



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ARTES CÊNICAS**

**ESCOLA DE TEATRO**

**ROSANE GONÇALVES DE ALMEIDA TORRES**

**Que corpos são esses que dançam?  
Reflexões acerca do “corpo ideal”, da “verticalidade imperiosa”, do  
hibridismo estético e dos elementos de brasilidade na criação de  
companhias nacionais contemporâneas.**

**SALVADOR  
2008**

**ROSANE GONÇALVES DE ALMEIA TORRES**

**Que corpos são esses que dançam?  
Reflexões acerca do “corpo ideal”, da “verticalidade imperiosa”, do  
hibridismo estético e dos elementos de brasilidade na criação de  
companhias nacionais contemporâneas.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de  
grau de Mestre em Artes Cênicas.  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de  
Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suzana Maria Coelho Martins.

**SALVADOR  
2008**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Unespar Campus de Curitiba II**

Torres, R. G. de A. Que corpos são esses que dançam? Reflexões  
acerca do “corpo ideal”, da “verticalidade imperiosa”, do hibridismo estético e dos  
elementos de brasilidade na criação de Companhias Nacionais Contemporâneas.  
Salvador, 2008  
166 f.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia , 2008.  
Orientador : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Suzana Maria Coelho Martins

1. Processos criativos. 2. Corpo. 3. Verticalidade.  
4. Hibridismo corporal. I. T.

CDD : 793.3

**ROSANE GONÇALVES DE ALMEIDA TORRES**

**Que corpos são esses que dançam?  
Reflexões acerca do “corpo ideal”, da “verticalidade imperiosa”, do  
hibridismo estético e dos elementos de brasilidade na criação de  
companhias nacionais contemporâneas.**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Suzana Maria Coelho Martins.  
Departamento de Teoria e Criação Coreográfica, UFBA

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Antonia Pereira.  
Departamento de Teatro, UFBA

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Margarida Gandara Rauen.  
Departamento de Teatro, FAP

Salvador, 25 de junho de 2008.

*Aos meus pais Valentim e Judith,  
pela oportunidade que me deram de viver esta vida  
a partir de seus brilhantes conselhos e exemplos de garra e luta.*

*Aos meus filhos Luiz Guilherme e Louise,  
pelo amor e apoio recebido, pelo carinho nas horas certas,  
pelos beijos inesperados, pela paciência e  
ajuda nas horas de aperto, contribuições inestimáveis.*

*Minha família, meu maior tesouro,  
minha inspiração, razão de todo meu viver.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Pai Eterno, principal amigo e companheiro das horas solitárias, por toda ajuda e inspiração recebida;

Meus queridos irmãos: Rosângela e Valentim, por me amarem e acreditarem em mim;

Allan Kardec, Elaine Rodrigues e Noeli Dias fortes “estacas” nas horas de dor, firmes alicerces, amigos e irmãos de todas as horas, certas e incertas, boas e amargas;

A doce Dulce, pelo carinho, companheirismo, ajuda e sincera amizade.

Ao Presidente Marcelo Villela De Lucca, pelo amparo e orientação, fundamental para o resgate do equilíbrio espiritual.

Fernanda Faria e Paula Ribeiro, amigas e irmãs, apoio constante, grande ajuda nas longas madrugadas, boas risadas, lindas lembranças;

Profª Drª Suzana Martins, minha orientadora, por sua compreensão e estímulo, valorosas trocas intelectuais, por nossa amizade, pelas boas risadas e sua sabedoria e sensibilidade artística;

À banca de qualificação e defesa desse trabalho, Profª Drª Antonia Bezerra Pereira e Profª Drª Margarida Gandara Rauen, meu reconhecimento e gratidão pelas competentes e valiosas contribuições.

Cinthia Andrade, amiga sincera e fiel, incentivadora, exemplo a ser lembrado e seguido.

Cristiane Wosniack, responsável direta pela retomada do trabalho, apoio incondicional e humano. Obrigada por me fazer acreditar que posso mais, especialmente pela orientação segura e constante.

Aos amigos: Mario Costa, Luiz Bornancim e Noemia Pancke, pelo exemplo de amar e servir ao próximo incondicionalmente;

Ao Centro Cultural Teatro Guaíra, na pessoa de Jocy Bercket, coordenadora da Escola de Dança, por permitir e apoiar esse estudo de forma sensível e humana, pela confiança depositada em mim e nesse trabalho;

À Faculdade de Artes do Paraná: direção e Departamento de Dança, pela oportunidade impar deste MINTER;

E aos professores e coordenadores do PPGAC/UFBA, que com seus conhecimentos, experiência acadêmica e artística ajudaram-me a ampliar o olhar, organizando meu pensamento e transformando minha experiência artística em argumento científico.

## SUMÁRIO

<b>LISTA ILUSTRAÇÕES</b> .....	<b>vi</b>
<b>LISTA DE TABELAS</b> .....	<b>viii</b>
<b>RESUMO</b> .....	<b>xiv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>xi</b>
<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>xiii</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>16</b>
<b>1 INSTITUIÇÃO DA “VERTICALIDADE IMPERIOSA” E “CORPO IDEAL” PARA A DANÇA CÊNICA</b> .....	<b>22</b>
1.1 “O CORPO IDEAL” .....	22
1.2 ORIGEM E INSTITUIÇÃO DA TÉCNICA DO BALÉ CLÁSSICO .....	28
1.3 A “VERTICALIDADE IMPERIOSA/“ <i>APLOMB</i> ” COMO UM DOS VALORES ESTÉTICOS DA DANÇA CÊNICA .....	39
1.4 CONSEQÜÊNCIAS DO “CORPOIDEAL” : HOMOGENEIDADE, PERFECCIONISMO E VIRTUOSISMO .....	51
<b>2 A TRANSFORMAÇÃO DOS PADRÕES ESTÉTICOS NA TRANSIÇÃO DO BALÉ CLÁSSICO PARA A DANÇA MODERNA</b> .....	<b>60</b>
2.1 O SURGIMENTO DA DANÇA MODERNA .....	60
2.1.1 Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Sain’t Dennis surge a “nova dança” .....	70
2.1.2 Segunda Geração da Dança Moderna.....	83
2.1.3 Padrões estéticos da Dança Clássica e início da Dança Moderna.....	97
2.2 DANÇA CÊNICA NO BRASIL: BREVE RETROSPECTIVA.....	100
2.2.1 Contexto Sócio Cultural da Dança Cênica no Brasil.....	100
2.2.2 Pioneiros da Dança Moderna no Brasil.....	106
<b>3 OS CORPOS QUE DANÇAM A CENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>112</b>
3.1 HBRIDISMO CULTURAL – CORPORAL.....	112
3.2 TRÊS DÉCADAS... TRÊS GRUPOS.....	116
3.2.1 Grupo Corpo (1975) - Belo Horizonte, MG.....	117
3.2.2 Quasar Cia de Dança (1988) - Goiânia, GO .....	128
3.2.3 Grupo Cena 11 Cia. de Dança (1986) - Florianópolis, SC .....	139
<b>4 ASPECTOS CONCLUSIVOS</b> .....	<b>153</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>158</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>164</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: “As cinco posições do Ballet” .....	24
Figura 2: “Ballet a Entrée” Ballet des fées des forêts de Saint-Germain .....	31
Figura 3: “Luís XIV como o Apolo”.....	35
Figura 4: “Gaetano Vestris” .....	41
Figura 5: “Marie Taglioni em Lê Sylphide 1ºAto” .....	44
Figura 6: “Dança da corte - Mestre de dança”.....	47
Figura 7: “Pavana da corte”.....	47
Figura 8: “Jean Balon dançando na Ópera” .....	47
Figura 9: “Marie-Anne de Cupis Camargo” .....	48
Figura 10: “Pás de Quatre” .....	48
Figura 11: “Fanny Elssler”.....	48
Figura 12: “Traité elementarie, théorique et pratique de l’art de danse” Carlo Blasis .....	51
Figura 13: “O Quebra Nozes”, 2º ato. Ekaterina Maximova e Vladimir Vasiliev.....	54
Figura 14: “O Quebra Nozes”, 2º ato, solo. Rudolf Nureyev .....	54
Figura 15: “A Bela Adormecida”, 3º ato. Natalya Makarova e Mikhail Barishnikov .....	54
Figura 16: “Sonata”, Grupo Corpo .....	58
Figura 17: “Nazareth”, Grupo Corpo .....	58
Figura 18: “Nazareth”, Grupo Corpo .....	58
Figura 19: “Bach”, Grupo Corpo .....	58
Figura 20: “Lecuona”, Grupo Corpo.....	59
Figura 21: “Ongotô”, Grupo Corpo .....	59
Figura 22: “A Tarde de um Fauno”, 1912 .....	68
Figuras 23, 24 e 25 “A Sagração da Primavera” – 1913 .....	69
Figura 26: “Serpentine Dance”.....	72
Figura 27: “Loïe Fuller” – 1905 .....	72
Figura 28: “Parthenon”- Isadora Duncan .....	74
Figura 29: “La Marseillaise”, Isadora Duncan 1915 .....	74
Figuras 30, 31 e 32: “Hexentanz”, 1913, Mary Wigman .....	80
Figura 33: “From a Grecian Vase”, Ruth Saint Denis, 1916 .....	82
Figura 34: “O Pavão”, Ruth Saint Denis .....	82
Figura 35: “Sacerdotisa de Ísis”, 1916 .....	87
Figura 36: “Xochtil”, 1923, Martha Graham .....	87
Figura 37: “Soichi Sunami”.....	87
Figura 38: “A Study in Lacquer”- Martha Graham, 1926 .....	87
Figura 39: “Letter to The World”-1940, Martha Graham .....	88
Figuras 40, 41, 42: “Martha Graham” – Médéia- 1947 .....	88

Figura 43: “Trio A”, Yvonne Rainer, 1982. Fotografia: Jack Mitchell .....	92
Figura 44: “Solo Film & Dance”, Douglas Dunn, 1977. Foto: Nathaniel Tilest .....	92
Figura 45: “Performance”, Deborah Hay, 1979. Fotografia: Ellen Wallenstein .....	92
Figura 46: “Backwater Twosome”, Steve Paxton, 1977. Foto: Johan Elbers .....	92
Figura 47: “WaterMotor”, Trisha Brown, 1978. Fotografia: Babette Mangolte .....	92
Figura 48: “Maria Maria” - 1976 .....	118
Figura 49: “Último Trem” - 1980 .....	118
Figura 50, 51, 52 “21” – 1992.....	121
Figura 53, 54 e 55: “21” – 1992 .....	122
Figura 56 “Prelúdios” - 1985: .....	123
Figura 57: “Sonata” – 1984: .....	124
Figura 58 e 59 “Bachiana” – 1986 .....	124
Figura 60 e 61 “Mulheres” – 1988 .....	125
Figuras 62, 63, 64, 65, 66 e 67: “Missa do Orfanato” – 1989.....	126
Figuras 68, 69, 70, 71, 72, 73 e 74 “Nazareth” – 1993.....	127
Figuras 75, 76 e 77 “Versus” - 1995 e 1996 .....	132
Figuras 78, 79, 80 e 81 “Divíduo” – 1998- 1999 .....	133
Figuras 82, 83 e 84 “Coreografia para ouvir”- 1999 .....	137
Figuras 85 e 86 “ Versus” 1996.....	138
Figura 87: “Coreografia para ouvir” 1999 .....	138
Figuras 88, 89 “Resposta sobre dor” – 1994.....	144
Figuras 90 e 91 “ O Novo Cangaço”- 1996 .....	145
Figuras 92, 93 e 94 “In’Perfeito” – 1997.....	146
Figuras 95, 96, 97 e 98 “In’ Perfeito”- 1997.....	147
Figuras 99, 100, 101, 102, 103 e 104 “Violência” – 2000 .....	147
Figura 105, 106 e 107 “Projeto SKR”- 2002 .....	149
Figuras 108 e 109 “Violência” – 2000 .....	149

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1: Breve Panorama do Surgimento da Dança Moderna americana e germânica....95

TABELA 2: Breve Panorama do Surgimento da Dança Cênica no Brasil.....104

## RESUMO

Nesta dissertação, propus, com base no contexto histórico, analisar comparativamente os corpos que dançam a cena brasileira. O objetivo foi identificar a forma de apropriação do uso “verticalidade imperiosa” e “corpo ideal” como valores estéticos e perceber as formas de hibridismo corporal nos processos de criação da Dança Cênica brasileira. Observei ainda que, no período que compreende o século XVII até o século XX, configurou-se um tipo de corpo e dança condizente com os ideais e valores sócio-culturais de cada época destacada.

A dança, como forma de pensamento de uma determinada época, carrega em sua estrutura e em seus movimentos marcas importantes de um contexto sócio-cultural. Para além desse fato, vi que também ela reflete seus ideais pela forma de sistematização técnica e, por sua vez, a dança produz padrões de movimentos específicos, vestimentas e outros elementos que, afinal, compõem seu universo. Esse conjunto de dados somado, quando classificado e identificado, certamente traz propostas estéticas distintas para a arte da Dança. A fim de desenvolver esta pesquisa, dividi, então, o estudo em três capítulos.

O primeiro intitula-se **Instituição da “Verticalidade Imperiosa” e “Corpo Ideal” para a Dança Cênica**. Estudei ali a História da Dança Cênica que teve seu início no século XVII. A princípio, na corte francesa, a dança configurou um ideal de corpo coerente com os padrões de etiqueta social vigentes: corpos elegantes, esguios, refinado, distante do corpo “natural” encontrado na plebe. Como forma de poder e honrarias, a verticalidade do tronco desse corpo passou a ser ressaltada com uma postura física que ascendia ao alto, sugerindo poder, superioridade à qual denominamos “verticalidade imperiosa”. Seguindo a História, verifiquei que a estética do romantismo ampliará os conceitos de “corpo ideal” e “verticalidade imperiosa” em função da proposta de homogeneidade, busca de perfeição técnica e virtuosismo.

No segundo capítulo, **A Transformação dos Padrões Estéticos na Transição do Balé Clássico para a Dança Moderna**, aprofundi os ideais de corpo. Tais ideais foram sendo modificados em função dos novos pensamentos do final do século XIX que influenciaram os meios sócio-cultural e artístico. E o corpo que dança foi sendo adaptados às novas propostas estéticas. O uso da verticalidade no tronco do bailarino também sofreu modificações, porque se adequou aos propósitos que a nova dança oferecia. Com a entrada da Dança Moderna foi possível também observar práticas híbridas no contexto criativo coreográfico, verificada inclusive no histórico do início da Dança Cênica no Brasil.

No terceiro capítulo intitulado **Os Corpos que Dançam a Cena Brasileira Contemporânea**, analisei comparativamente três companhias brasileiras de Dança Contemporânea fundadas nas décadas de 1970, 1980 e 1990: o Grupo Corpo, da cidade de Belo Horizonte - MG, Quasar Cia. de Dança da Cidade de Goiânia – GO e Grupo Cena 11 Cia. de Dança da Cidade de Florianópolis – SC. Busquei identificar as relações estabelecidas nos processos coreográficos, com os conceitos e as suas respectivas transformações de “corpo ideal”, o uso da “verticalidade imperiosa” e a apropriação e manipulação de processos híbridos nas propostas estéticas de cada grupo selecionado.

**PALAVRAS-CHAVE:** processos criativos, corpo, verticalidade, hibridismo corporal.

## ABSTRACT

In this study I intended to show, according to the historic ground, a comparative analysis on the body that dances in the Brazilian scenario. As a matter of fact, I aimed to identify how to get the so called “commanding verticality” form of the body, as well as the “ideal body” which show up the aesthetic values. It is also the goal of this study to understand the different processes of the establishment of the body hybridism in the Brazilian scenic dance. Furthermore, I checked the different types of the body or the dance from the historic period between the 17<sup>th</sup> century and the 20<sup>th</sup> century. In fact, it was learned that both body and dance have been showing their development all through those period of time.

It has to be known that dance carries with it some social and cultural ways of living and thinking due to a special way of a special thinking. And more than that, it is important to understand that, through the dance, one can see some specific patterns that clear up as well as explain the changing in social behavior. Once it is checked and identified, one can easily point out some aesthetic standards for the Dance. For the sake of this research I have divided it in three chapters.

The first - **The use of “commanding verticality” and of the “the ideal body” for the scenic dance** -, I studied the history of the scenic dance since the 17<sup>th</sup> century, which is marked as the beginning of this dance. I settled that in the midst of the French society of the seventeenth, dance meant an art that could easily show a way of dressing, of walking; in short, dance could clearly determine a specific pattern of the French high class that was absolutely different from the poor class, who had a so called “natural” body. Moreover, such a high class way of acting suggested this power and honor of a group who held honor, majesty, hence, power.

The second chapter – **The aesthetic transformation patterns in the transition of the classic ballet and the modern dance**, I discussed the body itself. I managed to show that those patterns were been changed through the times due to new ways of thinking and facing life which influenced people of the 19<sup>th</sup>, their social lives, their culture, or their art.

In fact, that verticality in dance and in life suffered a kind of an utter change due to this new dance: the modern dance. One can see a hybrid practice that effectively happened in the dance choreography context, including the Brazilian dance scenario.

In the third and last chapter, **Those bodies that perform the Brazilian contemporary scenario**, I studied three Brazilian dance companies: the 1970 Grupo Corpo from Belo Horizonte, Minas Gerais; the 1980 Quasar Cia. de Dança da Cidade de Goiânia, Goiás, and the 1990 Grupo Cena 11 da Cidade de Florianópolis, Santa Catarina. In fact, what I did was to check out the choreographic processes settled by each one of them, their concepts or their changing that occurred in the “ideal body”, in the “commanding verticality”, as well as in the specific way of dealing with the this hybrid practice in each of these three dance companies.

**KEYWORDS:** *creative processes, body, verticality, body hybridism.*

## APRESENTAÇÃO

A dança – possibilidade de arte inscrita no corpo –  
é metáfora do pensamento e realidade desse mesmo corpo.  
(DANTAS, 1999-24) <sup>1</sup>

Comecei minha carreira na dança aos doze anos estudando Balé Clássico. Nascida na cidade de Arapongas, interior do Paraná, na década de 1960, cultivava o sonho comum em muitas meninas dessa idade, de ser artista bailarina. Aos quinze anos, devido à dedicação e empenho, tornei-me assistente de uma professora que ensinava essa técnica. Minha função era auxiliá-la na demonstração e correções de passos ou mesmo substituí-la na sua ausência. Assim, iniciei a minha carreira como professora de dança que mantenho até hoje.

Alguns anos mais tarde, abri o meu próprio espaço, onde além do Balé Clássico também lecionava a Dança Moderna. Nos períodos de férias, eu costumava viajar para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro para tomar aulas de Balé Clássico, Dança Moderna e *Jazz* com os seguintes professores: Ismael Guiser, Hanila Biernacka, Décio Otero, Márika Gidali, Sonia Motta, Klaus Vianna, Angel Vianna, Ruth Rachou, Lennie Dale, Ricardo Ordonez, Breno Mascarenhas, entre outros. Nessa época, isso era muito comum entre os alunos de dança, que ao mesmo tempo em que aprendiam, também ensinavam as técnicas de dança nas escolas.

Em 1984, tornei-me bailarina profissional, atuando em grupos independentes de Dança Moderna e *Jazz*. Nos anos 1988 e 1989 obtive, respectivamente, dois diplomas: um como Bacharel e outro como Licenciada em Dança, pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUC/, Fundação Teatro Guaíra em Curitiba, Paraná. Depois de graduada frequentei o curso de aperfeiçoamento na área de Dança Moderna, no *Nikolais/ Louis Foundation for Dance*, tendo como mestres os artistas Alvin Nikolais e Murray Louis, na cidade de Nova York, EUA.

---

<sup>1</sup> DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

Enquanto acadêmica, organizei um grupo amador de Dança Contemporânea e *Jazz*, no qual atuei como diretora, coreógrafa, bailarina e professora. Essa experiência tornou-se um espaço promissor para o exercício de minhas idéias sobre dança. Em quatro anos, além de montagens e circulações anuais, o grupo conquistou cinco prêmios em festivais nacionais de dança, alcançando reconhecimento da classe artística e uma crítica favorável ao trabalho coreográfico.

Atualmente, além de coreógrafa, atuo como professora de Dança Contemporânea em dois estabelecimentos. O primeiro, de Ensino Superior - o Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná/ FAP, no qual respondo pelas disciplinas de Teoria e Análise do Movimento, Técnica de Ensino da Dança Moderna e Prática de Ensino da Dança Moderna-Estágio Supervisionado. Nessa instituição exerci também, por quatro anos, a função de Coordenadora do Curso de Dança (1995-1999). O segundo, uma escola de Dança Clássica de Ensino Médio, a Escola de Dança do Teatro Guaíra - EDTG/, Centro Cultural Teatro Guaíra, na cidade de Curitiba, Paraná, no qual respondo pela Supervisão Pedagógica e disciplinas práticas e teóricas de Dança Contemporânea. Desde 1988, trabalho nessa escola, na qual fui diretora no período de 2003 a 2004.

Outra experiência relevante para a construção do meu olhar sobre a dança e o corpo que dança foi o envolvimento com questões políticas, que começaram no Fórum Nacional de Dança-2001, ao defender a Dança como Arte contra o Conselho Federal de Educação Física- CONFEF. Tal atuação permitiu-me representar o Estado do Paraná, na Câmara Setorial de Dança junto à Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, órgão pertencente ao Ministério da Cultura - MINC do Governo do Brasil. Essa vivência no Fórum Nacional e na Câmara Setorial de Dança foi importante para a visão que construí com relação aos conceitos de dança e de corpo na cena brasileira, elaborados a partir das discussões e reflexões com os grupos brasileiros de dança.

Ao longo da minha carreira como artista da dança, venho observando que houve épocas na História da Dança em que os conceitos de corpo buscavam, de certa forma, atender ao modelo hegemônico, estabelecido pelos padrões estéticos mundiais eurocêntricos e norte-americanos da Dança Clássica. Esses modelos se materializavam na figura dos principais bailarinos de companhias estrangeiras, que por terem um “exímio padrão técnico”, enaltecendo a estética da

dança, serviam como referência de "corpo ideal". Atualmente, vemos entrar para a cena outros corpos diferentes quanto ao seu aspecto físico-estético, que se apresentam diferentes do modelo ideal e não se assemelham entre si, privilegiando as características pessoais de cada bailarino.

O presente estudo não pretendeu provar a existência ou não de um "corpo ideal" para a dança, mas refletir sobre o contexto sócio-cultural em que esse padrão físico-estético vem se instituindo e como os bailarinos e coreógrafos se utilizam dessa referência. Assim como nos propusemos refletir sobre as transformações conceituais do corpo que dança a cena durante o período compreendido entre a formação da primeira escola de dança no século XVII, passando pela instituição da Dança Moderna no final do século XIX e pela dança pós-moderna até a década 1990 quando serão reconhecidas e apontadas as práticas híbridas.

## INTRODUÇÃO

A dança, como todas as artes, é uma tentativa de respostas às questões colocadas por uma época.  
(GARAUDY, 1980, p. 136)<sup>2</sup>

Que corpo é esse que dança?

Os padrões de corpo que surgiram para a dança se apresentaram conforme as necessidades sociais e culturais, suprimindo também as expectativas dos coreógrafos que marcaram cada época da História da Dança. Eles se construíram, a partir da criação da técnica e estavam vinculados a um ao outro de tal forma que dificultava a dissociação entre o estilo de dança, a técnica e os padrões corporais por se relacionarem intrinsecamente à estética.

Hoje, geralmente, a maioria dos grupos de dança não se dispõe a trabalhar uma técnica de dança pré-estabelecida. Eles preferem desenvolver trabalhos corporais que atendam dialeticamente à proposta estética, como também aos corpos que têm disponíveis.

Em meio a inúmeros estudos sobre o corpo, o seu funcionamento, a sua estrutura, as infinitas funções e possibilidades de mobilidade, notamos que para diversos tipos e modalidades de dança também havia em cena, diferentes corpos. Percebemos que o corpo que dança a Dança do Ventre, por exemplo, apresenta um formato e desenvolvimento de potencialidades diferenciados daquele corpo que dança a Dança Clássica ou a Dança *Jazz*. Observamos nesses corpos, habilidades distintas, as quais permitem que determinado estilo<sup>3</sup> de dança seja apresentado de maneira peculiar, tanto no desenvolvimento técnico-artístico quanto na sua expressividade. Vislumbramos, ainda, que a postura corporal do bailarino<sup>4</sup> se altera frente ao seu desenvolvimento técnico.

---

<sup>2</sup>GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Prefácio Maurice Béjart; tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

<sup>3</sup>“Estilo de dança” se refere à dança de determinado período ou técnica, definidas por uma estética específica.

<sup>4</sup>“Bailarino” será o termo usado nesta dissertação para a pessoa que a partir de um envolvimento técnico ou estético com a dança, representa-a enquanto Arte Cênica. Na legislação brasileira, no Quadro Anexo ao Decreto nº. 82.385 de 05 de outubro de 1978 que regulamenta a Lei nº. 6.533 de 24 de maio de 1978, a qual dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculo de Diversões, declara como BAILARINO ou DANÇARINO, o artista que “executa danças através de movimentos coreográficos pré-estabelecidos ou não; ensaia seguindo orientação do Coreógrafo, atuando individualmente ou em conjunto, interpretando papéis principais ou secundários; pode optar pela dança clássica, moderna, contemporânea, folclórica, popular ou *shows*; pode ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança, reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação, obedecendo as condições para registro como professor”. Para se tornar um bailarino profissional no Brasil, faz-se necessária a obtenção do “DRT” – que é o número do registro junto à Delegacia Regional do Trabalho, órgão pertencente ao Ministério do Trabalho e Emprego - MTE, do Governo Federal.

Além da intencionalidade do movimento que produz diferentes expressividades, a execução dos movimentos realizada por corpos treinados para uma determinada técnica ou estilo da dança, também apresentam diferenças. Essas, por sua vez, são percebidas em corpos preparados por uma determinada técnica, embora façam uso de outras técnicas. Por exemplo, o corpo de um bailarino que por anos recebeu treinamento na técnica do Balé Clássico, esse corpo mostra-se diferente na execução da coreografia daquele que não teve treinamento similar. As sutilezas são tantas, que mesmo os corpos que recebem treinamento técnico-artístico idêntico e executam a mesma coreografia, também se mostram diferentes. Enfim, foi pensando dessa forma que iniciamos a construção das seguintes perguntas: Que corpo é esse que dança? Diferentes estilos ou técnicas de dança requerem diferentes tipos de corpos ou corpos específicos? Existe um corpo ideal para a dança? Qual seria esse ideal, a que princípios ele atende, de que forma esse ideal é ou foi instituído? Diante dessas perguntas, desenvolvemos a pesquisa através da bibliografia e da aplicação de entrevistas formais com os fundadores coreógrafos de três grupos brasileiros da Dança Contemporânea, do século XX, selecionados para esta dissertação. As informações das respostas obtidas nestas entrevistas vieram colaborar com as nossas reflexões sobre o objeto de estudo em questão.

Há pouco tempo, o valor estético para o corpo que dança se pautava no modelo resultante de um processo de aprendizado que vinha de "fora para dentro", da imitação, da cópia, ou então, de um modelo importado de outras culturas. Após três séculos (XVII, XVIII e início do XIX) de construção de um padrão de corpo, que atendesse a pressupostos técnicos e estéticos, o mundo da dança entrou para a modernidade com a norte-americana Isadora Duncan (1878-1927), que inaugurou uma nova era, propondo uma maneira diferenciada de expressão para a dança. Duncan abriu a possibilidade de dançar com outros recursos técnicos, rompendo com o padrão de corpo estabelecido até então pela dança clássica. Ela se interessava por dançar ouvindo seus referenciais de dentro do seu corpo, o ritmo, gestos naturais e inspirada pela Natureza, e a mitologia grega, como afirma Bourcier (1987, p. 248)<sup>5</sup>: "escutar as pulsações da terra, obedecer a lei de gravitação feita de atrações e repulsa, de atrações e resistências". Com esse pensamento, diferentes percepções se estabeleceram, outras expressividades se manifestaram e a Dança Moderna, logo no início do século XX, brindou a liberdade do corpo, quando a nudez entrou em cena, assim como, o aparecimento das tecnologias avançadas.

---

<sup>5</sup> BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Segundo Silva (2005, p. 96)<sup>6</sup>, na Dança Moderna "modificam-se totalmente a filosofia, métodos e vocabulários de movimento, muitas teorias foram escritas sobre a dança, e a liberdade criativa se instalou". Os coreógrafos, bailarinos e diretores da dança foram influenciados pelos movimentos sociais, políticos e culturais, os quais foram inseridos no contexto da coreografia, uma vez que o desejo era dançar a realidade, dialogando com a realidade do meio-ambiente. A Dança Moderna buscou o afastamento do drama, trabalhando com manipulações do movimento, sem o compromisso com o enredo, com a caracterização de personagens ou com a dramaticidade.

Na década de 1940, o bailarino e coreógrafo norte-americano Merce Cunningham verticalizou esse pensamento, resultando em uma ruptura considerável cujo foco estava sobre o próprio corpo em movimento. Cunningham negou, assim, a dramaticidade imposta pela Dança Moderna, assim como, o artificialismo do Balé Clássico. As propostas e influências de Cunningham, inspiradas nas idéias do músico John Cage, manifestaram outro momento para a História da Dança. Um outro fato impar que marcou e afirmou, decisivamente, a pós-modernidade na dança, foi materializado pelo evento da *Judson Church Dance Theatre* (1962-1964). Esse evento foi liderado por Yvonne Rainer, coreógrafa e bailarina norte-americana, que contestou os princípios da Dança Clássica, como também os princípios da Dança Moderna. Rainer contou com a parceria de bailarinos e coreógrafos, como Steve Paxton, Lucinda Childs, Débora Hay, David Gordon e Trisha Brown. O *Judson Church Dance Theatre* tinha como proposta a democratização do corpo e da dança. Esses coreógrafos, juntos, representam o início de um novo período na História da Dança e suas contribuições foram fundamentais para se re-pensar sobre o corpo em movimento na contemporaneidade, conforme afirma Dempster (1998, p.227)<sup>7</sup>:

Enquanto Cunningham procurava a desconstrução das convenções coreográficas através de corpos tecnicamente treinados – corpos que mantiveram o “aspecto” de bailarino o trabalho pós-moderno desse período treinava e destreinava qualquer corpo. Usavam amplamente a invenção coreográfica como regra de jogo, tarefas e estruturas improvisadas provinham um quadro de percepção e prazer dos corpos em ação-treinados ou destreinados, velhos ou moços, gordos ou magros, homem ou mulher. O jogo de oposições e o gênero esteriotipado corporificado no balé e perpetuado na dança moderna tradicional foram sistematicamente desenfaturados no trabalho pós-moderno daquela época.

---

<sup>6</sup>SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

<sup>7</sup>DEMPSTER, Elizabeth. *Women writing the body: Let's watch a little how she dances*. In: *The Roulledge Dance Studies Reader*. Alexandra Carter (org.), London: Routledge, 1998. Tradução livre da autora desta dissertação.

Assim, essa nova concepção, transformação e re-conceituação do uso do corpo e do espaço com relação ao bailarino e à platéia realizam a interação entre ambos em cena e o corpo passa a rejeitar a visão tecnicista e se abre para um trabalho de descoberta. São promovidas novas formas de descobrir o corpo, buscando a consciência corporal, o auto-ensino, o autoconhecimento, a independência e a autonomia. Delineia-se, então, um tipo de trabalho que trata o corpo como um ser único e total, integrado consigo e com o mundo. Essa preparação e treinamento demandam exigências também únicas, necessitando de um olhar diferenciado e individualizado, a fim de alcançar uma forma harmônica e adequada quanto ao modelo heterogêneo. Nessa visão, não mais homogênea de corpo, mas respeitando e até mesmo salientando suas diferenças na mesma proporção das suas semelhanças.

O trabalho tradicional técnico que concentra a atenção para "fora" (para a forma) e aquele trabalho individualizado, que detém a atenção para "dentro", são ambos traduzidos em muitas danças, nos dias atuais. Como exemplo dessa diversidade de uso do corpo na contemporaneidade, estudamos três grupos brasileiros de Dança Contemporânea, refletindo e analisando suas propostas estéticas e forma de utilização do conceito de “corpo ideal”.

No primeiro capítulo intitulado **Instituição da “Verticalidade Imperiosa” e “Corpo Ideal” para a Dança Cênica** discutimos a questão do corpo como reflexo da sociedade, sendo esse o agente de comunicação, uma vez que age e reage com o meio-ambiente, incorporando e transmitindo informações, ou seja, ao mesmo tempo que sofre influências do meio-ambiente, ele [o corpo] se modifica, e a partir delas a sociedade também provoca alterações com relação ao corpo. Tais alterações se diferem na forma como são manifestadas, podendo chegar às modificações concretas, no próprio corpo, não apenas comportamentais, as quais Kemp classifica como “modificações invasivas”, aquelas camadas mais profundas, irreversíveis, à exemplo das tatuagens, *piercing*, próteses e etc. E também as “modificações não invasivas”, como sendo aquelas mais leves, nas quais observamos no corte e na tintura dos cabelos, no uso de brincos e etc. Nesse capítulo, a História da Dança é analisada para que possamos entender a construção do “corpo ideal” da Dança Clássica, no qual se destaca o princípio da “verticalidade imperiosa”, padrões estéticos tão usados na construção da Dança Clássica, que nasce na corte de Luis XIV, no século XVII.

