

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

A TÉCNICA E A DANÇA

CAMPINAS

2001

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA



A TÉCNICA E A DANÇA

*Exemplar aprovado pela
banca examinadora*

Trabalho monográfico apresentado à
Faculdade de Educação Física da Unicamp,
para obtenção do título de Bacharel em
Treinamento em Esportes.

Danielle Ianes Gomes

Orientador: Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por apoiarem todos os meus projetos, e ao meu orientador, Adilson, por sua disposição e paciência.

Também agradeço aos professores e funcionários da FEF, em especial ao Geraldinho, um grande amigo.

“A técnica é o que permite ao corpo chegar
à sua plena expressividade.
Adquirir a técnica de dança tem
apenas um fim: treinar o corpo para responder
a qualquer exigência do espírito
que tenha a visão do que quer dizer”
(Martha Graham)

RESUMO

As técnicas de dança são técnicas corporais extra-cotidianas, ampliações das técnicas cotidianas de uma sociedade. Nelas, há traços da cultura da época em que foram criadas. Assim, a postura do clássico é elegante porque a técnica clássica nasceu na corte de reis e príncipes, no templo da elegância e dos gestos refinados. A dança moderna chega a ser dramática porque nasceu no início do século XX, numa época em que a humanidade estava angustiada, porque seus valores estavam em crise.

O exercício técnico, além de manter viva uma cultura, explora as potencialidades do dançarino, trabalha sua consciência corporal, aumenta seu leque de vivências, sua bagagem cultural. Oferece segurança para que o processo criador aconteça. Neste processo, o dançarino pode criar sua própria técnica, sua maneira de repetir e transmitir os movimentos que criou.

Alguns personagens marcaram a história do clássico e do moderno e merecem ser estudados. Outros merecem ser estudados porque, fundamentados no passado, deram um novo enfoque à dança. Olhando para o passado, refletimos sobre o presente e podemos criar nosso futuro.

SUMÁRIO

Introdução -----	5
Técnicas corporais -----	7
A dança clássica -----	12
De Beauchamps a Balanchine	
A dança moderna -----	16
De Isadora Duncan a Rudolf von Laban	
Nova dança, dança-teatro e dança prospectiva -----	24
Merce Cunningham, Pina Bausch e Maurice Béjart	
Conclusão -----	28
Bibliografia e Videografia -----	30

INTRODUÇÃO

Quando você é uma criança e decide estudar dança, procura uma academia para escolher o curso que lhe agrada. Você opta por fazer aulas de jazz ou sapateado. A proprietária da academia lhe instrui a estudar clássico junto com o curso que você escolheu. Se você não tem tempo, paciência ou condições financeiras para frequentar os dois, ela sugere que comece pelo clássico, porque ele dará a base para qualquer outro curso.

Isto aconteceu comigo e acontece com a maioria dos interessados em estudar dança. Apesar da orientação da proprietária, decidi fazer aulas de jazz. As frequentei por quatro anos, abandonei-as e, após a adolescência, resolvi voltar a dançar. Fiquei em dúvida sobre qual técnica desenvolver, o clássico ou o moderno.

Escolher uma técnica codificada para ser aprofundada geralmente envolve o gosto individual e a adequação ao biotipo exigido por ela. Mas por trás de uma técnica existe uma história, que na maioria das vezes desconhecemos e que auxilia-nos a compreendê-la. Às vezes a criticamos, sem realmente conhecê-la. Não é apenas uma questão de treinamento muscular. A técnica nasce numa cultura. Influencia e é influenciada por uma sociedade, por uma

época. Exercitá-la é manter esta cultura viva. Escolhê-la é uma questão individual.

Este trabalho pretende apresentar as técnicas de dança clássica e moderna no contexto em que foram criadas e discutir sua relevância para o processo criador nos dias atuais. No entanto, quando abordamos um assunto como técnicas de dança, esbarramos no conceito que temos de técnica. Marcel Mauss, Eugênio Barba, Nicola Savarese e Grotowski são autores que ajudam a entender o seu sentido.

