

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS

GIOVANNA BARALDI

CARTAS AO PROFESSOR

Da poética à autonomia - uma abordagem da dança contemporânea para o ensino formal.

CAMPINAS

2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS

GIOVANNA BARALDI

CARTAS AO PROFESSOR

Da poética à autonomia - uma abordagem da dança contemporânea para o ensino formal.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Paula Teixeira Caruso

Monografia apresentada ao departamento de artes corporais – Universidade Estadual de Campinas – como requisito para a obtenção do título de licenciado em Dança.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Paula Teixeira Caruso

CAMPINAS
2018

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais Maria de Lurdes e Amarildo Baraldi, por me incentivarem a seguir firme independente das dificuldades e por me transmitirem valores que me guiarão por toda minha vida.

Agradeço ao meu companheiro Miguel Vulcano, por, na maioria das vezes, acreditar no meu potencial mais do que eu mesma sou capaz.

Agradeço aos meus amigos que se entusiasmaram com o nascimento deste projeto e que souberam ouvir minhas crises quando necessário.

Agradeço à minha orientadora Paula Caruso, por ter comprado esta ideia com tanto carinho e dedicação.

Agradeço à equipe de professoras do Departamento de Artes Corporais, por todos os conhecimentos compartilhados, por toda a formação que me proporcionaram e por me ensinarem a ser apaixonada por essa profissão.

Por fim, agradeço à banca avaliadora Ana Terra e Maurício Érnica pela forma particular e poética do modo que se relacionam com a educação e por me fazerem perceber a beleza do papel do professor. Agradeço, também, as importantes considerações feitas acerca deste trabalho e por me incentivarem a dar continuidade a este projeto.

“Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão.”

(Laurence Louppe)

RESUMO

A presente monografia busca tratar dos saberes pertinentes à dança e às suas práticas, voltada para o professor de escola pública. Meu intuito ao redigir este projeto é despertar a curiosidade para uma área do conhecimento tão vasta, provocando questionamentos que instiguem o leitor a perceber que muitos dos temas que estudamos relacionados ao corpo, podem estar intimamente relacionados ao nosso cotidiano. Meu desejo reside, também, na tentativa de desmistificar o ensino da dança, elucidando as principais ferramentas utilizadas neste estudo e quais conhecimentos são despertados nesta pesquisa.

Palavras chave: Ferramentas – Dança Contemporânea – Ensino da dança

ABSTRACT

The present monograph is aimed at discussing the knowledge which are considered pertinent to dance and its practices, directed towards the public-school teacher. My intention while writing this project is to arouse curiosity about such a vast area of knowledge, provoking questions which drive the reader into realizing that many of the subjects which we have studied – which are related to the body – may be closely related to their daily life. My wish, also, is to try to demystify the teaching of dance, elucidating the main tools used in this study and which knowledge has been aroused through this research.

Key words: Tools – Contemporary Dance – Dance Teaching

SUMÁRIO

Introdução	8
Carta 1 – O amanhecer da dança	11
Carta 2 – A dança moderna e a respiração	20
Carta 3 – A segunda geração de bailarinos modernos e o peso	27
Carta 4 – A virada coreográfica, o tempo e os movimentos cotidianos	32
Carta 5 – A pós-modernidade e o espaço	38
Carta 6 – A poética	47
Carta 7 – Conclusão e manifesto	52
Bibliografia	56
Glossário	58

INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre os questionamentos que tive ao longo de minha formação em dança, percebo um crescente interesse em investigar a preparação corporal do bailarino para a cena. Esse interesse surge da vivência e da intersecção das duas disciplinas base do curso de graduação em Dança, Técnica e Criação. Onde, ao longo do tempo, foram levantadas as principais questões relativas ao corpo e suas capacidades físicas e criativas. Além das questões relacionadas às diversas maneiras que o artista da dança prepara seu corpo, tanto para o movimento, quanto para o instante criativo e a importância dessa preparação para os processos exploratórios.

Ao analisar o meu processo dentro da graduação, percebo que as disciplinas de técnica foram essenciais para minha formação, no sentido que elas foram responsáveis, justamente, por desenvolver minha autonomia na percepção de meu próprio corpo. Se em um primeiro momento de contato com as práticas corporais tive uma experiência muito valorizada através da imagem e da reprodução fiel do movimento; em um segundo momento, já na graduação, pude experimentar a dança a partir do interior, do individual e das sensações particulares existentes em meu corpo.

As aulas de técnica, ao longo da graduação, foram responsáveis, também, por me fazer compreender que as práticas corporais, ou o ensino da dança, pode passar por conceitos sem necessariamente estarem ligadas a um vocabulário formatado de dança. Ou seja, mesmo que trabalhemos uma sequência em sala de aula, essa sequência, quando realizada por nós, alunos, não se dá por cópia, mas como uma sugestão de passagens pela qual o corpo pode compreender certos princípios do movimento.

Instigada, também, pelas discussões em sala de aula e, principalmente, pelas disciplinas de licenciatura, vejo nascer em mim uma certa inquietação em relação às práticas escolares e sua importância para a formação do indivíduo dentro de nossa sociedade. Contudo, devo dizer, que ainda me espanto pela real necessidade de discutir a importância do ensino da dança, e das artes, de maneira geral, como uma disciplina no âmbito da educação formal. Diante dessa questão, pergunto-me quais as razões de não termos uma educação voltada para o corpo? Questiono-me sobre a inexistência da auto investigação, como ferramenta, que não necessariamente busca ensinar um vocabulário específico em dança, mas que promova experimentações corporais que vise o desenvolvimento do autoconhecimento.

Somadas uma questão à outra, surge, então, a questão que delimitará o assunto desse projeto e que, portanto, será desmembrada em outras questões, às quais não tenho a pretensão

de responder, mas sim, de provocar reflexões e desenvolver certas discussões que vem se mostrando importantes para os debates sobre a educação de nosso país.

No decorrer deste texto, pretendo abordar, a partir de um breve histórico da dança, questões primeiras relacionada a dança e suas práticas, assim como, aspectos do movimento que foram evidenciados ao longo da história da dança contemporânea ocidental e que podem ser princípios interessantes a serem abordados em aula, salientando a importância de cada prática para o desenvolvimento da autonomia e da propriocepção.

A introdução histórica que cada capítulo apresentará tem o interesse de exemplificar as questões que serão abordadas posteriormente, nos mostrando, como, ao longo da história, diversos artistas expandiram e questionaram, de diversas maneiras, o que se produzia em cena. Essa introdução também tem o interesse de salientar a importância de nos mantermos questionadores diante de nossas próprias produções.

Tenho o interesse de discutir, também, o processo de formação da imagem que o bailarino tem de si próprio e da importância de propor um referencial que se manifeste de suas próprias sensações, ou, da sensação do seu corpo em movimento. Propondo ferramentas que, nós professores, possamos utilizar para que o bailarino compreenda seu corpo para além da imagem virtuosa do espelho, desmanchando um egocentrismo que nasce dessa busca exterior pelo correto e despertando uma consciência para a sensação que é interior e inerente ao movimento.

E, portanto, para essa discussão me apoiarei, principalmente, no livro *Poética da dança contemporânea* da autora Laurence Louppe (2012), assim como em autores da educação, como Paulo Freire, da educação da arte, da psicologia e outros autores que me permitam elaborar uma discussão que evidencie a dança como uma importante ferramenta para a construção de conhecimento relacionado ao corpo, além do desenvolvimento do autoconhecimento, da confiança em si, do respeito ao próximo e do respeito ao seu próprio corpo e ao corpo do próximo.

Acredito que a discussão que me proponho a conduzir, ao longo destas cartas, tenha um papel fundamental para esclarecer à comunidade de professores do ensino formal, a importância da educação corporal, quebrando com certos estigmas e pré-conceitos. Acredito, também, que estas cartas possam nos instigar a pensarmos na educação do sensível, para além do racional, visto que o sensível e o subjetivo desempenham um vasto papel em nossas vidas.

Minha intenção, ao redigir estas cartas ao professor, não consiste em ensinar os professores como realizar seu próprio trabalho, ou ensinar pedagogos sem experiência com as

artes corporais a como desempenhar o trabalho de um professor da dança, mas sim, fomentar a reflexão sobre o ensino da dança, elucidando, muitas vezes, questionamentos sobre o processo de ensino dos conhecimentos corporais, que não se comporta como uma matéria que possa ser transmitida, apenas, através da linguagem escrita, mas que precisa passar, primeira e principalmente, pelo seu objeto de estudo, o corpo.

Para que sua experiência, ao longo desta leitura, seja rica em referências nas quais você possa se apoiar para compreender os movimentos artísticos citados, disponibilizo três ferramentas, de fundamental importância, para que você possa entender os conceitos difundidos pelos artistas ao longo dos anos.

Portanto, ao longo do texto, você encontrará, nas notas de rodapé, algumas explicações pertinentes à continuação do texto, e links de vídeos que buscam retratar as principais obras criadas ao longo do tempo, acredito que pausas para a apreciação de tais vídeos seja importante para a compreensão de como essas diferentes estéticas se estabeleceram nos corpos.

Em segundo lugar, as cartas que tratam das ferramentas do corpo, apresentam exercícios que permitem você acessar, corporalmente, os conceitos tratados ao longo do texto, mais uma vez, pause sua leitura para exercitar no corpo estas diferentes experiências. E, por último, mas não menos importante, nas últimas páginas deste trabalho você pode encontrar um glossário com os principais nomes que permeiam estas cartas, bem como, alguns conceitos comuns nos vocabulários dos artistas do corpo e que, talvez, não sejam familiares para você.

Boa leitura!

Atenciosamente, Giovanna.

Carta 1 – O amanhecer da dança

Olá, querida professora, professor, como você está?

Gostaria de te perguntar: você já parou para pensar em como estão seus pés hoje? Talvez você tenha passado a maior parte do seu dia em pé, ensinando, ou tentando ensinar, aos jovens estudantes de hoje, a importância de conhecermos a história de nossos antepassados, como uma forma de não repetirmos os mesmos erros que cometeram, ou, travando uma disputa com a atenção de seus alunos para que compreendam a fórmula de Bhaskara e em quais situações ela pode ser aplicada.

Talvez só agora tenha se dado conta que seus pés estão aí e estão doloridos, por mais que essa sensação tenha se tornado rotineira, e que, talvez, não signifique muito para você, peço que pare um instante e desfrute dessa sensação, por mais dolorosa ou incômoda que ela seja. Tente em sua mente nomear essa sensação e perceba, se seus pés estão descalços, se estão em contato com o chão, qual a temperatura ou qual a sensação desse contato? Seja ele com o chão ou com o sapato que você está calçando. E se não for possível identificar nenhuma dessas sensações, tudo bem.

Agora, imagino que você esteja se perguntando: Tudo bem, mas o que isso tem a ver com a dança? Permita-me discorrer um pouco antes de chegarmos a essa resposta.

É impossível dizer o momento exato em que a dança passa a existir na vida do homem, no entanto, podemos dizer que desde que o seu corpo evoluiu para a forma bípede, com a qual estamos familiarizados, existiu algum tipo de manifestação do movimento dançado, sejam eles associados a rituais, religião ou, simplesmente, às celebrações, principalmente, as que tinham como intuito invocar, apaziguar ou agradecer aos deuses pelas boas colheitas ou pelas graças concedidas.

Vemos a dança ser associada, primordialmente, à um instinto do homem em entrar em contato com o desconhecido. Através do corpo expressava sua alegria e tristeza, pedindo ou agradecendo aos deuses pelas graças que somente eles poderiam prover. A dança, portanto, se revela não apenas como um jogo, mas se mostra associada à ritos e à religião, às celebrações da qual o sujeito tem uma participação ativa, se revelando uma forma que o homem encontrou de se reafirmar como membro de uma comunidade, como parte de um todo.

Os homens dançaram os ritmos da natureza em uma necessidade de fixar uma relação com as diferentes circunstâncias de sua vida. Do animal imitou sua força e sua flexibilidade, simbolizou por meio do movimento suas futuras vitórias em relação à presa. Dos rituais relacionados ao trabalho buscou canalizar forças para que a semente vingasse e desse bons

frutos. Pediu, acreditou e adorou seus deuses através dos corpos. Celebrou a vida e velou a morte. Por meio da dança preparou os corpos para a guerra e celebrou suas vitórias.

A dança esteve associada à vida e à morte, à magia e à religião, ao trabalho e à festa e à tantos outros antagonismos que a própria vida possa permitir. Esteve presente em todos momentos que o indivíduo sentiu a necessidade de se expressar e de entrar em contato com uma energia que muitas vezes atuava de modo desconhecido em suas crenças. Segundo Roger Garaudy (1980, 20): “A dança exprime a coesão e o poder transcendente da comunidade. Por isso, revela a grandeza ou o declínio de uma civilização.”

[...] a dança - e todas as artes que dela se originam ou a acompanham, do canto à escultura e à poesia - tem por objeto captar aquela força viva sobrenatural que nasce dos esforços ritmados do grupo. Como a máscara a dança é um condensador de energia: ambas reúnem as forças esparsas da natureza e da comunidade, de seus vivos e de seus mortos, e criam núcleos mais densos de realidade e de energia [...] (GARAUDY, 1980, p.20)

Perceba, professora, professor, que, em comparação com o período total da história do homem, recentemente separamos a dança de nossas vidas comuns, tratando-a como um evento semelhante ao esportivo e, empregamos questões técnicas e julgamentos de valor entre certo e errado, bonito e feio, entre outros. A dança como conhecemos hoje, parte dos palcos e das competições, é descendente de um breve, mas decisivo, momento na história, de danças populares que começaram nas ruas, concebidas por um povo pobre, que foram apropriadas e levadas do chão de terra das aldeias para o chão de pedra dos castelos.

Os grupos de artistas que ficaram conhecidos como saltimbancos eram compostos de “bailarinos” que eram algo mais parecido com acrobatas do que qualquer outra coisa, eram grupos de ciganos que percorriam as estradas para se apresentar nas feiras e nos salões dos palácios. Quando suas danças folclóricas foram levadas para os castelos acabaram modificadas, tirou-se o que tinham de menos nobre transmutando-as na diversão das classes mais abastadas. A dança em si acabou se tornando mais sofisticada adquirindo cada vez mais movimentos formatados e específicos, obedecendo coreografias que se enriqueceram ao longo dos séculos (FARO, 1986).

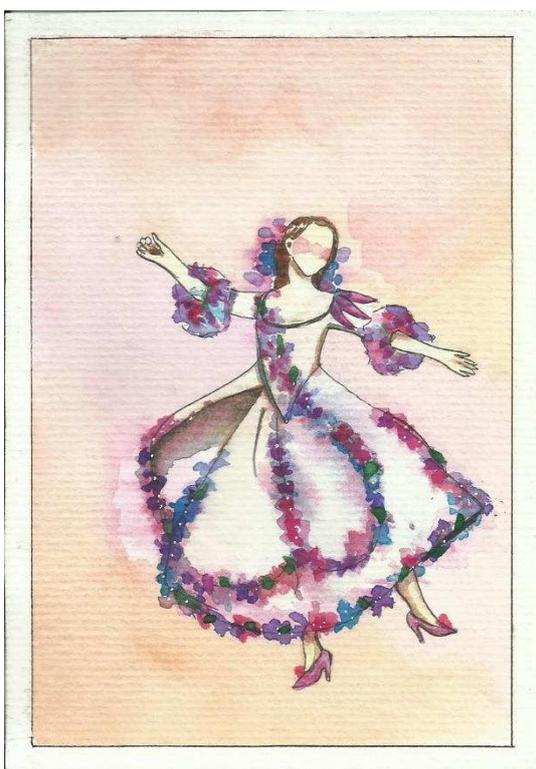
A dança clássica ou o Balé Clássico tal como conhecemos hoje, iniciou sua trajetória por volta do século XVII quando Luís XIV fundou, na França, em 1669, a Academia Nacional de Dança e é conhecida, hoje, por Balé da Ópera de Paris¹. Desde que aberta, funciona

¹ Collection archives INA - L'Opéra en images : <<https://www.youtube.com/watch?v=myxDSTE0fLs>>
Opéra national de Paris : Histoire d'un nom : <<https://www.youtube.com/watch?v=KbpJQqILHaA>>

ininterruptamente até os dias atuais. Apesar de o Balé ser uma referência francesa ele foi semeado por uma prática da corte italiana que se tornou interessante para a sociedade francesa.

Algumas décadas antes do surgimento da Academia Nacional de Dança na França, é na Itália que se inicia a formação de uma sociedade cortesã, ainda não enrijecida pela etiqueta. A partir desse momento que se começa a adquirir certa consciência das possibilidades do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo, permitindo o surgimento dos primeiros professores de dança. Até então, a dança era uma expressão corporal relativamente livre de formatações. A corte italiana marca a profissionalização da dança, que, portanto, passa a indicar uma elevação dos níveis técnicos dessa arte, uma busca pelo desenvolvimento técnico e das qualidades corporais do bailarino (BOURCIER, 2006).