O segundo capítulo intitulado **A Transformação dos Padrões Estéticos na Transição do Balé Clássico para a Dança Moderna** apresentamos o contexto sócio-cultural do surgimento da Dança Moderna, a mudança de foco de interesse dos artistas ao criarem suas obras

coreográficas, o rompimento com a repetição da tradição da Dança Clássica, que apresentava uma dança “fútil” e com rigidez técnica. Em um primeiro momento dessa nova dança, vemos um retorno às origens do homem, ou seja, os bailarinos dançam seus impulsos internos, vindos de “dentro para fora”, negando a rigidez técnica e o padrão estético que foram idealizados e estratificados, segundo costumes aristocráticos por três séculos. No final do século XIX e início do século XX, a dança se mostra menos comprometida com esses padrões e segue os impulsos viscerais do corpo, que se apresenta de forma natural, despojado e sem formalidades. Cada idéia a ser criada e expressa exigia um determinado movimento que fosse característico, único. A dança deixa de ser uma linguagem universal para refletir sobre a linguagem do homem-criador e a humanidade. Assim, Antonio José Faro (1986, p.119)<sup>8</sup> comenta:

A dança moderna é a expressão do homem interior-intérprete e sua comunicação direta com o homem inteior-assistente. Por isso, os criadores da dança moderna foram buscar sua temática nos impulsos sexuais, nos problemas raciais, no relacionamento do homem com Deus, nos problemas domésticos, nas questões relativas à democracia, em suas próprias autobiografias, seja de forma trágica, cômica, satírica ou abstrata.

Mas, mais uma vez, o corpo volta a se “prender”, porém não intencionalmente como foi na época da Dança Clássica, e por sua vez passa a ser libertado com os bailarinos e coreógrafos judsonistas (*Judson Church Dance Theater*, 1962). Esses pós-modernistas trouxeram a idéia estética de um corpo eclético, democrático e uma dança que permite passear por várias linhas estéticas e técnicas, permanecendo como base criadora a força do pensamento coreográfico.

Estudamos ainda um breve panorama do surgimento da Dança no Brasil, quando apontamos os nomes das primeiras gerações a fim de conhecer a forma como a dança contemporânea foi sendo instituída. Com certeza, ela veio por meio de um processo híbrido em que se fundem Dança Popular brasileira, Balé Clássico e Dança Moderna germânica.

No terceiro capítulo **Os Corpos que Dançam a Cena Brasileira Contemporânea**, apresentamos o percurso de três grupos brasileiros de Dança Contemporânea, do século XX: O Grupo Corpo (1975), o Quasar Cia. de Dança (1988) e o Grupo Cena 11 Cia. de Dança (1993). A partir do histórico da dança no Brasil e analisando as influências que recebemos dos pioneiros estrangeiros, os quais introduziram a dança no Brasil, analisamos as vertentes estéticas quanto a visão de corpo dos coreógrafos e bailarinos-fundadores desses três grupos mencionados acima.

---

<sup>8</sup>FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

Outra análise que apresentamos está relacionada quanto ao uso dos conceitos de “verticalidade imperiosa” e o “corpo ideal” e sua relação com ambas modalidades de danças — a clássica e a moderna, uma vez que os três grupos se servem, tanto da técnica do Balé Clássico quanto de outras técnicas modernas, como preparação técnico-corpórea dos bailarinos.

Por fim, apresentamos os **Aspectos Conclusivos**, nos quais tecemos as nossas observações, reflexões e os resultados obtidos durante o processo de pesquisa e na redação desta dissertação.

# 1 INSTITUIÇÃO DA “VERTICALIDADE IMPERIOSA” E O “CORPO IDEAL” PARA A DANÇA CÊNICA

## 1.1 O CORPO IDEAL

Se considerarmos a idéia de um corpo como reflexo de uma comunidade em que ele se situa, é possível observarmos esse corpo recebendo informações do seu meio ambiente. Da mesma maneira, o corpo interfere e irá oferecer a esse mesmo meio ambiente as suas próprias informações. Os conhecimentos se disponibilizam para que esse corpo tenha algo a ser processado e corporificado: os sons, as idéias, o cheiro, as pessoas, a Natureza, os objetos, as cores, as regras sociais, entre outros.

Assim, esse conjunto de sensações é percebido, sentido pelo corpo que as detém e promove modificações. Elas se manifestam através dos hábitos ou costumes, no modo de se movimentar, da postura e regras sociais, do seu linguajar, e até mesmo, por modificações físicas do corpo, como a sua imagem corporal e postural. Ficam registradas no corpo as escolhas feitas quanto à roupa, objetos de enfeites colocados, como brincos, anéis, colares, a maquiagem, tipo de corte, tintura ou alisamento no cabelo, padrões de beleza física relacionados a sua constituição física, expressões de linguagem falada, entre outros.

Essas características são impressas no corpo como algo que o personaliza, que lhe dá identidade cultural, que o caracteriza e até demarca posições sociais, conforme afirma Kemp<sup>9</sup> (2005, p. 28), no seu livro **Corpo modificado, corpo livre?**<sup>10</sup>

(...) o corpo é um suporte de símbolos, uma vez que ele deve expressar para si mesmo e para o outro certa condição de estar no mundo. A necessidade de referenciais que permitam a interpretação que cada sujeito faz para interagir socialmente parte dos princípios simbólicos transformados em sistema através de elementos como sinais físicos, postura, gestos, linguagem falada, vestuário e adornos corporais, e o próprio “cenário” dos espaços sociais.

Essa autora propõe um estudo no qual discute as relações entre o corpo e a sociedade de forma a corroborar com a questão da relação entre a nossa identidade cultural e o nosso

---

<sup>9</sup> Kênia Kemp é graduada em História pela Universidade de Pernambuco, Mestre em Antropologia Social pela Unicamp e professora universitária. Suas áreas de interesse acadêmico e docente são Identidade Cultural, Sociologia da Cultura, *Cyber* Cultura, Tribos Urbanas e Antropologia da Saúde, do Corpo e da Comunicação.

<sup>10</sup> KEMP, Kênia. **Corpo modificado, corpo livre?** São Paulo: Paulus, 2005.

próprio corpo. Kemp afirma que na teoria social, tanto a Antropologia quanto a Sociologia, têm ampliado seus estudos referentes às relações entre o corpo e a sociedade. Também, algumas abordagens como a Etnografia, permitem a interpretação do corpo como mediador das nossas relações com o mundo.

Continuando com o pensamento dessa mesma autora podemos entender que “todos nós modificamos o corpo para adequá-lo ao contato social” (*ibid*, p.42)<sup>11</sup>. Sendo assim, essas inscrições são feitas a partir de modificações que podem ser “modificações invasivas”, quando literalmente, imprimimos algo no corpo a exemplo de tatuagens, plásticas, implantação de silicone, entre outros, ou de “modificações não invasivas” como adornos, corte, tintura nos cabelos ou maquiagens. Tais alterações identificam, freqüentemente, épocas e tendências sócio-culturais.

O estudo que propomos nesta dissertação visa analisar de que forma o corpo tornou-se alvo dessas modificações físicas, a partir de propostas técnicas e estéticas da dança e de que maneira as influências sociais e culturais foram determinantes na constituição estética desse corpo dançante. Assume, assim, um “ideal de corpo”, que representa a arte de palcos teatrais, ou seja, a dança enquanto Arte Cênica.

Ao analisar os diversos períodos históricos, observamos que nas diferentes épocas, a Dança foi coerente com os costumes, ideais e a cultura, na qual ela se inseria. Conforme os valores e padrões sociais foram se alterando, a Dança também modificou seus figurinos, seus movimentos, seus ideais e, conseqüentemente, a sua estética e o próprio corpo na sua forma física, a fim de atender aos pressupostos da época.

Um exemplo da História da Dança é a instituição do *en dehors*<sup>12</sup>, um termo técnico usado no Balé Clássico que propõe a rotação externa das pernas, ou seja, para fora, na execução de passos, poses e nas cinco posições dos pés do Balé Clássico, definidas por Charles-Louis-Pierre de Beauchamps (CAMINADA, 1999, p.84)<sup>13</sup> ilustradas abaixo:

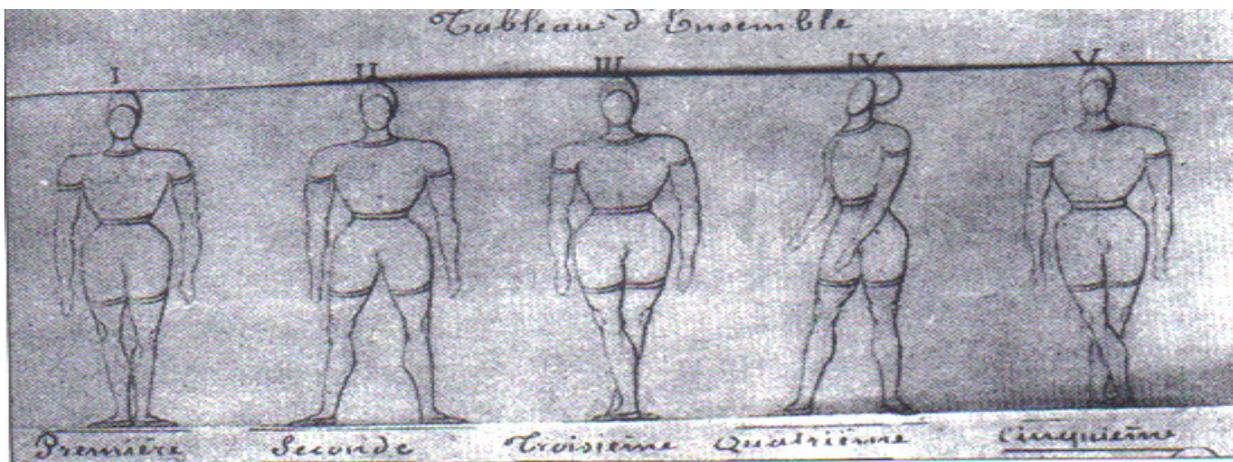
---

<sup>11</sup> *Op.cit.* p.22.

<sup>12</sup> Cesare Negri escreveu o tratado *Grazie d'Amore ou Nuova inventioni de balli* em 1530 e aconselhava que pernas e joelhos permanecessem esticados e *i piedi in foura (en dehors)*, com a finalidade de adquirir maior estabilidade e equilíbrio. Sobre essa base, o balé construiu toda a sua técnica. (CAMINADA, 1999, p. 84)

<sup>13</sup> CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

Figura 1- As cinco posições do Ballet. Tratado *Le maître a danser*, de Pierre Rameau, *Bibliothèque de l'Opera de Paris*.



Fonte: Extraído do livro **História da Dança – Evolução Cultural**, (CAMINADA, 1999, p. 117).

Segundo Bourcier (1987, p. 114)<sup>14</sup>, nesse tratado, Rameau afirma que as cinco posições foram instituídas por Beauchamps, pois “não se as conhecia antes dele” (*Le maître a danser, Paris, 1725*).

Fazendo analogia com termos propostos por Kemp (2005)<sup>15</sup>, é possível até considerarmos o *en dehors*, como uma “modificação invasiva”, uma vez que a partir de um treinamento metódico, é possível ao corpo alterar a sua forma e estrutura física anatômica, para conseguir um desempenho técnico satisfatório. Assim, atendeu à técnica do Balé Clássico instituída por Beauchamps, em 1674, ano do reconhecimento e autoria da técnica por ordem do Rei Luís XIV, da corte francesa do século XVII.

Da época Paleolítica até os dias de hoje, a dança é considerada por teóricos como uma manifestação do ser humano. Enfim, simboliza expressão humana frente a um fato. O corpo que serve a essas danças, que celebra os rituais ou rende graças pelo benefício de caças ou colheitas agrícolas, que hoje comemora, extravasa e festeja datas comemorativas, é um corpo comum, natural, sem nenhum preparo técnico específico para o desempenho dessa atividade e também, sem ideal a ser professado. Nesse contexto, o corpo natural se refere àquele que não segue a nenhum modelo atrelado a uma estética, nenhuma regra ou padrão técnico específico. Esse corpo se adapta aos movimentos propostos, de maneira natural e

---

<sup>14</sup> *Op cit.* p 17

<sup>15</sup> *Op.cit.* p. 22.

conveniente ao corpo e ao próprio movimento dançado. Sugere apenas o prazer cinético e comunica suas emoções, quando o gestual acompanha a cultura em que está inserido.

Com relação ao pensamento de que o gestual segue padrões culturais, a antropóloga Judith Hanna<sup>16</sup> publicou mais de quatorze livros, afirmando a relação da Dança com seu ambiente, especificamente, a influência cultural na forma de se dançar, na transformação do gesto cotidiano em gesto dançado.

No artigo “A linguagem da dança”, Hanna (2004), propõe um estudo sobre como a linguagem corporal e a verbal não apenas se assemelham, mas também influenciam a literatura. Ela argumenta que a dança é uma linguagem não-verbal “a dança contém seqüências de movimentos corporais com um sentido definido, intencionalmente rítmico, e culturalmente influenciadas, escolhidas de forma muito semelhante à escolha de seqüências de linguagem não verbal”. (ibid, p.7)<sup>17</sup>.

Embora o artigo se refira à questão da Dança como uma linguagem não-verbal, também fica evidente a influência cultural no corpo e no movimento, ao colocar que “as pessoas lêem e escrevem a dança a partir da perspectiva de suas culturas e experiências pessoais (...) assim como linguagem vernácula e literária, a dança abrange a imaginação humana, registra nossos feitos e nos identifica como seres humanos” (ibid, p.7). Com essa afirmação, Hanna ratifica a dança e a linguagem como elementos culturais influenciáveis participantes e ativos, que em dado momento, reforçam a cultura e em outro, a modificam, recriando-a.

Citando outro exemplo, temos Dantas (1999)<sup>18</sup>, que em seu livro **Dança: o enigma do movimento**<sup>19</sup> busca entender a dança como forma, técnica e poesia do movimento:

A dança enquanto forma é entendida como configuração de uma matéria –prima - o movimento corporal humano; enquanto técnica é compreendida como processo de

---

<sup>16</sup> Judith Lynne Hanna, é doutora em Antropologia pela Universidade de Columbia, EUA, pesquisadora catedrática do Departamento de Dança da Universidade de *Maryland*, Especialista em Comunicação não Verbal, crítica de dança, educadora e pesquisadora de diversos gêneros de Dança. Possui vários artigos publicados em *Ballet Review Dance International, Dance Magazine, Dance Research Journal*, e outros.

<sup>17</sup> HANNA, Judith Lynne. “A Linguagem da dança”. 2004. Disponível em <[www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio/ensaios002.html](http://www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio/ensaios002.html)> Acesso em: outubro de 2007.

<sup>18</sup> Mônica Dantas, bailarina com formação predominante em Dança Moderna, é Mestre em Ciências do Movimento Humano e professora do Departamento de Ginástica e Recreação na Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>19</sup> DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS, 1999.

transformação do movimento cotidiano em movimento de dança; enquanto poesia é concebida como ato de criação através dos movimentos do corpo (ibid, p.7).

Nesse livro, o primeiro capítulo traz alguns conceitos que analisam a Dança como manifestação cultural e produto técnico. A autora faz referência ao contexto da influência cultural na Dança e suas respectivas modificações. Dantas, ao explicitar a diferença entre um movimento dançado e um movimento motor humano, também cita o pensamento de Hanna (1977, *apud* Dantas,1999, p.15)<sup>20</sup> ao afirmar que: “movimentos e gestos são organizados culturalmente, atendem a propósitos e intencionalidades dos dançarinos e têm valor inerentemente estético”.

A fim de ampliar esse pensamento e também nortear a discussão trazemos o parecer de Banes (1994)<sup>21</sup>. Ao apresentar sua comunicação *Power and the dancing body* na Conferência *Choreographing History* na cidade de Riverside, Califórnia (EUA), reflete justamente sobre a Dança enquanto reflexo da sociedade. A partir de vários argumentos acerca da influência cultural no corpo que dança, como também do corpo dançante na cultura, Banes defende a idéia de que essa influência não é “via de mão única”, ou seja, a dança não apenas é influenciada, mas também influencia e propõe “modificações invasivas e não invasivas”<sup>22</sup>, pois age no meio sócio-cultural, propondo novas formas de pensar e agir.

A intenção da autora com essa comunicação é de,

... Chamar a atenção dos historiadores para observar e analisar como a dança, não somente reproduz, mas também gera as práticas culturais, além do campo geográfico(...) que reconheçam a dança como elemento vital e ativo da sociedade, quando escrevem suas histórias sobre corpos. (BANES, 1994, p. 6)<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> *Op.cit.* p 25.

<sup>21</sup> Sally Banes é professora assistente de teatro na *Wesleyan University*. Graduiu-se na *University of Chicago* (B.A. 1972) e *New York University* (Ph.D. 1980). Lecionou na *Cornell University*, na *State University of New York*, *Florida State University*, e na *New York City School of Visual Arts*. É editora do jornal *Dance Research Journal* e crítica de *performance* artística no jornal *Village Voice*, *Magazine Dance* e colaboradora de edição do *Dance Scope* e do *Performing Arts Journal*, editora de Dança do jornal *Chicago Reader* e *Soho Weekly News*.

<sup>22</sup> *Op. cit.* p. 22..

<sup>23</sup> BANES, Sally. *Power and the dancing body* / “O poder e o corpo dançante”. Tradução livre de Ana São José, mestranda do PPGAC/UFBA/. Texto de uma comunicação apresentada na Conferência *Choreographing History* em Riverside, Califórnia no ano de 1992. In: BANES, Sally. *Writing dancing in the age of Postmodernism*. Wesleyan University Press, 1994.

A partir de vários exemplos, Banes mostra como a dança exerce esse papel transformador na sociedade quando, na sua forma de apresentação, ora ratifica costumes, padrões sociais de relacionamento e comportamento, ora os modifica, propondo outros valores, seja na vestimenta ou maneira de pensar. Esse fato resulta em que o público e o próprio executante reflitam sobre sua atuação no mundo.

Banes (ibid, p. 8) finaliza sua comunicação dizendo que:

Para que a história da dança possa ter um lugar completo na história da cultura, é necessário que os historiadores de dança demonstrem que o corpo dançante não tem criado somente o entretenimento. Assim, as histórias da cultura serão convencidas da importância central da dança na nossa cultura.

Diante desses estudos e tantos outros correlatos que afirmam a influência cultural na Dança que se dança e, conseqüentemente, no corpo que executa essa dança, passamos a apresentar historicamente como a técnica da Dança Clássica se formou e de que forma os contextos social e cultural foram fatores preponderantes na formação de um ideal de Dança, que por sua vez, intrinsecamente, apresentou um “ideal” de corpo, coerente com a época e valores que regiam aquela sociedade.

A construção cultural afeta também a construção de corpo, no que diz respeito a gerar perfis, modelos, conceitos e valores sobre o corpo, assim como esses aspectos afetam a construção cultural, pois são inseparáveis. Toda construção de corpo dialoga com as relações que se estabelecem com o seu “em torno de”. É dessa forma que na dança, técnica e padrões vão se constituindo, como afirma Bertoni (1992, p.72)<sup>24</sup>:

(...) a Célula–Mater de toda e estrutura técnica do Ballet desenvolveu-se anatomicamente, esteticamente e estilisticamente, de maneira decisiva, acompanhando o desenrolar sócio-cultural da época que marca seu início, a partir do momento em que a primeira escola voltada para a Técnica do Ballet Clássico foi fundada em Paris, em 1661 (*L’Academie Royale de Danse*).

---

<sup>24</sup> BERTONI, Íris Gomes. **A dança e a evolução; O ballet e seu contexto teórico. Programação didática.** São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

## 1.2 ORIGEM E INSTITUIÇÃO DA TÉCNICA DO BALÉ CLÁSSICO.

As danças praticadas na sociedade até os séculos XV e XVI eram as camponesas e as da nobreza, vindas da Alta Idade Média. A valorização das marchas, desfiles e galanteios, pela aristocracia, originou, nessa época, a separação das danças aristocratas das populares que contavam com expressões efusivas e espontâneas, características dos camponeses. Essa separação impulsionou a criação de sistema técnico de Dança que chamamos de Dança Clássica ou Balé Clássico.

É claro que, os círculos refinados não aprovavam danças que atingiam paroxismos de saltos e de balanceios, plenos de simbolismo erótico; trataram então de subjugar-las, de refreá-las, de substituir o calor pelo refinamento, muitas vezes realmente artístico. A partir daí a Europa apresentará para sempre duas correntes distintas: a camponesa, que encarnou a força popular da dança com seu apego a terra, e a aristocrata, que refinou a dança primitiva e a transformou no que consideramos arte (CAMINADA, 1999, p.74)<sup>25</sup>.

As danças conhecidas como *basses danses* (danças baixas), executadas pelos nobres denotavam também sua posição na corte. Tinham esse nome por não incluírem saltos em suas seqüências, mas, eram contidas, discretas e caracterizadas por sua sobriedade em virtude da presença do clero nas festas, onde eram apresentadas. Dessa forma, não tinham um cunho espetacular ou mesmo teatral, destinando-se apenas às comemorações palacianas.

Dançadas nas cortes italianas e francesas, as *basses danses* possuíam pequenas diferenças na forma de execução de um país para outro. Na França, por exemplo, os passos eram lentos e arrastados e na Itália, os passos eram acelerados, contudo, em ambas, a repressão do corpo estava presente por dois fatores: o primeiro se referia ao requinte e conduta de “boas maneiras”, fato fundamental para análise, pois tal refinamento da postura física se perpetuaria por séculos, chegando a ser reconhecida como um dos elementos estéticos do Balé Clássico dos dias de hoje e é conhecida, como *aplomb*<sup>26</sup>; o segundo

---

<sup>25</sup> *Op.cit.* p. 23.

<sup>26</sup> *Aplomb* 1: Segundo Eliana Caminada (2006, p. 25), “é uma expressão francesa que pode ser traduzida por altivez e que define, com clareza, a postura peculiar dos bailarinos clássicos ao dançar”.

*Aplomb* 2: Para Eliana Malanga (1985, p. 51), a postura é entendida como um dos primeiros elementos da linguagem do corpo presente no balé. A autora explica que o *aplomb* é a postura geral do bailarino ou bailarina, sendo ereta e alongada, com a cabeça erguida sem forçar, demonstrando harmonia e nobreza. Ela complementa dizendo que: “mesmo quando se coreografa para um personagem negativo ou perturbado, ele só perderá sua boa postura em momentos puramente expressivos e não dançados. (...) o *aplomb* vem de sua origem nobre, da qual nunca se desviou, mas sua sobrevivência se deve ao seu valor estético”. (MALANGA, 1985, p. 51).

relacionava-se com os conceitos medievais sobre o corpo, quando o clero associava a alma, à virtude e o corpo, ao pecado. Vale ressaltar a importância das danças de salão e populares da época, pois eram meticulosamente apreendidas e cultivadas como Arte e serviam de fonte de inspiração para o que viria a se constituir como técnica do balé. Os passos elaborados e coordenados de maneira marcante foram incorporados e caracterizam os passos do Balé Clássico atual.

Ligadas à matriz do movimento cultural renascentista, surgiram as danças da corte. O Renascimento despertou outra forma de se entender o mundo, com a volta do ideal greco-romano que valorizou o homem como sendo o centro de todas as atenções. A unidade religiosa da Europa se desintegrou e a Igreja havia se rendido ao poder financeiro das classes dominantes e às danças pagãs. A política de monarquias absolutas trazia a noção de nacionalismo. A Arte floresceu e na pintura surgiram nomes como Michelangelo e Leonardo Da Vinci. A Itália, nesse momento, não era uma nação unificada, mas dividida em vários estados, governados por príncipes que ambicionavam unicamente aumentar o seu prestígio, impressionando a todos. Assim, uma das formas de alcançar tal objetivo era enfatizar as artes e a cultura para criar Arte “esplendorosa”, como nos explica Anderson, no livro *Dance*, (1974, p.12)<sup>27</sup>:

Faustosa por natureza, a dança estava sobremaneira adequada a tais fins, tornando-se, assim, rapidamente popular. Em consequência disso foi na Itália que apareceram os primeiros mestres de dança, entre os quais se deve citar Domenico de Piacenza, que escreveu, em 1400, o mais antigo tratado de dança européia que chegou até nós, *De Arte Saltendi et Choreas Ducendi*. (...) A palavra *ballet* tem origem italiana, e deriva do verbo *ballare*, que quer dizer dançar.

Seus sucessores Antonio Cornazzano e Guglielmo Ebreo também escreveram outro tratado, *De Practica seu Arte Tripudii* e *Libro del Arte de Danzare* (1455). Outros escritos foram determinando a forma de dançar, quer seja nos movimentos, local a ser ocupado no espaço, na postura que o corpo deveria assumir ou no ambiente em que estava inserido. Essa forma de dançar era coerente com o contexto social e com o desejo político do governo operante, no qual as hierarquias e papéis sociais eram claramente determinados, pois esses balés eram executados por nobres em salões de

---

<sup>27</sup> ANDERSON, Jack. *Dance*. New York: Newsweek Books. Tradução portuguesa de Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Lisboa; São Paulo: Verbo. 1974

baile da elite palaciana. As danças da corte, uma vez executadas pelos próprios cortesãos, conjugavam formas de dança de salão e padrões de etiqueta e comportamento. Tais regras podem ser estudadas no manual de dança *Orchésographie*, (1588), escrito por Thoinot Arbeau. Nesse documento, Arbeau discute com seu aluno detalhadamente, maneiras de se vestir, o tratamento dispensado às damas, como tocar instrumentos, regras da marcha militar e, é claro, como dançar, (*ibid*, p.15).

Seguindo a linha cronológica, em 1530, temos o tratado escrito por Cesari Negri intitulado *Nueva inventioni di balli*. Como dito anteriormente, encontramos a posição das pernas em *en dehors*, na qual Negri aconselha a dançar com pernas e joelhos esticados e *i piedi in foura*. É com esse escritor que percebemos o início da sistematização da dança quando deixa de ser um mero passatempo da elite e adquire a sua admiração. Esse fato resulta na primeira escola de ensino de dança para nobres. (CAMINADA,1999, p.84)<sup>28</sup>.

De 1621 a 1624 o espírito renascentista chegou à decadência. Em conseqüência, os balés da corte perderam a espontaneidade e o vigor e as obras coreográficas passaram por uma transição. Assim, surgiu em 1626, outro gênero que se denominou *ballet à entrée*, que era uma forma popular de divertimento, composto de quadros independentes, ligados unicamente por um vasto tema geral. Eles traziam diversos movimentos desde os mais simples, porém habilidosos, contidos e delicados, sugerindo polidez e educação, até os mais ágeis e rápidos, com apresentações exuberantes que exigiam destreza e treinamento técnico. Por essa razão, fazia-se necessário um trabalho especial com os artistas, pois deles era requerido agilidade e não somente a habilidade dos membros da corte. Essa exigência levou à contratação de artistas profissionais, depois de 1630. (ANDERSON, 1974, p.21)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Op.cit.* p. 23.

<sup>29</sup> *Op.cit.* p. 29.

Figura 2: *Ballet des fées des forêts de Saint-Germain*, entrada dos extraviados, Lalance. 1628.



Fonte: Extraído do livro **História da Dança – Evolução Cultural** (CAMINADA, 1999, p.92)<sup>30</sup>.

No *ballet à entrée*, os bailarinos eram profissionais e tinham um corpo preparado com alto nível técnico para executar as coreografias. Para esse tipo de dança já não bastava saber dançar, porém ter habilidade e agilidade específicas e, sobretudo, agradar à platéia. A dança adquiriu profissionalismo e alterou seus objetivos ao passar de apresentações por mero prazer social para a arte teatral. Conseqüentemente, a aquisição de outros saberes se tornou necessária para a execução de tal tarefa.

Após a morte do rei Luís XIII, em 1643, o balé da corte deixou de ser apresentado por algum tempo na corte francesa mas, voltou à cena com o seu filho rei Luís XIV. Durante o seu reinado que se estendeu de 1643 a 1715, o *ballet de cour* francês atingiu o seu ápice criativo. Na ocasião do nascimento de Luís XIV, em 1638, cunhou-se uma medalha que o proclamava como: *Orbi Solis Gallici* (O Sol Nascente da Gália). Durante todo seu reinado, Luís XIV não mediu esforços para que as artes tivessem um lugar privilegiado na França, em virtude de seu especial apreço à dança e a si mesmo. Conforme a História, o rei foi um bailarino reconhecido pelo seu talento técnico e artístico, dançando em público pela primeira vez aos 13 anos, em 1651. Viveu em função de seus súditos, que na realidade era o seu público e transformou toda sua existência em um espetáculo teatral, devido às visitas reais e procissões.

---

<sup>30</sup> *Op. cit.* p.23.

Segundo Anderson (1974, p.21)<sup>31</sup>, “o curso dos dias do rei era tão regular como o do Sol, tão cadenciado como a própria dança. Para o rei e para a sua corte, a arte e a vida eram realmente uma e a mesma coisa”.

Os registros de diversos estudiosos, teóricos e historiadores, como Anderson, Caminhada, Bourcier, Pereira, Canton, Burke e outros, falam da relevância da corte francesa em toda Europa e na dança, chegando a transformá-la definitivamente em Arte, pois foi no reinado do Rei Luís XIV, que o Balé Clássico, tal qual o conhecemos, se constituiu. A influência foi tão significativa que determinou padrões e regras de condutas sociais para o contexto político e sócio-cultural europeus. Esses padrões ecoaram por séculos subsequentes, especialmente na Dança. Portanto, estudar tal contexto em que o Balé Clássico foi elaborado e sistematizado significa entender seus princípios estéticos e técnicos.

Segundo a obra de Burke<sup>32</sup> (1994), **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**, nada foi casual, pois a imagem do rei foi minuciosamente pensada a fim de transformá-lo em uma figura pública memorável na tentativa de ser imortal. Como afirma Burke (ibid, p. 23)<sup>33</sup>: “Luís era encarado como um soberano sagrado, e sua corte era vista como um reflexo do cosmo. Este era o sentido das muitas comparações entre o rei e Júpiter, Apolo e o sol”. Porém, em sua análise, o autor deixa claro que a imagem do “Rei Sol”, tal qual a conhecemos foi realmente construída para esse fim, pois artistas e cortesãos, ao tecer elogios ao rei, tinham também interesses próprios:

É possível, para dizer o mínimo, que o próprio Luís, a corte e país acreditassem na imagem idealizada do rei, assim como nas virtudes do toque real (cf. Cap. 11). Vista fora de contexto, a imagem de Luis XIV como monarca sagrado, invencível, pode sem dúvida parecer um caso de megalomania. No entanto, temos de aprender a vê-la em seu contexto, com criação coletiva e - pelo menos até certo ponto – como resposta a uma demanda, ainda que o público não tivesse plena consciência do que desejava. (...) Tanto o rei quanto os seus conselheiros tinham consciência dos métodos pelos quais as pessoas podem ser manipuladas por meio de símbolos. Afinal de contas, tinham sido instruídos, em sua maioria, na arte da retórica.

---

<sup>31</sup> *Op.cit.* p.29.

<sup>32</sup> Peter Burke é historiador inglês, professor de História da Cultura na Universidade de Cambridge e *Fellow do Emmanuel College*, da mesma Universidade.

<sup>33</sup> BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Contudo, os objetivos com que manipulavam os demais eram obviamente escolhidos a partir do repertório oferecido pela cultura de seu tempo. (*ibid*, p. 24).

Segundo os historiadores citados acima, o rei Luís XIV herdou o trono da França quando o país passava por guerras civis e religiosas. Ao assumir o trono ainda criança, tinha como ministro o cardeal Mazarin, que aplicou eficiente política centralizadora e eliminou a *fronda*<sup>34</sup>. Ele proveu o rei de toda a educação política, foi grande amante da ópera e amava as artes. Todavia, também tinha consciência de seus usos políticos.

Após a morte de Mazarin, Luís XIV determinou-se a controlar a aristocracia e concentrar todo o poder em suas mãos. Assim, ele trouxe a nobreza de toda a França para morar no Palácio de Versailles. A fim de que seus súditos não o prejudicassem ou traíssem, e não se desentendessem, criou vários eventos espetaculares que incluíam dança, música, poesia, com grandes cenários para imponentes óperas. Nesse cenário, para ter ascensão na corte, os nobres deveriam saber dançar tanto quanto guerrear. As danças de casais se tornaram famosas e todas começavam com reverência ao rei e o lugar que ocupavam na coreografia determinava a sua posição na corte. Homens e mulheres da nobreza deveriam ser modelos de elegância. Por esse motivo diariamente, tinham aulas com mestres da dança e ao final, era exigido que fossem “virtuosos” e que atuassem como profissionais.

A influência do Rei foi tão intensa que essa época da história ocidental ficou conhecida, segundo Canton (1994)<sup>35</sup>, como a Era de Luís XIV, devido às mudanças comportamentais legadas à civilização ocidental. De fato, todo o empenho de seu reinado teve êxito quando os costumes feudais foram rejeitados por não apresentar polidez e considerados como não civilizados, rudes e até impulsivos e instintivos. As regras de conduta de sua corte eram refinadas.

---

<sup>34</sup> *Fronde* eram associações de nobres e burgueses, opositoras do absolutismo e especialmente revoltadas com os crescentes tributos destinados a recuperar o tesouro público francês após a Guerra dos Trinta Anos (religiosa). “Esse movimento era encarado pela corte como uma rebelião contra o monarca. A *Fronde* pode ser definida, entre outras coisas, como um conflito entre duas concepções de monarquia: limitada *versus* “absoluta” (BURKE, 1994, p.52).

<sup>35</sup> Katia Canton é graduada em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (1986), mestrado em Performance Studies - New York University (1989) e doutorado em Artes - New York University (1993). Atualmente é professora associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É docente do Programa de Pós-Graduação Inter-unidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Segundo Canton, (ibid, p.37)<sup>36</sup> “o *homme civilisé*, idealizado por Luís XIV e pela corte francesa, empregava maneiras sociais intrincadas, usava peruca e pó de arroz e falava com estilo discursivo barroco”.