Assim, este trabalho pretende, em primeiro lugar, definir o que são técnicas corporais. Em seguida, fixa-se nas técnicas de dança. Apresenta-as na época em que foram criadas. Uma época com a qual são coerentes, que dava-lhes sentido. No quarto capítulo, enfoco alguns criadores contemporâneos da história da dança, cada qual com sua própria relação com a técnica. E concluo este trabalho dando a minha visão sobre o assunto.

TÉCNICAS CORPORAIS

Segundo Marcel Mauss (1974), talvez não exista uma “maneira natural” no adulto. Nosso andar, nosso modo de comer, de sentar, de relaxar, de estudar, enfim, todas as nossas ações, evidenciam técnicas adquiridas ao longo de nossa vida, de nossa educação.

Estas técnicas são oriundas da cultura em que vivemos. Não são universais. O ser humano as cria, as transmite e seus descendentes as assimilam e as transformam. É um processo dialético; influenciemos e somos influenciados pela cultura da sociedade da qual fazemos parte.

As técnicas corporais, denominação que inclui a dança, são, para Mauss (1974), “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. São “atos tradicionais e eficazes”. Tradicionais porque são transmitidos de geração em geração, já pertencem à cultura da sociedade. Eficazes porque se o ato não possui algum significado, mesmo que simbólico (místico), dificilmente será transmitido adiante.

Em danças cerimoniais antigas, o homem conversava com os deuses e tentava controlar a natureza. Estas danças tinham sua técnica específica, que era passada de pai para filho. Talvez não fossem

capazes de fazer chover, mas os dançarinos acreditavam em seu poder. Possuíam eficácia simbólica.

O corpo é, segundo Mauss (1974), "o primeiro e mais natural objeto técnico e ao mesmo tempo meio técnico do homem". Voltando ao exemplo das danças cerimoniais, podemos dizer que ele é um objeto técnico na medida em que o homem cria uma técnica deste corpo. E também é um meio na medida em que esta técnica permite ao ser humano comunicar-se com os deuses e com a natureza, permite que se atinja um objetivo final.

Em nossa sociedade, assim como temos uma educação do andar, temos uma educação do dançar: as técnicas que aprendemos ficam registradas em nosso corpo e manifestam-se no ato de dançar. É difícil desembaraçarmos-nos delas. Elas estão inseridas em nossa própria bagagem cultural, construída em anos de vivência.

Esta bagagem cultural contém as influências das sociedades que a enriqueceram. Se eu vivenciei a dança odissi, natural da Índia, em minha bagagem carrego traços da cultura deste país. Porque, como defende Grotowski (Barba & Savarese, 1995), as técnicas extra-cotidianas, que utilizamos em situações de representação e que aprendemos em cursos de dança, são amplificações das técnicas cotidianas da sociedade que as gerou. Símbolos morais e estéticos desta sociedade revelam-se na técnica extra-cotidiana.

Representantes de diferentes sociedades se diferenciam pela postura adotada, pela colocação da coluna vertebral. “Um ator da Ópera de Pequim tem a sua coluna estendida para cima e um ator do Nô japonês apresenta uma ligeira curva na parte superior da coluna e a região pélvica para trás” (Barba & Savarese, 1995).

O clássico nasce nas cortes de reis e príncipes, templos da elegância. O que o caracteriza é a rigidez da postura, a manutenção da coluna sempre ereta. É uma postura elegante, coerente com a época, que permite a delicadeza do gesto nas extremidades.

A contração da técnica de Graham, teoricamente iniciada no cóccix, produz uma curvatura na coluna, que pode transmitir a sensação de angústia. Martha Graham procurava expressar a angústia que atingia o homem no início do século XX, época em que o ser humano perde um pouco de sua humanidade. Ele enfrentava as Guerras Mundiais, a queda da bolsa e a exploração da mão-de-obra industrial.