A sociedade italiana, no início do século XVI, exerce forte influência cultural na França, tanto nas artes, quanto nos aspectos arquitetônicos das vilas e castelos. Pela primeira vez se organiza uma vida de corte, e para essa nova sociedade francesa, a dança, aprimorada pela Itália, seria muito bem recebida nas práticas de diversão dos nobres (BOURCIER, 2006).



Essas primeiras danças foram conhecidas como diferentes combinações de passos, simples, duplos, com ou sem encadeamentos, balanços, trotes e modos de andar associados às métricas específicas das músicas, danças essas que eram muito comuns no repertório dos bailes da corte. Contudo, o Balé ainda viria a ser uma importante ferramenta de poder político, como meio de propaganda.

Foram elaborados grandiosos e luxuosos espetáculos, conhecidos como balé de corte, que eram uma combinação de dança, canto e textos falados, que tinham como intuito ser um passatempo elegante para o monarca e sua corte.

Esses espetáculos eram encomendados pelos próprios monarcas, e muitas vezes, as narrativas contadas ao longo das muitas horas de apresentação eram alusões à própria corte, e podiam servir como ferramenta de manipulação das opiniões que se criava sobre seus reinados.

A reafirmação do poder real se torna necessária, uma vez que era importante convencer os outros membros da monarquia que somente o rei seria capaz de estabelecer paz e

prosperidade no reino. Para isso, o balé se tornou uma importante ferramenta de propaganda. Quando a autoridade real se restabelece novamente, o balé se torna um costume de reafirmação do poderio do rei, adquirindo um caráter de cerimônia de adulação do monarca (BOURCIER, 2006)

O balé de corte foi marcado, portanto, pelos bailes organizados em torno de uma ação dramática. Interessou-se pelas formas geométricas que os corpos poderiam se organizar (quadrados, círculos, losangos e triângulos), pois esses balés eram concebidos para serem vistos do alto. Foi marcado, também, por temáticas mitológicas que, no entanto, somente escondiam os personagens reais das histórias, geralmente os próprios monarcas, que eram encarnados em personagens heroicos e valentes.

A morte de Luís XIII marca o fim de uma cultura. Com o fim de seu reinado, o balé de corte sobreviveu por pouco tempo, chegava a hora de se inventar um novo tipo de espetáculo dançado. Cem anos mais tarde, ao longo do reinado de Luís XIV a dança foi ganhando mais importância, uma vez que o próprio rei adorava dançar. Criou diversos papéis para si e se cercou dos mais importantes membros da corte. Como dito anteriormente, em 1669, funda a Academia de música e dança que mais tarde viria a se tornar o Balé da Ópera de Paris (FARO, 1986).

A evolução da dança parece estar intrínseca ao vestuário e suas mudanças ao longo da história. Ainda na corte do rei Sol, como ficou conhecido Luís XIV na época, as mulheres usavam roupas longas e pesadas que cobriam os pés, o que impossibilitava a execução de movimentos mais elaborados (virtuosos), implicando que as movimentações mais fáceis de serem realizadas eram a disposição dos corpos em formas geométricas no espaço e pequenas trocas de passos que nunca deixavam o chão (FARO, 1986).

A necessidade de sair do chão e buscar o espaço faz surgir maquinários que elevaram o corpo do bailarino. Portanto, surgem também os saltos, descolando os pés do chão proporcionando um breve voo aos corpos dançantes. Diante dessa necessidade de se elevar, as saias das mulheres são encurtadas e passam, também, a mostrar os pés.

Logo após a revolução francesa, vemos um crescente interesse em tornar esse movimento algo mais expressivo, que demandasse mais das musculaturas e das capacidades dos corpos. Graças à essa necessidade, troca-se as pesadas roupas, comuns à corte, por malhas que permitissem maior movimentação do corpo. Essa mudança somente foi possível com a aprovação do papa que apenas solicitou para que as roupas fossem azuis para não sugerir a perigosa cor da carne.

Uma outra figura importante para a constante evolução da dança clássica foi Pierre Beauchamps que foi responsável por formalizar as posições reconhecidas, ainda, nos balés de hoje. Beauchamps se dedicou a atribuir, aos passos da corte, uma beleza formalizada, ou seja, “trata-se de pegar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se o torna, forçosamente, artificial” (BOURCIER, 2006, p. 117).

Vemos, portanto, uma nova temática se instaurar nos balés, os temas mitológicos que permitiam uma alusão aos integrantes da corte cedem espaço para uma temática que pinta os costumes da sociedade da época, revelando um enorme apelo popular que marca os balés com uma transformação em uma arte ao alcance de todos os segmentos da sociedade. Portanto, o balé que simboliza essa virada foi *La Fille Mal Gardée*², de 1782, uma história onde uma jovem, filha de uma rica fazendeira, prefere se casar com vizinho pobre do que com o marido rico escolhido pela mãe.

Em 1727 nasce outra figura importante para as futuras mudanças na concepção do balé, Jean-Georges Noverre, autor das *Lettres sur la danse* (Cartas sobre a dança), publicadas em 1760, que se constituem de um manifesto sobre a arte do balé e pode ser interpretada como uma crítica vigorosa em relação às criações da época. Sua crítica defendia um balé que deveria ser uma arte dramática, “se inspirando na natureza, associando o coreógrafo ao pintor que deve obedecer às leis naturais da composição” (FARO, 1986, p.37).

Suas concepções sobre a dança ajudaram a destronar os luxuosos espetáculos de dança, tornando-a mais forte, uma vez que a simplicidade da inspiração na natureza permitiu que classes menos favorecidas tivessem acesso a essa arte. Noverre acabou por criar um gênero que ficou conhecido como Balé de Ação, onde a ação dramática era incentivada, a dança deveria ser natural e expressiva, os trajes encurtados deveriam promover liberdade e a rapidez do movimento e a narrativa deveria ser organizada de modo que nenhuma parte fosse superficial ou desnecessária no contexto total da obra.

Noverre não só se preocupava com o modo que as obras de dança eram organizadas, mas também, valorizava a formação do bailarino, que deveria ser composta não só de horas dedicadas à dança, mas também de horas dedicadas à poesia, à história, à geometria; exigindo estudos profundos em música e anatomia.

Além de legar recomendações extremamente valiosas para as práticas na dança, até mesmo para a dança atual, como: atenção a realização dos movimentos, uma vez que realizados

² La fille mal gardée - Pas de ruban from Act I (The Royal Ballet) :
<<https://www.youtube.com/watch?v=H50e7FgcsQE>>

erroneamente poderiam causar fadiga e lesão; os alimentos deveriam ser consumidos com moderação de modo que os corpos se tornassem fortes e, por fim, lembra-nos que as lesões se davam ou por muita tensão na realização do movimento, ou, por maus hábitos que impediam a sustentação adequada da postura, e conseqüentemente, dos movimentos.

Querida professora, professor, permita-me agora, fazer um pequeno salto na história. Por volta de 1810 e 1830, “apesar da fixidez oficial, a técnica da dança evoluiu lenta, mas profundamente. Mais do que a feiúra mecânica denunciada por Noverre, pouco a pouco começava-se buscar a expressividade, a poesia do corpo, a fluidez dos gestos, por exemplo, no porte de braços” (BOURCIER, 2006, p. 201). Surgia em cena um gênero que ficou conhecido como Balé Romântico, gênero esse que surgiu tardiamente na dança, uma vez que já havia se manifestado na poesia, na literatura e até mesmo nas artes plásticas.

Os artistas românticos foram marcados pela sensação de uma libertação, pois haviam experienciado recentemente uma revolução - a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas - onde se conectaram com princípios que reverberam na cultura francesa até os dias atuais: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. “O romantismo era essencialmente um movimento revolucionário, instituindo novos conceitos de arte em oposição às formas rígidas determinadas pelas escolas que haviam dominado a criação artística até então.” (FARO, 1986, p.51)

O romantismo na dança, por sua vez, foi marcado pelo aparecimento das sapatilhas de ponta e pelo endeusamento de bailarinas como: Taglioni, Cerrito e Grisi. Contudo, para além dessas características, o momento romântico do balé foi responsável por trazer à tona figuras extraterrenas, lendas incorporadas nos corpos das mulheres que, por sua vez, eram elevadas em um pedestal e seu amor era algo pelo qual valia a pena lutar. Essas mulheres encarnaram seres etéreos e dançavam por paisagens como rios, lagos e florestas encantadas e estiveram associadas à imagem de uma mulher perfeita e inatingível. Essa beleza diáfana vagava por florestas enluaradas e contaminava poetas e escritores da época (FARO, 1986).

O balé romântico³ se interessou por temas sobrenaturais e de ordem exótica, a fascinação por seres míticos e etéreos proporcionou enredos em que um homem quase sempre se apaixonava por um ser de outro mundo, pelo qual lutava por seu amor. Dessa maneira, colocaram-se qualidades nesses seres que não seriam encontradas em uma mulher real, terrena,

³ La Sylphide : <https://www.youtube.com/watch?v=t-_IBsyqFZI>
Giselle - Act II pas de deux (Natalia Osipova and Carlos Acosta, The Royal Ballet) :
<<https://www.youtube.com/watch?v=q13o-1eSdbQ>>

era necessária a busca pelo inatingível, pela perfeição, e se não se obtivesse sucesso nessa busca, valeria morrer tentando. Segundo Holly Cavrell (2015, p.55):

No século XIX, ser belo significava usar corpete que, aliás, causava problemas digestivos e respiratórios. Era provavelmente essa falta de ar diária o que contribuía com certas disposições delicadas e frágeis que levavam ao tênue caráter da mulher. Além disso, a carreira da mulher era geralmente o casamento. Entretanto, casada ou solteira, esperava-se que as mulheres fossem dependentes e frágeis, delicadas flores incapazes de tomar suas próprias decisões que fossem além de assegurar que seus filhos aprendessem princípios morais e que seus lares fossem lugares confortáveis para seus maridos.

O artista romântico recorreu a libertação de sua imaginação devido ao contexto em que se inseriu. Nasceu em meio a guerras e revoluções e, portanto, viu seu mundo ruir ao seu redor e nessa busca incessante pela felicidade, buscou dentro de si, à fantasia e ao irreal, construiu para si um novo mundo de onde podia fugir de sua realidade. Os balés parecem, portanto, suprir a necessidade de realização de sonhos e desejos mais profundos do ser humano, e que eram comuns a quase toda população.

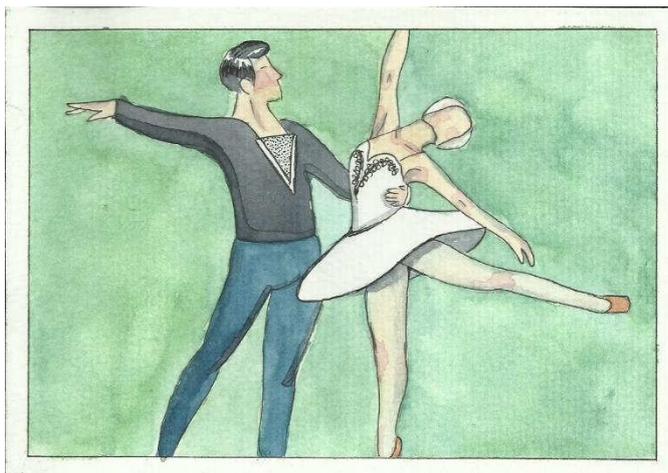
Contudo, nos enganamos, professora, professor, ao acreditar que o balé romântico duraria para sempre. Assim como toda arte tem sua ascensão, ela também tem sua decadência. A decadência do balé romântico se deu pelo mesmo motivo pelo qual ascendeu às artes mais populares. As bailarinas e os bailarinos que marcaram o período romântico acabaram criando uma estética, ou padrões, que se tornaram obrigatórios em cada obra criada e, conseqüentemente, uma “camisa-de-força dentro da qual os artistas eram obrigados a trabalhar” (FARO, 1986, p. 68).

Conseqüentemente, o declínio da qualidade dos balés românticos provocou o declínio de sua popularidade. Já não era uma arte interessante para os músicos e compositores e, agora, não passava de uma distração, de um mero divertimento antes do jantar.

Com o passar dos anos, a população que vivia uma crise com o mundo real, buscando refúgio no mundo lírico das obras de arte, agora estava se voltando para o real, ou seja, percebemos o romantismo ceder espaço para um novo movimento que surgia em vários âmbitos artísticos, o realismo.

Com o declínio do balé romântico vemos a capital referência de dança migrar de Paris para São Petersburgo - apesar da história do balé russo ter começado muito antes e ter sido marcada por uma prática regimentada e disciplinada, uma vez que esteve associada a formação de cadetes - onde célebres coreógrafos e compositores surgiram, dando início a um balé que prevaleceu por mais de 50 anos, conhecido pelo nome que utilizamos hoje, o balé clássico.

O período clássico⁴ foi marcado por nomes que se tornaram ilustres ao longo da história da dança. Dentre eles, um dos mais importantes para o início desse movimento foi Marius Petipa, filho de um bailarino e de uma atriz, começou sua carreira na dança desde muito jovem. Aos 16 anos, assinava seu primeiro contrato e, aos 25 anos era



contratado como primeiro bailarino em São Petersburgo, onde se tornou rapidamente professor da Escola Imperial de Balé. Petipa, com o respaldo de excelentes professores e bailarinos, impulsionou a técnica clássica a outros patamares.

Vemos, portanto, os interesses relacionados à dança e aos corpos dos bailarinos mudarem radicalmente de direção. Certos segmentos da sociedade de São Petersburgo, composta em sua maioria pela nobreza, começava a se distanciar dos interesses que levavam ao balé romântico e passaram a se interessar por obras mais simples, e também mais luxuosas, se preocupando com que a interpretação dos passos fosse fora do comum, com uma execução brilhante das sequências de movimento (FARO, 1986).

Petipa, ao longo de sua carreira, esforçou-se em aprimorar a técnica do balé, exigindo de seus bailarinos maiores e melhores padrões de execução. Estimulou, inclusive, a competição entre os bailarinos, sempre buscando a quantidade e qualidade técnica. Graças ao seu interesse no aprimoramento da técnica clássica, que nos deixou como legado artístico obras que ainda são remontadas em todo o seu rigor técnico pelas maiores e melhores companhias de dança do mundo.

Foi no período clássico que o balé atingiu seu apogeu, mais tarde a dança seria enriquecida por outros métodos e estéticas. A dança clássica bebeu de inúmeras fontes, seus movimentos quase acrobáticos foram emprestados de técnicas circenses, como certas “levantadas” (quando um bailarino levanta a bailarina em um Pas de Deux) e certos vocabulários foram incorporados definitivamente ao do balé.

Foi no período clássico, também, que as roupas utilizadas pelas bailarinas foram mais encurtadas, surgindo assim, os famosos tutus pratos, onde a saia do vestido se assemelha a um

⁴ Paquita – Mariinsky – 1ère partie HD: <<https://www.youtube.com/watch?v=7a4GhBD8chk>>
Tchaikovsky: Swan Lake - The Kirov Ballet: <<https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs&t=86s>>

prato, deixando visível toda a extensão das pernas da bailarina e conseqüentemente se torna visível todo movimento virtuoso, característico do período clássico.

Agora se faz necessário uma pequena pausa, consegue se lembrar de como começamos essa conversa? Pedi para que trouxesse sua atenção para os seus pés e percebesse a sensação que ele emanava naquele momento. Esse tipo de questionamento, e de percepção, ao longo dos anos se tornou muito comum nas danças, fazer um reconhecimento de suas sensações, limitações e estados corporais como principais instigadores do movimento e, como parte da compreensão desse corpo que dança.

Contudo, professora, professor, isso somente se tornou possível graças à um movimento que surge, justamente, para questionar a formatação e a virtuosidade que se pregava na dança clássica. Ou seja, vemos emergir um movimento que questionará a real necessidade da técnica rigorosa e da quantitatividade dos movimentos, que se instaurou e enrijeceu a dança durante esse período.

Por enquanto, despeço-me e deixo para uma próxima carta a dança moderna, bem como algumas ferramentas que se tornaram importantes para a dança de modo geral.

Abraços, Giovanna.

Carta 2 – A dança moderna e a respiração

Olá professora, professor! Como você está?

Será que hoje você parou para pensar na sua respiração? Esse movimento é tão banal e tão cotidiano que não costumamos parar para pensar em como ele se dá. Talvez, se você tem o costume de meditar, essa ação já tenha se tornado um hábito, um momento para si e para o reconhecimento de seus fluxos internos de troca com o exterior, se não, você pode até ter ficado surpresa, surpreso, pois, na nossa correria do dia a dia, nem nos damos conta do que nos mantém vivos, respiramos, comemos e bebemos correndo, sempre porque temos alguma tarefa a ser realizada e somente nos damos conta desse movimento vital quando sentimos “falta de ar”.