A autora afirma que esse modelo de conduta social foi copiado por todas as outras nações da Europa, “quem desejasse ser considerado civilizado devia falar francês e seguir as modas e maneiras francesas – este era o único caminho para a *civilité*”(ibid-35). A noção de *civilité* pressupunha padrões elevados de conduta social, estereotipados, ensinados desde a infância através de contos de fada. Rejeitavam todo e qualquer ato grosseiro ou violento, como a prática ritualística de beber o sangue de animais sacrificados, por exemplo, que foi considerada imprópria e até mesmo, escandalosa.

Perrault, primeiro e principal criador dos contos de fadas para crianças, não escreveu, exclusivamente, para elas, mas também para toda a corte. O foco central dessa literatura direcionava-se para as “boas maneiras” e para a repressão sexual a partir de referencial patriarcal heterossexual. Ela impôs papéis contrastantes entre homens e mulheres. Os homens se caracterizaram como racionais e ativos, enquanto as mulheres eram encaradas como emotivas, frágeis e passivas.

As óperas dançadas pelo rei Luís XIV não apenas ressaltavam a polidez e requinte da etiqueta imposta na época, mas eram também usadas como metáforas para reforçar a imagem de seu domínio e poder. Ele estreou pela primeira vez como bailarino no ballet *Cassandra*, em 1651 e em 1653 dançou o famoso *Ballet de la Nuit*, ambas assinadas pelo coreógrafo Beauchamps. Essa última é uma representação metafórica das fases do dia, onde o rei representou o Sol Nascente. Foi nesse balé que Luís XIV teria sido apresentado como a encarnação viva do “Rei Sol”, como relata Anderson (1974):

No penúltimo episódio, na escuridão envolvente da noite, ladrões tentam saquear uma casa em chamas, mas eis que, no final a Aurora irrompe, acompanhada pelo Sol Nascente, a Honra, a Graça, o Amor, a Riqueza, a Vitória, a Fama e a Paz. Esta alegoria não foi nem tão gratuita, nem tão vazia de sentido como pode parecer hoje em dia, pois que apenas dois anos antes a plebe tentara, de fato, invadir o Palácio Real, protestando contra os pesados impostos, e contra as miseráveis condições de vida. Então, a pendência foi subjugada. A França não se podia transformar em uma

---

<sup>36</sup> CANTON, Katia. **E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à Dança Contemporânea**. Tradução: Cláudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

casa em chamas; o Sol Nascente, o monarca absoluto, reinaria triunfante, coroadado de virtude (ANDERSON, 1974, p. 21)<sup>37</sup>.

Figura 3: *Luís XIV como o Apolo*, 1654. *Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris*.



Fonte: Extraído do livro *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. (BURKE, 1994, p.57)<sup>38</sup>

A divisão entre a corte e a plebe era explícita, pois os plebeus sequer tinham direito à cultura ou à Arte. Dessa forma, a corte se tornou uma sociedade fechada, com regras absolutas e muito rígidas. Todas as atividades eram minuciosamente regradas e cheias de precedências, a etiqueta era base fundamental e cada membro dessa sociedade tinha um papel muito bem definido e imutável. Mudanças de papéis exigiam certamente pedidos extensivos que pudessem surtir promoções especiais, caso fossem aprovados. Todas essas regras tinham como propósito provocar distanciamento e a divinização do “Rei Sol”.

Conseqüentemente, em função desse sistema surgiu uma dança artificial e rigorosa, na qual o gesto preponderava sobre a emoção. Essa ruptura entre o gesto e a

---

<sup>37</sup> *Op. cit.* p.29.

<sup>38</sup> *Op.cit.* p.31.

emoção legou à Dança Clássica um repertório de gestos sem significado próprio porque a técnica de execução prevalecia sobre a expressão individual e o natural, pois havia o desejo de ordem e perenidade.

Bourcier, (1987, p.113)<sup>39</sup> afirma que: “a vontade de imobilizar o movimento em regras, cujo objetivo é fornecer-lhes um rótulo oficial de beleza formal, é marcada pela primeira criação acadêmica de Luis XIV: em 1661, primeiro ano de seu poder pessoal, funda a Academia Real de Dança”.

Beauchamps foi o responsável pela elaboração desse método. Além de coreógrafo foi também o principal professor de dança do rei. Ao fundar a academia, Luís XIV o designou para estabelecer uma técnica de dança que fosse codificada, definitiva, com estilo de dança profissional. Dessa forma, Beauchamps assumiu um papel relevante na História da Dança, uma vez que com essa designação e função, elaborou e sistematizou a técnica do Balé Clássico, atribuindo-lhe o perfil estético que vigora até os dias de hoje. O balé foi codificado e ganhou forma sistemática de ensino, a partir do aperfeiçoamento de passos de dança da corte e práticas já existentes como o *en dehors*, usado anteriormente, em danças sociais. Propunha tratamento estético ao movimento que de natural tornava-se artificial em função das formas e regras impostas pelos pressupostos de etiqueta da corte francesa, como nos explica Bourcier (1987, p. 116)<sup>40</sup>:

Beauchamps quer impor à dança uma organização reconhecida universalmente. Como toda arte de Luís XIV, seu sistema tende à beleza das formas, à sua conformidade a um cânone fixo e, conseqüentemente, à sua rigidez. O que implica em dois fatores: - Por um lado, a virtuosidade é a conseqüência natural da primazia da forma sobre o conteúdo. Esta tendência é reforçada por uma profissionalização que se acelera. (...) – Por outro lado, regularidade, beleza formal, virtuosismo são o preço da técnica estabelecida por Beauchamps.

Outro fator estético a ser considerado é a sensação de “leveza” ao realizar os movimentos e a aparência de esforço completamente disfarçada, condizente com movimentos polidos e educados ditados pela etiqueta imperial da corte. O mestre

---

<sup>39</sup> *Op. cit.* p.17.

<sup>40</sup> *Idem.*

definiu também as cinco posições básicas<sup>41</sup>. Elas apresentam uma proporção ideal de aproximação e afastamento dos pés durante os movimentos de andar, dançar ou mesmo ficar parado. Essa disposição dos pés, segundo os tratados da época daria ao corpo equilíbrio e estabilidade ao mover-se, possibilitando harmonia e conforto. Todas as formas técnicas foram propostas conforme a necessidade, criatividade e o aprofundamento técnico profissional dessa Arte. O corpo do bailarino, por sua vez, também foi gradativamente ganhando outra função além da expressão social. Ampliaram-se seus limites técnicos corporais, seguindo as exigências determinadas pelo virtuosismo técnico, moldado pelos padrões e valores determinados pelas regras de etiqueta já mencionadas anteriormente, especialmente no que concerne à ênfase na verticalidade corporal. Ela se constituiu em uma meta a atingir, pois, lutando contra a gravidade determinaria extrema leveza e suavidade ao gesto.

A França se tornou a pátria da Dança porque o trabalho realizado por Beauchamps foi tão consistente e significativo, que a dança clássica se tornou uma “língua” universal, e não é por acaso que todo o vocabulário de passos de balé possui como idioma, o francês.

Caminada, (1999, p.105)<sup>42</sup> comenta que:

Os princípios em cima dos quais Pierre Beauchamps construíram a base do academicismo e as inovações da técnica de elevação, transformaram a arte do ballet na mais duradoura de todas as formas de dança, através de cujo preparo o bailarino pode executar quase tudo o que um coreógrafo imagine para o seu corpo; como um alfabeto, com o qual é possível falar inúmeros idiomas, tal o significado da técnica de dança acadêmica ou dança clássica.

Por séculos, esse padrão de corpo foi se aperfeiçoando e com grau de exigência e rigor cada vez mais acentuado em função da técnica, causando verdadeira modificação, a que chamamos de “invasiva”<sup>43</sup>, na postura física do bailarino, uma vez que deixa de ser natural e adota todo o artificialismo idealizado por essa estética.

---

<sup>41</sup> Bourcier (1987, p. 114).

<sup>42</sup> *Op. cit.* p. 23.

<sup>43</sup> Kemp (2005, p. 45).

Paralelo ao ideal proposto para a técnica surgiu o ideal de corpo, que deveria atender à estética, similar aos versos clássicos.

Em 1700, Raoul-Auger-Feuillet publicou *Chorégraphie ou Art de noter la danse* (Coreografia ou Arte de anotar a dança), registro que aponta a totalidade dos passos codificados de dança. Feuillet, aluno de Beauchamps, pelo que indicam as informações disponíveis, não lhe pediu permissão para a publicação. Em 1704, após queixa ao Conselho do Rei, Beauchamps foi reconhecido como autor e inventor dos passos e códigos publicados por Feuillet<sup>44</sup>.

Segundo Canton (1994)<sup>45</sup>, em 1760 foi publicado o tratado *Lettres sur la danse et les ballets* (Cartas sobre a dança e os balés). Tal documento deu à dança a condição definitiva de Arte e expressão da natureza. Seu autor foi o coreógrafo Jean Georges Noverre, que com seu trabalho transformou a dança em uma forma impar de linguagem artística, abandonando definitivamente a condição de divertimento palaciano. Muito além do seu tempo, a obra de Noverre já apontava um período pré-romântico. Ele entendia a Dança como drama a ser dançado, a partir de uma estrutura dramática linear, com começo, meio e fim.

Antes dos balés românticos, compostos por narrativas, atribui-se a Noverre a autoria do *ballet d'action*: “o bailado tem que ser concebido como espetáculo independente, apoiado num enredo e no qual o movimento e a ação coincidam completamente” (CAMINADA,1999, p.123)<sup>46</sup>.

Mas tal transformação não se verificou apenas nas danças e na forma de apresentação, manifestou-se também, nos corpos dos bailarinos que se submeteram aos treinamentos cada vez mais especializados. Conseqüentemente, os temas dos balés eram especialmente pensados para valorizar e exhibir as qualidades, tais como, virtuosismo, alto nível de treinamento físico e os talentos raros dos artistas.

---

<sup>44</sup> Bourcier (1987, p. 119).

<sup>45</sup> *Op.cit.* p. 33.

<sup>46</sup> *Op. cit.* p. 23.

### 1.3 A “VERTICALIDADE IMPERIOSA / “*APLOMB*” COMO UM DOS VALORES ESTÉTICOS.

As mudanças na Dança, no início do século XVII, foram bastante significativas. Ressalta-se o fato de ela ser apresentada em palcos teatrais. Até o início do reinado de Luís XIV, a apresentação acontecia nos salões ou sala de baile e quem dançava, observava e era observado, simultaneamente.

Contrariamente, em palcos elevados, o balé passou a ser apreciado de frente e de baixo para cima e não mais em volta, como nos salões, provocando, assim, distanciamentos entre os artistas, a platéia, cortesãos amadores e bailarinos profissionais. Tal mudança provocou avanço significativo para o desenvolvimento da técnica e o profissionalismo da dança cênica.

Mudou também o foco de atenção dos coreógrafos que se detiveram na valorização do movimento produzido nos corpos dos bailarinos, nas posições de braços e cabeças em relação ao tronco e não mais nos desenhos horizontais formados no chão pelos grandes grupos, até então vistos de cima para baixo. Os movimentos enfatizaram a verticalidade, em função dessa alteração, especialmente, com o uso de sapatos de saltos.

É interessante refletir sobre a relação de poder que se estabeleceu com a ênfase vertical na dança e nos corpos, pois a dança aconteceria, a partir de então, em lugares mais elevados, acima da platéia o que gerou não só o distanciamento, mas induziu à sensação de superioridade. Nos diversos contextos sociais, como nos dogmas religiosos, por exemplo, a relação com a altura quase sempre tem significado próprio de superioridade, de divindade. Culturalmente também adquire essa conotação, pois o que é elevado, supostamente é “melhor”, “refinado”, “requintado”, “impressionante”. Essa relação entre altura e poder é apontada por Burke (1994, p.58)<sup>47</sup>, ao explicar o uso de perucas pelo Rei Luís XIV. Ele explica:

Há relativamente poucas imagens visuais entre o início da década de 1650 e o ano de 1660, quando ele apareceu subitamente como um jovem adulto, com bigode incipiente e a peruca curta. A peruca foi explicada a partir de uma doença que, em 1658, o fizera perder grande quantidade de cabelo. Como foi nessa época que o costume de usar esse adereço se difundiu entre a nobreza européia, é difícil dizer se Luís estava criando ou seguindo

---

<sup>47</sup> *Op. cit.* p. 31.

uma moda. Seja como for, a peruca deu ao rei a altura extra de que necessitava para impressionar. A partir desse momento, nunca seria visto em público sem uma.

O uso da verticalidade no corpo da dança clássica está intimamente ligado à postura física do bailarino em cena, extremamente rígida, que ascende para o alto, dando impressão de superioridade majestosa. Essa postura vem corroborar com a afirmação de poder e domínio de Luís XIV e cumpre no corpo, mais do que a sua função primeira de manter-se na bípede posição, mas a transforma em gesto e argumento estético: numa “verticalidade imperiosa, majestosa”, que se fixou como algo pertencente ao gesto postural do bailarino clássico.

Anderson (1974, p.20)<sup>48</sup> afirma que tanto o estilo quanto as figuras do balé são naturalmente aristocráticas e de origem francesa devido ao seu nascimento: “Ainda hoje o *ballet*, nas suas formas mais elitizadas, constitui uma arte em que os bons bailarinos possuem o requinte e a graça de um aristocrata francês”. Por essa razão e pelas que se seguem, denominaremos “verticalidade imperiosa” o uso da verticalidade no corpo do bailarino que se refere a sua postura com ênfase vertical na dança, herdada das cortes francesas, especialmente da de Luís XIV.

A dança clássica foi se desenvolvendo e apurando cada vez mais esse perfil de “verticalidade imperiosa”, na destreza e profissionalização dessa arte. Anderson (1974, p.27)<sup>49</sup> cita o exemplo de Louis Dupré, bailarino da Ópera de Paris, conhecido por *Le Grand Dupré* pela sua “presença imponente” e gestos majestosos, o que lhe conferiu o título de o “Deus da Dança”. Dupré foi professor de Gaetano Vestris, que na segunda metade do século XVIII se destacou como o principal professor, coreógrafo e bailarino da Ópera de Paris. Vestris herdou de seu mestre toda a arrogância, estilo nobre e até o cognome “Deus da Dança”. Ele, por sua vez, transformou o seu filho Auguste Vestris, em outro importante bailarino da época, que, ao contrário de seu pai, não se especializou em poses majestosas, herdadas de Dupré. No entanto, ele aplicou o seu virtuosismo em saltos e piruetas, movimentos que enfatizam a verticalidade.

Abaixo temos a figura de Gaetano Vestris, visto como um “homem elegante”, que interpreta Louis Dupré, em traje de cena. Tal imagem serve para consolidar os argumentos expostos acima acerca da ênfase à verticalidade.

---

<sup>48</sup> *Op. cit.* p. 29.

<sup>49</sup> *Idem.*

Figura 4: Gaetano Vestris interpretando Louis Dupré em traje de cena.  
Biblioteca da Ópera de Paris.



Fonte: Extraído do livro **História da Dança – Evolução Cultural** (CAMINADA, 1999, p.122).

Alguns procedimentos permitem que essa verticalidade, a qual chamaremos de “imperiosa”, seja possível — um tratamento técnico traduzido em uma espécie de “vitória” sobre a matéria — sobre o peso do corpo, no qual o artista virtuoso mostra o seu domínio por meio de uma técnica “perfeita”, animado pelo ardente desejo de revelar a “beleza” da arte de dançar. Por outro modo, também é possível observarmos que toda essa ênfase vertical iniciava-se com os adornos nas cabeças, sugerindo elevação e autoridade, como vemos justificados nas figuras de Luís XIV, como “Rei Sol” (fig. 3) e de Gaetano Vestris (fig.4).

Atualmente, existem livros técnicos de Balé Clássico, que se referem a essa postura denominando-a *aplomb*. É um termo usado na dança clássica, segundo normas técnicas de Agrippina Vaganova<sup>50</sup>, para definir como deve ser colocado o corpo do bailarino com relação

---

<sup>50</sup> “Agrippina Vaganova nasceu em São Petersburgo, em 24 de junho de 1879 e morreu em 5 de novembro de 1951. Foi solista do então Teatro Mariinsky (hoje Kirov). Seu verdadeiro triunfo foi ser uma das maiores pedagogas da dança clássica, grande inovadora dos métodos de ensino da sua época, criadora da escola russa”. (CAMINADA, 2006, p.15).

a sua postura. Tal descrição encontra-se no livro **Programa de ensino de ballet: uma proposição** de Caminada e Aragão (2006, p. 25)<sup>51</sup>.

Essas autoras afirmam: “a verticalidade do corpo é uma meta a ser alcançada (...). A isso chamamos *aplomb*, expressão francesa que pode ser traduzida por altivez que define, com clareza, a postura peculiar dos bailarinos clássicos ao dançar”. Visto dessa forma, a “verticalidade imperiosa” torna-se um “texto” usado e repetido nos corpos que dançam cenicamente. Ao substituir a simples postura física vertical do corpo por uma postura “vertical imperiosa”, com ascensão ao céu, sempre para a direção cima, com exaltação da parte superior do tronco, traz consigo interpretação emblemática das cortes francesas e ideais de Luís XIV, calcada numa esfera de poder.

A partir dessa racionalidade, de representação atrelada aos desejos do rei, o corpo se idealiza e a hierarquização, unificação, uniformização, transformam-se em ditames de uma técnica que pressupõe uma postura física advinda do treinamento rígido da técnica do Balé Clássico. Essa técnica ultrapassou séculos, chegando até aos nossos dias, sendo sempre aperfeiçoada como um modelo hegemônico para o corpo que dança em cena.

Tal hegemonia se expressa esteticamente, de certa forma, omitindo os atributos que geram diversidade, individualidade ao artista. Tais individualidades se tornam omissas dentro de um padrão de “corpo ideal”, que se submete à técnica, aos seus ditames e formas pré-estabelecidas. A beleza do movimento, ou mesmo do corpo, traduz-se na busca de identidade. As diferenças se extinguem quando possível ou então são disfarçadas em função do valor maior que é a uniformidade. Kemp (2005, p. 542)<sup>52</sup> afirma que “todos nós modificamos o corpo para adequá-lo ao contexto social”.

No meio profissional do artista da Dança, a modificação do corpo é vital, em função da técnica e do modelo de “corpo ideal” pré-estabelecido, o que leva à exclusão do grupo se não for atingido o padrão de corpo e movimento de forma satisfatória. A hegemonia de corpos serviu também como proposta estética em determinadas obras coreográficas, como o balé “O Lago dos Cisnes”(1895), com coreografia de Marius Petipá no primeiro e terceiro atos, e de Lev Ivanov, nos atos segundo e quarto. A beleza manifesta-se quando moças do corpo de

---

<sup>51</sup> CAMINADA, Eliana; ARAGÃO, Vera. **Programa de ensino de ballet: uma proposição**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

<sup>52</sup> *Op. cit.* p. 22.

baile, representando os grandes cisnes, vestem-se com o mesmo figurino, executando movimentos iguais o que denota a representação plena da hegemonia na dança.

A História nos elucida que a Dança, já no início do século XIX, evidencia a estética do romantismo, com valores ligados ao etéreo, ao sobrenatural, ao “exótico”, a uma negação do mundo racional, como também a um aperfeiçoamento dos princípios técnicos, antes determinados. Tais valores reforçaram a idéia abordada anteriormente: a de executar movimentos que fossem contra a gravidade terrestre na busca da leveza absoluta numa luta contra o peso aparente, em passos e gestos.

Conforme Canton (1994, p.64)<sup>53</sup> “o romantismo no balé imprimiu à imagem da bailarina um tom etéreo. Esse tom foi inicialmente personificado por Marie Taglioni, que se tornou o protótipo da bailarina romântica”. Mas, não foi somente esse atributo que fez de Taglioni um nome a ser lembrado. Paradoxalmente, a estética do romantismo prevê uma “performance” etérea. No entanto, para que se pudesse interpretá-la era necessário um aprendizado técnico sistemático, ordenado e racional, com muita expressão, advindo de uma exigência técnica laboriosa.

A História nos expõe que o treinamento de dança de Marie Taglioni, coordenado por seu pai, Filippo Taglioni, um mestre de balé e coreógrafo italiano, levava-a a verdadeira exaustão. Outro recurso adotado por Taglioni, que enfatiza a “verticalidade imperiosa”, refere-se ao uso de sapatilhas de pontas<sup>54</sup>. O seu jogo virtuoso e rápido de pés impressionou de tal modo que a partir do balé *La Sylphide*, estreado em 1827, todas as outras bailarinas deveriam ser capazes de usar sapatos de tal ponta como ela usara. É considerada por teóricos como a “encarnação” do Romantismo.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>54</sup> Sapatilha de pontas: é um sapato de solado flexível e estrutura rígida na ponta dos pés, região das falanges. Ao envolver os dedos dos pés, essa estrutura possibilita que a pessoa fique nas extremidades dos dedos para execução de movimentos dançados.

Figura 5: Marie Taglioni em *La Sylphide*- 1º Ato.



Fonte: Extraído do livro *The Colourful World of Ballet*. (CRISP. e THORPE, 1980, p.15)

Malanga (1985, p.73)<sup>55</sup>, no seu livro **Comunicação e Balé**, aponta também a importância do uso das sapatilhas de pontas, afirmando ser o início de uma nova época para o

---

<sup>55</sup> O livro **Comunicação e Balé**, (1985) é um estudo de duas áreas inter-relacionadas: a teoria da comunicação e a prática do balé. Aborda na Teoria da Comunicação, o processo da semiologia, que também enfoca a linguagem artística e as suas peculiaridades com relação à linguagem informativa. Realiza um estudo da linguagem do corpo mostrando a relação entre a manifestação espontânea e cotidiana e a linguagem codificada da dança. A partir da história, mostra de que forma a técnica do balé foi se constituindo e permanece até hoje como um

Balé Clássico. Ela afirma que o uso da sapatilha de pontas foi a atração inédita que a platéia do teatro exigia, dando à bailarina elegância e fineza, além da libertação do peso aparente. Segundo Malanga, o movimento executado nas pontas dos pés aparentou ser “mais difícil” do que os saltos executados pelos bailarinos uma vez que os saltos requeriam força e equilíbrio e o uso das pontas, precisão, com esforços muito dolorosos. A autora comenta “assim a descoberta da ponta foi uma verdadeira revolução na história da dança” (MALANGA, 1985, p.73)<sup>56</sup> e delegou às bailarinas uma atenção fora do comum que ofuscou o “brilho” dos bailarinos. Esse fato contribuiu para a consolidação de uma nova época em que a atenção se deteve especialmente, nas qualidades femininas. Quanto à verticalidade, Malanga aponta como um dos elementos para a afirmação do Balé Clássico, pois modificou a função e a estética dos movimentos já conhecidos antes, quando diz que:

Estava assim estabelecida a língua do balé clássico: os passos vindos de várias origens (folclore, salão, estatuária clássica), modificados pelo princípio da verticalidade, da elevação; um enredo como linha condutora, os movimentos do corpo servindo como meio de expressão de idéias e emoções; os trajés; o desenvolvimento técnico (ibid, p.74).

Portanto, teóricos, estudiosos e historiadores referenciados anteriormente neste capítulo, concordam que o uso da “verticalidade imperiosa” foi fator importante na estruturação da técnica do Balé Clássico. Permitiu ao artista bailarino a condição da exploração das alturas, dos ares, tendo a elevação como um elemento constante na dança que ficou conhecida por *danse d’elevation* (PEREIRA,1999, p.228)<sup>57</sup>.

Ela é executada através de saltos, piruetas, fios que puxam as bailarinas para cima a fim de executarem movimentos nas pontas dos pés e com o uso obrigatório das sapatilhas de pontas.

É fato que essa “verticalidade imperiosa” será uma constante nos corpos que dançam a cena, mesmo depois que a dança cênica transformou seus ideais, suas propostas estéticas acompanhando de certa forma, o pensamento da contemporaneidade, enquanto proposta coreográfica.

---

discurso contemporâneo dada à análise de algumas obras realizadas por ela. Eliana Malanga com mestrado, em Comunicação (1979) doutorado (1984) com a tese “ O balé visto à luz da teoria da comunicação”.

<sup>56</sup> MALANGA, Eliana. **Comunicação e Balé**. São Paulo: EDIMA, 1985.

<sup>57</sup> PEREIRA, Roberto. “Gruas vaidosas”. In: **Lições de Dança nº 1**, organizadores: Roberto Pereira e Silvia Soter. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

No Modernismo do século XIX, por exemplo, vemos no corpo dos pioneiros da Dança Moderna<sup>58</sup>, como o da bailarina norte-americana Martha Graham, o mesmo sentido de “verticalidade imperiosa” como representação de uma determinada estética e forma — um padrão de corpo que foi incorporado pelo mundo da Dança e reverbera até hoje, como ideal de corpo dançante.

Após estas considerações, apresentamos diversas ilustrações abaixo para que o leitor perceba como a “verticalidade imperiosa” é componente vital na postura do corpo que dança e como o uso dessa verticalidade ainda permanece “viva” e em corpos contemporâneos. Independente de o movimento inverter a direção do corpo, ou seja, mesmo quando a direção do movimento se dirige para baixo, dentro do plano vertical existe força expressa no corpo: a força do alinhamento vertical e da “boa” postura.

Conforme dados históricos, após a Idade Média, a dança separou-se em duas correntes: a dança popular e dança da corte, que posteriormente, a partir do aperfeiçoamento e adaptações dos gestos e passos das danças populares, transformou-se no atual balé.

As figuras 06, 07 e 08 que se seguem mostram a intencionalidade da “verticalidade imperiosa” deflagrada nos corpos, provocada pela ascensão vertical interna, sugerindo domínio e poder. Apresenta a forma como a verticalidade foi inscrita, artificializada e aperfeiçoada nos corpos que dançam. Gradativamente, a espontaneidade do corpo que dançava livremente foi cedendo espaço às formas pré-determinadas e fechadas de dançar. Esse fato provocou o distanciamento desejado pelas classes recém-aristocratizadas, senhores burgueses, “donos do dinheiro”, que aspiravam na prática da dança o reflexo de seriedade, regras e disciplina. Essas características diferenciariam a dança da corte das danças de origem não nobres<sup>59</sup>, ou seja, populares.

---

<sup>58</sup> Abordaremos esse assunto no Capítulo 3.

<sup>59</sup> Caminada (1999, p.80).

Figura 06: *Dança da corte*.  
Tratado de Guglielmo Ebreo, mestre de dança.  
Período Pré-Renascentista. Século XV  
*Bibliothèque Nationale de Paris*.



Fonte: Extraído do livro **História da Dança – Evolução Cultural**. (CAMINADA, 1999, p.81)

Figura 07: *Pavana da corte*.  
Dança que veio substituir a *basse danse*  
Quadro de Clonet  
Século XVI, por volta de 1523.,.



Fonte: Extraído do livro **História da Dança – Evolução Cultural**. (CAMINADA, 1999, p.97)

Figura 08: *Jean Balon*<sup>60</sup> “Dançando na Ópera”.  
Século XVII



Fonte: Extraído do livro **História da Dança – Evolução Cultural** (CAMINADA, 1999, p.105)

<sup>60</sup> *Jean Balon*: seu sobrenome dá origem a um termo técnico denominado *Ballon*, que significa elasticidade e suavidade ao saltar, Rosay (1980, p. 43). Nessa época, a Escola de Dança da Ópera de Paris já havia sido criada.

Figura09:  
Marie-Anne de Cupis Camargo<sup>61</sup>  
Século XVIII



Figura10: *Pas de Quatre*  
Marie Taglioni, Fanny Cerrito,<sup>62</sup>  
Lucile Graham e Carlota Grisi  
Século XIX. Período Romântico



Figura 11:  
Fanny Elssler<sup>63</sup>  
Século XIX



Fonte: Extraído do livro **História da Dança – Evolução Cultural**. (CAMINADA, 1999, p.116, 143, 139).

No final do século XVIII, início do século XIX, as “estrelas” da dança, tais como as bailarinas das figuras 08, 09 e 10, surgiram e se destacaram por seu virtuosismo técnico, tão forte e brilhante que era imitado por todos.

Segundo Pereira<sup>64</sup> (1999, p.224), esse fator se tornou motivo de uma disputa ferrenha entre as bailarinas. Esse autor, em seu artigo “Gruas Vaidosas”<sup>65</sup>, evidencia como a vaidade contribuiu para avanços na estruturação da dança clássica, no que concerne à formação hierárquica de posições assumidas pelos bailarinos na companhia. Nesse contexto, a rivalidade entre as bailarinas contribuiu para intensificar a imagem da “primeira bailarina”. Pereira lembra que os bailarinos não dividem mais o mesmo nível do solo com o público,

<sup>61</sup> Marie-Anne de Cupis Camargo (1710-1770), estréia na Ópera em 1726. Sua maior contribuição foi desenvolver a técnica de saltos mostrando virtuosismo.

<sup>62</sup> “*Pas de Quatre*” elenco original. Teatro do *Scala* de Milão. Contribuição de Taglioni: uso das sapatilhas de pontas.

<sup>63</sup> Fanny Elssler, bailarina da Ópera de Paris. Sua contribuição: *cambrés* sinuosos e piruetas duplas nas pontas.

<sup>64</sup> Roberto Pereira é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Mestre em Filosofia pela Universidade de Viena, Áustria, crítico de dança do **Jornal do Brasil** e diretor da Escola de Dança UniverCidade-RJ, onde leciona as disciplinas: História da Dança, Estética e Crítica.

<sup>65</sup> *Op cit.* p. 43.

composto pelo burguês pagante que vê os espetáculos como diversão, o que significa, tanto entender a narrativa quanto admirar o virtuosismo exibido pelos bailarinos.

Entre as várias estrelas da Ópera de Paris, ressaltamos os nomes das bailarinas apresentadas nas gravuras acima: Marie Anne de Cupis de Camargo (1710-1770). Ela se destacou por sua técnica “brilhante” e pelos saltos executados apenas pelos homens até então. Também começou a encurtar a saia para mostrar os pés, causando verdadeiro escândalo na época. Mas, La Camargo não influenciou apenas o balé, conforme Pereira (1999), como também o contexto sócio-cultural da época, quando as mulheres adotaram o uso dos sapatos a La Camargo. Até a culinária serviu-se de sua popularidade apresentando pratos, como, por exemplo, *Fillet de Boeuf Camargo*, *Souflé Camargo*.

Outro nome de destaque foi Marie Taglioni. Em função do uso das sapatilhas de pontas, ela foi a grande rival de Camargo. No entanto, ambas contribuíram com o conceito de que balé era apenas para alguns, e não para todos.

Com o balé *La Sylphide* materializou-se um estilo de dança diferente dos rococós de Vestris. Com as pontas, Taglioni mostrou “uma dança que investia mais em sua verticalidade, conhecida por isso como a *danse d’elevation*” (ibid, p. 228)<sup>66</sup>.

Citamos, com propriedade, Fanny Elssler, nossa terceira estrela, que por sua vez, resolveu, justamente, aperfeiçoar em sua técnica o aspecto que faltava em sua rival, Marie Taglioni. Elssler apresentava *cambrés*<sup>67</sup> sinuosos e executava piruetas duplas nas pontas, garantindo assim, a sua posição como bailarina principal da Ópera de Paris. Assim como La Camargo, Elssler também ficou muito famosa, sendo a bailarina mais viajada de sua época, chegando aos Estados Unidos da América do Norte. Sua fama influenciou também a sociedade como um todo. Como exemplo desse prestígio, os norte-americanos batizavam seus barcos, meias, leques, *champagne*, sabão de barba e outros objetos com seu nome<sup>68</sup>.

Esses fatos certamente confirmam que a Dança, através de suas “estrelas”, influenciou o contexto sócio-cultural no qual se inseria. Pereira (1999)<sup>69</sup> afirma que esse período constituiu-se como relevante para a Dança, pois no século XIX encontrou a sua forma

---

<sup>66</sup> *Op.cit.* p. 43.

<sup>67</sup> *Cambrés*, termo técnico que significa arquear o corpo a partir da cintura para frente, para os lados ou para trás, a cabeça acompanha o movimento do tronco (ROSAY, 1980, p.60).

<sup>68</sup> Anderson, 1974, p.51.

<sup>69</sup> *Op. cit.* p.43.

mais acabada e sem dúvidas, era a época da solidificação da idéia da “primeira bailarina”, na qual o foco de atenção residia na execução técnica, enfatizada pelo virtuosismo e narcisismo.

A codificação do balé se tornou possível devido à formação de mestres, que por sua vez, formavam professores e esses repassavam os códigos aprendidos.

Segundo Anderson (1974, p.48)<sup>70</sup>, o responsável por essa proliferação e reprodução de códigos foi Carlo Blasis, natural de Nápoles, professor notável, deu fama a várias bailarinas e bailarinos graças a sua excelência ao ensinar. Blasis era uma pessoa culta e entre seus conhecimentos estava o de anatomia que fez com que deduzisse as atitudes de um bailarino ao dançar. Foi considerado, também, o principal pedagogo do romantismo. Sua metodologia confirma que, com esforço e maestria, o balé é uma arte conservadora, que permite avanços só em obras coreográficas, como nas de Jean Georges Noverre (1727-1810). Ele modificou as formas de apresentação, deu ênfase à expressividade, chegando a modificar os trajes com o seu *ballet d'action*, ao retirar as perucas, as máscaras, a quantidade exagerada de tecidos e abaixando os saltos dos sapatos. Vale lembrar que para Noverre, a execução técnica por si só não bastava, por mais “brilhante” que ela fosse, mas, a expressividade era a “tônica” do trabalho coreográfico. Blasis, por motivo de saúde, retirou-se logo da cena e dedicou-se à elaboração de seu primeiro tratado de Dança.

