaela, 1992.

⁹Nietzsche (1844-1900): filósofo alemão, autor, dentre outros, de “Assim falava Zaratustra”, no qual diz que só se pode crer num deus que saiba dançar.

¹⁰ Mallarmé (1842-1892) poeta francês, iniciador do movimento simbolista, para quem a dança seria a mais real das artes, aquela que um poeta mais deveria invejar.

da dança pura. A dança pura, ele a identifica com o gesto: “O ponto real da dança, absolutamente conforme seu sistema de princípios, será um gesto que será O gesto e será tudo.” (Badiou, apud Bruni, 1993, p.240) No entanto, a dança não é O gesto, mas, no mínimo, um encadeamento e uma pluralidade de gestos, inseridos numa situação que é sempre histórica e que traz a impossibilidade de uma dança pura:

“A situação concreta se dá sempre entre a aparência impura e a dança pura. Há um jogo de imbricações e de vaivém, que vai definir as diferentes tendências, reagrupamentos, declarações, manifestos, conflitos históricos, etc [presentes na dança](...) Toda proposição de aparência impura, de experiência teatral, etc, como libreto, história recontada, todos os grandes balés clássicos são habitados, por dentro, mesmo com todos estes elementos impuros, pelo princípio da pureza. Finalmente, cada coreógrafo vai tratar esta tensão a sua maneira. A invenção coreográfica consiste em conseguir fazer surgir a novidade pura da dança, numa situação que é sempre histórica, logo impura, e em particular, no que concerne à dança, em parte teatral.” (Badiou, apud Bruni, 1993, p. 240-241) (grifos meus)

A dança, sendo possibilidade de arte inscrita no corpo, é metáfora do pensamento e realidade do corpo.

Se a dança serve como metáfora do pensamento - não de qualquer pensamento, mas do pensamento nascente, indeciso, não fixado e, no entanto, intensificado - é porque Badiou (apud Bruni, 1993), invoca as qualidades visíveis da dança:

- o não fixo, o que é evanescente e fugaz;
- a mobilidade ligada a um centro, ou seja, os movimentos centrados em um corpo, que se projetam e que retornam a ele, gerando impulsos e contenções;
- a espacialidade obrigatória, o espaço como elemento essencial da dança;

- a suspensão do tempo no espaço, ou seja, a partir da espacialidade obrigatória e do caráter transitório do movimento, a indeterminação de um antes e de um depois, a simultaneidade dos eventos.

Realidade do corpo, pois a dança estrutura-se neste corpo: se ela é veículo de libertação do corpo, como quer Sachs (1944), ela também molda, conforma, transforma e disciplina este mesmo corpo quando nele se faz presente. Por outro lado, o corpo que dança não é uma imitação, ele não figura um personagem ou uma singularidade: ele é o emblema do puro surgimento, é aparecimento, é manifestação do movimento, no instante mesmo em que este movimento se institui. Ao mesmo tempo, o corpo que dança não exprime alguma interioridade, ele é todo superfície: o que se busca nele, pode encontrar-se a partir de sua presença real, corpórea, material e a partir dos movimentos que dele surgem. Este corpo é, também, intensidade, visto que é o centro de onde partem e para onde refluem os movimentos. E não é um corpo dotado de poderes “extra-corpóreos”:

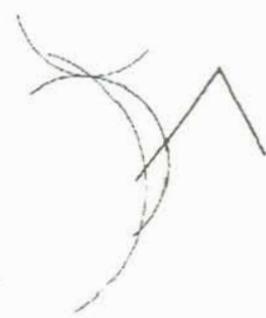
“A dança como realidade do corpo é o tema de uma mobilidade fortemente ligada a ele [ao corpo], uma mobilidade que não se inscreve numa determinação exterior, mas que não se destaca de seu próprio centro. Uma mobilidade não imposta, que se desdobra como se fosse uma expansão de seu próprio centro.” (Badiou, apud Bruni, 1993, p. 13)

A dança é indício da arte no corpo porque mostra que um corpo é capaz de ser arte, de se fazer, enquanto corpo e movimento, encarnação artística. A dança é possibilidade de arte encarnada no corpo.

2. A dança é o corpo transfigurando-se em formas

**“A dança é um ato puro de metamorfoses.
O instante gera a forma, e a forma faz ver o instante.”**
(Valéry, apud Sasportes, 1983, p. 75)

A dança identificada com um formar, ou seja, com um processo de transformação de matéria-prima através de procedimentos técnicos, resultando em formas que são manifestações artísticas é o tema a ser abordado a partir de agora. Para desenvolvê-lo, utilizo-me, principalmente, de Pareyson (1993), cuja *Estética: uma teoria da formatividade* propõe uma reflexão sobre a experiência estética a partir do ponto de vista do homem enquanto autor da arte, no ato de fazer arte. O que possibilita entender a arte como um processo de criação e permite vê-la a partir da perspectiva de quem está diretamente envolvido neste processo.



Fotografias do Trabalho da dançarina alemã GRET PALUCCA, acompanhadas de resumos gráficos de Kandinsky. In Ginot & Michel, 1995 p. 102

2.1. Formar para ser ... forma

Formar pode ter vários sentidos: fazer e operar; conceber e imaginar; construir, compor e constituir; fundar, criar, preparar. Em todos está presente uma idéia de atividade.

Para Pareyson (1993), o formar é uma atividade e uma das especificidades do comportamento humano:

“Toda operação humana é sempre *ou* especulativa *ou* prática, *ou* formativa mas, seja qual for a sua especificação, é sempre ao mesmo tempo *tanto* pensamento *como* moralidade e formatividade. Uma operação não se determina a não ser especificando uma atividade entre as outras, mas não pode fazê-lo a não ser concentrando em si todas as outras *simultaneamente*. Em toda operação existe, ao mesmo tempo, *especificação* de uma atividade e *concentração* de *todas* as atividades (...) A especificação consiste no acentuar uma atividade a ponto de torná-la *predominante* sobre as outras e *intencional* em uma operação. (...) [mas] não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir.” (Pareyson, 1993, p. 24) (grifos do autor)

Quando o formar é predominante sobre as outras atividades e é intencional em uma operação do comportamento humano, surge a possibilidade de realização de uma atividade artística. A atividade artística pressupõe o formar¹¹, mas ela só existe quando o formar não se propõe mais a formar pensamentos, raciocínios, sistemas ou ações, virtudes, caracteres ou objetos úteis a um fim preestabelecido.

A atividade artística pressupõe um formar preocupado especificamente com ... o próprio formar. Formar, em arte, é fazer, inventando, simultaneamente, o modo de fazer; é realizar, procedendo por ensaio, por tentativa e erro; um processo de produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente, invenção e que resulta em obras que são formas. Portanto,

¹¹ Parte dos teóricos da arte trabalham, embora de maneira diferenciada, sob este ponto de vista. Ver, por exemplo, Ostrower (1989) para quem criar, em arte, é basicamente formar, é poder dar forma a algo novo. Ver também Bosi (1991), para quem a arte é um fazer, é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura.

o resultado de um processo de formar, em arte, é uma forma cuja finalidade é ser, justamente, forma. Ela não tem, necessariamente, fins utilitários e tudo o que puder ser lido, interpretado, dito ou pensado dela decorre da sua especificidade enquanto forma.

A forma não é um conceito, nem tampouco um invólucro ou uma embalagem em que algo está contido. A forma é um sistema de relações, é o modo como se relacionam os fenômenos, é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto:

“Forma: organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepitível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo.” (Pareyson, 1993, p.9-10)

A forma é também uma ordenação, uma configuração de matéria física ou psíquica, é materialidade¹², é concretude e não pode ser abstraída, reduzida, traduzida, transposta ou desvinculada de seu específico caráter material. Como quer Ostrower (1989) “...a forma não traduz, ela é; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão.” (Ostrower, 1989, p.69)

Se a forma não se desvincula da matéria, não pode desvincular-se, também, do seu processo de produção: a forma só pode ser entendida quando se considera seu modo de ser formada, de ser produzida. No processo de produção, de feitura de uma forma, modifica-se uma matéria, criando ou recriando os modos e maneiras de atuar sobre esta matéria: todo fazer abrange a forma no seu como fazer.

¹²Segundo Ostrower (1989), a materialidade é a matéria com suas qualificações e seus compromissos culturais. A materialidade não é um fato meramente físico, mesmo quando sua matéria o é, pois a materialidade se coloca num plano simbólico para os homens.

A dança, em qualquer de suas manifestações e mesmo não sendo uma ação que resulta em obras de arte, é uma atividade de formatividade, direcionada essencialmente ao formar.

Em dança, a forma é isto tudo há pouco descrito:

- é um sistema de relações dentro de um contexto. O contexto é a própria coreografia, organizada a partir das relações estabelecidas entre o corpo que realiza movimentos e os elementos como tempo, espaço, peso, tema, música, intenções;

- é configuração e modificação de uma matéria: o movimento humano;

- é constante criação de processos para transformação desta matéria: as técnicas corporais, os exercícios de improvisação, os processos de investigação e todas as alternativas que coreógrafos e dançarinos julgarem necessárias.

A forma em dança não deve ser entendida simplesmente enquanto desenho do movimento no espaço, mas enquanto fator gerador e organizador do movimento, enquanto princípio do movimento, enquanto motor de impulsão mas também enquanto força de retenção do movimento.

A forma, em dança, não é o invólucro de algo, seja este algo sentimento, idéia, intenção. Ela não precisa ser explicada ou traduzida: não é preciso pedir licença à emoção, ou a uma lógica exterior à lógica da criação em dança para que se encontre o justo movimento numa criação coreográfica. No processo de criação intervém, fundamentalmente, o sentido de adequação, de organicidade, de necessidade, que decorre de uma solicitação da própria forma. Isso não significa que uma coreografia não possa se inspirar em algum tema, idéia, música, sentimento ou emoção. Mas sim que há uma passagem, uma troca constante, pautada pelas necessidades formativas da própria obra que está sendo formada. Assim, se a idéia, o

sentimento ou a música suscitam formas, as formas induzem, provocam, estimulam sentimentos, idéias e interpretações da música.

Enfim, se a forma em dança é configuração de matéria, no processo de configuração da matéria da dança - o movimento corporal - quem dança se configura, transforma o seu próprio corpo, se molda e se remodela, se reconfigura: quando a dança se manifesta no corpo, a todo instante, reconfigura e transforma este corpo, multiplicando-o, diversificando-o, tornando-o vários corpos que se sucedem...

2.2. O movimento: matéria-prima e visibilidade da dança

“Vê-se melhor, considerando o corpo em movimento, como ele habita o espaço (e aliás o tempo) porque o movimento não se contenta em sofrer o espaço e o tempo, ele os assume ativamente, ele os retoma em sua significação original que se apaga na banalidade das situações adquiridas.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 113-114)

A matéria-prima da dança é o movimento. O movimento do corpo que dança. No entanto, em dança, a forma - a matéria configurada - é efêmera, fugaz, transitória: a dança se realiza no corpo através de movimentos que fazem e se desfazem com rapidez, que se desmancham assim que se constituem, quase instantaneamente: “Quando irrompe no corpo, o movimento, ele mesmo, já um resultado, se presentifica como um único. Irrepetível. Porque é da qualidade do movimento morrer a cada vez que nasce.” (Katz, 1994, p.58)

O movimento no corpo dançante designa um deslocamento, uma transformação e identifica-se com impulso corporal, com a capacidade de projeção do corpo no tempo e no espaço. Um corpo ao dançar, entrega-se ao impulso do movimento, deixa-se deslocar, deixa-

se transformar. Ele atravessa o espaço, joga com o tempo, brinca com as forças e leis físicas, diverte-se com seu peso, provoca dinâmicas inusitadas.

Mas para que haja o movimento é preciso também haver o não-movimento, a quietude, o silêncio do corpo dançante. Deve haver o imóvel como o que sustenta o movimento, assim como o vazio, o não movimento, solicita e empurra o movimento para ser ele mesmo...

O movimento em dança, como sustenta Badiou (apud Bruni, 1993), não é somente a demonstração de gestos corporais e a perfeição de seus desenhos, mas é também uma força de retenção, é um traço que atravessa e sustenta a unidade de um gesto. O movimento não é somente o impulso corporal liberado. Ele é também a demonstração corporal de uma desobediência a um impulso: um corpo que, para poder dançar, também deve resistir ao impulso do movimento, gerando uma força de retenção.

Do mesmo modo, se o movimento de dança é transformação e velocidade, ele traz também a capacidade de manifestar a lentidão secreta do que é rápido: o movimento em dança é de uma extrema prontidão, é virtuose na rapidez, mas ele é também habitado por uma lentidão latente, por uma potência de retenção, que surge da capacidade de resistência do corpo ao próprio movimento. O mesmo corpo que se entrega ao movimento também resiste a ele. E é desta dinâmica que surge a dança.

*Da virtude de estar quieta
componho o meu movimento.
Por indireta e direta,
perturbo estrelas e vento.
Sou a passagem da seta
e a seta, - em cada momento.*

(Canção, Cecília Meireles, 1983, p.131)

Busco me inspirar também em Barthes (1990) quando fala do traço de um artista gráfico¹³, para dizer que o movimento, em dança, está fadado a desaparecer, mas pode sofrer de um suave desaparecimento: como um traço apagado que deixa sua marca na folha de papel, o fim de um movimento já pressupõe o começo de outro. Ou melhor, o movimento seguinte só existe como consequência do anterior. No corpo que realiza o movimento, permanece uma tênue impressão do movimento realizado... Deste modo, este corpo reúne, quase que simultaneamente, aquilo que aparece e aquilo que desaparece. Como postulava Isadora Duncan (1877-1927 / EUA), precursora da dança moderna e primeira a romper com os princípios do balé clássico: “Jamais os movimentos parecem se deter, cada movimento conserva a força de dar vida a outro movimento.” (Duncan, apud Baril, 1977, p.27)

O fundamento básico da dança de Isadora Duncan era seguir o ritmo das manifestações da natureza: os movimentos das árvores, das nuvens, das ondas do mar. Duncan não chegou a sistematizar seus princípios em uma técnica de dança. No entanto, suas danças seguiam alguns pressupostos básicos: a) movimentos que partem do centro do tronco, mais especificamente da região do plexo solar; b) fluidez de movimentos, cada movimento está logicamente ligado ao seguinte e dá impulso a outro movimento. A sucessão dos movimentos se converte em uma linha contínua, flexível e harmoniosa; c) a respiração é um princípio fundamental para a dança.

¹³ “... o traço não é apoiado, ao contrário, esfumaça-se, não dissimulando a marca sutil deixada pela borracha: a mão traçou algo que seria uma flor e, em seguida, pôs-se a preguiçar sobre as linhas traçadas; a flor foi escrita e, depois, desescrita; os dois movimentos continuam vagamente superpostos; três textos (...) estão diante de nós, um tendendo a apagar o outro, mas com o único objetivo de fazer com que possamos ler esse apagar: verdadeira filosofia do tempo. Como sempre, é necessário que a vida (a arte, o gesto, o trabalho) testemunhe sem desespero seu inelutável desaparecimento: ao entrelaçar-se, (...) ao mostrar seu nascimento, as formas já não cantam as maravilhas da criação, nem as mornas esterilidades da repetição; dir-se-ia que lhes cabe unir, em um único estado, aquilo que aparece e aquilo que desaparece...” (Barthes, 1990, p.150)

O movimento no corpo que dança é transitoriedade e traço que deixa marcas; impulso e contenção; é velocidade e lentidão; é imobilidade e ação. O movimento é matéria-prima da dança, pois que a torna realidade e lhe dá visibilidade.

2.3. O saber e o fazer técnicos: a técnica como *techne*

Techne, em grego, designa ofício, habilidade, arte. De acordo com Peters (1974), Platão a utiliza para descrever qualquer habilidade no fazer, e mais especificamente, uma espécie de competência profissional oposta à capacidade instintiva ou ao mero acaso. Como especifica Chauí (1994), técnica para os gregos, é um saber prático obtido por experiência e realizado por habilidade, referindo-se a toda atividade humana realizada de acordo com regras que ordenam a experiência, exigindo grande capacidade de observação, memória e senso de oportunidade. A técnica transforma a matéria em alguma coisa que a matéria está apta a receber:

“... a técnica opera com formas visíveis (*eidos*) que são descobertas ou trazidas à existência como uma potencialidade da matéria (*dýnamis*) ou da Natureza; o artesão dá forma (produz um *eidos*) porque conhece a matéria e conhece as formas (os *eide*) que são adequados a cada matéria; (...)” (Chauí, 1994, p.117)

Em Aristóteles, é uma característica mais dirigida à produção do que à ação, que emerge da experiência de casos individuais e passa de experiência a *techne* quando as expectativas individuais são generalizadas num conhecimento de causas: o homem experimentando sabe como mas não o porquê. Temos, então: do saber-como (saber experimental) ao saber-porquê (conhecimento das causas) e deste, ao saber-fazer (criativo, poético). A *techne* torna-se, então, um tipo de conhecimento que pode ser ensinado.

É um saber fazer. Um saber fazer que pode ser continuamente reinventado, tornando-se um formar. Pois como bem ressalta Pareyson (1993), o fazer torna-se um formar não quando se limita a executar algo já planejado, a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas. O fazer torna-se um formar quando, durante o processo de transformação da matéria, a concepção, o planejamento e a execução são ações concomitantes; quando as regras são definidas durante o ato criador e quando o fazer inventa o próprio modo de fazer. Este processo de invenção do modo de fazer permite um constante recriar da técnica.

Em dança, o saber fazer diz respeito ao movimento e ao corpo; ao modo como o corpo se movimenta para dançar. A técnica, em dança, é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções formativas de quem dança. Está presente tanto nos processos de criação coreográfica quanto nos processos de aprendizagem de novos estilos de dança. É, por isso, um modo de informar o corpo e, ao mesmo tempo, um modo de facilitar o manifestar da dança no corpo. Ou tornar o corpo que dança ainda mais dançante.

2.4. A matéria-prima em transformação : movimento em processo de *techne*

O movimento, enquanto matéria da dança e assim como qualquer matéria que se oferece a uma intenção formativa, já vem carregado de leis, usos, intenções, tradições. No caso da dança, não podemos esquecer que o movimento não é uma “entidade abstrata”. Embora fugaz e transitório, o movimento existe no corpo dançante. E o corpo dançante está sujeito a possibilidades e restrições de ordem biológica, social e cultural.

Se corpos humanos, quando dissecados anatomicamente, parecem comportarem mais semelhanças do que diferenças¹⁴, o mesmo não pode ser dito de corpos vivos, de pessoas em suas relações de prazer, de trabalho, de sofrimento, de amor, enfim, em suas relações de vida.

O corpo humano não é referendado somente pelas suas condições biológicas. O corpo é sempre construído.

Como diz Santin:

“... a arquitetura do corpo não é mais reduzida à engenharia genética, mas resultado de um processo do imaginário humano. (...) a construção do corpo não pode ser vista apenas como corpo individual que eu construo, mas se trata de um corpo que eu construo sob o olhar do outro e para que ele possa ser olhado pelo outro.” (Santin, 1995, p. 41)

O corpo - ou os corpos - estão sendo constantemente criados/ estruturados/ construídos; destruídos/ desestruturados/ desconstruídos/; recriados/ reconstruídos/ reestruturados, de acordo com valores, padrões, ideologias, perspectivas sociais, estéticas e políticas, coletivas e individuais.

Um corpo dançante é igualmente um corpo em permanente construção. É um corpo onde os movimentos são possíveis a partir do que se informa e do que se oferece a este corpo. Não há “corpo virgem”, assim como não há movimento humano “natural e universal”, pelo menos em dança.

¹⁴ De acordo com Santin (1996), já no século XVIII, Goethe denuncia que a anatomia em cadáveres não encontra mais o essencial do corpo. Do mesmo modo Sartre, em nosso século, proclama que “a reconstituição sintética do vivente feita pela fisiologia a partir de cadáveres está condenada, desde o início, a nada compreender da vida, pois ela a concebe simplesmente como modalidade particular da morte. A anatomia, também, como estudo da exterioridade, só é perceptível num cadáver, o qual é apenas o passado de uma vida, um simples vestígio.” (Sartre, apud Santin, 1996, p.20)

Mauss (1974) ensina que os fatos relacionados aos movimentos, atitudes e hábitos do homem têm de ser entendidos no contexto em que ocorrem¹⁵. Assim, não há uma maneira natural de caminhar, de sentar, ou de dormir que seja comum a toda a humanidade. Existem, sim, diferentes modos para realizar determinadas ações, diferentes técnicas corporais. Como refere-se Mauss, as técnicas corporais são “...maneiras pelas quais os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos.” (Mauss, 1974, p. 212). As técnicas corporais são, portanto, características de determinados grupos sociais e são transmitidas através da educação, da imitação, da convivência, da tradição. Desse modo, os atos, atitudes e hábitos corporais, muitas vezes percebidos como fatos naturais, relacionados apenas às características biológicas ou psicológicas dos indivíduos, são consequência, principalmente, de processos educativos e de padrões sociais.

Assim que, em dança, não há, igualmente, movimentos naturais: os movimentos de dança também constituem técnicas corporais. Katz (1995) trabalha com precisão esta questão:

“Para ser existente, o corpo se constrói fisicamente, isto é, se molda de acordo com as séries motoras que recebe enquanto instruções. Tem o seu modo de existir como corpo (...) Além dele existir com seus contornos e pesos, se move de acordo com a técnica que o treinou. Condicionantes em excesso para algo funcionar tão somente como tábula rasa. (...) O corpo se dá a ver dentro da tal linguagem que adquiriu, isto é, da técnica que o conformou. Na motricidade de cada corpo se recolhem os sinais indicadores do que ele reteve como seu.” (Katz, 1995)

Mesmo que não tenham sido submetidos a um processo formal de aprendizagem em dança, quando homens e mulheres dançam, seus movimentos foram de

¹⁵ Mauss se refere a Aristóteles para trabalhar com a noção de *habitus*, indicando que este termo traduz com mais precisão o que Aristóteles entendia por faculdades de repetição da alma ou hábitos metafísicos.

alguma forma trabalhados, moldados de acordo com suas experiências anteriores. Aprender a dançar pode acontecer a partir de vivências coletivas e/ou a partir da observação e execução de movimentos tradicionalmente realizados por determinados grupos, sem que ninguém precise deter-se a ensinar passos de dança. Do mesmo modo, pode-se criar técnicas pessoais, que reinventarão gestos, passos e movimentos, propiciando um modo particular de se dançar. Mas, certamente, tais técnicas estarão ligadas, de alguma maneira, às experiências dos indivíduos em sociedade: a presença do dançarino é sempre uma presença datada e localizada.

2.4.1. Técnicas extra-cotidianas: o cotidiano do corpo que dança

Volli (apud Barba & Savarese, 1988) faz uma distinção entre técnicas corporais cotidianas e extra-cotidianas. Baseando-se também na concepção de Mauss, define técnicas cotidianas como as técnicas que podem ser consideradas “normais” por diferentes culturas: os modos de caminhar, saltar, levantar pesos, comer, parir, dormir, etc. Qualquer membro de uma sociedade, que se encontra eventualmente em condições apropriadas de sexo e de idade, domina as técnicas cotidianas, cujo aprendizado ocorre, geralmente, em situações não-formais, a partir do núcleo social mínimo.

Por outro lado, as técnicas extra-cotidianas estão relacionadas com funções específicas, geralmente públicas, no campo da religião, da magia, do exercício do poder, da representação teatral e da dança, sendo utilizadas, por exemplo, tanto por sacerdotes, bruxos, xamãs como por oradores, atores e dançarinos. O aprendizado das técnicas extra-cotidianas se dá de maneira mais ou menos formal, por um tempo prolongado ou por um período determinado. Em geral, as técnicas extra-cotidianas produzem um desvio considerável do uso “normal” do corpo, uma alteração dos ritmos, das posições, da utilização da energia, da dor e da fadiga. Toda cultura pode criar espaços de expressão extra-cotidianos, que, mais do que

espaços de interação social, são a estruturação de uma experiência que estabelece o nexo entre o físico e o social¹⁶.

Há uma estreita relação entre as técnicas extra-cotidianas e as sociedades em que são criadas, pois a definição social, os conteúdos transmitidos, os códigos formais, as normas éticas, os critérios de eficácia, os paradigmas estilísticos são elaborados por cada sociedade e determinam profundamente a forma concreta destas técnicas.

Na verdade, as técnicas extra-cotidianas são como que uma segunda cultura de movimento, estruturadas, num corpo, em justaposição às técnicas cotidianas, ainda que, muitas vezes, as técnicas extra-cotidianas se afirmem em contraposição ou enquanto deformação das cotidianas. Um exemplo trazido por Barba & Savarese (1988) diz respeito à alteração do equilíbrio corporal, presente em diferentes práticas de teatro e de dança:

“No teatro Nô japonês o ator caminha sem levantar os pés do solo. Avança sempre arrastando os pés sobre o cenário. Se tenta-se caminhar desta forma, consta-se que o centro de gravidade do nosso corpo desloca-se e, em consequência, o equilíbrio muda. Se alguém quer caminhar como um ator Nô, vê-se obrigado a flexionar ligeiramente os joelhos, o que implica numa pressão da coluna vertebral - e por tanto de todo o corpo - para o solo. (...) Na [dança] Orissi hindu, o corpo das dançarinas deve arquear-se como um S que passa através da cabeça, dos ombros e dos quadris. Em toda estatuária clássica hindu o princípio da sinuosidade (...) parece evidente. Também no teatro Kabuki [japonês], o ator desloca seu corpo em uma ondulação lateral. Este movimento ondulatório comporta uma ação contínua da coluna vertebral que produz incessantemente uma mudança do equilíbrio e por tanto uma relação entre o peso do corpo e sua base: os pés. No teatro balinês, o ator-bailarino se apoia sobre a planta dos pés. No entanto, levanta o quanto pode a parte anterior e os dedos. Esta disposição reduz quase à metade a base de apoio do corpo. Para evitar que caia, o ator se vê obrigado a afastar as pernas e a flexionar os joelhos.” (Barba & Savarese, 1988, p.176-177)

¹⁶ Ver Jardim, apud Leal, 1995.

