

FUNDAMENTOS DA DANÇA
“CORPO – MOVIMENTO - DANÇA”

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Fernando Haddad

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO

REITOR: Vitor Hugo Zanette
VICE-REITOR: Aldo Nelson Bona
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Margareth Maciel
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DIRETOR Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETORA: Maria Aparecida Crissi Knüppel

EDITORA UNICENTRO

CONSELHO EDITORIAL: Claudio José de Almeida Mello, Beatriz Anselmo Olinto, Carlos Alberto Marçal Gonzaga, Cristina Fuginga, Ivan de Souza Dutra, Jeanette Beber de Souza, Luiz Gilberto Bertotti, Maria José de Paula Castanho, Márcio Ronaldo Santos Fernandes, Marquiana de Freitas Vilas Boas Gomes, Mauricio Rigo, Oséias de Oliveira, Rosanna Rita Silva, Ruth Rieth Leonhardt, Sidnei Osmar Jadoski, Waldemar Feller

EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA LICENCIATURA PLENA A DISTÂNCIA
COORDENADOR DO CURSO: Carlos Eduardo Schipanski
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Carlos Eduardo Schipanski, Ariel José Pires, Maria Aparecida Crissi Knüppel, Milton Stanczyk Filho, Raphael Nunes Nicoletti Sebrian, Vanessa Moro Kukul.



ROCIO INFANTE

FUNDAMENTOS DA DANÇA
“CORPO – MOVIMENTO - DANÇA”

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

REVISÃO TEXTUAL

Vanessa Moro Kukul

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Deflon Rickli

Espencer Ávila Gandra

Amanda Lima

Natacha Jordão

EDITORA UNICENTRO

Designer Gráfica Editora Ltda.

__ exemplares

Catálogo na Publicação
Biblioteca Central – UNICENTRO

Copyright: © 2011 Editora UNICENTRO

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.



SUMÁRIO

PREFÁCIO	07
INTRODUÇÃO	09
FUNDAMENTOS DA DANÇA	13
CORPO MOVIMENTO/DANÇA	13
Corpo/ Vivido	13
Propriocepção	18
CORPO/ SOCIAL	21
OBSERVAÇÕES SOBRE FOTOS	23
CORPO/ BAILARINO	25
FONTES ESTÉTICAS	26
ARTE DO MOVIMENTO DO CORPO	31
FUNDAMENTOS DEMOSTRANDO AS ESCOLHAS ESTÉTICAS	35
ESPONTANEIDADE E TÉCNICA	41
APRESENTAÇÃO DE FOTOS E TÉCNICAS ESPECÍFICAS	45
espontaneidade no aprimoramento da técnica	47
A DANÇA: SEUS CRIADORES E PENSADORES SOBRE MOVIMENTO DO CORPO FÍSICO	51
O MOVIMENTO CONTEMPORÂNEO E O CORPO PENSAnte	57
A DANÇA EM OUTROS SUPORTE	65
VÁRIAS IMPRESSÕES SOBRE A DANÇA, O MOVIMENTO E O CORPO	69
A FILOSOFIA / PENSAMENTOS/ DEFINIÇÕES	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
BIBLIOGRAFIA	80

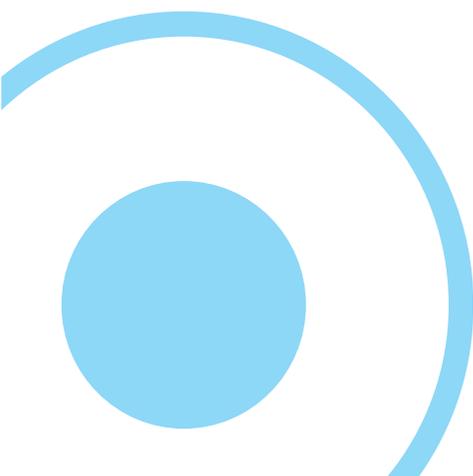


LICENCIATURA EM

artes

FUNDAMENTOS DA DANÇA

“CORPO – MOVIMENTO - DANÇA”



PREFÁCIO

Faz-se necessário, inicialmente, agradecer a Clóvis Cunha pelo profissionalismo, paciência e pelo encaminhamento do projeto, e também a iniciativa da Universidade Estadual do Centro-Oeste/Unicentro, que abre a oportunidade de falar sobre a dança. Quero ainda agradecer e dizer que de uma maneira ou de outra todas as seguintes pessoas contribuíram para a execução desse trabalho e para a qualidade dos pensamentos que possam entrelaçar estas páginas: minha filha, Julie Hellen Weingartner, biofísica e escritora; meu marido Mario da Silva, músico e excelente companhia para os momentos de reflexão; meus ex-alunos e sempre seguidores: Silvia Patzsch, Bruna Spoladore, Edith Camargo, Kusum Toledo, Melina Mulazani, Adriana Seiffer, Sérgio Albach, Dolores Hashishi, Letícia Célia Silveira, Doroti Jablonski, Pablo Colbert, Marcio Juliano, Glaucia Domingos, Fábio Tavares e meus novos alunos da Faculdade Angel Vianna: Daniela, Vera, Laila, Beatriz, Benedito entre outros flutuantes, como também ao grupo da Faculdade Angel Vianna, através das pessoas incrivelmente profissionais, Angel Vianna, Juliana Pólo, e as professoras Ausônia Bernardes, Letícia Teixeira.

Agradeço ainda meus colegas de trabalho que incentivam e contribuem em constante movimento: Carmen Jorge, Letícia Teixeira, Letícia Infante, Andréa Sério, Guto Macedo, Sara Pearson, Patrik Widrig, Alberto Del Saz, Claudia Guitelman, Zvi Gotheiner, assim como aos músicos, artistas visuais, atores e bailarinos que abraçam meu trabalho.

Cito a importância do incentivo de meu pai Nielson Infante

Vieira, da minha amiga, atriz Odete Lara e do grande escritor brasileiro Ruy Castro. Não poderia deixar de mencionar o companheirismo de Nilcea Campos, do músico e escritor Guilherme Campos, de Karina G. da Silva, e de Roberta C. da Silva, dos sobrinhos e amigos destes.

Lembro dos que se sentem esquecidos e dos amigos que, de voltas em voltas, se veem envolvidos nos meus discursos e nas teorias em torno da profissão.

Aos meus primeiros mestres – Milena Morozowicz, Alwin Nikolais (*in memorian*), Val Folly (*in memorian*), Sara Pearson, Clarisse Abujamra, Eva Schull, Christopher Pilafian, Murray Louis – agradeço pela oportunidade de reflexão, que me proporcionou desenvolver ideias e projetar conhecimentos.

Por fim, dedico este trabalho a minha mãe Jacira Ribeiro Infante Vieira (*in memorian*), psicóloga e escritora.

INTRODUÇÃO

Este livro mostra possibilidades de como podemos começar A PENSAR, perceber e entender a dança através de seu agente natural: O CORPO. Pensamentos e pensadores, épocas e criadores aparecem para delinear a passagem do tempo na trajetória do corpo. Indicações através de exemplos complementares, transformações que ocorreram no percurso da dança, tais como a arte de dialogar com o outro, movimentam o pensamento/corpo e vem fortalecer nosso entendimento do que seja a dança e para que serve como linguagem.

Neste material, apresentamos idéias e formas de refletir sobre o movimento humano e sua expressão na arte, por meio da instrumentalização sugerida por técnicos e coreógrafos, pois acreditamos que a pesquisa aparece como elemento necessário para a compreensão de uma dança em um corpo novo a cada dia. Um corpo autêntico, cheio de vida e de energia, capaz de assimilar conceitos e conhecimentos diversos para desenvolver as próprias habilidades de dançar. Enfocamos, assim, as mais diversas formas de pensar o movimento do corpo, sem, necessariamente, executá-los em exercícios. Frederick Matthias Alexander diz “basta pensar para já estar acontecendo movimento”, sugerindo que podemos pensar o corpo e refletir sobre ele, antes de movê-lo.

Refletimos ainda, sobre a filosofia de Alwin Nikolais e de Angel Vianna, que promovem a dança em um corpo inteligente e sábio, que já sabe dançar. Outros estudiosos do movimento – Milena Morozowicz, Rolf Gelewiski, Alwin Nikolais e Isadora

Duncan – sugerem que o improviso atua como base da investigação corporal para que aconteça a dança. Estes nomes, entre outros, dão início à investigação da arte de mover o corpo com consciência e liberdade. De acordo com essa abordagem, o artista irá se debruçar sobre a escolha do destino estético para encontrar, dentro de um universo de possibilidades, o movimento do corpo humano na dança.

As escolhas estéticas são retratadas nas fotos dos bailarinos, de formação em dança de fontes diversas e em locais distintos, e que definiram sua trajetória através de estudos e técnicas, às quais dedicaram tempo suficiente para o treinamento complexo e completo destas atividades.

Lembramos que a análise de fotos e de informação escrita requer do leitor uma atenção que pode aprimorar o foco do olhar para a observação do movimento, pois o corpo nele se encontra desde a sua concepção e podemos observar o desenvolvimento de um corpo humano através do desenvolvimento motor natural.

O corpo que desenvolve habilidades específicas para o movimento vai percorrer um longo caminho no que se refere a diversas técnicas de dança, de trabalho e de preparação corporal, de treinamentos físicos e de exercícios de condicionamento, a fim de obter maior resistência em trabalhos mais intensos e musculares. Poderemos também observar aqui, que nem todo trabalho corporal desenvolvido para dança tende e precisa construir um preparo muscular de condicionamento físico da musculatura externa. Muitas iniciativas de pesquisa que desenvolvem o tema do trabalho corporal para a dança promovem um estudo do corpo no qual o movimento acontece pelo movimento, pelo estudo, pela compreensão, pelo sensorio, pela propriocepção.

O campo de estudos sobre o qual pretendemos alicerçar nossas pesquisas é muito amplo e muito abrangente, e não *afunila* o bailarino ao preparo físico de grande impacto ou somente ao estudo da dança clássica ou ainda da dança popular. Os estudos da observação do movimento do corpo no campo da dança são vastos e possibilitam ampliar as condições de treinamento e práticas.

Refazemos aqui, então, o percurso da dança que começa

no popular, transfere-se para o clássico com a criação da técnica do *ballet*, e penetra nos questionamentos do modernismo e nas pesquisas da dança contemporânea, assim como em técnicas corporais complementares, pois um corpo que percebe os conceitos é um corpo atemporal, que nunca finaliza o aprendizado e não se esgota na sua condição física do momento para realizar movimentos e ações no espaço-tempo.

Esclarecemos, finalmente, que esse material traz sugestões para o início de questionamentos e pesquisas sobre o corpo, sobre o movimento, sobre o que é a dança e sobre como ela se divide em suas perspectivas de ações.

“O fundamental é que dança é uma linguagem corporal, é uma arte espaço-temporal. Antes de qualquer possibilidade, a dança só é arte se ela for feita com consciência. É uma linguagem que toca algo essencial que é a sensibilidade humana”.

(Eva Schul)



FUNDAMENTOS DA DANÇA

CORPO-MOVIMENTO-DANÇA

*“Dança matéria-prima do movimento”
(Cristiane Wosniak)*

CORPO/VIVIDO

Para começar a compreender os fundamentos da dança, é necessário voltar um olhar para o desenvolvimento motor, para o corpo em seu percurso e perceber que a dança é vida, e que o corpo é vivo. Movê-lo é uma necessidade básica do desenvolvimento humano.

O homem entende o corpo a partir de um ritmo pulsante e constante, proveniente dos acontecimentos corporais internos, naturais e cotidianos. Esta atitude intuitiva do mover o corpo está no homem e aparece claramente quando este se relaciona com os ritos, com os ritmos que acontecem em festas, nas danças de salão, nas danças noturnas, em geral, e em outras atividades populares que partilham da ação de dançar dentro da sociedade.

As atitudes humanas mais simples como andar, girar, fazer um gesto, sentir emoções associadas aos sentidos de olhar, de ouvir e de cheirar, fazem parte do mover o corpo e aparecem em diversas manifestações humanas e em diferentes concepções coreográficas na dança.

Vários pensadores da contemporaneidade, que discutem as questões que envolvem o desenvolvimento consciente das

capacidades motoras e mentais para desenvolver as habilidades coordenativas para o ato de dançar, afirmam que não conhecemos nada sobre o movimento do corpo, embora saibamos tudo sobre ele. Pólo (2005), citando Angel Vianna, ressalta:

Não é preciso ensinar o corpo a se movimentar. Ele já nasce sabendo. É preciso apenas orientar a pessoa para que ela lembre o que está guardado dentro de si, esquecido pela correria do dia-a-dia e por convenções sociais, que moldam o gestual e limitam os movimentos naturais do indivíduo: atos simples como bocejar e espreguiçar (VIANNA *apud* POLO, 2005, p. 424)

Vamos conhecer o movimento do corpo e aprender a observar nosso histórico corporal a partir de estudos que realizamos sobre cinesiologia, anatomia para o movimento, corpo em movimento e técnicas de dança que desenvolvem habilidades práticas específicas.

A força da individualidade, na composição física do ser humano, é estabelecida de acordo com cada cultura, cor de pele, tamanho e temperamento, pois apesar de sermos diferentes em cada cultura, somos iguais fisiologicamente e neurologicamente.

A composição de um corpo humano é seu físico, cabeça, tronco, membros e o todo corporal que se organiza para formar um conjunto de movimentos. Evidências físicas, fisiológicas e neurológicas nos permitem observar que não há um corpo ideal para um bailarino, pois todo indivíduo pode dançar.