Conforme Caminada (1999, p.131)<sup>71</sup>, esse documento continha como preceitos, um moderno método de ensino:

(...) do porte à harmonia e coordenação dos braços, do paralelismo dos exercícios a seu aspecto perpendicular e vertical, do equilíbrio ao ligeiro abandono sugeridos para arabesques e poses onde o rosto deve, contudo, manter a vivacidade e a expressividade, do *plié* às piruetas, do adágio ao *allegro*.

---

<sup>70</sup> *Op. cit.* p.29.

<sup>71</sup> *Op. cit.* p.23.

Figura 12: Ilustrações do *Traité elementarie, théorique et pratique de l'art de danse* de Carlo Blasis, lançado em 1820.



Fonte: Extraído do livro **História da Dança – Evolução Cultural**. (CAMINADA, 1999, p.131).

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, ideais clássicos e gregos da corte europeia, sonhos e desejos dos mestres e coreógrafos se inscreveram no corpo que dança até adquirir uma forma. Essa situação se concretizou pela estruturação e sistematização da técnica e ditames da etiqueta imperial, constituindo, assim, um “ideal de corpo”, ou seja, um “corpo ideal” que refletisse os valores sociais e costumes daquela época. Esse corpo é cultuado pelos que faziam e fazem, atualmente, da dança clássica, sua profissão, sua vida e, portanto, seu ideal. Tal evento estabeleceu padrões que atenderam à técnica e à estética, tanto quanto à forma física, pois o corpo foi o instrumento que permitiu a consolidação da técnica e da estética.

#### 1.4 CONSEQÜÊNCIAS DO “CORPO IDEAL”: HOMOGENEIDADE, PERFECCIONISMO E VIRTUOSISMO.

No artigo já citado, “Gruas Vaidosas”, de Pereira (1999)<sup>72</sup>, é possível encontrar um exemplo significativo de como a estética da Dança se construiu, a partir da conformação física do corpo das “estrelas” da dança. Nesse texto, o autor comenta que Marie Taglioni, ao dançar tinha os braços “quebrados” e o tronco levemente à frente, isso porque o seu pai, que era seu professor e também coreógrafo, observou que sua filha tinha braços longos demais e foi logo tratando de encurtá-los, deixando-os levemente “quebrados”, ou seja, colocando os cotovelos

---

<sup>72</sup> *Op. cit.* p. 43.

em ângulo de 45°. Essa forma de colocação dos braços se tornou um estilo bastante característico do balé romântico. O autor explica também o porquê do tronco para frente:

Já o tronco para frente, muito devido ao espartilho usado então, aliado aos braços sempre cruzados à sua frente, posição emblemática do papel da sílfide, era também para disfarçar o busto da bailarina, que também era grande para os padrões estéticos da época (ibid, p.230).

Com essa informação podemos perceber que o “ideal de corpo” era proposto a quem dançava. Dois fatos relatados por Pereira (1999) nos mostram também que o corpo deveria ser magro e estar em boa “forma”. O primeiro fala da fundação, pelo “Rei Sol”, da “Academia Real de Dança” em 1661, quando deixou de dançar, e o segundo, relata que a mãe de Auguste Vestris, a bailarina Marie Allard (1742-1802) da Ópera de Paris, se retirou da cena, pois estava muito gorda<sup>73</sup>:

(...) como aparência era fundamental, o Rei Sol, que agora não mais dançava por estar fora de forma, estendeu essa sua paixão pela dança na criação de uma escola que formaria bailarinos profissionais, deixando em paz os nobres que até então, por razões óbvias, eram obrigados a dançar (Ibid, p.223).

Outras “estrelas” contribuíram, com seus gestos, para a caracterização da estética do balé romântico. Elssler (1810-1884), por exemplo, por ter pouco busto, criou o gesto de cruzar as mãos sobre o peito, o qual foi considerado como um dos gestos “mais lindos” da dança clássica. Ela também dominava a técnica das sapatilhas de pontas e ao dançar, alongava as linhas de sua silhueta. Alongamento e linhas finas, outras duas características que se perpetuaram no corpo que executa a dança clássica.

Por fim, destacamos a “estrela” Carlotta Grisi, bailarina italiana, que se apresentou no “Teatro Scala de Milão”, sob a direção de Carlo Blasis e após o seu casamento com Jules Perrot, outro “exímio” bailarino da época, deslocou-se para Paris. Théophile Gautier, o poeta francês, escreveu o livreto do balé *Giselle* (1841), que teve como coreógrafos Jean Coralli e Jules Perrot. Para Gautier, Carlotta Grisi seria a própria “encarnação” de Auguste Vestris – “O Deus da Dança”. Por isso, Grisi foi a escolhida e foi chamada de a “Musa inspiradora do

---

<sup>73</sup> Ibid, 1999, p. 218.

Balé Gisele”. Esse balé, devido à combinação de elementos, como a “leveza da ponta”, a técnica perfeita que sustenta a ação dramática, a “dança além túmulo”<sup>74</sup> e outros componentes, foi considerado como o balé-síntese do romantismo.

Em relação ao gesto, podemos reconhecer nessas “estrelas”, três nomes marcantes da dança do período Romântico: Marie Taglioni, Fanny Elssler e Carlota Grisi. Com seus corpos e estilos distintos, legaram uma herança técnica, gestos e estilos que atravessaram séculos como um referencial da História da Dança.

Diante desses fatos e outros que fundamentam a estruturação da técnica do Balé Clássico, é viável compreender a lógica de construção de um “ideal de beleza” que teve suas bases na diversidade de corpos quanto ao gestual, postura e aparência física, característicos do refinamento aristocrático francês, mas que impôs um modelo hegemônico a ser seguido e ser alcançado pelos corpos que se propusessem a dançar segundo essa estética.

Por conta da execução virtuosa de movimentos e da leveza, como sendo qualidades de movimento, a dança clássica requisitou um corpo “mais magro e esguio”, com aparência leve, etérea e sutil.

No século XX, essas inovações permitiram aos bailarinos condições técnicas apuradas em termos de criação e domínio de execução de novos passos da dança clássica. Também, viabilizou a combinação de alguns já existentes, valorizando e reforçando a estética dessa dança, o *aplomb* veio reforçar, além de aperfeiçoar, o uso da “verticalidade imperiosa”. O foco de atenção direciona para o tipo de corpo e gestos dos bailarinos e dos “primeiros bailarinos”<sup>75</sup> de companhias de dança com reconhecimento internacional. São pessoas que, por suas potencialidades físicas e artísticas, coerentes com o que técnica e estética da dança clássica propõem e se tornam referências, um “ideal”. Seus corpos mitificam-se como modelos de “corpo ideal” para estudantes e classe amadora de bailarinos ainda hoje.

Essa questão imitativa e comparativa de gestos e perfis que ressaltam e complementam o virtuosismo continuou ao longo dos anos como uma prática comum entre os atuantes de

---

<sup>74</sup> “Dança além túmulo”, é um termo usado para referenciar cenas com fantasmas e personagens sobrenaturais. No primeiro ato do Balé Gisele, a camponesa sofre uma grande desilusão e após morrer de amor, no segundo ato, o fantasma de Gisele é levantado do túmulo por Myrtha, rainha das Willis, que por sua vez, são espíritos de mulheres que morreram apaixonadas e desiludidas, estando assim condenadas à eternidade. Elas arrastam seus amores fazendo-os dançar até a morte. Segundo Anderson, (1974, p.55), “o termo Willi provém de uma palavra eslava que quer dizer “vampiro”.

<sup>75</sup> Primeiro bailarino: termo usado para definir a posição hierárquica de um bailarino (a) numa companhia oficial de dança clássica. Tal posição além de determinar o tipo de papéis, aos quais esses bailarinos respondem geralmente, os principais e/ou os mais importantes como os solos, por exemplo, também impõe diferença salarial. Essa hierarquização só se desfez com a Dança Moderna e, posteriormente, com a dança Pós-Moderna na qual os bailarinos passaram a atuar em posições iguais, não hierárquicas.

dança. É provável que no século XXI existam, no ambiente da dança clássica, ideais de corpos que servem de referência. Nas figuras 13,14 e 15 apresentamos alguns exemplos de bailarinos que se tornaram modelos de “corpo ideal”, no século XX.

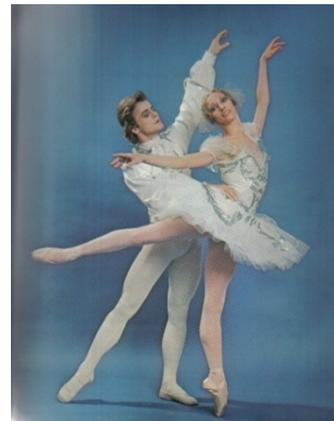
Figura 13: *O Quebra Nozes*,  
*Grand pas de deux*, 2º ato.  
Coreografia de Marius Petipá -  
Ekaterina Maximova Vladimir Vasiliev.  
Produção: *Ballet Bolshoy*



Figura 14: *O Quebra Nozes*,  
solo, 2º ato.  
Coreografia de Marius Petipá -  
Rudolf Nureyev.  
Produção: *Royal Ballet*, Leningrado



Figura 15: *A Bela Adormecida*,  
*Pas de Deux*, 3º ato.  
Coreografia de Marius Petipá.  
Natalya Makarova Mikhail. Barishnikov.  
Produção: *American Ballet. Theatre*, 1976.



Fonte: Fotos extraídas do livro *The Colourful world of ballet*. Clement Crisp, Edward Thorpe, (1980, p. 33, 32, 29) .

Lepecki<sup>76</sup> (2003, p.7,8), em seu artigo “O Corpo Colonizado”<sup>77</sup>, traz referência conceitual desses corpos e questiona a passividade de aceitação desse modelo, como uma “herança pesada” quando afirma:

(...) será possível à dança pelo menos buscar uma rota de escape da sua pesada herança histórico-institucional. Herança esta originária na tradição europeia, onde a dança teatral surgiu como disciplina baseada em inquestionáveis premissas pedagógicas, éticas e estéticas; todas as formas coniventes com a noção de poder absoluto: desde a fundação da Academia Real da Dança por Luís XIV, em 1661, à dúbia simbiose entre Mary Wigman e outros nomes da dança expressionista com o regime Hitler (...) Esta herança pesada e

<sup>76</sup> André Lepecki é professor assistente no Departamento de *Performance Studies*- *New York University*- *NY*. Trabalhou como dramaturgo com a coreógrafa Meg Stuart entre 1992 e 1998. Foi co-editor com Sally Banes de *The Senses in Performance*. É colaborador dos jornais: *Performance Research*., *Drama Reveue*, *Ballet International Art*, *Forum Nouvelles de Danse*, entre outras publicações.

<sup>77</sup> LEPECKI. André. “O corpo colonizado”. In: **Gesto:Revista do Centro Coreográfico**. Rio de Janeiro. Junho de 2003.

politicamente problemática chegou intacta aos pioneiros de 1960. Isto graças à aceitação pacífica, por parte dos bailarinos, críticos, coreógrafos e público, de estruturas de comando variadas, que sempre foram sinônimas da própria genealogia da dança teatral europeia. Estruturas de comando que se configuravam nas funções do mestre, do coreógrafo, do espelho, do estúdio, do palco italiano, do corpo hiper-treinado, do corpo anoréxico, do corpo-imagem ou corpo-robô, sem vísceras nem desejo, sem excesso nem sombra.

Ao observarmos as figuras 13, 14 e 15 vemos que tais “estruturas de comando” (LEPECKI, 2003) traduzem-se pela obediência incondicional aos mestres de balé e/ ou coreógrafos. Elas certamente, resultaram em um perfeccionismo cada vez mais apurado, uma técnica mais ousada e afinada com o propósito de se tornar uma dança universal, reconhecida e valorizada pela sociedade. No desenrolar da História, observamos que tanto a obra coreográfica quanto a técnica, executadas pelos bailarinos do balé clássico, obtiveram sucesso. No afã de se tornar uma arte mundial, o Balé Clássico aperfeiçoou-se na homogeneidade de corpos, no que diz respeito ao perfil, tipo e virtuosismo físico, na técnica concernente à nomenclatura e execução de passos e essa homogeneidade chegou até nossos dias, perpetuando a sua técnica e estética.

Garaudy (1980, p.32)<sup>78</sup>, ao retratar o quadro em que a Dança se situava no início do século XX, aponta para uma conseqüência que se tornou quase inevitável que é a separação entre Arte e vida e sua expressão em virtude do academicismo e da perfeição técnica que se tornaram um fim em si mesmos. No entanto, apareceram outros valores como “a clareza, o equilíbrio e a ordem, mesmo que levasse à rigidez” (ibid-32). Tal rigidez inibiu outras formas de execução do mesmo movimento, ao lado das já determinadas, restringindo assim, o desenvolvimento da Arte da Dança. Garaudy (1980, p.41) afirma,

A dança, no início do século XX, tinha-se transformado numa arte decorativa, desumanizada como uma rainha fútil e bonita, embalsamada no seu caixão de vidro. Com seu sorriso congelado, seus gestos imutáveis, seu *tutu* e suas sapatilhas rosa, ela estava na situação da Bela Adormecida, dormindo há cem anos enquanto o mundo mudava vertiginosamente ao seu redor. Qual “Príncipe Encantado” iria acordá-la?

---

<sup>78</sup> *Op. Cit.* P.16

Em Dança, o saber fazer diz respeito ao movimento e ao corpo, ao modo como ele se movimenta para dançar. A técnica é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções formativas de quem dança. Está presente tanto nos processos de criação coreográfica quanto nos processos de aprendizagem de novos estilos de dança. Atualmente, muitas companhias de dança contemporânea pesquisam técnicas de preparação corporal e movimentos que não são, normalmente, conhecidos, a fim de representarem seus ideais e pensamentos na obra coreográfica. Para isso, associam-se e dialogam com outras áreas de conhecimento e formas de linguagens. Porém, ainda no século XXI, muitas dessas companhias, mantêm em sua rotina de trabalho, a prática da técnica de dança clássica. São várias as razões pelas quais ainda utilizam essa técnica, mesmo não sendo a escolha estética do trabalho artístico. Elas extrapolam a eficiência que essa técnica oferece ao corpo, no que concerne à sua preparação, passando pela condição da técnica ser ponto de partida para novas propostas de movimento, chegando à manutenção de uma “tradição” em dança, à qual Lepecki (2003)<sup>79</sup> se refere.

No Brasil, grande parte das companhias profissionais de dança opta por aulas de Balé Clássico, como preparação técnica-corporal, mas nem sempre as aulas são “completas”, ou seja, não seguem um “modelo” tradicional de uma aula de Balé Clássico<sup>80</sup> que se utiliza de sapatilhas de ponta. Porém, trabalham com exercícios de aquecimento na barra e no centro do espaço da sala de aula, com a finalidade da manutenção da verticalidade do corpo, característica dessa técnica – “verticalidade imperiosa”, linhas do movimento, “*aplomb*”, aplicando a posição *en dehors*, piruetas, entre outros.

Como exemplo, citamos o Grupo Corpo (1975), uma das mais destacadas companhias brasileiras de Dança Contemporânea, de Belo Horizonte/MG. A Companhia, apesar de desenvolver um repertório exclusivamente contemporâneo, trabalha diariamente com aulas de balé.

---

<sup>79</sup> *Op. cit.* p. 52.

<sup>80</sup> Explicando de forma simplificada, uma aula de Balé Clássico, considerada “completa” deve iniciar com exercícios na barra, exercícios no centro com pequenos deslocamentos onde são trabalhados equilíbrios, giros, pequenos saltos, seguidos de grandes deslocamentos que incluem grandes saltos. Também incluem exercícios no chão e, dependendo dos objetivos da aula pode haver combinações como, por exemplo: chão e centro, ou só barra, ou só centro. Em níveis mais adiantados, normalmente, usam-se sapatilhas de meia ponta para desenvolver exercícios de barra, e sapatilhas de pontas, para os exercícios de centro. A aula também pode ser executada usando apenas sapatilhas de pontas em todas as atividades.

Segundo Carmem Purri (2006)<sup>81</sup>, bailarina fundadora da companhia, atual assistente coreográfica e diretora de ensaios, essa opção de trabalho se dá por acreditarem no “balé clássico como base para executar os trabalhos coreográficos”. A preparação técnica da Dança Contemporânea é resultado de uma pesquisa, associada ao estudo do repertório da companhia, ou seja, das obras coreográficas de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo residente do Grupo Corpo.

Nos corpos desses bailarinos observamos, claramente, a qualidade do trabalho técnico do Balé Clássico, que neles se inscrevem: encontramos a “leveza”, o virtuosismo, o “corpo magro”, com alto nível técnico. As linhas do movimento podem ser observadas tanto no espaço como nos corpos dos bailarinos. Percebemos a busca da homogeneidade e da unidade nos movimentos que diz respeito à sincronia, ao mesmo tempo em que observamos as diversidades de corpos. Essa diversidade apresenta um clássico já “deslocado”, pois não está preso aos padrões rígidos da técnica, mas abre espaço para inserção de outras formas nos movimentos assim como, permite variações no que se refere ao uso dos princípios básicos da técnica como a verticalidade e aplicação do *en dehors*.

Enfim, é uma forma contemporânea de trabalhar com a dança clássica, a qual se distancia dos padrões observados nos balés de repertório. A diferença se constitui por algumas modificações nas posições dos braços, pernas ou tronco das figuras pré-determinadas, como o *arabesque*<sup>82</sup>, ou o *attitude*<sup>83</sup>, exemplificado nas figuras:

---

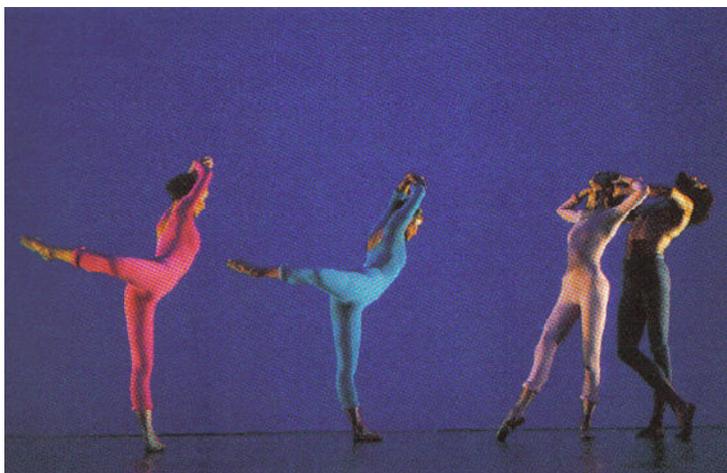
<sup>81</sup> PURRI, Maria Carmem Vicalho. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres**. Sede do Grupo Corpo. Belo Horizonte, 13 dez. 2006.

<sup>82</sup> *Arabesque*- “Arabesco, uma das poses básicas do balé, que tira o seu nome de uma forma de ornamento mourisco. No balé, é uma posição do corpo, apoiado numa só perna que pode estar na vertical ou *demi plié*, com a outra perna estendida para trás e em ângulo reto com ela, e os braços estendidos em várias posições harmoniosas, criando a linha mais longa possível das pontas dos dedos da mão a dos pés. Os ombros devem ser mantidos retos em frente à linha de direção. (...) São geralmente empregados para concluir uma frase de passos tanto nos movimentos lentos do *adágio* como nos movimentos vivos e alegres do *allegro*” (ROSAY, 1980, p.32).

<sup>83</sup> *Attitude*- “Atitude, uma determinada pose do balé definida por Carlo Blasis, inspirada na estátua de Mercúrio de Jean Bologne. É uma posição numa perna só com a outra levantada para trás com joelho dobrado num ângulo de noventa graus virada para fora para que o joelho fique mais alto que o pé. O braço do lado da perna levantada é mantido por cima da cabeça numa posição curva enquanto que o outro é estendido ao lado” (ROSAY, 1980, p.40).

Figura 16 – *Sonata* - 1984.

Coreografia: Rodrigo Pederneiras.



Fonte: KATZ, Helena. **Grupo Corpo Companhia de Dança.** (1995, p.60)

Figura 17 – *Nazareth* -1993.

Coreografia: Rodrigo Pederneiras.



Fonte: KATZ, Helena.  
**Grupo Corpo Companhia de Dança.**  
(1995, p.143).

Figura 18- *Nazareth* – 1993.

Coreografia: Rodrigo Pederneira.



Figura 19 – *Bach* – 1996.

Coreografia: Rodrigo Pederneiras.



Fonte: [www.grupocorpo.com.br](http://www.grupocorpo.com.br). Acesso em: dezembro, 2007.

Figura 20 – *Lecuona* – 2004.  
Coreografia: Rodrigo Pederneiras.



Figura 21 – *Ongotô* – 2005.  
Coreografia: Rodrigo Pederneiras.



Fonte: [www.grupocorpo.com.br](http://www.grupocorpo.com.br). Acesso em: dezembro, 2007.

Embora a perspectiva estética esteja definida, como sendo um trabalho de Dança Contemporânea, é possível percebermos os conceitos de “corpo ideal” na constituição física dos bailarinos e “verticalidade imperiosa” na sua postura corporal, o que nos remete à imagem da busca da perfeição técnica, vista nos corpos dos balés franceses do século XIX.

No artigo “Para incluir todos os corpos”, Miranda, (2003)<sup>84</sup> discute a questão do “corpo ideal” na atualidade. Saliencia que os coreógrafos preferem a diversidade corporal, uma vez que abre inúmeras possibilidades dentro do processo de criação coreográfica, mas por outro lado, a imagem do “corpo ideal” ainda é referência nas companhias de dança, em geral, inclusive no ambiente da Dança. Talvez, por essa razão, os corpos que são privilegiados ou

---

<sup>84</sup> Regina Miranda é coreógrafa e analista de Movimento pelo *Laban/ Bartenieff Institute*, introdutora do Sistema *Laban/ Bartenieff* no Brasil. Dirige a Cia. Regina Miranda e Atores-Bailarinos. Atualmente, é diretora artística do Centro Coreográfico do Rio e do *Laban/ Bartenieff Institute*, de Nova York.

selecionados em audições<sup>85</sup>, são os que correspondem a esse modelo, conforme afirma Miranda (2003, p.218)<sup>86</sup>:

A cultura do “corpo ideal” ainda permeia o imaginário de grande parte da população e, até mesmo no meio de dança, a prática tradicional e a inércia do hábito continuam privilegiando o “corpo treinado”, o “corpo jovem” e o “corpo vigoroso”. Continua também tentar moldar o corpo numa forma que não lhe é própria, sem respeitar ou mesmo observar suas tendências, por meio de exercícios que conceitualmente impõe um modelo corporal único, que visam um padrão de beleza único, oposto à desconcertante e maravilhosa ordem da diversidade. O corpo particular de cada um é muitas vezes ignorado e até mesmo excluído, por intermédio de práticas que o homogeneízam, restringem e depreciam, caso não correspondam ao padrão “ideal”. Estas abordagens de movimento desejam um “corpo ideal”, previamente determinado pelo estilo de dança em questão, e sua prática tem como objetivo controlar o corpo e ensiná-lo a ultrapassar as limitações físicas para atingir esse “ideal”.

No próximo capítulo, analisaremos os fatos históricos e sócio-culturais que levaram bailarinos como Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Dennis, Ted Shawn e outros pioneiros da Dança Moderna, do início do século XX, a buscar a criação de “novas danças” e um “novo corpo” em cena, rompendo com os modelos convencionais da produção artística da dança clássica.

## **2. A TRANSFORMAÇÃO DOS PADRÕES ESTÉTICOS NA TRANSIÇÃO DO BALÉ CLÁSSICO PARA A DANÇA MODERNA.**

### **2.1 O SURGIMENTO DA DANÇA MODERNA.**

Para melhor compreensão do processo de surgimento da Dança Moderna, primeiramente, levantaremos alguns fatos do contexto sociocultural, no qual os artistas da Dança se inseriam. Acreditamos na relevância desses fatos porque representam o

---

<sup>85</sup> Audição em Dança é o termo usado para definir provas de seleção de bailarinos para admissão em companhias profissionais de Dança.

<sup>86</sup> MIRANDA, Regina. “Para incluir todos os corpos”. In: **Dança e educação em movimento**. Organizadoras: Julieta Calazans, Jacyan Castilho, Simone Gomes. São Paulo: Cortez, 2003.

“pensamento” vigente daquela época, trazendo à tona valores e anseios daquela sociedade, assim como o seu reconhecimento materializado nas obras artísticas, o que justifica uma nova proposta de estética para a Dança.

O *start* da modernidade surgiu com a expansão da Revolução Industrial pelo mundo, no final do século XIX e início do século XX. O mundo, então, apresentava um “cenário” complexo e cheio de contradições devido às inúmeras mudanças de paradigmas decorrentes dos avanços tecnológicos.

As certezas seculares da Arte, Ciência e Religião foram questionadas e se intensificaram as conquistas técnicas, o avanço do progresso industrial, as transmissões radiofônicas, a entrada das máquinas na vida das pessoas e o início do êxodo rural. O capitalismo se manifestou e surgiram os primeiros movimentos sindicais, que interferiram nas sociedades industrializadas, acentuando a diferença entre a burguesia e o proletariado.

Na Ciência, acentuaram-se descobertas importantes, entre elas, a psicanálise na década de 1890, que teve como fundador o médico austríaco Sigmund Freud (1856-1939), como também a teoria da relatividade, publicada em 1905, pelo físico alemão Albert Einstein (1879-1955).

Paris foi considerada o grande centro irradiador do Modernismo, da Arte em geral. A fotografia já era uma realidade e, em dezembro de 1895, no *Grand Café* – Paris, os irmãos Lumière apresentaram a primeira exibição pública do cinema mudo. Mostraram projeções curtas, rudimentares, com aproximadamente dois minutos de duração, de documentários filmados ao ar livre que versavam sobre a vida cotidiana, por exemplo: “A saída dos operários das usinas Lumière”, “A chegada do trem na estação” e “O almoço do bebê”.

Na Pintura, o Impressionismo (1874-1880) foi o precursor do Modernismo, trazendo como representantes Manet, Monet, Degas e Renoir que, segundo Costa<sup>87</sup>(1999), “influenciados pelas teorias ópticas e pelos efeitos da fotografia instantânea, (...) buscavam estudar as cores, os reflexos e as transparências”. Os modernistas inauguraram o século XX rejeitando o academicismo da Arte, pois não lhes interessava mais o produto, o resultado do trabalho que mostrava a habilidade técnica, mas sim, o projeto, as idéias que concebiam a

---

<sup>87</sup>COSTA, Cristina. **Questões de arte: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético**. São Paulo: Moderna, 1999. Cristina Costa é doutora em Ciências Sociais. Nesse livro, a autora discute o papel da arte e a sua intervenção no meio social, as relações sociais, as formas de organização, avaliação e legitimação da obra de arte.

obra de Arte. Desejavam, com esse encaminhamento, expor seus pensamentos acerca do mundo e da história.

Sobre esse assunto a autora apresenta o seguinte quadro:

Defendiam o verso livre na poesia, o uso da linguagem popular e coloquial na literatura, a incorporação do folclore e do popular às composições, a expressão da subjetividade do artista e a crítica constante à sociedade na qual viviam. Redefiniam assim sua função artística, num mundo que já contava com técnicas de reprodução de imagens como a fotografia e o cinema. A perspectiva e a imagem figurativa, consideradas acadêmicas foram abandonadas pelas artes visuais (ibid, 1999, p.88).

A importância de compreendermos o contexto dessa época, especialmente o artístico, significa entender o pensamento motivador do meio sociocultural que se refletia no interesse e postura frente aos fatos dos artistas envolvidos.

A fim de ampliar o entendimento dessa situação, faz-se necessário compreender os conceitos de moderno, modernismo e modernidade, que apresentamos de maneira breve. Mirela Misi<sup>88</sup> (2004), bailarina, coreógrafa e professora de dança, apresenta em sua dissertação “Paradoxo da pós-modernidade na dança: reflexões sobre o corpo e o espaço-tempo no produto coreográfico”, uma reflexão sobre esses conceitos, abordados com “intuito de clarificar o processo de desenvolvimento artístico que o período histórico nos revela a partir do século XIX” (2004, p. 64). Dialogando com diversos autores, Misi conclui que uma definição para “moderno” seria efêmera uma vez que se altera conforme a situação considerada. Todavia, afirma que a modernidade refere-se ao presente, considerando espaço e tempo, uma vez que no exato momento em que nasce, torna-se velha no momento seguinte. A autora defende que o termo “moderno” designa um signo que referenda uma época. O “modernismo”, por sua vez, refere-se a um conjunto de signos que, dentro de um sistema, constituem uma linguagem, expressando uma “consciência coletiva”, que se traduz numa “visão de mundo”.

Citando Teixeira Coelho, Misi conclui:

O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato. De acordo com Lefebvre, o “modernismo” é o produto, pronto e inquestionável; enquanto a “modernidade” é crítica, esboço de crítica, ou ainda autocrítica. É questionadora e reflexiva, e busca o

---

<sup>88</sup>Mirella Misi é mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Sua Área de interesse: Artes com ênfase em Coreografia, Vídeo-Arte, Dança-Tecnologia, Educação e Cultura.

conhecimento através de um incessante processo de auto-análise. Poderia ser definida como a consciência da época moderna. (COELHO *apud* MISI, 2004, p. 66)<sup>89</sup>.

Ao analisarmos os representantes da Dança desse momento, observamos que seus projetos artísticos se afinaram com o pensamento contemporâneo da modernidade. Os valores e ideais dos artistas da Dança, precursores da Dança Moderna, apresentaram similaridades com os artistas da sociedade em questão, uma vez que também renegavam o vivido até o momento. Buscaram outros lugares e formas para a apresentação de suas obras com temas que abordassem a problemática da vida, a Natureza e seus elementos, o cotidiano e a filosofia oriental. Elegeram questões existencialistas, em especial, a angústia e o desejo de falar sobre si mesmo e sobre a vida a sua volta. Assim sendo, Silva (2005, p. 19)<sup>90</sup> analisa:

Historicamente se observa que a passagem do século XIX ao século XX trouxe para a dança uma transformação nada menos do que radical. A reação contra o academicismo, a afetação e artificialismo do balé clássico foi o ponto de partida para uma revisão total de valores, de técnicas corporais e de regras de composição. Na virada do século, surgem Lóie Fuller e Isadora Duncan como precursoras do movimento que iria revolucionar toda a história da dança.

Antes de refletirmos sobre a “revolução” mencionada na citação acima, ressaltamos alguns nomes e fatos do Período Clássico que antecedeu o marco histórico do surgimento da Dança Moderna. A importância desse enfoque se justifica na medida em que temos o meio sociocultural como uma fonte de influências transformadoras. Seria impossível considerar o presente sem conhecer o passado, conforme já fundamentado no Capítulo 1, desta dissertação. Ao mencionarmos “influências transformadoras” referimo-nos às articulações de troca existentes entre o ser humano e a cultura no meio social, quer sejam de forma horizontal ou vertical.

Katz<sup>91</sup> e Greiner (2001)<sup>92</sup> apresentaram na comunicação “A Natureza Cultural do Corpo”, um esclarecimento sobre essa questão, sob a ótica de um estudo interdisciplinar que

---

<sup>89</sup> MISI, Mirella. **Paradoxo da pós-modernidade na dança:** reflexões sobre o corpo e o espaço-tempo no produto coreográfico. 2004 Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Dança, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

<sup>90</sup>*Op. Cit.* p. 18

<sup>91</sup>Helena Katz é crítica de Dança desde 1977. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994). Atualmente é assistente-doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde coordena o Centro de Estudos em Dança - CED, grupo de estudos certificado pelo CNPq.

inclui Biologia, Filosofia, Psicologia, Semiótica e algumas vertentes das ciências cognitivas. Essas autoras se referem à cultura como “um sistema aberto apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado, e não a influenciá-lo ou ser a causa de mudanças visualmente perceptíveis nele”. (KATZ; GREINER, 2001, p. 96)<sup>93</sup>.

A partir de uma explicação conceitual e histórica de como as informações do meio e do corpo se processam, apresentam a articulação dessa relação (*ibid*, p.90):

O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças.

Considerando esse pensamento, fundamentado nas idéias do químico Ilya Prigogine de que “a ciência clássica entende a descrição científica como sendo aquela produzida por um observador independente das coações físicas, alguém que contempla o mundo físico do exterior (*ibid*, p.90)”, as autoras apresentam a idéia de que o observador está implicado naquilo que observa, portanto, nunca está de fora, ele está dentro.

Assim, no corpo, a Natureza e a cultura formam um único sistema, o de visualizar o meio, a partir do observador que vê através da percepção, que é limitada e parcial. A percepção expressa o que o observador é capaz de ver e, quanto mais observa, mais aumenta o fluxo de informações e a capacidade de compreensão, gerando mudanças e transformações no seu corpo. Portanto, esse corpo está em constante modificação porque recebe informações continuamente e, quando a informação é absorvida penetra em um sistema que a conduz a vários lugares simultaneamente, desorganizando e reorganizando o que havia antes.

Do ponto de vista evolutivo, Katz e Greiner (2001) defendem a idéia de um “corpo mídia”, onde as informações passam e são repassadas, pois, “as informações estão no mundo, agindo, contaminando e sendo contaminadas. A natureza não respeita operações entre parênteses por muito tempo”. (*ibid*, p. 90).

---

<sup>92</sup>Christine Greiner é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), pós-doutorado pela Universidade de Tóquio (2003) pela *International Research Center for Japanese Studies* (2006) e pela *New York University* (2007).

<sup>93</sup> KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 2001.