Nestes casos, a postura está relacionada ao contexto social da época em que a técnica é criada. A colocação da coluna é, portanto, um traço cultural, que mantemos vivo quando aprendemos e ensinamos uma técnica codificada.

Talvez eu esteja fragmentando o estudo da técnica, mas é interessante vê-la além de seu elemento sociológico. O que, afinal, ela representa, além da manifestação e manutenção de uma cultura?

Mauss (1974) se refere à natação quando diz que a técnica permite, em primeiro lugar, a familiarização com a água, a inibição dos medos, a criação de uma certa segurança. E se transportarmos isso para a dança? Posso dizer que a técnica nos familiariza com uma série de movimentos e com as potencialidades de nosso corpo, inibe o medo da exposição, nos confere uma certa segurança na criação. É um referencial. A vivência de uma técnica codificada pode me auxiliar a criar a minha própria técnica, a minha maneira de transmitir movimentos que tenha criado. Não irei ficar restrita ao vocabulário adquirido. Ele não deve me aprisionar, mas me auxiliar.

Eugênio Barba, estudioso de teatro, experimentou um período de “tecnicidade” quando estava na direção de um grupo teatral. Encarava a técnica como algo que poderia dar ao ator o domínio consciente de seu corpo, como a base de um treinamento. Dominando-a, o ator ou o dançarino pode colocá-la em teste. “A princípio, os exercícios são repetidos como as palavras de uma língua estrangeira que se deseja aprender, de um modo mecânico; mais tarde eles serão absorvidos e terão seu próprio desenvolvimento” (Barba, 1995).

Para Savarese (1995), o treinamento é uma maneira de adquirir "inteligência física", de controlar o corpo e dirigi-lo com confiança. As conquistas obtidas encorajam o ator ou o dançarino, que terá consciência do que é capaz de fazer, mesmo que não o faça. "No palco, por causa de seu conhecimento, o corpo torna-se um corpo decidido" (Savarese, 1995).

Este corpo decidido pode ser o de uma Sílfiide romântica, de um ser exótico das danças de Ruth Saint-Denis, de um personagem mitológico das coreografias de Martha Graham, de dançarinos movidos a impulsos obscuros, como Mary Wigman. Cada um segue a sua técnica. Não há uma certa e outra errada. Elas não estão abertas a julgamentos. Simplesmente existem, e acredito que devemos conhecê-las.

"O técnico. Virmos
a vida no olho
terramos os plân-
tados !!!"

⊕ meios físicos
⊕ ideias
⊕ Composição de
ideias sobre técnica
operatória. Não de digi-
tização, mas sobre

gratidão qd sobre
técnica / bem feito
mpo, podia ser técnico
⊕ ideias, e o técnico
e ensino de
técnicas!

"técnicos de
inteligência física"

A DANÇA CLÁSSICA

De Beauchamps a Balanchine

O clássico nasceu no Renascimento, numa época em que o homem era o “centro do espaço e da perspectiva” (Garaudy, 1980). No auge do humanismo, nada melhor do que uma arte que acentuasse suas virtudes. Surge o balé. Sua técnica se tornaria cada vez mais refinada e, do bailarino, era cada vez mais exigida a virtuosidade.

A dança clássica nasce nas cortes dos principados italianos e é codificada na Academia de Luís XIV. Era então uma arte assistida e executada pelos nobres. No século XVII, tinha papel secundário nas óperas. Aparecia nos intermédios. Bourcier (1978) a define como uma arte artificial, em que o significante tem mais importância do que o significado, o gesto importa mais do que a emoção que o produz.

Por volta de 1674, Charles Louis Pierre de Beauchamps definiu suas cinco posições básicas. O mestre de balé foi um precursor na elaboração e codificação da técnica clássica, que Bourcier (1978) chama de “um repertório de gestos sem significado próprio”. Um aluno de Beauchamps, Raoul Auger Feuillet, publicou, em 1700, o livro “Chorégraphie ou Art de noter la danse” (Coreografia ou Arte de anotar a dança), que contém os passos codificados por seu mestre.