É o desenvolvimento das habilidades corporais individuais que possibilita transformar um corpo humano em um corpo/bailarino e determina a escolha de linguagem dentro da dança (*ballet* clássico, dança moderna, dança contemporânea, danças folclóricas, danças características, danças de salão, danças atléticas, etc). O corpo irá adequar-se a uma dessas linguagens para comunicar-se em movimento.

Devemos iniciar a observação dos movimentos

A Cinesiologia é a ciência que estuda o movimento. Segundo José Oswaldo Silveira dos Santos, Reitor da Faculdade de Reabilitação do Planalto Central, a cinesiologia tem ramificações nos campos de estudo da anatomia, da fisiologia, da mecânica, da física e da matemática. Esta ciência se relaciona ainda, com setores da ortopedia e da psicologia, bem como da patologia, e tem por objetivo estudar e compreender as forças que agem sobre o corpo para que a ação humana possa ser melhorada e também para sejam evitadas lesões.

concomitantemente ao desenvolvimento motor, uma vez que eles estão em constante transformação, isto é, do momento em que nascemos ao momento em que morremos. Enquanto estamos em formação uterina, dependemos de fatores internos e da comunicação entre dois corpos: o da nossa mãe e o nosso. A partir do nascimento, nosso corpo se torna independente e tem início o processo de imitação, embora a maneira como o corpo começa a estruturar seus movimentos seja de natureza espontânea, intuitiva e fisiológica.

O movimento e as modificações que ocorrem na nossa coluna vertebral, por exemplo, são muito evidentes e devem ser compreendidos por quem estuda o corpo humano e pesquisa a dança para poder praticá-la e ensiná-la. Por esta razão, é que realmente poderemos desenvolver habilidades específicas para formar novos hábitos e transformar nossas estruturas corporais.



Juliana Campos aos 5 meses

Em princípio, nossa coluna é uma única curva côncava. A rotação da cabeça sobre o pescoço, através dos movimentos dos olhos e dos ouvidos, é um dos fatores que irá contribuir para estruturar uma forma em curvas, possibilitando vários movimentos ao corpo, pois a musculatura interna que envolve as vértebras começa a se fortalecer e qualquer pequeno movimento da cabeça reverbera em toda a sua estrutura. Sendo assim, nossa coluna vertebral nunca será reta e estática, ao contrário, será sempre flexível e ondulada – em constante transformação – pois sempre estamos nos mexendo e movimentando nossa cabeça.



Juliana Campos aos 5 meses



Carla Böhler



Carla Godinho

Essas curvas elementares, as quais se estabelecem durante o desenvolvimento motor e acontecem na parte da coluna cervical e da coluna lombar, conforme já adiantamos, estão sujeitas a transformações no longo percurso da vida, e poderão ser muito bem estruturadas de maneira que possamos realizar movimentos eficientes, se obedecermos as suas curvas, sem lhe determinar uma posição reta e alongada, em uma única direção.

Para que a coluna se mantenha nesse movimento ósseo natural e flexível, conservando suas curvas elementares, se fortalecendo na possibilidade de movimento e de flexibilização, e para que a musculatura continue firmando sua estrutura, faz-se necessário que o próprio aprimoramento do desenvolvimento motor e as práticas corporais adequadas continuem fazendo parte da nossa vida diária.

Este acontecimento corporal de flexibilização irá colaborar para a desenvoltura dos nossos movimentos por toda vida, quando dispensamos uma atenção contínua para o movimento do corpo, seja por meio da dança, das práticas esportivas ou mesmo no nosso dia-a-dia, através de movimentos conscientes, eficientes e exercícios físicos bem executados.



Observamos na figura acima, a vista lateral direita e a vista lateral esquerda da coluna vertebral. As fotos de perfil da coluna vertebral retratam a coluna cervical, torácica, lombar e a parte pélvica.



Maria Rosa, 2 anos



Patrik Widrig

Nas fotos acima, podemos observar como a coluna continua se flexibilizando e se desenvolvendo para um movimento aprimorado. O salto do bailarino contemporâneo, Patrik Widrig, retrata a curvatura da coluna no mesmo movimento que observamos na foto de Juliana Campos, com 5 meses, na pg 8, da cineasta Carla Böhler, e da bailarina contemporânea Carla Godinho. O movimento espontâneo de Maria Rosa também demonstra a mesma ação corporal.

Conforme já sublinhamos, os nossos movimentos básicos são determinados, em princípio, pela audição e pela visão. Denominamos esses acontecimentos corporais internos de equilíbrio *óptico/vestibular*; *óptico* – relacionado aos olhos, e – *vestibular*, relacionado aos ouvidos.

acontecimentos corporais internos de equilíbrio óptico/ vestibular; óptico – relacionado aos olhos, e – vestibular, relacionado aos ouvidos.

O sistema vestibular tem por função transformar as forças provocadas pela aceleração da cabeça e da gravidade em um sinal biológico; informar aos centros nervosos sobre a velocidade da cabeça e sua posição no espaço, e iniciar alguns reflexos necessários para a estabilização do olhar, da cabeça e do corpo. Todas essas funções são importantes para o equilíbrio, aqui entendido como a capacidade do corpo estabelecer um movimento para as diversas posições em que este se encontra: sentado, deitado e em pé, apesar de circunstâncias adversas.

O equilíbrio determinado pelos olhos está relacionado à percepção das capacidades espaciais pelos interoceptores – sensações dos órgãos internos, com função autônoma (músculos, tendões, articulações, vísceras) e pelos exteroceptores da pele – receptores que nos fornecem as informações do exterior, tais como a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar. Os proprioceptores são os responsáveis por fornecer as informações sobre o próprio corpo, tais como a posição e o movimento, e encontram-se situados nos músculos, nas articulações, e no sistema vestibular.

PROPRIOCEPÇÃO

O conhecimento de anatomia, fisiologia, cinésiofologia, é passado de uma maneira formal através de atlas do corpo humano, imagens e desenho, o que provoca no corpo uma resistência em percebê-lo naturalmente.

O que significa perceber o corpo em oposto a propriocepção.

A propriocepção corporal dá ao corpo o retorno vivencial do que nele acontece e existe. É por meio dela que o esquema corporal – relação com tamanho, dimensões do corpo – pode ser percebido. De olhos fechados ou abertos, podemos saber onde estão nossos pés, nossa cabeça, nosso nariz, e também sentimos onde estão nosso coração e outros órgãos internos. É a propriocepção que nos permite, por meio da sensação, atingir nosso corpo como um todo. Conhecer o tamanho dele e deslocá-lo no espaço caminhando conscientemente é o primeiro passo

para apreendermos a dançar. É a consciência de um corpo inteiro que nos dá a projeção espacial.

Os conhecimentos anatômicos devem ser adquiridos por meio de uma prática conjunta. A informação deverá ser anatômica prática e, quando ocorre, tem início um procedimento de existir a consciência corporal para o movimento do corpo; as direções específicas dos trabalhos corporais qualificam-se e o preparam para a dança e para o movimento consciente e projetado no espaço. Este corpo fica disponível para responder como um corpo cênico, como um corpo aprendiz e responsivo a várias direções.

A dança prepara o corpo e o corpo que busca a linguagem da dança está preparado para a vida e a vida está sempre presente neste que se move.

CORPO/ SOCIAL

Conforme já mencionado, os corpos são fisicamente iguais, e se adaptam a qualquer situação e lugar, e também a qualquer tipo de sistema sociocultural. Por isso, o corpo de um índio está perfeitamente adaptado ao seu sistema de vida: sentar no chão, na terra, andar descalço, da mesma maneira que um japonês senta em tatames no chão de sua casa, ou ainda um indigente que dorme, por anos, no chão das ruas da cidade. Todas essas situações são diferentes, mas os corpos são iguais, e estão em constante transformação e adaptação, e em contato com o meio que os cercam.

Notamos que o ser humano pode encontrar, no percurso da sua existência, diversas maneiras de integrar o corpo ao meio, às condições de vida e cultura, e de se adaptar a sua escolha pessoal. Isso implica afirmar que o movimento da coluna vertebral se modifica de acordo com a sistematização do nosso movimento diário, tanto para uma ótima quanto para uma péssima desenvoltura durante as ações físicas, o que comprova também, que podemos esculpir nosso corpo de acordo com nosso processo de vida, com a nossa cultura e com as nossas escolhas pessoais.

Observando o corpo dentro destes contextos, podemos afirmar que todo o ser humano, qualquer que seja a sua escolha e a sua situação de vida, quando aplica técnicas corporais e as conduz para uma formação corporal diferenciada, poderá atuar de maneira positiva para o aprimoramento e desenvolvimento da coordenação motora e de habilidades específicas tais como

andar, correr, sentar, dançar, fazer esportes, etc.

Ao escolher uma habilidade corporal específica, é necessário que esta prática faça da vida diária. Não existe interpretação que não aconteça através do corpo. A comunicação ocorre quando um corpo estabelece relação com o observador.



Japoneses na cerimônia do chá



Índio do xingu em cerimônia



Pessoas caminhando no bairro do Flamengo



Mendigo dormindo no banco R.J.



Bailarina e acrobata circense, Laura Feitoles, em aula teórica de Letícia Teixeira, na FAV

OBSERVAÇÕES SOBRE FOTOS:

Nas fotos acima, é possível observar os corpos adaptados ao meio em diversas situações, já que eles se movimentam de acordo com a sua condição e estrutura de espaço. Podemos encontrar neles, maneiras de situar os movimentos e os hábitos corporais implantados no dia-a-dia, de acordo com as suas necessidades.

Observamos também, que a proximidade do corpo com o chão e sua adaptabilidade é comum em todos os movimentos, não havendo necessidade de um treinamento, mas apenas o desenvolvimento da coordenação motora dentro dos movimentos realizados na vida diária.

O corpo se adapta, apreende e compreende sem que tenha necessidade de receber informações específicas para isso. Por esta razão, sabemos que ele poderá aprender qualquer movimento. Assim, podemos ou não aprender a nos mexer, mas o fato real é que nos movemos de qualquer maneira, com ou sem recebermos uma informação direcionada ou um aprendizado externo.

Nas fotos, podemos visualizar um corpo treinado e corpos não treinados, e observamos o movimento adaptado ao solo ou perto deles, de acordo com sua cultura e necessidade de adaptação. Neste caso, o corpo é um agente de si mesmo, respondendo ao meio e a estímulos externos que se configuram internamente e modificam as posturas de acordo com a movimentação solicitada por estes estímulos.

CORPO/ BAILARINO

Tudo isso nos permite afirmar que, em nossa natureza humana, existem possibilidades de adequação e de transformação. O bailarino precisa aprimorar esta possibilidade da natureza humana de adequação e a habilidade de se mover em sua natureza simples, para que possa, por meio de movimentos específicos, elaborar intensamente uma participação conjunta da mente, dos sentidos, dos músculos, do mais simples gesto até o mais complexo, para que aconteça uma transformação física e também da complexidade da coordenação motora. Desta forma, O BAILARINO pode responder às necessidades de sua arte em uma performance cênica.

Um corpo tem movimentos naturais e espontâneos na maneira de realizar os gestos e de dançar. A realidade de um corpo que busca aprimorar o movimento para dança é conseguir organizar estes gestos em ações, perceber a natureza do movimento espontâneo e desenvolver o controle interno de energia. O movimento amplo deverá abrigar a possibilidade de vivenciar a espontaneidade e o controle de energia, podendo acontecer, organizacionalmente, movendo-se no espaço. Para isso, é necessária a percepção de desenvolver uma possível realidade de mover o corpo com suas habilidades. Sentir e perceber como ele está em movimento, na prática da dança, consiste em penetrar na profundidade da pele, dos ossos, revendo a qualidade das texturas, o modo e a quantidade de ações, e ainda, os movimentos mais primários por nós desenvolvidos. Esta conjuntura vai, eventualmente, determinar o

olhar interno, cuja função é compreender o corpo e manipulá-lo no espaço em que ocupa. O bailarino percebe o refinamento na natureza do gesto, para que este possa transmitir uma série de elementos visuais estéticos.

FONTES ESTÉTICAS

A dança passa a ser compreendida, no corpo do bailarino, por meio do aprimoramento da organização deste conjunto de ações. Um corpo cênico surge quando este bailarino encontra uma informação determinante que pode ser transmitida neste conjunto, e por ela descubre um assunto a ser conversado através do movimento.

O assunto a ser conversado e transmitido através do corpo de quem dança poderá partir de diversas fontes de informação, da mais simples a mais complexa. Desde a fonte do próprio e simples movimento do corpo, à fonte das narrativas do *ballet* clássico, às fontes encontradas nas danças universais, com seus ritos e ritmos, e nas danças mais elementares populares.

Um dos fundamentos essenciais da dança é perceber que ela é movimento em um corpo que abriga conceitos e conteúdos e que se relaciona com um espaço físico. Quando conhecimentos são transformados em ação cênica, podemos dizer que o corpo/bailarino se encontra na sua mais adequada forma. No entanto, quando pensamos em forma de adequação dos movimentos do corpo no espaço, não necessariamente concebemos a dança a partir desta ideia.

A dança não é apenas uma série de combinações de passos a partir de uma configuração no espaço que são determinados por uma contagem progressiva que se estende e se estabelece em movimentos acompanhados de uma música – ideia esta estabelecida por algumas fontes da dança clássica, folclórica, festiva, etc. – mas é também, a qualidade de como nos movemos, do quanto de energia colocamos em cada movimento e de quanto podemos adequar nosso corpo livremente a um espaço físico.

A forma de conceituar o movimento e a dança como um conjunto de passos organizados no espaço, seguindo uma

contagem e obedecendo a um coreógrafo ou a alguém que determine uma série de arranjos em repetição, faz parte de determinados estilos e de maneiras de movimentar o corpo, que vai de acordo com uma expressão na arte, uma cultura e uma ação na forma de dançar, mas não é necessariamente a definição do que seja a dança e do que seja dançar. Cada estilo de dança implica uma maneira de organizá-la e de colocar o corpo no espaço físico. Podemos, hoje em dia, conceituar a dança como o conjunto de todas essas ações em um corpo em movimento.