Diante do exposto, entendemos que as informações quando veiculadas no meio, provocam outras organizações nos corpos que as recebem. Acreditamos que esse fato atingiu a Dança e provocou mudanças, apontando para um “novo” revolucionário, quando o pensamento do meio cultural começou a mudar.

Assim, os nomes e fatos expostos a seguir, disseminaram idéias inovadoras, novas práticas e conceitos que de alguma forma, prepararam a “mente” daqueles que desencadearam a mudança estética da Dança. Fica claro que, a rejeição ao academicismo e a busca por novas formas de dançar não se manifestaram repentinamente, mas, foram gradativamente construídas, experimentadas, alicerçadas até romper com a tradição, num constante ambiente de troca, onde o corpo foi “contaminando” e sendo “contaminado”.

Nesse contexto, iniciamos a reflexão com Sergei Diaghilev (1872-1929), autor russo, aristocrata e diretor. Embora não fosse coreógrafo ou bailarino, como empresário ofereceu condições para que surgisse uma nova dança, por envolver nas suas produções, profissionais renomados de diferentes linguagens artísticas, a ele se atribui “uma das mais importantes revoluções da dança cênica em toda a história”. (CAMINADA, 1999, p.159)<sup>94</sup>.

Na música destacaram-se Debussy, Stravinsky, Ravel, Prokofiev, Milhaud e outros. Picasso, Miró, Braque, Matisse, Benois, Utrillo entre outros, trabalharam nos cenários e figurinos e na Dança, contava com os coreógrafos Michael Fokine, Vaslav Nijinsky, Léonide Massine, Bronislava Nijinsky e George Balanchine.

Fokine<sup>95</sup> (1880-1942), como coreógrafo, traduziu em uma das suas mais notáveis obras, “A morte do Cisne” (1907), todo o seu ideal para a Dança, era uma inovação do clássico, não significando afastamento dos seus princípios técnicos, mas um avanço estético rumo à modernidade. O balé composto para a bailarina russa Anna Pavlova (1881-1931), representa um cisne à beira da morte e reúne muitos princípios da dança clássica revisitados na Dança Moderna, por exemplo: o solo contém um dos passos mais básicos da técnica de pontas - o *pas de bourrée*, associado ao movimento do torso e dos braços que representam o vôo, significando dor e impotência. Numa tentativa inútil de sobrevivência, o cisne rebela-se e resignado, fecha suas asas e morre. Pavlova reúne nesse solo, a exibição de uma técnica

---

<sup>94</sup> *Op. Cit.* p.23.

<sup>95</sup> Michel Fokine nasceu em São Petersburgo, em 1880 e faleceu em Nova York, em 1942. Foi bailarino, coreógrafo e professor. Foi bailarino do *Ballet do Teatro Maryinsky* em 1898. Entre suas obras, as principais são: “A Morte do Cisne” (1905); *Lés Sylphides* (1907); *Schéherazade* (1910); “O Pássaro de Fogo” (1910); “Espectro da Rosa” (1910) e “Petrushka” (1911).

simples aliada à dramaticidade, à capacidade expressiva cuja emoção sobrepõe à técnica (*ibid*, p. 159)<sup>96</sup>.

Em 1914, Fokine publicou no jornal *Times* de Londres, seus conceitos de Dança. Dos cinco citados, ressaltamos dois em especial: O primeiro destaca a necessidade da invenção de movimentos que correspondessem ao contexto ao invés de adaptá-los. Ele acreditava que nada poderia ser convencional, mas adaptado à realidade; o segundo, a necessidade do corpo expressar-se tanto individualmente como em grupo, alegando que o corpo do bailarino deveria ter expressividade da cabeça aos pés, não podendo haver nenhum “ponto morto”. (Malanga, 1985, p. 77)<sup>97</sup>

Os princípios que caracterizam a Dança Moderna partem da rejeição ao modelo pré-determinado pelo Balé Clássico, construído para atender à classe monárquica. Tais princípios estéticos e técnicos não satisfaziam mais as necessidades vigentes. Portanto, a busca por novos movimentos para contextualizá-los à proposta artística estavam ligados ao pensamento, linguagem ou mensagem, o que evitava a réplica de “encenações preponderantemente formais”<sup>98</sup>. Nesse sentido, a principal mudança seria preparar o corpo para a criação artística, num contexto próximo à realidade dos sentimentos humanos e não para a execução técnica, como afirma Silva (1999, p. 15)<sup>99</sup>:

Numa época de profundas modificações sociais e políticas, não era mais possível dançar sobre um mundo de irrealidades e o componente psicológico deveria sempre prevalecer à escolha temática. Era chegada a hora de expressar através do movimento a real condição humana com seus sofrimentos, vitórias e idiossincrasias.

Quanto à expressividade de corpo inteiro, Dantas<sup>100</sup> (1999, p. 37) ao mencionar o surgimento da Dança Moderna, aponta como um dos seus principais objetivos “expressar as inquietações e contradições do seu tempo”. A autora afirma que a partir de diferentes concepções de corpo, homem e movimento, várias técnicas foram surgindo e sendo desenvolvidas sem limitá-las a um código único e universal, mas amplamente diverso, sem fixação em um sistema único de criação, execução ou educação do movimento. Um corpo já

---

<sup>96</sup> *Op. cit.* p. 23.

<sup>97</sup> *Op. cit.* p. 43.

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> *Op. cit.* p. 18.

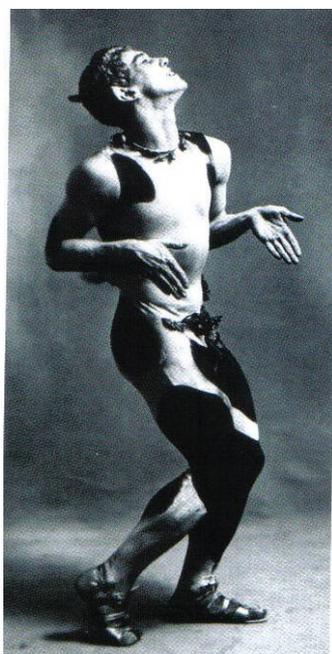
<sup>100</sup> *Op. cit.* p.25.

não era manipulado por ideal de “perfeição”. Ao contrário, valora-se o aspecto expressivo do “seu próprio modo”, potencializando e valorizando suas capacidades individuais e “foram criados diversos métodos que deveriam atender às diferentes concepções, necessidades e intenções de seus criadores” (*ibid*, 1999, p. 37).

O último nome em destaque do Período Clássico foi Vaslav Nijinsky (1890-1950). Bailarino reconhecido no cenário mundial da dança, considerado por muitos autores como “exímio”, “virtuoso”, dotado de “grande força de impulsão em seus saltos”, os quais Fokine sabia explorar muito bem. Sem intenção aparente, o seu legado coreográfico desencadeou numa movimentação mais condizente com a realidade que se vislumbrava nessa época, com corpos que poderiam ser próximos e representativos do ser humano. Incentivado por Diaghilev, começou a coreografar e o seu primeiro trabalho foi *L'Après-Midi d'un Faune* (A tarde de um fauno), em 1912.

Contrastando com a música de Claude Debussy (1862-1918), com o corpo em extrema sensualidade e obscenidade, usou movimentos de linhas retas, angulosos, facetados, com poses que lembravam frisos e vasos gregos, chocando sobremaneira uma platéia acostumada a ver ninfas e fadas (Anderson, 1974)<sup>101</sup>.

Figura 22 - *A tarde de um fauno*, 1912.



Fonte: RENGEL, Lenira. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Moderna, 2006, p.36.

---

<sup>101</sup> *Op, cit.* p. 29.

Tão polêmica quanto essa foi a composição, *Le Sacre du Printemps* (A sagração da primavera), em 1913, uma suíte de balé em dois atos, com música de Igor Stravinsky (1882-1971) e cenário de Nicholas Roerich. Essa suíte causou grande confusão e polêmica no *Têâtre dês Champs Elysées*, em Paris, como relata Anderson (1974, p.82)<sup>102</sup>:

A agitação começou logo que as primeiras notas da música de Stravinsky se fizeram ouvir. Os adeptos de Stravinsky e os seus opositores começaram a agredir-se mutuamente (...) embora a partitura tivesse um tom forte, os bailarinos não conseguiam ouvir a música e Nijinsky viu-se obrigado a permanecer de pé nos bastidores, a bater o ritmo. A singularidade da música foi, em grande parte, a causa da agitação, mas a coreografia era igualmente anticonvencional. Descrevendo ritos em que uma jovem eleita dança até à sua morte, para tornar os deuses propícios, o bailado, apesar da sua encenação pagã russa, sugeria as forças primordiais que dormem em cada um de nós. (...) *Le Sacre du Printemps* mostrou que o *ballet* podia incluir movimentos não-clássicos e até mesmo violentamente anticlássicos, resultando assim, uma arte mais rica que conserva os seus fundamentos na tradição.

Figura 23,24 e 25 – “A Sagração da Primavera” - 1913  
Coreografia: Vaslav Nijinsky



Fonte:RENGEL, Lenira. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Moderna, 2006-37.

---

<sup>102</sup> *Op. cit.* p. 29

Interessante observar a forma como Nijinsky compôs essa obra. Conforme relatam os historiadores citados nesta dissertação, um grupo de bailarinos concebeu a coreografia, com proposta ousada, acompanhada de uma composição musical complexa, que tinha uma contagem irregular de tempo e o seu formato coreográfico se diferenciou do modelo da época. Nijinsky pesquisou, estudou, analisou cada detalhe da obra, o que resultou num trabalho individualizado, que exigiu muitos ensaios intensos, pois valorizou a expressão de cada bailarino. Esse formato foi questionado por transgredir as regras convencionais do Balé Clássico, ou seja, a idéia de dançar todos juntos, de maneira uniforme e homogênea, da mesma forma, sincronizando as mesmas seqüências de movimento e de passos, o que é chamado de “corpo de baile”<sup>103</sup>. Essa maneira inovadora atribuiu um destaque especial a cada bailarino do conjunto, mesmo sendo apresentado em grupo.

Sintetizando sobre o que cada um dos três nomes destacados propõe como “inovação”, é possível um reconhecimento de alguns episódios da contemporaneidade que regeram a Dança Moderna e ainda caracterizam a Dança pós-moderna. Em Diaghilev, detectamos a forma eclética de composição, em que várias idéias contribuem para a construção da obra, de certa forma, abandonando a crença de que a concepção provém unicamente do coreógrafo. Em Fokine, observamos especialmente, que a expressividade do movimento sobrepõe a técnica do corpo e ganha personalidade, quando o que o artista traz enquanto forma de expressão, e torna-se mais valioso do que o virtuosismo técnico. E, em Nijinsky, acontece o trabalho individualizado, do “corpo único”, proposto para o corpo do bailarino, sem que esse tenha que se moldar a uma técnica específica de corpo e/ou pré-determinada. Nijinsky abre a possibilidade de se criar uma técnica própria, deixando extravasar a sua forma de expressão, o seu jeito de sentir e ver o mundo à sua volta, permitindo influenciar e se deixar influenciar-se pelas informações que estão à sua volta.

Diaghilev, Fokine e Nijinsky ficaram muito impressionados com as apresentações de Isadora Duncan e sentiram-se influenciados por sua obra. Eram contemporâneos e partilhavam das mesmas idéias, “contaminando-se” uns aos outros, trilharam caminhos semelhantes na construção de fortes alicerces para o “novo corpo” e a “nova dança” que se anunciavam.

---

<sup>103</sup> Termo usado geralmente em companhias de Balé Clássico, sugerindo uma classificação entre os bailarinos, ou seja, daqueles que exercem papéis de destaque - os “solistas”, dos que trabalham em conjunto.

### 2.1.1 Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth Sain't Dennis surge a “nova dança”.

Padrões diferenciados surgiram na Dança, que seria denominada Moderna. Novos conceitos permitiram ao corpo a se mostrar diferente, a serem criados outras concepções sobre o corpo, com organizações diversas, desencadeando em diversidade estética, como veremos nos trabalhos de alguns dos seus precursores.

Loie Fuller (1862-1928), atriz, escritora, produtora e bailarina norte-americana, é considerada por muitos historiadores, como a primeira bailarina moderna, embora esse título esteja associado à Isadora Duncan. Fuller descobriu, de forma espontânea que os efeitos da luz sobre o tecido davam-lhe a possibilidade de “esculpir” a luz. Levou essa idéia para o palco e embrulhada num longo tecido, com varinhas nas suas mãos como prolongamento de seus braços e luzes coloridas, hipnotizou platéias, fazendo surgir imagens de pássaros, borboletas, nuvens, mariposas, flores e chamas. Diferentemente de Nijinsky, não foi rejeitada pelo público europeu, mas se tornou a bailarina mais renomada de sua época.

Maíra Spanghero (2003)<sup>104</sup> em seu livro **A dança dos encéfalos acesos**<sup>105</sup>, constrói vários argumentos que ressaltam a importância de Fuller para a Dança e para o Teatro. Os “Simbolistas”, segundo a autora, “foram imediatamente conquistados por esta nova forma de arte tão metafórica”, e também os “Futuristas”, que “ficaram profundamente tocados pela relação entre cinética e luminosidade” (*ibid*, p. 31). Continuando com o pensamento de Spanghero, ela afirma que Fuller não só influenciou a Dança, mas a *Art Nouveau*<sup>106</sup>. Conhecida como “Fada da Eletricidade”, “Rainha da Luz” ou “Mágica da Luz”, foi “pioneira na

---

<sup>104</sup>Maíra Spanghero é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005), professora do Departamento de Ciência da Computação-USP. Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Arte, Comunicação e Tecnologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Corpo e Tecnologia, Tecnoculturas, Dança Contemporânea, grupo Cena 11 Cia de Dança e Inteligência Coletiva.

<sup>105</sup>SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itá Cultural, 2003.

<sup>106</sup>*Art Nouveau*, segundo Proença (1999, p.137-139) é um movimento artístico do final do século XIX que reuniu diversas tendências como as idéias da industrialização, da arte oriental, decorativa, do Movimento das Artes e Ofícios e iluminuras medievais, envolvendo objetos ornamentais e a arquitetura. Difundiu-se por toda a Europa recebendo diversos nomes: na Alemanha ficou conhecido como *Jugendstil*; na Itália como *Stile Floreale ou Liberty* e na França como *Modern Style* ou *Art Nouveau* nome pelo qual o movimento se tornou conhecido. O *Art Nouveau* caracteriza-se por uma arte que irá valorizar o artesanato colocando o artista em contato com a natureza onde móveis, objetos do dia-a-dia e edifícios passaram a ser criados com uma tendência decorativista, podendo encontrar, por exemplo, um vaso com forma e cores da plumagem de num pavão. PROENÇA, M. Graças V. dos Santos. **História da arte**. 13ª Ed. São Paulo: Ática, 1999.

arte tecnológica e na transdisciplinaridade por empregar conhecimentos científicos como óptica, química e eletricidade em suas pesquisas artísticas” (*idem*).

Banes (1987)<sup>107</sup>, na introdução do seu livro *Terpsichore in sneakers*, revela as mudanças “radicais” geradas por Fuller quando afirma que a imagem produzida por tecidos, cabos e bastões de madeira sob a luz, era o foco principal de sua dança, assim como o movimento mais “correto” para tal execução seria o que melhor atendesse aos efeitos desejados. Tal postura frente à forma de dançar, que tira o foco de atenção da execução técnica e o passa para o movimento causado pelo tecido, gera a imagem de outro corpo. Fuller trouxe algumas propostas, a princípio rejeitadas por coreógrafos do início do século XX, mas, posteriormente, apreciadas por artistas da Dança dos anos 1960, como descreve Banes: (*ibid*, 1987, p. 2)

Fuller evitou a projeção emocional ou de personalidade individual do dançarino, assim como o virtuosismo técnico e a apreciação da beleza física no dançarino; (...) Raramente havia narração nas danças de Fuller: o texto da performance era a criação física da presença de um objeto. Fuller não usava malhas nem corpete, ora dançava com pés descalços, ora com sapatos baixos. Quando dançava em grupo, ela planejava as danças de modo que as diferenças individuais entre os dançarinos fossem preservadas. Muitas vezes usou dançarinos sem treinamento técnico em seus trabalhos, fazendo com que suas apresentações possuíssem um amplo raio de ação quanto a escolha dos movimentos, dentro do quadro imagístico por ela criado.

Embora Fuller dançasse com o corpo coberto por uma grande quantidade de tecidos, a sua dança fazia com que outros corpos fossem visualizados. Com expressividade e movimentação genuína, tornava a experiência de quem a assistia “hipnótica” devido à habilidade e a velocidade com que manuseava o tecido.

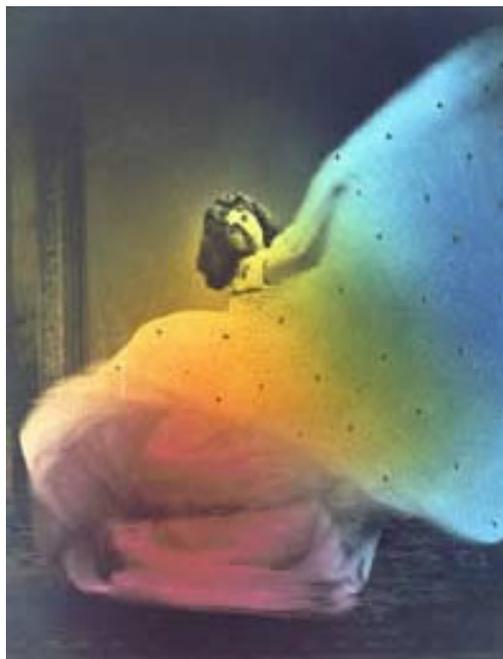
---

<sup>107</sup>BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Tradução livre de Betti Grebler e Leda Muhana. Middletown, Connecticut: *Wesleyan University Press*, 1987.

Figura 26: *Serpentine Dance*



Figura 27: *Loie Fuller – 1905.*



Fonte: <<http://images.google.com.br/images>>. Acesso em: março de 2008.

Já Isadora Duncan (1878-1927), inaugurou um novo período para a Dança, com espírito revolucionário, transpirando “liberdade” em cada gesto, em cada movimento, propondo uma “nova forma de expressão”. Diferente de Fuller que não tinha outra intenção além de experimentar novas formas de dançar, Duncan se opôs de maneira drástica ao Balé Clássico e aos seus códigos, por considerá-los “feios e principalmente inorgânicos” (SILVA, 2005, p. 97)<sup>108</sup>

Inspirava-se em François Delsarte<sup>109</sup> (1811-1871), que apesar de não ser bailarino se tornou um cientista do movimento sabendo analisá-lo tanto nas suas “características motoras quanto na sua natureza emocional” (ibid, 2005, p.97). Duncan, certamente, contribuiu para essa

---

<sup>108</sup> *Op. cit.* 18.

<sup>109</sup> François Delsarte, segundo Bourcier (1987, p.243) foi “o descobridor dos princípios fundamentais da dança moderna”. Suas experiências e reflexões se concentraram nas relações entre corpo e alma, focando os mecanismos que o corpo traduz e os estados sensíveis interiores. A partir de uma experiência pessoal em cena percebe-se a relação entre voz, gesto e emoção, e após estudos e pesquisas concluiu: “a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto”. (ibid,1987, p.244) Suas idéias se aplicaram perfeitamente à Dança moderna, sendo que: “todo o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso”; contrapondo, dessa forma, o antigo conceito que concentrava no rosto e nas mãos formas de expressão. “A extensão do corpo está ligada ao sentimento de auto-realização”; “todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal, o gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto”. (ibid, 1987, p. 245).

mudança radical de pensamento, de padrões estéticos e, conseqüentemente, para o corpo que dança. Criou a possibilidade de dançar ultrapassando os padrões estabelecidos pela técnica do Balé Clássico. O seu projeto pautava-se em "expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se de toda fantasia e artificialidade da expressão clássica" (*ibid*, 2005, p. 97). O seu interesse era dançar ouvindo seus impulsos internos, de "dentro"<sup>110</sup>, em trazer à cena um corpo livre das amarras da técnica, que pudesse traduzir a pura expressão do movimento, trazer o ritmo e o gesto natural, como afirma Wosniak<sup>111</sup> (2006, p. 45)<sup>112</sup>: “ao dançar descalça, cabelos soltos e vestindo túnicas gregas, libera metaforicamente a dança de suas amarras convencionais, devolvendo-lhe a expressividade e a improvisação de movimentos”.

Banes (1987, p. 2)<sup>113</sup>, ressalta a forma “Duncan” de dançar classificando-a como uma “dança simples, composta de passos básicos de locomoção e estruturas que se repetem”. Traz a marca pessoal pelo formato de seus espetáculos, quase sempre “solo” e também pelo significado, repleto de profundas emoções, cuja fonte estava no “plexo solar”<sup>114</sup>.

Banes afirma que para Duncan, além de “fonte de emoções”, o plexo solar era o lugar onde se encontrava a fonte da movimentação, “um princípio que ditava o uso do corpo inteiro na dança, do centro para fora, em contraste com movimentos da dança clássica de deslocamento periférico dos braços e das pernas (*ibid*, 1987, p. 2)”.

---

<sup>110</sup> Adotaremos os termos “dentro” e “fora” para apontar o local da motivação do movimento, ou seja, o termo “Fora” implica em cópia literal do movimento a partir de um modelo externo sem muita relação com o estado interior e “Dentro” refere-se às sensações corporais, sentimentos e ou motivação interior para a produção do movimento.

<sup>111</sup> Cristiane Wosniak, coreógrafa, é mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Na “Téssera Companhia de Dança”, da UFPR, exerce a função de coreógrafa e vice-coordenadora. Atualmente, é coordenadora do curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná – FAP e integra o GP “Comunicação, Imagem e Contemporaneidade” sob a direção de Denize Araújo.

<sup>112</sup> WOSNIAK, Cristiane do Rocio. Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba: Ed. da UTP, 2006.

<sup>113</sup> *Op. cit.* p. 68.

<sup>114</sup> Plexo Solar, em estudos anatômicos recebe o nome de “Plexo celíaco”, sendo um dos plexos do abdome, situa-se nas imediações da aorta abdominal, entre os seus ramos: tronco celíaco e artéria mesentérica inferior. Castro (1989-397), ou seja, atrás do estômago e embaixo do músculo diafragma próximo ao tronco celíaco na cavidade abdominal. Em um sentido holístico, está ligado à cultura indiana (Hinduísmo) e é considerado como ponto de energia, sendo um dos sete chacras.

Figura 28: *Parthenon*  
Isadora Duncan



Fonte: [www.artsalive.ca/fr/dan/meet/dancethroughtime.asp](http://www.artsalive.ca/fr/dan/meet/dancethroughtime.asp)  
Acesso em: março de 2008.

Figura 29: *La Marseillaise*  
Isadora Duncan, 1915



Fonte: [www.elcaffeleterario.com](http://www.elcaffeleterario.com)  
Acesso em: março de 2008.

Duncan tinha um espírito poético e sua dança era uma reverência ao “divino”, ao “belo” e à liberdade. Utilizava movimentos “livres” e “naturais”, como pular, correr, lançar, saltar, inspirados nas artes e na mitologia da Grécia Clássica, nas danças sociais e folclóricas como também se inspirava na Natureza. Ao buscar seus referenciais internos para atender as suas emoções mais profundas, contribuiu com o princípio que iria transformar a referência espacial do corpo em movimento, de artistas que a sucederam.

O fundamento desse princípio, que é o movimento gerado do centro do corpo para a periferia, se encontra na Teoria de Movimento do austríaco Rudolf von Laban (1879-1958). Contemporâneo de Duncan é um dos teóricos da Dança Moderna e suas contribuições são visíveis, atualmente, de forma abrangente, em diversas áreas do conhecimento além da Dança e da Arte. Laban nasceu em Bratislava, na Hungria. Por ser filho de um General do Exército,

vijava muito acompanhando o seu pai e não tinha uma residência fixa. Tal fato deu-lhe a oportunidade de conhecer e conviver com muitas culturas diferentes.

Segundo Maria Cláudia Alves Guimarães (2006)<sup>115</sup>, na sua juventude, em uma dessas viagens, em contato com as danças dervixes<sup>116</sup>, interessou-se pela dança. Em relato, Laban revela outro fator que pode tê-lo direcionado para o estudo da dança, que foi seu o convívio com um monge maometano encarregado de sua tutela na época, que entre princípios de dignidade, sabedoria e felicidade humana, mostrava danças e exercícios religiosos para ele.

Após alguns anos, já em Paris (1900), teve contato com a vida artística da cidade, estudando com François Delsarte (1811-1871), Émile Jaques Dalcrose (1865-1950)<sup>117</sup> dedicando-se “ao estudo de alguns métodos de escrita da dança (Saint-Léon, Zorn e Blasis, como aos famosos “Escritos sobre a dança” de Noverre), além de observar o treinamento dos dançarinos, obtendo assim, mais subsídios para o desenvolvimento de sua pesquisa sobre o movimento e de sua atividade artística e pedagógica”. (*ibid*, 2006, p. 41).

Laban foi bailarino e coreógrafo, autor de uma teoria que se baseia na exploração das possibilidades de movimento e ações do corpo humano, desenvolvendo, assim, a criatividade voltada para a conquista da harmonia das linhas, níveis e planos do corpo em movimento no espaço, chegando, além da cultura do físico e ao desenvolvimento artístico, acreditando que somente por meio da exploração dos limites do corpo e do poder da arte o homem poderia “alcançar a sua liberdade individual, do espírito sem limites”.<sup>118</sup> (*ibid*, 2006, p.42)

Através do Sistema Laban, hoje, no Brasil, conhecido como “Análise Laban de Movimento” (LMA) é possível ampliar o “vocabulário” de movimentos a partir da observação, identificação, questionamento acerca das sensações e novas possibilidades de movimento e

---

<sup>115</sup>GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. MOMMENSOHN, Maria; PETRELA, Paulo (orgs.). São Paulo: Summus, 2006. A autora é mestre pela Unicamp e o texto da referência baseou-se no segundo capítulo da sua Dissertação de Mestrado, que tem como título “Vestígios da dança expressionista no Brasil: Aurel Von Milloss e Yanka Rudzka”. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 1998.

<sup>116</sup>*Dervixe* é uma dança de giros que se destina a uma conexão com o divino. A palavra *dervixe* descreve um *Sufi* que está à porta da iluminação. Um *Sufi* é um membro masculino da ordem dos dervixes rodopiantes. A palavra *Sufi* vem da palavra-raiz grega *sophos* que significa sabedoria. (<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dervixe>> e <<http://www.angelfire.com/co2/dventre/dervixe.html>>). Acesso em março: de 2008.

<sup>117</sup>DALCROSE, Émile Jaques (1865-1950), era músico suíço, tinha como método, a euritmia que era um sistema de treinamento musical, o qual utiliza a resposta do aluno ao ritmo proposto através de movimentos rítmico-corporais. Para Dalcrose, o movimento corporal é o fator essencial para o desenvolvimento rítmico do ser humano, havendo uma relação intrínseca entre eles. Grandes nomes da dança estudaram com ele, entre eles Mary Wigman que em muitas obras de sua autoria, propõe justamente, um afastamento entre música e dança/movimento.

<sup>118</sup>VORWORT, Dirk Schepes *apud* Guimarães (2006, p.42).

expressão humanas. Para entendermos o sentido da expressão “ampliar o vocabulário”, citamos Miranda, (2001), a qual levanta uma questão relativa ao discurso oral e corporal, de como são ensinados e estimulados os ensinamentos do Laban, assim ela faz uma analogia entre o texto escrito e o movimento dançado, ao afirmar que “desde cedo, somos constantemente treinados para o discurso verbal e para o que chamamos de ‘responsabilidade’ com a palavra” (...) O mesmo critério, no entanto, não se aplica ao movimento e, muitas vezes, quando falamos sobre experiência e consciência corporal, ainda ouvimos o discurso de que ‘isso não se aprende’”. (MIRANDA, 2001, p. 49)<sup>119</sup>

O Sistema Laban se volta para esse aprendizado, é a condição de se aprender a reconhecer o que de pessoal existe em cada movimento e expressão que se produz, gerando o vocabulário, o que não significa o aprendizado de passos pré-determinados, mas a oportunidade para que o corpo seja um lugar de “produção de discurso inteligente”<sup>120</sup>. Portanto, considerando que o movimento das danças de Duncan têm uma motivação interna, gerada a partir do centro do corpo, identificamos que tal princípio foi estudado e teorizado por Laban, na Corêutica que é um dos tópicos da sua teoria.

De acordo com Rengel (2003, p.36)<sup>121</sup>, a Corêutica se refere à organização espacial dos movimentos no e do corpo, também conhecido como Harmonia Espacial. O “espaço corêutico”, concebido a partir do corpo, compreende um estudo das formas espaciais dentro da “cinesfera”, que é a esfera de espaço pessoal em volta do corpo do bailarino, onde ocorre o movimento. As direções dentro da cinesfera denominam-se “orientação espacial”, onde são descritas as trajetórias do movimento, tendo como partida o centro do corpo, Laban estabeleceu vinte e sete direções espaciais que formam a orientação espacial, “elas indicam lugares no espaço e são irradiadas a partir do centro do corpo” (*ibid*, 2003, p. 36).

De outra forma, Ciane Fernandes<sup>122</sup> explica que, “o termo cinesfera, refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir

---

<sup>119</sup> MIRANDA, Regina. A Escola Laban. In: **Anais do I Congresso Nacional de Dança**, realizado em Porto Alegre, de 25 a 29 de junho de 2001. Porto Alegre: Condança, 2001.

<sup>120</sup> *Ibid*, 2003, p. 53.

<sup>121</sup> RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

<sup>122</sup> Ciane Fernandes, *performer*, coreógrafa e professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Graduada em Enfermagem, licenciada em Artes Plásticas e é Especialista em Saúde Mental (Arteterapia), pela Universidade de Brasília. Mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela *New York University* (1995) e Analista de Movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York - 1994)*, de onde é pesquisadora associada.

seu peso".<sup>123</sup> Se há deslocamento, a cinesfera é transportada para outro ponto no espaço e interage com outros conceitos sugerindo "subdivisões conceituais de espaço". Para Fernandes (ibid, p.165): "Espaço Interno" – volume do corpo, onde o limite se dá a partir da pele; "Espaço Pessoal" – é a própria cinesfera; "Espaço Interpessoal" – refere-se a distâncias e orientações variáveis entre pessoas; "Espaço Geral"- meio ou área na qual a ação ocorre; "Espaço Ação" área específica onde a ação ocorre; "Cinesfera Psicológica"- diz respeito ao alcance que vai além daquilo que é fisicamente alcançável".

Já no Balé Clássico, a referência espacial se define pelo sistema de Vaganova, que determina as direções em pontos fixos no espaço fora do corpo, assim, "a referência principal é o número um, e também a frente do espetáculo, ou onde se supõe que esteja localizado o espectador" (CAMINADA, 1999, p. 125)<sup>124</sup>. O ponto dois seria a diagonal frente à direita; o ponto três o lado direito; o ponto quatro a diagonal trás direita; o cinco seria o ponto que determina a direção trás, seis a diagonal esquerda trás, sete seria o ponto do lado esquerdo e oito a diagonal esquerda frente completando, assim, uma volta em torno do bailarino, no qual a referência se dá de "fora para dentro". Caso o bailarino vire a frente de seu corpo para a direita, o referencial de frente ainda será o espectador, ou o ponto fixo no espaço externo. Todos os passos do Balé Clássico seguem essas direções como orientação espacial.

Retornando ao sistema Laban, em sua teoria, ele deslocou esse referencial espacial saindo de "fora", ou seja, do espaço externo, passando para "dentro". A direção "frente" do bailarino passa ser a frente de seu próprio corpo e não mais o lugar onde a platéia se coloca. Assim, se o bailarino se virar para o lado direito, lá estará a sua "frente". Esse deslocamento de orientação espacial reforça a "interiorização", uma das características da Dança Moderna que se estendeu para a dança Pós-Moderna também. Laban ressalta a questão de dançar partindo de um referencial que é interno, de "dentro para fora". Porém, é importante citar que não houve inversão, ou seja, o referencial que antes era fora passou a ser dentro, mas resultou em um trabalho focado e voltado para o espaço interno, como motivação do movimento, de "dentro para fora", articulado e integrado com o "fora". Esse estudo remete ao trabalho dos diferentes espaços em que se situa o corpo, especialmente, a articulação e diálogo do espaço interno com o espaço externo.

---

<sup>123</sup>FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

<sup>124</sup> *Op. cit.* p. 29.

Fernandes (2002, p. 28)<sup>125</sup> apresenta um resumo da história de como o Sistema Laban se desenvolveu e a sua evolução, a partir de seus seguidores, como Mary Wigman, Kurt Joss, Irmgard Bartenieff, entre outros, contribuíram substancialmente com seus estudos sobre o movimento. A partir do pensamento de Laban, chegaram a importantes descobertas e referenciais para esse corpo que dança a cena, na contemporaneidade. Entre muitos outros conceitos de Laban, apresentação de objetivos e finalidades do sistema, a autora fala da figura geométrica da “Banda de Moebius” para representar essa dinâmica que se concretiza entre os diferentes espaços interno e externo:

Para descrever e discutir o corpo é necessária uma linguagem dinâmica, na qual binárias oposições transformam-se em constante e recíproca transformação. Tal dinâmica pode ser representada pela figura geométrica da Banda de Moebius, citada por Rudolf von Laban, Jacques Lacan, entre outros. Esta figura, descrita por Rudolf Laban como “Lemniscate”, é criada a partir da junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas. Em LMA, esta figura oito ou do infinito é fundamental na interrelação de conceitos, bem como símbolo na própria notação de movimento. Os conceitos de Laban, muitas vezes interpretados como dualidades opostas, de fato dialogam nessa figura tridimensional que elimina a oposição e instala uma continuidade gradativa em constante transição, como é o movimento humano.