A esta alteração do equilíbrio corporal, que modifica a posição cotidiana das pernas, a forma de apoiar os pés no solo, reduzindo consideravelmente sua base de apoio e que se reflete tanto no modo de caminhar, de deslocar-se pelo espaço, quanto no modo de manter-se estático, Barba & Savarese (1988) chamam de ‘equilíbrio de luxo’, um equilíbrio que, em aparência, é inutilmente complexo, supérfluo, e que requer um maior gasto de energia. Mas que, no entanto, permite ao ator ou bailarino uma intensificação da sua presença corporal.

O mesmo “artifício” de alterar o equilíbrio corporal é proposto, no Ocidente, pelo balé clássico. As posições básicas do balé compreendem uma rotação externa das coxas, pernas e pés (o famoso *en dehors*), que resultam numa postura e num equilíbrio corporal diferenciados do que é tido como ‘normal’. Isto sem falar no uso das pontas para as bailarinas, que difere radicalmente do equilíbrio cotidiano. Do mesmo modo, boa parte do repertório do balé concentra-se no movimento das pernas, nas transferências do peso do corpo de uma perna para outra e na execução de movimentos com a perna livre.

O balé remonta às cortes italianas e francesas, nos séculos XVI e XVII, tendo evoluído a partir do Renascimento e definindo-se dentro de uma visão de mundo que procurava o conhecimento racional das coisas e dos homens. A técnica do balé foi desenvolvida de acordo com os princípios cartesianos: separação entre corpo e mente, fragmentação do corpo humano em segmentos independentes, mecanização dos movimentos. Nos primeiros tempos, a técnica da dança clássica estava em estreita relação com o gestual da corte, já altamente codificado. Beauchamps¹⁷, mestre de balé da corte francesa, trabalhando de 1655 a 1687 na Academia Real de Música e Dança, sistematizou movimentos, gestos e passos

¹⁷ Pierre Beauchamps (1636-1705), França.

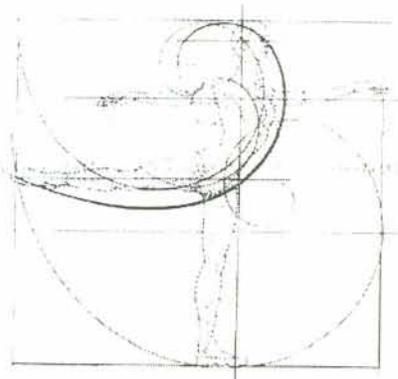
do balé, criando posições básicas de pés e braços e muitos passos que permanecem no repertório atual.

Bourcier (1987) relata a transformação de um salto “normal”¹⁸ em um sofisticado salto de balé, um *grand jeté*:

“O *grand jeté* é originalmente, um salto em comprimento: as pernas estão esticadas, a perna auxiliar está atrás da outra e mais abaixo; o torso é trazido para frente para favorecer a amplitude do salto; os braços estão um à frente, para auxiliar o esforço do torso, outro para trás para servir de balanceio; a cabeça acompanha naturalmente o esforço do torso. O movimento de dança é a idealização deste salto natural: deve mostrar com evidência a essência do salto, ou seja, a libertação do peso. Tudo deve ser concebido logicamente para dar a impressão de leveza, o que faz a beleza do gesto: as pernas esticadas em oposição, o mais horizontalmente possível, projetando-se ao mesmo tempo que a trajetória; o torso está ereto, sem rigidez; os braços estão estendidos, em oposição à altura dos ombros, projetando-se também na trajetória; a cabeça permanece reta sobre o torso ou volta-se para o público. Figura magnífica, em que o corpo se torna imponderável, em que a aparência de esforço está completamente disfarçada.” (Bourcier, 1989, p. 118)

Constata-se, assim, que a evolução de uma técnica de movimento está diretamente relacionada ao projeto social, ao contexto cultural, aos valores éticos e estéticos: tornar o corpo imponderável, leve, diáfano, disfarçar qualquer esforço humano quando realizar movimentos cada vez mais complexos, tornando o bailarino uma criatura especial, que reflete os valores de uma nobreza ímpar eram alguns dos objetivos do balé, estruturados, no corpo, através das técnicas extra-cotidianas.

Arabesque - Análise esquemática. In Kirstein, 1984 p. 243



¹⁸ Normal entendido como o que é possível de ser executados pela maioria das pessoas no contexto da época.

Um dos objetivos das técnicas de dança é, justamente, naturalizar o movimento: um movimento que não é natural, que é motivado e construído torna-se aparentemente natural, torna-se de fácil execução para o bailarino (ou ao menos aparenta ser de fácil execução). Esse movimento passa a pertencer a seu repertório de movimentos, passa a fazer parte do seu modo de ser corpo. Mais do que disfarçar o esforço, é necessário incorporá-lo e torná-lo dança.

Se o balé tem como um de seus princípios básicos verticalidade e conseqüente distanciamento do solo, já a dança moderna procura modificar radicalmente a relação do dançarino com o chão: ao invés de uma fuga da força da gravidade, propõe intensificar o contato com o solo, seja através de movimentos em posições sentadas, deitadas ou ajoelhadas, seja através do uso dos pés descalços. Mesmo assim, as diferentes técnicas de dança moderna também operam uma transformação dos movimentos cotidianos e uma alteração do equilíbrio “normal”, o que ocorre, porém, em acordo com a visão estética e política dos seus criadores.

A dança moderna, desde o seu surgimento no início do século XX, na Europa e nos Estados Unidos, teve como um dos seus principais objetivos expressar as inquietações e contradições do seu tempo. Desenvolveram-se várias técnicas de dança moderna, partindo de diferentes concepções de homem, de corpo e de movimento. Ao contrário do balé clássico, ela não pretendeu estabelecer um novo código, permeado por rígidos princípios técnicos e universalmente válido. Desse modo, não se estabeleceu um sistema único para a criação, execução e o ensino da dança moderna. Ao contrário, foram criados diversos métodos que deveriam atender às diferentes concepções, necessidades e intenções de seus criadores

Para Martha Graham¹⁹ a técnica deve permitir ao corpo chegar à sua plena expressividade: a técnica da dança tem como fim treinar o corpo para responder à qualquer

¹⁹ Martha Graham (1894-1991), americana, uma das mais importantes criadoras da dança moderna americana.

Estas formas criadas por Graham estão em pleno acordo com sua visão de mundo e sua postura de vida: Graham consolida os princípios técnicos de sua dança entre os anos 30 e 40, buscando, nas suas criações, refletir as angústias provocadas por uma crise econômica e por uma situação política instável, o período entre-guerras. Os impulsos violentos, as torções bruscas do tronco e as contrações percussivas - verdadeiras marcas registradas no trabalho de Graham - expressam as preocupações desta artista que em 1937 cria *Immediate Tragedy* e *Deep Song*, inspiradas na Guerra Civil Espanhola.

Buscando exemplos na dança Ocidental, vê-se que a chamada dança pós-moderna²⁰ buscou construir repertórios gestuais sem relação alguma com as formas de dança até então existentes no contexto da dança teatral do Ocidente, ou seja, o balé clássico e as diferentes técnicas de dança moderna. Na sua tentativa de buscar um “grau zero da dança” reconheceram nos movimentos e ações do dia a dia - caminhar, correr, sentar, vestir-se, despir-se - os elementos a partir dos quais seria possível elaborar uma dança em diálogo com a realidade cotidiana.

A pesquisa e a experimentação, na dança pós-moderna, estão alicerçadas na observação e análise dos movimentos corporais, mas também se apoiam numa matriz ideológica em que estão presentes a contestação ao modo de vida americano, as lutas pelos direitos das minorias e uma nova forma compreensão do corpo: o corpo como o lugar onde tudo acontece - a repressão, mas também o desregramento; a inspiração, mas também a matéria para a criação.

²⁰ A dança pós-moderna é um movimento americano que teve início nos anos 60, a partir das experiências de um grupo que realizava *performances* na Judson Church, em Nova York. *Performances* e não representações ou espetáculos, pois os *performers* são aqueles que executam uma ação. Os pós-modernos colocaram em questão os valores e práticas da dança moderna. As experiências na Judson Church encerram-se nos primeiros anos da década de 70. No entanto, seus artistas continuaram seus trabalhos, criando novas linhas de pesquisa em dança. Os principais nomes da dança pós-moderna são: Lucinda Childs, Trisha Brown, Meredith Monk, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simoni Forti.

exigência de um espírito que saiba o que se quer dizer. Os princípios da técnica de Graham são:

- o ato de respirar como ponto de partida para o movimento: os movimentos se originam do ritmo criado pela alteração entre inspiração e expiração, entre contração e relaxamento;

- a região pélvica e genital é a base de apoio para todos os movimentos do corpo, os movimentos se originam a partir do centro do corpo, o corpo é trabalhado enquanto totalidade, sem segmentação entre troncos e membros;

- o movimento se intensifica e se dinamiza;

- a relação com o chão, com a terra é uma presença constante.

Na técnica de Graham, mesmo os exercícios realizados no solo provocam alterações da postura e do equilíbrio cotidianos, originando movimentos intensos e dinâmicos, que se traduzem, muitas vezes, em impulsos bruscos e convulsivos e em projeções violentas do corpo inteiro, nas quais espasmos e esforços são visíveis.

Lamentation - Martha Graham. In ESPIE, 1988, p.02



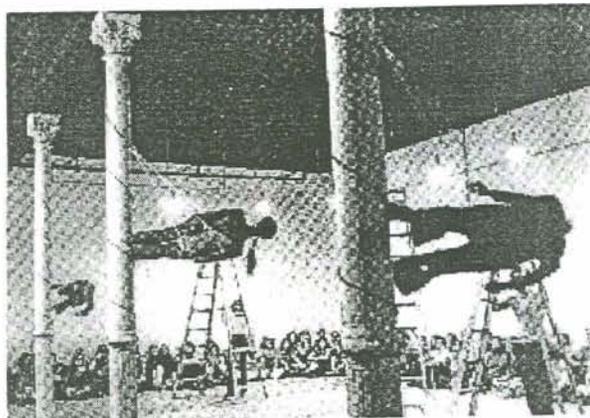
Ao mesmo tempo em que há uma “bandeira política”, expressa no e pelo corpo, os processos de investigação, de pesquisa e de experimentação voltam-se para o próprio corpo, para os movimentos cotidianos do corpo. Há um aprofundamento nas possibilidades de movimento deste corpo, um corpo que não foi treinado pelo balé ou pela dança moderna, mas um corpo comum, que vai sendo observado, analisado, estudado, reestruturado por métodos inventados pelos coreógrafos e também por práticas estranhas à dança ocidental, como artes marciais, yoga, práticas corporais terapêuticas.

É possível acreditar que a dança pós-moderna rompe com o pressuposto de que a dança se faz modificando, transformando os movimentos cotidianos? É possível pensar que a dança pós-moderna aboliu o virtual, o espetacular, o não-usual da dança?

Nem tanto. Apesar de dizerem “Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não à magia e à ilusão, não à imagem de astro, não ao estilo, não ao erotismo, não à emoção.” (Rainer apud Michel & Ginot, 1995, p. 143) e de proclamarem que desejavam fazer dança com tudo, menos com movimentos de dança, as investigações conduziam e conduzem à transformação dos movimentos cotidianos.

Trisha Brown, por exemplo, preocupou-se em estudar a ação da força de gravidade sobre o corpo. Explorou movimentos elementares, como a marcha/caminhada, porém sobre suportes não-horizontais, o que permitiu-lhe examinar os efeitos do peso sobre o corpo posicionado em condições gravitacionais diferentes das habituais: numa de suas performances - *Man Walking down the Side of a Building*, de 1970 - um bailarino caminha pela parede de um edifício. Realiza um movimento cotidiano - caminhar - porém em um contexto completamente diferenciado do contexto usual, numa situação que provoca uma readequação em sua postura e no modo de executar os movimentos. Remetendo-nos às noções de técnica e de técnica extra-cotidianas trabalhadas até aqui, é possível entender que esta

criação proposta por Trisha Brown engendrou uma técnica de movimento particular, destinada a uma dança singular.



Spiral - Trisha Brown. In Michel & Ginot, 1995 p. 245

Como sugerem Michel & Ginot (1995) , os coreógrafos e dançarinos pós-modernos, a partir de seus processos de experimentação, criaram técnicas de movimento diferentes das existentes:

“ *Set e Reset* (1983) [de Trisha Brown] sobre uma música obstinada de Laurie Anderson, retoma a exploração do espaço vertical, ocupado por telas flutuantes de Rauschenberg, que projetam imagens turbulentas/estouradas do mundo de hoje. É o ‘período vigoroso’, segundo seus próprios termos, de uma coreógrafa que produz, aos poucos e lentamente, cada peça fazendo-a objeto de uma pesquisa autêntica; deste modo, a intensidade dos jogos de quedas e recuperações se encaminha para maior virulência, os bailarinos projetados e interceptados em pleno vôo devem seu virtuosismo a uma técnica totalmente original, que exclui estritamente toda referência à tradição coreográfica.” (Ginot & Michel, 1995, p. 155)

Uma técnica - entendida como modo de fazer - pode surgir a partir das necessidades da coreografia e/ou das necessidades do coreógrafo, mas está sempre ancorada em um mundo, em uma dada realidade e, por isto, de certo modo, está destinada a participar e a partilhar dos acontecimentos de seu lugar. Além disso, uma técnica surgida em um processo

particular pode passar de um procedimento individual para um procedimento consagrado pelo uso coletivo. Isto porque:

- os “formadores” (bailarinos, coreógrafos, professores) podem estar participando de uma mesma situação histórica e de um mesmo ambiente cultural, ligados a seu tempo, porém podendo reagir à sua própria época;
- dificilmente se começa do nada, ainda mais se tratando de corpo em movimento;
- é uma característica intrínseca de toda realização a de estimular depois de si toda uma série de imitações mais ou menos inventivas e tornar-se princípio regulador de novas e derivadas formações;
- a criação e descoberta de novas técnicas trazem um concreto desenvolvimento de possibilidades que podem ser desdobradas, continuadas ou interpretadas por executantes diversos.

Cabe ressaltar que as técnicas de movimento, inclusive as técnicas tradicionais, já consagradas, são o resultado de processos em que se acumulam tradições e inovações, necessidades e intenções formativas, concepções filosóficas, estéticas, políticas, religiosas de diferentes coreógrafos, professores e bailarinos, influenciados pelo contexto de cada época. Considero importante destacar, também, que este não é só um contexto histórico e social. Como diz Eco (1971) há uma complexa rede de influências que se desenvolve ao nível específico da obra ou do sistema de que os artistas fazem parte. Há uma tradição estilística precedente, que é assimilada sob o modo de formar, que exerce tanta influência quanto as ocasiões históricas e os postulados ideológicos.

Portanto, o contexto de formação e transmissão das técnicas de movimento pressupõe esta rede complexa de influências, que envolve desde os estudos das técnicas de

movimento, quanto as experiências artísticas, as informações a que se tem acesso, os modos de se entender a dança, as concepções de mundo e os diferentes estilos de vida. Da mesma forma, este é um contexto que se realiza nos corpos dos bailarinos. Seus corpos são não só matéria-prima para a formação e criação da obra, mas são também o lugar por onde todas essas informações transitam.

Nessa perspectiva, as aulas de dança são um *locus* privilegiado para a formação dos bailarinos. Muitas vezes, o aprendizado se dá numa relação mestre/discípulo, como no caso da dança moderna, em que grandes mestras - a exemplo de Martha Graham - formam uma “descendência”, que, em muitos casos, não se limita a seguir seus postulados, mas inicia outras pesquisas sobre o movimento e inaugura novas maneiras de se dançar e de se pensar a dança.²¹

Do mesmo modo, as experiências de criação em dança não prescindem de técnicas de movimento. Mesmo quando são inovadoras, elas são porque, dentre outros motivos, criam novas técnicas, criando novos modos de formar.

Portanto, as técnicas extra-cotidianas são o cotidiano do corpo dançante porque quem dança está sempre se valendo delas, incorporando-as, seja enquanto técnicas codificadas que se aprende em aula, através de exercícios estruturados, seja em processos de experimentação, em que novas técnicas são constantemente criadas.

Deixar o corpo dançar é deixar-se arrebatado pelo movimento, mas é também deixar o corpo conhecer diferentes formas de dançar para poder optar pela sua melhor maneira de fazer dança.

²¹ É o caso de Merce Cunningham, aluno e bailarino da Companhia de Martha Graham, que formou seu próprio grupo, desenvolvendo trabalhos e criando um estilo extremamente diferenciado do de Graham. Ver também nota 1.

2.5. A ação e a inspiração poéticas

A dança como um formar foi abordada até agora sob o ponto de vista da sua matéria-prima - o movimento humano - e dos processos de transformação desta matéria-prima - as técnicas corporais extra-cotidianas. Nesta seção, a idéia é procurar entender, através de alguns exemplos, a ação criadora de alguns coreógrafos e bailarinos, do ponto de vista do que seria seu saber e sua inspiração poética.

A etimologia da palavra poética indica sua origem grega: *poietikós*, que produz, que cria, que forma. *Poieío* - verbo - do grego, significa criar, fabricar, executar, compor, construir, produzir, fazer; agir com eficácia produzindo um resultado.

Chauí (1994) nos explica que em Aristóteles o sentido principal de *poíesis* é o de uma prática na qual o agente e o resultado da ação estão separados ou são de natureza diferente: a finalidade da ação está fora dela, na obra, no artefato, no objeto. A *poíesis* liga-se à idéia de trabalho como fabricação, construção, composição e à idéia de *techne*.

O saber poético é um saber criativo. Em se tratando de *poíesis*, a noção de forma como modelo ou paradigma é essencial nos saberes criativos, pois é esta noção de forma que guia e orienta o trabalho do técnico/artesão. Existe um *eídos*, uma forma acabada e perfeita, que serve de exemplo, modelo e guia para a causa eficiente. A obra está realizada quando o *eídos* foi inscrito na matéria, graças à mediação do técnico/artesão.

Na *poíesis* é possível encontrar um ponto de referência que ofereça uma certa necessidade e uma certa universalidade para a ação criadora: é o modelo do que se vai fabricar, produzir, ou criar.

Em arte, poéticas são as referências de que se serve o artista, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras. São as idéias, as compreensões, os entendimentos que se tem acerca da arte - da dança, no nosso caso específico - e que, de um certo modo,

orientam a concepção e a realização das obras coreográficas. Sendo assim, as poéticas têm um caráter histórico e operativo. Histórico, dentre outros motivos, porque as poéticas postulam, além de uma visão de arte, uma visão de mundo, e se inscrevem no contexto mais amplo dos acontecimentos de uma época. Operativo porque trazem indicações e princípios de modos de formar, de técnicas a utilizar, de modelos em que se inspirar e de atitudes a se observar.

Em função disso há pluralidade de poéticas - tantas poéticas quanto ideais e programas artísticos - e não uma única poética. Como refere Pareyson (1993), a arte precisa, sem dúvida, de uma poética que, no seu concreto exercício, operosamente anime e apóie a formação da obra, mas não é essencial uma poética em particular ao invés de outra. Não há uma poética melhor ou mais importante do que outra e elas existem e se legitimam em função do que permitem realizar.

Há poéticas que prescrevem à arte a missão de “representar” a realidade, como nos programas de uma arte realista; outras para as quais a arte deve “transfigurar” a realidade, ou idealizando-a segundo um padrão de beleza, ou isolando e acentuando uma faceta característica, ou filtrando-a através de uma visão emotiva e passional; outras que convidam os artistas a “deformar” a realidade, decompondo-a nos elementos que parecem estruturá-la; outras que exigem da arte a invenção de uma realidade inédita e nova; outras que, esperando da arte a expressão de sentimentos lhes recomendam espontaneidade e imediaticidade; outras que exigem do artista um consciente e calculado trabalho de composição.

Poética é também a marca do artista, seu traço. É o seu diferencial gravado na obra, é o uso particular que ele faz das técnicas: a partir dos paradigmas, dos modelos trazidos por uma poética, surge a possibilidade de criação de poéticas próprias.

Neste sentido, poética também está relacionada a estilo. Estilo entendido, à maneira de Pareyson (1993), como modo de formar: no modo de formar está presente a personalidade do artista, no sentido de que quando sua personalidade se coloca sob o signo da formatividade, exige o seu modo de formar, ou melhor, se faz, ela mesma, esse determinado modo de formar: “o estilo é já espiritualidade concreta que se tornou energia formante.” (Pareyson, 1993, p. 38)

Se espiritualidade, na definição deste autor, é o modo de sentir, pensar, agir do criador, sua visão de mundo, seu modo de viver, em dança a espiritualidade está configurada no corpo. O mesmo corpo que dorme, acorda, come, se exercita, ama, é o instrumento e a manifestação desta arte: é o material manuseado para a criação da coreografia, um material vivo, pleno, com vontades, desejos, cansaços, preguiças, treinado e trabalhado tecnicamente. Além disso o corpo, a matéria transformada, é também o agente da transformação: é o corpo que realiza a dança, é o bailarino que corporifica os movimento quando dança. Há uma promiscuidade, um entrelaçamento entre o corpo cotidiano do bailarino, e o corpo do bailarino quando ele dança: o corpo que sofre e desfruta do cotidiano é o mesmo que sofre e desfruta da dança. Não a espiritualidade, mas a corporeidade é o que se torna energia formante, realiza e dá vida ao estilo do artista.

A ação poética se dá, então, na relação que se estabelece entre a poética que inspira o trabalho do coreógrafo e o seu estilo próprio. Dito de outro jeito, a ação poética se dá no jogo entre o que já existe e serve de inspiração e o que os artistas de dança desejam e perseguem e também no jogo entre o que está postulado em termos de tradição e a necessidade de invenção. Do mesmo modo, é no jogo entre o planejamento e a estruturação dos atos para a execução de uma coreografia e a intervenção dos acontecimentos fortuitos, dos movimentos executados ao acaso, das brincadeiras inconseqüentes, dos comentários distraídos

e dos sonhos reveladores que insistem em se fazer presentes no sono de alguém que está criando que a inspiração poética se insinua.

Por inspiração poética pode-se entender, então, o ato de filiar-se a alguma poética existente, buscando nas obras já consagradas indicações para realização de obras próprias. Mas inspiração poética pode ser compreendida também como a incorporação de estímulos que desencadeiam o processo de criação artística. Neste segundo caso, a inspiração poética pode se dar ou por um estalo da imaginação, *um insight*, provocado por situações inusitadas e, aparentemente, apartadas da atividade formativa, que são acolhidas pelo coreógrafo ou pode surgir de um penoso processo de investigação e pesquisa.

Seja qual for a compreensão que se tenha, a inspiração poética apela aos sentidos e oferece ao artista um caminho para a realização de sua arte.

A seguir, apresento como se expressam algumas poéticas da dança ocidental.

2.5.1. Poéticas da dança: no Brasil e no Ocidente

Em dança, há, também uma infinidade de poéticas e, mesmo no contexto da dança artística ocidental, não é tarefa simples reuni-las em um estudo²². Além disso, este não é o objetivo do presente trabalho. Sendo assim, optei por destacar somente algumas poéticas da dança ocidental.

²² Obras acessíveis sobre o assunto, no Brasil, são História da Dança no Ocidente, de Bourcier (1987) e Dançar a Vida, de Garaudy (1980). Ver também Michel & Ginot (1995), cuja obra traz um estudo detalhado das principais poéticas da dança artística ocidental, incluindo as tendências mais atuais. Sobre dança no Brasil ver Katz (1994), em São Paulo, Cássia & Dias (1992), em Porto Alegre, Cunha & Franck (1990) Ver também Michel & Ginot (1995), cuja obra traz um estudo detalhado das principais poéticas da dança artística ocidental, incluindo as tendências mais atuais.

Início com o **balé romântico**²³, pois ele dá continuidade à tradição do balé na Europa, alcança popularidade considerável no século XIX e propaga uma certa idéia de dança e uma concepção de “bailarina” presentes até os dias de hoje.

As temáticas fantásticas, cujo enredo geralmente descreve o tema de um mortal amado por um imortal são recorrentes no balé romântico. Os balés românticos desenvolvem-se em dois atos, o primeiro num contexto terrestre e o segundo - o ato branco, por causa das túnicas semilongas de musselina branca usadas pelas bailarinas que representam seres sobrenaturais - no domínio irreal dos espíritos, revelando alguns ideais românticos: a oposição entre dois mundos, o material e o imaterial; a ênfase na sensibilidade subjetiva, na emoção e na imaginação. Os movimentos, passos e gestos no balé romântico procuram os efeitos do alongamento do corpo, a fluidez dos gestos, o macio, a leveza. A busca destas qualidades culminou no uso das pontas para as mulheres, que eram quem representavam os espíritos imortais.

Ainda trabalhando na tradição do balé encontramos na obra de **Balanchine**²⁴ uma poética particular. Utilizando a técnica do balé como ponto de partida para suas criações, Balanchine, na maior parte de suas criações, não trabalha com histórias ou enredos. Geralmente suas obras são um comentário coreográfico sobre a música, e por isto seu trabalho também é chamado de balé abstrato. Sasportes (1983), ao comentar uma obra de Balanchine - *Apollon Musagète* (1928) - ressalta que o coreógrafo, ao assumir completamente a tradição do balé, proclama sua legitimidade e criatividade, sua autenticidade e sua lógica: em vez de se envergonhar de ser antinatural, o balé mostra-se orgulhoso de ser, antes do mais, um sistema

²³ O balé romântico surgiu na França, como consequência do desenvolvimento do balé neste país e tendo na montagem de *La Sylphide* (1832) pelo balé da Ópera de Paris, coreografia de Filippo Taglioni, seu marco inicial. O balé *Giselle* (1841), com libreto de Gautier, encenado pela Ópera de Paris, é considerado a obra-prima do período romântico e continua a merecer, até hoje, reposições por Companhias Internacionais.

artístico construído com uma determinada intenção. E as qualidades novas que Balanchine revela nesta obra vêm da fidelidade total a este objetivo do balé. Nas palavras do próprio coreógrafo:

“Vejo hoje *Apollon* como o ponto de viragem da minha vida. A unidade de tom e de clima da partitura [de Stravinsky], com a sua disciplina e a sua contenção, foi para mim uma revelação. Parecia dizer-me que também eu não tinha de utilizar tudo; que também eu podia eliminar. Em *Apollon*, como em toda a música que se lhe segue, a substituição de um fragmento por outro de uma partitura de Stravinsky é impossível. Fiz uma análise do meu trabalho à luz desta lição. Comecei a perceber como podia tornar as coisas mais claras reduzindo o que parecia ser uma miríade de possibilidades à única inevitável. (...) Foi ao estudar *Apollon* que percebi, pela primeira vez, que os gestos, como as tonalidades na música e as cores na pintura, se agrupam segundo determinadas famílias. Enquanto que grupos, impõem-se as suas próprias leis. Quanto mais o artista tem consciência destas leis, melhor as compreende e melhor lhes pode dar resposta. A seguir a esta obra, desenvolvi a minha coreografia no âmbito do quadro sugerido por relações deste gênero. *Apollon* foi muitas vezes acusado de não pertencer suficientemente ao teatro. É verdade que não há uma ação violenta, embora haja um ligeiro fio de história. Mas a técnica é a do balé clássico, que é absolutamente teatral e tem aqui a função de projetar imediatamente o som no movimento visível.” (Balanchine, apud Sasportes, 1983, p. 164-166) (grifo meu)

É possível perceber, através do que diz Balanchine, sua decisão em explorar ao máximo as possibilidades de uma técnica, até descobrindo nela novos encadeamentos e novas possibilidades. Do mesmo modo, é possível identificar o rigor com que construía suas coreografias e o seu entendimento que a dança prescindia de enredos ou histórias: sua expressividade estava no próprio movimento.