A técnica estabelecida por Beauchamps colocava a forma acima do conteúdo, levando ao virtuosismo. Para Bourcier, “a repetição mata a inspiração, a não ser que seja revitalizada por uma mudança de finalidade”. E se a finalidade é apenas a beleza formal, cria-se o que Garaudy chamará de uma língua morta.

Quase um século após sua codificação, surge na dança clássica um revolucionário. Jean Georges Noverre abole as máscaras, as perucas e o excesso de adereços de ouro e prata. Ataca a técnica da virtuosidade sem significado, idéias ou expressão. É o pai do “balé de ação”. Para ele, a dança não é mero divertimento, mas a narração de uma ação dramática.

Noverre é a favor de uma vasta cultura geral e sólidos conhecimentos de música e anatomia na formação dos bailarinos, para que não se tornem “autômatos da dança” (Bourcier, 1978). Em sua concepção da dança, o bailarino deve dividir seus estudos entre o espírito e o corpo, porque deve dançar de corpo e alma.

Noverre acreditava que a conformação do corpo determina o gênero de dança apropriado ao dançarino, as capacidades físicas sugerem a movimentação adequada. Hoje, muitas companhias de dança adotam um padrão estético para seus dançarinos. Ser magra e longelínea é pré-requisito para tentar ser uma bailarina clássica de sucesso. É um biotipo de referência, herdado das bailarinas que

marcaram a história do clássico. Pina Bausch, nossa contemporânea, se opõe a normas. Seu grupo é formado por dançarinos que não seguem um padrão estético definido. Os seres humanos não têm um padrão e Pina Bausch os mostra como eles são. "Não me parece lógico avaliar bailarinos por padrões de concurso de Miss Universo. Personalidade conta muito mais do que balança e fita métrica" (Portinari, 1985).

No século XIX, surge o Romantismo, que rejeitará as idéias iluministas do século XVIII. A sensibilidade passa a ter primazia sobre a razão. O coração e a imaginação desvencilham-se da auto-censura, do receio de falar sobre emoções. Expressa-se os sentimentos.

"A Sílfiade" marca o surgimento do balé romântico. Trata-se da história de um mortal amado por um espírito, interpretado por Marie Taglioni. A técnica é inovada na fluidez dos gestos, especialmente dos braços, e na utilização da ponta. A bailarina etérea desliza sobre o palco, expressa o irreal, reina absoluta, enquanto o bailarino é relegado a segundo plano.

No século XX, Serge Lifar marca a volta ao academicismo, como diretor do Ballet da Ópera de Paris. Ele é um dos representantes da escola neoclássica, que tentava se adequar às idéias e à sensibilidade

contemporânea, ampliando a codificação acadêmica e mantendo o espírito do clássico.

Balanchine, outro representante do neoclassicismo, define a dança como “a necessidade que temos de exprimir o que sentimos ao escutar música”. Movimentos perfeitos, elegantes e contínuos marcam suas composições e são característicos da escola que ele segue. Mas, apesar de deleitar os espectadores com suas coreografias, Balanchine faz da dança uma arte menor, ao subordiná-la a uma outra, e aprisiona a movimentação de seus bailarinos à música, sem que a expressão individual se torne possível.

Como escreve Paulina Ossoona (1988):

“Em que pese a sua democratização e a todas as mudanças que registra sua história, os princípios do balé continuam sendo hoje os mesmos que em sua aristocrática origem: harmonia, simetria, equilíbrio, elegância, leveza, graciosidade, hierarquias absolutas dentro da companhia, semelhança de movimento nos conjuntos, preferência pelos deslocamentos frontais, não utilização do espaço como elemento expressivo, profissionalismo e grande domínio do físico, às vezes, até despertar assombro”.¹

¹ Ossoona, Paulina. A educação pela dança, pg. 65.