Bem, enquanto você lê essa carta, peço para que traga um pouco da atenção para sua respiração. Qual a temperatura do ar que você respira? Quais estruturas do seu corpo se movem quando você inspira e expira? Qual a frequência da sua respiração? E qual a profundidade? Sabe, você não precisa responder a todas essas perguntas, mas perceba por um instante essa respiração que te preenche e te esvazia.

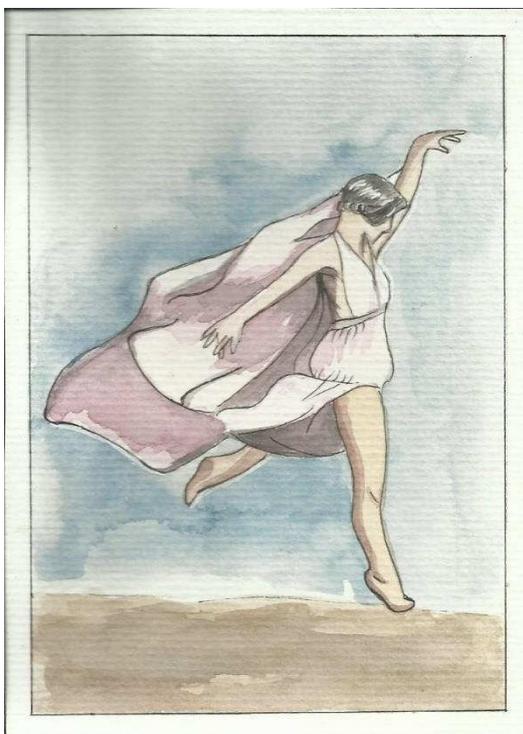
Como eu te contava na carta anterior a dança clássica foi marcada pelo brilhantismo da reprodução de movimentos, quanto maior e melhor se realizasse um passo, mais você seria reconhecido como um grande bailarino. No entanto, a dança moderna emergirá, questionando as práticas que envolviam a dança clássica, defendendo, quase que, um anti-balé.

Perceba professora, professor, muitas das mudanças na história da dança, ou na história de maneira geral, vieram da discordância com as práticas que vigoravam até o momento, ou seja, a revolução, ou, a mudança, reside, muitas vezes, naquilo que não se acredita mais. Os bailarinos modernos foram exemplo disso, assim como as gerações que os sucederam. Contudo, devemos nos atentar, pois, facilmente caímos na compreensão de que todas as mudanças se deram pacificamente, sem discordâncias entre os diferentes grupos, onde todos chegaram em um consenso sobre a necessidade de se articular uma nova dança. Entretanto, sabemos que não é bem assim.

Na dança, assim como na história da humanidade, o surgimento de determinada estética ou movimento artístico, geralmente estéticas e movimentos que rompem com paradigmas que os antecederam, muitas vezes nos parece linear, “primeiro veio x, depois y e por fim z, onde nos encontramos atualmente” no entanto isso não se dá de forma tão simples. Na nossa tentativa de narrar os acontecimentos históricos, muitas vezes, nos escapa a sensibilidade de dizer que os movimentos se inauguram em meio aos inúmeros outros artistas e movimentos artísticos que acontecem simultaneamente. Acima de tudo, vale enfatizar, que o surgimento de determinada

estética não significa que a maioria da comunidade artística concordou com aquela estética e por isso ela se instaurou, na verdade, isso é exatamente o contrário do que geralmente acontece, pois muitos movimentos na dança surgiram miúdos e mais adiante na história que pudemos perceber o tamanho de sua genialidade.

Portanto, professora, professor, tenha isso em mente ao ler as cartas adiante, as quebras na dança não surgiram da plena concordância de todos os artistas da época, muito menos do público que acompanhou o surgimento dessas novas danças. A quebra com estéticas e com determinados movimentos artísticos é um tanto difícil e impactante, principalmente, para o público, que reage com estranhamento e recusa em um primeiro contato artes que são essencialmente inovadoras.



Pensando nisso, podemos dizer que, a dança moderna é inaugurada com a aparição de Isadora Duncan⁵, que na tentativa de se libertar das correntes clássicas se despiu das malhas coladas, buscando refúgio em uma estética grega⁶, apostando nos pés descalços e nas túnicas semitransparentes. Contudo, apesar da fama de pioneira da dança moderna, François Delsarte foi “o descobridor dos princípios fundamentais da dança moderna[...] concentrou sua reflexão e suas experiências nas relações entre a alma e o corpo, mais exatamente nos mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores [...]” (BOURCIER, 2006, p. 243)

Delsarte trará à tona um pensamento que logo seria muito repercutido, o sentimento como principal motor do movimento e, portanto, seria a própria intenção do sentimento a comandar a intensidade do gesto. Ao contrário da dança clássica, que buscava por uma execução perfeita dos movimentos, no ápice da beleza de sua forma e dos gestos codificados.

⁵ Isadora Duncan dancers: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060>>

⁶ Apesar de se voltar para uma estética grega, estética essa retomada muitas vezes em diferentes momentos ao longo da história da arte, Duncan não teve a intenção de recriar as Danças Gregas, mas de destacar a sua dança do que era comum/ordinário na época. A retomada dessa estética, nesse momento, foi associada à liberdade dos corpos, à volta do interesse pela natureza, o corpo representava, mesmo nu, a pureza e a força da mulher.

Isadora Duncan, assim como outras pioneiras da dança moderna, bebeu dos ensinamentos de Delsarte e à sua maneira apontou que a veracidade de seu movimento estaria na naturalidade há muito perdida pelo homem, ou seja, nas caminhadas e nos saltos “executando a pulsação da terra”.

Os bailarinos modernos já não sentiam a necessidade de se encaixar em papéis tradicionais ou em padrões de corpos, há muito tempo, desgastados. A dança moderna marca um período de inovação e de colaboração entre diferentes técnicas artísticas, da transformação do público que apresentava uma participação passiva para uma participação ativa, uma vez que, as obras adquirem um aspecto efêmero, onde a memória, agora, assumiria um papel importante para com o imaginário dos espectadores.

Inúmeros questionamentos sobre a dança e seus componentes emergem, afinal, o que significava ser um bom bailarino? Até então, a dança tinha sido marcada pela grandiosidade. Maiores e melhores execuções dos passos garantiam a fama de um bom bailarino na dança, contudo, isso cai por terra. O século XX foi um período de ruptura com tudo o que a dança havia sido até então. Percebemos questões culturais e sociais emergirem e permearem a dança, criando, portanto, novos conceitos relacionados à dança e ao próprio bailarino, agora, mais do que nunca, artista.

A exemplo disso, Isadora Duncan, assim como, Ruth St. Denis e Loie Fuller⁷ foram permeadas por questões feministas, espirituais bem como por questões específicas da natureza de seu trabalho, a dança. Isadora não só abriu novos caminhos, principalmente em relação ao papel da mulher que buscava ser aceita e não apenas tolerada perante a sociedade, assim como, reformulou as formas que o corpo dançava, deixando de lado a necessidade da execução perfeita de passos pré-estabelecidos em sala de aula, abrindo espaço para a expressão de cada indivíduo.

Suas danças aconteceram em palcos despidos dos cenários opulentos e extremamente detalhados, característicos da dança clássica, e acompanharam o clímax musical, marcadas, também, pela expansão e pela elasticidade do corpo, sem movimentos excessivos, permitindo que sua dança fosse percebida mais claramente pelo espectador, que, por sua vez, teve de se adaptar às novas configurações de movimento (CAVRELL, 2015).

Dentro do livro de Holly Cavrell (2015) podemos encontrar um trecho de uma entrevista realizada com Lori Belilove onde ela contará que:

⁷ Ruth St. Denis in China/Asia - Exotic solo into Chinese: <<https://www.youtube.com/watch?v=XMxm9rq0FHc>>
Loie Fuller (1905) [silent short film]: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ>>

[...] Isadora dizia que quando se ouve música, deve se ouvi-la com a sua alma e isso dirá como se mover⁸. Ela via e sentia a música como gatilho e suporte para o movimento. A partir dos vasos e da arte grega, Isadora vislumbrou o corpo ideal, como sendo o corpo grego. Ela sentia um parentesco ali. As formas eram circulares, nunca angulares. **A respiração era muito importante.** Qualquer gesto sempre se iniciava de dentro e se estendia para fora do corpo. Assim como a respiração, a partir do qual se poderia dançar. (CAVRELL, 2015, p.107, destaque meu)

Gostaria de destacar, desta entrevista, um assunto que logo se tornará um dos principais temas de discussão dessa carta: A respiração.

Não só Isadora, mas também a geração que sucedeu as pioneiras da dança moderna, começaram a valorizar um importante mecanismo da sobrevivência animal, a respiração. Acredito que você se lembra que há pouco lhe perguntei sobre sua respiração. Esse reconhecimento que fazemos hoje, de nossas trocas com a atmosfera, nascem, justamente, desse período moderno. É verdade que, na dança, a respiração não será apenas reconhecida, mas ela será, também, um potente gatilho para o movimento e para sua veracidade expressiva.

A respiração se torna um fator com que os artistas passam a se preocupar no período moderno da dança. Essa preocupação reside, especialmente, na percepção de que a respiração era subjugada por movimentações marcadas pela secura da formatação da dança clássica.

Portanto, vemos um crescente interesse na capacidade da respiração gerar movimento e principalmente um movimento de expansão e recolhimento do tronco. Esse ressoar da respiração será a ignição para o movimento característico de artistas não só da primeira geração da dança moderna, mas também, da segunda geração, como por exemplo, Martha Graham, estendendo esse cuidado com as trocas entre interno e externo até os dias atuais.

Citando uma autora que gosto muito:

Nada é mais impressionante do que observar na imobilidade absoluta, alheio a toda intervenção voluntária, o movimento profundo que persiste no nosso interior: a subida e a descida do diafragma como uma onda que dilata e contrai alternadamente a caixa torácica. (LOUPPE, 2012, p. 91)

Se você, professora, professor, já teve a oportunidade de assistir de perto um bailarino dançar, provavelmente sabe do que estou falando. Vemos uma poesia nascer da respiração, mesmo na imobilidade completa, a respiração consegue por si só, mesmo que miúda, ocupar

⁸ Apesar de Isadora Duncan estabelecer uma importante relação com a música, sentindo em sua alma, o gatilho que fazia nascer seu movimento, a dança, ao longo de sua história, deixou de depender da música para existir. Logo, quando entramos na pós-modernidade, vemos a dança se emancipar da música. Nos tornamos tão independentes que contrapontos entre dança e música passam a existir (sendo, até mesmo, escolhidos por meio da sorte), assim como dançar no silêncio ou utilizar outros tipos de sonoridade como ruídos de nosso cotidiano se torna comum.

um espaço enorme. Cria linha de tensões e de empatia entre espectador e bailarino, e muitas vezes nos recorda que o bailarino em cena é tão humano quanto quem o assiste.

A respiração potencializa os movimentos na dança. Em um primeiro momento, na sala de aula, a respiração se mostra um caminho para a compreensão de nossas estruturas internas: cavidades nasais, bucal, pulmonares e até mesmo estruturas que pouco estão relacionadas com o sistema respiratório como a nossa bacia. Ou seja, permite conhecermos nosso próprio volume. Na verdade, através da respiração podemos perceber as cavidades internas se preencherem, e, portanto, sentir a reverberação desse preenchimento no resto de nossas estruturas corporais.

Permita-me citar alguns exemplos do uso da respiração no cotidiano da dança, e que você, possivelmente possa estar familiarizada. A respiração não atua somente na busca da tridimensionalidade do corpo, mas também na soltura e relaxamento da musculatura. Você já respirou profundamente em um momento de estresse? Ou até “bufou”? Justamente porque o ato de exalar ou de expirar promove o relaxamento das musculaturas do corpo. Na dança, usamos essa ação intencionalmente como um exercício em busca do relaxamento que, por sua vez, atua de modo a potencializar os movimentos para que esses não estejam carregados de uma força desnecessária.

Ainda usando o mesmo exemplo da necessidade que temos, muitas vezes, de respirar fundo para continuarmos ou sustentarmos algo que estamos fazendo, na dança experimentamos a respiração como uma fonte de energia para a sustentação de determinados movimentos.

Podemos exemplificar essa situação, brevemente, através dos saltos. “Na verdade, é no salto que a necessidade de inspirar e expirar se revela fundamental, tal como em qualquer movimento cujo investimento físico implica um alívio de pressão.” (LOUPPE, 2012, p. 93) É no salto que a respiração contribui para que o bailarino a saia do chão e suspenda seu contato com o solo por um curto período de tempo, desafiando seu próprio peso e a ação da gravidade, a respiração o ajuda a flutuar através do espaço.

Contudo, para além da participação da respiração na preparação e reconhecimento das possibilidades do corpo, a respiração atua na veracidade da expressividade de um movimento, ou de um gesto. Chego nessa questão da mesma maneira que os artistas modernos chegaram: pela preocupação em acessar o movimento através de um movimento interno, através da sensação.

É, justamente, com o intuito de acessar esse lugar de forma verdadeira que a respiração entra em ação. A respiração gera a possibilidade de o bailarino estar consigo mesmo em seu movimento, presente e consciente, principalmente, das ações musculares que seu corpo

desempenha. Os fluxos de troca com o ambiente permitem ao bailarino a manutenção de sua presença, que seja atravessado pelos estímulos do ambiente, que se reconheça e, através da sensibilidade, explore as diferentes emoções proporcionadas pelas diferentes variações das qualidades respiratórias.

Para além de um esforço em tornar a respiração em uma técnica específica e formatada para nos conduzirmos a certas qualidades da respiração, a dança moderna se preocupou em tornar essa prática um contato espontâneo que não necessita de regras precisas, um meio pelo qual pudéssemos nos reconhecer. O “corpo em movimento vive com sua respiração” (LOUPPE, 2012, p. 93), ou seja, a respiração não é algo dissociável do corpo que dança e, portanto, nossa busca reside na intenção de conhecê-la e reconhecê-la como parte do movimento.

As práticas respiratórias na dança foram introduzidas em busca de uma continuidade do movimento, como as ondas do mar que se renovam em si mesmas, a respiração representa a dualidade das sensações entre o vazio e a plenitude, o preencher e o esvaziar, do antes ao depois e muitas outras possibilidades encontradas na troca do bailarino com seu meio externo. Assim como, a respiração representa, quase como uma metáfora de si própria, uma renovação dos sentidos existentes na dança.

Em relação ao sentido, a respiração representa também, a busca de uma geração pelo sentido global do ser, uma vez que, mesmo que coadjuvantes de um período da dança, algumas técnicas orientais⁹ permearam, com seus pensamentos e crenças, as correntes modernas de estudo do movimento.

A respiração se associou intimamente com outras questões relacionadas ao corpo e ao movimento no período moderno. Foi nesse período que o artista passa a investigar outras ferramentas para se compreender o movimento, e por isso gera-se um crescente interesse em fatores que permitissem conhecer a realidade do corpo, um fator que contribuiu nessa busca foi o peso. O peso passou a interessar os artistas da dança, uma vez que possibilitou ao bailarino compreender seu corpo e o peso de suas estruturas corporais, bem como inseriu o balanço e a reverberação do movimento aos vocabulários corporais, usando o chão como um potente recurso para a percepção do peso. Contudo, conversaremos sobre essa questão em uma carta futura, precisamos compreender algumas personalidades que tiveram inscritos em seus corpos essa potente ferramenta que ainda é utilizada nos dias atuais.

⁹ Refiro-me às técnicas orientais, como escreve Laurence Louppe, “às grandes técnicas orientais ou mediterrânicas, para as quais a respiração, no plano físico e metafísico representa a fonte de toda procura global do ser [...] às técnicas de ioga importadas para a costa californiana pela companhia Denishawn.” (LOUPPE, 2012, p. 94 - 5)

Portanto, despeço-me aqui. E deixo para você, o exercício de pensar em sua respiração ao longo de seus dias, independente do momento em que você traga sua atenção para ela, perceba como ela reverbera os seus gestos e a sua expressividade.

Abraços, Giovanna.

Carta 3 – A segunda geração de bailarinos modernos e o peso

Boa noite professora, professor, como você está?

Hoje gostaria de lhe provocar outro sentido. Talvez esse seja o tema mais desafiador para o corpo humano compreender, assim como talvez seja o tema mais desafiador poeticamente na cena da dança.

Por um instante, vou pedir para que feche os olhos e sinta seu corpo de maneira geral e tente perceber qual a pressão que ele exerce na superfície em que você se encontra, seja ela uma cadeira, a cama ou até mesmo um sofá. Perceba como quanto mais você expira, mais suas musculaturas relaxam e afundam nessa superfície, quase como se ela estivesse se transformado em uma areia movediça, te engolindo aos poucos.

Essa percepção tátil que estamos tentando acessar está intimamente relacionada ao peso, tema que gostaria de dialogar com você hoje. Contudo, é importante que você não acesse esse tema a partir de um aspecto estético de beleza, mas simplesmente a partir da ação da gravidade em nossos corpos.