A **dança moderna** instaura uma diversidade de poéticas, da qual gostaria de destacar a dança moderna alemã. A dança moderna alemã originou-se e se desenvolveu no

²⁴ George Balanchine (1904-1982), russo, formou-se bailarino na Escola Imperial de São Petesburgo. Desenvolveu seu trabalho na Europa Ocidental e principalmente nos Estados Unidos, onde foi o principal responsável pelo desenvolvimento do balé. Criou e dirigiu o New York City Ballet (1948).

seio do movimento expressionista. O Expressionismo foi um movimento artístico que surgiu na Alemanha no início do século XX, que privilegiava a emoção, a intuição, o inconsciente e visava a expressão direta da emoção, a descarga de sentimentos. Em geral, os sentimentos abordados pelos artistas expressionistas são sentimentos de dor, de perda, que vão de uma perspectiva do sofrimento individual ao sofrimento coletivo, fazendo referência à Primeira Guerra Mundial. Por desejar expressar, de forma direta, emoções muitas vezes dilacerantes, a beleza, no seu sentido tradicional, não tem maior importância na arte expressionista: por vezes a obra expressionista pode parecer grotesca, feia, apresentando uma distorção da realidade. Na pintura, usa cores fortes. No teatro, no cinema e na dança, acentua os contrastes claro-escuro, criando uma atmosfera sombria, dramática, trágica.

Mary Wigman (1886-1973) foi uma das representantes da dança alemã. Sua dança era fundamentalmente expressionista, muitas vezes motivada pelo grotesco ou pelo demoníaco: sua carreira é construída no período entre-guerras, é permeada pela angústia, dor e sofrimento deste período. Para Wigman, a dança não deve contar uma história, mas sim buscar a essência das coisas, atendo-se ao destino trágico do homem e da humanidade.

Para Wigman, a técnica de dança deveria estar a serviço da emoção: "...a formação do dançarino não deve começar por uma disciplina que o leve a moldar seus gestos segundo modelos estabelecidos, mas sim por tentativas, de início instintivas, através das quais vai tomando consciência do que tem a exprimir." (Wigman, apud Garaudy, 1980, p.108). Um aspecto importante da sua técnica é a relação do dançarino com o espaço. Para Wigman o espaço é limitado, é uma resistência contra a qual é preciso lutar. Esta maneira de viver o espaço determina uma certa concepção do movimento: através do movimento o homem se relaciona com um espaço que lhe é ameaçador; o movimento toma um novo sentido, torna-se

descontínuo e imprevisto, remeta a uma tensão que nada mais é do que a reunião de forças para resistir a este espaço ameaçador.



Canção do Destinal - Mary Wigman. In Michel & Ginot, 1995 p. 99

Outro representante da vertente alemã foi **Rudolf Von Laban** (1879-1958) que, embora seja húngaro, desenvolveu seu trabalho na Alemanha e na Inglaterra e também criou uma poética própria. Para ele, a dança é a arte dos movimentos do corpo no espaço, em que as evoluções do dançarino constroem uma arquitetura no espaço, cuja estrutura decorre dos significados internos da ação e da emoção.

Laban criou um importante método para análise do movimento humano, em que espaço, tempo, peso e energia são os parâmetros principais. Desenvolveu uma concepção de espaço a partir da figura da *kinesfera* - esfera englobando o espaço de proximidade do corpo em movimento, cujo centro corresponde ao centro de gravidade do corpo. Criou um sistema de registro de movimento - *labanotation*. Desenvolveu também uma metodologia para o ensino da dança cujo objetivo principal era preparar o corpo do bailarino para que ele pudesse responder a diferentes exigências e solicitações relativas à expressão de sentimentos,

sensações e emoções. Por isso seu método era também chamado de dança livre, pois a partir da assimilação de seus princípios, as pessoas poderiam movimentar-se livremente, criando suas próprias seqüências de movimento.

Pode-se falar, ainda, da poética de **Cunningham**, para quem a dança é movimento e não emoção; movimento cuja expressividade encontra-se além da intenção, da personalidade, da emoção, dos sentimentos do bailarino.

Outra referência importante é **Pina Bausch**²⁵ e sua dança-teatro, da qual a coreógrafa afirma ser uma forma mais ligada ao teatro, não apenas dança, mas que só pode ser executada por bailarinos e na qual há utilização da técnica de movimento não para produzir o movimento, mas para controlar a emoção e a dissociar do gesto; ocorrendo, em consequência, uma rarefação do movimento dançado, e uma dissociação entre o gesto e a situação representada.

No Brasil, respingaram diferentes poéticas da dança ocidental. Muitas vingaram e deram frutos, tornando-se também auxiliares na construção de poéticas particulares. O que nem sempre foi fácil, pois ao contrário da dança nos Estados Unidos e na Europa, as condições (econômicas, políticas, estéticas) para o desenvolvimento da dança não foram favoráveis. Por isto, muitas vezes vai estar presente nos objetivos e intenções de coreógrafos, diretores e bailarinos uma preocupação em tornar viável seu trabalho e em conquistar público, espaço e condições para a dança no Brasil.

Sem a preocupação de fazer um inventário da dança artística no Brasil e também sem maiores cuidados de ordem cronológica, destaco alguns grupos e pessoas importantes neste processo.

²⁵ Pina Bausch (1940), alemã. Estudou dança moderna na Alemanha e desde 1973 dirige o Wuppertal Tanztheater, onde vem desenvolvendo sua dança -teatro. Esteve no Brasil com sua companhia em 1982 e em 1990.

Existem, assim, representantes da tradição do balé, como o Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um corpo de baile estável, mantido pelo governo estadual, que realiza montagens de repertórios clássicos - Dom Quixote em 1982, Quebra-Nozes em 1984 e 1985- e montagens grandiosas de coreógrafos nacionais - Floresta do Amazonas em 1985, coreografia de Dalal Aschar e Frederick Ashton e Descobrimento do Brasil em 1987, coreografia de Tatiana Leskova - sempre nos moldes consagrados pelas companhias internacionais de balé.

Navas & Dias (1992) registram a influência da dança expressionista alemã na formação de bailarinos, coreógrafos e professores de dança na cidade de São Paulo, a partir de 1930. Também a primeira faculdade de dança do país - Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - fundada em 1956 tem raízes na dança expressionista alemã. Do mesmo modo, Cunha e Franck (1990) relatam a influência da dança expressionista nas primeiras montagens coreográficas em Porto Alegre, pois Lia Bastian Meyer e Tony Petzhold, bailarinas e professoras de dança pioneiras em Porto Alegre, fizeram sua formação na Alemanha, estudando balé e dança expressionista com Mary Wigman.

Destaca-se, ainda, a influência que algumas outras poéticas da dança moderna tiveram no desenvolvimento da dança no Brasil, principalmente se for citado o trabalho de **Eva Schul** (baseado em **Hanya Holm** e **Nikolaïs**)²⁶, desenvolvido em Curitiba, junto à Faculdade de Dança da PUC - Paraná/Teatro Guaíra (de 1980 a 1993) e em Porto Alegre (de 1976 a 1980 e a partir de 1993).

²⁶ Hanya Holm (1898 - 1991) Estudou euritmia com Jacques-Dalcroze, na Suíça e trabalhou na Alemanha com Mary Wigman. Em 1931 fundou uma escola de dança em Nova York, onde trabalhou até o fim de sua vida, influenciando uma nova geração de coreógrafos, dentre os quais Nikolaïs. Alwin Nikolaï, (1912- 1992) definia suas obras como peças de som e visão. No seu trabalho, o movimento é um dos elementos da encenação, em paridade com os acessórios, as projeções luminosas, o som, formando seqüências de imagens coreográficas quase pictóricas. O corpo dos bailarinos muitas vezes é transformado e despersonalizado por adereços cênicos. Esteve no Brasil com sua companhia em 1973, 1977 e 1985.

Martha Graham também foi influência tanto em São Paulo, com **Ruth Rachou** e **Clarisse Abujamra**, quanto em Porto Alegre, com **Cecy Franck**.

Em Porto Alegre, Eva Schul e Cecy Franck são referências na formação de “corpos modernos”, ou seja, de bailarinos formados a partir do estudo das técnicas de dança moderna e desenvolvem trabalhos singulares, referenciados em poéticas da dança moderna. É importante registrar, também, que suas aulas são procuradas por “pessoas comuns”, que não estão interessadas em se tornarem bailarinos, mas que escolhem a dança seja enquanto atividade de lazer, seja enquanto atividade física.

Katz (1994) ressalta que, a partir da década de 70, começa-se a tentar elaborar uma “dança brasileira”. Neste processo, identifica o **Ballet Stagium** (SP) como “desbravador”: utilizando como temas questões sociais da época, fatos da história recente da América Latina, situações cotidianas do país, retratando grupos humanos como o nordestino, as mães da Plaza de Mayo e índios do Xingu. O Stagium viajou pelo Brasil inteiro, com o intuito de levar a dança a um público afastado dos espetáculos de balé. Baseando seu trabalho na técnica do balé, o Stagium abriu um caminho para a popularização da dança artística no Brasil.

Em Porto Alegre, o **Terra - Companhia de Dança do Rio Grande do Sul** (1981-1984) teve como propósitos promover a dança do Rio Grande do Sul, dentro e fora do Estado, lutando pela profissionalização do bailarino gaúcho e procurando mostrar que a dança é uma linguagem comprometida com seu tempo. A análise de Druck (1996) mostra que:

“Sob a direção do argentino Valério Césio, o grupo dançou até 1984 a alma porteña com o *swing e garra brasileiros*. Não era exatamente o vocabulário coreográfico a inovação que o grupo propunha, mas a personalidade dramática que texturizava a execução dos movimentos, do vocabulário eclético resultante entre o cartesianismo do balé e a vontade de criar narrativas contemporâneas.” (Druck, 1996) (grifos da autora)

A Companhia Terra, através de apresentações em parques, presídios, praças, ruas, também tinha como objetivo popularizar a dança.

É importante destacar que, pelo menos em Porto Alegre, há uma certa dificuldade de manutenção dos grupos de dança, embora haja exceções como o **Balé Fênix** (atuando desde 1981) e o **Terpsi Teatro de Dança** (desde 1987). No entanto, é importante notar que as dissoluções dos grupos não significam o encerramento da carreira de coreógrafos e bailarinos, que continuam a atuar individualmente ou em outros grupos. Se não há uma tradição de grupos e companhias estáveis, isso não quer dizer que os trabalhos se percam irremediavelmente: de certo modo, continuam existindo nos corpos dos bailarinos e na memória dos coreógrafos e são, algumas vezes, revisitados por eles em outras criações. Desse modo, assim como a aula de dança, os grupos são um lugar importante na formação técnica e artística dos bailarinos, sendo também referências para o público de dança.

Na década de 80, **Ivaldo Bertazzo** (SP), trabalhando com danças folclóricas e com processos pessoais de investigação do corpo e do movimento, realiza espetáculos com mais de cem pessoas - alunos seus, não necessariamente “bailarinos”:

“Nesse ano (1981), Ivaldo promovia um baile com 140 alunos e quatro formas de danças folclóricas: masculinas, femininas, de casais e coletivas. *Grande noite de Baile II* reunia músicas renascentistas misturadas ao folclore do Irã, de Israel, da Grécia, da Sicília e Khatakali numa trilha sonora de uma dança acessível a todos. Trabalhos grupais com as várias possibilidades do indivíduo encontrar-se e a seus companheiros. O que Ivaldo fornece é a oportunidade de se experimentar o movimento como uma alternância de estados, que pode resultar em equilíbrio. Quem não consegue desaprender fica limitado, fixado. Porque é preciso reaprender a se mover no espaço, no meio de tanta gente, sem invadir o espaço do outro, para se machucar cada vez menos.” (Katz, 1994, p. 85)

Pode-se dizer que o **Grupo Corpo** (MG), com as criações de Rodrigo Pederneiras, engendrou uma poética própria, visto que seu trabalho, apoiado pela técnica do balé, expande-se em criações originais, principalmente a partir dos anos 80:

“Parte da contundência de sua obra vem do trabalho com muitos e simultâneos elementos coreográficos velozmente articulados, como acontece em *21* (1992). Nessa peça, ao invés de destacar um perigos pas de deux do conjunto de bailarinos, opta por colocar esse “passo/dança de dois” como um elemento a mais na composição de um trecho do trabalho, rompendo com o ponto-de-fuga espacial das coreografias clássicas...” (Navas & Dias, 1992, p. 173)

Destacam-se, ainda, trabalhos como o de **Ana Maria Mondini**, gaúcha radicada em São Paulo, que nos anos 90, no dizer de Katz (1994), rascunha uma possibilidade de resgatar o regional. E também o **Terpsi Teatro de Dança** que, em Porto Alegre, manipula uma linguagem próxima à dança-teatro de Pina Bausch.

Na verdade, estas e outras poética mereceriam ser detalhadas cuidadosamente. No entanto, por razões já destacadas há pouco, limito-me a estes exemplos²⁷.

Aderir a uma poética ou a outra, recriar poéticas ou mesmo propor novas poéticas passa, em dança, pelo entendimento de que este processo se faz, sempre e necessariamente, pelo modo de trabalhar o corpo e o movimento. Assim, por exemplo, para fazer dança moderna, não basta seguir um “receituário” do que seja moderno (em termos de valores, de conceitos, de temas, de cenários, de figurinos, de músicas). É preciso ter também corpos construídos “modernamente”, é fazer com que a tradição da dança moderna esteja viva nos corpos que dançam. Do mesmo modo, propor novas poéticas é propor novas visões de

²⁷ Outras poéticas da dança ocidental, como a de Martha Graham e da dança pós-moderna, estão destacadas na seção 4.2.1, páginas 20 a 24

mundo, de arte e de dança que se concretizem e se expressem através dos movimentos e gestos dos dançarinos. É preciso não esquecer, também, que a inspiração poética se insinua à nossa revelia, como um estalo da imaginação, soprando, ao corpo, possibilidades de novas criações.

Como procurei demonstrar nesse capítulo, a dança é uma manifestação artística do corpo em movimento. Ela se revela através de movimentos que se instauram no corpo, surgem e desaparecem contínua e rapidamente, criando infinitudes de formas corporais e transfigurando este corpo. A dança é, então, criação, reinvenção e transformação dos movimentos corporais humanos, através de um fazer técnico, que resulta na criação de obras coreográficas. Os diferentes modos de se fazer dança referenciam-se em diferentes paradigmas que constituem as inúmeras poéticas da dança.

O corpo que dança transfigura-se em formas simplesmente por se transfigurar, sem outro motivo que não seja o de realizar o ato de dançar. No entanto, este ato deve se dar não só para realizar a experiência da dança em quem está efetivamente dançando, mas para realizá-la também para o outro. A dança só existe plenamente quando há participação (e não importa se quem participa está também dançando ou apenas assistindo). A dança é o corpo transfigurando-se em formas que se dão a reconhecer por outros corpos. Nesta relação, o corpo que dança transfigura-se em movimentos potencialmente significativos, que inauguram sentidos coreográficos.

CAPÍTULO DOIS

MOVIMENTO - VISIBILIDADE DO SENTIDO DANÇANTE

*Nunca eu tivera querido
dizer palavra tão louca:
bateu-me o vento na boca,
e depois no teu ouvido.*

*Levou somente a palavra,
deixou ficar o sentido.*

*O sentido está guardado
no rosto com que te miro,
neste perdido suspiro
que te segue alucinado,
no meu sorriso suspenso
como um beijo malogrado.*

*Nunca ninguém viu ninguém
que o amor pusesse tão triste.
Essa tristeza não viste,
e eu sei que ela se vê bem...
Só se aquele mesmo vento
Fechou teus olhos, também...*

(Canção, Cecília Meireles, 1983, p.64)

Buscar o sentido em dança, encontrar uma direção que aponte para a construção de sentidos coreográficos: tal é o objetivo deste capítulo. Esta busca começa porque, recorrer à bibliografia existente em dança, é deparar-se, quase sempre, com a afirmação de que dança é linguagem. Esta afirmação se faz, muitas vezes, sem maiores preocupações teóricas ou epistemológicas. Sobre este tema, vale a pena registrar as palavras de Katz (1993). A autora inicia sua tese de doutorado dizendo: “Grande parte dos relatos e das histórias, aqui no Ocidente, faz do entendimento da dança como linguagem um absoluto” (Katz, 1993, p.1) , para em seguida criticar este entendimento, baseado numa “espécie de

acordo tácito” entre os que teorizam e/ou praticam a dança, e suas poucas preocupações em questionar ou mesmo embasar uma concepção de dança não só enquanto linguagem, mas enquanto linguagem universal.

Um aspecto importante a destacar quando se trata a dança enquanto linguagem diz respeito à expressividade. Embora haja uma tendência de considerar a dança como manifestação direta e espontânea das emoções do dançarino, há todo um processo de elaboração para se chegar à expressão de sentimentos e afetos pela dança.¹ Como diz Merleau-Ponty, “O que o pintor põe no quadro não é o eu imediato, o matizar-se do sentir, mas seu estilo, que conquista tanto por seus experimentos quanto pela pintura dos outros e do mundo. (Merleau-Ponty, 1984, p. 151) O mesmo pode ser dito da dança: numa coreografia estão presente as vivências de bailarinos e coreógrafos impressas nos seus corpos e moduladas por um maneira de formar. A função expressiva da arte - e da dança - vai-se resolvendo no processo de criação: “a expressão é a linguagem da coisa mesma e nasce de sua configuração.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 328) Do mesmo modo, a função expressiva só encontra sua plena realização na relação com o fruidor. É no outro que a expressão do dançarino toma relevo e conquista sentidos coreográficos.

O entendimento da dança enquanto linguagem reflete-se, muitas vezes, numa preocupação com o significado - o que quer dizer tal coisa - ou com as possíveis traduções e explicações que uma coreografia possa ter. O compromisso com uma significação passa, muitas vezes, pela idéia de que a dança - e os movimentos de dança - devem expressar algo que está fora da própria dança: pensamentos, sentimentos, idéias, histórias. O importante não é a dança, mas o que a dança tem a dizer. O importante são os conteúdos - geralmente ligados à noção de argumento ou assunto - que a dança tem a apresentar.

No entanto, conteúdo não é, necessariamente, o que se costuma denominar como tema, argumento ou assunto, pois a obra não precisa, a rigor, procurar o próprio conteúdo em um argumento ou assunto (Pareyson, 1993). Mais do que o tema, o que define a obra é o estilo, ou seja, o modo como coreógrafos e bailarinos se dispõem para realizar a sua arte. Há uma pregnância da forma no conteúdo, o que torna difícil destacar conteúdos de formas.

Sendo assim, mais do que os conteúdos, ou mesmo significados em uma dança, pretendo buscar seus sentidos coreográficos. Faço isto já supondo que não há como separar sentido de forma: não há como separar da coreografia o seu sentido.

Portanto, neste capítulo, o importante não é perguntar o que a dança tem a dizer, mas sim especular a respeito de como o movimento, em dança, adquire sentido, buscando o sentido no corpo e no movimento de dança. É importante citar que a dança aqui referida será a dança teatral, compreendida enquanto uma atividade artística e organizada deliberadamente para estabelecer uma relação significativa com um público.

A dança enquanto espetáculo é um sistema complexo. Geralmente, um espetáculo de dança apresenta mais de uma coreografia², do mesmo modo que um espetáculo teatral apresenta mais de uma cena. Em alguns casos, as coreografias têm relação entre si, o espetáculo tem uma narrativa, pode até “contar uma história”, como no caso dos balés de repertório: Giselle, Lago dos Cisnes³; ou no caso de trabalhos como Barba-Azul de Pina

¹ Como destaquei no capítulo 1, Langer (1980) trabalha esta questão quando refere-se ao gesto em dança enquanto gesto virtual

² A palavra coreografia é de origem grega. O termo *choreía* designa dança; já *grápho* designa escrita. Originalmente, tem-se escrita da dança. Atualmente, coreografia é entendida como a arte de conceber e compor seqüências de movimentos, passos ou gestos que compõem uma dança; ou como a própria seqüência de movimentos que constituem uma dança.

³ Sobre Giselle, ver capítulo 1, nota número 16.

Bausch⁴. Em Porto Alegre, a coreógrafa Eva Schul adaptou para dança a peça “O Balcão”⁵, de Jean Genet. O espetáculo intitulou-se “Caixa de Ilusões” e procurou seguir uma seqüência narrativa semelhante à proposta por Genet: estava organizado em cenas, compostas por uma ou mais coreografias. Cada cena e cada coreografia constituíam uma unidade (como um capítulo em uma dissertação de mestrado), tanto que, em mais de uma ocasião, coreografias do espetáculo foram apresentadas isoladamente, sob o título de “Fragmentos de Caixa de Ilusões.”⁶

De outro modo, são também freqüentes os espetáculos de um mesmo grupo ou companhia em que são apresentadas coreografias independentes. Do mesmo modo, há eventos - mostras de dança, por exemplo - em que são apresentados trabalhos de diferentes coreógrafos, dançados por diferentes grupos e bailarinos⁷.

Em uma coreografia, muitas coisas tornam-se significativas: o tema a que a coreografia está relacionada ou deseja abordar, a música ou sua ausência, o figurino, a luz, o cenário e, é claro, os movimentos e gestos executados pelos bailarinos. Sem desconsiderar a importância destes componentes, vou ater-me com mais cuidado aos movimentos e gestos que

O Lago dos Cisnes é um balé em quatro atos, com coreografia de Resinger e música de Tchaikovski, estreou em 1877, em Moscou, dançado pelo Balé Bolshoi. O balé conta a história da princesa Odeie, transformada em cisne por um bruxo.

⁴ Na verdade, este trabalho tem como título *Barba Azul - escutando uma gravação em fita da ópera de Béla Bartok, “O Castelo de Barba Azul”*. Foi encenado pela primeira vez em 1977, utilizando o conto Barba Azul, de Perrault como fonte. No entanto, segundo Canton (1994), a coreógrafa não seguiu a estrutura narrativa do conto, apropriando-se da estrutura do conto e construindo narrativas paralelas e fragmentadas, durante toda a encenação.

⁵ Jean Genet (1910-1986). Dramaturgo e romancista francês.

⁶ Isto é comum também em peças de repertório clássico. Companhias consagradas como o Balé Bolshoi, apresentam fragmentos de algumas obras, como o *pas de deux* final do Lago dos Cisnes, por exemplo.

⁷ Esta é uma prática recorrente em Porto Alegre, seja pela dificuldade de se organizarem espetáculos de dança, seja pelo impulso dado por projetos como o *Dançar* (Secretaria Municipal de Cultura) ou o *Quartas na Dança* (Instituto Estadual de Artes Cênicas)

compõem a coreografia: entendo que eles são, em última instância, o foco principal da produção do sentido em dança, ou melhor, o que dá sentido à dança.

Sendo assim, para estudar esta questão, optei pela semiologia como uma primeira via de acesso.



Gragonfly - Ana Pavlova. In ESPIE, 1988 p. 05

1. Semiologia: uma via de acesso

A Semiologia é uma área do conhecimento cujo objeto de estudo é o signo. Ela preocupa-se em estudar os mais diversos sistemas de signos, descrevendo e analisando a natureza específica e os caracteres peculiares de cada sistema. É um campo de estudo bastante vasto, possui muitas vertentes. Os estudos de Semiologia, pelo menos em sua vertente francesa, tiveram origem a partir de Saussure, que lançou as bases para uma ciência dos signos, na primeira década do século XX. Esta ciência se utilizaria dos principais conceitos da Lingüística, mas teria um desenvolvimento autônomo e viria a abarcar a própria Lingüística. Desse modo, o estudo da língua - linguagem falada e escrita - tornou-se, por muito tempo, modelo para o estudo dos demais sistemas semiológicos, inclusive dos sistemas não-lingüísticos.

Embora atualmente as pesquisas semiológicas tomem rumos diversos, para construir este capítulo utilizarei alguns autores que seguem a vertente francesa, servindo-me, principalmente, de Greimas, Barthes, e Buysens. No entanto, não é meu objetivo simplesmente transpor as noções da Semiologia para uma análise da dança.

A Semiologia surgiu como um modelo construído a partir da Lingüística, a partir da busca de uma exatidão, de uma estruturação rigorosa para a compreensão dos fenômenos da linguagem e da comunicação humana. Lembremos também, que a dança é uma manifestação do corpo humano em movimento, com possibilidade de ser também manifestação artística e que, por estas razões, foge, inúmeras vezes, aos modelos e padrões estruturais...

A idéia de que os movimentos do corpo humano podem ser tratados como um sistema de significações está presente nos trabalhos de alguns semiólogos e já em 1968 esta preocupação tomou forma através de um número especial da Periódico *Langages*, dedicado a “Práticas e linguagens gestuais”. Desta publicação, destaco os trabalhos de Greimas, Proca-Ciortea e Giurechescu, Rastier e Kristeva.