A DANÇA MODERNA

De Isadora Duncan a Rudolf von Laban

A dança moderna surge no início do século XX, quando o mito da Belle Époque se desfaz, as nações europeias se desentendem na exploração colonialista e o mundo assiste às Internacionais Socialistas. Criadores da dança moderna vivenciaram as Guerras Mundiais. Mary Wigman não abandonou a Alemanha, mesmo quando os nazistas fecharam sua escola. E em meio ao caos, a arte não podia ficar impassível. Não era possível continuar interpretando seres de outro mundo, irreais. Questiona-se o sentido da vida.

Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn foram os pioneiros da dança moderna, segundo Garaudy (1980). Isadora não criou uma técnica codificada, mas uma nova concepção da vida e da dança. Dizia que:

“A dança não é, como se tende a acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são o resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos,

*não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte – são meios e não um fim”.*²

Isadora dançava de pés nus e buscava seus modelos de movimento na natureza – nas ondas, nos ventos e nas nuvens. Embora tenha influenciado seus sucessores, não deixou uma escola.

Ruth Saint-Denis e Ted Shawn se uniram na criação da Denishawn, escola por onde passaram Martha Graham e Doris Humphrey. Ruth Saint-Denis ficou conhecida pelo exotismo de suas criações, inspiradas na idéia que a dançarina fazia das danças orientais – das japonesas às indianas. Nestas danças, a expressividade estava na parte superior do corpo – mãos e rosto. E o conhecimento que Saint-Denis tinha a respeito delas fora adquirido com uma estudiosa do assunto, a bailarina americana La Meri.

Ted Shawn, influenciado pelo ator François Delsarte, estudou sistematicamente os movimentos do corpo humano, para utilizá-los na expressão das emoções. Em seus estudos, distinguiu a dança moderna do balé clássico em quatro pontos (Garaudy, 1980):

- A utilização do tronco como centro principal de expressão. No balé, a coluna vertebral ereta mantém a rigidez do tronco, é

² Garaudy, Roger. Dançar a vida, pg. 57

ponto de ligação e eixo de equilíbrio para a movimentação das extremidades – pernas e braços.

- Do tronco, partem sucessões, que percorrem todo o corpo. No clássico, o tronco mantém-se rígido e a movimentação ocorre nos membros.

- O uso consciente da alternância entre tensão e extensão. A técnica clássica procura a extensão e tenta camuflar o esforço que existe no movimento.

- A valorização do peso, da relação do homem com a terra. No balé, o dançarino luta contra a gravidade, busca o ar.

Martha Graham, ao contrário de suas precursoras na dança moderna, não procura inspiração na natureza ou na cultura oriental. Queria falar sobre os problemas de sua época e de seu povo.

"Eu não quero ser uma árvore, uma flor, uma onda ou uma nuvem. No corpo de um bailarino devemos, como espectadores, tomar consciência de nós mesmos. Não devemos procurar uma imitação das ações cotidianas, dos fenômenos da natureza ou de criaturas de outro planeta, mas sim alguma coisa deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado e concentrado".³

³ Caraudy, Roger. Dançar a vida, pg.89.

Martha Graham criou uma técnica para expressar a revolta e a angústia geradas pela Primeira Guerra Mundial e pela crise de 1929. Dizia que:

"A técnica é o que permite ao corpo chegar a sua plena expressividade... Adquirir a técnica de dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer".⁴

Sua técnica segue cinco princípios:

- O ponto de partida da movimentação é o ato fundamental da vida, a respiração. O tronco se contrai para expirar, concentra forças, e se dilata no inspirar, irradiando-as. O ponto de apoio de todos os movimentos está na região pélvica.
- O dinamismo da dança é intensificado com impulsos bruscos e projeções de corpo inteiro. Nos movimentos de transição, equilíbrios são feitos com joelhos flexionados, a coluna vertebral fica fora do eixo, giros são feitos sobre as coxas.
- O bailarino mantém a relação com o chão, com a terra.
- O corpo todo é encarado como um instrumento da expressividade, no princípio da totalidade.