Portanto, o Sistema Laban não se propõe a uma escola num sentido restrito, porém oferece uma teoria que se destina ao experimento, gerando infinitas possibilidades e um novo vocabulário para o corpo atuante. Não é um sistema fechado, mas um estudo que se destina à descoberta de leis internas, as quais o corpo se submete, estabelecendo relações entre ele (o corpo), o movimento e a expressividade. Nesse sentido, Miranda (2003, p. 222)<sup>126</sup> diz “constitue numa ‘escola de pensamento’, que percebe o movimento como um processo dinâmico de contínuas mudanças, sempre presente em todas as atividades do ser humano”.

A alemã Mary Wigman (1886-1973) é um dos nomes mais relevantes a ser lembrado em virtude da pertinência de sua dança, enquanto ruptura de padrões estéticos. Assim como Duncan, a artista alemã mostrou-se contrária aos padrões clássicos e pré-estabelecidos da época, e de forma nítida, o seu corpo não privilegiava a “verticalidade imperiosa”, pois seus trabalhos tridimensionais em espirais e giros no espaço apresentavam um corpo voltado para posições

---

<sup>125</sup> *Op. cit.* p.73.

<sup>126</sup> *Op. cit.* p. 57.

convexas do tronco. Ou ainda quando se posicionava em linha reta com as inclinações claras e determinantes “rasgando”<sup>127</sup> o espaço, propunha mudanças e exploração dos diversos níveis.

Em Wigman e Laban vemos o surgimento do Expressionismo<sup>128</sup> na Dança. O movimento Expressionista vem privilegiar a emoção, chegando a uma “descarga” de sentimentos dramáticos, esses também relacionados com o contexto crítico social vivido no início do século XX, assim como, os conflitos da I Guerra Mundial. Na pintura, a dor, a perda e sofrimentos individuais e coletivos estavam expressas através de cores fortes e traços carregados, como vemos na obra do holandês Vicent Van Gogh, que para alguns foi o precursor desse movimento. Todavia, é no quadro “O grito” do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944), que vemos o “retrato” do expressionismo, como afirma Proença (1999, p.152)<sup>129</sup>:

Sua obra “O grito” é um exemplo dos temas que sensibilizaram os artistas ligados a essa tendência. Nela a figura humana não apresenta suas linhas reais mas contorce-se sob o efeito de suas emoções. As linhas sinuosas do céu e da água, e linha diagonal da ponte, conduzem o olhar do observador para boca da figura que se abre num grito perturbador. Essa atitude inédita até aqui para a personagens da pintura e a ênfase para as linhas fortes evidenciam a emoção que o artista procura expressar.

E na dança de Wigman, o retrato real desse pensamento, a exemplo da coreografia *Hexentanz* (1913), ou “Dança Bruxa”. Nesse solo, a bailarina se apresenta com os cabelos

---

<sup>127</sup>Segundo Lenira Rengel (2003, p.88), no livro **Dicionário Laban**, esse termo é encontrado nos estudos de Laban – Corêutica- que se refere “à relação de posição espacial que ocorre em duas instâncias: - de uma parte do corpo em relação à articulação na qual ocorre o movimento. (...), - do corpo como todo em relação a um objeto, outro(s) corpos ou ao espaço geral”.

<sup>128</sup>Movimento, predominantemente alemão, de maneira geral, no meio teatral o termo indica uma grande variedade de estilos de interpretação, que visa à expressão imediata de emoções e sentimentos. Günter Berghaus (1997, p.90) no texto “O expressionismo no teatro: interpretação, cenografia e dança”, publicado na revista “O Percevejo”, apresenta o contexto de como se instaurou esse movimento, a partir de dados históricos e do contexto social. O autor apresenta as características que fundamentam o pensamento dos artistas envolvidos com esse movimento estético, apontando qual era o desejo do grupo, expresso em suas obras. O movimento surgiu nas primeiras décadas do século XX, em uma sociedade alemã decadente quando a sociedade européia estava em uma crise generalizada, antes da Primeira Guerra Mundial. A seguir citamos algumas características que serão mais relevantes para o estudo dessa dissertação: “em geral, eram de origem burguesa e haviam sido educados em tradicionais instituições de ensino; (...) detestavam as estruturas autoritárias e hierarquizadas da sociedade, bem como a orientação militarista e imperialista da política; (...) os Expressionistas queriam começar tudo de novo, (...) eram, portanto, o arauto e messias de uma nova era; (...) queriam criar uma arte que expressasse os desejos mais profundos e os sentimentos mais íntimos, procedendo sem restrições, do modo mais livre possível; (...) a experiência interior do artista importava muito mais do que a apresentação precisa de uma realidade exterior; e, finalmente, (...) O êxito do estilo Expressionista de interpretação dependia de que o ator, como indivíduo, estivesse totalmente empenhado em comunicar uma verdade interior profundamente sentida (...) seu corpo inteiro – voz, movimento, gesto explodia enquanto sentia e transmitia uma verdade interior essencial”.

<sup>129</sup> *Op. cit.* p.67.

soltos, com o corpo em forma convexa e exhibe movimentos grosseiros, nos quais usa muita intensidade e força chegando a deformá-los, enquanto se arrasta pelo chão. Intensa nos sentimentos expressos pelo corpo livre quase indomável, não dispõe de nenhuma narrativa linear, além de mostrar uma verdade interior que é reforçada pelo uso da máscara, cuja finalidade é tirar de cena a própria narrativa para dar lugar à nova realidade.

Figura 30, 31 e 32: *Hexentanz*, 1913  
Mary Wigman.



Fonte: <[www.ethesis.net/danskunst/danskunst\\_hfst\\_3.htm](http://www.ethesis.net/danskunst/danskunst_hfst_3.htm). Acessado em março de 2008> Acesso em: 13 mar.2008.

Em Wigman, o corpo assume o lugar que o rosto teria na expressão, tornando-o consciente dos impulsos obscuros e internalizados. Ao trazer para o tronco toda a motivação do movimento, dá ênfase aos movimentos da pelve para, gradativamente, mobilizar o corpo como um todo, até que ele assuma total responsabilidade sobre a expressão, libertando-o de um vocabulário técnico formal exatamente como Duncan propôs. Porém, distancia-se dela quanto à temática de suas composições, pois não busca harmonizar-se com a Natureza. Nas suas coreografias, Wigman estava envolta num clima de crise, guerra e pós-guerra, muitas vezes motivada pelo “sentimento demoníaco”, que traz à tona movimentos fortes, explosivos, marcados pelo trágico da humanidade.

O último nome a ser mencionado na primeira geração da Dança Moderna, nos Estados Unidos da América do Norte, é o de Ruth Saint-Dennis (1877-1968). Apresentando danças muito “primitivas”<sup>130</sup>, influenciadas pela cultura oriental e indígena das Américas, inspirava-se em temas míticos, como o divino e o sagrado. Banes (1987, p.3)<sup>131</sup> afirma que os trabalhos apresentados ao público norte-americano se caracterizam como “uma visão espiritual filtrada por

<sup>130</sup> Primitiva no sentido de não haver uma elaboração sistematizada, e sim, uma dança quase que impulsiva e instintiva.

<sup>131</sup> *Op. cit.* p. 68.

uma interpretação de formas orientais: suas impressões do estilo de dança indiano, egípcio e japonês”.

Saint-Dennis e o seu marido, o bailarino Ted Shawn, fundaram a escola *Dennishawn School* e ofertaram como treinamento uma “mistura eclética de balé, exercícios Delsartianos, técnicas de dança indiana, javanesa, chinês, japonesa e ainda visualizações musicais, danças que espelhavam a estrutura musical em termos da atmosfera e também das notas e fraseado musical”. (ibid, 1987, p. 3). Anderson também (1974, p.93)<sup>132</sup> comenta:

O casamento de St. Denis com Ted Shawn, no ano de 1914, foi profissionalmente assinalado pela junção dos nomes. Denishawn, primeiro uma escola depois uma companhia de bailado, inspirou-se e enriqueceu o seu currículo em dezenas de fontes étnicas. (...) Esta extraordinária dupla prosseguiu a sua carreira até 1932, ano em que se separaram, para formar cada um a sua própria companhia.

A *Denishawn School* tornou-se um centro dos mais relevantes de Dança porque atraiu estudantes talentosos. Com um currículo intenso, estética marcante e com muita variedade de “estilos”, essa escola formou a segunda geração de Dança Moderna. Em meio a inúmeras propostas místicas e diversificadas, esse espaço despertou nos alunos, o desejo de desenvolver um trabalho próprio. Esses estudantes investiram em uma sistematização da experiência vivida, articulando o conhecimento técnico com a inspiração poética, trazendo a Dança para um lugar perto deles. Embora não priorizassem o místico e o eclético, os estudantes mostravam-se condizentes com a modernidade da época.

Esses alunos eram Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman, que propuseram à Dança Moderna uma forma inovadora na Arte da dança, o que levou a um certo retorno ao corpo técnico, devido à sistematização das idéias, porém deram início a uma nova era na História da Dança Moderna.

Ao observarmos as figuras 26,29,30,33 e 34 que retratam os corpos de Loïe Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman e Ruth Saint-Dennis, constatamos que essa primeira geração de Dança Moderna, desprovida de uma técnica rígida de corpo, não contempla o modelo de “corpo ideal” e tampouco se percebe no tronco, a “verticalidade imperiosa”. Com outro propósito, a verticalidade se mostra de forma “natural”, flexível, enfatizada pelas curvas, que podem ser

---

<sup>132</sup> *Op. cit.* p. 29.

traduzidas como introspecção ou interiorização, traçadas por linhas marcantes, porém flexíveis, trazendo à tona outro contexto, que não se traduz como imperioso ou inflexível.

Figura 33: *From a Grecian Vase*  
Ruth Saint Denis, 1916

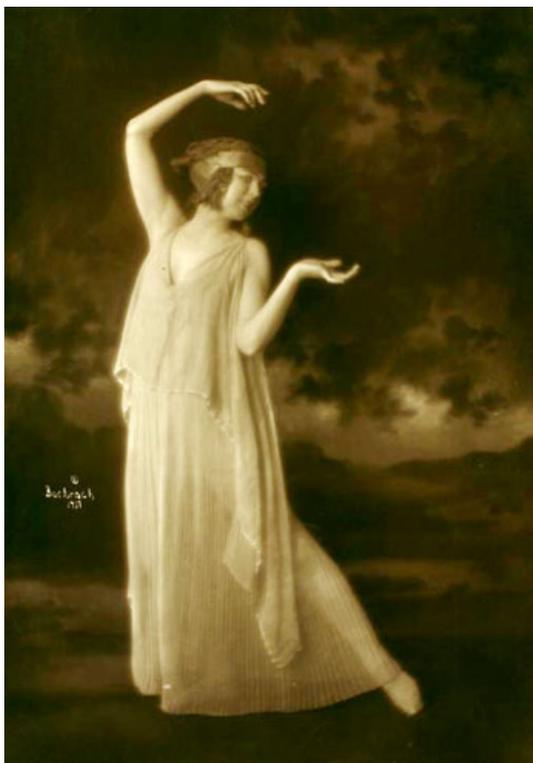


Figura 34: *O Pavão*  
Ruth Saint Denis



Fonte: [www.artsalive.ca/fr/dan/meet/dancethroughtime.asp](http://www.artsalive.ca/fr/dan/meet/dancethroughtime.asp)  
Acesso em: 13 mar. 2008.

Fonte: ANDERSON<sup>133</sup>, Jack. *Dança*. 1974-91

### 2.1.2 Segunda geração da Dança Moderna

Da mesma forma que Duncan se rebelou contra as diretrizes técnicas do Balé Clássico, alunos da *Denishawn School* também se opuseram às idéias e propostas dessa escola. Incentivados pelo desejo de mostrar o seu pensamento e a sua arte ao mundo, deixaram-na em

---

<sup>133</sup> *Op. cit.* p. 28.

busca de seus ideais. Segundo Anderson, (1974, p. 93)<sup>134</sup> Graham foi a primeira a se afastar, seguida de Humphrey e Weidman, criando a modalidade que conhecemos como *Modern Dance* ou Dança Moderna.

Sally Banes (1987)<sup>135</sup> argumenta que essa nova geração incutiu à dança uma caráter mais responsável, opondo-se aos princípios propostos por St Denis e Shawn, então, considerados como artistas superficiais, meramente ornamentais em suas criações. Assim, a nova e segunda geração da Dança Moderna começa a introduzir, através de temas e de modo esquemático, a forma e a técnica nas suas criações coreográficas.

Graham, já cansada de dançar ritos astecas e divindades hindus, desejava criar uma arte da dança, que ultrapassasse a expressão meramente “surperficial” e que mostrasse também suas habilidades individuais. Sendo assim, conclamou junto ao seu diretor musical Louis Horst e seus parceiros coreógrafos, Doris Humphrey e Charles Weidman a “enfocar” a América do Norte, abandonando as temáticas e a dança oriental. Esse foi um dos motivos pelos quais deixou a *Denishawn*, propondo-se a apresentar em suas danças, temas que falassem dos problemas atuais, condizentes com o século XX, caracterizado por resoluções, auto-consciência e conflitos. Graham e Humphrey, assim como Wigman, na Alemanha, usaram o palco para expressar, de forma teatral, suas inquietações.

Segundo Sally Banes, essa forma teatral gerou princípios descritos como:

Ambas usaram abstração ou distorção do ciclo respiratório natural, sobre o qual elas construíram superestruturas complexas de vocabulário e sintaxe da dança. Para Graham, o ciclo respiratório podia levar o corpo a contração e o relaxamento, posições extremas de conotações psicológicas de dor e êxtase. Para Humphrey, a respiração conduzia o corpo a duas possibilidades cinéticas simbólicas da morte – as posições estáveis ereta e deitada – na queda e recuperação criando um arco assimétrico, os quais traçavam desenhos de interesse cênico, indicativos do triunfo do ser humano sobre a inércia. (...) as danças imploravam a gravidade ao invés da ilusão de transcendê-la (...) os ritmos eram angulares, irregulares, percussivos, característicos de uma época fascinada pelo Jazz e pelas maravilhas e horrores das máquinas. (*ibid*, 1987, p. 4).

---

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> *Op. cit.* p. 67.

Esses princípios geraram técnicas de dança intituladas “Técnica de Martha Graham” e “Técnica de Mary Wigman”, caracterizando um período que denota a marca pessoal, tanto na expressividade quanto no fazer artístico/ técnico, reforçando a idéia da inscrição do pensamento e do movimento no corpo, os quais passam a ser a marca de seu criador - o coreógrafo.

Banes (1987)<sup>136</sup>, ao refletir sobre a representatividade da Dança Moderna para a História da Dança, afirma que, em virtude de sua estruturação a partir do indivíduo, da forma pessoal, subjetiva, íntima, essa dança trouxe à tona não apenas a fisicalidade, mas especialmente a visão de mundo, modo e jeito de fazer e pensar, cada mudança na técnica ou teoria proposta por esses coreógrafos significava verdadeiras “revoluções”, pela forma peculiar de como eram construídas.

Graham, Humphrey e seus sucessores, até meados da década de 1940, coerentes com seus propósitos, acabaram “formatando” novamente a Dança. Diante de uma determinada técnica, o corpo se via outra vez preso aos ditames e regras, mesmo sendo as mais variadas, criativas e não tão rígidas quanto as do Balé Clássico. Por outro lado, ressalta-se uma importante contribuição desse período: apesar desse corpo seguir uma “forma” de dançar, “dialogava”, interagindo com o movimento, a mente e o espírito.

Martins<sup>137</sup> (2006, p. 174), ao refletir sobre os conceitos de corpo que surgiram com a modernidade, no seu artigo “A dança do nosso tempo: contemporaneidade e interdisciplinaridade na perspectiva do corpo”<sup>138</sup>, enfoca essa visão de “diálogo”, mas, ao mesmo tempo, aponta que alguns dos códigos abordados pelo do Balé Clássico continuaram a existir no corpo do bailarino da Dança Moderna, intencionalmente, abandonados por Duncan e St Denis.

Assim, Martins (2006, p.174) coloca:

A Dança Moderna passou a “dialogar” ao fazer o corpo, a mente e o espírito interagirem entre si, criando novas formas de expressão, nas quais a complexidade da psiquê humana

---

<sup>136</sup> *Op. cit.* p. 68.

<sup>137</sup> Suzana Martins é dançarina, professora e pesquisadora em dança. Graduada em Dançarino Profissional (1972) e em Licenciatura em Dança (1973) pela Escola de Dança da Ufba. Mestre (1980) e Doutora (1995) pela *Temple University* (EUA), Pós-doutorada (2005) pela CODARTS (Holanda). Atualmente, é professora dos cursos da Escola de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da Ufba. Inserida na linha de pesquisa “Matrizes Estéticas na cena contemporânea” e integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade – GIPE-CIT e do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Dança, pela Universidade Federal de Viçosa, MG.

<sup>138</sup> MARTINS, S. M. C. “A Dança do nosso tempo: Contemporaneidade e interdisciplinaridade na perspectiva do corpo”. In: **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE**. Rio de Janeiro, 2006.

era revelada num contexto abstrato. O movimento do corpo se tornou mensageiro que revelava as emoções e valorizava imagens. Mas o corpo continuou sendo treinado pelas técnicas, criando padrões estéticos, como o virtuosismo e o narcisismo tão valorizados pelo Balé Clássico.

Em síntese, diante dos argumentos expostos, é possível construir um quadro representativo da Dança Moderna, abrangendo suas principais características. Primeiro, expressou as inquietações, impressões e sentimentos dos “recônditos da alma” de seus representantes, rompendo com pressupostos técnicos e estéticos da Dança Clássica de forma bastante radical, ressaltados pela rejeição ao virtuosismo espetacular e a demonstração “narcisista”, sugerindo liberdade aos movimentos e à expressão do corpo.

Com ênfase na espiritualidade, buscou inspiração para o movimento nos aspectos que pudessem enaltecer o “humano”, tornando cada gesto pessoal, ampliando o vocabulário em danças místicas e culturas orientais seculares. Num segundo momento, integrou a técnica, a forma como conceito primordial e com temáticas representativas do homem “real” — não imaginário ou idealizado — mostrando seus conflitos, problemas e contradições de seu tempo.

A Dança Moderna, apesar de esquematizar e sistematizar os pensamentos em técnicas, não limitou seu sistema em um único padrão, como ocorreu com o Balé Clássico, mas permitiu que cada pensamento fosse representado de forma peculiar, com técnicas específicas e distintas, ofertando a possibilidade de um padrão heterogêneo de corpo, a partir de cada criador/coreógrafo. Esse corpo, porém, ao entrar novamente em processo de treinamento, continuou usando determinados padrões estéticos do Balé Clássico. Paralelo a esse movimento surge outro movimento na dança, denominado de “balé moderno” ou “neoclássico”. Entre seus representantes salientamos coreógrafos, como o russo George Balanchine (1904-1983), considerado fundador desse estilo, que se caracteriza por uma “síntese entre dança moderna e balé clássico”, encontrando repercussão na década de 1950 através de Roland Petit (1924) e Maurice Béjart (1927) (RENGEL, 2006, p. 52)<sup>139</sup>.

Elizabeth Dempster (1998), no seu artigo *Women writing the body: Let's watch a little how she dance* discute a preparação, a ação corporal e os diferentes sistemas técnicos para bailarinos do período moderno e pós-moderno. Em suas considerações, aponta diversas características que fundamentam a sua reflexão, ao afirmar que:

---

<sup>139</sup>RENGEL, Lenira; LANGENDONCK, Rosana van. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Moderna, 2006.

A Dança Moderna não é apenas um sistema uniforme, mas relatos de corpos, com vocabulários e técnicas de movimento diferentes, os quais desenvolveram em resposta a projetos coreográficos de cada artista. Por isso é habitual o contraste dos estilos de dança – e é isso que nos permite agrupar embaixo da bandeira da dança moderna trabalhos tão discrepantes – é uma concepção de corpo como “agente” e “veículo” para expressões de forças internas. A estrutura espacial e temporal dessas danças é baseada em imperativos emocionais e psicológicos. A lógica que governa a dança moderna não é pictórica, como no balé, mas afetiva. (...) o corpo do bailarino moderno registra um jogo de forças opostas, caindo recuperando, contraindo e relaxando. Isto é, um corpo definido através de alternações dinâmicas submetendo ambas a momentos de entrega e resistência. (DEMPSTER, 1998, p. 223)<sup>140</sup>.

Em meio às formas inovadoras de se mover, ao traduzir o pensamento em movimento, a Dança Moderna traz como imagem de corpo dançante o padrão de “corpo ideal”, somado à “verticalidade imperiosa”. Com efeito, ela transforma em novos, os conceitos e os padrões e códigos ultrapassados, característicos da estética da Dança Clássica. A “verticalidade imperiosa” ganha amplitude quando inverte sua posição no corpo, conforme vemos na Figura 39. Nessa imagem, podemos receber torções e contrações, volumes e inclinações flexíveis interagindo espaço interno e externo, presentes nas figuras 38 e 42. O corpo é trabalhado numa combinação de níveis, linhas retas e curvas: enquanto braços e pernas exploram diferentes formas e combinações de linhas e movimentos, o tronco, mesmo arqueado para frente ou para trás, mantém o seu *aplomb*, como observamos nas figuras 39, 40, 41 e 42. Denotamos um contraste aparente em relação à verticalidade dos corpos mostrados na figura 37, pela ausência do *aplomb* ou “verticalidade imperiosa”.

---

<sup>140</sup>DEMPSTER, Elizabeth. Women writing the body: Let's watch a little how she dances. In: CARTER, Alexandra. (Org.) *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998. Tradução livre de Rosane Gonçalves de Almeida Torres.

Figura 35: *Sacerdotisa de Ísis*, 1916  
Martha Graham, estréia na *Denishawn School*.



Figura 36: *Xochtil*, 1923  
Martha Graham (*Denishawn School*)



Fonte: GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**. Tradução Cláudia M. Gama. São Paulo: Siciliano, (1993, p.85).

Figura 37: *Soichi Sunami*- 1923  
Primeiras alunas de Martha Graham

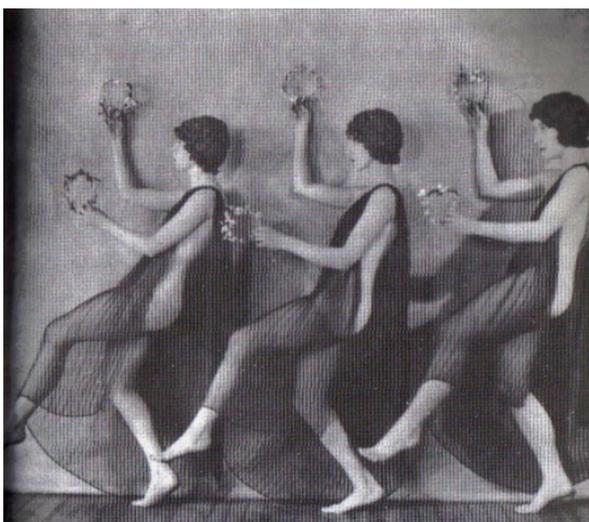
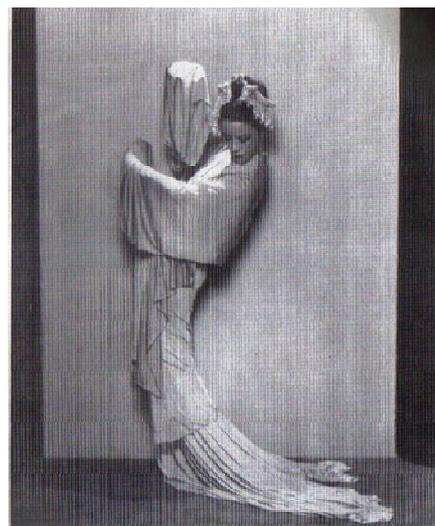


Figura 38: *A study in Lacquer*  
Martha Graham, 1926.



Fonte: GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**. Tradução Cláudia M. Gama. São Paulo: Siciliano, 1993, p.89.

Figura 39: *Letter to The World*, 1940.

Martha Graham



Fonte: <[http://images.google.com.br/martha\\_graham\\_letter\\_to\\_the\\_world](http://images.google.com.br/martha_graham_letter_to_the_world)> Acesso em: 23 nov. 2007.

Figura 40, 41, 42: *Cave of the Heart*.

Martha Graham como Medeia, 1947

Photo by Cris Alexander, copyright Cris Alexander, and courtesy Martha Graham Resources.



Fonte: <<http://images.google.com.br/=http://www.notablebiographies.com/Gi-He/Graham-Martha.html>> Acesso em: 23 nov. 2007.

As figuras 35-42 mostram como o pensamento e a técnica se inscreveram no corpo de Graham. Num primeiro momento, sob a influência da *Denishawn School*, com uma proposta de dança livre, voltada mais às sensações do que a uma técnica específica, o tronco apresenta uma verticalidade “natural”, um pescoço relaxado conforme figuras 35 e 36. Depois de deixar a escola de Ruth St. Denis e Ted Shawn, gradativamente, um novo pensamento resulta em uma técnica que instala no corpo de Graham padrões inovadores de forma corporal e movimento. Mas, ao mesmo tempo, retoma o uso da “verticalidade imperiosa”, resultando em novos textos para uma nova estética com um corpo híbrido<sup>141</sup> que se entrega à gravidade e simultaneamente, a nega em uma relação dinâmica. Esse modelo de criação de técnicas diferenciadas e estéticas se repete na Dança Moderna, que possui a representação e a marca do pensamento do coreógrafo criador.

A esse respeito, Elizabeth Dempster (1998)<sup>142</sup> argumenta que para Graham a função da técnica é “libertar o corpo socializado a fim de capacitá-lo para um discurso “verdadeiro” (*ibid*, 1998, p. 225). Ele se voltaria para uma descoberta de movimentos e não para a sua invenção. Nesse contexto, ao comparar a técnica do Balé Clássico com a da Dança Moderna, a autora ressalta que:

O Ballet treina formas, controle, desenvolve e aperfeiçoa a estrutura física de um corpo; nesse processo tanto o corpo natural quanto o sujeito individualizado são apagados. Como os princípios da Dança Moderna têm sido progressivamente codificados em técnicas sistemáticas, a concepção de corpo “natural”, pré-existente no discurso, não pode mais ser sustentada. A Dança Moderna, agora distante das idéias originais de seus criadores, é passada através de uma alta formalização de programas de treinamento; e assim como o sistema do ballet clássico, esse treinamento envolve rasuras de características físicas e processos de reinscrição (Dempster, 1998, p.225)<sup>143</sup>.

Essa possível retomada da “verticalidade imperiosa” e “corpo ideal” que circundava os trabalhos de Graham e seus contemporâneos, embora diferente do Balé Clássico, provocou uma ruptura que se iniciou com outro artista norte-americano, Merce Cunningham (1919), ex-integrante da companhia de Graham. Suas idéias e práticas de dança desembocaram no evento da *Judson Church* (1960), liderado, principalmente, pela coreógrafa Yvonne Rainer. Eles se

---

<sup>141</sup> O conceito de hibridismo corporal será abordado com detalhes no capítulo três.

<sup>142</sup> *Op. cit.* p. 18.

<sup>143</sup> *Idem.*

rebelariam não só quanto aos padrões de “corpo ideal” mas também, quanto aos processos de criação coreográfica e treinamento corporal.

O pensamento e a técnica de Cunningham se estruturam nas idéias de John Cage, músico compositor que defende o “acaso como ferramenta de criação”. Em suma, significava trabalhar o projeto artístico com artistas de outras áreas, como a música, a cenografia, e até mesmo a iluminação, isoladamente, e que se encontravam no momento da *performance* e não durante o processo de criação. A ousadia permitia determinar, por sorteio, qual a frase coreográfica entraria em cena em determinado espetáculo, assim como, qual o bailarino a executaria e o espaço que ocuparia para aquela apresentação.

Amorim<sup>144</sup> e Queiroz (2000)<sup>145</sup>, autores do artigo “Merce Cunningham: pensamento e técnica”<sup>146</sup>, comentam que esse procedimento só foi possível devido à afinidade e o vínculo estético existente entre os artistas dessa época. O fato parece irrelevante, porém, rompe com várias estruturas, tais como a continuidade do movimento dançado e coreografado anteriormente, porque uma vez sorteada a frase coreográfica levantam-se questões de “como um movimento sucede ao outro e como um movimento coexiste com outro. Isto força o corpo do dançarino e o olhar de quem o vê reformular o que é dado como harmônico, dançante e bem composto” (ibid, 2000, p. 87). Esses mesmos autores apontam que, o “acaso” impede a idéia de “clímax” na composição, que possibilita presença de solistas e momentos especiais dentro da composição coreográfica. Dessa forma, a preparação técnica corporal para a dança em Cunningham, priorizou a proposta coreográfica, em detrimento da proposta de movimento do criador. Esses autores ainda afirmam que “todas as concepções de dança de Merce Cunningham foram desenvolvidas para o seu próprio corpo, no início de sua carreira e logo a seguir para pessoas treinadas por ele, em uma técnica que foi sendo construída para possibilitar a concretização de suas idéias” (ibid, 2000, p.93).

Assim, Cunningham desenvolvia uma aula para si, realizava experiências diferenciadas e ultrapassava o disponível enquanto treinamento, por considerar que o trabalhado em outras aulas não era o suficiente para sua dança. Suas aulas privilegiavam o trabalho das costas, pois Cunningham considerava a coluna o ponto principal de todo o desenrolar do movimento. Com a

---

<sup>144</sup>Gícia Amorim é bailarina, coreógrafa e professora. Integra o Centro de Estudos em Dança da PUC/SP. Estudou no *Professional Training Program* do *Merce Cunningham Studio*.

<sup>145</sup> Bergson Queiroz é coreógrafo e pesquisador de Dança. Também integra o Centro de Estudos em Dança da PUC/SP. Estudou no *Professional Training Program* do *Merce Cunningham Studio*.

<sup>146</sup>AMORIM, Gícia; QUEIROZ, Bergson. “Merce Cunningham: pensamento e técnica”. In: ANTUNES, Arnaldo, et al... **Lições de Dança**, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

pelve fixa, exercitava as costas, mobilizando intensamente a musculatura dorsal, a abdominal e a interna, o que promovia a integração potente entre o tronco e as pernas. Depois, mantendo todo o resto do corpo fixo e ereto, trabalhava isoladamente, pernas e pés, objetivando autonomia de coordenação. Posteriormente, envolvia todo o corpo na ação desse desenvolvimento técnico.

A sua técnica importou, promovendo certa “adaptação”, exercícios e movimentos da técnica do Balé Clássico, almejando com isso, a eficiência de sua dança, que a partir da antiga construção, gerou outras possibilidades e potencialidades para o corpo <sup>147</sup>.

Ao refletirmos sobre essa forma de trabalho, reconhecemos muitos pontos em comum que caracterizam a Dança Pós-Moderna, fruto de um pensamento instituído pelos coreógrafos do *Judson Dance Theatre* <sup>148</sup>, porém se mantém distinto dos modernos quanto à apropriação técnica.

A pós-modernidade, representada especialmente, pelos coreógrafos, como, por exemplo, Yvonne Rainer (1934), Douglas Dunn (1942), Deborah Hay (1941) Steve Paxton, Trisha Brown e outros apresentam uma negativa à dramaticidade e à narrativa nos seus trabalhos coreográficos. Seus idealizadores reagiram contra o expressionismo da Dança Moderna, ao virtuosismo técnico e narcisista, e se opuseram também ao excessivo treinamento físico dos corpos. Suas idéias podem ser sintetizadas no “Manifesto de Renúncia”(1965) escrito por Yvonne Rainer:

Não a espetáculo, não ao virtuosismo, não à transformação e magia e faz de conta, não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela, não ao heróico, não ao anti-heróico, não ao lixo metáfora, não ao envolvimento do intérprete ou do espectador, não ao estilo, não ao *camp*, não à sedução do espectador pelos artifícios do intérprete, não à excentricidade, não a mover ou comover, não a ser movido ou comovido. (CANTON,1994, p.104) <sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> *Ibid*, 2000, p. 98.

<sup>148</sup> *Judson Dance Theatre* situava-se na *Judson Memorial Church*, em *Washington Square*, Nova York. Fundado em 1962, por um grupo de coreógrafos novaiorquinos que incluía Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Simone Forti e Judith Dunn. Lá aconteciam os *workshops, happenings*, improvisações e apresentações de dança.

<sup>149</sup> *Op. cit.* 33.