Como eu te contava na carta anterior, o período moderno na dança foi importante para a quebra com conceitos estéticos e crenças que circulavam sobre a dança até então. A primeira geração de bailarinos modernos foi de suma importância para se estabelecer uma nova crença acerca da dança, mesmo que intuitiva em um primeiro momento, instituía-se um novo modo de pensar e de se fazer a dança, que refletiu muito do que se pensava e se praticava na vida social.

A dança moderna com Isadora Duncan acessou movimentos circulares e contínuos em busca de uma fluidez associada ao movimento natural do ser humano, foi associado também à um fluxo de trocas com o movimento, que emergia de dentro do bailarino, ou seja, o motivo pelo qual se dançava não era mais a busca pela forma perfeita ou pela melhor execução dos passos codificados, mas a busca pela liberdade do humano, do sentimento e das sensações sendo essas as principais ignições para o movimento.

A partir do momento que se passa a valorizar as sensações e os sentimentos, como forças motrizes para o movimento, passamos a perceber e nos preocupar com a respiração como um mecanismo que necessitava ser incluído nas práticas do movimento, uma vez que esteve por muitos anos engessado por uma prática árida e formatada.

Portanto gostaria de seguir um pouco com a história desse momento, que continua sendo importante para a discussão que iremos iniciar acerca do peso.

Dois anos após o nascimento de Isadora Duncan (1887-1927), nascia Ruth St. Denis (1879-1968), mulher que ficou marcada por sua forte personalidade e modo particular de

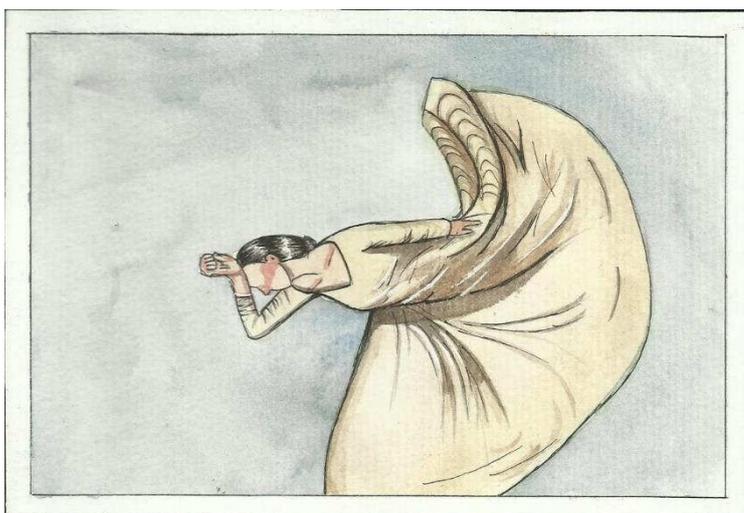
produzir suas danças. O que nos interessa em sua história, na verdade, é a escola que fundou em associação ao seu marido Ted Shawn, a Denishawn School, e os princípios que ela representava, pois, foi responsável por educar boa parte dos jovens que viriam a se tornar a segunda geração da dança moderna.

“Tanto para Miss Ruth quanto para Pappa Shawn, como eram chamados pelos seus alunos, a dança transmitia mensagens espirituais e idealizava o corpo humano.” (CAVRELL, 2015, p. 110). Ruth e Shawn estavam preocupados em criar um novo padrão de beleza para a dança e, por isso, buscaram intuitivamente nas danças orientais. Não reproduziram exatamente as técnicas e estilos, contudo, buscaram um aspecto religioso, ou, o contato com uma divindade.

A Denishawn buscou traduzir essa busca a partir de uma impulsão interior, daí, portanto, parte da origem da preocupação dos modernistas em deixarem o movimento ser liderado a partir do fluxo do tronco, não mais dos membros inferiores. Assim como a escola se preocupou em ensinar uma gama de conhecimento aos seus alunos como: anatomia, música e cultura. Dando valor à uma prática que se torna recorrente na dança, marca o início da interdisciplinaridade, onde a dança passaria a beber de outras inúmeras fontes de conhecimento, enriquecendo seu vocabulário em relação ao corpo e ao espírito.

“Embora Duncan, St. Denis e Shawn fossem todos orientados por ideias filosóficas e espirituais, foi o estabelecimento da Denishawn School que solidificou os conceitos por trás da dança.” (CAVRELL, 2015, p. 111) Foi essa escola responsável por difundir o pensamento de que a dança era uma espécie de vocação sagrada, onde apenas toda sua devoção seria o suficiente e, talvez por isso, as danças que se criavam desejavam ir além das danças frívolas sociais, se preocupando em ser, efetivamente, arte. Essa escola também foi responsável por formar os bailarinos que fundaram a segunda geração da dança moderna, como Martha Graham¹⁰ e Doris Humphrey.

Professora, professor,
gostaria de dizer que farei algumas
escolhas, de modo que não



¹⁰ Martha Graham Dance Videos: <https://www.youtube.com/watch?v=b_63g5TICeY>
Humphrey movement: <<https://www.youtube.com/watch?v=5UKxCewY9mk>>

conseguiria abraçar o mundo, deixo de lado algumas importantes personalidades da dança para que assim, eu possa destacar outras, igualmente importantes, que me permitam discorrer sobre a importância de determinados eixos do movimento que possibilitam o pensar e o fazer a dança, principalmente, para o contexto de nossa dança atual. Do mesmo modo que busco justificar a importância de validarmos o conhecimento da dança como qualquer outra área do conhecimento que conhecemos.

A dança moderna, segundo Holly Cavrell (2015), havia se tornado um meio de provocar pensamentos, bem como um ponto de vista, afinal o momento exigia dos bailarinos menos glamour e mais pesquisa em relação às intenções do movimento. Imersos em uma pesquisa, muitas vezes individual, é possível notar a particularidade de cada artista emergir em sua dança.

Portanto, se em um primeiro momento a dança moderna foi caracterizada por qualidades circulares, nos movimentos de Duncan, em um segundo momento essa qualidade se desgrudava dos corpos modernos dando espaço para a linguagem individual de cada artista emergir.

Doris Humphrey chegou a Denishawn School já bailarina e professora experiente, contudo, foi na Denishawn que aprendeu a se adaptar aos diferentes estilos de dança, bem como às diferentes identidades culturais (CAVRELL, 2015). Mais tarde trilharia seu próprio caminho sozinha. Assim como Martha Graham, Humphrey ao sair da Denishawn não teve suas danças imediatamente renovadas, sua identidade na dança emergiria com o tempo, abandonando aos poucos a identidade construída na Denishawn.

Preocupados em remover qualquer excesso de movimentos que poderiam ser desnecessários na dança, era importante para o bailarino moderno descobrir de onde o movimento nascia em seu corpo. Para Duncan esse movimento nascia do plexo solar, para os bailarinos modernos do tronco ou da pélvis. Nessa busca pela ignição do movimento, Humphrey, assim como vários outros bailarinos modernos, encontrou apoio na respiração. Como eu lhe contava na carta anterior a respiração desempenhou um importante papel na redescoberta do movimento.

Contudo, a respiração possibilitou que Humphrey encontrasse na expiração algo que ela nomearia como queda e recuperação. A queda e recuperação no trabalho de Humphrey viria a ser conhecido como a oscilação entre os diferentes opostos (calma e a tempestade, a lógica e as paixões). Humphrey enxergava o drama da dança na resistência do corpo à gravidade e da luta para se recuperar o equilíbrio.

Portanto, vemos o trabalho do peso emergir na dança primordialmente como o corpo contra a gravidade, percebemos essa questão principalmente no abandono do peso do corpo, no

release, relaxamento, mesmo que temporário, das musculaturas do corpo e na recuperação de sua ativação. Mais tarde, vemos que as práticas corporais na dança aceitam cada vez mais a ação da gravidade, nos conduzindo diretamente para o contato com o chão, e esse contato também nos interessa.

Lembra que há pouco lhe perguntava sobre seu peso, pela tentativa de perceber a ação da gravidade atuar gradativamente no relaxamento das estruturas, permitindo que elas, a cada expiração, afundassem mais e mais na superfície com a qual você estava em contato? Pois então, pensar no peso, assim como a respiração, tornou-se algo recorrente nas práticas da dança.

Contudo, o peso ainda se mostra um desafio muito grande para os bailarinos. Não nos damos conta que a dança, nada mais é, do que o deslocamento do peso do corpo no espaço e o que gera a poesia dessa dança são as diferentes texturas e tonalidades que damos para esse deslocamento. O peso ainda é uma percepção que desafia nosso sentido tátil, pois a informação que nos permite reconhecer o peso, muitas vezes, depende do contato desse corpo com alguma superfície que possibilite que a musculatura relaxe.

Quando deixamos o peso do corpo se conduzir ao chão pela ação da gravidade, por exemplo, nos libertamos da tensão das principais musculaturas que nos mantém de pé, em oposição à gravidade. E, desse encontro do corpo com o chão, que podemos registrar diferentes informações táteis refletidas, do contato entre corpo e superfície, que dizem muito sobre as qualidades musculares, uma vez que o chão reflete as tensões e o abandono de nossas estruturas musculares.

Conduzir-nos ao chão por ação da gravidade, permite-nos, também, desierarquizar as estruturas corporais, ou seja, quando nos movimentamos na vertical ou no “de pé”, geralmente os membros inferiores atuam como base para que a movimentação aconteça no tronco, cabeça e membros superiores. Contudo, quando nos permitimos estar no chão, essa relação se desestabiliza, sendo que o tronco e membros superiores podem se tornar base para que o movimento aconteça nos membros inferiores, ou, com o apoio do chão, o movimento pode se dar em qualquer estrutura do corpo¹¹.

Portanto, professora, professor, o estudo do peso em sala de aula vem no sentido de compreender nossas estruturas corporais, seu volume e as texturas de suas camadas (pele, musculatura e ossos) reverberando as informações reconhecidas no contato com o chão, bem

¹¹ Para exemplificar como essa desierarquização se dá disponibilizo um vídeo de floor work ou trabalho de chão, basicamente consiste na movimentação do corpo pelo chão, permite que o bailarino use estruturas como as pernas de modo diferente de quando estão sobre elas, ou usando-as como base, permitindo a liberação do tronco membros superiores e inferiores: <<https://www.youtube.com/watch?v=nQkCGsBI-aY>>

como permite compreender a ativação e relaxamento dessas musculaturas. Abre-se a possibilidade para que o movimento nasça dos diferentes fluxos de abandono ou de resistência à gravidade.

É por isso, portanto, que se faz importante o estabelecimento de um espaço adequado para essas práticas. Para que o aluno possa reconhecer suas próprias estruturas se faz necessário um espaço em que ele possa confiar, em que ele possa depositar seu peso, seu corpo, por isso, mais uma vez, saliento a necessidade de espaços adequados para tais práticas, salas com chão de madeira, higienizados com certa frequência, abrigados da luz do sol e do frio extremo, ou com uma climatização adequada, uma vez que o calor e o frio reverberam intensamente nas sensações táteis do corpo humano. Ou seja, se faz necessário uma sala laboratório, assim como as salas de aula tradicionais são tão importantes em uma escola.

Logo, nossa busca, quanto professores do movimento, reside no fornecimento de ferramentas para que o aluno possa encontrar sua compreensão do que é o peso, para que ele reconheça sua corporeidade. Desejamos, que o aluno, potencialize seu contato com sua imagem corporal reconhecendo que ela sofre mutações ao longo de sua vida. Para além disso, a importância do reconhecimento de sua corporeidade está relacionada ao reconhecimento das camadas de seu corpo (pele, músculos e ossos) e dos limites de seus movimentos, de modo que não sejam apenas reconhecidos, mas também, superados.

As ferramentas do movimento, fazendo uma analogia com o conhecimento ensinado nas escolas, servem para dar ao aluno autonomia. O conhecimento é fonte de auto empoderamento, ele te liberta das correntes que a ignorância cria. Portanto, as ferramentas funcionam como regras libertadoras do movimento, ela proporciona um recorte dentro do espectro de movimentos que permite com que o aluno aprofunde sua investigação.

Agora, professora, professor, nos dirigimos para uma outra ferramenta, um outro momento da história. Peço para que perceba em seu cotidiano que todas as ações que você pratica, exceto uma coisa ou outra, são deslocamento de peso. A vida, assim como a dança, basicamente, é regida por uma fórmula: deslocamento de peso pelo espaço em determinado tempo.

Abrços e até breve.

Giovanna.

Carta 4 – A virada coreográfica, o tempo e os movimentos cotidianos

Boa tarde professora, professor! Como você está?

Gostaria de exercitar sua percepção em relação ao tempo com uma simples atividade. Escolha algum espaço, de preferência, um lugar que você possa estar por alguns minutos sem ser interrompido, encontre uma posição confortável, seja ela sentado, deitado ou de pé. Programe seu celular para despertar em sete minutos, durante esse tempo você deve fazer absolutamente nada, apenas observe sua respiração, o peso de seu corpo, os fluxos de pensamento que passam pela sua cabeça e as pequenas movimentações que seu corpo realiza involuntariamente.

Agora, o que você percebeu ao longo desses minutos? Os sete minutos pareceram sete minutos? Ou você percebeu essa passagem de tempo ser mais rápida ou mais lenta? Seus pensamentos vieram de maneira intensa de modo que não percebesse o tempo passar, ou ao contrário? Seu corpo sentiu a necessidade de fazer algum movimento? Bom, mais uma vez, registre essa percepção para que possamos retomá-la mais a frente nesta mesma carta.

Como eu vinha dizendo na carta anterior, a segunda geração da dança moderna buscou em suas produções artísticas provocar os espectadores, bem como valorizou a pesquisa de vocabulários individuais a partir de questões internas, como a emoção e o sentimento. Passaram a defender uma corrente estética livre de movimentos ornamentados, partindo da ideia de que todo movimento tinha um motivo, não estavam presentes em cena somente pela beleza, ou, pela virtuosidade, mas tinham a intenção de provocar os pensamentos de seus espectadores.

A modernidade buscava tratar, em suas obras, de temáticas universais. O luto, por exemplo, não era tratado como um evento específico diante da perda de determinada pessoa, contudo, indicava a dor como um sentimento universal que todos seriam capazes de se identificar (ALMEIDA, 2016).

Portanto, o que vemos surgir a seguir será uma virada coreográfica significativa para o surgimento da pós modernidade na dança. A modernidade, apesar da busca por um movimento que partisse de ignições internas e da quebra com a formalidade do movimento, até então, pautado na execução perfeita das formas, acabou na codificação e no enrijecimento de seus próprios códigos e formatos, exigindo de seus bailarinos se adaptarem a novas formatações igualmente rígidas às encontradas no período clássico.

A partir dos anos 1940, Nova York se torna referência para os artistas, principalmente para os bailarinos, uma vez que expandiu as fronteiras do que poderia ser considerado dança e de que corpo era esse que dançava. Por volta dos anos 50, muitos coreógrafos começam a

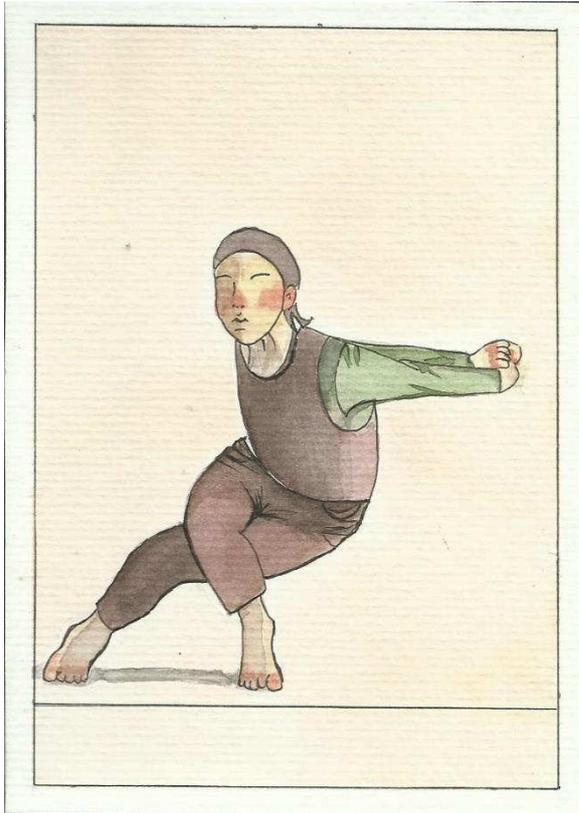
repensar as hierarquias estabelecidas entre corpo e espaço, dança e espectador, dançarino e coreógrafo entre outras questões pertinentes à dança, e agora, também, à performance (ALMEIDA, 2016).

Sucessores das principais personalidades da dança moderna partem em busca do movimento pelo movimento. Se em um primeiro momento os modernistas valorizaram a busca por esse movimento iniciado a partir de uma ignição interna, de uma emoção ou sentimento, a geração que os sucederam começam a buscar o movimento pela razão. Os encadeamentos de movimento seriam decididos pela sorte e pela aleatoriedade, não mais pela fluidez do encadeamento lógico de causa e efeito, negando a dramaticidade e buscando uma dança desprovida de significações. A dança seria, basicamente, sobre o corpo e seus movimentos.