⁴ Garaudy, Roger. Dançar a vida, pg.97

– Põe fim aos floreios, em prol de uma dança “mais real”. A defesa de uma dança menos “rendilhada”, com “economia de meios”, é influenciada pela arquitetura moderna. Dançar uma dança mais real é, para Martha Graham, estar conectado à realidade em que vivemos, com toda a angústia e a revolta que ela gera.

Doris Humphrey rompeu com a Denishawn porque, como Martha Graham, queria exprimir seu povo e seu tempo. Para ela, a utilização das danças orientais para exprimir dramas ocidentais faziam-nas perder a autenticidade.

Criou uma técnica baseada nos movimentos de queda e recuperação. Sua dança possui dois pontos mortos: o fim da queda, quando o corpo está caído no chão, e o momento em que o corpo está parado em equilíbrio na vertical.

“Concebo o movimento utilizado pelo bailarino como o resultado de um equilíbrio. Toda a minha técnica se resume em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e voltar a ela”.⁵

Como Graham, acreditava na intencionalidade do movimento. Dizia que uma dança, mesmo com uma técnica perfeita, será sempre

⁵ Garaudy, Roger. Dançar a vida, pg.126

mediocre se o coreógrafo e o dançarino não tiverem nada a dizer. Para Doris Humphrey, a composição coreográfica deve considerar quatro dimensões do movimento:

- a motivação: o que se quer dizer com ele.
- o ritmo: determinado pela alternância entre a queda e a recuperação.
- O dinamismo: as mudanças de intensidade e, por consequência, de intenção.
- O desenho: a forma visível do movimento, simétrico ou assimétrico.

Do outro lado do oceano, Mary Wigman e Rudolf von Laban são os principais representantes alemães do modernismo. Expressionista, Mary Wigman acreditava que a dança devia ser criada a partir do conteúdo e não da forma codificada. Por isso, não criou uma técnica com códigos, como a de Martha Graham.

Seu ponto de partida era os gestos cotidianos do homem, no seu trabalho, nas suas paixões, nos seus temores e cóleras. Segundo Garaudy (1980), "sua cabeça estava freqüentemente baixa, seus ombros caídos, e os braços raramente se levantavam... Seus movimentos pareciam como que puxados para o chão". Talvez ela expressasse o sentimento de uma nação. A Alemanha fora dilacerada

na Primeira Guerra Mundial, queria tornar-se líder mundial na Segunda Guerra e, mais uma vez, saiu derrotada.

A formação do bailarino, para Wigman, não segue modelos estabelecidos. Ele deve procurar o que tem a exprimir, começar por tentativas instintivas e buscar a sua "cristalização artística". A plenitude está na fusão da expressão com a forma. Acreditava que:

"Formar o dançarino é, portanto, torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Nada de sistemas pré-estabelecidos, menos ainda de adestramento corporal".⁶

Mary Wigman foi aluna e companheira de Rudolf von Laban, o criador de um método de análise do movimento. Em seus estudos, Laban divide os movimentos em centrípetos e centrífugos. Os primeiros partem das extremidades em direção ao centro do corpo e sugerem recolhimento. Os centrífugos, ao contrário, partem do centro para as extremidades e sugerem expansão. O icosaedro regular era, para ele, a figura perfeita, dentro da qual o homem pode executar todos os movimentos.

Laban definiu os eixos de movimentação - sagital, frontal e horizontal - e os planos - alto, médio e baixo. Acreditava ser possível

⁶ Bourcier, Paul. História da dança no Ocidente, pg. 299

descrever qualquer movimento segundo quatro parâmetros – a fluência, o espaço, o tempo e o peso.