Dança é um corpo em movimento no espaço que o cerca. É a arte do movimento do corpo, e movimento é algo que acontece internamente nele, ou seja, é algo intrínseco à natureza do corpo humano. Ele acontece internamente em um corpo enquanto nos deslocamos no espaço, e não é somente uma série de combinações de ações, mas é algo em si. A dança é este movimento que acontece internamente, enquanto e durante se dá o deslocamento de diferentes ações.

Com todas essas possibilidades, o bailarino irá determinar o olhar externo de quem observa um corpo que dança. Estes conceitos de movimento em ação, sugeridos por Noverre (1760), foram estabelecidos na época do *ballet* clássico. Poderemos encontrar em *Noverre* um conceito que provoca e desloca todo um sistema de ver a dança clássica. O *Ballet da Ação*, intitulado por Noverre, era uma proposta revolucionária dentro da dança.

Atualmente, encontramos conceitos de movimento em várias técnicas corporais aplicadas à dança, como, por exemplo, em Laban e mais tarde em Alwin Nikolais, as quais permitem que o movimento continue sendo pesquisado e aprimorado mesmo não existindo uma combinação de passos organizados.

Desde o início do século passado, surgiram novos conceitos do que é dança, do que é movimento, do que é expressão e do que é técnica de dança. No que se refere à dança e à coreografia, pensadores, criadores do movimento e coreógrafos elaboram novas teorias, de acordo com suas filosofias de vida e suas experiências na área em que trabalham. Desde o período da dança moderna ou da dança contemporânea, foram estabelecidas novas fronteiras para a dança clássica. Novas idéias e técnicas complementares de consciência corporal nascem em

Jean-George Noverre (1727/1810) foi bailarino e professor de *ballet* francês. Criou o *ballet* da ação, simplificando as alegorias, movimentando a ação da cena e a expressão na dança. Escreveu 15 cartas para a dança, "Letters sur la Danse" (1760, Stuttgart). Incentivou os bailarinos, pela 1ª vez na história da dança, ao estudo da anatomia humana, história da arte e artes visuais. Com o objetivo de estudar o movimento do cotidiano em suas próprias culturas, levou-os à observação das pessoas nas ruas e nos mercados da cidade.

Rudolf Von Laban (1879/1958) era arquiteto de formação. Iniciou seus estudos de dança aos 30 anos de idade, com Heidi Dzikowska. Criou a "dança-teatro" e desenvolveu a teoria da sistematização e da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

Alwin Nikolais (1910/1992- USA) foi coreógrafo, pianista, artista plástico, iluminador cênico e figurinista. Foi também o criador do teatro abstrato da dança. Sua música, sua dança e a sua arte da visualidade influenciaram, na América e na Europa, desde teatros da *Broadway* até programas de TV.

escolas desde os questionamentos da dança moderna. Os bailarinos, em sua formação, e em suas escolhas estéticas, seguem estes precursores e suas técnicas. Este movimento de novas técnicas, de releitura de técnicas, idéias sobre o movimento do corpo com fatores articulares facilitadores e consciência corporal nasce nos EUA, e na Europa, por meio das teorias de Laban modifica paradigmas.

Nas décadas de 60 e 70, a própria ciência e a neurociência, as quais vinham se desenvolvendo mundialmente, aliadas aos trabalhos sobre a consciência corporal e às pesquisas sobre o movimento, começam a se infiltrar na dança; o retorno para o estudo do corpo físico que contém toda nossa história passa fazer parte da conceituação da dança contemporânea. Neste mesmo período, no Brasil, os coreógrafos e estudiosos Klaus Vianna e Angel Vianna desenvolveram pesquisas sobre o movimento do corpo em dança moderna e contemporânea. Suas ações junto à dança na Bahia, em Minas Gerais, em São Paulo e no Rio de Janeiro deram início ao movimento de pesquisa que se difundiu da dança para o teatro, para os trabalhos de terapia corporal e também para a arte de inclusão social.

A dança passa a trazer uma proposta de pensar sobre o movimento do corpo e apresenta conceitos para a propriocepção corporal. O corpo começa a penetrar nas camadas mais profundas e na imagem corporal. Conceitos como: imagem corporal, propriocepção, desenvolvimento das capacidades mentais, habitar o corpo, incorporar (estar no corpo com presença), encarnar (entrar dentro da carne com a visualização e a sensação), eutonia (trazer a percepção dos ossos através do toque de si mesmo ou do outro no outro e encontrar visualização interna, o ver corpo no corpo, o ver corporal), entre outros, surgem com o propósito de trazer à tona a percepção do corpo como agente possível de captar as forças do mundo.

Nos EUA, técnicas corporais complementares passam a interagir com os universos da dança clássica e da dança contemporânea, buscando aprimorar e facilitar o conjunto de movimentos em relação ao espaço físico do corpo em sua arte. Trabalhos corporais complementares como a Técnica de Alexander, Feldenkrais, Pilates entre outras, integram o

Klaus Vianna (1928-BH/1992-SP) foi preparador corporal e introdutor de um método próprio voltado para a corporeidade expressiva de atores e bailarinos; Angel Vianna (1928-BH) é fundadora do primeiro Centro de Pesquisa Corporal, Arte e Educação do Brasil. Atualmente, é diretora da Escola e Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro.

currículo obrigatório de formação em dança nas grandes companhias de *Ballet* Clássico como *New York City Ballet*, *American Ballet Theatre*, *Juilliard School* entre outras.

Vamos aprender sobre cada uma destas técnicas complementares dentro do estudo do movimento do corpo para a dança e da consciência do movimento corporal. Os trabalhos que abordam todos os conceitos acima citados dialogam com coreógrafos, professores e pesquisadores da dança, desde Laban, na modernidade, a coreógrafos e estudiosos da contemporaneidade. Por esta razão, a dança, hoje, é um conjunto de possibilidades de dançar, de pensar e de estudar o movimento.

ARTE DO MOVIMENTO DO CORPO

Dança é a arte do movimento do corpo – ou *motion*, palavra inglesa que significa movimento. *Motion* é toda a informação sensório-motora decorrente do nosso sistema interno do movimento corporal, que favorece as ações. Todo o nosso sistema interno pode ser estudado pela cinesiologia.

Pensar e sentir as ocorrências do *motion* enquanto executamos as ações no espaço requer o desenvolvimento das capacidades mentais proprioceptivas. Sentir o *motion* interno na qualidade de mover e de perceber a quantidade de energia empregada no movimento é uma técnica corporal elaborada pelo americano Alwin Nikolais, em sua filosofia da dança, que entende que a percepção que temos das emoções se diferencia em sua qualidade e também no fluxo de energia que situa o corpo no espaço. Angel Vianna também sugere que pensemos sobre as camadas que envolvem nosso corpo para sentirmos o movimento e o *motion* interno. Conforme ela,



A pele é um regulador de tensões, portanto, devemos ter mais cuidado com nosso glacê, quando tocamos nela (...) Pelo contato podemos modificar todo o funcionamento corporal, tensão nervosa, metabolismo etc. É o meio de reencontrarmos o tônus normal (...) É igualmente preciso despertar a sensibilidade inclusive na própria estrutura. Trata-se de adquirir a sensação de que são os ossos que se movem no espaço. Os músculos



não devem encarcerar os ossos, mas serem seus servidores. O domínio das articulações dá sempre uma impressão de extremo desafogo (VIANNA *apud* POLO, 2005, 378 - 379).

Assim sendo, podemos afirmar que é o tato que informa o movimento que ocorre no corpo, pois tudo nele está em contato interno, toca-se, é tátil: os ossos tocam os músculos, os músculos tocam a pele de todo o corpo, a pele toca o ar. O ato de tatear é realizado através de uma informação externa e interna, como sugere a Eutonia.

A pele é o maior órgão do corpo humano e recebe toda a informação externa, ou seja, ela capta as forças do mundo. Através das extremidades do corpo, tocamos um determinado objeto e o espaço em volta, sentindo, através da pele, na ponta dos dedos, a informação que recebemos desse espaço em torno.

A partir do sentir e do pensamento, as ações são realizadas e informamos aos micromovimentos o que deve ser executado. Desse modo, para estarmos em contato com qualquer sensação, basta apenas estarmos conscientes e acessá-la na medida em que executamos uma ação e aprendemos a conhecer nosso corpo.

Toda a ação consciente e aperfeiçoada leva o bailarino a sentir e a perceber os movimentos em sua tridimensionalidade, pois todo corpo tem frente, lados e costas, além de profundidade, largura e comprimento. Como o bailarino parte de seus limites corporais de movimento, consegue, através da sensibilização e de práticas diárias, elaborar várias maneiras de flexibilizar sua musculatura e de encontrar o contato com os ossos, de estabelecer conexões corporais e também de perceber a tridimensionalidade.

Todos os movimentos espontâneos passam a ser estudados e elaborados com mais refinamento e atenção até dialogarem com a técnica que vem expressar sua escolha estética.



1-Dança e teatro contemporâneo-
Letícia Infante



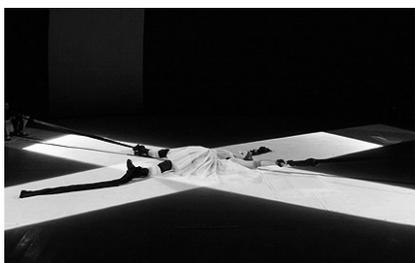
2- Dança-performance.
Monica Infante



3-Dança contemporânea para vídeo-arte:
Rocio Infante



4- Dança Contemporânea, Sara Pearson



5- Dança e tecnologia; PIP- Pesquisa
em Dança de Carmen Jorge



6-Dança e teatro de Rocio Infante,
com Sergio Albach e Silvia Patzsch



7-Dança-Teatro Expressionismo
Alemão - Pina Bausch



6-Dança-teatro de Pedro Pires,
com Silvia Patzsch,



8-Dança Butô, grupo Sankijuko



9-Dança Butô, pelo mestre Kasuo Ono

FOTOS DEMONSTRANDO AS ESCOLHAS ESTÉTICAS

Nas fotos, observamos o espaço temporal que cada corpo se instala. Na escolha estética e linguagens para a expressão do movimento e na definição como corporeidade, a dança se faz presente em cada situação diferente.

A foto número 1 apresenta a bailarina e coreógrafa Letícia Infante. Na foto, podemos notar a integração e o posicionamento espaço/temporal que nos proporcionam diversas leituras. Este trabalho de dança-teatro intitulado “A Onda” é uma pesquisa iniciada por Letícia Infante (*Ballet Clássico*) e Lucia Máximo (*Jazz*), sobre as obras plásticas e a relação de Rodin e Camille Claudel.

As buscas nas pesquisas sobre o movimento procuram abordar uma forma de expressão na dança que integre a ação cênica do teatro do expressionismo alemão e a espontaneidade do movimento corporal contemporâneo. A criação é em formato de sequência de ações, e obedece a ordem do improvisado para a organização do material cênico, que acontece a cada dia em um mesmo esquema e em diferentes emoções e condições físicas. O trabalho realiza-se com a possibilidade de ser diferente a cada dia.

A foto número 2 apresenta a bailarina Monica Infante desenvolvendo um trabalho de dança performance, intitulado “Lago Amarelo”, no qual podemos notar que o posicionamento corporal interagindo com o tempo-espaço imprime uma imagem plástica em conjunto com a ação e o ambiente. A performance é concebida em conjunto com a artista plástica Laura Miranda, que traz o conteúdo para o desenvolvimento da proposta. Lembramos que a formação acadêmica da bailarina passou por uma transformação, no que diz respeito às modificações do desenvolvimento motor. Vinda de uma escola inglesa que mescla várias linguagens do clássico ao moderno, Monica desenvolveu uma nova área de conhecimento corporal junto à Tempo Cia de Dança, através de uma formação sob orientação e direção de Rocio Infante e da colaboração das companheiras de trabalho, Dagmar Simek e Laura Miranda. Monica dedicou-se às artes marciais (Aikido) e aos estudos da Técnica de Alexander, com Lenita C. Silveira. Assim, modificou os aspectos individuais do.

movimento físico para uma ação cênica que permeia várias linguagens, capazes de suprir as necessidades de um corpo contemporâneo em ação e expressão cênica

A foto número 3 apresenta o trabalho da bailarina, coreógrafa e professora de dança contemporânea, Rocio Infante (autora deste livro), realizado para uma obra de vídeo/arte-dança. Intitulado “Lagoa Dourada”, o trabalho foi desenvolvido por Pedro Innocente, apenas para vídeo e fotografia. Durante o percurso na dança clássica, como bailarina e coreógrafa, Rocio Infante, orientada por Milena Morozowicz, desenvolveu uma habilidade em conjunto para dança moderna e a coreografia. Percorreu os caminhos da compreensão para a improvisação na escola de Alwin Nikolais, aprofundando-se nos estudos da Técnica de Alexander e vivências e técnicas de dança moderna com: Martha Graham, Mercê Cunningham, José Limon, e Horton, no jazz. Os caminhos da dança que encontramos na atualidade modificaram os padrões de movimento de um corpo clássico e determinaram o trabalho que desenvolve, hoje, na linguagem e na busca por um corpo contemporâneo.

As técnicas que fomentaram um pensamento diferenciado sobre a dança, tiveram início com a Cia de Sara Pearson e aprimoradas com estudos em Alwin Nikolais. Na Faculdade Angel Vianna, Rocio participa do NECC III – Núcleo de Estudos do Corpo Contemporâneo, sob a orientação de Letícia Teixeira, com quem vem desenvolvendo um trabalho de iniciação científica e de pesquisa artística, a partir do qual consegue dar sequência a uma sensação e percepção do movimento.