Exemplo disso foi o artista Merce Cunningham, uma importante figura para o desenvolvimento dos pensamentos pós-modernos. Como Cavrell (2015) nos conta, Merce Cunningham estudou na Cornish College of The Arts, em Seattle, de 1937 a 1939 onde conheceu John Cage, músico que acompanhava as aulas de dança, e quem viria a ser um importante parceiro para o desenvolvimento de suas questões em torno da dança.

Logo em seguida, Merce foi convidado pela coreógrafa moderna Martha Graham para participar de sua companhia, para quem dançou por 6 anos. Quando Cunningham reencontra Cage novamente em 1945, em Nova York, Cage o incentiva a continuar seu trabalho sozinho. Nos próximos anos, Merce passa a desenvolver seu trabalho, de modo semelhante às relações que Cage estabeleceu com a música, enfatizando a estruturação de suas obras através do acaso e verticalizando o movimento puro, sem significação, dramaticidade ou qualquer encadeamento lógico.

Vale ressaltar que a dança nunca é desprovida de significações, até mesmo um corpo parado gera signos, significados. Ao tentar se desvencilhar da necessidade de abordar um assunto ou de falar sobre algo através da dança, Cunningham, acessou outros tipos de signos, aqueles que seriam gerados pelo próprio corpo. Ou seja, Cunningham pretendia acentuar uma não-expressividade, reforçando assim, o movimento como significação per se, para além de temáticas externas a dança.



Cunningham se interessou por uma dança organizada a partir da “própria ação do corpo, de sua funcionalidade e de sua ocupação no espaço-tempo. Ou seja, a dança não estaria subordinada a nada que não fosse a própria capacidade de produzir movimento” (SANTANA, 2002, p. 56). Portanto devemos compreender que sua busca não estava interessada na não produção de dramaticidade, ele apenas não a estabelece de antemão, deixando para que a produção de sentidos em cena estivesse relacionada à uma, quase, experiência cotidiana, onde os eventos interagem com aquilo que está no mundo (SANTANA, 2002).

Segundo Sally Banes, Cunningham concebeu certas ideias relacionadas à dança, ao bailarino e ao movimento que seriam propagadas pelas gerações seguintes como: qualquer movimento poderia ser material para a dança, qualquer procedimento poderia ser uma estratégia de composição válida, quaisquer partes do corpo poderiam ser utilizadas sujeitas às suas limitações, pode se dançar em qualquer espaço, as outras artes que compõem em relação à dança possuem suas lógicas e identidades próprias e, por último, a dança pode ser sobre qualquer tema, mas é essencialmente sobre o corpo e seus movimentos¹² (BANES, 1987).

Cunningham, portanto, rompe com o que a dança moderna representava até o momento. Ao contrário do bailarino moderno, que se preocupou em fazer emergir certa expressividade movida pelas emoções e sentimento, Cunningham se apoiou na não-expressividade, sua dança encarou todo e qualquer movimento como um potente movimento para a dança, decidindo muitas vezes o encadeamento dos movimentos por meio da sorte.

Assim, a aleatoriedade do encadeamento dos movimentos permitia que ele encontrasse sequências de movimento que iam além de seus gostos pessoais, como também o permitiu acessar muitas sequências que eram inconcebíveis numa lógica do movimento, mas que

¹² Beach Birds Choreographer Merce Cunningham: <<https://www.youtube.com/watch?v=ciOua-gzz4Q>>

puderam ser adaptadas para os corpos, fazendo surgir muitas sequências de movimento originais e que não seriam pensadas em uma situação comum.

Ao perceber uma nova forma de levantar materiais coreográficos e, portanto, descobrindo um novo vocabulário corporal, Cunningham acaba resgatando o corpo como sendo, apenas, corpo, diferente de como este vinha sendo utilizado nas obras modernas, “suporte para se falar sobre coisas”, dessa forma “o corpo não estaria mais “vestindo” literaturas ou dramaturgias” (SANTANA, 2002, p. 57) o corpo falaria dele próprio e de sua capacidade de produzir movimento.

Cunningham se interessou, também, em abordar todos os componentes da dança de modo democrático, ou seja, a coreografia, a iluminação, o figurino e o cenário foram pensados separadamente em suas próprias particularidades. Muitas vezes o encontro desses componentes se dava somente em cena, possibilitando que qualquer leitura feita da obra fosse fruto do acaso, das coincidências.

Cunningham recorre à não-relação, ou seja, mesmo que cada componente da dança tenha sido pensado individualmente em suas singularidades, eles podem “se afetar”, ou, coexistir sem competição em cena, justamente, porque não foi instituída uma relação prévia entre os elementos.

Nesse modo de construir sua dança Merce concedeu aos seus espectadores a autonomia da interpretação. Como as movimentações não eram pautadas em significados específicos, e qualquer encontro significativo entre os componentes da cena eram obras do acaso, a leitura da obra, de modo geral, ficou a cargo do espectador, podendo construir suas próprias leituras das obras a partir de suas experiências de vida e de sua subjetividade.

Uma outra característica das obras de Cunningham, retomando agora o exercício que fizemos no início desta carta, foi a relação que suas danças estabeleceram com o tempo. Nesse quesito, Cunningham foi amplamente influenciado pelas concepções de Cage em relação à música.

Uma das obras criadas por Cage, conhecida como 4'33''¹³, consistiu no ato performativo do silêncio, ou seja, os músicos que viriam executar a obra se sentaram em frente às suas partituras como qualquer movimento comum em uma orquestra, contudo suas partituras não continham nenhuma nota musical, apenas marcações do silêncio. Portanto, diante do silêncio, a plateia foi convidada a perceber os ruídos presentes no ambiente, fazendo-os notar

¹³ John Cage's 4'33" (Uma performance de William Marx da obra de John Cage, 4'33. Filmado no Teatro McCallum, Palm Desert, CA.) : <<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>>

que o som surge e desaparece no tempo, sejam eles os rangidos das cadeiras, dos passos na madeira, das tosses ou da respiração.

Cunningham aplicou esse conceito da mesma forma na dança, compreendeu os espectadores como testemunhas do tempo, como seres que percebem o movimento surgir e desaparecer no tempo. Portanto, Cunningham “encara o tempo-matéria como escoamento, a dança como fluído; e o bailarino nunca se banha duas vezes no mesmo rio.” (LOUPPE, 2012, p.152).

Por outro lado, o tempo, segundo o ponto de vista de Cunningham, seria uma matéria suprema da qual o próprio movimento é fruto, e o movimento do bailarino, por sua vez, seria pura duração. Comprovou isso colocando uma grande ampulheta durante as aulas de composição, ilustrando mais uma vez que o tempo não se sobrepõe à dança, mas é, efetivamente, a essência do movimento.

Ou seja, o tempo escorre e o movimento acontece simultaneamente, não porque são duas ações que acontecem ao mesmo tempo, mas porque a dança é uma arte do tempo, assim como a música ¹⁴(LOUPPE, 2012). O movimento jamais poderia se dar no mesmo tempo, da mesma forma, afinal ele escorreu junto com o tempo e por isso “o bailarino nunca se banha no mesmo rio” (LOUPPE, 2012, p.152).

Nesta carta vou lhe propor mais um exercício. Escolha um pequeno trajeto, de um ponto A para um ponto B para que você realize em apenas 1 minuto, utilize um cronômetro para te auxiliar com a precisão desse tempo. Apenas caminhe do ponto A para o ponto B, não é necessário mais nada além disso. Perceba como se deu essa caminhada e registre em sua mente.

Agora peço para que você repita o mesmo trajeto do ponto A ao ponto B em 30 segundos e depois em 15 segundos. Agora, repare a diferença da qualidade de sua caminhada entre as 3 situações. Provavelmente ao cumprir o mesmo trajeto em menos tempo tenha necessitado acionar sua musculatura mais rapidamente, assim como sua respiração. Perceba essas e outras mudanças que você possa ter notado.

Podemos chegar à conclusão que ao mudarmos o tempo de um movimento ele próprio mudará, tanto suas intencionalidades, quanto sua leitura poética. Ou seja, quando aceleramos nosso passo para cumprir um determinado tempo, podemos ter passado a leitura de uma pessoa

¹⁴ Um trecho da obra *Café Muller* da artista alemã, Pina Bausch, apesar desta artista não fazer parte da gama de artistas tratados neste recorte que eu propus fazer, ilustra muito bem a questão do tempo, da repetição e de como o tempo e movimento escoam como uma só matéria. Pina Bausch - *Café Müller*
: <<https://www.youtube.com/watch?v=3WLazG0bQPI>>

com pressa ou atrasada enquanto que uma caminhada lenta não provocaria a mesma sensação, ou, a mesma percepção.

Se faz importante estudar o tempo como um importante fator do movimento, pois o tempo é um dos principais responsáveis por criar sentidos, como o exemplo citado logo acima, vemos que a variação da duração do movimento provoca diferentes leituras para os espectadores, e nós, quanto artistas e experimentadores, devemos ter consciência disso, uma vez que será necessário fazer escolhas em relação à produção criativa de uma determinada obra.

Por outro lado, por que estudar o tempo? Qual a importância dele para nossa vida, efetivamente? Bom, diante da nossa cultura, percebemos que já valorizamos excessivamente a questão do tempo, afinal temos hora pré-determinadas para tudo em nossa vida, inclusive em um espectro maior do tempo: aos tantos anos já devemos estar falando, aos tantos andando, aos tantos estudando, aos tantos formados e aos tantos casados.

Estudar a questão do tempo relacionada ao movimento nos permite relativizar nossa percepção de tempo. É comum escutar nos laboratórios criativos de dança que “tal movimento dilatou o tempo”, não que ele tenha dilatado de fato o tempo, mas com certeza dilatou nossa percepção de tempo, nos permitiu estar tão presentes em nós mesmos e em nossa ação que é possível experimentar o movimento em sua totalidade, em cada musculatura acionada e em cada pequena parte do trajeto.

Portanto, estudar o tempo está relacionado à potencialização criativa da percepção do indivíduo e está relacionada, principalmente, à necessidade de desatropiar nossa percepção produtivista do tempo, permitindo que o indivíduo respeite seu próprio tempo biológico e o tempo de recepção dos conhecimentos, pois cada ser diferente em suas próprias particularidades apresentam diferentes tempos.

Assim, professora, professor, seguimos para um outro aspecto da dança, e, novamente, um outro contexto histórico. Deixo nessa carta o desafio de você se perceber, de perceber o seu próprio tempo.

Abraços.

Giovanna.

Carta 5 – A pós-modernidade e o espaço

Boa tarde, professora, professor! Como você se encontra hoje? Aliás, a pergunta correta seria, onde você se encontra hoje?

Gostaria que você parasse um instante para perceber o espaço no qual você se encontra. Que lugar é esse em que você está? É uma sala de aula? Ou a sala da sua casa? Um ônibus? Uma rodoviária? Seu quarto? Cozinha? Sala de estar ou de jantar? Na rua? Na varanda?

Não importa, exatamente, qual seja esse lugar, peço que pare esta leitura e repare nos seguintes aspectos: Esse lugar é um lugar público ou privado? Mais pessoas circulam por esse espaço? Quais os cheiros, sons e cores que você consegue identificar? Qual é a posição do seu corpo em relação a esse espaço? Esse espaço se move, como no caso de um ônibus? Se sim, por quais outros espaços, esse espaço em que você se encontra, se move? Qual o tamanho desse espaço e como você se sente em relação a ele? Quais as coisas que estão dentro desse espaço? Até onde vai esse espaço? Ou, onde ele começa e onde ele termina?

Por enquanto, peço para que guarde as percepções que você teve desse lugar para que possamos retomar por um instante a continuação da história que eu lhe contava. Se preciso, fique à vontade para anotar suas percepções, é normal esquecê-las.

Na carta anterior, eu te contava sobre a virada coreográfica que Cunningham e Cage estabeleceram em meados dos anos 50, na dança norte americana. Principalmente, dos conceitos verticalizados no modo em que Merce concebeu sua dança, no modo que Cage se relacionou com a música e da maneira que os dois experimentaram a composição na criação de suas obras, e que se tornaram um importante legado para a dança pós-moderna.

Em uma das concepções de Cunningham sobre a dança encontramos uma nova relação se estabelecer entre bailarino e o espaço, ou, vemos nascer o conceito de “pode se dançar em qualquer espaço” (BANES, 1987). Cunningham não só trabalharia essa ideia em suas próprias obras, bem como deixaria de herança para os artistas pós-modernos potencializarem a investigação desse conceito para a dança.

Trisha Brown foi uma importante personalidade para o movimento pós-moderno na dança e teve o trabalho do espaço, vislumbrado em um primeiro momento nos trabalhos de Merce, amplamente potencializado em suas obras.

Antes de continuar essa história, gostaria de fazer uma breve interrupção, você se lembra da primeira carta que te escrevi? Relatava um pouco da história do balé de corte e em como essa dança se tornou uma diversão para os nobres daquela época e, um pouco mais tarde, adquiriu um apelo popular trazendo à tona questões relacionadas aos costumes da sociedade.

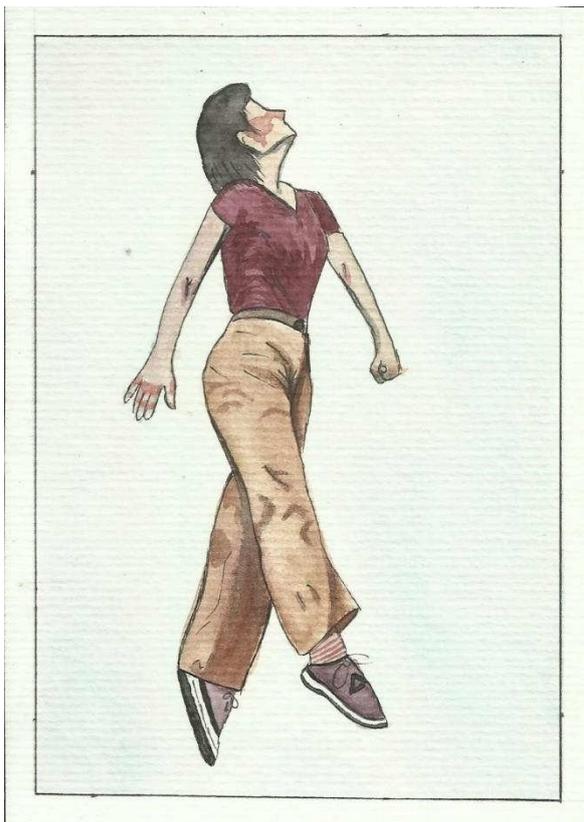
Bom, os palcos já existiam desde a Grécia antiga, onde os espetáculos eram realizados nos teatros de arena, palco circundado pela plateia, sempre em um nível mais baixo de onde os espectadores assistiam. Contudo, a criação do palco italiano, o formato mais comum de palco que conhecemos, onde a plateia se encontra em um nível mais baixo do palco, e o palco em si se assemelha a uma caixa preta dando a ilusão de profundidade, foi inaugurado no ano de 1630, em Veneza.

Esse modelo foi empregado nos principais teatros da França e do mundo, caracterizando o modo como a dança clássica foi exibida ao longo de todos esses anos. Esse modelo ainda é extremamente comum em nossa contemporaneidade, contudo, quando artistas como Cunningham sugerem a utilização de outros espaços para se dançar busca-se romper, justamente, com essa formatação em que o bailarino está separado (por um desnível) que o coloca em uma caixa “protegida” do público.

Quando digo protegida do público, na verdade, quero dizer que existe uma quarta parede, invisível, que separa o público do bailarino. E essa passa a ser um modelo amplamente questionado no momento pós-moderno da dança, ou seja, por que não dançar em lugares públicos, topos de prédios, museus e outros incontáveis lugares possíveis? Pensando nessa questão que artistas como Trisha Brown levaram a dança para lugares onde a dança nunca havia estado.

Portanto, a pós modernidade é inaugurada por volta dos anos 60 carregando em seu cerne as principais reivindicações elaboradas por Cunningham e Cage. Merce deixou de herança conceitos relacionados ao corpo, espaço e movimento que viriam a ser muito utilizados nas práticas de dança dos pós modernistas.

Seu legado chega aos bailarinos que viriam a se tornar os pioneiros deste movimento através de um curso de composição ministrado por Robert Dunn - aluno de Cage anteriormente em um curso de composição experimental na New School for Social Research – e Judith Dunn – bailarina na companhia de dança de Merce – a pedido de Cage, no estúdio de Merce Cunningham. O curso foi responsável por criar um ambiente favorável para a difusão e o aprofundamento das questões artísticas presentes nos trabalhos de Cunningham e Cage como: o uso do acaso, suas ideias sobre a coexistência independente da dança e da música e outros métodos de composição (BURT, 2006)



O coletivo conhecido como Judson Dance Theater nasceria, justamente, desse curso de composição ministrado entre os anos de 1962 e 1964 e contaria com figuras como: Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti e Steve Paxton. O primeiro concerto realizado por Robert Dunn de modo a apresentar os materiais coreográficos levantados ao longo do curso, aconteceu em 1962, no salão da Igreja que nomearia o grupo Judson Memorial Church.