NOVA DANÇA, DANÇA-TEATRO E DANÇA PROSPECTIVA

Merce Cunningham, Pina Bausch e Maurice Béjart

A dança das últimas décadas tem procurado novos caminhos. Coreógrafos e dançarinos não negam mais a influência da técnica clássica, como fizeram os criadores da dança moderna nas primeiras décadas do século XX. Tampouco negam a influência dos modernistas.

Merce Cunningham, ao lado de Alwin Nikolais, faz parte de uma corrente que Garaudy denomina de “nova dança”. São partidários do movimento pelo movimento. Não procuram mais a expressão. Assumem uma postura niilista frente ao mundo.

Para Cunningham, que fora aluno de Graham, o que importa na dança é o movimento em si. Não há um sentimento ou uma história que a suporte. Fica a cargo do espectador atribuir o sentido do que vê. Não há um “a priori” que determine as sucessões de suas coreografias.

“Qualquer movimento pode seguir qualquer outro. O acaso os reúne, observando um mínimo de compatibilidade com a anatomia e o equilíbrio” (Garaudy, 1980). Cunningham chegou a determinar as sucessões de uma coreografia escrevendo os movimentos em papéis e sorteando-os. Apesar de sua formação moderna, os dançarinos de sua companhia exercitam-se no rigor da barra, com exercícios da técnica clássica.

Ao contrário dos niilistas, Maurice Béjart acredita que a arte deve refletir e fazer projeções sobre o mundo. Garaudy denomina sua dança de prospectiva, já que tem a intenção de participar da invenção do futuro, além de expressar a sua época e seu povo. Béjart influencia e é influenciado pela realidade.

Está aberto a tudo o que possa contribuir para o seu trabalho. Para Béjart, “a distinção que se faz entre dança clássica e dança moderna é um profundo erro... É preciso lançar mão do que necessitamos onde o encontrarmos” (Garaudy, 1980).

No entanto, seu ponto de partida é a dança clássica. Para Béjart, o dançarino, antes de qualquer outra coisa, precisa dominar a técnica.

“A dança acadêmica, diz ele, permanece a base indispensável de toda a pesquisa, por mais livre de preconceitos e por mais ousada que esta seja. Mas uma dança acadêmica desprovida dos artifícios que mascaram sua pureza, sua simplicidade e sua inteligência”.⁷

Pina Bausch, outro marco da dança dos últimos tempos, pertenceu a uma geração alemã nascida durante a guerra, em rebelião contra os valores herdados (Portinari, 1985). Nos Estados Unidos, recebeu formação clássica. De volta a Alemanha, criou, em 1973, o

Teatro de Dança de Wuppertal, sua companhia. Selecionou seus bailarinos a dedo: ossudos ou roliços, atarracados ou quixotescos. Contra a estética convencional, só exigia que, além de dançar, soubessem atuar.

Seu trabalho já foi considerado excêntrico, absurdo, mórbido. A preparação corporal de seus bailarinos segue a técnica clássica. Mas o processo de criação se fundamenta no comportamento humano, do sublime ao ridículo.

Maribel Portinari (1985) relata que:

*"Se o tema é o medo, Pina pede que cada bailarino verbalize seus grilos: escuridão, ratos, bomba atômica, solidão, fracasso sexual, câncer, dentista. A criação se faz então a partir de um esquema de terapia de grupo. Sem que isso signifique regra, porque às vezes ela chega com idéias prontas, dispensando consultas ou acréscimos".*⁸

Para Pina, não existe uma rotina monótona na criação: "Nada de mandamentos fixos. Um determinado trabalho requer contribuição coletiva. Outro, apenas assimilação" (Portinari, 1985). Todas as suas coreografias, por mais absurdas ou excêntricas que pareçam, são meticulosamente codificadas.

⁷ Garaudy, Roger. Dançar a vida, pg. 162

⁸ Portinari, Maribel. Nos Passos da Dança, pg. 31.