Ao relacionar os sobrenomes que constam nas três fotos, podemos notar uma semelhança que se estabelece, devido ao fato de as artistas em primas e de estarem envolvidas com a dança de modo constante. Os três corpos vieram de uma formação acadêmica dentro da dança clássica, mas de acordo com as possibilidades de pesquisa, vêm sendo construídos para a expressão de sua necessidade artística. *(a história corporal como a história se constrói, a cada reprodução e não se repete ou é igual. A história corporal é construída como também aprimorada. A cada estudo é um momento em construção de algo novo,*

baseado no momento presente o no passado que foi elaborado e processado no corpo).

A foto número 4 retrata a coreógrafa e bailarina americana residente em New York, Sara Pearson, parceira do bailarino Patrik Widrig, também retratado nas fotos das páginas 09 e 37. O trabalho corporal dos bailarinos não passa pela formação acadêmica da dança clássica, e o movimento se dá por meio de técnicas de dança moderna e contemporânea enquanto trabalhos complementares para a compreensão do movimento do corpo. Sara introduziu, na escola de Alwin Nikolais, *o Realese Technique, o Alexander Technique* e as bases de alternância para um movimento corporal mais saudável e conceitual, evitando lesões e construindo um fortalecimento interno mais profundo na execução dos movimentos.

A foto número 5 apresenta um trabalho da coreógrafa e bailarina Carmen Jorge, criadora da PIP - Pesquisa em dança. Carmem desenvolve um trabalho para a dança e a tecnologia, no qual o corpo recebe diretamente a influência do meio externo e tecnológico na execução dos movimentos. À medida em que as suas pesquisas sobre a tecnologia e os meios externos foram se intensificando, percebeu a necessidade de encontrar um trabalho técnico na área da dança contemporânea e aprimorando-se nas pesquisas sobre o movimento foi transformando e facilitando as estruturas de uma formação acadêmica. Músicos e vídeo-artistas influenciam potencialmente na linguagem cênica.

A foto número 6 apresenta o músico Sergio Albach e a atriz Silvia Patzsch, que desenvolvem uma pesquisa sobre a construção do corpo disponível no movimento cênico, para a música e a dança. A formação corporal permite ao músico e à atriz uma interação tempo-espço no conjunto da obra que dialoga com a música, com a palavra, com a ação e com o movimento dançado único e singular. A formação corporal dos artistas não passa por uma relação acadêmica com a dança clássica ou outra forma de expressão nesta arte, mas apresenta uma integridade e inteireza na realização dos movimentos e na natureza do gesto. Ambos foram aprendizes de uma linguagem corporal na Tempo Cia de Dança, e como intérpretes criadores desenvolvem pesquisas

próprias em suas áreas de atuação, até os dias de hoje.

A foto número 7 retrata a atriz Silvia Patzsch, em um trabalho de dança-teatro sob a realização e direção do bailarino e coreógrafo Pedro Pires, que fez parte do Corpo de Baile do Teatro Guaíra. Após a formação na Tempo Cia da Dança, a atriz encontra a disponibilidade corporal para a intervenção e construção de uma obra dançante, na qual dialoga com bailarinos de diversas formações acadêmicas em dança. Na foto, podemos notar que não necessariamente o corpo que tem uma formação clássica encontra disponibilidade para o movimento cênico, o qual se expressa por meio da dança e pode dialogar com outros corpos e com diversas linguagens. É necessário esclarecer que a palavra “expressão” não está vinculada a uma forma de sentir a dança ou a um formato de buscar um sentimento para ela, mas está relacionada à maneira de como o movimento acontece no corpo.

A foto número 8 está vinculada ao processo de trabalho de Pina Bausch, criadora da dança-teatro no expressionismo alemão. Neste lugar, podemos encontrar a palavra “expressão” em todas as suas acepções no movimento expressionista, que serve a um corpo cheio de sensações e de emoções, e demonstra a necessidade de conversar com o momento histórico e com os sentimentos nele presentes, teatralizando as ações para que estas se tornem claras e sem palavras. O corpo espaço-tempo de Pina Bausch interage com diversas linguagens de formação, desde a mais acadêmica até a mais contemporânea e também com diversas formas e características corporais individuais.

A foto número 9 apresenta o trabalho do grupo de Butô Sankaijuko, que recebe a influência dos mestres Kasuo Ono e Hijikata, criadores da dança Butô, que questiona as vertentes do expressionismo alemão e japonês, levando o corpo às últimas consequências, no que se refere à entrega de uma situação de linguagem que expressa uma cultura em si e que dialoga com um corpo interno.

Na foto número 10, vemos o mestre de Butô, Kasuo Ono, em uma das suas performances no Japão, país onde a dança percorre o caminho da performance nas artes visuais, da dança e do teatro, e defende uma formação corporal única e individual,

onde o corpo se apresenta disponível em qualquer tempo-
espaço, em qualquer linguagem, em qualquer idade e situação.
“Para dançar, primeiro você tem que se conhecer, pois a dança é
sua própria vida” frase de Kasuo Ono. (Butô, Pensamento em
Evolução; Cristine Greiner, pg 2)

Estes corpos são corpos de formação, que não tem idade
para se expressar em movimento e estão sempre presentes para
se expressar na arte da dança.

ESPONTANEIDADE E TÉCNICA

Questionar e diferenciar a o que pode acontecer quando se define espontaneidade no movimento, expressão corporal e a técnica de dança é uma inquietação apontada por estudiosos e pesquisadores do movimento corporal definido como arte.

A terminologia e os conceitos foram se modificando de acordo com as pesquisas e as técnicas que formaram corpos para se expressar em movimento. “Expressão corporal”, por exemplo, é um termo criado no início do século 20, dentro do expressionismo alemão, quando Laban e Mary Wigman desenvolveram um trabalho voltado para as emoções e conceituações da fisicalidade do corpo desenhando o espaço para encontrar diferentes formas. No entanto, ele não abrange todas as possibilidades de conceituação que podemos encontrar para definir uma dança que não é *ballet* clássico. Atualmente, existem expressões que abrangem a possibilidade de definir a dança e de trabalhar com a espontaneidade e a técnica, tais como: preparação corporal, pesquisa de movimento corporal, imagem corporal, dança moderna, dança pós-moderna, dança contemporânea, entre outros.

Se começarmos a fazer uma retrospectiva pelo início do século 20, podemos encontrar vários termos sugeridos por uma das maiores investigadoras do movimento e iniciadora da dança moderna: Isadora Duncan. Para ela, na década de 20, a dança já era um movimento da imaginação liberada, da inserção sócio-político-cultural, enquanto movimento e definição de movimento, estabelecendo uma improvisação coreográfica que colocava o corpo no espaço para dialogar com as questões

Mary Wigman (1886-1973/Europa) foi uma das principais representantes da corrente expressionista, partidária da dança livre. Discípula e colaboradora de Rudolf von Labans, em 1920, fundou em Dresden, uma escola e, em 1949, inaugurou outra em Berlim Ocidental. Contrária à técnica convencional do *ballet* clássico, de movimentos padronizados, para ela, o mais importante eram as emoções do bailarino.

Isadora Duncan (1877-1927/USA) é considerada a pioneira da dança moderna. Sua forma de expressão na dança era a improvisação. Ela dançava músicas que em princípio eram consideradas próprias para concertos, como Chopin e Bach. Não baseava seu movimento na técnica da dança clássica, pois seu movimento nascia da fonte da natureza e da imaginação, com conteúdos políticos e filosóficos.

políticas e socioculturais do momento.

Duncan perseguia a idéia de que o desenvolvimento da educação acontecia por meio do movimento do corpo e se estabelecia por meio da dança. A cultura e a educação estavam a trabalho de uma sociedade mais consistente em seus valores estéticos, morais e de convívio social, na qual a criança era o alicerce para o futuro, e as suas atitudes constituíam a base das ações sociais. Para a pioneira da dança moderna, tudo isso acontecia por meio do movimento do corpo, que contém toda nossa história, nossa memória, enfim, nossa educação. Uma criança bem formada corporalmente, com movimentos educados e um comportamento entendido através do movimento do corpo e da dança, na fusão com a natureza dos gestos e da vida, seria uma criança educada na sua base e seria fundamental para o desenvolvimento de uma sociedade. A partir disso, fundou escolas nas quais as crianças eram educadas a partir do movimento e da informação cultural, da música, das artes plásticas e, principalmente, pela arte da dança, pela expressão da natureza por meio da dança, do corpo.

Compartilhando da idéia de educação e cultura na Alemanha do século 20, encontramos o teórico Dalcrose pg 20, para quem o ponto de passagem obrigatório entre o pensamento e a música era o movimento do corpo: “o pensamento só pode captar o ritmo se ele for ditado pelo movimento” e o seu primeiro passo. Dalcrose buscava uma inter-relação entre o cérebro, o ouvido e a laringe, construindo a idéia do ouvido interno. Para ele, ouvir internamente e estar atento aos movimentos educa o comportamento, tanto das crianças quanto dos adultos.

Outros conceitos de movimento e termos relativos à dança foram propostos por Alwin Nikolais. De acordo com ele, a verdadeira razão para um movimento gestáltico (espontâneo infantil no aqui e agora) ser percebido com fluidez e rapidez, é para que o bailarino veja nele mesmo a razão do gesto que nasce naquele momento, em conjunto com seu pensamento, na espontaneidade e na fonte da natureza deste movimento, pois é necessário realizar um movimento espontaneamente. Observar o movimento primeiro que podemos denominar como movimento gestáltico e reproduzi-lo não tentando uma repetição

do mesmo é fundamental para descobrirmos que cada movimento é um movimento único, mesmo sendo o mesmo movimento esse deve ser executado como sendo sempre o primeiro o primeiro, é aquele movimento que está sendo executado ali no momento presente.

O teórico alemão sugeria que a cada vez que se executa um gesto, se realiza um novo movimento, ainda que seja o mesmo. Se o corpo estiver presente e atento, há possibilidade de sentir, de fazer, de mostrar o mesmo gesto de forma sempre autêntica. O bailarino tem condições de articular espontaneidade e técnica na execução de sua dança.

O “acaso” apresentado por Jonh Cage e trabalhado em Mercê Cunningham viria sugerir este mesmo aspecto de mover o corpo com uma possibilidade de mostrar-se por inteiro a cada momento, em sua concentração, atenção e segurança, por estar lidando a cada gesto com o momento e com a atenção do que acontece no aqui e agora. Tanto para Cage como para Nikolais, o “aqui e agora” é sempre novo, por mais que se repita o mesmo. Termos tais como: conceito de movimento, corpo presente, imaginação liberada, ouvido interno, olhar interno, casualidade no mover, etc., são definições do estado do movimento em um corpo/bailarino na dança moderna e contemporânea.

A mente e o corpo participam em uníssono com atenção e destreza do gesto, e permitem que o bailarino encontre sua performance integral e sua inteireza no movimento, para a linguagem em sua arte de mover o corpo. Para que isto ocorra, é necessário que exista uma participação efetiva de um orientador coerente que compreenda o histórico da dança corporal em técnicas que partem do clássico ao contemporâneo, e que o bailarino desenvolva o hábito de uma prática diária de aperfeiçoamento dos gestos e de fortalecimento das estruturas corporais.

Para que se estabeleça a formação corporal adaptada a uma linguagem de expressão na dança e uma definição da sua linguagem, faz-se necessário ainda, que ocorra uma escolha estética. Esta relação de expressar a dança deve partir da escolha de uma técnica de pensar o corpo, que não necessariamente precisa partir da dança clássica. Um corpo preparado e rico em

conceitos é um corpo que não tem idade e pode estar para o movimento em diferentes linguagens de comunicação na arte.

Todas as fotos a seguir, mostram uma maneira de inserir o corpo na dança, por meio de várias formas de movimento no espaço, apresentam diferentes formações, e podem proporcionar ao bailarino uma maneira de encontrar sua forma de expressão na dança, sua escolha estética e sua maneira de estar para o movimento do corpo.

A arte cênica acontece quando há um diálogo com o outro e existe em uma contextualização, conceituação e uma comunicação. Os conceitos estéticos fazem parte da nossa maneira de pensar, de ver e de sentir a vida, e não necessariamente provém de uma habilidade virtuosa desenvolvida e adquirida. Podemos estabelecer por onde queremos começar a estudar o movimento do corpo, isto é, pelo físico ou pela pesquisa inserida na prática.

Em Duncan (19140) podemos encontrar um tipo de observação que diz respeito ao futuro desejado por ela em razão do movimento humano. De qualquer maneira, depois de anos de tentativa, aprendemos algo sobre a beleza, a pureza e a inteligência dos movimentos do corpo humano. Vamos encontrar este desejo e vislumbre sobre o movimento no trabalho realizado por Angel Vianna, desde os anos 60, até os dias de hoje, e também nas pesquisas da Tempo Cia de Dança (1991-1998).



Rocio Infante

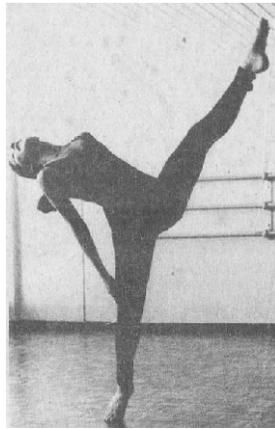


Angel

APRESENTAÇÃO DE FOTOS E TÉCNICAS ESPECÍFICAS.