O coletivo, a partir de então, passa a realizar oficinas semanalmente de onde nasceram, de um trabalho cooperativo, por volta de 200 danças apresentadas em mais de 20

concertos públicos. A ênfase do coletivo estava na investigação das estratégias criativas para a dança, partindo do preceito de que todo movimento poderia ser um potente material para a dança, permitindo assim, que movimentos cotidianos apresentassem o mesmo valor que os movimentos codificados, em cena.

O acaso, os movimentos indeterminados, as tarefas e as improvisações foram ferramentas amplamente utilizadas nessa investigação criativa que, Robert Dunn propunha em suas oficinas, e elas foram importantes no sentido de permitir que o artista encontrasse em suas sequências de movimento, não só novos vocabulários corporais, mas novos modos de se relacionar com a arte, afinal o artista e o cidadão comum não são duas pessoas distintas.

É importante perceber como a questão do cotidiano passa a permear os pensamentos artísticos desse movimento, ou seja, você é a mesma pessoa que produz a arte e a pessoa que vai buscar o pão na padaria pela manhã. Nesse momento se torna muito comum pensar em como a arte é parte da vida cotidiana e vice-versa.

O trabalho do coletivo Judson Dance Theater não foi influenciado apenas pelo eixo Cunningham e Cage, mas foi amplamente instigado pelas danças tarefas de Anna Halprin (chamadas de task dance). As danças tarefas são, basicamente, a ação de definir uma tarefa a ser realizada por você mesmo, uma outra pessoa ou um grupo de pessoas em determinado tempo e espaço. Como por exemplo: levar a mão direita ao rosto, em 30 minutos, em frente a um

museu. As tarefas poderiam ser sobre qualquer coisa, qualquer ação, em qualquer lugar e por qualquer período de tempo a ser determinado pela pessoa que elaboraria a tarefa. O interessante, na verdade, é que a interpretação das tarefas depende, unicamente, da pessoa que recebe essa tarefa. Verticaliza-se, assim, ações relacionadas ao cotidiano, incluindo gestos e espaços.

Em relação a utilização de espaços alternativos para se dançar, vemos um crescente interesse na busca pela ocupação de espaços cotidianos como a própria rua, calçadas, museus e outros inúmeros espaços em que a dança não estava presente. Quando digo espaços alternativos, quero dizer diferentes espaços que fogem da dicotomia entre público e bailarino, ou, fogem dos palcos italianos.

Trago duas artistas que foram importantes por alargar as fronteiras de nossa concepção dos espaços ideais para se dançar: Lucinda Childs e Trisha Brown.

Lucinda Childs desenvolveu uma pequena obra coreográfica chamada *Street Dance* (1964) a partir de uma limitação dada por Robert Dunn, em suas aulas de composição, de compor uma dança de seis minutos. Ela, portanto, sai do estúdio “deixando para trás uma fita pré-gravada dizendo onde ela estava indo. Childs escolheu dançar do outro lado da rua e de um modo extremamente preciso, marcou o tempo de seu trajeto, saindo do estúdio e executando na rua as ações que pretendia.” (ALMEIDA, 2016, p. 174)

“Enquanto ela e outra dançarina ocupavam a rua, o público (seus colegas de aula) ouvia, dentro do estúdio, instruções específicas para olhar pela janela em direção à rua, notando certas ações.” (ALMEIDA, 2016, p. 175). Ou seja, as pessoas dentro do estúdio tinham o privilégio de ter sua percepção da dança, que se construía à distância, guiada. Portanto, o som da voz de Lucinda guiava a percepção de seu público para as ações e para os espaços em que essa dança se construía, sobrepondo questões relacionadas ao ponto de vista (observador e observado) e, principalmente, questões relacionadas a diferença do que se escutava no áudio e o que se observava na rua.

Trisha Brown, por sua vez, em busca de outros lugares, que não a caixa preta do palco italiano, apostou na subversão de espaços cotidianos, como em sua peça *Roof Piece*¹⁵(1971) organizada para que seus bailarinos, em cima dos telhados dos prédios, pudessem estabelecer uma improvisação, quase que um “telefone sem fio” do movimento, onde o movimento devia ser transmitido pelos bailarinos à distância, atravessando a cidade “[...] seus movimentos se

¹⁵ Trisha Brown *Roof Piece*: <<https://www.youtube.com/watch?v=6UN4DrkrL9E>>

transformavam em sucessão por conta da dificuldade de transmiti-los visualmente.” (CAVRELL, 2015, p 189).

Outro exemplo de subversão do uso dos espaços cotidianos, pelos bailarinos, dado pela própria Trisha foi a obra *Man Walking Down the Side of the Building*¹⁶ (1970):

tendo como ação central um homem que, pendurado por uma corda de equipamento de alpinismo, caminha pelo lado de fora de um prédio, com seu corpo inclinado em noventa graus em relação a parede. Utilizando este equipamento, o peso do corpo é sustentado, criando a imagem surreal de um homem caminhando lentamente pela fachada de um prédio, como se ele pudesse resistir à força da gravidade. (ALMEIDA, 2016, p. 183)

É interessante notar que, tais obras foram pensadas para espaços específicos, sendo que sua remontagem em diferentes lugares, implicaria na perda do sentido construído pela obra original.

É importante perceber, também, que o espaço em si é carregado de informações sobre nossa sociedade. Não é minha intenção aqui, contemplar todos os aspectos que o espaço desempenha na formação e na manutenção de uma comunidade, contudo, como artista, devo evidenciar algumas questões relacionadas ao espaço que convergem pensamentos de corpo e de arte como uma expressão da sociedade em si.

Afinal, qual é o lugar da arte? Percebemos, na hipertrofia das grandes metrópoles ou das cidades, que o lugar do homem é restrito, vemos muitas discussões relacionadas ao público e ao privado que questionam o lugar do homem e que no momento, só tornaria essa carta mais complexa.

Contudo, minha intenção aqui é chamar a atenção para nossos espaços cotidianos. Existem lugares específicos em que o corpo pode transitar, nas calçadas quando não estamos em algum automóvel e nas vias públicas quando dentro de algum carro, ônibus ou em motos. Portanto, perceba que é preciso atender certos requisitos para circular com algum automóvel, e mesmo quando a pé, estamos condicionados a circular pelas calçadas devido ao perigo de sermos atingidos por qualquer veículo.

O espaço estabelece para nossos corpos determinadas hierarquias, afinal o dinheiro te permite comprar os apartamentos mais altos de um edifício, geralmente os mais caros, deixando para quem dispõe de menos dinheiro os andares mais próximos ao chão. Reservando a rua, ou um pequeno quadrado de jornal no chão, sem qualquer tipo de higiene, privacidade ou dignidade, para pessoas sem qualquer tipo de renda.

¹⁶Rachael Lincoln performs Trisha Brown's "Man Walking Down the Side of a Building": <<https://www.youtube.com/watch?v=TbpBHTPODB4>>

Portanto, quando uma artista se propõe a caminhar, com o auxílio de certos equipamentos, pela lateral de um prédio, vemos muitos significados serem esgarçados e, muitas vezes, rompidos. A hierarquia oculta nas paredes do prédio tem seu sentido subvertido a um corpo que desce lentamente, rasgando a própria concepção de gravidade.

A dança, quando levada para espaços do nosso cotidiano, tem o potente poder de ressignificar as relações estabelecidas com o lugar, uma vez que faz nascer dessa relação (corpo, arte e espaço) novas poéticas que não nasceriam de um ambiente estéril como o palco, pois o ambiente em si já é carregado de significados com qual o bailarino dialoga.

Podemos perceber que nas práticas pós-modernas, o ambiente se torna um potente estímulo para o bailarino, você se lembra das questões que te coloquei no início desta carta? Bom, muitas dessas respostas poderiam ser estímulos do sensível para a geração do movimento. O bailarino, contudo, não deve se abster de conhecer o espaço em suas inúmeras variáveis: seus níveis, planos e orientações, uma vez que conhecendo-as é possível relativizar o caráter abstrato que o espaço representa.

Professora, peço licença para trazer uma personalidade importante para a elaboração do conceito de espaço na dança, que foge do recorte das estéticas norte americanas do momento moderno e pós-moderno que decidi definir nestas cartas. Rudolf Von Laban foi um importante pesquisador do movimento nascido em Bratislava, então pertencente à Hungria, em 1879.

Laban foi uma importante figura para o nascimento da dança-teatro na Europa. Em seus estudos se preocupou em compreender muitos conceitos relacionados ao movimento e sua estruturação. “Na sua teoria dos quatro fatores, Laban já havia compreendido que o espaço não é somente um parâmetro do exercício do movimento em geral e muito menos um quadro de sua propagação. É uma força constituinte” (LOUPPE, 2012, p.188)

O espaço, segundo sua visão, é da mesma substância que o corpo em movimento, ou seja, a dança não se dá no espaço, pois isso implicaria no espaço com uma qualidade de papel (onde se registra/desenha algo). Para além disso, a dança é espaço, um espaço-matéria, pois o corpo é espaço em movimento, é matéria em movimento. E, portanto, quando o bailarino se torna consciente desse corpo/espaço/matéria “se souber dominar seus estados tensionais, pode inventar consistências e esculpi-las” (LOUPPE, 2012, p. 189)

Ou seja, a partir das diferentes qualidades corporais que o corpo consegue atingir, ou, diferentes qualidades de tensão muscular (o que dá cores à transferência de peso), que o bailarino consegue fazer emergir diferentes espacialidades, consegue esculpir o espaço através de seu próprio corpo.

Laban já havia apontado em seus estudos a permeabilidade entre corpo e espaço, ou seja, assim como existe o movimento dos corpos no espaço, existe um deslocamento contrário do movimento do espaço nos corpos (LOUPPE, 2012). Defendendo um estar sensível aos estímulos presentes no ambiente e como esses estímulos, ao atravessarem o corpo, produzem movimento.

E, agora, retomo a pergunta, qual é o lugar da arte? Afinal, por que a arte enfrenta tanta dificuldade em se manter em espaços públicos como as escolas? A dança em especial, pois geralmente o ensino da arte na escola pública prevê o ensino das artes plásticas e de sua história. Por que não o ensino da dança, do teatro e da música, igualmente importantes na formação e educação do sensível?

Falo do ensino a grosso modo, pois existem casos isolados de escolas que contam como parte de seu currículo as diferentes vertentes da arte. Contudo, é muito comum perceber que quando a escola conta com o ensino de dança, a dança é ensinada por educadores da educação física, tratada como uma prática quase esportiva, sendo que seu currículo é verdadeiramente artístico. E, quando presentes nesse formato da educação física, não existe uma sala de aula com equipamentos e estrutura adequada ao ensino da dança, mas geralmente é feita uma adaptação para que aconteça nos ginásios ou salões sujeitos às mudanças climáticas.

Essa falta de espaço adequado e a necessidade de se adaptar às estruturas da escola diz muito sobre o plano do governo para o ensino das artes. É possível identificar nas estruturas dos prédios e das salas de aula, nas organizações das carteiras e da disposição delas em fila, uma organização corporal que ditará onde você deve estar e como você deve se comportar nesse espaço e, também, reitera os conhecimentos admissíveis naquele espaço.

As práticas artísticas promovem a livre expressão e o livre pensamento, promovem a empatia e o respeito pelo próximo, as práticas corporais atingem, ainda, uma outra dimensão: o respeito pelo corpo e pelas diferenças dos corpos. Talvez, não seja de se espantar que tais práticas não são incentivadas por nosso cenário político atual.

O espaço se mostra um importante fator de estudo do movimento, pois, em princípio, nos mantemos confortáveis em nos movimentarmos em direção ao que nossa anatomia nos propõe. Contudo, percebemos ser importante a investigação da tridimensionalidade do corpo, potencializar as direções com as quais não estamos acostumados a nos deslocar, pois direções como o plano posterior dependem da sensibilidade e das percepções da pele, ao contrário de direções como a zona frontal que conta com o guia que é o nosso olhar.

Conhecer o espaço posterior, muitas vezes negligenciado em nossa vida cotidiana, significa potencializar o corpo como um todo, uma vez que as costas muitas vezes se mostram carregadas, enquanto deixamos para nossa frontalidade o seu uso e projeção excessivo. A dança permite desierarquizar essa relação bidimensional entre a frente e atrás do corpo, permitindo que nossos membros em sua face posterior sejam tão expressivos quanto sua frontalidade.

Portanto, estudar o espaço não está somente relacionada à subversão de espaços comuns em nossos cotidianos, para além disso, está intimamente relacionada à compreensão da relação entre nosso corpo e o espaço, percebendo que o movimento não é algo que se dá no espaço, mas é, também espaço que se move.

Assim, estudar o espaço também significa potencializar a sensibilidade do indivíduo para os estímulos presentes no ambiente e como isso, reverbera em nosso inconsciente, em nosso imaginário, pois, vale lembrar que o espaço é dado, não somente por sua realidade, sua materialidade, mas principalmente pela ação de nossa consciência e nossas percepções acerca dele.

Deixo um exercício de comparação, para que você perceba a ação da subjetividade de cada indivíduo na percepção do espaço, peça para que uma outra pessoa responda aquelas mesmas perguntas colocadas no início desta carta, sobre um mesmo espaço, e depois, compare as respostas.

Gostaria de retomar um aspecto citado anteriormente, e que se mostrou um importante fator para a ampliação de nossa concepção do que é dança hoje. A pós modernidade apostou no conceito de Cunningham que dizia que qualquer movimento poderia ser dança, portanto, vemos ser introduzido nas danças desse período um conjunto de vocabulário pertencente à esfera dos gestos cotidianos.

Bem, os gestos cotidianos funcionaram para a dança da mesma forma que o urinol na obra de Marcel Duchamp, fundador do movimento dadaísta nas artes plásticas, ou seja, funcionaram como Ready Mades.

Os Ready mades, nas obras de Duchamp, foram objetos retirados do cotidiano e inseridos no âmbito artístico e foram essenciais para questionar o que consideramos arte. Portanto, para os bailarinos pós modernistas os movimentos como: caminhar, saltar, correr e carregar, funcionaram como Ready mades na dança, justamente, por serem gestos relacionados ao cotidiano,¹⁷ que procuravam resgatar qualidades ordinárias ao ser humano, ou, gestos

¹⁷ Carnation - Lucinda Childs: <<https://www.youtube.com/watch?v=ukbGiRyB8n4>>

pertencentes às disposições comuns do corpo humano¹⁸, aparecendo em um momento em que se questionava os limites do que era considerado dança.

Ao inserirmos esse conjunto de vocabulários na dança, os bailarinos deixam de se preocupar com o que a dança poderia parecer, ou seja, não se procurava mais esconder o cansaço ou o esforço físico que a dança exigia, o bailarino passa a mostrar seu lado humano suas mudanças fisiológicas diante do esforço físico.

Por um outro lado, ao considerar que todos os movimentos poderiam ser potentes movimentos para a dança, paramos de compreender o movimento como certo ou errado, ou, deixa de existir uma estética corporal em que o bailarino precisava se inserir. Assim, surgem os mais diferentes tipos de treinamento corporal, bem como os bailarinos dessas novas obras não necessariamente eram bailarinos, o coletivo Judson Dance Theater, por exemplo, admitiu tanto bailarinos treinados como pessoas comuns, verticalizando um corpo desprovido de estética e de formatações.

Nesse aspecto, vemos os movimentos cotidianos serem inseridos na dança e funcionarem como dispositivos que permitem o artista e o espectador questionarem as fronteiras que delimitam a dança. Assim, conseguimos compreender que o que é considerado dança apresenta um limite muito tênue com outras linguagens artísticas e, cada vez mais, os artistas procuram expandir essa membrana.

Agora, nos dirigimos para a conclusão de nosso diálogo iniciado naquela primeira carta sobre o começo da história da dança, acredito que você tenha aprendido muito sobre este vasto mundo, contudo, ainda temos um último tema, não menos importante, a discutir.

Até breve.

Giovanna.

¹⁸ yvonne rainer trio A : <<https://www.youtube.com/watch?v=eP5kDDK5M5U>>

Carta 6 – A poética

Olá professora, professor, como vai?

Bom, finalmente chegamos ao nosso último assunto, a poética. A poética é um tema um tanto difícil até para pesquisadores da área, por isso essa carta não começará com um exercício, afinal a poética não é concreta, no sentido palpável da palavra, a ponto de que apenas um simples exercício te permita compreender essa noção. A poética é, e pode ser concebida de maneiras diferentes. Tratarei aqui de seu movimento comunicativo – a experiência estética – entre as sensações – na dança, provocadas tanto pela realização do movimento, quanto pela sua observação – e as emoções.