Greimas fala da possibilidade de se tratar a gestualidade como um sistema semiológico, pois o corpo humano, graças à sua mobilidade, reúne condições para servir de suporte a um código de expressões, a partir do qual pode surgir a significação.

Rastier investiga sobre comportamento significativo, buscando as condições que definem a significação para comportamentos dados. Em sua concepção, comportamento é o conjunto de todos os gestos e atitudes observadas. Assim, ao referir-se a comportamentos significativos, o autor trabalha a partir de gestos, atitudes e sua significação.

Proca-Ciortea e Giurchescu também afirmam o potencial significativo dos gestos e movimentos do corpo humano, ressaltando a necessidade de tratá-los como um sistema de signos.

Já Kristeva faz uma abordagem diferenciada das anteriores, na qual questiona a aplicação das noções da lingüística e da semiologia clássica aos gestos e movimentos e a própria concepção da gestualidade como linguagem. Ela afirma a irredutibilidade do gesto à linguagem verbal e salienta a necessidade de se conceber a linguagem não como representação, mas como produção:

“A gestualidade, como o discurso (fonético) ou a imagem (visual), é suscetível de ser estudada como uma atividade com o sentido de uma despesa, de um gasto, de uma produtividade anterior ao produto, anterior à representação como fenômeno de significação no circuito comunicativo; é então possível não se estudar mais a linguagem como uma representação que é motivo de uma ação, mas não toca em nada a natureza da ação, mas como uma atividade anterior à mensagem representada e representável.” (Kristeva, 1968, p.50)

Na verdade, a maioria dos autores⁸ afirma que não se pode reduzir a análise e interpretação da gestualidade aos fatos da lingüística. No entanto, quando propõem uma sistematização dos gestos e movimentos, caem, algumas vezes, nas “armadilhas” do estruturalismo, transferindo os modelos da lingüística para uma análise dos gestos, classificando-os rigidamente, gramaticalizando-os e sintagmatizando-os.

No que se refere à dança, também encontramos estudos preocupados com uma abordagem semiológica. Os artigos de Monteiro (1985): “Comunicação em Dança: aplicabilidade das noções lingüísticas estruturais em dança?” e de Proca-Ciortea e Giurchescu (1968): “*Quelques aspects théoriques de l’analyse de la danse populaire*” são exemplos. No

⁸ Ver Barthes (1990), Greimas (1968), Kristeva (1968), entre outros.

primeiro caso, a autora, embasada em teorias lingüísticas, trata da especificidade da comunicação em dança, entendendo-a como atividade artística. No segundo caso, faz-se uma abordagem estrutural da dança, buscando encontrar constantes que permitam decifrar, de acordo com certos modelos, as relações, as conexões e a lógica de organização interna da dança. No referido artigo, são aplicados alguns conceitos básicos de Semiologia à análise da dança popular, ao mesmo tempo em que é proposta uma notação estenográfica para a dança popular.

Por outro lado, há trabalhos sobre dança que, se não se preocupam especificamente com uma abordagem semiológica, tratam da significação em dança. É o caso de Hanna (1977), que identifica algumas características comuns à dança e à linguagem verbal, tais como intercomunicação (alguém pode ser receptor e transmissor), arbitrariedade (muitas características não podem ser preditas), descontinuidade (limite ou salto no tempo contínuo), projeção (as referências podem não estar imediatamente presentes), dualidade de padrões (um sistema de ações e um sistema de significados), transmissão cultural, ambigüidade e afetividade. Do mesmo modo, a autora aponta importantes diferenças entre dança e linguagem verbal, destacando o fato de que os principais canais predominantes em dança são os canais motores/visuais-cinestésicos-auditivos-olfatórios-proxêmicos-táteis, ao invés dos canais vocais/auditivos, mais comuns no uso da linguagem verbal.

Encontro, então, na semiologia uma via de acesso para o estudo do movimento em dança. Por vezes, uma via um tanto tortuosa, visto que o domínio de seus conteúdos não é tarefa simples. Por isso, trabalho, num primeiro momento, com algumas definições e conceitos básicos da semiologia estrutural para, a partir deles, estabelecer as relações desejadas no que se refere à dança. Algo como a primeira parte de uma aula de dança, em que

se realizam exercícios que num segundo momento irão embasar seqüências de movimentos mais complexas e, deseja-se, mais dançantes.

2. Alguns conceitos básicos em semiologia estrutural

2.1 Significação e linguagem

Para Barthes (s.d.), o poder de significação de objetos, imagens, comportamentos dá-se sempre e cada vez mais a partir do recorte da linguagem falada ou escrita:

“ ... parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos significados possam existir fora da linguagem: perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: o sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem.” (Barthes, s.d. p.12)

A significação dá-se sob a linguagem, à sombra e ao abrigo da linguagem. Depende dela, mas também sabe relacionar-se com ela, instigá-la, por vezes provocá-la, ou mesmo deixá-la muda, sem ‘fala’, quando propõe novas maneiras de significação.

O sistema com que vamos trabalhar aqui é dança. Tratando a dança como um sistema cujos signos serão movimentos e gestos, supõe-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir de uma coreografia se fará no contexto da linguagem. Sendo assim, não existirá significação em dança se não houver denominação, se os movimentos, os gestos, a coreografia não for abrigada e/ou percebida no contexto da linguagem. Só haverá significação se o sentido dos gestos e movimentos for proferido.

2.2. Língua /Fala:

No estudo da linguagem, destaca-se a relação entre língua e fala: "... cada um destes dois termos só tira evidentemente sua definição plena do processo dialético que une um ao outro: não há língua sem fala e não há fala fora da língua." (Barthes, s.d. p. 18) A língua é um fato social e a fala, um fato individual. A língua é a parte social da linguagem, um contrato coletivo ao qual os indivíduos têm de se submeterem se quiserem se comunicar. A fala é um ato individual de seleção e atualização dos fatos da língua: falamos a partir do que existe na língua, mas adquirimos a língua a partir da fala:

"Só podemos manejar uma fala quando a destacamos na língua; mas, por outro lado, a língua só é possível a partir da fala: historicamente os fatos de fala precedem sempre os fatos de língua (é a fala que faz a língua evoluir), e, geneticamente, a língua constitui-se no indivíduo pela aprendizagem da fala que o envolve (não se ensina a gramática e o vocabulário, isto é, a língua, de um modo geral, ao bebês). A Língua é, em suma, o produto e o instrumento da Fala, ao mesmo tempo: trata-se realmente, portanto, de uma verdadeira dialética." (Barthes, s.d., p.19)

Proca-Ciortea e Giurchescu (1968) sugerem uma utilização da dialética língua/fala no estudo da dança, mais especificamente, no estudo da dança popular e folclórica. Para as autoras, a relação dialética língua/fala pode se traduzir, no plano do movimento corporal, pela relação entre língua coreográfica/dança. Nesta relação, a língua coreográfica é elaborada pela massa inteira dos intérpretes - a exemplo da "massa falante" de Barthes, a partir da qual a língua pode existir plenamente - e consolidada por uma longa prática. Neste caso, o sistema de valores - os gestos e movimentos, suas combinações rítmicas e espaciais - que constitui a língua coreográfica não pode ser alterado por um indivíduo.

Uma dança folclórica pode ser entendida enquanto uma fala - enquanto um canal individualizado - que permite aos intérpretes selecionar, reproduzir ou combinar

elementos do código de movimentos pré-existente, seguindo certos modelos consagrados pela tradição. Ou seja, vai-se buscar num repertório de movimentos existentes (ou numa língua coreográfica) os elementos para a construção de falas coreográficas (danças). Por outro lado, a construção de falas coreográficas enriquece a própria língua coreográfica, descobrindo, por exemplo, novas combinações de gestos e movimentos.

Isto pode ser verificado nos trabalhos de projeção folclórica, realizados por alguns grupos de danças gaúchas: recolhem-se danças populares do Rio Grande do Sul (e neste processo já se encontram diferentes versões para uma mesma dança, conforme a região) e modificam-se algumas seqüências, mantendo uma estrutura básica. Pode haver, também, a criação de novas danças. Nos dois procedimentos, os passos de dança são selecionados a partir de um repertório pré-existente, mas são recombinaados e atualizados, introduzindo modificações na própria língua coreográfica.

No caso da dança moderna e contemporânea⁹, pode ocorrer uma relação similar: buscar, num repertório de gestos e movimentos (numa língua coreográfica), os elementos para a construção de coreografias (de falas coreográficas). No entanto, uma coreografia pode transgredir uma língua coreográfica, pode buscar outros movimentos além dos encontrados naquele repertório. E pode haver, sim, uma modificação dos sistemas de valores da língua - ou seja, a criação de novos movimentos e gestos ou sua utilização em contextos antes não imaginados - a partir de um indivíduo ou grupo restrito de indivíduos.

Barthes (s.d.) ressalta que, para a maioria dos sistemas semiológicos, a língua é elaborada não pela “massa falante”, mas por um grupo de decisão: no caso da dança moderna

⁹ O termo dança contemporânea será usado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje que não se adequam às classificações tradicionais, como balé e dança moderna. Incluirá os trabalhos mais recentes da geração da dança pós-moderna americana, a nouvelle danse européia, a dança-teatro, o butoh japonês e seus seguidores no Ocidente, as criações brasileiras que buscam uma identificação com a cultura local, dentre outros.

e contemporânea, a língua não seria elaborada pela massa dos intérpretes, mas por alguns coreógrafos e bailarinos. No entanto,

“... as elaborações dos grupos de decisão são apenas os termos de uma função sempre mais geral, ou seja, o imaginário coletivo da época: a inovação individual é assim transcendida por uma determinação sociológica (de grupos restritos) e estas determinações sociológicas, por sua vez, remetem a um sentido final, de natureza antropológica.” (Barthes, s.d., p. 34)

Sendo assim, se um coreógrafo pode criar novos movimentos, ou reutilizar um repertório de movimentos existentes em uma situação completamente inesperada, criando coreografias que escapam a um modelo usual, ele o faz a partir de um processo pessoal, mas também a partir de um processo que, em determinado momento, precisará “dialogar” com o que já existe: mesmo surpreendendo e/ou subvertendo, haverá uma relação com o que já foi feito, já foi criado, por ele ou pela massa falante da dança. Não se cria a partir do nada. Além disso, o próprio material para a criação coreográfica - o movimento - já vem com muitas referências. É o que revela o bailarino Tanaka: “Sinto que todas as experiências físicas e de movimento que tive, permanecem dentro de mim. Seus valores não podem ser quantificados nem fixados.” (Mim Tanaka, apud Ponzio, 1995.)¹⁰

2.3. Signo

Conforme Barthes (s.d.), o termo signo está presente em diferentes áreas do conhecimento humano e tem uma história bastante rica. Do mesmo modo, Eco (1991) conta

¹⁰ Mim Tanaka, japonês, um dos mais importantes representantes da dança Butoh, em entrevista concedida a Ponzio, respondendo sobre qual a importância dos estudos de balé clássico, técnica de Martha Graham e de sua experiência como jogador de basquete. O butoh é uma dança de origem japonesa, tendo surgido no final da década de 1940, questionando tanto os valores artísticos tradicionais japoneses quanto os padrões de modernidade impostos pela americanização que começava a emergir com o final da Segunda Guerra Mundial

um pouco da “história” do signo - de Parmênides e Hipócrates, na Grécia Clássica, século V a.C.; passando por Santo Agostinho, na Idade Média; por filósofos como Hobbes, Leibniz, Bacon e Husserl até chegar à construção, no século XX, de uma ciência semiótica que, não obstante sua heterogeneidade, é definida como uma doutrina dos signos.

A partir de Saussure (s.d.), o signo é descrito como sendo composto de um significante e de um significado. O signo é uma realidade bifacial, a união entre significado e significante ocorre “...à maneira de anverso e verso de uma folha de papel” (Barthes, s.d., p.42). A significação é o processo que une o significado e o significante e que tem como resultado o signo.

“Claro, esta distinção [entre signo e significação] só tem valor classificatório (e não fenomenológico): primeiro, porque a união de significante e significado não esgota o ato semântico, já que o signo vale também por seus contornos; em seguida, porque sem dúvida o espírito, para significar, não procede por conjunção, mas por recorte: na verdade, a significação (semiosis) não une seres unilaterais, não aproxima dois termos, pela simples razão de que significante e significado são, cada um por seu turno, termo e relação.” (Barthes, s.d., p. 51)

O signo é portador de expressão e conteúdo. O significante pertence ao plano da expressão e o significado ao plano do conteúdo. O significante é um mediador e necessita de matéria: a matéria transporta o signo. No caso do signo verbal, a matéria seria o som. No caso do signo gestual, a matéria seria o movimento. O significado, como quer Barthes, é “este ‘algo’ que quem emprega o signo entende por ele(...) [pois] objetos, imagens, gestos tanto quanto sejam significantes, remetem a algo que só é dizível por meio deles.” (Barthes, s.d., p.46). Nesta relação, o significante recobre o significado.

Em lingüística, a relação que une significado e significante é imotivada e contratual em seu princípio, porque baseada numa convenção: o som de uma palavra não tem, necessariamente, uma relação analógica com o objeto que representa:

“Assim, a idéia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma interior à seqüência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra seqüência, não importa qual; como prova temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes: o significado da palavra francesa *boeuf* (‘boi’) tem por significante *b-ö-f* de um lado da fronteira franco-germânica, e *o-k-s* (Ochs) do outro.” (Saussure, 19?, p. 81-2)

No entanto, esta relação contratual é coletiva, inscrita numa temporalidade longa: a língua é um sistema social, organizado coletivamente.

Os signos têm valor a partir da relação que estabelecem entre si: “... o que há de idéia ou matéria fônica em um signo importa menos do que há ao seu redor nos outros signos” (Saussure, apud Barthes, s.d., p.58). A produção do sentido faz-se a partir do recorte e da articulação entre os signos. Um sistema de signos produz um texto ou uma mensagem “sem-fim”, constituída pelo conjunto das mensagens de cada signo. Torna-se necessário estabelecer as unidades significantes mínimas, ou seja, os limites dos signos que constituem a mensagem. Ao mesmo tempo, é preciso estabelecer relações entre os signos -geralmente relações de oposição, diferenças e contrastes - a partir das quais eles terão valor e significação.

Se aplicado este modelo à dança pode-se ter como signo o gesto; como significado o conteúdo do gesto (o que ele quer dizer); como significante, o movimento; o movimento seria a matéria que transporta o signo, no nosso caso, o gesto. Uma coreografia pode ser entendida enquanto um texto, que pode ser recortado em unidades gestuais significantes. O significado de um gesto é dado por um contexto coreográfico, pela dança

como um todo, e o todo da dança está estreitamente relacionado à cultura, à sociedade na qual está inserida.

Neste caso, pode-se dizer que a dança teria um sistema de significantes que incorporaria um sistema de significados. Greimas (1975) sugere o uso de *dancemas* ou figuras gestuais. O *dancema*, em analogia a fonema, seria o menor segmento distingüível de uma seqüência de movimentos, o qual, relacionado a outros *dancemas* poderia adquirir um significado em determinado contexto coreográfico, tendo seu conteúdo reconhecido em analogia ao conteúdo lingüístico - semantema. Mas logo percebemos a dificuldade de aplicar este modelo à dança: que conteúdo lingüístico corresponderia a uma seqüência de chainés¹¹, seguido de dois passos e de um arabésque¹² no balé *Les Sylphides*¹³? Haveria diferença de conteúdo lingüístico, de significado quando, no mesmo balé, o arabésque é realizado pelo corpo de baile? Ou quando é realizado pelo casal principal? Enfim, a utilização dos *dancemas* corresponderia a uma necessidade de conteúdo, a uma necessidade de atribuir significados a determinadas passagens coreográficas? Ou esta seria uma necessidade de quem está observando, procurando significados e buscando “formatar” a dança a determinados modelos?

Se determinar correspondência entre significados e significantes já é tarefa complicada no balé, um sistema já codificado, cujas origens remontam ao século XVI, o que se pode dizer em relação à dança moderna e contemporânea, que busca liberdade de criação, que proclama a possibilidade de utilização de quaisquer movimentos e gestos, que busca na improvisação e no acaso processos de investigação para a criação e composição coreográfica?

¹¹ Chainés, do francês, encadeados. Nome composto de *tours chainés déboulés*, que designa uma seqüência de giros rápidos e ininterruptos em que o bailarino passa de um pé para o outro, em linha reta ou em círculo.

¹² *Arabesque*, do francês arabesco. Um dos passos fundamentais do balé. O corpo de perfil apoia-se em uma perna enquanto a outra é estendida para trás num ângulo de até 180 ° graus. Os braços podem estar posicionado em diferentes posições. Há registros deste passo, com este nome, desde o século XVIII.

A composição de uma coreografia, tanto em dança moderna e contemporânea quanto no balé, não passa somente pela necessidade de adequação de significados a significantes ou pela necessidade de expressão de conteúdos lingüísticos através do movimento. Dito melhor, muitas vezes nem é este o propósito e o objetivo dos coreógrafos. Se retomada a noção de arte como formatividade e de obra como forma, podemos dizer que, no processo de criação coreográfica intervém o sentido de adequação, de organicidade, de necessidade que decorre de uma solicitação da própria obra: um movimento leva ao outro, as seqüências de movimentos suscitam prováveis sentidos, os sentidos sugerem novas possibilidades de movimentos. A coreografia vai sendo formada e, no mesmo processo, vai fornecendo elementos para se formar.

Além do mais, em dança nem sempre é necessário entender “ao pé da letra” o que o coreógrafo quer “dizer”. A busca de um sentido, em dança, não passa, necessariamente, por um entendimento literal. O entendimento da dança está mais relacionado a uma assimilação do significante. Numa analogia com a língua, pode-se dizer que é como se os fonemas fossem escolhidos sem a preocupação de que eles tivessem que, necessariamente, responder por uma significação dentro das convenções daquela língua. Algo similar a este processo pode acontecer na poesia de Augusto de Campos:

¹³ Les Sylphides (estréia em 1909): balé em um ato, com coreografia de Fokine (1880-1942) e música de Chopin. A obra procura evocar os grandes balés do período romântico, como La Sylphide (estréia em 1832) e Giselle (estréia em 1841)

1

A língua: a lânguida rainha melancálida
enrolada em seu bathbreathbanho palatino,
a sempitépida, a blendalmolhada e alqueblându-las
cobras corais como cópulas de oravoz.

2

Os lábios: chaves de alveolava
que levam ao lago do peixe-cisne do beijo.

3

Escondem uma serpente os ouvidos
que se alimenta de insetos justos de seda rei espiralada
som.

4

Plorar: arcar com a plúvia em lágrimas alarmes.
Gonflamos amplos lenços por doloroso
olhos, fenestras dágua.

5

Flairar: claras narinas grânulos smelluftolor
plumas de sopro atmenalento ex hausto lento.
Aspir, expir, inspir, suspir. Ar. Flairar:
Softflores.

(OS SENTIDOS SENTIDOS in Campos, 1979, p.56.)

É importante ressaltar, no entanto, que estes signos inventados pelo poeta, que não possuem um significado já estabelecido, adquirem sentido, seja por seus contornos - seus significantes - seja por uma relação que se estabelece no próprio contexto do poema.

Em dança, os possíveis sentidos vão-se instaurando num contexto coreográfico, fundado, principalmente, nos movimentos e gestos dos corpos que dançam. Dito de outro modo, o corpo que dança estabelece, através dos movimentos e gestos da sua dança, um contexto onde estes mesmos movimentos e gestos adquirem sentido. A repetição de determinados movimentos ou seqüência de movimentos, a alternância de dinâmicas, as variações no modo de realizar uma ação (diferentes maneiras de correr, por exemplo) vão criando sentidos, próprios a esta coreografia e que podem ser percebidos pela assistência.

Principalmente em se tratando de dança, é importante ressaltar o pensamento de Buysens (1974), para quem o significado só pode ser atingido a partir do significante, o significante é o meio de se atingir o significado e a unidade do significante determina a unidade do significado. Em dança, isto tem conseqüências importantes, porque o significado é atingido pela platéia, a partir dos movimentos e gestos que estão sendo executados: não há outra forma de se compreender uma dança que não seja a partir do ato de ver. A informação em dança passa, num primeiro momento, por uma visualização - enxergar, olhar, assistir - para, então, poder apreciar/desfrutar, gostar/não gostar, refletir/discutir/criticar e talvez, tentar entender não o que a dança “quis dizer”, mas o que ela proporcionou a quem dançou e aos que a assistiram.

Foi dito há pouco que a relação que une significado e significante, em Lingüística, é imotivada. No que se refere aos sistemas não-lingüísticos, o problema torna-se mais complexo. Pode haver sistemas cujos significados são sustentados pela linguagem verbal - são chamados por Barthes (s.d.) de sistemas não-isológicos, sendo o caso das legendas em fotos de moda. Pode haver sistemas isológicos quando o significado materializa-se no seu significante típico. É o caso da música: o significado materializa-se no som. Não há tradução dos significados musicais em significados verbais. Há uma forma de significação específica para este sistema. Ocorre a utilização de metalinguagens (linguagem que fala de outras linguagens) para tornar inteligível o que se experimenta ao ouvir uma música:

“... interroguemos, por exemplo, indivíduos acerca da significação que atribuem a um trecho de música, submetendo-lhes uma lista de significados verbalizados (angustiado, tempestuoso, sombrio, atormentado); quando na realidade, todos esse signos verbais formam um só significado musical, que deveríamos designar por um número único apenas, o qual não implicaria nenhum recorte verbal ou conversão metafórica. Essas metalinguagens (...) são inevitáveis ...” (Barthes, s.d., p.49)

O mesmo ocorre em dança: não há como simplesmente traduzir os possíveis significados coreográficos em significados verbais. Parafraseando Barthes, em dança o sentido materializa-se no movimento, aparece ligado à presença empírica do gesto. Há uma forma específica de significação em dança, que deve encontrar eco e que deve ressoar no espectador de alguma maneira, não tão fácil de definir...

Se há sistemas isológicos, pode haver também sistemas motivados. Estes ocorrem quando a relação entre significado e significante for analógica, ou seja, for estabelecida por semelhança, por pontos em comum entre o significante e o significado. É o caso do desenho, por exemplo.

Barthes (s.d.) porém, ressalta a existência de sistemas “impuros”, nos quais as relações entre significado e significante podem ser analógicas ou não analógicas, motivadas, fracamente motivadas, por vezes imotivadas. Ao mesmo tempo, ocorre um trânsito, num mesmo sistema, entre o analógico e o imotivado.

No caso da dança, acredito tratar-se de um sistema “impuro”, onde, por vezes, o signo é motivado ou palidamente motivado (quando da imitação de movimentos de animais, ou de movimentos cotidianos, ou do uso de pantomima), ou imotivado. Este último é o caso das coreografias de Merce Cunningham, para quem a dança não precisa contar história alguma, os gestos e movimentos de uma coreografia são criados a partir de pesquisas sobre o próprio movimento: “O que me interessa é explorar possibilidades e levantar questões sobre o movimento.” (Cunningham, apud Ponzio, 1994)

Do mesmo modo, o trânsito entre o motivado e o não motivado ocorre intensamente. Segundo Sachs (1944), há uma tendência na dança em tornar-se imotivada,

afastando-se de movimentos imotivados e aproximando-se do “estilizado”, do ‘abstrato’, ou seja, do não-motivado:

“...podemos deduzir que o destino da dança animal [dança realizada por seres humanos, imitando movimentos de animais] é distanciar-se constantemente da natureza. A necessidade de compor os movimentos dentro dos limites de uma dança estilizada e fazê-los portanto menos reais, tem tirado gradualmente a naturalidade [por naturalidade entenda semelhança com o que ocorre na natureza] dos passos e gestos. Com maior rapidez, o andar do pato torna-se um simples passo agachado (...) Por outro lado, talvez movimentos de uma origem puramente motora e individual tenham sido considerados semelhantes e miméticos aos de animais e tenham recebido uma nova interpretação.” (Sachs, 1944, p. 97)

Por outro lado, o próprio autor salienta que existe a possibilidade de que certos movimentos de determinadas danças tenham tido origem puramente motora e individual, mas tenham sido considerados semelhantes aos de animais, tendo recebido uma nova interpretação. Ou seja, gestos imotivados tornando-se motivados. Sachs pergunta: “Trata-se de abstração e geometrização de um tema animal ou da naturalização zoomórfica de um tema abstrato e geométrico?” (Sachs, 1944, p.98)

Langer (1980) acentua a característica de não-motivação em dança: os elementos que entram na constituição de uma coreografia tendem a transformar-se em figuras de dança: mesmo os gestos imitativos ou pantomímicos passam a adquirir característica ‘baléticas’, isto é, qualidades expressivas, rítmicas e estéticas.

Ainda no que se refere à produção da significação, Barthes (s.d.) afirma que para cada sistema de significantes corresponde, no plano dos significados, um corpo de práticas e técnicas. No caso da dança, tomando como unidade o signo gestual; como significado o conteúdo do gesto; como significante o movimento, podemos supor que o

bailarino e/ou o coreógrafo devem possuir um conjunto de práticas e técnicas¹⁴ para que sejam capazes de produzir o signo, para que possam construir o significante, para dar ao movimento os contornos, a forma desejada para que ele se torne pleno de significação. Além disso, os consumidores do sistema - a platéia - também estão imbuídos de saberes, semelhantes ou diferenciados entre si. Estes saberes permitem que haja diferentes leituras acerca do que é apresentado.

3. Formatando a dança à semiologia estrutural

A aplicação dos conceitos da semiologia estrutural à dança foi realizada por autores como Proca-Ciortea e Giucherscu (1968) e Greimas (1975). Nesta seção, destaco o trabalho de Greimas (1975), pelo fato de que ele aponta caminhos interessantes a serem percorridos.