1-Dança Moderna - David Parsons
Dance Company



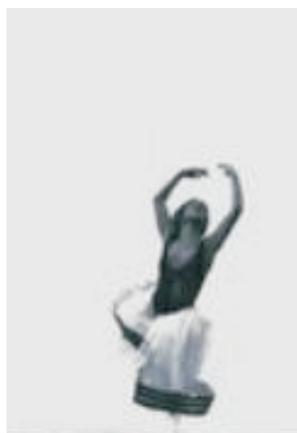
2- Dança Moderna - Rocio Infante



3-Dança da Cultura Popular - Grupo
Mundaréu



4- Dança Clássica - Ana Botafogo



5-Dança Clássica - Rocio Infante



6-Jazz Dzi Croquetes, à ESQUERDA, Lennie Dale



7-Cando-co-dance company



8- Fábio Tavares, *Streb Extreme Action*



9- Marcel Marceau, mestre da pantomima dançada, da mímica em movimento e da ação cênica



10- Pablo Colbert - acrobata bailarino

ESPONTANEIDADE NO APRIMORAMENTO DA TÉCNICA

As fotos acima apresentam corpos que, dentro de suas possibilidades, desenvolveram habilidades por meio de uma técnica específica e que de acordo com as práticas constantes, encontraram a facilidade e a espontaneidade em suas linguagens determinantes.

A foto 1 apresenta a Cia de David Parsons, coreógrafo e bailarino americano, de formação clássica, atlética e moderna. Ele fez parte da Cia de Dança Moderna de Paul Taylor, e desenvolve seu trabalho coreográfico em corpos de bailarinos que possuem uma formação clássica e atlética. Seus movimentos exigem preparo e condicionamento físico intenso. O bailarino encontrou, em seu corpo, a equivalência entre a linguagem da dança e o movimento atlético.

A foto número 2 retrata Rocio Infante na época em que tinha passado apenas por um momento na vertente da dança

moderna e do jazz. O corpo apresenta-se pronto e equivalente para realizar o movimento de repetição e assimilação coreográfica de sequência de passos pré-determinados por um coreógrafo.

A foto número 3 apresenta o grupo Mundaréu, representante da pesquisa da cultura popular brasileira no sul do país. O preparo para esta formação vai desde a dança e o canto popular até a dança contemporânea. Os corpos se encontram disponíveis e treinados diariamente dentro dos aspectos proposto pelo movimento da dança popular.

A foto número 4 apresenta a bailarina clássica brasileira Ana Botafogo, (re-)conhecida mundialmente pelo seu trabalho em grandes companhias de dança clássica. Ana encontrou um corpo particularmente apto para a linguagem e a necessidade de expressar os grandes clássicos, como, por exemplo, em Giselle, Quebra Nozes, entre outros.

A foto número 5 mostra Rocio Infante em um salto dentro da linguagem da dança clássica, numa criação que fez parte do repertório do *Ballet Morozowicz*, em 1979.

A foto número 6 apresenta o grupo de Jazz Dzi Croquetes, que sob a direção do coreógrafo e bailarino de jazz norte americano, Lennie Dale, conseguiu uma forte linguagem e um estilo de expressão na dança que servia e serve aos musicais americanos. O bailarino se encontrava pronto para dançar, cantar e interpretar. O treinamento dos bailarinos/atores era intenso e baseado na técnica do Jazz.

A foto número 7 apresenta bailarinos que interagem na dança que faz parte da linguagem da inserção. A bailarina se relaciona em qualidade de movimento estético provocada pelo corpo que o propõe. Totalmente integrada ao bailarino que usa apenas os braços e a parte superior do corpo para dançar, a bailarina está disponível e dialoga com o corpo que se precipita a esse dialogo obedecendo e superando limites. O desenvolvimento de uma habilidade peculiar e intensa na apresentação da ação cênica na *Cando-co-Dance Company* de Londres, demonstra possibilidades de movimento no limite de mover.

A foto número 8 mostra as habilidades do bailarino-acrobata Fábio Tavares, que manteve determinado nível de treinamento físico na dança contemporânea e acrobacia de auto-impacto, inserindo seus conhecimentos à *Streb Extreme Action*. O bailarino fez uma parte de sua formação em dança na Tempo Cia de Dança, com Rocio Infante, e continuou pesquisando a *Klein Technique* e a *Alexander Technique*, se estabelecendo em *New York*, e desenvolvendo suas habilidades específicas como diretor artístico. A dança e a acrobacia são uma forte tendência de diferenciação no movimento da dança contemporânea com o *ballet*. De acordo com as tendências desse estilo o virtuosismo passa por uma determinante no que diz respeito à dança clássica. Nesse caso, o bailarino deverá estar disponível para executar qualquer movimento de grande impressão visual, dentro da técnica e de impacto corporal, provocando na audiência uma surpresa, contando uma história determinada ou passando uma sensação de capacidade física no jogo com a incapacidade do observador.

A dança contemporânea, junto à acrobacia, aproxima o conteúdo à execução, procurando deixar que o corpo do bailarino se acomode dentro das propostas de virtuosismo, e permite que o observador, além de entrar em contato com o fator de capacidades, consiga aproximar-se da linguagem.

A foto número 9 apresenta o grande mímico Marcel Marceau, transformador de idéias e de energias. Sozinho, em cena, transformava o palco em uma caixa de surpresas permitindo que toda a ação em movimento se tornasse imagem. Sem objetos, o gesto iludia a platéia, fazendo-a enxergar estrelas onde não havia cadeiras, mas apenas luz. Sua ação corporal era de um treino tão intenso e natural, que todo o seu corpo atraía o espaço vazio que o cercava para torná-lo objeto, mesmo que ali não existisse nada. Como nunca existia nada, a mágica de seu próprio corpo fazia-nos enxergar.

A foto número 10 apresenta o acrobata-bailarino Pablo Colbert, em um espetáculo de dança e acrobacia da Tempo Cia de Dança, época em que o Durante o período de adaptação foi orientado por Rocio Infante com a assistência atleta começa a

desenvolver um trabalho corporal voltado ao corpo e à dança contemporânea, encontrando a modificação primordial para os padrões de movimentos adquiridos como atleta. Durante esse período de adaptação o atleta foi orientado por Rocio Infante com a assistência de Melina Mulazani, conseguindo mudar os padrões estéticos e abrindo o caminho para enfrentar outros desafios na formação da dança contemporânea. Um corpo habituado a mover-se diariamente em uma determinada linguagem desenvolve habilidades aprimoradas e constrói em si uma informação de natureza espontânea, pois aquele gesto é em si, e torna-se um hábito do cotidiano.

Todo o corpo humano é capaz de aprender a andar e a se locomover de alguma maneira, mesmo na dificuldade. Por esta razão, é capaz de dançar. Nada mais específico que saber andar e dançar. Andar torna-se um hábito do cotidiano que acompanha toda nossa vida. Como aprendemos a andar antes de dançar podemos tornar de alguma maneira, ambas as atividades um hábito do cotidiano.

A DANÇA: SEUS CRIADORES E PENSADORES SOBRE MOVIMENTO DO CORPO FÍSICO

Podemos começar a pensar esta dinâmica da dança a partir de vários movimentos: o classicista com o Ballet, que iniciou-se nas danças populares infiltrou-se nas cortes e penetrou na linguagem cênica dos palcos no século XIV, ou podemos iniciar a partir das linguagens populares e de diferentes culturas como a dança no ocidente e no oriente.

Do ponto de vista do *ballet* clássico, nascido na Europa no século XV, o corpo se aprimora em técnicas virtuosas e conceitos para contar uma história. Este corpo deveria seguir ritmos, dinâmicas e padrões de movimentos que eram determinados por uma linguagem corporal específica, a partir da combinação de passos e de movimentações de virtuosismo. Estes padrões de movimentos recebem uma nomenclatura determinada e são organizados junto a um roteiro que conta uma história com começo, meio e fim, indicando uma linha para o *ballet* clássico, onde o corpo físico é preparado para a expressão de uma linguagem específica da dança, que parte de um posicionamento histórico cultural, que permeava o pensamento do século XV.

Roberto Pereira (2004), no documentário “Um olhar sobre a Dança”, assim define o *ballet*:

O *ballet* clássico é talvez uma das primeiras manifestações de dança quanto a representação quanto a espetáculo. No ocidente, falamos de uma dança cênica que é uma dança que acontece no palco, e não é uma dança folclórica e nem uma dança de

divertimento. Nasceu na Renascença e durante muitos anos foi a única forma de dança cênica que tivemos. Carrega a idéia de um corpo que precisa contar uma história, e para isto Pierre Beauchamp desenvolveu uma técnica que se servia e se transformava a favor de uma estética que precisava contar esta determinada história. Assim acontece durante 500 anos, e por isto é uma técnica e uma estética que continua tão forte nos nossos dias.

Pierre Beauchamp (1630-1705; EUROPA) foi coreógrafo, bailarino, compositor e diretor da Academia Real de Dança, na França.

Com Loie Fuller e Isadora Duncan surgem os primeiros indícios do caminho que a dança moderna iria tomar. A improvisação em movimentos livres e antagônicos, a sistematização e a padronização do *ballet* clássico foi questionada com afinco por novos criadores. O período da dança moderna, inaugurado por Nijinski, também ampliou muito o vocabulário desenvolvido pela tradição clássica.

No ambiente tenso da Europa do início do século XX, os artistas da dança passaram a responder mais prontamente às questões trazidas pelo cotidiano e pelos acontecimentos sociais. Ali surgiu também, a necessidade de encontrar novos espaços para a expressão do movimento, que não fossem somente os teatros e as salas de concerto, em Fuller e Duncan é também onde vamos encontrar um determinado lugar para um corpo que dialoga com o meio. Com o advento do cinema, a dança se revelou um instrumento necessário e potente para espelhar e discutir a sociedade.

Loie Fuller (1862- USA/1928 - PARIS) foi atriz, dançarina e pioneira das técnicas tanto da dança moderna quanto da iluminação cênica. Inventou a *serpentine dance*, que combinava passos com trajes confeccionados em seda, os quais eram iluminados por luzes multicoloridas.

No documentário já citado, Roberto Pereira afirma que a modernidade revolucionou o conceito de arte, e que dança não ficou imune a toda essa transformação. Quando nos debruçamos sobre a dança moderna, imediatamente vem a nossa cabeça, Nijinski e Duncan. Podemos citar ainda, Martha Graham, uma das primeiras a sistematizar uma técnica de dança moderna, e a dança expressionista alemã, altamente influenciada por Wigman e Pina Bausch. Em um momento de opressão cultural, e devido às guerras e transições políticas, a dança não se ausenta dessas indignações e manifesta o caos corporal, por meio da dança

expressionista de Wigman, desembocando no teatro-dança de Pina Bausch. A dança moderna é isso, um outro corpo, um outro código, para falar das questões que estavam sendo colocadas a partir da modernidade. Para Wosniak (2004):

Movimento em uma dança que se diz moderna, vem carregado de tensão de gestualidade de significado, uma dança que trabalha com o drama da interpretação em cena falando dos problemas do homem para o homem, do homem com a sociedade. Uma modernidade que vê este corpo como tradutor e veículo desta modernidade, desta sociedade quanto homem Wosniak, Cristina, 2004, doc. “Um Olhar Sobre a Dança” p/4

Colocando no palco sua verdade para se expressar em movimento, e na busca de sentimentos para expressá-los em verdade, o bailarino moderno construiu, a partir de técnicas fortes e específicas – como as de Graham, Humprey, Wigman e Holme – um determinado foco de mover-se no espaço, que mostrava o corpo humano em movimento, com objetivos de diálogos expressivos em conjunto. O bailarino da modernidade buscava a força na emoção de seus gestos.

Para chegar mais perto desta visão de expressão e das influências do expressionismo alemão na dança, temos de partir das primeiras estruturas da dança moderna, onde vamos encontrar François Delsarte e Isadora Duncan. Em seguida, surge o trabalho de Ruth Saint Denis e de Ted Shawn, na escola *Denishawnschool for Dance*, que determina duas linhas da dança moderna. Quem dará sequência a uma delas é o casal Huphrey-Weidman, José Limon, e Louis Falco. De outra parte, temos Martha Graham, onde se formam Eric Hawkins e Mercê Cunningham, que por sua vez, influencia Twyla Tharpa e Paul Taylor.

Paralelamente a *Denishawnschool*, vamos encontrar a escola alemã do teórico Jacques Dalcrose, e Rudolf Laban, influenciando Kurt Joss e Mary Wigman, Irmgard Barternieff, Lisa

Ullman, Waren Lamp, Pina Bausch. De Wigman parte para América, Hanya Holm, que interage com Alwin Nikolais e dele as linhas de trabalho de Murray Louis, Buirg, Caroline Carlson, e os grupos Momikis e Pilobulus.

Com todos estes pensadores e criadores nos USA, na Europa e no Brasil, por meio de Angel Vianna e de Klaus Vianna, (RJ, SP, MG), Rolf Gelewiski (BA) e Milena Morozowicz (PR), vamos esbarrar nos conceitos da dança pós-moderna, dando início ao pensamento contemporâneo.

Concomitantemente aos novos conceitos da dança moderna, surgem a imagem no cinema e a música gravada e improvisada. Não podemos esquecer ainda, das modificações provocadas pelo Jazz e das danças de musicais americanos, que influenciaram gerações, com outra postura de liberalidade, de técnica e de criatividade. Tais manifestações também aconteceram no Brasil, com Lennie Dale e Marli Tavares, que sofreram influência dos americanos Fred Astaire, Liza Milleni e Gene Kelly.

Encontramos ainda, outras configurações estabelecidas por diversos pensadores de diferentes culturas, que imprimiram novos conceitos para os corpos dos bailarinos e influenciaram a vida diária do movimento humano. Técnicas, pesquisas e descobertas significativas que facilitam os movimentos na sua estrutura foram estabelecidas no início do século 20, e se estendem até os dias de hoje. Observemos na foto da direita, o mesmo direcionamento da foto de Patrik Widrig na pag 09 da menina Juliana de 5 meses, e a liberdade de Maria Rosa.