Devemos compreender, inicialmente, que a poética não é uma noção pertencente apenas à dança, mas pertence, principalmente, ao âmbito artístico e de como a arte se relaciona com a “vida real”. “Vida real”, entre aspas, pois não existe uma separação verdadeira entre a arte e a vida cotidiana. A arte e o fazer artístico são partes da vida comum, são meios que o homem descobriu para se expressar, se comunicar com os seus semelhantes.

Portanto, podemos dizer que a poética circunscreve a arte, como um fator comunicativo que desperta o imaginário e estimula o sensível, assim como, pode se tratar das técnicas que compõem o fazer da arte, ou, os meios pelos quais criamos e damos sentido à arte. Ou seja, a poética não é apenas sobre a sua observação, ou a sua apreciação, mas também é sobre o seu fazer e o seu afetar (LOUPPE, 2012). Ela “engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção.” (LOUPPE, 2012, p. 27).

A poética está relacionada aos estímulos que desencadeiam reações emotivas a partir de um sistema de significação, ou seja, o indivíduo somente é “tocado” pela expressão artística quando os signos presentes na obra comunicam, de fato, algo a esse indivíduo, reverberando em suas percepções emocionais e afetivas. “Toda obra de arte é um diálogo” (LOUPPE, 2012, p. 28). Portanto, percebemos que a poética estará atada intimamente à mensagem e somente poderá ser interpretada diante de um segundo interlocutor, quebrando com a concepção de comunicação em um sentido único.

É interessante perceber que a poética somente se fará presente diante das experiências de vida do apreciador. Ou seja, podemos dizer que o papel desse segundo interlocutor é interpretar a mensagem emitida na expressão artística de um primeiro interlocutor, em outras palavras, essa interpretação somente será possível quando o apreciador tem em sua bagagem de vida experiências o suficiente para compreender do que se trata a mensagem, um pouco mais

além, a poética só se faz presente quando além de compreender a mensagem, ela ressoa no âmbito sensorial e emotivo da pessoa.

Por isso “diálogo”, pois o receptor não apenas recebe a mensagem, mas atua ativamente na sua interpretação, na interpretação, inclusive, do sujeito emissor, sendo o campo da experiência comum que permite esse diálogo acontecer. O sujeito, no caso da dança, não pode ser substituído por uma palavra com um significado equivalente como na literatura, ele é sujeito de sua própria presença, do seu próprio movimento. É na poética da dança que o sujeito emissor da arte se fará presente, ele mesmo será sujeito de sua própria prática, de sua própria ação. O movimento marcará, portanto, não só o corpo que o cria, como também, o corpo que o percebe (LOUPPE, 2012).

Contudo, quando digo “compreender uma mensagem” estou me referindo à um âmbito sensível da comunicação, da percepção sensorial, pois nem sempre as expressões artísticas são compreensíveis ao pé da letra, ou seja, seus signos e símbolos não são traduzíveis em isso significa isso e aquilo significa aquilo. Muitas vezes, um mesmo signo gera interpretações diferentes e, mais uma vez, por isso chamo de “diálogo”, pois um mesmo signo pode gerar diferentes interpretações de acordo com as experiências de vida do indivíduo.

Você se lembra quando te contei sobre o coreógrafo Merce Cunningham? Bom, ele é um ótimo exemplo para o ilustrar esse “diálogo” entre artista e apreciador, pois ele buscou criar em suas obras coreográficas encadeamentos de movimentos desprovidos qualquer tipo de significação previamente estabelecidos, dando autonomia aos espectadores para interpretar suas obras de acordo com suas experiências de vida, ou seja, os espectadores participam ativamente na produção dos sentidos de uma obra.

Segundo Louppe (2012), essa poesia do corpo é intensificada na dança, uma vez que representa o diálogo entre bailarino e espectador, um encontro de corpos e de sensações, de um corpo que emite e uma consciência que testemunha o movimento, implicando um determinado espaço e tempo, provocando diferentes experiências da percepção do espaço e do tempo.

Diferentes experiências, pois, o bailarino, sabendo moldar suas tonicidades corporais, saberá moldar, também, o espaço e o tempo. Provocará no espectador diferentes experiências de duração do movimento (sendo ele uma passagem rápida ou um movimento dilatado), da mesma forma com o espaço, uma vez que o bailarino cavará a matéria espacial através de seu próprio corpo. Fazendo que experiência seja, também, uma percepção do fazer, “É um modo de estudar experiências partilhadas e, através delas, a transformação do sensível tanto para o bailarino como para aquele que testemunha sua dança” (LOUPPE, 2012, p. 29)

A poética se encontra tanto na experiência, no momento de fruição da obra, como na sua elaboração, por isso algumas das ferramentas elucidadas nestas cartas se mostram importantes para a compreensão e análise do movimento. Essas ferramentas não ajudam somente o estudo do movimento, no momento da criação artística, mas também permite que o artista passe adiante seus procedimentos composicionais, a partir de determinados eixos para se pensar o movimento.

Um aspecto importante da poética da dança em nossa contemporaneidade está relacionado à manifestação de problemáticas sociais através do corpo. As obras coreográficas se libertaram da tradição diante das ferramentas do movimento, se libertaram de movimentos formatados e da reprodução das formas. Ao se libertar dessas características, a dança passa a ser considerada como uma leitura das experiências do mundo em si, uma estrutura que será reflexo dos principais problemas gerais da época. Será a “arma de combate contra a injustiça ou os estereótipos, a manifestação de uma consciência que se opõe a eles e que está empenhada num protesto, senão numa denúncia.” (LOUPPE, 2012, p.35).

A poética residirá na capacidade de leitura do mundo, na capacidade particular de cada artista em manifestar, em suas obras, questões pertinentes à sociedade e suas problemáticas. As obras coreográficas, diante de sua capacidade de gerar sensações corporais, muitas vezes, manifesta por meio da movimentação reivindicações em relação ao indivíduo, ao seu corpo e em relação ao seu posicionamento diante das questões sociais. Assim como Laurence Louppe (2012) acredito que a dança possa ser além de apenas um produto pronto, um objeto de apreciação, mas é, também, uma ferramenta para se compreender e pensar o mundo, reverberando questões sobre o contexto político e social no qual o corpo dançante está inserido.

Mais do que apenas na imagem coreográfica, a poética reside nas sensações corporais que emanam do corpo que dança, nas sensações cinestésicas causadas na empatia que o movimento provoca. Quando vejo uma pessoa dançar, meu cérebro gera as sensações do corpo em movimento em meu próprio corpo, como se estivesse dançando sem me mover, essa empatia cinestésica, portanto, que é responsável por gerar sentido a partir do próprio material corporal, dos estados que esse corpo atinge e de como eu experiencio essas sensações em meu próprio corpo.

A poética está atada à, praticamente, todos os âmbitos da produção da dança. Passa pela pesquisa, em sala de aula, da matéria corporal e das particularidades do indivíduo na identidade de seu movimento, bem como da compreensão de seus principais desafios e do reconhecimento das potencialidades em relação ao seu próprio corpo. Está presente na pesquisa criativa, no

levantamento de materiais puramente poéticos que farão parte do projeto insubstituível de cada artista, uma vez que sua leitura do mundo é única. Faz parte das escolhas que a obra coreográfica implica ao artista e faz parte do modo que todas essas informações chegam ao nosso interlocutor, ou, ao espectador. Assim como a poética faz parte, essencialmente, do corpo.

O corpo em si já é uma potente ferramenta poética, “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão” (LOUPPE, 2012, p. 69). A poética presente no corpo implica no confiar que, mesmo que sem uma formatação ou uma estética determinada, o corpo apresenta em sua organicidade, seu próprio caráter lírico, que será pertinente à identidade de cada pessoa (LOUPPE, 2012).

Por isso, se mostra importante trabalhar essa emergência poética que o próprio corpo apresenta em busca da consciência global do ser. Significa conhecer e reconhecer a matéria corporal com o intuito de compreender as potencialidades do corpo, bem como de reconhecer seus limites em um esforço de superá-los e não de apenas reconhecê-los, buscando, inclusive uma integração entre a matéria corporal, o consciente, o inconsciente e as emoções, de modo a compreender as mudanças fisiológicas proporcionadas tanto pelo movimento, quanto pelas emoções.

O reconhecimento das próprias potencialidades poéticas do corpo permite ao artista compreender que a identidade do seu movimento está na identidade do seu próprio corpo. Isso indica ao bailarino que não há necessidade de inventar ou reinventar o corpo, mas procurar compreender e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele lúcido de suas capacidades. “A partir deste material, o bailarino pode inventar uma poética própria, executada geralmente com uma intenção, cuja textura é dada pelo corpo e pelo seu movimento [...]” (LOUPPE, 2012, p. 70)

Portanto, professora, professor, a importância do reconhecimento desse tema nos processos de produção de obras na dança está relacionada às decisões que deverão ser tomadas ao longo do processo. Ciente da existência da poética e de que sua obra atingirá determinado público, o artista fará escolhas de acordo com suas intenções em relação à sua obra e ao que deseja transmitir ao seu público, mesmo que, nem sempre, o público compreenda sua obra do modo que ele espera.

Ter a noção de que a poética faz parte do processo, do corpo e do encontro com seu interlocutor, auxilia o artista a estabelecer determinadas estratégias para o seu fazer artístico.

Por isso, também, se faz importante reconhecer as ferramentas que fazem parte desse processo, pois elas auxiliarão na análise e construção do processo criativo.

Acima de tudo, acredito que a poética esteja intimamente relacionada à educação do sensível. Falando, agora, como uma pessoa que aprecia a arte e a arte da dança, a poética é aquele instante mágico da apreciação da obra de arte, da experiência estética, é o momento, que muitas vezes você não consegue traduzir em palavras, mas que você sabe que moveu alguma coisa em seu interior. O fazer da dança permite que você encontre a poética até nos mais simples dos gestos, gerando quase que uma epifania pela simples fruição do movimento em sua plenitude.

Mas, se você acha esta noção algo ainda muito distante, muitas vezes não é necessário o fazer artístico para se deparar com a poética, apesar de que a arte permite encontrar esses momentos com mais frequência, somente é necessário estar sensível à qualquer ação do seu cotidiano que te comunique algo para além de sua materialidade e realidade, por exemplo aquela sensação que a ação de observar o céu noturno, ou ao nascer do sol, desperta em seu âmbito emotivo.

Professora, professor, cada vez mais estamos nos afastando de nossas próprias emoções em nosso cotidiano, estamos vidrados pelas telas frias dos celulares e pela representação de nossas vidas perfeitas nas redes sociais, que deixamos de ser tocados pelas experiências sensoriais capazes de provocar uma sensação emotiva relevante, de provocar empatia em relação às outras pessoas. Por estes motivos, que acredito na importância do ensino da dança, pois é necessário a educação do sensível, o despertar da percepção emotiva, bem como a sensibilização de nossos corpos, tornando-os importantes meios de contato com o mundo e com o outro.

Finalizo esta carta fazendo um apelo à sua capacidade de gerar poética no mundo, de ser poética. Seja você, a poesia que você quer ver no mundo.

Abraços.

Giovanna

Carta 7 – Conclusão e manifesto

Querida professora, professor, como vai?

Foi longo o nosso percurso até este momento. Na verdade, esta última carta será a busca por uma conclusão, um fechamento de tudo o que discutimos até agora, e, principalmente, um apelo, quase desesperado, diante da situação sociopolítica de nosso país.

Gostaria de enfatizar que em momento algum da redação destas cartas procurei resolver questões há muito colocadas no âmbito da dança, mais do que procurar pelas respostas certas, procurei pelas perguntas corretas, e de maneira alguma tive a pretensão de respondê-las. Meu intuito ao redigir estas cartas a você, professor, professora, foi de despertar a curiosidade por um mundo muito vasto e que, muitas vezes, se restringe a poucas pessoas. Tentei trazer, de maneira simplificada, saberes pertinentes à área da dança e tentei torná-las acessíveis, principalmente, a você que tem diferentes e, muitas vezes, poucas experiências em relação à dança.

Por esse motivo, também, busco insistir na importância da educação do corpo e do sensível através da dança. Da importância de você, professor, professora, compreender e incentivar o contato com experiências artísticas para além do simples “montar uma coreografia para a festa junina da escola”. A dança é um dos importantes saberes da humanidade, assim como qualquer outro conhecimento, não deve ser valorizado menos apenas porque não gerará objetos de consumo necessariamente.

É com muito pesar que retomo um evento recente, marcante e deprimente, na história de nosso país para ilustrar, um pouco, o que eu quero dizer. Exatamente no dia 2 de setembro de 2018 nosso Museu Nacional, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e situado no interior do parque da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, pegou fogo. Você deve estar se perguntando por que falar dele aqui, bom, os motivos são muitos, mas, em primeiro lugar, venho compartilhar um sentimento de perda, de indignação com o descaso que nosso país trata nosso passado e nosso futuro.

Não sabemos a causa do acidente, mas sabemos que não é novidade que tal atrocidade tenha acontecido, afinal por muitos motivos a verba para a manutenção do museu não chegava em seus cofres para serem revertidos em melhorias e sistemas preventivos. Segundo uma nota do museu eles só tinham verba para medidas paliativas, ou seja, para remediar uma situação que demandaria muito mais recursos financeiros e de mão de obra.

Agora sofremos com a sua morte, não só no âmbito do que ele representa para esse país, pois o nosso passado foi apagado com as chamas que consumiram o museu, é triste pensar em

como o museu na verdade se tornou uma sátira, repleta de humor negro, de nossa situação democrática. Naquele dia, não queimou apenas os mais de 20 milhões de itens históricos das mais diversas áreas do conhecimento, queimou também nossa dignidade, fomos silenciados. A impotência do brasileiro diante da cena que vimos transmitidas nos muitos meios midiáticos, só nos fez perceber o que valorizamos, o que realmente importa para o brasileiro de fato. E logo após o incêndio foram movimentados imensos montantes de dinheiro para a sua reconstrução, por que depois? Por que não cuidar do que temos, antes?

É justamente por isso que decidi trazer esse acontecimento para essa carta, a dança não é como os outros conhecimentos que você pode guardar em um material físico e colocá-lo em um museu. Lógico que, com o avanço das tecnologias, podemos usar o vídeo como um recurso de acervo, contudo, deve ficar claro aqui, que não é a dança que guardamos, é somente sua imagem.

A dança se abriga única e exclusivamente nos corpos, somente eles são capazes de fazer durar a dança, de hereditariamente transmitir seu conhecimento. É por isso, também, que venho fazer esse apelo, a dança é válida como qualquer outro conhecimento, é válida e tão importante como a matemática e a língua portuguesa, e ,infelizmente, se não a transmitirmos ela também se perderá, assim como um museu queimando, o conhecimento construído pela dança queima quando não é transmitido adiante, quando se perde nos corpos.



Na verdade, meu apelo, nesta última carta, não reside no interesse em preservar a dança como ela é, longe disso, meu desejo é que a dança seja transmitida e afete o máximo de corpos e mentes possíveis e disponíveis, o que for gerado dessa afetação é o que me interessa. O

conhecimento na dança nunca se manterá intacto, pois ele se transforma na transmissão de um corpo para outro, e essa, justamente, é a potência da dança, transformação.

A dança não transforma somente a si mesma, ela transforma os corpos. Você facilmente percebe que quando uma pessoa entra em contato consigo mesma, ela passa a compreender melhor seus sentimentos, passa a se expressar melhor e a se relacionar melhor, consigo mesma e com os outros. A dança é um potente mecanismo gerador de respeito, respeito pelo próximo, respeito pelos diferentes corpos e respeito pelas diferentes formas de pensar.

Imagine como seria ótimo se nossas crianças, desde cedo, aprendessem a conviver com as diferenças e conhecessem o seu próprio corpo, seus limites e suas potencialidades. Agora, você compreende que o ensino da dança não significa sexualizar¹⁹ uma criança? O ensino da dança vem no sentido de instrumentalizar o indivíduo para que ele conheça o próprio corpo, conheça a si mesmo e aos processos fisiológicos que acontecem com ele e, principalmente, como os sentimentos e emoções fazem parte desse processo.

Já é o suficiente o quanto passamos por cima do que sentimos, não somos máquinas, somos humanos, de carne e osso e, diante disso, somos todos iguais. Assusta-me ainda ter que dizer isso, mas a cor da nossa pele não nos faz superiores uns aos outros, nós somos iguais nas nossas diferenças e nas nossas fraquezas.

A dança, por um outro lado, nos permite dizer e nos ensina a escutar. Do mesmo jeito que aprendemos que temos o direito de dizer, aprendemos a respeitar o que o outro tem a dizer, e é nas diferenças que crescemos, que amadurecemos. Aprender a respeitar não significa concordar com tudo o que o outro diz, mas significa escutar, ponderar e compreender que os contextos são diferentes e, portanto, geram pensamentos diferentes e, mais uma vez, é na diferença que crescemos.

Portanto, professor, professora, espero que tenha apreciado esta leitura o tanto que apreciei redigir estas cartas. E, espero que de alguma forma, todos os questionamentos e saberes levantados aqui te movam para um lugar mais sensível, mais poético, e que você deixe ser tocado pelas diferenças, pois não é através do ódio que venceremos essa luta.