Figura 43: Trio A  
Yvonne Rainer, 1982.  
Fotografia: Jack Mitchell

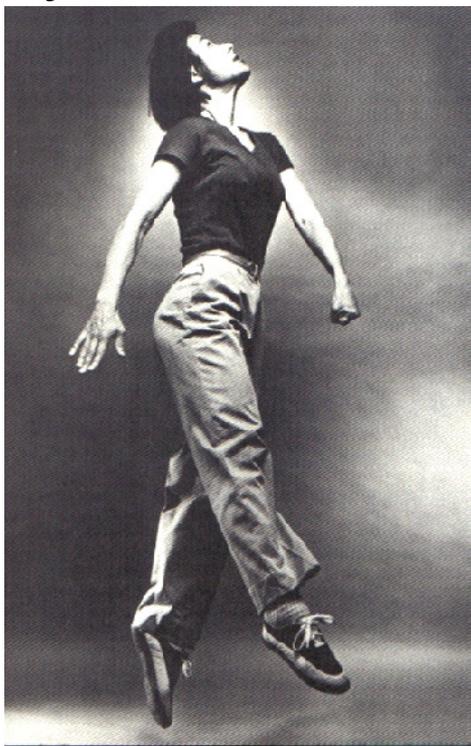
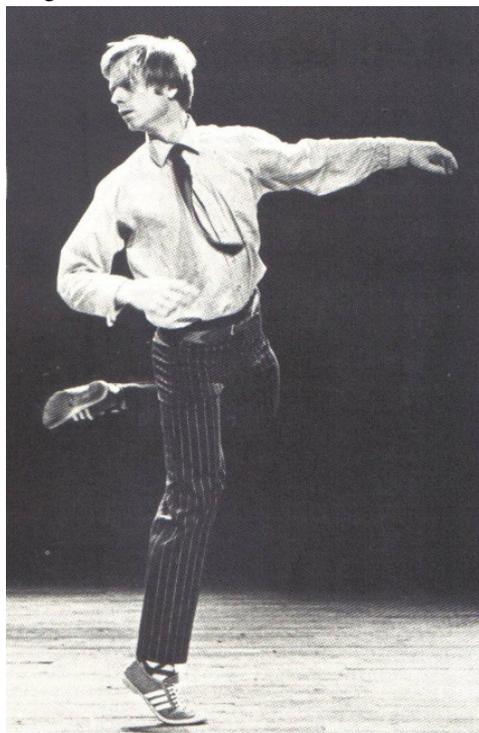


Figura 44: Solo *Film & Dance*  
Douglas Dunn, 1977.  
Fotografia: Nathaniel Tileston



Fonte: BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, p. 40.

Figura 45: *Performance*  
Deborah Hay, 1979.  
Fotografia: Ellen Wallenstein.



Figura 46: *BackwaterTwosome*  
Steve Paxton, 1977.  
Fotografia: Johan Elbers.

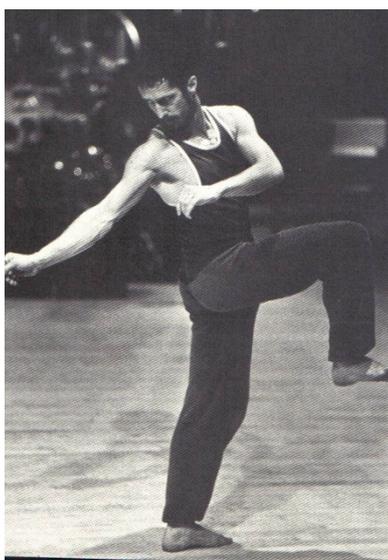


Figura 47: *WaterMotor*  
Trisha Brown, 1978.  
Fotografia: Babette Mangolte.



Fonte: BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, p.56.

Conforme vemos nas figuras 43-47, os coreógrafos pós-modernos idealizavam trazer à cena outros corpos, treinados, profissionais e não profissionais, do cotidiano, usando roupas simples, do dia-a-dia. A temática e a expressão desses corpos configuravam-se, aparentemente, “vazias”, uma vez que procuravam um distanciamento da mensagem temática expressiva e avançavam em suas teorias valorizando o movimento pelo movimento, criticando a si mesmos e àqueles exageros emocionais da época, pois para eles o movimento era capaz de comunicar não havendo a necessidade da narrativa.

Cunningham, precursor desse movimento, compartilhava das idéias mas, manteve um vocabulário técnico, que foi, assim, comentado por Banes (1987, p. 7)<sup>150</sup>:

Um idioma que ele inventou combinando o porte elegante e o brilhante trabalho de pés do Ballet Clássico, com flexibilidade da coluna e dos braços praticados no trabalho de Graham e seus contemporâneos. Além da síntese de estilos, haviam contribuições próprias de Cunningham, como a clareza, serenidade, sensibilidade para um amplo raio de velocidade e sustentação no deslocamento de passos e gestos e qualidades não usuais de isolamento derivadas das combinações do acaso. A invenção técnica e a liberdade de desenho coreográfico criaram um estilo de dança que parece incorporar flexibilidade, liberdade, mudança e (...) prazer pelo drama idiossincrático da individualidade.

De forma similar às épocas anteriores, os bailarinos e coreógrafos dos anos 1960 estavam se “contaminando” com outras fontes revolucionárias exteriores à Dança, como o Teatro, a Poesia, Artes Visuais e o Cinema. Nesse cenário, grupos exploravam seus limites, “borrando” superfícies que delimitavam a sua Arte, ao misturar diferentes formas de expressão, revisitam antigas estruturas e as contextualizam com o momento vivido “aqui e agora”, repetindo o “velho” com outro significado e proporcionando o surgimento de novas estruturas coreográficas, como, por exemplo, a criação dos *happenings*, o surgimento da Dança-Teatro, e outros, como afirma Banes (*ibid*, p.9)<sup>151</sup>:

Tudo que fornecia material para os *Happenings*, podia ser traduzido em termos de dança para novos coreógrafos. Eles eram membros da comunidade artística em parte pela mentalidade dos “workshops” de Ann Halprin e pela localização do estúdio de Cunningham, que ficava no mesmo prédio do Living Theatre, dois lugares de intenso intercâmbio de

---

<sup>150</sup> *Op. cit.* p. 68.

<sup>151</sup> *Idem.*

idéias. Isto proporcionou uma circulação natural entre artistas de diferentes áreas. Quando jovens coreógrafos se apresentavam em *Happenings*, pintores, poetas compositores e escultores eram requisitados e algumas vezes até concebiam as coreografias. Esses não-dançarinos eram convenientes (...) como parte da nova proposta estética de utilização de corpos sem treinamento formal.

Os *workshops* da coreógrafa Ann Halprin, no final da década de 1950, iniciaram a inclusão da “tarefa orientada” na Dança, que consistia em uma pesquisa de movimentos “naturais” e do cotidiano, somados às emoções que os guiavam. Seus *workshops* de Dança Experimental, na Costa Oeste norte-americana, tiveram a presença de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti e, nos anos 1960, de Robert Morris o que certamente, agregou a esses corpos, outras possibilidades de movimento<sup>152</sup>. Uma década mais tarde, esses mesmo corpos propuseram uma dança que trouxe à cena, gestos, roupas e corpos do cotidiano em forma de dança.

Segundo Banes (1987)<sup>153</sup>, o músico John Cage (1912-1992) ao introduzir e influenciar Cunningham na questão do “acaso”, enquanto possibilidade de criação, também contribuiu para que a Dança entrasse na pós-modernidade, somada às idéias anteriormente citadas. Outro fato relevante que gira em torno de Cage e o método “acaso”, foi o que desencadeou enquanto possibilidades de surgimento de outros bailarinos e coreógrafos, como, por exemplo, Robert Dunn. Dunn após ter estudado Composição Musical, com John Cage, na *New School*, em Nova York, assumiu aulas de Composição Coreográfica no estúdio de Cunningham. Ele trouxe para suas aulas as idéias de Cage e possibilitou experimentações variadas, com total liberdade de estudo e pesquisa, sob qualquer tema ou assunto de interesse de seus alunos.

Através dessa pesquisa, Dunn organizou a primeira apresentação de sua turma na *Judson Church*, em 06 de julho de 1962, um local pouco tradicional para apresentações artísticas, porém, adequado à proposta. O programa foi apresentado, em aproximadamente, três horas de duração, com uma platéia, aproximadamente, de trezentas pessoas. Essa apresentação incluiu uma filmagem experimental através do acaso, música de John Cage e coreografias de Steve Paxton, David Gordon, Deborah Hay, Yvonne Rainer, William Davis, entre outros. A maioria desses bailarinos não era profissionalmente treinada, era constituída de compositores e escritores. O evento consolidou, ampliou e aprofundou a proposta experimental nos anos que se sucederam, tornando

---

<sup>152</sup>HOLCK, Ana. **Ritmo e caos:** temporalidades urbanas nas obras de Piet Mondrian e Richard Serra. Dissertação de mestrado sob a orientação de Ronaldo Brito Fernandes. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2003.

<sup>153</sup> *Op. cit.* p. 67.

relevante e muito significativo para a História da Dança em termos de conteúdos, forma, técnica e estética.

Dempster (1998, p.226)<sup>154</sup> afirma que a Dança pós-moderna é:

Uma estratégia e um método de investigação que desafia e interroga o processo de representação de si mesmo. Uma vez que é questionada a relação entre movimento e sua referêncica, códigos e convenções representativos de dança estão abertos para investigação. A análise, o questionamento e a manipulação dos códigos e convenções que inscrevem a dança, são características peculiares da forma pós-moderna.

Portanto, o corpo pós-moderno das décadas de 1960 e 1970 anunciou a sua democratização política, não apresentou ou buscou ideais ou formas unificadas e padronizadas, mas caracterizou-se pela diversidade quando a perfeição técnica e a homogeneidade não estavam entre as palavras de ordem no contexto da Dança pós-moderna. Esses artistas da dança contribuíram fundamentalmente para pensar o corpo em movimento de maneira democrática, na contemporaneidade. Como, por exemplo, a transformação e re-conceituação sobre o uso do espaço com relação ao bailarino, o espetáculo e a platéia, resultando em interação.

Martin (1999, p.109)<sup>155</sup> em seu artigo *Agency and History: The demands of Dance Ethnography* aponta para esse fato ao visualizar a técnica de dança como meio e não como fim — outro ponto significativo — uma vez que os trabalhos eram criados a partir de improvisações, elaborados e executados de forma natural, remetendo às experiências do cotidiano, com a participação de bailarinos profissionais e não-profissionais. De acordo com Izabel Stuart (1999, p. 201)<sup>156</sup>, “O amador era justamente valorizado pelo seu desembaraço, por não mover-se condicionado a uma técnica”.

Esses exemplos ressoam até hoje como forte ruptura dos episódios na História da Dança e ainda continuam regendo o corpo na Dança. Segundo Lepecki (2003, p.7)<sup>157</sup>, “essa nova dança se lançou para fora das cadeias disciplinantes da técnica, vista até então como critério absoluto e medida única da excelência artística e coreográfica”. Esse valor disciplinar, durante muito séculos

---

<sup>154</sup> *Op. cit.* p. 82.

<sup>155</sup> MARTIN, Randy. *Agency and History: The demands of Dance Ethnography*. In: *Choreographing History* - Susan Leigh Foster. Indiana University Press, USA, 1995, p. 105.

<sup>156</sup> STUART, Izabel. “A experiência da *Judson Dance Theater*”. In: **Lições de Dança nº1**. Roberto Pereira e Silvia Soter (org.). Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

<sup>157</sup> *Op. cit.* p. 52.

aprisionou a Dança e, conseqüentemente, o corpo que dança, impedindo-a de como Arte "questionar sua onivência muda com a arquitetura perspectivada do palco italiano nem com as estruturas de poder na sociedade". (LEPECKI, 2003, p. 7)<sup>158</sup>.

A pós-modernidade também apresenta algumas características contemporâneas marcantes, enquanto ações e movimentos sociais e culturais, tais como: sincretismo, indefinição de formas, pluralismo, versatilidade, o descartável, ser eclético, e ainda os prefixos "des": desconstrução, desestetização, desmaterialização, desreferencialização, entre outros.

Outra mudança está na preparação técnico-corpórea do bailarino que se tornou eclética diante de inúmeras propostas estéticas. Nessa concepção não basta dominar o corpo em movimento, porém, exige-se determinada adequação quanto ao estilo do grupo de dança ou do coreógrafo. Sendo assim, para dar ao corpo suporte na sua fisicalidade, outras técnicas alternativas foram introduzidas na Dança para capacitar propostas coreográficas, como as técnicas orientais (Butô, Yoga,) circenses (tecido, perna de pau, trapézio, malabares,) esportivas e de luta (capoeira, rapei, boxe,) *Contact Improvisation*, *Release Technique*, técnicas da Bionergética, e em especial, a Educação Somática que é um processo educativo, no qual um professor estimula a pessoa a como se auto-ensinar e a auto-conhecer, que é o ensinamento do controle sobre o corpo, gerando autonomia. O termo "somático", que Thomas Hanna cunhou em 1976 e a "SOMA"<sup>159</sup> indicam um processo vivo de funções mentais e fisiológicas. Entre os educadores somáticos, encontramos: Moshe Feldenkrais, Gerda Alexander (Eutonia), Mathias Alexander (Técnica de Alexander), Thomas Hanna, Bonnie Bainbridge Cohen (*Body Mind Centering-BMC*).

Hoje, as companhias de dança estão desenvolvendo trabalhos corporais específicos que atendam, dialeticamente, à proposta estética e aos corpos que estão disponíveis. A visão tecnicista está sendo substituída por um trabalho de descoberta em virtude da entrada de "novas formas" de desenvolver, descobrir, organizar, conhecer e construir o corpo. Essas reflexões inovadoras concebem o corpo como um ser único, democrático e total, integrado-o a si mesmo, ao movimento e ao mundo que o cerca.

Martins, S. (2006, p.175)<sup>160</sup> esclarece essa questão,

---

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> Conceito estudado no Curso de Pós-graduação *Lato-Sensu* - Especialização Corpo Contemporâneo, Faculdade de Artes de Paraná, módulo: "Ao olhar o corpo, o rumo da mente", ministrado por Marila Velloso, 2005.

<sup>160</sup> *Op. cit.* p. 80.

o corpo se expressa através de vários idiomas, com sotaques diferentes e através de vários recursos técnicos. Hoje, a preparação técnico-corpórea é realizada conforme a proposta coreográfica a ser criada, não precisando, necessariamente, seguir códigos e padrões do passado; muitos coreógrafos fazem até questão de anulá-los. O corpo já não exibe rigidez nas formas e tampouco exige que o dançarino possua determinado peso e a execução dos movimentos também não exige padrões perfeccionistas, pois os corpos humanos possuem diferenças orgânicas entre si, mesmo que sejam gêmeos idênticos. Além disso, o corpo absorve experiências diversas, tanto sociais quanto culturalmente. Na era pós-moderna, um dos principais marcos da Dança é, justamente a quebra de paradigmas com relação ao corpo.

### 2.1.3 Padrões estéticos da Dança Clássica e início da Dança Moderna

Na tentativa de comparar os padrões estéticos estabelecidos pelos fundamentos do Balé Clássico e depois pela Dança Moderna, nesse capítulo, através dos fatos históricos, pudemos observar a transformação dos mesmos. Instituídos com a finalidade de atender às propostas estéticas do Balé Clássico, de início observamos os padrões de corpo, que antes se prendia a uma forma hegemônica e pré-estabelecida configurada por um corpo ideal. Um corpo apto a responder os ditames técnicos da dança clássica, e por isso constituído de um corpo magro, longelíneo, com músculos intensamente moldados, trabalhados, pronto a responder elevado nível de virtuosidade técnica, coberto com roupas que pudessem valorizar a técnica executada.

Vemos no trabalho coreográfico de Loïe Fuller, que o corpo é coberto com grande quantidade de tecidos que, somados aos efeitos da luz passa a gerar imagens de outros corpos além do seu próprio corpo em movimento. Conforme visto na História da Dança, os bailarinos da corte francesa se mostravam vestidos com muitos panos, ao longo do tempo, os coreógrafos se dedicaram a deixar o corpo mais desnudo afim de que a técnica fosse melhor executada, podendo ser melhor apreciada uma vez que o valor estético estava focado no virtuosismo físico. Ao que nos parece, Fuller retoma os tecidos com o propósito de dar vazão à outras propostas cênicas, privilegiando a imagem de outros corpos, uma vez que, o seu corpo coberto por tantos panos e em movimento, é capaz de gerar outras formas nesse corpo. Outro ponto a se destacar é a “verticalidade imperiosa” que perde sua função dentro da proposta estética de Loïe Fuller, desta vez voltada para o movimento que o corpo produz e

não para a imagem imponente do corpo físico em si. A proposta de Fuller, de certa maneira, aponta para a contemporaneidade que faz uso da tecnologia na criação de outros corpos, sejam reais, seja imaginários, a que podemos chamar virtuais.

Com Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis, os padrões estéticos clássicos são intencionalmente rompidos no momento em que se instala uma busca de uma “nova dança”, uma dança que responde aos anseios e pensamentos do artista. O estímulo para criação vem da alma que se rende ao “divino” e belezas naturais, da percepção e visão que o mesmo possui do mundo a sua volta. Todavia, um corpo executando uma técnica pré-estabelecida e presa a conceitos estéticos estabelecidos em outro contexto, torna-se incoerente, para isso a busca pela liberdade de execução dos movimentos que permite expressão às emoções contidas no interior daquele corpo que dança, serão determinantes na escolhas de outros caminhos técnicos. Um exemplo se dá no fato dos bailarinos passarem a dançarem descalços.

Fica declarado o abandono da técnica do Balé Clássico e seus referenciais estéticos, como a leveza dos movimentos, a temática que foge à realidade, personagens fictícios, narrativa de conto de fadas, os movimentos enfatizados em linhas retas e perfeitamente organizados. O corpo não precisa ser longelíneo, ideal, distante do corpo “natural” e humano, pois o que se privilegia não é mais a forma e sim o conteúdo, ou seja, as sensações de movimento que esse corpo pode oferecer. A artificialidade dos gestos educados e contidos cede lugar à essência das emoções traduzidas nos mais variados gestos, organizados em tramas de movimentos naturais não submetidos à técnicas pré-estabelecidas. Dessa forma, a “verticalidade imperiosa” perde sua força, modifica-se em propósito uma vez que as relações entre platéia e bailarino se horizontalizam. Na dança da corte a postura física do bailarino manifestou-se como símbolo de poder e requinte de etiqueta social, no período romântico passou a simbolizar a idéia de leveza e estéreo, e por fim, nesse início da Dança Moderna, passa a ser suporte para a saudação ao divino ou elevação da alma.

Assim também se modificam os propósitos de representação cênica. Se antes eram voltados para a exibição de proezas e virtuosismo, agora se voltam ao prazer e necessidade de comunicar seus sentimentos e pensamentos negando a todo e qualquer artificialismo, o que para isso seria, inevitavelmente necessário à criação de novos gestos e movimentos dançados.

A seguir apresentamos uma tabela a fim de que se possam ilustrar os caminhos percorridos na História da Dança Moderna. Finalizando esse capítulo apresentaremos também uma breve retrospectiva da História da Dança Cênica no Brasil para que possamos ampliar

nossa compreensão acerca das escolhas e propostas estéticas dos grupos brasileiros de dança contemporânea serem estudados.

**TABELA 1: Breve panorama do surgimento da Dança Moderna americana e germânica**

Estados Unidos Primeira geração	Estados Unidos Segunda geração - modernistas	Estados Unidos Terceira geração - Judsonistas	Europa Primeira geração	Europa Segunda geração
Loïe Fuller (1862-1928)	Martha Graham (1894 - 1991)	Yvonne Rainer (1934)	François Delsarte - França (1811-1871)	Suzane Link – Alemanha (?)
Isadora Duncan (1878-1927)	Doris Humphrey (1895 - 1958)	Debora Hay (1941)	Émile Jaques Dalcrose - Suíça (1865-1950)	Pina Bausch - Alemanha (1940) Dança -Teatro
Ruth Saint- Denis (1877-1968)	Charles Weidman (1901 - 1975)	Douglas Dunn (1942)	Rudolf von Laban - Hungria (1879 -1958)	
Ted Shawn (1891-1972)	Hanya Holm (1898 - 1992)	Steve Paxton (1939 - ?)	Mary Wigman - Alemanha (1886-1973)	
Primeira Escola de Dança Moderna: <i>Denishwan</i> <i>Scholl</i> (1914 – 1932)	Mercê Cunningham (1919) e John Cage – (músico)	Trisha Brown (1936 - ?)	Vaslav Nijinsky - Rússia (1890 -1950)	
	Alvin Nikolais (? - 1993)	E outros coreógrafos presentes no evento da <i>Judson</i> <i>Dance Theatre</i> , 1962 ...	Kurt Joss - Alemanha (1901- 1979)	
	Ana Halprin (?)		Sigurd Leeder – Alemanha (1902 – 1981)	
			Lisa Ullmann – Alemanha (1907 – 1985)	

Obs: Embora existam outros nomes na História da Dança Moderna, os citados nessa tabela referem-se ao objeto de estudo dessa dissertação.

## 2.2 DANÇA CÊNICA NO BRASIL: BREVE RETROSPECTIVA

### 2.2.1 Contexto Sócio Cultural da Dança Cênica no BRASIL

Para que possamos entender os conceitos de corpo adotados pelas companhias brasileiras de dança contemporânea, Grupo Corpo (1975), Quasar Cia de Dança (1988) e Grupo Cena 11 Cia de Dança (1993), instituídas nas décadas de 1970 a 1990. É importante conhecer o contexto histórico em que esses conceitos foram construídos na dança cênica brasileira, as escolhas técnicas e estéticas das escolas de dança que se formaram a partir da década de 1920. Como também a forma como esses três grupos fizeram e fazem uso dos conceitos de “corpo ideal” e “verticalidade imperiosa” para suas criações. Para isso nos reportaremos à história e ao contexto sócio cultural da dança cênica no Brasil.

O início da dança cênica no Brasil se dá nas primeiras décadas do século XX. Porém, antes disso vamos encontrá-la na corte da família real, em 1808, com a chegada de um senhor espanhol, Louis Lacombe, em 1811, considerado o primeiro professor de dança em solo brasileiro a ensinar as piruetas de salão à nobreza e a aristocracia. Ele foi um forte candidato a atender a primeira Escola de Dança Oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que se pretendia fundar em 1913. Mas, a idéia não floresceu e a escola teve a sua fundação somente em 1927, com a russa Maria Olenewa, primeira bailarina da Cia de Dança Anna Pavlova<sup>161</sup>. Segundo Vincenza<sup>162</sup> (1997, p. 11)<sup>163</sup>, com a direção de Olenewa, a escola deu início à primeira geração de bailarinos brasileiros, entre eles estão, Madeleine Rosay, considerada a primeira bailarina genuinamente brasileira que chegou a ser solista do Teatro Municipal com apenas 13 anos e aos 15, a primeira bailarina. Aclamada por sua precocidade e brilhantismo, colocou o Brasil no Congresso Internacional de Dança em Moscou (1974), e foi precursora

---

<sup>161</sup> Anna Pavlova era bailarina da Companhia de Dança de Diaghilev. Para ela Fokine coreografou solo “A morte do cisne”(1907).

<sup>162</sup> Ida Vincenza, gaúcha, estudou com vários artistas renomados da dança clássica, foi bailarina, coreógrafa e professora, fundou em 1981 o Grupo Dançaviva de Amazonas. Foi crítica de dança dos jornais “Nas Bancas” (1985), “Jornal do Comércio” (1990), “A Notícia”, do Rio de Janeiro e “Última Hora”, de São Paulo.

<sup>163</sup> VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções, 1997.

em introduzir aos palcos brasileiros e do exterior, um balé estilizado, no qual eram adaptadas a técnica de Balé Clássico às danças brasileiras, como candomblé, frevos, marchas, sambas<sup>164</sup>.

A Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro gerou o corpo de baile. Na sua estréia em 1937, apresentou um programa diversificado, com danças de vários lugares, como relata Vincenza (1997, p.14)<sup>165</sup>: *Petruschka*, de Fokine; *El amor brujo* de De Falla, um balé espanhol; “Imbapar”, um balé brasileiro; “Bazar de bonecos” e “Ondinas”, baseado em Iracema, da obra de José de Alencar, com libreto de J. Otaviano”.

Em 1940, na cidade de São Paulo, vemos o surgimento da Escola Municipal de Bailados, fundada pelo tcheco Vaslav Veltecek, e da mesma forma que a escola carioca, simultaneamente, iniciou os trabalhos com o corpo de baile. No programa de estréia, a apresentação contava com balés remontados e ensaiados por Veltecek, tais como: “Chopiniana”, “Danças eslavas”, “O espectro da rosa”, de Fokine, e Bolero (ibid, 1997, p. 15)<sup>166</sup>.

Chama a atenção, na escolha dos repertórios, a influência dos balés russos de Diaghilev. Yolanda Amadei (2006)<sup>167</sup> defende a idéia de que, a origem da dança cênica brasileira tenha sido influenciada por duas “correntes migratórias”: uma russa e outra alemã. Pela russa vieram os clássicos e a alemã nos trouxe a Dança Moderna. Ainda da corrente russa, além de Maria Olenewa, encontramos, Pierre Michailowsky e Vera Grabinska que se fixaram no Brasil em 1926, ministraram aulas de Balé Clássico e coreografaram temas brasileiros se utilizando da técnica clássica, como “O Guarani” e o “Hino ao Sol”, nos anos 1928 e 1930, respectivamente. Os coreógrafos e bailarinos estrangeiros que imigraram e fixaram residência no Brasil, trouxeram em sua bagagem profissional um Balé Clássico já bem “modernizado”, contaminado pelas idéias modernistas, que já circulavam na classe artística da Europa, como afirma Amadei (2006, p.-25)<sup>168</sup>:

---

<sup>164</sup> ROSAY, Madeleine. **Dicionário de Ballet**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1980.

<sup>165</sup> Op. cit. p. 96.

<sup>166</sup> Idem.

<sup>167</sup> Yolanda Amadei é bailarina da primeira aparição de Dança Moderna em São Paulo. Foi aluna de Yanka Rudzka e Maria Duschenes e atuou sob a direção destas. Foi professora da Escola de Arte Dramática da USP, por trinta anos. Pesquisadora autodidata em História da Dança tendo completado em 2002 cinquenta anos de carreira.

<sup>168</sup> AMADEI, Yolanda “Correntes Migratórias da dança: modernidade brasileira”. In **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. Maria Mommenshon & Paulo Petrella, organizadores. São Paulo: Summus, 2006.

No Brasil, o chamado Balé Clássico já chegou quase moderno, pois foi trazido pelos russos da Cia. dos Ballets de Sergei Diaghilev, que revolucionou a tradição do balé romântico anterior. Então o que realmente aprendemos foi a técnica clássica aplicada ao estilo romântico do século XIX ou a renovação russa do início do século XX, logo seguida da vanguarda dos pioneiros modernos que se opunham ao balé.

Dados históricos também nos mostram que entre as décadas de 1930 a 1950, a linguagem do balé buscou conceber um “bailado nacional”, que se caracterizou por mostrar uma dança clássica carregada de signos nacionais, criado a partir do tema, figurinos, gestos e etc. Nessa forma de composição coreográfica, na qual a adaptação, abstração e estilização de danças, gerou um vocabulário de expressões que abriu possibilidades para novas combinações de movimentos, mesmo nos pré-estabelecidos. A título de exemplo, citamos as criações de Michailowsky e Rosay.

No início do século XX e após alguns anos depois, o trabalho coreográfico *Kuarup*, (1977) do Balé Stagium, criado por Máríka Gidali e Décio Otero, traz esse tema de brasilidade, como comenta Reis (2005, p.3)<sup>169</sup>:

O tema da cultura e da identidade brasileira, assim como no teatro, cinema, música e artes plásticas estiveram também presentes na história da dança acadêmica. A obstinada preocupação em representar o nacional mobilizou boa parte de nossa tradição artística e na dança – debate talvez um pouco menos conhecido – essa inquietação é revelada desde as primeiras iniciativas de construção e ensino do balé no Brasil até montagens e pesquisas mais recentes. O nacional na dança foi representado de diferentes maneiras, em contextos e interesses distintos.

Considerando a questão acerca da influência do contexto sócio-cultural na criação artística, como fonte de proliferação de um pensamento coletivo, no qual, o corpo é agente ativo de ação e reação na transformação desse contexto, observamos que aquelas cidades, onde se instalaram as primeiras escolas de dança, artistas e sociedade viveram as repercussões de um evento, ocorrido no início da década de 1920, muito importante para a Arte brasileira, a “Semana de Arte Moderna de 1922”. Na cidade de São Paulo, influenciados pelo

---

<sup>169</sup> REIS, Daniela. “Ballet Stagium e o Debate sobre a Dança Moderna brasileira no contexto sócio-político da década de 1970”. In REIS, Daniela. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (Des) Construção da obra coreográfica 21**. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2005.

modernismo europeu, com destaque para o Expressionismo, artistas brasileiros da Pintura, Literatura e Música começaram a mostrar uma forma de arte que contrariava o academicismo e apresentava traços de modernidade. Alguns fatos que antecederam a esse acontecimento marcaram a vida paulistana disseminando idéias, as quais serviriam de preparação para a mudança que estava por vir, foram eles: a fundação do periódico “O Pirralho” em 1911 de Oswald de Andrade<sup>170</sup>; a exposição de quadros de Lasar Segall<sup>171</sup> em 1912 que trazia marcas expressionistas; a exposição de caricaturas assinada por Di Cavalcanti<sup>172</sup>, e a exposição da pintora Anita Malfati<sup>173</sup>, ambas ocorridas em 1917. Nessa exposição, Malfati recebeu severa crítica, escrita por Monteiro Lobato e intitulada “Paranóia ou Mistificação”<sup>174</sup>, que acabou sendo o verdadeiro estopim para a entrada do modernismo no Brasil. O fato fez com que um núcleo de artistas se reunisse em prol da mudança de rumo das artes no Brasil. Suas vozes

---

<sup>170</sup> José Oswald de Souza Andrade (1890-1954), brasileiro, nascido em São Paulo, foi poeta, teatrólogo, ensaísta, romancista, jornalista, advogado, espírito inquieto e inadaptável, publicou seus primeiros trabalhos no semanário paulista de crítica e humor intitulado "O Pirralho", fundado em 1911. O semanário tornou conhecido como um escritor combativo e polemista. Em 1920, fundou o jornal "Papel e Tinta". Iniciou o movimento nativista Pau Brasil, 1924 em que radicalizou as idéias da Semana de 1922. Em 1927 lança a “Revista de Antropofagia” considerada como uma versão mais atualizada e aguda do nativismo de Pau-Brasil: “é preciso devorar, digerir por completo a cultura alheia, para assumir suas qualidades e edificar a cultura própria, nativa”. ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1982. p. 544-545. 2 vol.

<sup>171</sup> São Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1982. p.10304. 18 vol. Lasar Segall (1890-1957), russo, ligado ao movimento Expressionista, fez sua primeira exposição no Brasil em 1913, voltando em 1923 casando-se nesse país, sendo radicado em São Paulo. Considerado o introdutor do modernismo no Brasil, suas obras e apesar da tragédia da guerra e o drama de seu povo serem temas constantes, escobre o colorido no ambiente brasileiro, e mesmo com tons mais fortes e claros, há sempre uma tristeza e angústia em sua obra. Fundou a Sociedade Paulista de Arte Moderna (SPAM) em 1932. ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL

<sup>172</sup> Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), brasileiro, nascido no Rio de Janeiro começou a pintar em 1917 sob a influência do *Art Nouveau*. Em 1921 mudou-se para São Paulo vindo a ser um dos principais componentes da Semana de 22, desenhou o programa e o convite dessa mostra. Em Paris, 1923 onde sofreu influências cubistas de Picasso e Braque. Em 1929, ao executar dois painéis modernos no Brasil para o Teatro João Caetano, revela seu estilo e temática pessoal traçado por um cubismo atenuado por curvas barrocas e motivos populares como o samba e o carnaval. ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1982. p.3316-3318. 7 vol.

<sup>173</sup> Anita Malfati (1896-1964), paulista, após estudar na Alemanha onde interessa-se pelo Expressionismo, expõe em São Paulo 1917 obras, entre elas, “A Boba” e “Torso” considerados o climax de sua produção que a coloca como precursora do modernismo nas artes plásticas brasileiras. As críticas recebidas nessa exposição serviram para polarizar forças isoladas que culminariam na Semana de Arte Moderna de 1922. Com bolsa do governo de São Paulo foi para Paris, em 1923, onde conviveu com Brecheret, Di Cavalcanti, além de pintores europeus. ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1982. p. 7147-7148. 13 vol.

<sup>174</sup> Nesse artigo, Monteiro Lobato argumentava que a nova pintura de Anita não representava o brasileiro e sua natureza com fidelidade. Chegava ao ponto de insultar a pintora tachando-a de louca. Da querela que se segue, surge a divisão entre conservadores e modernos que iria desaguar na Semana de Arte Moderna, em 1922. <<http://www1.folha.uol.com.br/fohla/especial/2002/semanadeartemoderna80>> Acesso em: 11 mar. 2008.

clamavam pela ruptura acadêmica e por uma arte que fosse moderna e brasileira, ao que vemos nas palavras declaradas por Menotti Del Picchia<sup>175</sup>, no segundo dia do evento ao som de muitas vaias, miados e latidos:

Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena! (REZENDE, 1993, p.40)<sup>176</sup>

Rezende (1993) comenta que a Semana de Arte Moderna não atingiu o seu objetivo satisfatoriamente como evento, mas estabeleceu-se como marco inicial do modernismo e independência cultural no Brasil. Após o evento, surgem na seqüência, três outros movimentos: “Pau Brasil” (1924), que tinha uma “posição nativista”<sup>177</sup> voltada à redescoberta do Brasil; “Verde-Amarelismo” (1926), que ocorreu na literatura, rompendo com estruturas de rimas, métrica, apresentando-se subversivo às regras com posição nacionalista de idealização e ufanismo brasileiro; e “Antropofagia” (1927), de caráter nacionalista, crítico, valorizava as origens étnicas e traços culturais brasileiros, deglutindo as manifestações estrangeiras que não se podia negar, mas não se devia imitá-las, daí vem o caráter metafórico antropofágico “*Tupy or not Tupy, that is the question*”!

Em suma, esses movimentos foram se estruturando e sedimentando o pensamento emergente dessa nova geração da qual também participavam bailarinos, a exemplo de Chinita Ullmann(1905-1977). Nascida na cidade de Porto Alegre foi a primeira a buscar conhecimento de Dança Moderna na Europa, foi aluna de Mary Wigman e após consolidar a sua carreira como bailarina no exterior, estabeleceu-se na cidade de São Paulo, na década de 1930, onde conheceu os modernistas Anita Malfati, Lasar Segall, Mario de Andrade e outros.