Greimas (1975), em seu artigo *Condições para uma semiótica do mundo natural* também sugere uma correspondência entre os fatos da gestualidade humana e a linguagem verbal. Deste modo, a exemplo da lingüística, propõe um estudo do texto gestual, analisando o recorte deste texto em unidades mínimas cuja combinação produza enunciados e discursos gestuais. Contudo, ressalta que a teoria da comunicação não é capaz de explicar satisfatoriamente a gestualidade: a tentativa de sistematizar os fenômenos da gestualidade utilizando as categorias da lingüística acaba por reduzir sua capacidade expressiva. A riqueza da comunicação gestual encontra-se no estudo da gestualidade de conteúdo mítico e seus desdobramentos em gestualidade lúdica e estética:

“Organizadas em códigos de comunicação de conteúdo mítico, as formas gestuais se distanciam da comunicação lingüística e encontram uma nova consistência, devido à aparição do princípio

¹⁴ Não retomarei aqui a discussão já feita sobre técnica em dança. Ver capítulo 1, seção 2.4.1.

narrativa que rege todos os discursos, sejam eles da ordem do dizer e do fazer.” (Greimas, 1975, p.77)

Ao tratar da gestualidade de conteúdo mítico e da gestualidade lúdica e estética, Greimas (1975) utiliza a dança como exemplo.

No estudo da práxis gestual, o gesto pode estar situado no plano prático ou no plano mítico. O plano prático está relacionado ao fazer, às atividades práticas, de trabalho, por exemplo. O plano mítico está relacionado ao desejar. Na verdade, a gestualidade prática e a gestualidade mítica diferem pelos significados que podem ser atribuídos aos movimentos: os gestos não têm um significado em si, um significado absoluto. O significado institui-se no momento, em relação ao contexto. Assim, um mesmo movimento - flexionar o tronco à frente, por exemplo - pode significar abaixar-se no plano prático e saudar no plano mítico.

A práxis gestual de origem mítica visa transformar os conteúdos nela expressos: a idéia de consciência mítica, segundo Cassirer (apud Langer, 1980) refere-se a um tipo de pensamento, a uma concepção de realidade que percebe a natureza e o mundo como um reino de forças vivas individuais. Assim a chuva, o raio, os mares, o fogo, a terra são entes com poderes, com propósitos e com desejos: a consciência mítica gera a concepção de poderes, os simboliza e os vive enquanto realidade. A práxis mítica tem por propósito provocar mudanças no mundo, à medida em que permite aos homens influenciar, através dos rituais, no curso dos acontecimentos da natureza.

Essa questão pode ser melhor compreendida se exemplificada. Para tanto, utilizarei as danças ritualísticas como modelo de práxis gestual mítica, como o faz Greimas (1975). Este é o caso da dança como preparação para a caça, encontrada em tribos australianas, e de uma dança indígena.

Na dança como preparação para caça os dançarinos realizam movimentos semelhantes aos movimentos do animal a ser capturado, simulam o encontro com a caça, projetam sua vitória no confronto, que culmina com a morte simbólica da vítima.

O outro exemplo é trazido por Jonas (1992), ao tratar das danças dos índios norte-americanos. Para este autor as danças indígenas dramatizam uma proximidade com a terra, que se manifesta pela insistência da batida dos pés contra o solo, com os joelhos flexionados, como se o corpo todo reconhecesse e afirmasse a força e o poder da presença nutritiva, criadora, maternal da terra, chamada por eles de “a mãe”.

Nos dois exemplos, podemos identificar a gestualidade mítica e seus propósitos: a identificação com os elementos da natureza, a recriação, projeção e simbolização de vontades e de poderes.

Não obstante essa dicotomia prático/mítico, a gestualidade mítica pode estar difusa na gestualidade prática ou vice-versa: é o caso de atividades práticas como comer, que podem estar revestidas de um caráter solene e ritual, onde os gestos realizados traduzem e reforçam este caráter.

A permanência da gestualidade mítica encontra-se, então, difusa em atividades práticas, como nos casos citados acima, mas também em atividades lúdicas e estéticas.

A gestualidade lúdica institui-se a partir da gestualidade mítica e realiza uma “... transposição para o eixo da comunicação de enunciados e programas gestuais de conteúdo implicitamente mítico”.(Greimas, 1975, p.74). A gestualidade lúdica implica, portanto, em um fazer mítico implícito, mas também em uma intenção de comunicação deliberada. Já a gestualidade estética preocupa-se basicamente com a comunicação, com a transmissão de significados a espectadores.

Cito outros exemplos: a dança praticada nos rituais religiosos é claramente uma práxis mítica, que visa transformar os conteúdos nela expressos e pertence à categoria do sagrado; a dança folclórica pertence à categoria do lúdico, é um exemplo de gestualidade lúdica, pois apesar de ainda conservar características de um fazer mítico implícito, não é mais uma atividade relacionada a um fazer mágico ou sagrado, mas sim a práticas secularizadas; o balé pertence à categoria do estético, é um exemplo de gestualidade estética, pois tem como princípio básico comunicar-se com os espectadores.

É importante ressaltar que, tanto na dança folclórica quanto no balé, os gestos e movimentos que constituem essas danças tem origem no plano mítico e não no plano prático, mesmo que tais gestos já tenham há muito perdido seu caráter sagrado.

Examine-se o caso da gestualidade lúdica: se o lúdico não pertence mais à esfera do sagrado, possui características que o aproximam do ritual. Segundo Huizinga (1990), o ritual é permeado por qualidades lúdicas, como ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo; jogo e ritual realizam-se num espaço e num tempo diferenciados das atividades cotidianas. As danças folclóricas, como exemplo de gestualidade lúdica, originaram-se de práticas religiosas, foram-se “descolando” dos rituais religiosos e os movimentos e gestos que as constituíam foram-se modificando. No entanto, sua diferenciação se deu a partir da gestualidade mítica.



Ted Shawn em uma coreografia inspirada em danças dervixes.
In ESPIE, 1988 p. 34

No que se refere à gestualidade estética, embora ela tenha por propósitos comunicar-se com os espectadores, os gestos de uma dança com propósitos estéticos também têm o poder de projeção, de recriação e de simbolização. Notemos como Beaumont (apud, Langer, 1980) descreve um momento de uma coreografia: “Os dançarinos rodam em linhas longas, sinuosas, fundem-se em uma massa pulsante, dividem-se, formam círculos, giram e então somem de vista.” (Beaumont, apud Langer, 1980, p. 184)

Também em Langer (1980), as características comunicativas da dança já estão presentes mesmo quando ela tem propósitos míticos, pois a magia desta dança pode ser projetada para um espectador, a fim de curá-lo, purificá-lo ou iniciá-lo. O fato de a dança passar a ser apresentada a uma platéia acentua o seu caráter comunicativo e também o seu caráter de espetáculo:

“A presença de uma audiência dá à dança sua disciplina artística; e quando essa audiência exige grande respeito, por exemplo quando os dançarinos desempenham frente a espectadores da família real, a arte coreográfica logo se torna uma apresentação altamente consciente, formalizada e hábil. Pode, entretanto, ainda ser religiosa; no Oriente jamais chegou a perder inteiramente sua significação cultural, embora a longa tradição a tenha trazido, por agora, a um estado de perfeição técnica e sofisticação cultural...” (Langer, 1980, p.209)

No entanto, estes autores não explicitam com clareza como se dá esta comunicação a partir da gestualidade estética. Mas Greimas (1975) sugere alguns caminhos.

Uma primeira abordagem seria a realizada nos estudos de Proca-Ciortea e Giurchescu (1968), ou seja, reconhecer a existência de discursos gestuais organizados, comparáveis às estruturas narrativas dos discursos lingüísticos, e por isso redutíveis a modelos formais que poderiam ser interpretados semanticamente.

Outra possibilidade seria o reconhecimento de um código mítico implícito nas manifestações de dança, identificado através de figuras gestuais - *dancemas* - que teriam seu conteúdo reconhecido em analogia ao conteúdo lingüístico.

Contudo, o próprio autor reconhece problemas nesta abordagem e destaca que é a introdução do sujeito na análise da significação que parece poder explicar as diferentes formas de significação, e não a procura de um limite problemático entre o que é significativo no comportamento gestual e o que não é.

O importante, então, é a relação que se estabelece entre quem dança e quem assiste. A significação será construída neste processo e a cada execução de uma dança poderão surgir novos sentidos coreográficos.

A significação é um fato social. Diz Buysens (1974) que a significação é a influência que procuramos exercer, recorrendo a um meio convencional. O autor utiliza-se do termo *ato sêmico* para designar um ato ou comportamento concreto destinado a dar a conhecer para designar uma associação, de caráter convencional, entre algo que se quer dar a conhecer e um comportamento destinado a tornar este algo conhecido para alguém. No entanto, pelo menos nas relações cotidianas, há necessidade de seleção, agrupamento, classificação e abstração dos elementos funcionais do ato sêmico, para que ele seja bem sucedido. Desse modo, passa a valer não o modo como comunicamos algo - numa palestra, por exemplo, não teriam importância o tom de voz, os gestos, os olhares do orador, mas sim, o elemento funcional da mensagem: o que significam as palavras proferidas.

Em dança, se procedo assim, descaracterizo a própria atividade. Se “abstraio” sons, música, luz e figurino e o modo como são executados os movimentos, se me recuso a perceber as modificações espaciais e temporais que a coreografia provoca, se não me deixo

conduzir pelos movimentos, mas me preocupo em buscar significados para eles descaracterizo o próprio sentido que porventura a coreografia possa ter...

Em função disso, é importante ressaltar outra afirmação de Buysens (1974): a de que o artista está isento de ônus comunicativo para criar. Isto porque não há na arte uma necessidade de reprodução ou de descrição da realidade, mas sim uma recriação de realidades.

A significação viria em decorrência da própria obra, que a partir de uma estruturação bem sucedida, poderia estabelecer relações diversas com as pessoas, que seriam percebidas a partir das qualidades intrínsecas da própria obra, na qual tudo seria importante, e não apenas alguns aspectos. Sendo este o caso, instaurar-se-ia entre a obra e o público, um processo de comunhão.

4. Convidando os conceitos a dançar

Até o momento, tive como preocupação principal tornar claros alguns conceitos de semiologia estrutural, a fim de aplicá-los à dança. Contudo, a simples aplicação deste modelo, como foi visto, não dá conta de um sistema complexo como a dança. É necessário, ao menos, poder manipular estes conceitos de acordo com as particularidades deste objeto de estudo. Portanto, para além de uma aplicação rigorosa da semiologia, me agrada sugerir seu uso “arejado”, como o propõe Barthes (1978). Ele aproxima a função do semiólogo à do artista, uma vez que o semiólogo “pinta, mais do perscruta”, joga com os signos e para compreendê-los, experimenta seus sabores; experimenta a imediatez do signo e sua evidência, como um “estalo do Imaginário”. Esta semiologia tem como objetos prediletos as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade (narrativas, imagens, retratos, paixões) e faz do signo um véu pintado, uma ficção. (Barthes, 1978) Por isso, acredito na necessidade de usar com liberdade, com

folga, com espaço a semiologia, seus elementos, seus instrumentos. É necessário brincar com seus conceitos, convidá-los a dançar...

Se no plano da semiologia clássica o significante recobre o significado, nos estudos posteriores de semiologia esta relação já não é tão clara: não há relação biunívoca entre significado e significante, por vezes eles são coincidentes apenas em alguns pontos, ora há um constante deslizar do significado sobre o significante, ora o significante é composto por um signo, ora é o significado que assim se compõe.

Focalizando este tema, Merleau-Ponty (apud Chauí, 1984) nos ensina que a significação sempre ultrapassa o significante, e que este sempre engendra novas significações, de modo que entre significação e significante nunca existe equilíbrio, mas ultrapassamento de um pelo outro graças ao outro. Esse ultrapassamento é justamente o sentido. O sentido, pelo menos em dança, existe não por que é deliberadamente produzido, ele surge como consequência do ato de dançar.

Não se pode esquecer que esta necessidade de um “arejamento semiológico” passa pela idéia de que, para se trabalhar com o sentido em dança, é necessário ter em conta o fato de que a dança pode - e deve - ser tratada enquanto uma atividade artística.

Nesta perspectiva, e conforme Barthes (1990), constata-se que o autor reafirma a necessidade de submeter o sentido à linguagem, ao mesmo tempo em que estabelece outras relações entre semiologia e lingüística, entre sistemas de signos não-lingüísticos e linguagem. Por exemplo, ao indagar se a pintura é uma linguagem, encontra impossibilidade de resposta somente a partir da semiologia. A semiologia clássica não conseguiu formular nem o léxico nem a gramática geral da pintura, de modo a evidenciar os significantes e os significados de um quadro e a sistematizar as regras de substituição e combinação, como na linguagem escrita.

No entanto, reafirma a necessidade de submeter o sentido à linguagem porque, ao propor uma nova forma de colocar esta questão, remete, mais uma vez à linguagem: ela é utilizada para “ler” o quadro e para escrevê-lo, ou melhor, para descrevê-lo: ler o quadro implica, já, em descrevê-lo. E isto não é privilégio da crítica especializada, mas de qualquer um.

A leitura ou descrição do quadro é um ato criativo, no sentido de que “cria”, a cada leitura, a cada descrição, um quadro, embora este quadro já exista: a tela, os traços, a moldura, enfim, o quadro está presente e se oferece à apreciação. No entanto, a cada leitura se cria um texto para o quadro: várias pessoas olhando um quadro, vários textos sobre o quadro, várias significações... Não se deve aplicar a lingüística ao quadro, mas sim estabelecer novas relações entre o “texto” criado a cada leitura do quadro e o próprio quadro.

“Certamente, a identidade do que está ‘representado’ é incessantemente remetida, o significado sempre deslocado, a análise sem fim; mas, esse caráter infinito da linguagem constitui, precisamente, o sistema do quadro: a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de codificação: não é o depósito de um sistema, e sim geração de sistemas.”
(Barthes, 1990, p.136)

Acredito ser possível trabalhar nesta perspectiva com dança, estabelecendo um processo de “leitura” coreográfica: a apreciação de uma dança é também um processo de criação que se realiza em cada espectador, abrindo possibilidades para a constante instauração de sentidos. Desse modo, na tentativa de entender como se dá o processo de construção do sentido em dança, podemos recorrer a uma relação em que o sentido é completado pelo espectador, não está pronto, nem acabado.

Em dança há que se incorporar aos múltiplos sentidos possíveis de serem instaurados pelos espectadores a possibilidade de surgimento de outros sentidos que podem

ser instaurados pelos bailarinos a cada execução, pois uma coreografia, mesmo depois de pronta, precisa ser dançada para existir. Ela só existe concretamente nos movimentos e gestos dos dançarinos, e é incessantemente recriada, a cada apresentação (é como se o pintor pintasse o quadro, cada vez, para determinada platéia). Esta situação permite, a exemplo do que destaca Barthes (1990) uma potenciação da variabilidade do trabalho de codificação e uma multiplicação dos sistemas gerados a partir das diferentes leituras em dança.

4.1. Os conceitos iniciam sua dança

Para continuar a dança dos conceitos, inspiro-me em mais algumas idéias de Barthes, desenvolvidas pelo autor em *Mitologias* (1988).

O mito, conforme apresentado por Barthes em *Mitologias* (1988), surge como uma destas possibilidades, uma vez que o mito é um signo com características especiais: seu significante é já um signo, composto, por sua vez, de significado e significante. O significante do mito é chamado de forma e o seu significado de conceito.

Sabe-se que Barthes (1988) trabalhou com o mito numa perspectiva de crítica ideológica da linguagem da cultura de massa, na tentativa de revelar em detalhe a mitificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal (daí a necessidade de decifrar, de desmitificar o mito.) A utilização que se fará aqui será um pouco distinta: menos construindo pontes, mais tecendo ténues relações, não me interessa tratar o gesto em dança como um mito ou seja, como um signo cujo sentido primeiro tenha sido esvaziado e modificado. No entanto, algumas indicações são bastante úteis.

Em primeiro lugar, deve-se entender a forma enquanto uma realidade sensorial, enquanto materialidade. No caso da dança, a forma é composta pelos movimentos executados pelos dançarinos. E o movimento, embora efêmero, é materialidade, é concretizado, é realidade sensorial¹⁵.

Em segundo lugar, deve-se ter presente que forma e conceito são aparentes, manifestam-se concomitantemente. É o que acontece em dança: a forma é uma presença imediata, que não esconde um conceito, um significado. O significado é também uma presença, mas uma presença que se manifesta de maneira instável e nebulosa. Ora, esta espécie de nebulosa, que é o conceito, permite uma variedade de produções de sentido por um espectador: não há uma significação precisa, algo que diga claramente o que a forma deve significar. Do mesmo modo, quando Barthes (1988) afirma que o sentido existe para apresentar a forma e a forma existe para distanciar o sentido, entendo que possa haver uma relação similar em dança: o sentido existe para apresentar a forma, a forma apresenta o sentido mas também distancia o sentido: não há mais um sentido literal, um sentido primeiro, que deve ser entendido, de maneira idêntica, por todos os que assistem a uma coreografia. O que existe é uma possibilidade de sentidos à escolha do espectador, percebidos a partir da forma. A forma é possibilidade de sentidos.

Isto também ocorre quando Barthes (1988) define o mito enquanto uma fala, mas uma fala definida mais pela intenção do que pela literalidade. Do mesmo modo, a dança também pode ser entendida enquanto uma fala definida por uma intenção, mais do que por uma literalidade: pode haver, por parte do coreógrafo e dos dançarinos, a intenção de que os movimentos por eles escolhidos e colocados naquele contexto coreográfico engendrem sentidos determinados. Mas esta será sempre uma indicação de um provável sentido. Como

¹⁵ Ver capítulo 1, seção 2.3.1

foi dito acima, nada garante que os espectadores apreendam o sentido de acordo com a idéia do coreógrafo.

4.2. A construção dos sentidos coreográficos

A construção de sentidos coreográficos obedece a uma lógica que é inerente à própria coreografia que está sendo criada: pode ser que ela tenha sido inspirada por uma história, um texto dramático, como é o caso de *Night Journey*, de Martha Graham, criada em 1947, a partir da tragédia de Sófocles, *Édipo-Rei*. Neste caso, a dança realizará uma ação dramática, construída através dos movimentos e gestos trabalhados e pesquisados para este fim, e que, no seu conjunto, evocarão o sentido do trabalho como um todo. Numa obra como esta, haverá muitas possibilidades de leituras.

Barthes (1990) propõe três níveis de leitura, das quais surgirão três possibilidades de sentidos:

- o informativo, que reúne todo o conhecimento que é trazido pela coreografia como um todo, incluindo cenário, vestuário, personagens, as relações entre eles, sua inserção na trama que já é conhecida - o tema de Édipo. Com esta leitura, se buscaria a “mensagem” da obra.

- o simbólico, uma segunda estratificação do sentido, que não corresponde mais à mensagem, mas sim ao estilo e às intenções do artista e postula significações escavadas na própria obra: é, por exemplo, a corda com a qual Jocasta vai-se enforcar, que representa também o cordão umbilical que une Jocasta e Édipo - mãe e filho, marido e mulher.

- o sentido obtuso - ou terceiro sentido - que é formado por múltiplas camadas de sentidos, tal como uma formação geológica na qual os sentidos anteriores permanecem. É o

que só pode ser captado na presença e no instante. É o que, por estar além da intelecção, aparece como inutilidade, gasto, despesa sem retorno: é algo suplementar, mas é também o que ressalta a qualidade e peculiaridade da ação. Alude não à comunicação ou à significação, mas à significância, ou seja, busca o sentido diretamente no significante, ou seja, nos movimentos. O terceiro sentido é tudo o que não pode ser descrito, tudo o que não pode ser representado e surge a partir do ponto em que a linguagem articulada torna-se apenas aproximativa, e onde inicia uma outra linguagem: “O terceiro sentido, que se pode situar teoricamente, porém não se pode descrever, aparece, então, como a passagem da linguagem à significância, é o ato fundador do próprio fílmico¹⁶.” (Barthes, 1990, p.58)

O sentido obtuso impõe uma leitura interrogativa - que incida sobre o significante - e uma captação poética. Ele é como um ‘halo’, como um rastro deixado pelo signo. O sentido obtuso, numa dança - em *Night Journey*, por exemplo - é tudo o que não pode ser dito ou escrito. É tudo o que só pode existir enquanto movimento, faz saltar aos olhos a qualidade do que é dança - o *dançante*¹⁷, o que caracteriza *Night Journey* como uma obra coreográfica e não como uma montagem teatral.

O terceiro sentido também propõe uma narrativa própria, particular ao movimento, independente do que seja contar uma história. Isto se torna mais explícito no caso dos coreógrafos que trabalham distanciados do compromisso de representar algo pela dança, como é o caso de Merce Cunningham. Este coreógrafo tem uma maneira muito particular de criar, que inclui o uso de procedimentos do acaso - jogos de dado, ou números do

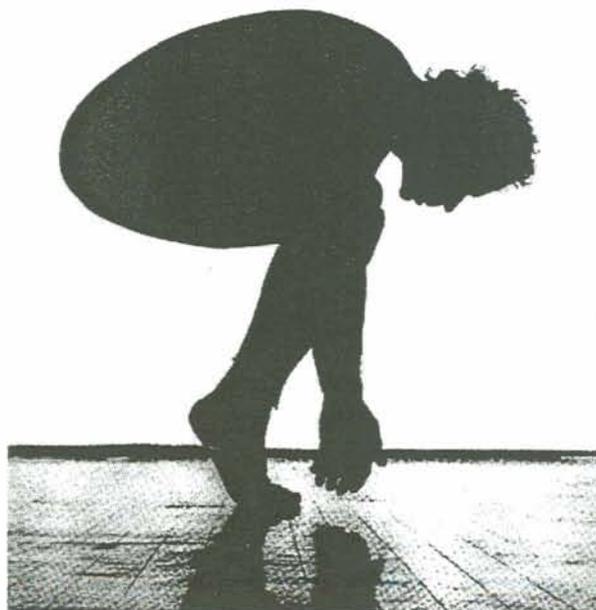
¹⁶ Barthes (1990) utiliza-se do terceiro sentido para falar sobre cinema, e destaca que o terceiro sentido estrutura o filme de uma maneira diferente, sem confundir a história apresentada, ao mesmo tempo em que torna visível uma “qualidade fílmica”, singular ao filme.

¹⁷ Langer(1980) utiliza o termo balético para referir-se a tudo o que é relativo à dança. Ver também capítulo 1, seção 1

hexagrama do “I Ching” - para organizar os movimentos na coreografia. Num trecho de uma entrevista, Cunningham (1994) explica melhor seu processo:

“Eu faço as frases de movimento em separado, longas ou curtas e, então, através de operações de acaso eu ganho compreensão sobre o encadeamento que será transmitido aos bailarinos. É o acaso, como a cara-ou-coroa de uma moeda, que decide qual movimento ou frase coreográfica virá depois, se os bailarinos devem estar de frente ou de costas para determinado ponto, se certas seqüências serão dançadas em conjunto ou não. Como não depende da escolha pessoal, isso pode ocorrer não pela coordenação física ou pela memória física do movimento. Isso faz com que, repentinamente, eu me defronte com situações de movimentos não-familiares e eu tenho que procurar outros caminhos. Daí surgem novas questões e descobertas.” (Cunningham, apud Ponzio, 1994)

Numa coreografia de Cunningham, existe uma narrativa própria ao movimento, uma narrativa que se apresenta nos movimentos do corpo - o corpo apresenta a narrativa, ele não a representa. Há narrativa porque há ritmo, organização de elementos, expansão e recolhimento, condensação e multiplicação de formas, tudo realizado pelo corpo em movimento.



Merce Cunningham. In ESPIE, 1988 p. 37

Cunningham não considera suas coreografias abstratas, embora elas não se destinem a contar histórias ou a expressar emoções. Para o coreógrafo, elas não são abstratas porque apresentam seres humanos realizando coisas, executando ações: é possível que as pessoas não conheçam ou não estejam familiarizadas com o que está sendo realizado, mas os movimentos executados são extremamente reais e realizam sentidos que são próprios à dança. Como Cunningham (1995) mesmo ressalta,

“... Trata-se de considerar cada coisa como sendo o que ela é no tempo e no espaço, e não nas suas relações, reais ou simbólicas, com outras coisas. (...) Se um dançarino dança - isto é diferente das teorias sobre dança, ou do desejo de dançar, ou de tentar dançar, ou de ter no seu próprio corpo a lembrança da dança de um outro qualquer, mas se o dançarino dança, tudo está lá. O sentido está lá, se é isto que vocês querem. (...) Quando danço, isto significa: aqui está o que faço. (...) Em dança, trata-se simplesmente do fato de que um salto é um salto, e do fato de que este salto toma uma forma. A atenção que dirigimos ao salto elimina a necessidade de entender que o sentido da dança reside em tudo o que não seja dança ...”(Cunningham, apud Michel & Ginot, 1995, p. 135) (grifos meus)

Os movimentos em dança, apelam, então, à significância, ressaltado as formas que se recriam nos corpos, os encadeamentos rítmicos, a plasticidade do espaço. Os movimentos em dança, fugazes e transitórios, engendram sentidos coreográficos ambíguos, obtusos, transitórios, que resvalam pelo movimento. Nunca sentidos absolutos

Pelo que foi visto, a construção de sentidos coreográficos só se conclui quando completada pela assistência, pois a significação em dança é um processo que necessita da participação do espectador. Do mesmo modo, a dança não tem a verdade, a lógica absoluta dos fatos, como sanção: ela é, se quisermos, simultaneamente verdadeira e irreal. Muito mais do que uma verdade, a dança oferece multiplicidade de verdades e traz surpresa, estranhamento e ambigüidade.

5. Ambigüidade: pluralidade de sentidos

As prováveis leituras que se venha a fazer de uma dança, entendendo-a enquanto um fenômeno artístico, passam, conforme abordado na seção anterior, pela noção de ambigüidade¹⁸.

Uma obra de arte se oferece como multiplicidade, abrindo-se a diferentes olhares, a diferentes leituras. Retomo as noções de arte enquanto formatividade e de obra enquanto forma - enquanto resultante de um modo de formar - para destacar que a obra, quando pronta, é alguma coisa que, embora perfeitamente acabada, é também incompleta, aguarda uma leitura, necessita e exige uma resposta. E só pode ser compreendida se for reinventada: ler - ou compreender - em arte, é também executar, dar vida e fazer reviver as obras a cada leitura.

Postular possibilidades de leitura para arte não quer dizer, então, sair à procura de significados externos à própria obra. A expressividade da obra, entendida enquanto forma, não pode estar localizada externamente à própria obra. A expressividade da obra se resolve na forma.