Isadora Duncan



Movimento sobre Isadora Duncan



Loie Fuller



Vaslav Nijinski

Os corpos de Isadora Duncan e de Loie Fuller sugerem uma liberdade na ação de expressar movimentos. Nijinski, precursor da dança clássica, foi o iniciador da dança moderna, trazendo para o corpo e para o palco, uma criação mais ousada e diferenciada das estruturas da dança clássica.

Amigo de Duncan, Nijinski buscou entender um pensamento e uma filosofia de perceber o movimento do corpo como um potencial de fonte de expressão para explicar a emoção humana, por meio de um novo comportamento e movimento corporal e coreográfico.

O MOVIMENTO CONTEMPORÂNEO E O CORPO PENSANTE

A dança contemporânea não é uma escola com uma técnica específica, mas uma maneira de pensar a dança. Hoje, o trabalho com ela possibilita o corpo a fazer tudo, absolutamente tudo, quando falamos de movimento em dança.

A contemporaneidade contemplou o corpo como agente de um estudo profundo, tentando resolver os dilemas do seu movimento por meio destes estudos e técnicas de pesquisa diferenciadas, que têm um objetivo comum, qual seja entender um corpo pensante. Pensadores e estudiosos da anatomia humana e do desenvolvimento psicomotor possibilitaram a inclusão de um corpo pensante ao movimento da dança.

Os estudos do movimento do corpo que têm se infiltrado na dança receberam influências de Frederik Mathias Alexander, com a *Alexander Técnica*, da *Body Mind Centering* (BMC), criada por Bonnie Bainbridge Cohen, do *Gyrotonic*, do Pilates, do Feldenkrais, da Eutonia e de técnicas orientais como a *Yoga* e o *Aikido*, entre outras, e também de outros estudiosos do movimento que descobriram novos caminhos para a compreensão sobre o diálogo entre corpo e mente e toda a facilitação de entender os padrões de pensar o movimento do corpo.

Neste modo de estudar o corpo não se aplicam exercícios específicos, mas experiências corporais vivenciadas, experimentações, as quais passam o estudo do movimento para o corpo, pois não utilizamos o corpo para dançar, mas é ele próprio que dança. Disso resulta, na contemporaneidade, um corpo

inteligente e pensante capaz de dançar com consciência, por um longo período na sua existência.

Um corpo se move e se transforma, por isto pode dançar sem esbarrar nos conceitos das limitações padronizadas e de estéticas determinadas pela dança clássica. É a consciência corporal que fornece ao corpo a possibilidade dele ser ágil e saudável, sem idade.

A dança moderna era muito expressionista, pois vinha carregada de uma dramaticidade e de uma teatralidade excessivas e também de uma expressividade muito mística e pesada. As danças clássicas eram baseadas em poses em formas, umas após as outras, que formavam o movimento da dança.

A dança moderna descobriu que não necessariamente as formas eram o fim para o movimento, e comprovou que o movimento e, por conseqüência, a dança, deriva do trajeto delas. Através desta afirmação, Eva Schull em aulas presenciais sugeria que comparemos a dança com as imagens. Conforme ela, a dança clássica é uma mostra de *slides*, a dança moderna é fotografia em movimento, e a dança contemporânea é cinema.

Essa metáfora relacionada sequência de imagens, revela que na dança contemporânea, as formas estão em movimento corporal interno e obedecem ao fluxo das ações. Por meio de seus movedores, a dança contemporânea sente o fluxo contínuo do movimento em ação, por isto é comparada ao cinema, que não se interrompe no ritmo ao passar as imagens para o olhar do observador.

A dança moderna modificou drasticamente as “posições-base” do *ballet* clássico, tirou as sapatilhas das dançarinas e parou de controlar seus pesos. No entanto, manteve certas estruturas, tais como suas diagonais e exercícios físicos com modificações específicas em técnicas como a de Martha Graham e Cunningham, de Alvin Ailey e de José Limon.

A dança contemporânea busca uma ruptura total com o *ballet*, chegando, às vezes, até mesmo a deixar de lado a estética, pois o que importa é a transmissão de sentimentos, de idéias e de conceitos. Desse modo, solos de improvisação são bastante frequentes. Ela não possui uma técnica única estabelecida, todos os tipos de pessoas podem praticá-la pela abrangência

Eva Schull é professora, coreógrafa e bailarina, e deu início ao movimento de dança moderna na Academia de Dança no Paraná e em Porto Alegre. Trabalhou pela dança, e foi Secretária da Cultura em Porto Alegre. Referência; documentário “Um olhar sobre a Dança”.

encontrada no movimento corporal e criatividade.

Em meados de 1950 e 60, *New York* se torna um pólo de intensos centros culturais e de invenção artística. Neste contexto, encontramos Cage, com sua música e suas influências no meio artístico. A dança entra neste discurso de modificação e criatividade. Paralelamente, Alwin Nikolais imprime o conceito de dança e do teatro abstrato.

Em meados de 70, Yvonne Heiner, Jonh Cage e Mercê Cunnningham desenvolvem uma pesquisa não menos intensa e divertida sobre as descobertas das circunstâncias vividas pelo corpo cênico. O movimento corporal torna-se limpo da obrigação de executar ações padronizadas e passa para as formas da linguagem abstrata. “*The mind is a muscle*” (a mente é o músculo), é uma declaração de Yvonne Heiner, que vem ao encontro dos estudos da ciência no século XX. O pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento, o que não exige a dança de uma técnica, mas ressalta a complexidade a ser compreendida, favorecendo o prazer de dançar com conhecimento e verbalização consciente.

Artistas plásticos como Rauschenberg, Jasper Jones e Duchamp unem seus discursos das artes visuais para contemplar a dança, por meio de influências nos cenários para dança, junto às obras de Mercê Cunnningham, Yvonner Heiner, entre outros.

As experimentações na metade do século XX passam pelo *Happening*, pelo *Pop*, pelo Hipper–Realismo, pelo *Action Paint*, pela *Performance*, influenciando vários artistas e coreógrafos. As apresentações saem das salas de concertos, e passam a acontecer em espaços inusitados como em prédios, salões de igrejas, ruas e outros ambientes, os quais atraem platéias e estudantes de todos os lados do mundo.

Outros nomes aparecem no panorama da dança nos EUA, para pensar e refletir a dança como um espaço de comunicação mais próxima da sociedade e de seu cotidiano. Jasper Twyla Tharp (1941), Jennifer Muller, Caroline Carlson, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forte e a *Judson Church*, conhecida como *Judson Theatre* foram grandes iniciadores linha de pensamento. Podemos assim dizer, que este movimento de dança na pós-modernidade alavancou a dança contemporânea. Segundo Trisha

Yvonne Reiner (1934; USA) criou um novo rumo para a linguagem coreográfica, em 1960. Fundou o *Judson Theatre* em 1962, gênese do movimento da dança moderna, pós-moderna e contemporânea.

Brown (1936), Johns “made me look at abstraction in a new way”.

O equilíbrio do corpo começa a ser percebido como uma ação em movimento. O corpo não mais se instala em espaços centralizados, com um conceito de equilíbrio rígido e permanente. Ele não está mais no centro da cena. As pausas e intervalos de movimentos relativos às ações coreográficas partem para o movimento interno ativo. A música acompanha a dança em outros conceitos, que partem da música concreta e do movimento do corpo.

Os criadores compositores musicais como Cage e Nikolais iniciam uma escutada e percutem novos compassos, novas dinâmicas e ritmos a serem ouvidos, percebidos e sugeridos pelo movimento. As frases de composição são estabelecidas junto às ações e silêncios, e as sonoridades passam a fazer parte da acústica do movimento.

Muitas vezes, a música surge após a construção coreográfica, tal como na época de Luiz XIV, em que Lully compunha de acordo com as coreografias, isto é, o tempo dos passos compostos pelo coreógrafo determinava o andamento.

Com o advento da modernidade e as composições de Stravinsky, para Nijinsky, em “A Sagração da Primavera”, a relação de contagens se estabeleceu de uma maneira bastante diferenciada. Dentro desta perspectiva, podemos perceber que outros fatores como o silêncio, as pausas, o ritmo do movimento do corpo, as composições e frases de movimento entram em cena na composição de uma trilha em dança contemporânea. No caso dos compositores da contemporaneidade, a ideia era modificar as contagens, as frases e usar o silêncio, deixando que o próprio corpo encontre o ritmo do movimento, pois a construção musical e corporal pode se dar de forma uníssona na formação de uma frase coreográfica.

Outra perspectiva no corpo são as possibilidades infindas de suas diagonais, a não existência de delimitação de estruturas de passos, a determinação livre de estilos de roupas, de músicas, de espaço ou de movimento que influenciam na dinâmica musical. A dança não mais precisa, necessariamente, de mensagem, de história e mesmo de trilha sonora. O corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua

“Johns me fez olhar o abstracionismo de uma nova maneira, ou com um novo caminho”. (tradução)

Giovanni Battista Lully (1632/1687; EUROPA) foi naturalizado francês e ficou conhecido como Jean Baptiste Lully. Trabalhou para Luiz XIV, influenciando a Europa com seu trabalho de composição e composição para a dança.

musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário e de sintaxe.

Aparecem nesse contexto, infindades de alternativas como a do intérprete/bailarino, que constrói as suas partituras coreográficas a partir de improvisações. Aprofundam-se seus contextos coreográficos em práticas de improvisação e de contato-improvisação nos métodos já oferecidos por Alwin Nikolais, pelo Método de Laban, proposto por Rudolf Laban, e pelas Técnicas de *Release* e de *Body Mind Center* (BMC), e relacionam-se com as questões políticas, sociais, culturais e autobiográficas da fisiologia, da anatomia humana e a descoberta das sensações causadas por experiências do fluxo do movimento contínuo, traduzido pelas técnicas e culturas orientais. Surge ainda, um trabalho de teatro físico do grupo DV-8 (companhia inglesa composta só por homens), conforme já sugerido pela 1ª companhia de dança masculina de Ted Shaw, na Califórnia, no começo do século XX.

Este olhar do século XX voltado para o movimento oferece ao bailarino uma nova visão de movimento do cotidiano, e permite que, em suas práticas, junto ao aprimoramento de seus estudos e as diversas áreas de conhecimento apareçam modificações na qualidade de seus movimentos no corpo cênico em dança.

Não há modelo/padrão de corpo e movimento. Portanto, a dança não precisa assombrar por peripécias virtuosas e nem partir da premissa de que há 'corpos eleitos'. Na dança contemporânea, a máxima repetida por pedagogos ortodoxos de que 'não é tu que escolhes a dança, mas a dança que te escolhe' não tem sustentação. E, dessa forma, pode-se reconhecer a diversidade e estabelecer o diálogo com múltiplos estilos, linguagens e técnicas de treinamento.

Grupo de pesquisa do Estúdio Contemporâneo da dança/ "A dança contemporânea"
/www.estudiocontemporaneo.com/1999 à 2011; <http://corpocidade.blogspot.com/>

Na dança contemporânea, a sensibilidade de perceber o todo e de expressá-lo não é uniforme como no expressionismo. Esta nova dança encontra-se na diversidade de informações. É a idéia que encontra um lugar no corpo e busca uma comunicação como indispensável e um observador. Como nas artes visuais, podemos perceber o corpo dos objetos a partir de sua dimensionalidade. Podemos observá-lo sob vários ângulos.

Por ter saído de seus espaços teatrais, a dança contemporânea encontrou o espaço da performance impresso pelas artes visuais, e projetou o corpo em outras possibilidades de informação e de observação. Saiu do espaço central e da frontalidade dos palcos italianos para encontrar o diálogo entre a sensibilidade do corpo físico do movedor e do corpo presente do observador, estudando assim, esta relação com profundidade.

A arte da dança contemporânea passa pela arte conceitual, buscando nela uma totalidade de informações e de referências, e não um conjunto de possibilidades organizando um todo de pessoas em pensamentos e coreografias determinadas. A dança dá uma reviravolta no tempo, retomando o ritual e colocando o homem frente a frente com suas necessidades de expressar o mundo através da arte. Sem palavras, o corpo encontra significados e signos para colocar em cena suas diversas formas. Lidando com a diversidade e as habilidades individuais, abre espaço para que as outras artes encontrem um lugar no corpo e não sejam apenas aparatos alegóricos para dar significado a algo.

A tradução das outras artes passa pela compreensão do corpo pela ideia. Tudo é mais palpável e próximo, tanto no movedor como no observador/espectador. O movimento do corpo torna-se acessível para a maior parte das pessoas, e abre possibilidades, pois qualquer um pode dançar, e não somente os escolhidos. Todos os corpos podem se deslocar em movimento autêntico. Basta querer percorrer o caminho da natureza da arte. “Não existe ato mais revolucionário do que ensinar um homem a enfrentar o mundo quanto criador”, diz Roger Garaudy. Pg 48, Dançar a Vida de Roger Garudy.

Nas fotos, percebemos o movimento livre e espontâneo da atriz e bailarina Adriana Seiffert, que não passou por uma

Roger Garaudy (1913) é um filósofo francês, autor do livro “Dançar a Vida”; Prefácio Maurice Bèjart; tradução Antonio Guimarães filho e Glória Mariani- R.J. Nova Fronteira 1980.

escola de *ballet* clássico. Adriana trabalhou, estudou e pesquisou sobre o movimento do corpo. Iniciou sua base na dança contemporânea, e desenvolveu suas habilidades criativas frequentando as aulas de dança, durante três anos, junto a *Tempo Cia de Dança*, dirigida por Rocio Infante.