Agradeço pela disponibilidade em ler o que eu tinha a dizer, e devo te lembrar que você não precisa concordar com tudo que eu disse, e, é justamente essa minha intenção, que você

¹⁹ Entenda, professor, professora, que com a palavra “sexualizar” faço menção às situações recorrentes da má interpretação, de certas pessoas, acerca do nosso papel como professores de dança, como responsáveis por parte da educação do corpo. Não é difícil ver postagens em redes sociais, ou ouvir de pessoas mal informadas, questionamentos sobre a real importância da dança na escola, uma vez que, sob sua concepção, ela será responsável por ensinar, as crianças ou os adolescentes, a “dançar na boquinha da garrafa”. Por causa de afirmações como esta que senti a necessidade de, de algum modo, tentar esclarecer e desmistificar o papel do professor de dança.

discorde, que você pesquise e que você se interesse em questionar qualquer afirmação feita aqui. E que possamos crescer desse diálogo.

Abraços.

Giovanna.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Karina Campos de. **Entre-territórios: a dança como catalisadora de diferentes noções de composição.** Tese de doutorado. Orientação: Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance.** Middletown: Wesleyan University Press, 1980.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BURT, Ramsay. **Judson dance theater: Performative traces.** Londres e Nova Iorque: Taylor & Francis e-Library, 2006.

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história.** Tese de doutorado. Orientação: Cássia Navas Alves de Castro. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2012.

DE ALMEIDA, Karina Campos; OLINTO, Lidia. A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 28, p. 015-034, 2017.

DE CASTRO, Cássia Navas Alves. Entrevistar e Escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies]**, v. 5, n. 3, p. 559-576, 2015.

DE SOUZA, Elisa Teixeira. François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 2, n. 2, p. 428-456, 2012.

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida.** Tradução de: Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea.** Tradução de Rute Alves Pereira e Costa; Prefácio de Maria José Fazenda. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: cartas sobre a dança.** Edusp, 1998.

NAVAS, Cássia; LUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique. **Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil – França, ida e volta.** Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

SANTANA, Ivani. **Corpo Aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ. 2002.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do Homem**. São Paulo: Hucitec, 1982.

TOURINHO, Lígia Losada; DA SILVA, Eusébio Lôbo. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**, n. 1, p. 125-133, 2017.

SITOGRAFIA

BONIN, Vincent. **Lucinda Childs**: 1940, New York (N.Y., U.S.); lives in Paris (France). 2006. <<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1847>> Acesso em: 23 de outubro de 2018

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Isadora Duncan**. 2018. <https://www.ebiografia.com/isadora_duncan/> Acesso em: 23 de outubro de 2018

KENNEDY, Shawn G. **Judith Dunn, 49; A dancer, teacher and choreographer**. 1983. <<https://www.nytimes.com/1983/07/03/obituaries/judith-dunn-49-a-dancer-teacher-and-choreographer.html>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

PISSURNO, Fernanda Paixão. **Luís XIV**. 2016. <<https://www.infoescola.com/biografias/luis-xiv/>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

SILVERIO, Ana. **La Fille Mal Gardée**. 2013. <<http://anabotafogoboutique.com.br/la-fille-mal-gardee/>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Carlotta Grisi. <<https://www.britannica.com/biography/Carlotta-Grisi>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Dance Constructions. <https://www.moma.org/learn/moma_learning/simone-forti-dance-constructions-1961/> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Doris Humphrey. <<https://www.britannica.com/biography/Doris-Humphrey>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Fanny Cerrito. <<https://www.britannica.com/biography/Fanny-Cerrito>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Histoire. <<https://www.operadeparis.fr/en/artists/discover/the-paris-opera/history>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Jean-Georges Noverre. <<https://www.britannica.com/biography/Jean-Georges-Noverre>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Loie Fuller. <<https://www.britannica.com/biography/Loie-Fuller>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Lucinda Childs Biography. <<http://www.lucindachilds.com/history.php>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Marie Taglioni. <<https://www.britannica.com/biography/Marie-Taglioni>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Marius Petipa. <<https://www.britannica.com/biography/Marius-Petipa>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Martha Graham. <<https://www.britannica.com/biography/Martha-Graham>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Pas de deux. <<https://www.britannica.com/art/pas-de-deux-dance>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Pierre Beauchamp. <<https://www.britannica.com/biography/Pierre-Beauchamp>>. Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Rei Luís XIII da França. <<https://brasilecola.uol.com.br/biografia/luis-franca-xiii.htm>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Ruth St. Denis. <<https://www.britannica.com/biography/Ruth-St-Denis>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Ted Shawn. <<https://www.britannica.com/biography/Ted-Shawn>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Trisha Brown. <<https://www.britannica.com/biography/Trisha-Brown>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

Yvonne Rainer. <<https://www.britannica.com/biography/Yvonne-Rainer>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

GLOSSÁRIO

1. **Academia Nacional de Dança:** Primeiro nome do Balé da Ópera de Paris.
2. **Balé da Ópera de Paris:** Fundada em 1661 por Luís XIV para o treinamento de bailarinos, formalizando a arte coreográfica. Funciona até os dias de hoje, e é conhecida como Ópera nacional de Paris.
3. **Cerrito:** Fanny Cerrito, ou Francesca Teresa Giuseppa Raffaella Cerrito nasceu em 11 de maio de 1817 em Nápoles, Itália. Ficou conhecida pelo brilho, força e vivacidade de sua dança, uma das poucas mulheres a alcançar a distinção como coreógrafa.
4. **Doris Humphrey:** Doris Humphrey nasceu em 17 de outubro de 1895 em Illinois, EUA. Foi considerada uma das pioneiras da dança moderna americana e uma bailarina inovadora em técnica, coreografia e teoria do movimento da dança. Humphrey foi uma ávida e talentosa estudante de dança desde muito cedo. Em 1917, depois de se formar no ensino médio e ensinar dança em Chicago por quatro anos, ela se juntou à escola de dança e companhia Denishawn, em Los Angeles, se tornando, logo, a solista da companhia. Humphrey queria criar danças que refletissem sua individualidade, para isso ela passou muitas horas diante de um espelho e passou a acreditar que todo movimento era fruto dos intervalos entre queda e recuperação do peso.
5. **François Delsarte:** “François Delsarte foi cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima (Porte, 1992). Foi um grande investigador da expressividade gestual humana, tendo sido um importante pioneiro na análise expressiva do gesto corporal” (DE SOUZA, 2012, p. 430). Foi, também, um importante precursor dos pensamentos modernos na dança.
6. **Grisi:** Carlotta Grisi, ou, Carona Adela Giuseppina Maria Grisi, nasceu em 28 de junho de 1819 em Vizinada, Croácia, foi uma bailarina do Balé Romântico e musa para o coreógrafo Jules Perrot e para o poeta Théophile Gautier, desempenhou o papel principal em Giselle, definindo suas principais características.
7. **Isadora Duncan:** Isadora Duncan nasceu em 1877, em São Francisco, Califórnia, EUA. Foi uma importante bailarina norte-americana, considerada uma das pioneiras da dança moderna. Foi responsável por criar uma dança inovadora, livre das técnicas do Balé Clássico, se apresentou com túnicas esvoaçantes e pés descalços.
8. **Jean-Georges Noverre:** Jean-Georges Noverre, nasceu em 29 de abril de 1727, em Paris, França. Foi um renomado coreógrafo cujo tratado revolucionário, *Lettres sur la danse et sur*

les ballets (1760) (Cartas sobre a dança e sobre os balés), ainda válido para os dias atuais, trouxe grandes reformas na produção do balé, enfatizou a importância da motivação dramática e condenou a ênfase excessiva no virtuosismo técnico.

9. **Judith Dunn:** Judith Dunn, esposa de Robert Dunn, nasceu dia 2 de agosto de 1933 e foi uma dançarina e coreógrafa moderna, que em associação com Robert Dunn, ministrou aulas de composição para o grupo que viria a se tornar o coletivo Judson Dance Theatre.
10. **La Fille Mal Gardée:** La Fille Mal Gardée – pode ser traduzido como “a filha mal criada” – é o ballet mais velho no repertório atual dançado nos teatros. Originalmente ele foi concebido e coreografado por Jean Dauberval, um importante coreógrafo do século XVIII, aluno de Jean Georges Noverre. Marca a transição do Balé para temas que abordavam as fraquezas, os vícios e as questões da sociedade, caindo em situações, muitas vezes, cômicas.
11. **Loie Fuller:** Loie Fuller, ou, Marie Louise Fuller, nasceu em 15 de janeiro de 1862, em Illinois, EUA. Foi uma dançarina americana que alcançou distinção internacional pelas inovações em iluminação teatral, bem como por sua dança com saias, criando efeitos muito interessantes para a época, através do uso de enormes tecidos e iluminação colorida.
12. **Lucinda Childs:** Lucinda Childs nasceu em 26 de junho de 1940 em Nova York, nos EUA. Começou sua carreira na Judson Dance Theater em Nova York em 1963. Desde que formou sua companhia de dança, dez anos depois, ela criou mais de cinquenta trabalhos, tanto solo quanto em conjunto. Childs procurou desfocar a linha gritante que separa dançarinos de não-dançarinos. Quando fundou a Lucinda Childs Dance Company, em 1973, suas performances foram marcadas por uma série limitada de movimentos. Como esses movimentos foram repetidos em diferentes configurações e velocidades, eles isolaram e exibiram o corpo de cada dançarino.
13. **Luís XIII:** Rei francês (1610-1643) nascido no Palácio de Fontainebleau, filho mais velho de Henry IV e Maria de Médicis, um dos primeiros exemplares do absolutismo e pai de Luís XIV.
14. **Luís XIV:** Filho mais velho do rei Luís XIII de França (1601-43) com sua consorte espanhola Ana (1601-66). Ficou conhecido como Rei Sol e por desempenhar inúmeros personagens em suas danças.
15. **Marius Petipa:** Marius Petipa nasceu em 11 de março de 1818 em Marselha, França foi dançarino e coreógrafo. Trabalhou por quase 60 anos no Teatro Mariinsky em St. Petersburgo e teve uma profunda influência no balé clássico russo moderno.

- 16. Martha Graham:** Martha Graham nasceu em 11 de maio de 1894 na Pensilvânia, EUA. Foi uma influente bailarina, professora e coreógrafa americana de dança moderna, cujos balés e outras obras foram criadas a partir de um movimento interior, a partir das emoções e do sentimento. Ao longo de mais de 50 anos, criou mais de 180 obras, na maior parte das quais ela própria dançou. Deu à dança moderna uma nova profundidade como veículo para a expressão das emoções internas.
- 17. Pas de Deux:** dança para dois bailarinos. O pas de deux clássico, estritamente clássico, seguia um padrão fixo no qual ambos os participantes exibiam seu virtuosismo. Hoje pas de Deux representa qualquer variação de dança a dois, tanto no Balé Clássico como na Dança Contemporânea.
- 18. Pierre Beauchamps:** Nascido em 1636 em Versalhes, foi um importante bailarino e professor de Balé que contribuiu para a inclusão e definição das cinco principais posições dos pés no Balé Clássico. Faleceu em 1705 em Paris.
- 19. Plexo Solar:** Representa a cavidade abdominal logo acima do umbigo e perto do estômago.
- 20. Pós-modernidade:** Sobre a pós-modernidade, vale lembrar, que o conceito em si “pós-modernidade” é muito discutido no âmbito acadêmico/artístico, uma vez que certos artistas/pesquisadores acreditam que houve uma quebra com o movimento moderno na dança, surgindo assim, o movimento pós-modernista. Contudo, por outro lado, alguns artistas como a própria Laurence Louppe, artista/pesquisadora escritora do livro Poética da dança contemporânea, na qual me apoiei e me inspirei ao longo da redação destas cartas, sugere que o que entendemos como “pós-moderno”, na verdade, é uma “continuação” ou seja, se trata, assim, da continuidade da própria modernidade, justificada por inúmeras questões que não caberiam neste breve glossário. Esses questionamentos se estendem, inclusive, para a compreensão do que chamamos de dança contemporânea.
- 21. Robert Dunn:** Robert Dunn nasceu dia 5 de julho de 1928 nos Estados Unidos. Foi um importante Músico e coreógrafo. Ministrou aulas de composição, a pedido de John Cage, para uma turma de artistas plásticos, músicos e bailarinos que viriam a se tornar o coletivo Judson Dance Theater.
- 22. Ruth St. Denis:** Ruth St. Denis, ou, Ruth Dennis, nasceu em 20 de janeiro de 1879, em Nova Jersey, EUA. Foi, também, considerada uma das pioneiras da dança moderna norte-americana e influenciou as próximas gerações da dança com sua dança inovadora. Criou a Denishawn School em parceria com seu marido Ted Shawn. Escola que abrigaria outros importantes nomes da dança.

- 23. Saltimbancos:** Artistas e bailarinos, geralmente, um grupo de ciganos, cujas danças eram basicamente folclóricas. (FARO, 1986)
- 24. Simone Forti:** Simone Forti nasceu em 25 de março de 1935, em Florença, Itália. Começou sua carreira como dançarina em meados da década de 1950, quando ela e Yvonne Rainer começaram a ter aulas em São Francisco com a dançarina e coreógrafa Anna Halprin. A professora e mentora de Forti estava embarcando na exploração de uma nova forma de dança contemporânea que rejeitava a coreografia estruturada da dança moderna em favor da improvisação e dos movimentos cotidianos. Tomando a técnica revolucionária de Halprin, Forti se mudou para Nova York no início dos anos 60. Lá, ela desenvolveu sua própria abordagem, baseada na improvisação e nos movimentos naturais, que influenciaram seus contemporâneos e gerações de artistas mais jovens. Em Nova York, Forti trabalhava lado a lado e mantinha estreitas amizades com os coreógrafos que fundaram a Judson Dance Theater, entre eles Rainer e o escultor Robert Morris. No loft de Yoko Ono em 1960, ela estreou suas Dance Constructions, assim chamadas, como ela explicou, porque são “danças, mas [elas] também podem ser vistas como esculturas feitas de pessoas.”
- 25. Steve Paxton:** Steve Paxton nasceu em 1939 no Arizona, EUA. Foi o inventor do contato e improvisação, uma forma de dança caracterizada por duas ou mais pessoas se movendo em contato quase constante. Paxton foi membro da companhia de José Limón em 1960 e dançou para Merce Cunningham de 1961 até 1964. Começou sua associação com outros artistas do movimento pós-moderno em Nova York durante os anos 1960. Em 1962, ele se tornou um membro fundador do coletivo de dança pós moderna, Judson Dance Theatre.
- 26. Taglioni:** Marie Taglioni nasceu em 1804, em Estocolmo, Suécia, teve sua dança marcada pela fragilidade e delicadeza, caracterizando o balé romântico do início do século XIX.
- 27. Ted Shawn:** Ted Shawn, apelido de Edwin Myers Shawn, nasceu em 21 de outubro de 1891, na cidade do Kansas em Missouri, EUA. Foi um inovador dançarino moderno americano e co-fundador da escola Denishawn. Shawn foi introduzido à dança como terapia após uma doença. Logo depois de iniciar sua carreira de dança, ele conheceu e se casou com Ruth St. Denis em 1914, juntos eles fundaram Denishawn School.
- 28. Trisha Brown:** Trisha Brown nasceu em 25 de novembro de 1936, em Washington, EUA e faleceu em 18 de março de 2017. Foi uma importante dançarina e coreógrafa americana cujo trabalho vanguardista e pós-modernista explora e experimenta o movimento puro, com e sem o acompanhamentos de música e o espaço teatral tradicional. Brown estudou dança moderna no Mills College em Oakland, Califórnia. Seu estilo começou a se desenvolver

depois que conheceu a coreógrafa Yvonne Rainer em 1960, juntas, se tornaram membros fundadores do Judson Dance Theater em 1962 e em 1970 ela formou sua própria companhia, a Trisha Brown Dance Company.

29. Yvonne Rainer: Yvonne Rainer nasceu em 24 de novembro de 1934 em São Francisco, Califórnia, EUA. Foi uma coreógrafa e cineasta de vanguarda americana. Rainer mudou-se para Nova York em 1957 para estudar teatro. Ela se viu mais fortemente atraída pela dança moderna do que pelo teatro, portanto, começou a estudar na Escola Martha Graham e mais tarde com Merce Cunningham. Rainer foi uma das organizadoras do Judson Dance Theatre, mais tarde, formou sua própria companhia por um breve período após o final das apresentações da Judson. Rainer acreditou que a dança era mais sobre o corpo como fonte de uma variedade infinita de movimentos do que como fornecedora de emoção ou drama. Muitos dos elementos que ela empregou no início da década de 1970 - como repetição, padronização, tarefas e jogos - tornaram-se depois elementos-padrão da dança pós moderna. Sua dança mais conhecida, "Trio A", consistia em uma série de movimentos sem qualquer dramacidade ou qualquer ênfase na movimentação.