A apreciação/apreensão/compreensão da arte (ou se quisermos, a leitura em arte) está relacionada ao que se costuma chamar de fruição. Fruir, do latim *fruere*, pode significar estar em posse de, possuir. Ou então, tirar de alguma coisa o máximo proveito, perceber os frutos e os rendimentos de determinada situação. Fruir também significa gozar, desfrutar. Os três casos, subentendem uma experiência, uma ação vivida e podem ser aplicados à arte: a fruição de uma obra pode ser uma experiência que me faz possuir o objeto, principalmente a partir do momento em que projeto nele minhas vivências pessoais e passo a

¹⁸ ver Eco, 1971, 1980, 1991

ser agente no processo de significação, atribuindo-lhe sentidos. Através da fruição, posso também tirar o máximo proveito da obra de arte e posso, enfim, gozar, desfrutar daquela obra¹⁹.

Para Trevisan (1990) a fruição é uma vivência de caráter sensorial, perceptivo e intelectual, onde estão engajadas especialmente a memória e a imaginação. Em semiologia a fruição está relacionada também à interpretação, à busca de significações, à “perseguição” dos possíveis sentidos presentes em um obra. Pois como relata Eco (1980), estar diante de uma obra de arte é estar diante de uma estrutura complexa que resiste à análise; é estar diante de uma “estrutura multinívelar”, de “conexões labirínticas” que provoca uma fuga semiósica²⁰, onde o sentido está deslocado, está sempre mais adiante e está sempre provocando outros sentidos.

Eco (1971), ao trabalhar a noção de obra aberta também o faz a partir da compreensão da arte trabalhada há pouco²¹: a obra de arte é forma acabada e fechada em sua precisão de organismo perfeitamente equilibrado e é também obra aberta, passível de mil interpretações diferentes, o que não redundando em alteração de sua irreproduzível singularidade. A obra de arte é também uma organização de efeitos comunicativos, é uma configuração de relações que agem como estímulo para o fruidor. O estímulo estético cria a necessidade de compreensão da obra como um todo. Utilizando a dança como exemplo: para captar o(s) sentido(s) de uma coreografia, não se deve dividi-la em componentes essenciais, isolá-los,

¹⁹ O conceito de fruição encontra inúmeras interpretações conforme é empregado por diferentes autores. Ver, por exemplo, Langer (1980), Eco (1980), Read (1981), Herrero, (1988) Ostrower (1989).

²⁰ Em Eco (1980, p. 232): ... numa estrutura multinívelar pelas conexões labirínticas, as denotações se transformam em conotações e cada elemento não se detém para seu interpretante imediato, mas dá início a uma ‘fuga semiósica’.

²¹ Na elaboração de seu livro “Obra Aberta”, Eco esclarece que baseou-se em Pareyson, mais especificamente em “Estética da Formatividade” para elaborar muitos dos conceitos presentes neste seu trabalho. A diferença entre as datas (Obra Aberta, 1971 e Estética da Formatividade, 1993) deve-se à publicação destas obras no Brasil.

atribuir-lhes valores, diferenciá-los e analisá-los separadamente. No estímulo estético, o fruidor não pode isolar um significante para relacioná-lo univocamente com seu significado, deve colher o que seriam seus sentidos globais. A manifestação dos sentidos se dá a partir da experiência da coreografia com um todo.

O estímulo estético apela a hábitos enraizados na sensibilidade do fruidor. Por isto, cada pessoa reage a estes estímulos partindo de uma situação existencial concreta, de uma sensibilidade particularmente condicionada, de uma determinada cultura, segundo gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual: “cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.”(Eco, 1971, p. 40)

Este reviver da obra a cada interpretação, esta perspectiva original que se dá à arte, a cada leitura, advém, dentre outros motivos do fato de que a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua.

A ambigüidade pressupõe a existência de uma pluralidade de sentidos. No entanto, a ambigüidade é mais do que uma multiplicidade de sentidos à disposição do espectador. Na verdade, os sentidos não estão todos colocados, como numa prateleira de supermercado, esperando que alguém os escolha. Os sentidos são formulados, são criados pela assistência, a partir do que lhes sugere a coreografia. A ambigüidade não está só na obra, está também no espectador que cria e atribui sentidos à obra. Sendo mais preciso (a), a ambigüidade está na relação que se estabelece entre ambos. Numa relação que se dá em um tempo e em um espaço comuns ao bailarino e ao espectador, e que institui uma atmosfera única e irrepetível. Esta relação entre bailarino e público é ambígua porque traz a

impossibilidade de uma separação, de um distanciamento e baseia-se numa cumplicidade²². Os sentidos instaurados pelos movimentos dos bailarinos numa dança pertencem também ao espectador, pois só existem plenamente a partir do momento em que ele os incorpora; os sentidos que o espectador atribui à dança só são possíveis a partir do que ele experimenta ao presenciar os movimentos dos bailarinos. Cada sentido é produção e reverberação, cada sentido alimenta-se dos demais sentidos e, ao mesmo tempo, engendra outros. E este processo deveria se repetir, mesmo com uma coreografia já vista: a cada vez que se assiste a uma coreografia, deve ser possível formular sentidos inéditos para o espectador.

A experiência estética repousa na ambigüidade: ela atrai a atenção do espectador, o põe em situação de “orgasmo interpretativo”, como diz Eco (1980). Estar em orgasmo interpretativo é estar entregue às diversidades e complexidades de sensações e de sentidos que a fruição de uma obra de arte proporciona. E é, ao mesmo tempo, deparar-se com um efeito de estranhamento, que por vezes desorienta e remete a uma situação inusitada. Este efeito de estranhamento é quase uma incapacidade de reconhecer o objeto, o que nos obriga a olhá-lo de modo diverso do habitual. Como diz Eco (1980), a arte aumenta a dificuldade e a duração da percepção, descreve o objeto como se o visse pela primeira vez e sua função não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma percepção particular do objeto.

Em dança o efeito de estranhamento traz dificuldades de reconhecer o corpo, de identificá-lo pelos parâmetros usuais: o corpo que dança já não é sempre o mesmo; um corpo pode ser vários corpos, constantemente transformados pelos movimentos; um corpo pode tornar-se seqüência de formas que se desmancham a cada instante. O corpo dançante exige outro olhar, um olhar descerrado, viçoso, aberto. Exige um olhar que dance com ele..

²²Ver Merleau-Ponty, 1971, p. 349: “só me conheço na minha inerência ao tempo e ao mundo, quer dizer, na

A ambigüidade também opera rupturas nas regras de um código, desvios da norma, violação de um ritmo prosaico: transforma situações corriqueiras em fenômenos inusitados. A violação de um ritmo ordinário acarreta uma impossibilidade de prever os acontecimentos, é um procedimento que impede uma apreensão usual do objeto, ao mesmo tempo em que provoca e desacomoda o receptor.

No caso de algumas poéticas da dança contemporânea, podemos perceber esta quebra do código e esta violação do ritmo com mais clareza. Há todo um trabalho para criação de “corpos de risco”²³, de corpos que pretendem romper com limites temporais e espaciais usuais.

Exemplifica-se citando o grupo canadense *Lalala Human Steps*²⁴, que brinca com os limites do corpo, trabalhando com desequilíbrios extremos, com movimentos acrobáticos - que fazem com que os bailarinos literalmente decolem do solo e se joguem no espaço -, com muita velocidade na execução dos movimentos e na sucessão das ações em cena. Édouard Lock, coreógrafo da companhia, explica um pouco do seu trabalho:

“Não gosto de revelar tudo. Quando uso a velocidade, tem esse sentido. Há muitos detalhes que ninguém vê, mas que precisam estar lá. (...) Sempre me interessei pela familiaridade das coisas com o seu ambiente. Falamos sem a menor consciência do que seja o mundo, o universo. Mas eu nunca estive no mundo, nunca fui ao universo. Aos poucos, vamos deixando de olhar os detalhes e vamos ficando só com os conceitos. Esse deixar de ver me atrai. Por isso, fui trabalhar com a exploração da velocidade, do peso. Busquei a desestabilização. Porque os conceitos são mais estáveis do que as informações que as imagens nos dão.” (Lock, apud Katz, 1995)

ambigüidade.”

²³ Expressão usada por Andrea Druck, coreógrafa em Porto Alegre, para definir algumas premissas de seu trabalho *Nil* (1996)

²⁴ Ver Navas, 1992

A desestabilização e o esgarçamento dos limites do corpo, na dança, provoca desestabilização e esgarçamento também nos sentidos produzidos pela interação público/coreografia, espectador/bailarino.

Sendo assim, o estímulo estético apela à sensibilidade e à inteligência. Dito melhor, apela a uma inteligência sensível, pois apela às vivências, aos sentimentos e também ao conhecimento conceitual do fruidor. Ao obrigar os espectadores a reorganizarem sua percepção do corpo e do movimento, a dança pode instigar mudanças nas suas concepções e visões de mundo, como bem observa Eco (1980):

“... o texto estético, mais que suscitar apenas ‘intuições’, proporciona um incremento de conhecimento conceitual. Ao obrigar a reconsiderar os códigos e suas possibilidades, ele impõe uma reconsideração da linguagem inteira em que se baseia. Mantém a semiose em ‘alheamento’. Assim fazendo, desafia a organização do conteúdo existente e, portanto, contribui para mudar o modo pelo qual uma cultura ‘vê’ o mundo. (Eco, 1989, p. 232) (grifos do autor)

A compreensão de que a arte se dirige aos sentidos, apela à sensibilidade e que, por isso, engendra conhecimento é trazida também por Merleau-Ponty (1984): a arte, mais do que idéias, contém matrizes de idéias, que fornecem emblemas cujos sentidos não cessam de se desenvolver. Precisamente porque a arte instala o fruidor em um mundo do qual ele não tem a chave, a arte pode ensinar a ver e propicie o pensamento “... como nenhuma obra analítica pode fazer, pois que a análise só revela no objeto o que nele já está”. (p. 170)

6. De coreografias e de poemas

O objetivo da poesia é tornar perceptível a textura da palavra em todos os seus aspectos.
(Eco, 1971, p. 85)

A dança, muitas vezes, é considerada como a poesia do movimento. Laban (1971) fala da dança como a poesia das ações corporais no espaço, pois os movimentos dos bailarinos mostram, no geral, transformações tão oníricas das ações e condutas cotidianas, que estes movimentos não podem mais ser compreendidos a partir de sua funcionalidade e simbólica usuais.

Ao comparar dança e poesia, busco encontrar uma similaridade entre ambas, principalmente no que se refere à poesia como um fazer e um criar em que é explícita uma insubordinação à significação, ao querer dizer: a palavra, em poesia, não se subordina ao significado. O fazer poético não alude a uma subordinação direta ao sistema da língua, mas a uma provocação às regras e estruturas lingüísticas.

Em poesia, principalmente na poesia contemporânea, o que vale é a palavra como criação (Barthes, 1972). Como epifania, manifestação ou aparição. Dizer que a palavra se epifaniza é dizer que ela se torna recriação. Produzir epifanias é “curvar-se sobre as coisas presentes e atuais e trabalhar em torno disso para forjá-las de maneira que uma inteligência viva possa ir além e penetrar no íntimo de seu significado, ainda inexpresso.” (Eco, 1991, p. 237). A palavra que se epifaniza não tem um significado estabelecido, pois seu significado ainda não foi proferido. A palavra que se epifaniza é única, para ela não há tradução e nem possibilidade de substituição.

A poesia provoca abalos na natureza funcional da linguagem, pois ela conserva, das relações gramaticais, apenas o movimento e a música, mas não a verdade. A revelação da verdade está na palavra, uma verdade poética, que encontra seu fundamento na própria palavra enquanto epifania, enquanto objeto que se recria. A verdade da poesia está no mundo que a palavra cria. Como diz Barthes (1987), a poesia perturba a língua, pois se esforça por

retransformar o signo em sentido, e assim, engendrar novos sentidos para a palavra. Faz isto, aumentando ao máximo a arbitrariedade do signo, desvinculando a palavra de seus significados usuais, distendendo ao limite a relação significado/significante. A poesia pretende recuperar uma infra-significação, um estado pré-semiológico da linguagem, contraindo-se em um sistema essencial: “é por isso que a nossa poesia moderna se afirma sempre como um assassinato da linguagem, uma espécie de análogo espacial, sensível do silêncio.” (Barthes, 1987, p.201)

**A NOITE
ME PINGA UMA ESTRELA NO OLHO
E PASSA**
(Leminski, 1983, p.96)

A poesia desautomatiza a linguagem, faz encontrar novos sentidos na palavra. Escava, na palavra, novas significações, promove novas relações entre significados e significantes, pois, se por um lado, os significantes remetem aos significados, por outro lado, os significantes constituem-se em entidades autônomas, depositárias de sentidos.

A dança, como a poesia, não tem compromisso imediato com o querer dizer. Se em poesia é a palavra que se epifaniza, em dança é o movimento que se epifaniza: o movimento se recria, ao mesmo tempo em que recria os corpos e recria um mundo coreográfico. Os movimentos que se epifanizam não têm um significado já estabelecido, seu sentido está para ser criado. E este sentido se cria na relação que se estabelece entre os dançarinos e entre os dançarinos e os fruidores.

À semelhança da poesia, a dança desafia a lógica da gestualidade cotidiana e a desobriga de seu caráter funcional, pois os movimentos de dança, não têm caráter utilitário: não querem levar alguém a algum lugar, como é o caso de uma corrida para não se perder um

ônibus; não querem enfatizar uma mensagem externa a eles, como os gestos que acompanham a fala; não querem converter-se em pontuação, como os gestos desportivos, que realizam um sentido competitivo.²⁵ Os movimentos de dança querem somente transfigurar-se em formas no corpo que dança, querem somente realizar a dança. Por isso, instigam o corpo, provocando-o com gestos e posturas pouco usuais e com dinâmicas inusitadas. Por isso, os movimentos podem estar deslocados de seu contexto habitual, podem ser completamente desestruturados e recriados através de processos que lhes acentuam sua cor, sua textura, sua musicalidade. Por não estarem atrelados a motivações externas ao corpo, os movimentos, em dança, proclamam uma verdade construída no corpo, uma verdade que se expressa pelo corpo e que só pode ser totalmente assimilada por outros corpos.

Valéry²⁶ (apud Sasportes, 1983) fala sobre os movimentos úteis e os movimentos inúteis do corpo humano, e destaca os movimentos de dança como movimentos inúteis, que, no entanto, são os que melhor falam da natureza do corpo: o corpo dançante conquista um novo mundo de conhecimento, que de outro modo, teria sido negado. O corpo que dança, “sendo coisa, explode em acontecimentos.” (Valéry, apud Sasportes, 1983, p.70)

Já foi visto que a significação, em dança, se cria a partir do movimento e a partir do modo como estes movimentos se sucedem, como também da maneira como eles se alternam e são, assim, alternados, de como um movimento prepara o surgimento de outro, de como eles se desdobram e se dispõem na coreografia. De igual maneira, o mesmo gesto, realizado em momentos diferentes de uma coreografia, pode ou adquirir um sentido diverso, ou reforçar um sentido. A repetição de movimentos ou de frases de movimento durante uma coreografia é um procedimento utilizado com certa frequência em dança, principalmente em

²⁵ Ver Balbinotti (1994, p.24), para quem a competição é uma categoria que dá sentido ao jogo desportivo frente às demais formas de jogo.

²⁶ Paul Valéry (1871-1945), escritor e poeta francês, autor de *L'Âme et la Danse* (A alma e a dança)

algumas poéticas contemporâneas, como o é caso da dança-teatro de Pina Bausch. No seu trabalho, seqüências de movimentos são repetidas várias vezes por um ou mais bailarinos, simultaneamente ou não a outros acontecimentos, e às vezes são exaustivamente executadas por todo o grupo. Há como que uma acumulação dos movimentos, que resultam em uma intensificação do sentido. A repetição é um dos procedimentos para a uma potencialização dos sentidos no movimento, abrindo a possibilidade de instaurar mais de um sentido para cada movimento. Isto não impede de se dizer que cada movimento é único e intraduzível, guardando apenas a potencialidade de ser realizado, vivido, sofrido e desfrutado. A repetição também é utilizada como procedimento estilístico, em poesia:

Ofertório

**Sol, espelho do sol, outro sol, doña sol.
Oponente do sol, distribuidora de belezas.
Lúcida mão sobre os meus olhos, lago.
Aplaca-me, eu o rude, aura luz alba
Nascida, alimenta-me de ouro
Gêmea da luz
E SOL
(Campos, 1979)**



Outro aspecto que me faz recorrer a poemas para falar de coreografias é a relação com o ritmo, marcante nas duas formas de expressão. Para Eco (1989), o que diferencia a poesia da prosa é uma ordenação regular do material fonético, que impõe um ritmo ao poema. Um ritmo que não é ocasional, mas que tem uma função predominante na construção do poema. O ritmo da poesia não é o ritmo semântico, imposto pelo que a expressão quer dizer, por isso não está subordinado às regras gramaticais. É um ritmo fônico, que está relacionado ao som das palavras. O que provoca o ritmo fônico é a medida do verso, ou seja, o tamanho do verso, que não segue uma lógica gramatical de produção do significado: “o tamanho do verso é um obstáculo escolhido para provocar um efeito de estranhamento semântico. Eis porque é importante que a poesia mude de linha, qualquer que seja a razão escolhida para decidir quando e onde mudar.” (Eco, 1989, p. 239) Na poesia, não é o ritmo que se adequa às palavras, mas as palavras que se adequam ao ritmo: as palavras são escolhidas pelo ritmo; o significado das palavras pode ser modificado pelo som. Como na poesia de Leminski,

*Tempo lento,
 espaço rápido,
 quanto mais penso,
 menos capto.
 Se não pego isso
 que me passa no íntimo,
 importa muito?
 Rapto o ritmo.
 Espaço tempo ávido,
 lento espaço dentro,
 quando me aproximo,
 simplesmente me desfaço,
 apenas o mínimo
 em matéria de máximo.*

(O Mínimo do Máximo, Leminski, 1987)

A palavra, na poesia, subordina-se ao ritmo. Porém, em dança, o movimento estabelece o ritmo, pois não há movimento humano que não seja rítmico. No entanto, o ritmo em dança não segue a lógica dos ritmos cotidianos, pois, mais do que obedecer ao ritmo, o movimento deve transformá-lo, ao mesmo tempo em que é por ele transformado. As mudanças de direção e as paradas; as alternâncias de níveis; as transferências de peso e as torções do corpo; os movimentos grandiosos e os gestos insinuados; tudo produz dinâmica e variação rítmica. Tudo dispõe o corpo a dançar: a pausa é o cessar do movimento no corpo, é o corpo recolhendo o movimento e as alterações de dinâmicas são alterações na tensão muscular. Os ritmos estabelecidos pelos movimentos tornam-se musicais, ou seja, tornam visível uma musicalidade intrínseca ao corpo que dança, que não está, necessariamente, relacionada a um acompanhamento musical.

A unir dança e poesia há ainda os libretos dos balés românticos, escritos por poetas - como é o caso de *Giselle*, de autoria de Gautier²⁷ -, bem como o trabalho de coreógrafos que utilizam a poesia como inspiração. Este é o caso de Martha Graham, que compôs *Mendicants of Evenings*, inspirada em *Chronique*, obra do poeta francês Saint-John Perse. Há que se registrar, que alguns poetas, como é o caso de Mallarmé e de Valéry, escreveram também sobre dança.

Como relata Sasportes (1983), para Mallarmé a dança era a mais real das artes, aquela a que um poeta mais deveria invejar, pois a bailarina se transforma em seu próprio poema, em um “poema liberto de todo e qualquer instrumento do escritor.” (p. 34). A bailarina é um hieróglifo em movimento, é a caligrafia da sua dança, que sugere, pela escrita

²⁷ Théophile Gautier (1811-1872)

corporal o que só poderia ser expresso pela escrita em muitos parágrafos de uma prosa descritiva.

Dança e poesia resolvem-se na forma. Forma entendida não como o que se opõe a conteúdo, mas forma entendida como o que organiza e configura: o que existe em dança e em poesia apresenta-se e resolve-se enquanto formas. Quanto mais bem resolvidas, dentro dos propósitos do artista, tanto mais preche de sentidos são as formas. Deve ser por isso que poetas e coreógrafos trabalham muito tempo sobre um poema ou sobre uma coreografia, modificando-os até encontrarem a forma mais perfeita e, portanto, a mais expressiva. Deve ser também por isso que a dança é chamada de poesia do movimento.

Como fala Leminski (1983), todo poeta é ávido de formas, sejam elas visuais, conceptuais, arquiteturas, naturais, auditivas, musicais. Do milenar haikai²⁸, ao soneto²⁹, ao verso livre e à poesia concreta, a forma exala sentidos.

primavera
 não nos deixe
pássaros choram
lágrimas
 no olho do peixe
 (haikai de Bashô, tradução Leminski, 1983, p.11)



Minha Mãe - O Sonho do Feto - Kazuo Ohno. In Baiocchi, 1995 p. 94

²⁸ O haikai é um poema de 17 sílabas, pertencente à tradição japonesa, desenvolveu-se no período Tokugawa (1660-1868), inicialmente com Bashô (1644-1694) e sua escola.

²⁹ O soneto é uma composição poética de 14 versos, dispostos em dois quartetos e dois tercetos (soneto italiano) ou em três quartetos e um dístico (soneto inglês)

O mesmo pode ser dito da dança: seja na clássica dança hindu, no balé, nas diferentes poéticas da dança moderna e contemporânea, as formas silenciosas são eloqüentes em sentidos.

Ao finalizar este capítulo desejo retornar à questão primeira, que o suscitou: a dança como linguagem. Quero concluí-lo reafirmando a possibilidade de conceber a dança enquanto linguagem.

No entanto, entendo que se a dança é linguagem não é porque ela tem algo a dizer, ou porque ela produza enunciados e discursos através de gestos e movimentos, ou mesmo porque ela seja um sistema em que seus elementos se organizam de acordo com certos princípios particulares, garantindo uma coerência com relação ao funcionamento geral dos sistemas de signos. A dança é linguagem porque ela realiza sentidos, num processo que, como diz Merleau-Ponty (1983), "... instaura os signos em signos, infunde-lhes o enunciado pela simples eloqüência de seu arranjo e de sua configuração, implanta um sentido no que dele carecia, e que então, longe de se esgotar no instante em que acontece, inaugura uma ordem, funda uma instituição ou uma seqüência." (Merleau-Ponty, 1983, p.162).

CAPÍTULO TRÊS

DANÇA: O ENIGMA DO MOVIMENTO NO CORPO

Encaminhando este trabalho para sua finalização, desejo propor, ainda, uma questão: mas afinal, como se instaura a “mágica” da dança? Como se dá este “enigma”, que transforma um corpo em múltiplos corpos, que transforma os movimentos em projeções infinitas do corpo, do qual é difícil se aproximar pela linguagem verbal, ficando-se quase restrito a metáforas e poesia?

*A dança? Não é movimento,
súbito gesto musical
É concentração, num momento,
da humana graça natural.*

*No solo não, no éter pairamos,
nele amariamos ficar.
A dança - não vento nos ramos:
seiva, força, perene estar.*

*Um estar entre céu e chão,
novo domínio conquistado,
onde busque nossa paixão
libertar-se por todo lado ...*

*Onde a alma possa descrever
suas mais divinas parábolas
sem fugir à forma do ser,
por sobre o mistério das fábulas.*

(A Dança e a Alma, Carlos Drummond de Andrade, apud Katz, 1994)

Mesmo acreditando que só poderei vislumbrar as respostas de longe ou, quando muito, roçá-las de leve (ainda mais se é mesmo mágica ou enigma), ensaio alguns passos em sua direção. Para isso, retomo as principais concepções elaboradas no primeiro e no segundo capítulos, trabalhando-as à luz de algumas idéias trazidas por Merleau-Ponty em

Fenomenologia da Percepção (1971). Desse modo, as investigações e considerações do autor acerca de percepção, linguagem, arte, gestualidade e movimento, significação, e suas inspiradas metáforas e exemplificações, que muitas vezes aproximam suas reflexões da poesia, sem contudo perderem-se em um discurso evasivo foram inspiração para elaboração deste capítulo.

Desejo ressaltar, também, que as idéias apresentadas neste capítulo expressam uma visão possível sobre a dança, mais do que uma definição absoluta.

1. O corpo dançante

**Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria.
E quem sabe para que necessitará o teu
corpo precisamente da tua melhor sabedoria?**
(Nietzsche, s.d. p. 41)

O corpo que dança é um corpo-construído, elaborado, trabalhado. Construído, na sua vida cotidiana, em processos de socialização, de educação, de repressão, de transgressão. Elaborado através de diferentes experiências e práticas de movimento. Trabalhado por técnicas específicas de dança, que imprimem no corpo tradições de movimento.

A técnica, entendida como um modo de fazer, predispõe o bailarino a ter êxito no estilo em que foi preparado. Como diz Katz,

“Um corpo que estuda para ser leve, diáfano, não consegue desempenhar bem as contrações criadas por Martha Graham para traduzir a dramaticidade de suas narrativas. Um bailarino com técnica de jazz não dança Merce Cunningham, alguém treinado em clássico não faz butô. No corpo, você tem

o que você põe. (...) Portanto, no corpo algo sempre está inscrito materialmente.” (Katz, 1995)

Neste sentido, a técnica determina o que um bailarino pode dançar, ao mesmo tempo em que fornece horizontes, impõe limites. Fornece os elementos para a expressão, mas formata o corpo e os movimentos dentro das limitações daquele modelo.

No entanto, muitas vezes um bailarino estuda diferentes técnicas, busca experimentar-se em estilos distintos, trabalha com coreógrafos diversos, torna-se seu próprio coreógrafo: transitam simultaneamente no corpo do bailarino muitas e diferentes informações, que podem instrumentalizá-lo para lidar com a(s) técnica(s) de um modo mais criativo e inteligente.

Além disso, o corpo do bailarino não sofre somente processos de treinamento, mas também processos de formatividade. A construção de corpos para dança não se dá somente através da aprendizagem formal de técnicas, mas alimenta-se de diferentes experiências de movimento. Além disso, é no ato de criação coreográfica - portanto no processo de formatividade¹ - e no próprio ato de dançar que os corpos vão-se tonando mais aptos e mais disponíveis para a dança.