Diferente de Béjart, Pina não acredita em profecias artísticas:

"Na pintura, no cinema, na dança, um criador está apenas em sintonia com seu tempo... O artista desencadeia o choque entre passado e presente. Não é um dom. É uma tarefa".⁹

Pina Bausch, Maurice Béjart e Merce Cunningham são expoentes da dança da segunda metade do século XX. É interessante notar que os três recorrem à técnica clássica para a preparação corporal de seus dançarinos, mesmo Cunningham, que fora aluno de Graham. E é ainda mais interessante perceber que os três trilharam caminhos diferentes. Pina, hoje menos provocadora, quis chocar ao mostrar o ser humano de forma crua, até mesmo cruel. Béjart refletiu sobre o futuro do homem. E Cunningham, diferente de Graham, não se importou com as atribuições do ser humano. Para ele, o movimento não precisa de uma razão de ser.

⁹ Idem 8.

CONCLUSÃO

O aprendizado de uma técnica de dança codificada, em especial a clássica e a moderna, abordadas neste trabalho, nos dá segurança na elaboração e execução de nossa própria dança. Mesmo que não a utilizemos explicitamente, ela pertence ao nosso repertório motor, enriquece nossa bagagem cultural. Eu não tenho que dançar Graham em sua "forma pura" ou balés de repertório para estudar dança moderna ou clássica.

O inverso é verdadeiro. Se o dançarino quer dançar balés românticos de repertório, ele precisa ter a técnica clássica aprimorada. E os balés de repertório ainda são muito explorados pelas academias. Sem querer julgá-los, porque em arte não existe o certo e o errado, acredito que a reprodução de coreografias criadas há quase dois séculos possui um aspecto louvável: a manutenção de uma cultura. Tudo o que é esquecido, pode se perder. Reproduzir um balé, é reproduzir a cultura de uma sociedade, num dado momento.

No entanto, acredito que esta não deve ser a única finalidade do aprendizado da técnica codificada. O ser humano é criativo e geralmente tem algo a dizer. O dançarino nem sempre está interessado em reproduzir o que foi criado por outra pessoa. Eu nunca estive. Nosso corpo, inseparável do espírito, da alma ou da mente,

possui uma série de vivências, que se manifestam na criação e enriquecem o que chamarei de mitologia pessoal.

Se a minha dança nasce de impulsos obscuros, sua cristalização exige uma técnica, que eu crio para repetir e transmitir os movimentos de minha coreografia. A descoberta desta técnica é influenciada e até mesmo facilitada pelo repertório que possuo.

Se crio, por exemplo, um movimento de queda e rolamento, posso servir-me de princípios da técnica de Graham para ensiná-lo a outras pessoas. Instruo-as a iniciar o movimento com uma contração, que, amplificada, as levará à posição sentada e ao rolamento.

O ser humano não é fragmentado. Quando ele cria, todas as suas vivências se revelam, mesmo que não sejam explícitas. As técnicas assimiladas em sua educação – o andar, o correr, o relaxar, o dançar – se manifestam em suas criações.

Por tudo isso, acredito na importância das técnicas codificadas de dança. Elas permitem o “treinamento físico” do ser humano, mantêm vivas diferentes culturas e dão segurança ao artista, já que acrescentam experiências ao seu repertório.

BIBLIOGRAFIA

- Barba, Eugênio & Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- Bourcier, Paul. *História da Dança no Ocidente*. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1978.
- Garaudy, Roger. *Dançar a Vida*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1980.
- Mauss, Marcel. Noção de Técnica Corporal. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Edusp, 1974.
- Mendes, Miriam Garcia. *A Dança*. 1ª ed. São Paulo, Ed. Ática, 1985.
- Ossoona, Paulina. *A Educação pela Dança*. São Paulo, Summus Editorial, 1988.
- Portinari, Maribel. *Nos Passos da Dança*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1985.

VIDEOGRAFIA

- *Dance of the century* - Documentário sobre a dança no século XX, transmitido pelo canal GNT.
- *Béjart: balé para a vida* - Documentário sobre Maurice Béjart transmitido pelo canal Multishow.