Nas aulas de dança contemporânea, Rocio Infante procura investigar o movimento do corpo, desenvolvendo sua flexibilidade natural, e pesquisar conceitos para a improvisação no aprimoramento das habilidades criativas. Estudando também a história da arte, história da dança, teatro, voz em movimento e o desenvolvimento de textos poéticos, a Tempo Cia de Dança alicerça suas bases em informações e abrange conteúdos gerais na formação de seus integrantes.

Os conteúdos criativos se instalam no artista, formando uma base para seu desenvolvimento pessoal e escolhas futuras, assim como facilitam seu relacionamento com outras técnicas de corpo e de direção teatral. A base do movimento e o conhecimento do próprio corpo imprimem no artista a compreensão do todo a partir do físico pensante e de um corpo sensível e pronto para captar as informações do meio, com técnica e naturalidade.



Adriana Seiffer



Adriana Seiffer



Patrik Widrig e Timmy Harley

Nesta foto, observamos o bailarino contemporâneo Patrik Widrig da *Pearson/Widrig Dance Company*, que teve uma formação em dança coordenada ao movimento contemporâneo, na cidade de New York. Ele não tem uma formação dentro das técnicas do *ballet* clássico. Neste voo rasante, podemos observar a disponibilidade e liberdade técnica e precisa ao se lançar no espaço. A liberdade do movimento no espaço e a técnica entram em diálogo consciente por meio das possibilidades que o conhecimento do corpo pode ter alcance e acesso.

Quando o artista não se desloca de seus princípios, ele pode mostrar, em todas as circunstâncias, suas habilidades criativas. Noverre e Duncan já haviam sugerido pensar em possibilidades das ações nos espaços. Cada um, a partir de sua filosofia de vida e da maneira de perceber o movimento da vida no corpo, apresentou ao mundo uma maneira de sentir a dança da vida.

Duncan sugeria que o movimento não necessariamente precisa ser apresentado diante de um pano de fundo teatral. Ele em si, pode ser visto como a própria natureza do gesto, e pode ser dançado em uma campina verde entre árvores, ou onde quer que seja. Ela aproximava a dança da técnica de existir. Assim, técnica e dança conversam sobre um pano de fundo do fazer teatral, e nem por isso se opõem. Para ela, discutir e pensar a técnica do movimento não é falar de uma oposição na arte de fazer um movimento consciente.

Martin Heidegger apresenta duas definições sobre técnica: a - técnica é um meio para fins; b - técnica é um fazer do homem. Esses dois conceitos estão correlacionados e não são excludentes, pois para estabelecer fins, é preciso encontrar e empregar os meios que constituem o fazer humano. Quando a técnica nos serve de meio para que consigamos perceber o processo, estaremos dialogando com a singularidade do corpo.

No entanto, a repetição ou reprodução do movimento do outro não indica que desenvolvemos técnica. Apesar de o homem aprender por imitação, isto não significa que este aprendizado se torne uma habilidade específica. A técnica é encontrada na compreensão aprofundada de algum meio para que aconteça um processo de aprendizado de um movimento ou de algo a ser feito,

em que cada repetição é uma única tentativa. Desse modo, repetir cem vezes o mesmo movimento resulta em aprimoramento, mas se estas cem vezes forem apenas tentativas de repetição do mesmo, nada garante sua execução.

Quando temos referência para imitarmos o movimento do outro o que queremos ser em nós, podemos partir para o princípio do fracasso. A frase “Eu tinha antes querido ser os outros para conhecer o que eu não era”, de Clarice Lispector, descreve muito bem as sensações que temos quando queremos, por meio da dança, reproduzir movimentos dos outros corpos. A tentativa de adquirirmos as mesmas habilidades físicas de outro acaba nos mostrando que não somos o outro e que não somos aquilo que pretendemos imitar e reproduzir.

Com a dança contemporânea e a filosofia de estudar e de perceber o corpo, podemos ser o nosso próprio movimento. Podemos ainda, encontrar a nossa própria direção para realizar nossos gestos, e nos conhecermos a nós mesmos em movimento.

O mais importante, porém, é a condição que nos damos para desenvolvermos nossa capacidade mental de coordenar corpo e mente e sentir que somos um pensamento. Neste lugar de vivenciar o movimento, todo o indivíduo é capaz de dançar. É o desenvolvimento constante e perspicaz desta habilidade que vai nos tornar mais capazes de enfrentar a criação do próprio gesto e exprimi-lo em arte.

A DANÇA EM OUTROS SUPORTES

A dança, que cresceu nas civilizações comunitárias e acompanhou o teatro, a música, as artes plásticas e o cinema, pode, hoje, encontrar seu registro histórico não só no corpo, mas em todas as possibilidades de mídia.

Com a revolução fotográfica e cinematográfica, além da dança se tornar acessível, encontrou nestas outras áreas de comunicação outro suporte de expressão e registro.

A dança contemporânea passou a trazer a discussão o papel de outras áreas artísticas na dança como vídeo, música, fotografia, artes

plásticas, performance arte, cultura digital e softwares específicos que permitem alterações do que se entende como movimento, tornando movimentos reais em virtuais ou vice e versa. Surgindo a partir de então vertentes como a vídeo dança, tornando a relação mais híbrida da dança entre as diferentes.

Grupo de pesquisa do Estúdio Contemporâneo da dança/ “A dança contemporânea” /www.estudiocontemporaneo.com/1999 à 2011; <http://corpocidade.blogspot.com/>

Tudo é movimento, tudo é dança, pois ritmo e música estão em constante transformação e configuração no espaço. As mídias específicas se tornam fontes de informação para o movimento e vice-versa.

Este diálogo começa acontecer e surgem diversas companhias que promovem um diálogo cênico entre o corpo e a tecnologia. Alwin Nikolais, por exemplo, usava todas as formas de iluminação, a fotografia, os tecidos e as projeções, para fazer com que o corpo do bailarino fizesse parte do mesmo conteúdo cênico. Este formato de infiltrar a tecnologia junto à construção cênica fez ecos nas pesquisas contemporâneas e se incorporou ao trabalho de Mercê Cunningham, ainda nos anos 90.

A vida e a obra destes criadores fizeram e acompanharam as modificações da sociedade para participar do movimento do homem recriando o homem por meio dele mesmo e de suas próprias invenções. Novos coreógrafos reinventaram seus trabalhos a partir desta forma de dialogar com o movimento.



Alwin Nikolais - *Dance Company*



Mercê Cunningham - *Dance Company*

Desde os grandes momentos da história da dança, no que diz respeito ao diálogo da dança com a arte cênica, os coreógrafos procuraram interagir com as linguagens das artes visuais. Para Alwin Nikolais, tudo estava na essência da sua própria criação, a luz, as cores, as imagens, a música. Todo o conjunto de movimento era de sua criação e todo o conjunto de plasticidade cênica era movimento interagente aos corpos em movimento.

Para Mercê Cunningham, a parceria com o músico John Cage e outros artistas plásticos, é que provocava o diálogo entre os corpos e a imagem. Cunningham seguiu esta linha de trabalho ampliando sua comunicação com o mundo, até promover a dança na arte da computação gráfica.

O trabalho da PIP - Pesquisa em Dança, cuja foto se encontra na pag 20 tem o olhar voltado para a releitura dos trabalhos de Cage com Cunningham, e nos quais a coreógrafa Carmen Jorge busca a inserção da tecnologia como interação e resposta. No seu percurso, a dança vai buscando, por meio de seus pensadores e de seus criadores, encontrar modos de dialogar e de inserir o mundo que a cerca, repetindo a idéia de que “não existe interpretação que não aconteça através do corpo”. A comunicação ocorre quando um corpo estabelece uma relação com o observador, e neste caso, fundindo-se ao meio tecnológico que dialoga com o cotidiano.

VÁRIAS IMPRESSÕES SOBRE A DANÇA, O MOVIMENTO E O CORPO

FILOSOFIA/PENSAMENTOS/DEFINIÇÕES

Neste ponto, apresentamos pensamentos, reflexões, definições e indagações sobre a dança pelo mundo, em diferentes épocas e culturas, e a visão de diversos bailarinos e coreógrafos. A ideia de reunir as várias concepções tem por finalidade levar o aluno ou leitor a compreender os pensamentos e momentos que permearam a história da dança, bem como apresentar o percurso do estudo do movimento do corpo. Estas ideias nos conduzem à reflexão sobre a dança em seu contexto histórico e às concepções sobre o corpo no decorrer do tempo. São momentos de separação e de unidade entre corpo e mente, de emoção, de abstração e de fisicalidade.

Em 1938, na Califórnia/EUA, Ruth Saint Denis e Ted Shaw fundaram a *Aldelphi's Department of Performing Arts*, e se tornaram os primeiros a pensar a dança no seu contexto social, político e cultural. O Departamento da Performance incluía o estudo do *Ballet Clássico*, as danças místicas e espirituais de várias culturas orientais, como, por exemplo, as danças indianas, a observação da natureza e a pesquisa do movimento humano, e partilhava de conceitos e de pensamentos como:

A maior função da dança é ajudar o homem a formar um conceito mais nobre de si próprio. Antes de mais nada o significado da dança mudou a partir do momento que o corpo passou a não mais ser cultivado apenas para



realizar grandes feitos, mas sim para exprimir, com o máximo de intensidade e emoções através do movimento... Serres, Michael, *Variações sobre o corpo*, pg 40

O conteúdo expressivo e espiritual norteava a organização do pensamento performático, enquanto na Europa, um pouco antes, nascia o movimento Laban/Wigman. Apesar da parceria com Laban em 1920, Wigman criou sozinha o Dresden Central School, centro de estudos para a inovação da dança moderna. Ela acreditava que “sem êxtase não há dança; sem forma não há dança”, e concebia a dança a partir da percussão e do silêncio, provocando o êxtase e a forma.

Na mesma década de 20, Isadora Duncan cultivava uma dança autêntica, política/cultural e natural. Seu pensamento norteava a educação, a emancipação feminina e a criação espontânea. Para ela, a “dança não era só a arte que exprime a alma humana através do movimento, mas o fundamento de uma concepção completa de vida, mais livre mais harmoniosa, mais natural. Duncan perseguia a ideia de que a educação começa pelo corpo, pelo movimento. Segundo ela, a dança é o êxtase Dionisíaco que arrasta tudo. Assim como Nietzsche, acreditava no movimento da natureza, e em um Deus que sabia dançar. Duncan trazia com ela, o sonho de uma educação infantil que percorresse o caminho do movimento, pois através da dança, todos se alfabetizariam. Com estes princípios, fundou escolas na Rússia e na Alemanha.

Em 1953, na França, Maurice Béjart reforçava as ideias de Duncan dizendo que dançar é tão importante para uma criança quanto aprender geografia ao lado de Jean Laurent, funda *Les Ballets de Étoile*, mais tarde rebatizado de *Ballet-Théâtre* de Paris, e reafirma os pensamentos de Ruth Saint Denis, acerca da unidade do homem com o corpo, dizendo que a dança é união do homem com seu próximo, do indivíduo com a realidade cósmica. A dança é, conforme ele, um ritual sagrado, um ritual social. Encontramos na dança essa dupla significação que está na origem de toda atividade humana. “ “ A dança é uma das raras atividades humanas, em que o homem se encontra totalmente engajado:

corpo espírito e coração (1974, pg 9, Dançar a Vida de Roger Garaudy). Na década de 80, a dança encontrou na filosofia e na ciência, um discurso que interage com as necessidades do momento e a neurociência apresenta novos estudos sobre a habilidade humana de se mover. Em 1980, a bailarina contemporânea Sara Pearson, retratada na foto da pg 20 descreve a dança contemporânea como uma filosofia do movimento, como um conceito humano de sentir ações, que permite que cada um dos bailarinos encontre a liberdade e perceba o desafio de encontrar o seu próprio vocabulário e nele mesmo comunicar o que reflete para o mundo. De acordo com ela, é de grande responsabilidade o homem poder se comunicar através do movimento, podendo permitir-se aprender movimentos de outros ou mesmo sentir a necessidade de encontrar a sua própria linguagem. Pearson vem colaborando com bailarinos norte-americanos no sentido de facilitar este encontro da linguagem individual através da integração com a natureza e os sentidos, desenvolvendo um trabalho de criação e de individuação.

Por outra perspectiva, Suzan Klein, pesquisadora do movimento e do ensino da dança contemporânea através do conhecimento anatômico prático, reflete sobre as conexões corporais, que segundo ela, são o que causam a ativação da energia no movimento da dança. É a partir dessas conexões que a energia flui. Quando as coisas não estão conectadas, então não há energia. Existe basicamente matéria e estrutura, e assim que se encontra a conexão, algo surge em um campo entre elas, e acontece energia. Ela afirma que quando trabalhamos com conexões, estamos trabalhando com energia e estrutura. Elas são realmente a chave do movimento, e existem conexões por todo o corpo. Na década de 80 e 90, muitos dos bailarinos brasileiros contemporâneos entraram em contato com seu trabalho. Hoje, podemos encontrar analogias no trabalho de Angel Vianna.

Alguns dos filósofos que influenciam o pensamento da dança contemporânea e estudam o movimento, trazem um significado para certas singularidades do corpo na dança e sua sensibilização, indicando a importância de uma formação consciente e contínua para o encontro do significado da comunicação clara através do movimento.

O filósofo português José Gil escreveu uma das obras de maior importância no universo da dança: “Movimento Total, O Corpo e a Dança”. Para ele, na dança, o consciente prevalece, ganha força, faz brotar o movimento criativo, a vida e a fluência do movimento criativo. Portanto, para ele, o movimento na dança não é inconsciente, é árduo e exige um trabalho sistemático até chegar à excelência. Neste caso, aponta a sistematização na educação do gesto para que na ação cênica este aconteça claramente após um grande aprimoramento. Do contrário, ele permanece no seu desenvolvimento natural e serve para manter o comportamento do homem nas suas ações do cotidiano.