A criação de uma coreografia é a criação de formas corporais. Formas realizadas pelo corpo e para o corpo. Neste sentido, não importa se existe a figura do coreógrafo que cria para bailarinos, ou se o bailarino é o próprio coreógrafo. Cada nova obra é sempre um novo processo de formatividade. São novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos.

Formar pressupõe tentar, experimentar, exercitar: figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a mais expressiva. É um processo

algumas vezes longo, algumas vezes penoso, em que as dificuldades parecem, em alguns momentos, insuperáveis. Errar, quase sempre, faz parte do formar, e por isso formar é também aventurar-se, arriscar-se. Leminski, no seu ofício de poeta, traduz com propriedade as agruras e a “inutilidade” de um processo de criação:

*Mandei a palavra rimar,
ela não me obedeceu.
Falou em mar, em céu, em rosa,
em grego, em silêncio, em prosa.
Parecia fora de si,
a sílaba silenciosa.*

*Mandei a frase sonhar,
e ela se foi num labirinto.
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
Dar ordens a um exército,
para conquistar um império extinto.”*

(Desencontrários, Leminski, 1987, p.35)

Para bem formar, é preciso recorrer inúmeras vezes ao exercício. O exercício formativo nada mais é do que uma interpretação produtiva da matéria-prima, uma fase de preparação, na qual se trabalha sem a pretensão ou o intuito de produzir a obra, mas só com a intenção de realizar estudos que lhe favoreçam o surgimento; na qual se faz uma provocação da matéria e uma evocação do *insight*, na tentativa de descoberta do princípio gerador da obra. Uma das formas de exercício formativo é a improvisação.

1.1. A improvisação como exercício de formatividade

“As improvisações vão impregnando meu corpo. À medida que exploro os princípios de movimentação do frevo, por exemplo, deixo meu corpo se

¹ Sobre formatividade ver cap. 1 seção 2.1

expandir criativamente, até o momento em que ele é capaz de se recriar.”
(Nóbrega, apud Ponzio, 1996)

Muitos coreógrafos recorrem à improvisação como processo de trabalho. A improvisação lida com o imprevisto, aceitando-o e assumindo-lhe as conseqüências: “... a improvisação tem um quê de agressivo que aceita o imprevisto justamente para trabalhá-lo, e se abandona às coisas só no intuito de submetê-las.” (Pareyson, 1993, p. 86)

Um exemplo é Pina Bausch, que trabalha com o bailarino como matéria-prima de suas criações. Através de diferentes processos de investigação e de improvisação, tenta captar a intimidade de cada bailarino, procurando utilizar situações vividas por eles como material de criação coreográfica. Como relata a coreógrafa:

“Só depois de reunir uma quantidade suficiente de material, é que a gente pode tentar a construção de uma seqüência de pequenas cenas. Isso implica em longo processo de trabalho. (...) O tema é sempre algo muito simples. Não que se tenha uma idéia lógica e pré-concebida. Acho que não é o intelecto que define as coisas. Sei exatamente como elas são, mas me recuso a formulá-las, porque sei que a partir do momento em que eu as formule, elas se tornariam medíocres. Às vezes percebo o surgimento de algo que tem muito a ver com o que sei e com o que busco. Sei disso e sei muito bem o que busco. Mas é muito difícil explicar. Aliás, nem quero explicar.”
(Bausch, apud Kuby, 1983)

A improvisação é como um jogo, cuja regra principal é estar sensível e atento à propostas que estão surgindo. Há também na improvisação uma predisposição para atuar de acordo com o momento: o improvisador está pronto para transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e se dispõe a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo. Sendo assim, não se improvisa a partir do nada: toda pessoa possui um repertório de impressões sensitivas

diversificadas no âmbito das sensações acústicas, visuais, táteis, cinesiológicas, de olfato, de paladar, de equilíbrio. Este repertório está a disposição de cada pessoa: todas as experiências acumuladas são partículas de novas experiências criadas, sejam conscientes ou inconscientes. Desse modo, as experiências armazenadas podem ser reutilizadas ou transformadas e reorganizadas, de acordo com as necessidades de cada momento.

A improvisação em dança está relacionada não só, mas principalmente, a toda bagagem de movimento das pessoas. A partir de determinado tema, motivação ou situação pode ocorrer a utilização momentânea e espontânea, experimental e livre, de movimentos, gestos, atitudes e comportamentos já conhecidos, de um modo diferente, inédito e até mesmo inusitado.



Iphigénie Auf Tauris de Pina Bausch. In Erler, 1994 p. 52

Explicando seus processos de criação, dois coreógrafos contemporâneos enfatizam o uso da improvisação. Alain Platel², relata como conduz seu trabalho com pessoas - bailarinos, atores profissionais e amadores, crianças - com formação bastante diferenciadas:

² Alain Platel, belga, coreógrafo e diretor do Ballets C. de la B. (Contemporâneo da Bélgica) criado por ele em 1984.

“O início [do processo de criação do espetáculo] é sempre desgastante, porque nunca tenho, de fato, nada. Quando eles me perguntam sobre o que vai ser, geralmente respondo: sobre você, sobre o que você quiser mostrar. São eles que improvisam e criam os movimentos. Meu papel é saber escolher o caminho para usar o material que surge.” (Platel, apud Katz, 1995)

Do mesmo modo, Anne Teresa de Keersmaeker³, esclarece sobre seu processo de criação:

“São eles [os bailarinos] que encontram o vocabulário. Dou o início e o final do processo. A estrutura da peça é minha. Junto com Thierry, edito todo o material que eles criam e muita coisa, é claro, fica de fora. Às vezes, um pouco do material já existente acaba vazando para uma outra criação.” (Keersmaeker, apud Katz, 1995)

Nesta concepção, o ato de criação é um processo investigação e invenção, mas também de seleção e organização de materiais trazidos por bailarinos e coreógrafos.

1.2. O corpo disponível

Os diferentes processos de que se servem bailarinos e coreógrafos para elaborarem suas danças estão alicerçados na existência de corpos disponíveis para a criação. O inverso também é verdadeiro: os processos de criação em dança proporcionam o surgimento ou o incremento de uma disponibilidade corporal.

No processo de criação coreográfica há acréscimo, há soma, há sobreposição e desdobramento. Como sugere Pareyson (1993), o artista deve estudar amorosamente a matéria, perscrutá-la até ao fundo, observar-lhe o comportamento e as reações. O artista

³ Anne Teresa de Keersmaeker (1960), belga, diretora e coreógrafa da Companhia Rosas, desde 1992 com sede em Bruxelas.

precisa interrogar a matéria prima para poder comandá-la, interpretá-la para poder domá-la, escavá-la para que ela mesma sugira novas e inéditas possibilidades a tentar, seguí-la para que seus desenvolvimentos naturais possam coincidir com as exigências da obra projetada.

O coreógrafo trabalha a matéria que lhe é oferecida - os corpos e suas possibilidades de movimento - acrescentando-lhes outras possibilidades, sugerindo-lhes outros modos de fazer a mesma coisa, outros jeitos de se deslocar pelo espaço, de caminhar ou de correr, outros modos de sentar-se e de deitar-se, outras de maneira de fazer os corpos se tocarem. A coreografia é um ato de manipulação e de intervenção sobre os corpos, onde cada obra pode conter uma nova maneira de usar uma técnica consagrada ou uma nova proposta técnica. E, neste processo, é também uma constante recriação de formas corporais.

Num processo de criação, os bailarinos devem ser provocados, incitados, desafiados. Devem ser chamados a resolver problemas. Seus corpos devem ser convidados a se desacomodarem e a proporem soluções, porque o processo se dá nestes corpos e é nestes corpos que a obra se realiza. Os corpos vão formando a coreografia, que também vai transformando-os. Coreografar, transformar movimentos em movimentos de dança, implica também em aproveitar as surpresas e sugestões que os bailarinos trazem, implica em alimentar-se da disponibilidade, mas também das resistências que os corpos oferecem. Subentende incorporar as tradições e técnicas inscritas nos corpos e ao mesmo tempo potencializar o surgimento de movimentos e gestos inusitados, de formas corporais estranhas e incomuns.

Os processos de formatividade trazem, então, possibilidades de escuta e de brechas, de novos aprendizados, de desdobramentos do que já é conhecido, de redescoberta do que foi digerido. Acredito numa “disponibilidade corporal”, numa capacidade do corpo de aprender, de acrescentar, de acumular técnicas, de acumular conhecimentos (ainda mais

quando *techne* é entendido como conhecimento), o que pode estimular imbricações e desdobramentos dos códigos de movimento inscritos nos corpos, além de tornar possível criações de vocabulários gestuais surpreendentes e inusitados.

A ação formativa seria a ação pedagógica/construtora para um corpo disponível para dança. A ação formativa está, a todo momento, inventando o modo de fazer, pois as formas só se definem quando executadas:

“Durante o processo de produção a forma existe e não existe: não existe porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe, porque como formante já age desde que começa o processo. Mas a forma formante também não difere da forma formada, pois sua presença no processo não é como a presença do fim em uma ação que pretende atingir uma meta: se o valor dessa ação reside em sua adequação ao fim preestabelecido, ao invés, o valor da forma consiste na sua adequação consigo mesma.” (Pareyson, 1993, p.75)

Em dança, a ação formativa é dupla: ocorre nos processos de criação coreográfica, quando a obra está “tomando forma” e ocorre também a cada vez que uma dança é apresentada. A dança só existe realmente quando está sendo dançada. A dança só existe em plenitude quando os corpos estão dançando. Não há separação entre quem dança e o que é dançado: quando o bailarino dança, ele não representa ou simboliza a dança, ele simplesmente vive aquela dança. A dança se concretiza a partir dos movimentos do seu corpo. Embora em outras manifestações artísticas - como a pintura, por exemplo - a obra também resulte da ação gestual do pintor, em dança a obra existe e se materializa nos movimentos e gestos executados naquele instante pelos bailarinos. Não há sujeito e objeto em dança. E isto se reafirma a cada execução de uma coreografia, pois cada vez que se dança uma obra, há a necessidade de se recriarem as formas; há necessidade de invocar, pelo corpo, a obra.

“Se faço o gesto e o andar, o personagem chega. Há um molde físico dentro de mim; à medida que eu o insufo através da minha musculatura, ele começa a ter vida.” (Nóbrega, apud Ponzio, 1996)⁴

Volli (apud Barba & Savarese, 1988), fala em uma inteligência do corpo, uma inteligência que não é discursiva ou verbal, mas que permite integrar o corpo em um projeto global, que pressupõe a consciência - uma consciência pré-reflexiva - e a distribui pelo organismo. Pois o corpo não é um lugar separado, um objeto técnico, senão um horizonte, uma projeção, um estar-no-mundo, o lugar físico da consciência. O corpo e a consciência não se limitam um ao outro, são paralelos: há várias maneiras para o corpo de ser corpo e para a consciência de ser consciência: “a consciência é originariamente não “um penso que...” mas um “eu posso”.”(Merleau-Ponty, 1971, p.148)

Para a fenomenologia, a consciência é sempre consciência de alguma coisa: não existe uma consciência onipotente, que dirige as relações do sujeito com o objeto. A relação da consciência com seu objeto não é de duas realidades exteriores e independentes, há inclusão da consciência no objeto e do objeto na consciência. A intencionalidade exprime a insuficiência intrínseca da separação entre a interioridade e a exterioridade e mostra “a unidade natural e antepredicativa do mundo e de nossa vida”. (Merleau-Ponty, 1971, p. 15) A intencionalidade postula o entrelaçamento com o mundo e a inevitabilidade do sentido.

O movimento é momento e ação fundadora do corpo, é o que pode construir uma disponibilidade corporal, pois a motricidade é uma intencionalidade original, é a maneira

⁴ Sobre o mesmo tema, Angelin Preljocaj (bailarino e coreógrafo contemporâneo) testemunha: “Há uma memória do corpo. Quanto tento dançar um balé que faz tempo que não danço, não consigo repassá-lo mentalmente. Mas me disponho fisicamente para ele, depois que começo há como que um fio condutor que meu corpo reencontra, reconhece, aprova e reconstitui.” (apud Katz, 1996)

primordial do homem estar no mundo: o homem se faz presença enquanto corpo e movimento.

Dizer que a motricidade é uma intencionalidade original é dizer que, através do movimento, o homem habita o mundo, estabelece relações, impõe transformações e sofre modificações. Dizer que o movimento é ação fundadora do corpo é dizer que o movimento habita e transforma o corpo, instaura humanidade no corpo e corporeidade no homem. É estabelecer o movimento como o fator de elaboração de uma disponibilidade corporal é acreditar na possibilidade de criação de um “corpo de gente” habitado pelo movimento, pela sensação, pelo imaginário. Num corpo que é intencionalidade, e cuja ações são, inevitavelmente, significativas. Como diz Merleau-Ponty (1971):

“Um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, isto é, quando ele o incorporou a seu “mundo”, e mover o corpo é visar através dele as coisas, é deixá-lo responder a sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 150)

Em Merleau-Ponty (1971), a motricidade não é a simples consciência das mudanças de lugar - “ a motricidade não é pois como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que representamos primeiramente” (Merleau-Ponty, 1971, p. 150) - mas é a função que estabelece a amplitude do ser no mundo. O movimento é um modo de ser presença, é uma maneira de se relacionar com o mundo, é a própria experiência do mundo, que não suprime a diversidade radical da existência, mas a unifica, não sob uma denominação e um “eu penso”, mas orientando-a para uma unidade intersensorial de um “mundo”.

“... cada estimulação corporal desperta em vez de um movimento atual, uma espécie de “movimento virtual”, a parte do corpo interrogada sai do anonimato, ela se anuncia por uma tensão particular, e como uma certa força de ação no quadro do dispositivo anatômico. O corpo não é somente mobilizável pelas situações reais que lhe atraem a elas, ele pode desviar-se do mundo, aplicar sua atividade aos estímulos que se inscrevem em superfícies sensoriais, prestar-se a experiências, e mais geralmente situar-se no virtual. (...) cada acontecimento motor ou tátil ocasiona na consciência um pululamento de intenções que vão, do corpo como centro de ação virtual, seja em direção ao próprio corpo, seja em direção ao objeto...” (Merleau-Ponty, 1971, p. 120) (grifos meus)

O movimento não é representação, mas é ação virtual, é ação que funda um tempo e um espaço, é ação fundadora de um corpo que transfigura-se em dança ...

A este movimento como ação virtual, Merleau-Ponty (1971) denomina movimento abstrato. O movimento abstrato constrói o seu fundamento, engendra o seu próprio contexto: o fundamento do movimento não é uma representação ligada ou associada exteriormente ao próprio movimento, ele é imanente ao movimento, anima-o e dirige-o a cada momento. O movimento e seu fundamento são uma totalidade única. O fundamento do movimento pode ser reconhecido como o pré-movimento, como a paisagem por onde o corpo se move, como a musicalidade postural que prepara o corpo para a dança.

O movimento abstrato inaugura no corpo uma zona de reflexão e de subjetividade, superpondo ao espaço físico um espaço virtual ou humano: “a função que torna possível o movimento abstrato é uma função de “projeção” pela qual o sujeito do movimento dispõe diante dele de um espaço livre, onde o que não existe naturalmente possa tomar um aspecto de existência.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 123) A função de projeção organiza os dados sensíveis em um sistema, unifica e torna inteligível a experiência, faz surgir o universo das significações: ela é uma relação com o possível, com o ausente, com o que está por vir; ela

permite ao homem constituir o meio humano, transformando o ambiente natural em ambiente humano. É, por isto, função simbólica.

O corpo não é somente o veículo do movimento abstrato, é seu objetivo também: o movimento abstrato quer atingir o próprio corpo, não necessita de um objetivo externo como pegar alguma coisa, ir a algum lugar definido. Ele pode ser somente (e já é o bastante) forma no espaço: o movimento abstrato formaliza a matéria da experiência. Em dança, o movimento abstrato inaugura formas no corpo.



Sylvie Crémézi. In Bruni, 1993 p. 92

O movimento abstrato, em dança, é um movimento sentido, construído, trabalhado, pesquisado, enfim, vivido: é um movimento tornado virtual e é movimento que importa por suas próprias qualidades. Neste sentido, pode-se retomar o conceito de gesto virtual, que em Langer (1980)⁵ nada mais é do que o gesto cotidiano transformado em gesto de dança, capaz de simbolizar sentimentos.

O corpo disponível para dança é um corpo que pode aprender, deglutindo, digerindo, absorvendo, acumulando sabedoria corporal, pois é o corpo que compreende o

movimento. Compreender o movimento não é esquematizar um dado sensível numa idéia, é realizar uma intenção, é corporificar uma ação. Compreender movimentos é também adquirir hábitos motores. O hábito é um saber que está no corpo, que só se liberta com esforço corporal, e que não pode ser traduzido por meio de uma designação objetiva: “o hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo, ou de mudar de existência anexando em nós novos instrumentos.” (Merleau-Ponty., 1971, p.155) Em dança, o esforço corporal liberta os saberes elaborados pelos bailarinos.

Ao adquirir hábitos, o corpo apreende novas significações motoras: os movimentos compreendidos pelo corpo engendram novos sentidos corporais; os novos saberes trazem novas significações para os movimentos: “Diz-se que o corpo compreendeu e o hábito foi adquirido quando se deixou penetrar por uma nova significação, quando assimilou um novo centro significativo.” (Merleau-Ponty, 1971,p.158)

O corpo que dança está constantemente adquirindo novos hábitos, novos saberes que provocam, neste corpo, o surgimento de novos centros significativos: a dança cria novos centros de significação para o corpo.

“Eu acumulo meu pequeno saber e minha confiança em meu corpo através dos anos de erros e de erros corrigidos, pela ajuda de pessoas que murmuram em minhas orelhas. Elas me falam de histórias de peso, de lugares bem definidos, de respiração, de movimentos simples. Mas o corpo é o estabelecido em dança. É o lugar onde todo tipo de desejo pode eclodir. No momento da invenção há um pensamento, um motivo, uma mensagem enviada, e o corpo se entusiasma na ação. Ao instante do fazer sucede o instante do saber, e neste instante uma decisão é tomada: reter a ação, o movimento, [*garder le cap*] ou experimentar de novo. Se é reter, se os critérios são evidentes, então certas forças, em um certo eixo, se colocam em marcha para dar ‘carne’ à memória do primeiro ato. Digo ‘primeiro ato’ porque a qualidade de inocência presente no momento do primeiro fazer, antes do saber, é reconquistada igualmente. A criação, deste modo, é recriação de um impulso liberado. Você recria pela repetição, e é do corpo

⁵ ver cap. 1 seção 1

que vem o desejo de imprimir o esquema de ontem no trabalho de hoje.”
(Brown, apud Ginot & Michel, 1995, p. 152)

Como mostra Trisha Brown, coreografar é dar sentido aos movimentos, é torná-los únicos, especiais e insubstituíveis, é modular movimentos e torná-los distintos por sua fisionomia. Ela mostra também que dançar é um constante recriar dos hábitos motores adquiridos, retornando ao corpo para poder resgatar seus significados. É o corpo que deve ser interrogado para dançar.

1.3. Saberes no corpo

Um corpo disponível para a dança é um corpo que compreende o movimento e que elabora seus saberes. Um dos saberes corporais diretamente implicados no dançar diz respeito ao que é chamado de intensificação da presença corporal do bailarino⁶.

Merleau-Ponty (1971) fala da presença corporal, como o que unifica sujeito e objeto: pela presença corporal, sujeito e objeto aparecem como dois momentos abstratos de uma só estrutura. A presença corporal unifica também passado, presente e futuro. (p.433) O dançarino é um campo de presença: nele, um futuro e um passado se interpõem no presente. Isto porque o bailarino a) guarda no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas; b) é o corpo no presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas, torna-se toda aparência e potência para realizar movimentos; c) esboça o futuro, pois os movimentos que ele executará já se anunciam na sua postura.

A intensificação da presença corporal do bailarino está diretamente relacionada à manutenção de um equilíbrio e de uma postura diferenciados do equilíbrio e da postura

⁶ Ver cap. 1 seção 2.4.1

cotidianos e ocorre em consequência do aprendizado e da incorporação de técnicas de movimento. A intensificação da presença corporal do bailarino se dá, também, a partir da atenção dispendida à sensação do movimento: dançar é imprimir no corpo a sensação do movimento.

Numa definição clássica⁷, a sensação está relacionada à recepção de estímulos do meio ambiente externo, dá-se através dos órgãos dos sentidos. Sentir é sofrer a ação de algo.

Toda sensação pertence a um certo campo: visual, tátil, auditivo, gustativo, olfativo, motor. Merleau-Ponty (1971) ensina que a sensação não é somente uma invasão do sensível naquele que sente: é o olhar que subentende a cor, é o movimento da mão que acasala a forma do objeto. Na troca do sujeito da sensação e do sensível não se pode dizer que um age e que o outro sofre, que um dá sentido ao outro. A sensação decorre da interação entre o estímulo e a ação de quem percebe: “O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela, ele é uma força que co-nasce num certo meio de existência e se sincroniza com ele.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 218)

Em dança, tão importante quanto os estímulos e as qualidades que se oferecem através do ambiente são os estímulos e as qualidades oferecidos pelos movimentos do corpo. Importa, e muito, a sensação que vem do corpo e, mais especificamente, a que vem dos movimentos do corpo. Se as sensações pertencem a determinados campos, a sensação do movimento pertence ao campo motor e faz da percepção do movimento um sentido.

⁷ Utilizo o termo clássica porque esta definição remete ao paradigma científico da física clássica, também chamado de paradigma mecanicista ou newtoniano-cartesiano.

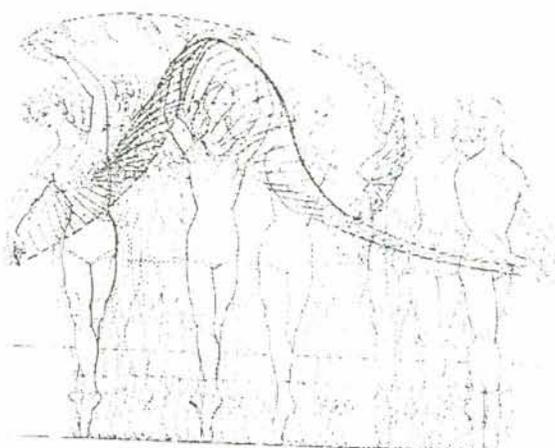
O sentido que informa ao corpo suas posições e movimentos, e as forças e pressões que nele agem como consequência de seus próprios movimentos é a propriocepção. A propriocepção é informação que vem do corpo, que circula pelo corpo e que traz a sensação do movimento. E deve dar a perceber, a quem realiza o movimento, o movimento agindo e transformando o corpo. "Proprioceptir" é como revirar o corpo, é como vê-lo e ouvi-lo por dentro. É como sentir o sabor do movimento.

Imprimir a sensação do movimento no corpo, tornar visível esta sensação do movimento é parte do dançar. Dançar é estar atento ao movimento. É saber da necessidade de sentir o movimento e também da necessidade de dispender atenção na construção deste movimento. É buscar qualidades diferentes para os movimentos.

Um dos fenômenos mais importantes ligados à propriocepção, e que tem consequências imediatas na qualidade do movimento, refere-se à manutenção do equilíbrio e da postura corporal - em dança, um tipo de equilíbrio e de postura incomuns.

O fato de estar de pé pressupõe uma atitude em relação ao peso, à gravidade e uma determinada atividade muscular, mesmo que não se esteja realizando nenhum movimento aparente. A menor movimentação do corpo provoca um reajuste na ação dos músculos anti-gravitacionais. Provoca, na verdade, uma reação em todo o corpo: quando se eleva um braço, flexionando-o à altura do cotovelo, o primeiro sinal de atividade nos músculos de tal braço é precedido por mudanças na atividade dos grupos musculares da perna e do dorso (Belenkii, apud Kelso, 1982). Desse modo, todo e qualquer movimento é antecipado por um tipo de ajuste, específico para este movimento, que tende a preservar a postura. Alguns autores, como Godard (apud Ginot & Michel, 1995) denominam este fenômeno de pré-movimento, entendendo-o também como pano de fundo, como contexto onde o movimento é executado. Em dança, este é um contexto sempre dinâmico, sempre sujeito a mudanças, pois o pré-

movimento não é somente um cenário para a realização do movimento, ele é uma paisagem em constante transformação.



Pas de Bourré - Diagrama do movimento em pontas, indicando as constantes alterações de postura para execução do pas. In Kirstein, 1984 p. 08

O pré-movimento antecipa cada gesto e anuncia suas qualidades. E traz já um projeto, uma tomada de posição, uma postura em relação ao mundo.

A mesma cadeia muscular que registra e reage ao movimento registra e reage a tensões psíquicas, a estados afetivos e emocionais, a estímulos, a sensações. Como diz Godard (apud Ginot & Michel, 1995), a cultura, a história de um bailarino, sua maneira de sentir determinada situação, de experimentá-la e de interpretá-la vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanhará os gestos intencionalmente executados. Os efeitos deste estado afetivo, que dão a cada gesto sua qualidade e dos quais mal se começa a compreender os mecanismos, não podem ser comandados somente pela consciência/vontade. Geralmente,

ocorrem à revelia, sem um controle absoluto do bailarino. Quem dança não tem controle absoluto sobre os movimentos que executa. O controle do movimento não é uma função apenas da consciência, é uma função disseminada por todo o corpo, que não tem substancial dependência de um sistema executivo inteligente. (Kelso, 1982)⁸ Há um delicado sistema, que age de modo cooperativo, quando da realização do movimento. Este sistema compreende as múltiplas dimensões da gestualidade e engendra, a partir do pré-movimento, esta musicalidade postural. Há como que uma inteligência disseminada pelo corpo.

A tentativa de organizar uma musicalidade postural, que ofereça e destine nuances ao movimento, é próprio do trabalho em dança. É uma das buscas que se faz em dança e é também uma das coisas que o dançar proporciona. Aprender a dançar; exercitar-se ou aperfeiçoar-se em dança; incorporar técnicas de movimento; investigar, pesquisar e criar em dança inclui tornar-se sensível a estas informações do pré-movimento, que são informações proprioceptivas, que são sensações do movimento.

A musicalidade postural é o pré-movimento tornado dança. É a incorporação da sensação do movimento e sua conseqüente exteriorização. É importante notar que este processo não ocorre só em relação ao pré-movimento: quando imprimo no corpo a sensação do movimento, particularizo, diferencio todos os movimentos que estou executando: faço de uma mudança de posição de um braço, movimento e gesto de dança. Posso fazer esta mudança de posição de muitos modos diferentes, imprimindo diferentes sensações, dando ao movimento diferentes nuances, diferentes coloridos. Assim, é possível fazer de um deslocamento do pé pelo solo uma carícia no chão, é possível com um salto perfurar o espaço, com torções do tronco tecer espirais ou tornar mais denso o ar ao redor.

⁸ Os recentes estudos em desenvolvimento e aprendizagem motora, baseados na Teoria dos Sistemas Dinâmicos apontam nesta direção.

Sendo assim, a sensação do movimento, intencionalmente impressa no corpo, é um dos fatores que marca a diferença dos movimentos em dança do outros movimentos quaisquer, pois que dá qualidade aos movimentos dançados. Dá-lhes detalhes, dá-lhes cor.

“ Mas o que é a cor? Um prazer (...) a cor é também uma idéia (uma idéia sensual): para que haja cor (no sentido do prazer) não é necessário que a cor seja submetida a modos enfáticos de existência; não é necessário que seja intensa, violenta, rica, ou mesmo delicada, refinada, rara, ou ainda imóvel, pastosa, fluida, etc.; enfim, não é necessário que haja afirmação, *instalação* da cor. Basta que apareça, que esteja presente, que se inscreva como um traço vago no canto dos olhos, basta que instaure a ruptura de alguma coisa: que passe diante dos olhos, como uma aparição, pois a cor é como uma pálpebra que se fecha, num leve desmaio. (...) Esta cor escassa faz-nos ler, não um efeito (menos ainda uma semelhança), mas um gesto, o prazer de um gesto: é ver brotar da ponta dos dedos, dos olhos, algo que é ao mesmo tempo esperado e inesperado... pois a cor, à semelhança do acontecimento, renova-se sem cessar: é precisamente o gesto que faz a cor, como faz, também, o prazer.” (Barthes, 1990, p.151)

Parafraseando Merleau-Ponty (1992), direi que a dança não celebra outro enigma que o do movimento no corpo. O corpo que dança não é um único corpo. É uma multiplicidade de corpos: cada movimento inaugura novas formas no corpo, cada nova forma é já um novo corpo que surge. Se soldados fazem de cem corpos um só corpo, o bailarino faz de um corpo mais de mil.

“Parece-lhe que a pessoa que está a dançar se confina, por assim dizer, no tempo que gera, um tempo feito de energia actual, feito com nada que possa durar. (...) Parece-lhe também, que, no estado dançante, todas as sensações do corpo, simultaneamente motor e móbil, se encadeiam e segundo uma determinada ordem - interrogam-se e respondem-se umas às outras, como se repercutissem e se reflectissem na parede invisível da esfera de forças de um ser vivo.” (Valéry, apud Sasportes, 1983, p.75)

Como faz notar Valéry (apud Sasportes, 1983), o corpo, na dança, só se define por sua maneira particular de dançar, que é feita não de posições, mas de transições e quando ocupa uma cena pode estar em toda parte, adquirindo uma espécie de ubiqüidade.

2. A corporeidade do sentido em dança

“O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. (...) A comunicação ou compreensão dos gestos se obtém pela reciprocidade de minhas intenções e dos gestos do outro, de meus gestos e das intenções legíveis na conduta do outro. Tudo ocorre como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 195)

A apreensão da significação dos gestos e movimentos não é um ato puramente racional, não é a compreensão de uma idéia, mas a apreensão de um sentido, a realização de uma experiência. Deste modo, a dança não propõe uma significação para o entendimento e um sentido para a análise, mas sim uma experiência eminentemente sensorial. E uma experiência a ser compartilhada.

Ter a experiência de algo é vivê-lo, retomá-lo, assumí-lo, reencontrar seu sentido: a experiência não é passividade receptiva. A experiência é a abertura a um mundo - “Temos a experiência de um mundo, não no sentido de um sistema de relações que determinam inteiramente cada acontecimento, mas no sentido de uma subjetividade aberta cuja síntese não pode ser acabada” (Merleau-Ponty, 1971, p. 227) - e por isso possibilidade de conhecimento do mundo.

A dança é uma experiência do corpo em movimento. Um corpo que pode ver e ser visto, pode tocar e ser tocado, pode mover e ser movido: sofre do visto, do tocado e do movido; sente de dentro seu fora e sente de fora seu dentro. Porque há pregnância, porque há entrelaçamento entre o corpo e o mundo, entre a carne do corpo e a carne do mundo que a dança pode ser uma experiência que consiste em “dar carne à memória do primeiro ato”⁹. Dar carne é mais do que simplesmente materializar. É inserir o movimento na textura do mundo: “A carne não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma. (...) É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, (...) mas como elemento, emblema concreto de uma maneira de ser geral.” (Merleau-Ponty, 1992, p. 142-143) Pela carne, como elemento e substância do mundo, se estabelecem as relações primeiras. Dançar é dar carne à memória do primeiro ato para recuperar o movimento com o sentido e a intenção com que ele foi criado. Dançar, como já se viu, é dar carne à sensação, através dos movimentos. É também, dar carne aos sentimentos, ao que só pode ser sensível e assimilável, mas não traduzível, modulando-os no corpo. Tornando visível, no corpo, a sensibilidade.



Ein Trauerspiel de Pina Bausch. In Erler, 1994 p. 141

⁹ Trisha Brown, apud Michel & Ginot, 1992.

Para quem assiste a uma coreografia, a dança é uma experiência essencialmente visual do movimento do outro: a dança apela diretamente à visão, dirige-se, em primeiro lugar, ao olhar do espectador. Mas o visível e o cinestésico são indissociáveis. Há correspondência entre os sentidos, eles estão interligados, imbricados, provocam-se uns aos outros. Já foi dito que a sensação não é simplesmente um dado externo, um objeto ou um conjunto de estímulos que provocam uma reação - não é uma invasão do sensível em quem sente, a sensação decorre da interação entre o estímulo e a ação de quem percebe. Para o sujeito que sente, as sensações não estão colocadas como objetos. Ele simpatiza com elas, as faz suas e encontra nas sensações sua lei momentânea: “sem a exploração do meu olhar ou de minha mão e antes que meu corpo se sincronize com ele, o sensível é só uma solicitação vaga.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 221)

O corpo é o lugar da manifestação das sensações: segundo Merleau-Ponty (1971), as sensações se oferecem com uma “fisionomia motora”, há um acompanhamento motor das sensações, os estímulos desencadeiam movimentos nascentes que se associam à sensação: “... antes de ser um espetáculo objetivo a qualidade se deixa reconhecer por um tipo de comportamento que a visa em sua essência...” (Merleau-Ponty, 1971, p.218) Há como que uma tomada de posição do corpo quando do reconhecimento das qualidades; as sensações desenham esboços de atitudes corporais: “...e é porque desde que meu corpo adote a atitude do azul obtenho uma quase-presença do azul.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 218)

O movimento do outro coloca em jogo a experiência do movimento do próprio observador: a informação visual gera, no espectador, uma experiência cinestésica imediata. O movimento se deixa reconhecer por um tipo de comportamento do espectador - alterações na sua postura, mudanças de atitude, movimentos que se insinuam no seu corpo. Assim, o olhar do espectador retoma os movimentos dos bailarinos e os reunifica numa intenção motora, num

movimento esboçado em seu próprio corpo: os movimentos dos bailarinos ressoam no corpo do espectador e a produção de sentido em um evento visual não deixará de proporcionar uma sensação do movimento no corpo do espectador.

O que se vê produz, muitas vezes, o que se sente, pois “os sentidos se traduzem um ao outro sem terem necessidade de um intérprete, se compreendem um ao outro sem terem de passar pela idéia.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 241) A experiência visual e a experiência cinestésica são pregnantes uma da outra. E assim como o dançarino não tem o controle absoluto dos movimentos quando dança, pois este controle está disseminado pelo corpo - o espectador sente repercutir no seu corpo os movimentos da coreografia e só depois de realizar esta experiência sensível poderá interpretá-los: a significação do movimento se joga tanto no corpo do bailarino quanto no corpo do espectador.

Retomando os conceitos de corpo e de carne em Merleau-Ponty, pode-se dizer que a relação entre espectador e bailarino é uma relação que se dá na carne do mundo: é uma relação de contigüidade, em que o movimentos do bailarino se reúnem às sensações de movimento do espectador, em que há uma comunhão de sentidos que engloba num só ato dançarinos e espectadores.

Esta imersão na espessura do mundo não impede de entender que esta relação é também histórica e cultural: “Aquele que percebe não está despojado diante de si mesmo como deve estar uma consciência, ele tem uma densidade histórica, ele retoma uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente.” (Merleau-Ponty, 1971, p.244) O espectador de dança retoma uma tradição de ver dança, de reconhecer gestos e movimentos de uma coreografia, pois a rede complexa de heranças, de aprendizagens e de reflexos que determina a particularidade do movimento de cada indivíduo determina igualmente seu modo de perceber

o movimento dos outros. Contudo, a dança está aí para também surpreender e esgarçar esta relação.

A dança, ao se efetivar enquanto ação formativa, efetiva-se formando corpos disponíveis para a criação. Um corpo disponível para criação é capaz de assimilar técnicas de movimento e de resgatar, na sua memória, atitudes, posturas e gestos; é capaz de inventar diferentes modos de se mover - suscitando formas corporais inéditas - e de estabelecer novas relações com outros corpos. É um corpo que realiza uma intenção, corporifica ações e sentimentos, vivencia a criação através da lógica do movimento e elabora seus saberes corporais.

CONCLUSÃO

*Às vezes as relegam inauditas inéditas
Mas a palavra galopa com a cilha tensa
Ressoa os séculos e os trens rastejam
Para lamber as mãos calosas da poesia.
Sei o pulso das palavras. Parecem fumaça,
Pétalas caídas sob o calcanhar da dança,
Mas o homem com lábios alma carcaça ...*

(Maiakóvski, tradução de Augusto de Campos, apud Campos, 1989)

Esta dissertação está pautada pela compreensão da lógica própria da dança. Na verdade, procuro descrever a dança enquanto uma manifestação artística que se constrói e se expressa no corpo humano em movimento - por isto tematizo a dança enquanto forma, técnica e poesia do movimento.

Descrever a dança como forma, técnica e poesia do movimento possibilita-me construir uma compreensão de dança que, se não é a única possível e nem a melhor imaginada, é a que se fez a partir de minhas experiências de bailarina e que procura responder a algumas das minhas necessidades como professora.

Para chegar à lógica da dança, realizo, num primeiro momento, um estudo bibliográfico procurando elementos que me permitam diferenciar a dança dos demais comportamentos motores do homem. Este procedimento indica que um dos fatores a singularizar a dança é, justamente, um caráter estético, ou seja, a possibilidade que toda a dança tem de ser arte.

Partindo de um referencial teórico que trata a estética como *Teoria da Formatividade* (Pareyson, 1993), abordo a dança como um *fazer artístico*. Este estudo demonstra que a dança pode - e deve - ser entendida enquanto arte porque ela é resultado de um processo de transformação de uma matéria-prima - o movimento humano - através do uso

de procedimentos técnicos e formativos, que resultam em obras coreográficas que se dão a reconhecer através de seu intrínseco caráter de forma. Sendo assim, do processo de criação coreográfica resultam formas que são artísticas justamente porque atendem a objetivos exclusivamente formativos.

Para refletir sobre a elaboração de prováveis significados no processo de execução de uma coreografia procuro referências na Semiologia. Tal procedimento mostra que o movimento não é um significante a ser preenchido por um significado. Ele já é toda possibilidade de sentido: cada movimento de uma coreografia realiza sentidos, do mesmo modo que cada movimento é essencial na construção de prováveis sentidos em uma coreografia. A realização dos sentidos coreográficos se dá no contexto na coreografia e só se efetua plenamente quando os sentidos são retomados e revividos pelos espectadores.

Olhar a dança como ação criadora - ou poética - do corpo através dos movimentos, permite inferir que a dança se realiza construindo corpos disponíveis para a criação: os processos de criação coreográfica baseados em ações formativas, aliados ao estudo de técnicas de dança proporcionam o surgimento ou o desenvolvimento de uma disponibilidade corporal para a dança. Tal disponibilidade corporal está embasada, principalmente, numa inteligência e numa memória corporais, que dispõem o dançarino a exercer suas potencialidades criadoras.

A concepção de dança como ação criadora pode servir de inspiração para uma ação pedagógica fundamentada na aptidão para a criação como fonte existencial e na valorização das experiências estéticas. Entendendo como tais não só as experiências artísticas tradicionais, mas trabalhando também com a idéia de *aísthesis* - sensibilidade ou conhecimento sensível. A estética, como diz Maffesoli (1992), como o experimentar emoções com os outros, como o vivenciar e o sentir em comum.

Nesse sentido, considero importante registrar o pensamento de Hélio Oiticica, artista plástico brasileiro, para quem a utopia da arte estava localizada no fio do vivencial. Suas pesquisas visavam uma estética do movimento e do envolvimento, uma poética do instante e do gesto, do precário e do efêmero: buscavam a invenção da arte como invenção da vida. Oiticica encontrou na dança, como ação que estruturava seus *Parangolés*¹, uma forma de intensificar o diálogo arte/vida:

“A descoberta do que chamo *Parangolé* marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência (...) principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa experiência, o “objeto plástico”, ou seja, a obra. (...) Com *Parangolé* descobri estruturas comportamento-corpo: tudo para mim passou a girar em torno do “corpo tornado dança”. (...) Antes de mais nada, é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me via ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. (...) A experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de “estar” das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar.” (Oiticica, apud Favaretto, 1992, p.104; p.114)

A dança é experiência do corpo em movimento; é expressão da motricidade humana. É manifestação artística, que se realiza no corpo, transformando os movimentos do corpo em arte. É experiência estética que se oferece à vivência e à fruição.

A dança envolve uma sensibilidade coletiva - um sentir em comum - porque não prescinde, em nenhum momento, do outro. Ao contrário, precisa do outro - seja como parceiro ou como espectador - para se realizar em sua plenitude. A dança brinca, através dos

¹ Parangolés são objetos artísticos criados por Oiticica - estandartes, tendas, capas ou abrigos - para vestir. Quando vestidos, envolvem o corpo e salientam movimentos, ações e gestos.

movimentos, no corpo de quem dança. E brinca também, no corpo de quem assiste. estabelecendo uma relação pautada, principalmente, pela sensibilidade.

A dança só se realiza plenamente nesse jogo: alguém transforma seu corpo, através de movimentos e gestos, em paisagens artísticas, que se deixam reconhecer por outros corpos. Nesse processo, as relações são tecidas com os fios da emoção, nos teares da sensibilidade.

Ao finalizar este estudo quero ressaltar que este, na verdade, constituiu-se como num novo ponto de partida, pois, mais do que certezas absolutas, trouxe novas inquietações e desdobrou-se em tantos outros questionamentos. Pois, em se tratando de dança, há muitas coisas para pensar, para fazer, para estudar e para escrever. Mas, também, para dançar.

BIBLIOGRAFIA

- ABUJAMRA, Clarisse. **Ações do Senso**. São Paulo: Unida Books, 1995.
- ANDRADE, Cecília et alii. Proposta Dança/Educação: Por que, como e para quê. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**. Santa Maria, v. 16, n. 1, p.28-30, out. 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: EDUSP, 1980.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BALBINOTTI, Carlos Adelar. **O desporto de competição como meio de educação: uma proposta metodológica aplicada ao treinamento de jovens tenistas**. Porto Alegre: UFRGS, 1994. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) - Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **Anatomia del actor: diccionario de antropologia teatral**. México: Edgar Ceballos, 1988.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- _____. **Novos Ensaio Críticos seguidos de O Grau Zero da Escritura**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARIL, Jacques. **La danza moderna**. Barcelona: Paidós, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean & MAFFESOLI, Michel. **Comunicação e Pós-Modernidade. Textos**. Salvador, Fase II, n. 28, 1992.
- BETTI, Mauro. O que a Semiótica inspira ao ensino da Educação Física. **Discorpo**. São Paulo, n. 3, out. 1994.
- BLUMENFELD-JONES et alii. When I dance I'm more of a soul. **Ballett International**. Colônia, n. 6, p 9-12, ago., 1991.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1991.

- BUYSSSENS, Eric. **Semiologia e Comunicação Lingüística**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, s.d.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRUNI, Ciro. ed. **Danse et Pensée: une autre scène pour la danse**. Paris: Germs, 1993.
- CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAMPOS, Augusto. **Poesia: 1949-1979**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- _____. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou ... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.
- CARMO, Paulo Sérgio & COELHO, Néilson. **Merleau-Ponty: filosofia como corpo e como existência**. São Paulo: Escuta, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. **Da realidade sem mistérios aos mistério do mundo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles, volume 1**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CLARO, Edson. **Método Dança-Educação Física: uma reflexão sobre consciência corporal e profissional**. São Paulo: Cetec, 1988.
- COELHO, Helena & BOM, Luís. Sobre o conceito de "Dança". **Ludens**. Lisboa, v.9, n.4, p.13-18, jul/set, 1995.
- COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do Ensino da Educação Física**. São Paulo: Cortez, 1992.
- CUNHA, Morgada & FRANCK, Cecy. **Origem, evolução e características da dança em Porto Alegre**. Porto Alegre: as autoras, 1990.
- CUNHA, Morgada. **Dance aprendendo, aprenda dançando**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/ SESu/PROEDI, 1988.
- DRUCK, Andrea. **Narciso à Beira do Guaíba**. Porto Alegre: PUCRS, 1996. Monografia (Curso de Comunicação - Habilitação Joranlismo) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- _____. **Tratado de Semiótica Geral**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ESPIE, Stephen. (ed) **Dança nos EUA**. New York: USIA, 1988
- ERLER, Detlef. **Pina Bausch**. Zurique: Stemmle, 1994
- FAHLSBUCH, Hanelore. **Dança Moderna e Contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.
- FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- FARO, Antônio José & SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de Balé e Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théatralité**. Paris: Chiron, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira: 1986.
- FERRY, Luc. **Homo Aestheticus**. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FRALEIGH, Sondra. A vulnerable glance: seeing dance through Phenomenology. **Ballett International**. Colônia, n. 10, p. 9-15, out, 1991.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o Sentido**. Ensaio Semióticos. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUINSBURG, J. & TEIXEIRA COELHO NETTO & CARDOSO. (org.) **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HALONSO, Georgette. A dança no contexto da sociedade e da escola. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**. São Paulo: v.2, n.1, p. 45-47, 1988.
- HANNA, Judith. To dance is human. In: BLACKING, J. ed. **The anthropology of the body**. Londres, Academic Press, 1977.

- HASELBACH, Barbara. **Dança, improvisação e movimento**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1988.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v. I e II.
- HERRERO, David Estrada. **Estética**. Barcelona: Herder, 1988.
- HJEMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- HUMPHREY, Doris. **El arte de crear danzas**. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- JAPIASSU, Hilton. **Introdução às Ciências Humanas**. São Paulo: Letras e Letras, 1994.
- JONAS, Gerald. **Dancing: the pleasure, power and art of movement**. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1992.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo**. São Paulo: PUC-SP, 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- _____. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA, 1994.
- _____. Em dança, materialidade do corpo é o limite. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 30 abr.1995. Caderno 2, p. D7.
- _____. Anne Teresa busca individualidade. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11 out. 1995. Caderno 2, p. D7.
- _____. Édouard Lock cria sobre o silêncio da velhice. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 13 out. 1995. Caderno 2, p. D20.
- _____. Alain Platel leva o homem simples ao palco. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 13 out. 1995. Caderno 2, p. D20.
- _____. Preljocaj apresenta coreografias no Brasil. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 4 set. 1996. Caderno 2, p. D1.
- _____. Lyon recebe dança do Brasil na quinta-feira. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 10 set. 1996. Caderno 2, p. D1.
- KELSO, J. A. Scott. **Human Motor Behavior: an introduction**. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, Inc., 1982.

- KLEMOLA, Timo. Frame, Look and Movement: the phenomenology of dance. **Ballett International**. Colônia, n. 2, p. 13-17, fev., 1991.
- KIRSTEIN, Lincoln. **Four Centuries of Ballet**. New York: Dover, 1984
- KUNZ, Maria do Carmo Saraiva. **Ensinado a dança através da improvisação**. Motrivivência. Florianópolis, ano V, n. 5,6,7, p. 166-169, dez. 1994.
- KRISTEVA, Julia. Le geste, pratique ou communication? **Langages**: pratiques et langages gestueles. Paris. n. 10, p. 48-64, junho, 1968.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978
- _____. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.
- LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEAL, Ondina Fachel. (org.) **Corpo e significado**: ensaios de antropologia social. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- LEMINSKI, Paulo. **Bashô: a lágrima do peixe**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. **A Fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MAGILL, Richard. **Aprendizagem Motora**: conceitos e aplicações. São Paulo: Edgar Blücher Ed., 1984.
- MARTINS, Rui. Joseph Nadj explora os limites do corpo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 4 jun. 1996. Caderno 2, p.D1.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974, v. II.
- MENDES, Miriam Garcia. **A Dança**. São Paulo: Ática, 1987.
- MEIRELES, Cecília. **Flor de Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- _____. **Os Pensadores**: textos selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Campinas: Papyrus, 1990.
- _____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- _____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **O olho e o espírito**. Portugal: Vega, 1992.
- MICHEL, Marcelle & GINOT, Isabelle. **La danse au XX siècle**. Paris: Bordas, 1995
- MONTEIRO, Elisabete. Comunicação em dança: aplicabilidade das noções lingüísticas estruturais em dança? **Ludens**. Lisboa, v. 9, n. 4, p. 26-36, jul./set., 1985.
- MORATO, Maria Eugênia. Dança, a arte dos movimentos. **Revista Brasileira de Educação Física e Desporto**. ? p 39-42, out./mar., 1983.
- _____. Dança aplicada à Educação Física. **Sprint**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, p. 169-173, 1985.
- NADEL, Myron & MILLER, Constance. **The dance experience: readings in dance appreciation**. New York: Universe Books, 1978.
- NANNI, Dionísia. **Dança Educação: Princípios, Métodos e Técnicas**. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.
- _____. **Dança Educação : Pré-escola à Universidade**. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.
- NASCIMENTO, Eduísa. Uma proposta renovadora de ensino da dança nas escolas. **Artus**. Rio de Janeiro, n. 18/19, p. 35-40, 1987.
- NAVAS, Cássia & DIAS, Linneu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NIETZSCHE, Friederich. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- NORONHA, Márcio Pizarro. **Máscara e metamorfose: representações sociais sobre o corpo masculino em halterofilistas e bailarinos**. Florianópolis: UFSC, 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina.
- NOVAES, Adauto. (org.) **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PETERS, F. E. **Termos filosóficos gregos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

- PESSIS-PASTERNAK, Guita. **Do caos à inteligência artificial**. São Paulo, UNESP, 1991.
- PONZIO, Ana Francisca. **Corpos em movimento. Folha de São Paulo**. São Paulo, 4 set. 1994. Mais! p. 6-4.
- _____. **Mim Tanaka dança hoje em SP. Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 abr. 1995. Ilustrada p. 5-5.
- _____. **Nóbrega leva Tonheta a Lyon. Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 agos. 1996. Ilustrada p. 4-1.
- PORTINARI, Maribel. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PROCA-CIORTEA, Vera & GIURCHESCU, Anca. **Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire. Langages: pratiques et langages gestueles**. Paris. n. 10, p. 87-93, junho, 1968.
- RASTIER, François. **Comportement et signification. Langages: pratiques et langages gestueles**. Paris. n. 10, p. 76-86, junho, 1968.
- READ, Herbert. **As origens da forma na arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- READ, Herbert e STANGOS, Nikos. **Dicionário da Arte e dos Artistas**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- RECTOR, Mônica. **Para ler Greimas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- RECTOR, Mônica & TRINTA, Aluizio Ramos. **Comunicação do Corpo**. São Paulo: Ática, 1990.
- SACHS, Curt. **História Universal de la Danza**. Buenos Aires: Centurión, 1944.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- SANTIN, Silvino. **Educação Física: uma abordagem filosófica da corporeidade**. Ijuí: Liv. UNIJUÍ Ed., 1987.
- _____. **Educação Física: da alegria do lúdico à opressão do rendimento**. Porto Alegre: EST/ESEF - UFRGS, 1994
- _____. **Educação Física: ética, estética, saúde**. Porto Alegre: EST, 1995.
- _____. **A biomecânica entre a vida e a máquina: um acesso filosófico**. Ijuí: UNIJUÍ Ed., 1996.

SASPORTES, José. **Pensar a dança**: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, s.d.

SILVA, Juremir Machado da. **O Pensamento do Fim do Século**. Porto Alegre: L&PM, 1993.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

VIANNA, Klaus. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIDEOTEIPES

KUBI, Clemens. **Flagrantes**: imagens e personalidades de um festival de teatro. Distribuição do Instituto Goethe. Munique, 1983. VHS, colorido.

SCHOONEJANS, Sônia. **A Century in Dance**. Paris: Amaya Distribution, s.d. VHS, colorido.

ERRATA

1. No Sumário, onde se lê “CAPÍTULO 1 - A DANÇA É O CORPO **TRANSFIRGURANDO-SE** (...)” leia-se “CAPÍTULO 1 - A DANÇA É O CORPO **TRANSFIGURANDO-SE** (...)”
2. À página 67, na citação, onde se lê “Nessa peça, ao invés de destacar um **perigos** pas de deux (...)” leia-se “Nessa peça, ao invés de destacar um **perigoso** pas de deux (...)”
3. À página 122, na citação, onde se lê “Bausch, apud **Kuby**, 1983” leia-se “Bausch, apud **Kubi**, 1983.
4. À página 146, onde se lê “E brinca também, no corpo de quem **assiste. estabelecendo** uma relação pautada, principalmente, pela sensibilidade.” leia-se “E brinca também, no corpo de quem **assiste, estabelecendo** uma relação pautada, principalmente, pela sensibilidade.”