Merleau Ponty, sob este mesmo ponto de vista de Gil, entende o corpo como linguagem e como o veículo do ser no mundo, e afirma que ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. Para ele, o ser humano é o centro da discussão sobre o conhecimento, que nasce e faz-se sensível em sua corporeidade.

Em Michel Serres, filósofo francês, encontramos muitas reflexões sobre o corpo como linguagem na comunicação com o mundo. Também podemos encontrar discussões realizadas ao lado de Pierre Lévy, sobre as mídias e a educação, a televisão, além de propostas de ensino a distância e tecnologias como a Wikipédia. Para ele, o corpo é o suporte da intuição, da memória, do saber, do trabalho e, sobretudo, da invenção. Um procedimento maquinal pode substituir qualquer operação do entendimento, jamais as ações do corpo. O corpo em movimento federa os sentidos e o unifica no tempo e no espaço.

Nada pode substituir o movimento humano, mesmo intermediado pelas mídias. A compreensão do movimento nos serve para a vida e nos possibilita o seu aprimoramento para as invenções, criações e singularidades expressivas. Percebemos que a filosofia está para a dança, como a dança é, em sua essência, a reflexão do próprio corpo enquanto movimento. O pensamento do homem encontra-se em seu movimento e o corpo é o pensamento, pois pensa integralmente.

Enquanto investigamos as ações do corpo, aprendemos a perceber o movimento que se construiu na *mimésis*. O

conhecimento adquirido parte da imitação e a imitação é onde se experimenta o prazer de fazer as coisas. Aplicando este raciocínio à dança, encontramos em Matthias Alexander, uma observação de que quando se faz uma investigação, descobre-se que cada uma das pequenas coisas que estamos fazendo no trabalho é exatamente aquilo que está sendo feito pela Natureza, onde as condições são apropriadas. A diferença está no fato de estarmos aprendendo a fazê-lo conscientemente, raciocínio correspondente ao pensamento de Serres.

As condições apropriadas, no caso da dança, são o ambiente da própria dança, e as informações comunicadas por meio de suas estéticas.

A natureza de suas informações se imprimem no corpo conscientemente, tornando-o apto para execução do gesto proposto para a cena.

Podemos encontrar a dança percorrendo o caminho do virtuosismo desde o *ballet* clássico até os dias de hoje. A dança traz o virtuosismo corporal imaginário para dentro da arte e consegue despertar na mente do observador a magia da impossibilidade deste fazer o que está vendo e de como fazer o mesmo. Os elementos apresentados simbolizam o que o espectador quer ver, colocando o agente do movimento como ser superior em feitos corporais e, por esta razão, digno de ser observado. A imitação se torna então, a identificação do público com o personagem que deseja ser, mas não pode.

Na contemporaneidade, encontramos diversas maneiras de mesclar e de pluralizar os feitos corporais das habilidades de grande virtuosismo e de diversificar a maneira de apresentar este corpo e essa forma de linguagem do movimento humano integrado à arte de exprimir ações do cotidiano e do imaginário. Considerando que podemos trazer o espectador quando se refere a dança de auto impacto, ao plano de reflexão de um imaginário de espelho onde este espectador observador procura a realização destas habilidades no outro a quem observa, podemos dizer que ele realiza os desejos de alcançar o que não pode. Esta observação vem de encontro aos inusitados passos de complexidade da dança clássica, mas com um diferencial importante associado a contemporaneidade. Hoje discute-se arte contemporânea

virtuosismo e ações simples sem necessariamente falar de oposição, é a estranheza que causa modificação e o agente está muito mais perto do observador. A criação da era científica transmite a libertação a serviço de um livre pensar e não só do espelhar impossibilidades. A agenda de construção de um pensamento da era científica se ocupa em pautar uma criação político/cultural apesar das dificuldades enfrentadas pelos artistas, e provoca uma transformação social vindo a serviço do desempenho possível para o movedor, ou seja, aquele que escolhe se mover em grande estilo ou em um outro desafio de movimentos inusitados. Permitimos que o observador se relacione com as ações e se transforme no espelhamento.

Atualmente, encontramos na dança tecnologia uma indagação de conceitos estéticos, como enfatiza a coreógrafa Carmen Jorge, é puramente a estética que pode ser a premissa de uma construção coreográfica e para isso usamos conceitos para uma criação individual, sem a referência do outro mas de si. Na corporificação de uma dança acrobática que não imaginamos sermos capazes de realizar o um imaginário impactante, do espectador, atua como anúncio de uma realização interna além de promover uma sensação de impossibilidade, o espectador, observador está exposto a situações inusitadas, de alto risco do que de uma forma mais comum de mover, mas hoje não impede de perceber a acessibilidade para tudo. O acrobata-bailarino Fábio Tavares, em fotos da pg. 30, salienta que o corpo é exposto a situações inusitadas e que a acrobacia se torna uma forma de trazer o esporte para dentro da dança. Segundo ele, o fato de realizar esta ação, já se torna arte, podendo com ela percorrer o imaginário humano e impulsioná-lo a outra situação que não a de seu cotidiano. Tavares é diretor artístico da *Streb Extrem Action Dance Company*, em New York, e tem uma experiência incorporada de várias técnicas de dança contemporânea com Rocio Infante, Susan Klein, *Alexander Technique*, percebendo que o corpo se transforma para a necessidade da ação do momento.

Para outro bailarino, o acrobata Pablo Colbert, “A dança e acrobacia é um encontro que ganha uma unidade quando em contato com outras áreas das artes, tais como a música e as artes visuais e, quando incorporadas, fazem parte de um mesmo corpo

em conjunto com o meio que respiram”. Este meio de deslocar a arte da dança para um espaço do virtuosismo ganha espaço na visão atual, não diminuindo a capacidade de indagação, não estando no papel da alienação pela distração.

Em busca de um caminho coletivo, o homem vem buscando várias formas de sensibilizar o corpo por meio da arte como dança. Para tanto, traz um corpo hábil, mais próximo do humano-cotidiano, ainda que lide com grandes habilidades ilusórias.

Conforme Deborah Colker, no documentário “Um olhar sobre a dança “ p/5. “A dança contemporânea, como a arte contemporânea, como qualquer outro trabalho artístico é visceral, e essencial, passando a ser necessário”. Ela causa impacto, no sentido de tirar de dentro das entranhas a verdade e conseguindo expor verdades, na maior transparência possível, para si, e para um público. Neste momento, como em tantos outros, podemos encontrar em Deborah as questões e a resposta: Para que a arte? Por que a arte? E o que é mesmo que a arte faz com as pessoas? Para que dançar? Por que dançar?

Há uma necessidade de transcender à realidade e isto é uma necessidade, um caminho energético, um caminho normal, um caminho filosófico, um caminho espiritual. E é também, um caminho simples, no final das contas. É a arte de viver que se aproxima disto tudo”.

Quando observamos estas questões e as respostas, distinguimos o êxtase de Duncan e de Wigman, e o encontro filosófico de pensadores do movimento humano quanto dança e no consciente representado por ele.



Mario da Silva e Rocio Infante em “Abraço de Câmara”.

A dança e a música ao vivo é uma instrumentalização para compor o pensamento coreográfico. A dança e a música podem fazer parte de um movimento integrado de interpretes-criadores. Esse assunto pode ser um argumento para a criação coreográfica onde podemos encontrar um diálogo entre ambos e não somente um acompanhamento.

Como já sugeria Alwin Nikolais, a dança tem seu próprio ritmo, sua música, seu tempo-espaço e fala, e pode ser pertinente que o movimento apareça primeiro, então poderá ser preenchido por uma representação sonora. A dança é vida e o corpo é vivo, por isto, não existe interpretação que não aconteça através do corpo. A comunicação ocorre quando ele estabelece uma relação com o observador, e a dança é a energia que percorre o espaço entre um corpo agente e o observador. Ou seja, a dança é a conexão entre eles, e o corpo é a configuração de uma existência. Com ele, estamos em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A natureza do corpo é o movimento. Por esta razão, também é a dança e todas as técnicas que trabalham com o aprendizado corporal. Elas se difundiram entre os pesquisadores do movimento do corpo que não deixaram de refletir sobre a anatomia, a cinésiologia e a história. Estas experiências de aprendizado transcendem o corpo através de suas práticas aplicadas ao movimento.

Apesar de hoje em dia a dança ser uma área das artes de estudos teóricos e reflexivos, o ato de dançar atravessa uma prática constante e diária. As danças – as populares, as de rua, as ritualísticas, o *ballet*, o jazz, a moderna, a contemporânea – fazem parte de uma prática do movimento do prazer e da repetição contínua, do divertimento e do cênico.

Por isto, encontramos nas ruas das cidades pessoas desenvolvendo habilidades corporais para as danças de rua, danças populares e festas ritualísticas do norte e nordeste do Brasil, manifestações em festas jovens como o *funk* e outras, as quais, muitas vezes, tornam-se cênicas, mas nunca deixam de ser artísticas ao passarem das ruas para o palco.

O movimento de dança atual abre possibilidades para que o grande público possa ter acesso às mais diversas formas de manifestação artística. Abrigando novamente as performances nas suas vertentes mais amplas no diálogo com as artes visuais, as acrobacias e as festas colocam ao observador a possibilidade de apreciação das mais diversas artes, bem como disponibilizam a

sua prática.

É inquestionável o fato de podermos interferir – assim como músicos, figurinistas, artistas visuais e comunidades – em nosso meio através da dança, provocando novos hábitos e novas maneiras de pensar, de vestir, de andar e de perceber a vida, mudando preceitos e abolindo preconceitos. Ou seja, a história nos mostra que a dança é capaz de fazer surgir novos e diferentes comportamentos, pois ela lança sobre todos e sobre tudo, um olhar mais humano, entendendo o ser como um todo.

A dança é, pois, um corpo, um espírito, uma energia, uma sensação, uma ação, um improviso, uma questão, uma filosofia, uma construção da corporeidade a cada dia.

Neste livro, menciono técnicas de dança às quais recorri durante a minha preparação pessoal como bailarina e como pesquisadora corporal. As idéias aqui expostas são o resultado de conversas que pude ter com os criadores ainda vivos, com quem pude aprender pessoalmente e em aulas com Martha Graham, Alwin Nikolais, Mercê Cunningham, Pina Bausch e ainda Val Folly e Rolf Gelewiski, no Brasil. Entre os contemporâneos cito Sara Pearson, Patrik Widrig, Susan Klein, Jennifer Muller, Twyla Tharp nos EUA, e Eva Schull, Penha de Souza, Clarisse Abujamra e Milena Morozowicz, no Brasil.

Cito ainda, técnicas de dança as quais tive o prazer de compartilhar por meio de outros professores, tais como a Técnica de José Limon, Alvin Ailey com a técnica de Horton, e também no Brasil, Angel Vianna. Lembro que todas estas contribuições técnicas estão impressas na minha memória corporal, como também na informação adquirida a partir de conversas pessoais e na observação desses criadores. O contato estético e técnico e, muitas vezes pessoal com estas personalidades da criação da dança, me possibilitaram perceber tamanha generosidade, e também o intenso caminho a percorrer na pesquisa e na prática, pois a dança é um universo de possibilidades de pesquisa e de envolvimento humano. Todos estes criadores abrem inteiramente seus caminhos para outros, disponibilizando ideias de criação e informações valiosas para o estudo do corpo e da dança.

Gostaria de dizer ainda, que a possibilidade de poder transmitir estas e outras informações para outros, através de um trabalho como este, é de suma importância na história do meu trabalho e daquilo que almejo formar e alcançar, e termino por dizer que a dança não é uma nova magia, mas uma magia nova, construída a partir de cada gesto, de cada articulação.

BIBLIOGRAFIA

BISSE, Jaqueline de Meira. *Dança e Modernidade*. 2008, f 40 dissertação. (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

DUNCAN, Isadora. *Isadora: Fragmentos Autobiográficos*. Trad. de Lya Luft. Porto Alegre: L&PM 1996.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: Repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Trad. de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GELB, Michael. *O aprendizado do Corpo: Introdução a Técnica de Alexander*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GIL, José. *Movimento Total: O corpo e a Dança*. Trad. de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOMES, Alair de Oliveira. *Reviravolta na Arte do Século XX*. Niterói/RJ: EDUFF, 1995.

JOHNSON, Don. *Corpo*. Trad. de Aduari Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PÓLO, Juliana. *O corpo anoréxico. Dos abusos midiáticos às experiências de novos processos comunicativos*. 2009, 50f. (Programa de estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* São Paulo: Funarte, 2009.

SERRES, Michel. *Variações sobre o Corpo*. Trad. de Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BIBLIOGRAFIA

TEIXEIRA, Letícia Pereira. *Inscrito em meu Corpo*: Uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna. 2008, 87 f. Dissertação. (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Um Olhar sobre a Dança. Produção da Tempo Arte Ltda. Direção de Rocio Infante. Direção de arte de Thais Aguiar. Direção musical de Mario da Silva. Local: Curitiba, New York, Rio de Janeiro, São Paulo, DVD com 2 horas de duração, dividido em 4 programas de 20 min.. (danças brasileiras, ballet clássico, dança moderna e dança contemporânea).

VIEIRA INFANTE, Maria do Rocio. Imaginação Liberada, um processo de aprendizado da arte corporal: Conexões e extensões corporais à movimentação enquanto ação cênica. In: II simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, 2007, Curitiba. Anais.

Sites:

[www.estudiocontemporaneo.com/1999 à 2011](http://www.estudiocontemporaneo.com/1999%20a%202011)

<http://corpocidade.blogspot.com/>