---

<sup>175</sup> Paulo Menotti Del Picchia(1892-1988) advogado, editor, industrial, banqueiro, deputado estadual e federal, chefe do Ministério Público do Estado de São Paulo, jornalista, poeta, romancista, ensaísta e teatrólogo .Foi um dos líderes do movimento modernista, época em que já era considerado um poeta de prestígio. Foi um dos mentores, junto com Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, do movimento nacionalista e literário do verde-amarelismo. Eleito em 1º de abril de 1943 para a cadeira 28 da Academia Brasileira de Letras, em 1982, foi proclamado Príncipe dos Poetas Brasileiros, o quarto e último deste título, que pertenceu anteriormente a Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Olegário Mariano. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/semanadeartemoderna80>> Acesso em: 11 mar. 2008.

<sup>176</sup> REZENDE, Neide **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 1993.

<sup>177</sup> Nativista: o termo diz respeito à valorização dos elementos nativos, próprios de um povo, da cultura local.

Segundo Vincenza (1997, p.17)<sup>178</sup>, foi em sua casa que surgiu a Sociedade Pró-Arte Moderna em 1932. De forma pioneira, Ullmann funda em sociedade com Kitty Bodenhein, nessa época, uma escola de dança na cidade de São Paulo. Lá realizaram vários espetáculos e tournées pelo país. Em suas coreografias incorporaram temas e compositores brasileiros.

O pensamento desses modernistas caracterizou-se principalmente pela ruptura estética com o passado acadêmico europeu, irreverência, deboche, sátira, humor como recurso crítico, livre associação de idéias, incorporação e valorização do cotidiano, pesquisa de origens nacionais e postura nacionalista, traços facilmente reconhecidos nas obras de algumas companhias brasileiras de dança, dessa época. A sociedade da época passou a respirar esses valores incorporando-os. As idéias circulavam em suas cabeças, sempre sendo lembradas por manifestos, panfletagem e publicações diversas.

Daniela Reis (2005)<sup>179</sup> comenta que nas décadas de 1960 e 1970, a arte exerceu importante papel, no debate político, cultural e social do momento. Somado às discussões que buscava uma consciência crítica da situação política e social do Brasil, a Dança Moderna exerceu o papel de “vanguarda”, propondo “novas estéticas”, ampliando, assim, as discussões acerca do que seria o nacional na dança. Reis (2005, p.3,4)<sup>180</sup> esclarece:

Para os adeptos do estilo moderno, a dança brasileira não poderia ser expressa por meio de uma técnica tão codificada, sistematizada e cuja tradição advinha *das cortes aristocráticas*. A moderna dança brasileira, em pleno processo de consolidação e construção de sua história, iria se deparar com questões que punham em xeque a forma corporal de representar o homem e os problemas brasileiros.

Diante do exposto e entendendo que, o que pensamos ou vivemos há relação intrínseca com o meio sociocultural e, especialmente, com o contexto histórico, não nos parece mais tão casual que as obras dos coreógrafos pioneiros, das décadas de 1920 em diante abordassem temas brasileiros. Posteriormente, poderemos ver os frutos dessa semente de brasilidade em diversas companhias de dança que farão da cultura brasileira o seu mote de expressão.

---

<sup>178</sup> *Op. cit.* p. 95.

<sup>179</sup> *Op.cit.* p. 97.

<sup>180</sup> *Idem.*

## 2.2.2 Pioneiros da Dança Moderna no Brasil.

Conforme Amadei (2006, p.29)<sup>181</sup>, a Escola Municipal de Bailados formou uma geração de artistas influentes, que marcaram a História da Dança no Brasil com suas obras: Márika Gidali e Décio Otero, Célia Gouveia, Nora Esteves, Márcia Haydée, Iracití Cardoso, uns seguiram de forma marcante a técnica do Balé Clássico, outros acabaram se dedicando à Dança Moderna, como Sonia Motta, Ruth Rachou e Klauss Vianna. Klauss é um nome a ser lembrado por ter desenvolvido, ao lado de sua esposa Angel Vianna, vários conceitos, entres eles o conceito de “preparação corporal do ator”. Segundo Neves (2003, p.123):<sup>182</sup>

(...) é um trabalho de movimento baseado em estudos de anatomia e de cinesiologia, que atualmente é conhecida como Técnica Klaus Vianna. (...) No seu trabalho, a percepção, a consciência do corpo e de seus movimentos é vista como condição fundamental para a expressão. Buscava movimentos com as características do novo, pleno de vida, orgânico. Expressão de cada corpo, em determinado momento; dos conteúdos deste corpo e não a repetição ou execução mecânica, que identificava como forma desprovida de verdade, conteúdo e vida.

O Brasil abriu suas portas à Dança Moderna através de formadores, que introduziram, não apenas a técnica, mas o pensamento moderno, especialmente fundamentado nos estudos de Laban. Segundo Mommensohn (2006)<sup>183</sup>, dentre os pioneiros, ressaltamos Maria Duschenes, natural da Hungria, a qual estudou Balé Clássico e o método Dalcroze. Também fez cursos na *Joos-Leeder School of Dartington Hall*, na Inglaterra e foi lá que conheceu Laban. Ao se fixar no Brasil, introduziu o método Laban, como também técnicas de Dança Moderna, como a de Martha Graham, José Limon, Doris Humphrey, até mesmo Merce Cunningham associando-as ao seu método. Ressaltamos que nessa época, durante a metade do século XX, era muito comum a troca de informações entre coreógrafos, bailarinos e professores de dança, por freqüentarem cursos de curta duração uns dos outros em diferentes

---

<sup>181</sup> *Op. cit* p. 96.

<sup>182</sup> NEVES, Neide “A técnica Klauss Vianna vista como sistema”. In: **Dança e Educação em Movimento**. Julieta Calazans, Jacyan Castilho, Simone Gomes ( coordenadores). São Paulo: Cortez, 2003.

<sup>183</sup> MOMMENSCHON, Maria. “Apresentação”, In MOMMENSCHON, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p.15-22.

escolas, e acabavam transformando essa experiência num trabalho idiossincrático. Duschenes formou e influenciou uma geração entre eles, Lia Robatto, Lenira Rengel, Yolanda Amadei que, por sua vez, deram continuidade ao trabalho, seguindo o modelo de sua mestra e formando outras gerações de bailarinos, coreógrafos e professores de dança na produção artística no cenário brasileiro.

Outro nome pioneiro, de igual valor, na Dança Moderna no Brasil, foi a polonesa Yanka Rudzka. Em 1950, a convite do compositor e musicólogo alemão, Hans Joachin Koellreutter, Rudzka chegou ao Brasil para lecionar na Sociedade Pró-Arte Moderna, na cidade de São Paulo. Depois de alguns anos, a convite da Universidade Federal da Bahia, fundou a Escola de Dança<sup>184</sup>, na cidade de Salvador, na qual aplicou os fundamentos da dança expressionista alemã, formando o Corpo Docente. Yolanda Amadei (2006, p.36)<sup>185</sup> ressalta sua importância ao falar que:

(...) sua contribuição à dança brasileira foi incorporar a seu trabalho temas, ritmos e movimentos de origem afro-brasileira, como na trilogia *Camdomblé, Ex- Votos e Águas de Oxalá*, e também com o uso de poesias como fonte inspiradora, incluindo poetas brasileiros como Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade.

Na citação acima, notamos mais um exemplo da inserção de temas brasileiros em trabalhos de dança. Por último, o alemão Rolf Gelewski, o sucessor de Yanka Rudzka na direção da Escola de Dança da UFBA. Ele estudou com Mary Wigman e deixou um legado significativo para essa escola, implantando várias disciplinas. Gelewski foi coreógrafo e diretor do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA — o primeiro grupo de dança cênica profissional da Bahia — deixando contribuições sólidas quanto ao processo de improvisar e criar em dança.

---

<sup>184</sup>Em 1956, a Escola de Dança da UFBA implantou o primeiro curso universitário de dança da América do Sul, mas Rudzka já tinha retornado ao seu país de origem.

<sup>185</sup> *Op. cit.* p. 96.

**TABELA 2: Breve panorama do surgimento da Dança Cênica no Brasil**

Brasil Dança da corte	Brasil Primeira geração Balé Clássico	Outros relevantes bailarinos clássicos da primeira geração que se fixaram no Brasil:	Brasil Primeira geração Dança Moderna	Outros relevantes bailarinos modernos da primeira geração que se fixaram no Brasil :
Louis Lacombe Primeiro professor de dança em solo brasileiro, 1811.	Em 1926, Pierre Michailowsky e Vera Grabisnska fixaram-se no Brasil. Em 1956, Michailowsky edita, no Brasil, o primeiro livro de História da Dança na língua portuguesa.	Hanila Biernacka – SP- 1942;  Tatiana Leskova – RJ- 1945;  Marina Fedossejeva - RS- 1951;  Nina Verchinina – RJ-1954;  Eugenia Feodorova – RJ- 1954.	Chinita Ullmann – Brasil (1905-1977): aluna de Mary Wigman, em 1932 funda em São Paulo a primeira escola de Dança Moderna..	Yanka Rudzka – Polônia: Em 1950 fixou-se em São Paul, fundando em 1956 a Escola de Dança na Universidade Federal da Bahia.
	Maria Olenewa Em 1927 assume a primeira escola de dança: Escola de Dança Oficial do Teatro Municipal de Rio de Janeiro.		Maria Duschenes - Hungria (1922): aluna de Kurt Jooss – <i>Jooss-Leeder Scholl of Dance</i> – Dartington Hall, Inglaterra, fixou-se em São Paulo em 1940.	Renée Gumiel – França (1913 - 2006): Fixou-se em São Paulo em 1957 e fundou o Ballet Contemporâneo Brasileiro.
	Vaslav Veltchec Em 1947, se torna fundador da Escola Municipal de Bailados em São Paulo.			Rolf Gelewski – Alemanha (1930 - 1988): Sucessor de Yanka Rudzka, deu importante contribuição nas áreas de estudos teóricos e composição coreográfica.

Obs: Embora existam outros nomes na História da Dança Cênica no Brasil, os citados nessa tabela referem-se ao objeto de estudo dessa dissertação.

Um ponto a ressaltar diante da história relatada é a questão das práticas híbridas observadas nas artes brasileiras e que se repercutiram também na dança cênica do país. Observamos também que as principais idéias para o desenvolvimento da dança são originárias de pessoas residentes no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Minas Gerais. As idéias e pensamentos de modernidade ao serem disseminados, indo e vindo dentro dos estados brasileiros, como também para o exterior, geraram muitas escolas, e companhias de dança, resultando em uma produção artística séria e respeitada, tanto em nível nacional quanto internacional como observamos atualmente. E é sobre essa produção artística na dança, que iremos analisar a repercussão do “corpo ideal” e forma de utilização da “verticalidade imperiosa” na cena contemporânea entre as décadas de 1970 a 1990. Para esse estudo, elegemos três companhias brasileiras: Grupo Corpo (1975), da cidade de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, Quasar Cia de Dança (1988) da cidade de Goiânia, estado de Goiás e Grupo Cena 11 Cia de Dança (1993), da cidade de Florianópolis, estado de Santa Catarina.

No próximo capítulo, apresentaremos o corpo na cena brasileira a partir da visão de mundo, conceitos de corpo, trabalho e perfil técnico encontrados em obras coreográficas dos grupos acima citados. Buscaremos, a partir do relato de entrevistas realizadas com bailarinos fundadores, coreógrafos e diretores dessas companhias, relacionar e contextualizar os conceitos de “corpo ideal”, “verticalidade imperiosa” até agora estudados com os valores técnicos e artísticos apresentados em suas obras, ampliando a discussão para o conceito de hibridismo corporal, pois ao que nos parece, chega a ser uma característica da produção artística de dança desses grupos.

### 3 OS CORPOS QUE DANÇAM A CENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

#### 3.1 HBRIDISMO CULTURAL - CORPORAL

Conforme estudado no segundo capítulo, o surgimento da Dança Moderna foi marcado pela busca de uma nova dança, especialmente uma forma de dançar distinta dos moldes clássicos vistos até o século XIX. Essa dança surgiu de práticas híbridas propostas por Ruth Saint Denis e Isadora Duncan. Elas buscaram inspiração na filosofia oriental e em alguns modelos gregos. À maneira como elas combinavam os movimentos, seguindo impulsos da alma e sempre inspiradas em outras culturas, somada às formas extraídas da natureza, resultou em um modo criativo e novo de se dançar.

Como ressalta Bourcier (1987, p. 255)<sup>186</sup>, Ruth Saint Denis em *tournee* pela Inglaterra, e na qualidade de integrante de um grupo de variedades, é apreciada como dançarina acrobática. Ao ver a dança de Duncan e Loïe Fuller, Saint Denis percebe que seu caminho na dança poderia ter outros rumos. Com efeito, ela afirmou àquela altura ter sido “chamada para outra parte” (*Idem*). A dançarina entrega-se a partir daquele momento a uma dança baseada em culturas egípcia, hindu e outras voltadas à motivação espiritual. Em 1905, aconteceu seu “nascimento divino” (*Idem*). Ao comprar um cartaz de marca de cigarros egípcios, Saint Denis copia a roupa da deusa Isis impressa no cartaz e, seguindo a sua imaginação, criou uma dança que dissesse da civilização egípcia antiga. O mesmo processo se deu com outras danças criadas por Ruth Saint Denis. Ela utilizou a sua criatividade e a inspiração sem ter nenhum conhecimento mais aprofundado das culturas. Realmente, nada além do tipo de vestimentas e acessórios, como comenta Bourcier (*ibid*, p. 255-256) sobre a recriação das danças orientais feitas por elas:

O que sabe da cultura hindu? Faquires e encantadores de serpentes que se exibem no parque de diversões de *Coney Island*. Mais seriamente, lê textos tradicionais, principalmente a respeito dos conselhos de um especialista hinduísta, Edmund Russel. Entra em contato com uma família hindu que negocia artigos da Índia – adornos, panos, incenso – os Bhagamara. Isto lhe basta para que crie uma dança de inspiração e técnica absolutamente novas, *the Cobras* – reminiscência de *Coney Island* – para a inauguração

---

<sup>186</sup> *Op. cit.* p. 17.

de uma loja de amigos seus. Nova inspiração, pois se trata de encontrar um mundo desconhecido, principalmente em suas intenções místicas; nova técnica, pois (...) o movimento encontra seu ponto motor no tronco.

Se a forma de criação usada por Saint Denis nas composições parece, a princípio aleatória, tal prática se torna interessante quando é associada ao ocorrido também no ano de 1905, em Paris, no Salão de Outono. Naquele evento, o crítico de arte, Louis Vauxcelles, denomina jovens pintores de *fauves* quando expuseram as suas obras. O termo em português se traduz por “feras” em função da intensidade de cores puras usadas nas obras sem serem misturadas nem mesmo matizadas. Desse fato, surgiu um novo movimento nas Artes Plásticas, o Fauvismo, assim descrito por Proença (1999, p. 153)<sup>187</sup>:

Dois princípios regem esse movimento artístico: a simplificação das formas das figuras e o emprego das cores puras. Por isso, as figuras fauvistas são apenas sugeridas e não representadas realisticamente pelo pintor. Da mesma forma, as cores não são as da realidade. Elas resultam de uma escolha arbitrária do artista e são usadas puras, tal como estão no tubo de tinta. O pintor não as torna mais suaves nem cria gradação de tons.

Esses dois fatos acima relatados e postos sob a ótica da questão de práticas híbridas, tornam-se exemplos relevantes, uma vez que essas práticas possuem níveis de relações entre os elementos que se misturam e se expõem dentro de uma proposta artística. Tais níveis de associação se configuram desde a livre associação, a colagem, chegando à mestiçagem ou mesmo à transformação. Identificamos, por exemplo, na prática de concepção coreográfica de Ruth Saint Denis a livre associação de dados que servem apenas como ponto de partida para um resultado artístico. Apontamos que essa prática não pretende falar de, mas servir-se de. De maneira simplista, a artista apropria-se das formas e estilos das referidas culturas sem que haja por parte de Saint Denis o compromisso de falar delas. Com certeza, devemos ressaltar que ela o faz de forma arbitrária. É nesse ponto que enxergamos a similaridade com o Fauvismo: esse jeito livre de apropriação dos elementos em prol da criação de uma arte.

---

<sup>187</sup> *Op. Cit.* p.69

Embora para a área da Dança o conceito de hibridismo corporal ainda esteja em construção, é possível uma reflexão. Peter Burke (2003), no livro **Hibridismo cultural**<sup>188</sup>, traz um ensaio repleto de exemplos que facilita a compreensão e esclarece a questão. Segundo Burke (2003, p. 23) “pode ser útil começar distinguindo e discutindo três tipos de hibridismo, ou processos de hibridização, que envolvem respectivamente artefatos, práticas e finalmente povos”.

Os exemplos debatidos no livro como artefatos são a arquitetura, a mobília, as imagens santas e o texto, especialmente nas formas de tradução. As formas de hibridização aqui encontradas passam pela mistura de traços culturais, pelo uso de diferentes formas e modelos usados em séculos anteriores e traduzidos por novos elementos que simbolizam afinidade e gosto representativo de uma tradição.

Nas práticas híbridas encontramos a religião, a música, a linguagem, o esporte, as festividades, as danças, etc., ao que autor (*ibid*, p. 31) se refere como: “o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos.” Essa forma de hibridização será útil para a análise dos grupos de dança contemporânea desenvolvida a seguir, uma vez que tal hibridismo será identificado nos trabalhos coreográficos selecionados através dos movimentos dançados.

Quanto aos povos, esses se misturam em virtude de diferentes questões: seja por razões políticas, seja por religiosas, seja por fatores econômicos, esses grupos levam suas culturas como também acabam sendo absorvidos por outra. Burke (2003, p. 36) aponta para os “indivíduos híbridos”, os que já nascem nessa condição de filhos de pais originários de diferentes culturas.

Com a globalização esses processos estão cada vez mais constantes e tudo que diz respeito à cultura encontra-se cada vez mais misturado. Vale lembrar que o preço da hibridização “inclui a perda de tradições regionais e raízes locais” (*ibid*, p. 18).

A questão não é tão simples quanto nos parece. Os dados nos levam à elaboração de conceitos os quais nem sempre nos satisfazem plenamente em virtude da complexidade que eles se constituem. No caso de apropriação cultural, difícil é descobrirmos a lógica da escolha e de sincretismo; por sua vez, além da escolha, o ponto em questão seria o grau de fusão

---

<sup>188</sup> BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Editora da UNISINOS, 2003.

ocorrida. O hibridismo, na análise de Burke, é termo paradoxal; todavia, o autor assim se refere quanto ao conceito:

Os conceitos de sincretismo, de mistura e de hibridismo, têm também a desvantagem de parecer excluir o agente individual. “Mistura” soa mecânica. “Hibridismo” evoca o observador externo que estuda a cultura com se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimens botânicos. Conceitos de “apropriação” e “acomodação” dão maior ênfase ao agente humano e à criatividade, assim como a idéia cada vez mais popular de “tradução cultural”, usada para descrever o mecanismo por meio do qual, encontros culturais produzem formas novas e híbridas. (BURKE, 2003, p.55).

Na dança, os processos de “mistura” e a importação de elementos de outras linguagens para o processo coreográfico, para a associação de diferentes técnicas corporais em uma mesma produção trazem resultados cênicos também diversificados. Porém, essas misturas não passam da superfície. De fato, segundo Louppe (2000, p. 28)<sup>189</sup> “todas essas misturas são ilusórias na medida em que o corpo do bailarino não for tocado”.

O que vimos acontecer no período da Dança Clássica foi um corpo ser exaustivamente treinado para um propósito, um tipo de técnica que resultou numa estética invariável e um corpo responsivo àquelas regras. Já no período da Dança Moderna, o corpo se tornou variável e maleável às diferentes propostas técnicas criadas à luz de seu criador. Tal “mistura”, ainda que superficial, pode ser percebida nos balés russos das produções de Diaghilev. Ao “misturar” artistas com o propósito de se ter uma dança mais espetacular, dá a luz a essa “miscelânea” artística que se verticaliza ganhando profundidade com a obra de Nijinski, em que o resultado foge da superficialidade chegando ao corpo, a processos híbridos como explica Louppe (2000, p.30):

A idéia de hibridação é muito mais perturbadora que a de mestiçagem. Nessa última, a mistura de sangue ou de raças engendra sujeitos mistos, não modificados em sua estrutura, mas enriquecidos pela acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais. (...) A hibridação funciona muito mais do lado da perda, age na nucleação dos genes, ao subvertê-los e deslocá-los. Ela pode criar uma relação não entre “espécies” incompatíveis, dando origem a criaturas aberrantes, destacadas às margens das comunidades vivas.

---

<sup>189</sup> LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. Tradução de Gustavo Ciríaco. In: ANTUNES, Arnaldo *et al.* **Lições de Dança**, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.p.27-40.

Metaforicamente falando, a dança do século XX foi compatível com esses processos híbridos e os corpos que dançam a cena desse século, são coerentes com a visão de mundo dos coreógrafos que encenaram e brilharam nas primeiras décadas. Exemplo disso há Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Merce Cunningham e todos os judsonistas da década de 1960.

A seguir analisaremos como esses processos se deram na dança cênica brasileira, mais especificamente nos três grupos de dança contemporânea apontados na introdução desse estudo.

### 3.2 TRÊS DÉCADAS... TRÊS GRUPOS

Grupo Corpo (1975), da cidade de Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais, Quasar Cia de Dança (1988), proveniente da cidade de Goiânia, Estado de Goiás e Grupo Cena 11 Cia de Dança (1993), da cidade de Florianópolis, Estado de Santa Catarina. Cada um desses grupos profissionais traz consigo um jeito peculiar de pensar e falar a dança. Eles expõem traços distintos, delineados e diferenciados e se apresentam em diferentes estilos. Diferem-se também pelos conceitos de corpo e trabalho técnico, nas escolhas quanto à temática, na produção artística e ainda na forma de comunicação. No entanto, os três são muito próximos quando utilizam a estética contemporânea e, apesar de partilharem de uma mesma idéia de arte e produção em dança, são bem distintos nas suas propostas.

Elegemos esses três grupos brasileiros de dança contemporânea pelos seguintes critérios de seleção: ano da fundação do grupo/companhia, coerência com o recorte apresentado no projeto dessa pesquisa, relevância e popularidade do trabalho artístico em nível nacional e internacional. Tais elementos são facilitadores para os conceitos abordados. Finalmente, apontamos também como critério a forma de apropriação do “corpo ideal” e da “verticalidade imperiosa”.

Pois bem: as décadas de 1970 a 1990 mostram um período em que a produção artística da dança contemporânea brasileira apresentou três vertentes — a Dança Moderna, o Balé Clássico, com variações para o neoclássico e a dança pós-moderna — sendo que eram

trabalhadas simultaneamente. Entretanto, a Dança Moderna e Pós-Moderna foram sendo estruturadas a partir da década de 1960, mas continuam ainda em processo até os dias atuais.

### 3.2.1 Grupo Corpo (1975) – Belo Horizonte, MG

“O *Corpo* é um balé sem nostalgias, um presente tão intenso que parece um pouco a frente de nós”. (Bogéa, 2001-34)<sup>190</sup>

Na década de 1970, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, surgiu o “Grupo Corpo” (1975), de forma distinta e muito própria. A sua produção artística traz temas de brasilidade e isto está inscrito nos corpos os bailarinos e na música. Sobre esse assunto nos fala Veríssimo (2001-19)<sup>191</sup>:

Toda vez que vejo o Corpo, fico patriota. (...) é fácil para qualquer um ver um balé do Corpo com motivo brasileiro, música do Nazareth ou o que seja, e dizer que só brasileiros autênticos poderiam fazer aquilo. Mais difícil, e é aí que conta a inexprimível coisa, é você não saber nada sobre o Corpo, entrar num teatro em Paris por acidente e ver bailarinos no meio de um balé abstrato, malhas pretas contra um fundo cinza, com nada que indique sequer o hemisfério de origem do grupo, e mesmo assim matar: são brasileiros. Unicamente pelo sentimento na garganta.

A fundação do “Grupo Corpo” ocorreu por iniciativa de Paulo Pederneiras, que trouxe para a empreitada seus cinco irmãos e mais alguns amigos. Seus pais cederam a casa onde moravam para ser a sede do “Corpo”. Paulo Pederneiras, diretor geral, viria depois a assumir também a iluminação dos espetáculos; Rodrigo Pederneiras, cujo início na Companhia foi

---

<sup>190</sup> BOGÉA, Inês. (Org). **Oito ou nove coisas sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Naify, 2001,

<sup>191</sup> VERISSÍMO, Luis Fernando. “Essa Coisa”. In Bogéa, Inês. **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

como bailarino, será o coreógrafo de praticamente todos os trabalhos do “Corpo” a partir de 1981. Dos demais fundadores do Grupo, vários permanecem até hoje: Pedro Pederneiras, Carmen Purri, Miriam Pederneiras e Cristina Castilho.

O primeiro espetáculo, “Maria Maria”, foi um recorde da produção mineira. Ele percorreu 14 países e foi dançado no Brasil de 1976 até 1982. O trabalho, coreografado pelo argentino Oscar Araiz, teve roteiro do letrista Fernando Brant, com composição musical de Milton Nascimento. “O Último Trem”, também de Araiz, consolida a primeira fase do “Grupo Corpo”, acentuada por uma visão particular de dança brasileira. Foi trazido para a cena todo o regionalismo “mineiro” da cultura local.

Figura 48: *Maria Maria*, 1976.  
Coreografia: Oscar Araiz



Fonte: **Ícaro**. Revista de bordo Varig – 1986, p.42.

Figura 49: *Último Trem*, 1980.  
Coreografia: Oscar Araiz



Fonte : KATZ, Helena - **Grupo Corpo Companhia de Dança**. 1995, p. 79.

Uma das principais patrocinadoras do Grupo foi a Companhia Shell. Esta foi parceria que definiu não só uma considerável estabilidade financeira para a Companhia, mas possibilitou que ela galgasse “vôos mais altos” no sentido de permitir haver uma produção com colaboração estreita entre as artes, o que foi possível apenas nessas condições. Desde então, Paulo Pederneiras, Fernando Velloso, Freusa Zechmeister e Rodrigo Pederneiras formam um núcleo criativo que trabalha em equipe. Outra conquista foi o ocorrido a partir de 1992. Compositores são convidados a escrever trilhas especialmente para cada balé. Música,

cenário, figurino e coreografia vão sendo construídos simultaneamente. Cada espetáculo é o resultado dessa interação e dessa integração. A parceria incentivou também o reconhecimento internacional do “Corpo” que hoje faz temporadas anuais em países da Europa e das Américas. Vários outros parceiros públicos e privados patrocinariam o Grupo de alguma forma ao longo dos anos. Nas palavras de Paulo Pederneiras, "o Corpo não tem nome de ninguém: é como grupo que conseguimos ter uma identidade".

Este tipo de interpretação demonstra que o “Corpo” já não é só o nome de uma companhia, mas de um repertório. Ele quase que se tornou uma tradição e daí resultaram muitos adjetivos dados pelo jornalista e crítico José Carlos Camargo, do jornal **Folha de São Paulo**: “beleza”, “vigor”, “dinamismo”, “plasticidade”, “sincronismo” e “virtuosismo”.

Celebrando os seus vinte anos de fundação, em 1995, o “Corpo” apresentou uma retrospectiva, com “Prelúdios”, “Missa do Orfanato”, “Variações Enigma” “21”, “Nazareth” e “Sete ou Oito Peças para um Ballet”. Na ocasião, o “Corpo” passa a ser companhia residente na *Maison de La Danse*, em Lyon, na França (até 1999), fato que comprova sua posição de destaque dentro do cenário internacional do mundo da Dança.

No “Grupo Corpo”, a pesquisa coreográfica é um exemplo de práticas híbridas. Nele articulam-se movimentos do Balé Clássico, somados a movimentos abstraídos de danças populares brasileiras que trazem para esses corpos a essência e a vibração da nossa cultura. Todos os bailarinos da Companhia têm formação na técnica da Dança Clássica. Para a entrada no Grupo, a seleção segue os critérios dessa estética e os corpos são diariamente treinados por essa técnica. No produto coreográfico final, vemos em cena um corpo híbrido, contemporâneo que “mistura” alguns movimentos da dança popular brasileira com passos da Dança Clássica. Embora os dançarinos não façam aulas de Dança Contemporânea, a qualidade para a execução dessa técnica é adquirida a partir dos ensaios dos movimentos das próprias coreografias. É no processo coreográfico que essa técnica híbrida vai sendo construída. Exatamente como se faz ao sambar, em que primeiro um pé vai à frente a gingar e depois o outro, e volta o primeiro e novamente o outro se põe à frente. Isso gera uma cadência fluída em que um está dentro do outro até que se fundem e cheguem a um só movimento, já não podendo mais discernir onde começa ou acaba um movimento clássico. Com efeito, de forma ímpar, a ginga brasileira pode ser vista com total harmonia e requinte e tem como condutor sonoro a exclusividade da composição musical, criada especialmente para a Companhia, também brasileira.

Podemos observar na Figura 48 que o corpo que se mostra em cena está intimamente ligado aos conceitos da Dança Clássica, tanto nos gestos claros e uniformes, quanto na disposição do elenco no espaço. De fato, é a forma simétrica: uma pessoa divide o meio e as outras seis se posicionam três para cada lado, todas voltadas para o centro. Os ombros são bem posicionados para baixo, ressaltam o pescoço e a cabeça que ascendem para o alto em uma postura “bem comportada” que inspira ordem e educação. Em contraponto, na Figura 49, vemos um primeiro plano um bailarino saltando. O seu corpo está posicionado no ar tal como estivesse no chão, sugerindo controle. Os seus ombros e a cabeça se assemelham aos corpos da Figura 48. O elenco, por sua vez, em um segundo plano mais ao fundo, mostra-se agrupado, desordenado, com gestos mais soltos e “borrados”, oferecendo certo distanciamento da postura “comportada” e “educada” da estética da Dança Clássica.

A história do “Grupo Corpo” pode ser vista seguindo uma linha onde se cruzam, precisamente, três preocupações, como analisa Bogéa (2001, p. 22)<sup>192</sup>:

A continuidade (um trabalho pensado não só em grande escala, mas a longo prazo), a integridade (um trabalho que deve, acima de tudo, responder a seus próprios ideais) e a identidade (um trabalho que é a própria descoberta, ou a invenção de um modo de ser).

Para Bogéa, acompanhar essa história tornou-se, assim, mais do que um acompanhar a carreira de um grupo, porque a história não é só deles, embora sem eles teria sido muito diferente para nós. É neste ponto que o grupo ascende mundialmente, levando a cultura brasileira através da dança.

Mirian Pederneiras<sup>193</sup>, em entrevista concedida para essa dissertação, em dezembro de 2006, na sede do Grupo Corpo, fala sobre as fases que o grupo teve e como chegou nessa questão do “brasileiro”, vistos nos trabalhos coreográficos, respondendo da seguinte forma:

O Grupo Corpo já passou por muitas fases, no começo era a fase de falar um pouco daquilo que a gente gostaria de falar, de narrar como as coreografias: “Maria Maria” (1976), “Último Trem” (1980) do coreógrafo Oscar Araiz e outros trabalhos do Rodrigo Pederneiras, eram um pouco mais narrativos. (...) com o amadurecimento, Pederneiras R. foi buscando uma linguagem

---

<sup>192</sup> *Op. cit.* p. 110.

<sup>193</sup> Bailarina fundadora do Grupo Corpo, hoje assistente de coreografia da companhia, e é também irmã do coreógrafo Rodrigo Pederneiras.

que era dele, própria mesmo, totalmente brasileira. (...) ele começou a mostrar esse lado quando criou a coreografia “21”(1992). e o tipo de música que o Uakti se propunha a tocar eram coisas muito mineiras, muito regionais, bem brasileiras, esse foi um período que o Uakti se afinou muito com o grupo, desde então compuseram as trilhas para o Corpo. (Pederneiras, M., 12 dez. 2006)<sup>194</sup>

Como argumenta Mirian Pederneiras, as fases por que o “Grupo Corpo” passou serviram de alicerce para a construção do corpo híbrido que virá apresentar-se na década de 1990, a exemplo da coreografia “21” (1992), peça que traduz a força brasileira retratada na música, na dança e nos figurinos. Apresenta-se nessa obra outra forma de linguagem movimento, tornando-se cada vez mais nítido um vocabulário próprio, ou seja, uma dança cênica contemporânea genuinamente híbrida e brasileira.

Figuras 50, 51, 52: 21 – 1992.



Fonte: <[www.grupocorpo.com.br](http://www.grupocorpo.com.br)> Acesso em: 13 dez. 2007.

Figura 53, 54 e 55: 21, 1992.

Coreografia: Rodrigo Pederneiras.



Fonte: <[www.grupocorpo.com.br](http://www.grupocorpo.com.br)> Acesso em: 13 fev. 2008.

<sup>194</sup> PEDERNEIRAS, Mirian. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Belo Horizonte, 12 dez. 2006.

Nas figuras 50, 51 e 52, vemos os primeiros momentos da obra e podemos observar um corpo que exibe padrões mais próximos do Balé Clássico. A “verticalidade imperiosa” pode também ser notada nas figuras 50, 51, 52 e 55, nas quais os ombros aparecem posicionados para baixo ressaltando o pescoço e a cabeça que ascendem para cima, traduzindo a postura clássica de um “corpo ideal”. Vemos também nessas mesmas figuras a disposição do elenco no espaço de maneira uniforme, sugerindo organização e clareza que se diferencia da ocupação do espaço pelos mesmos bailarinos na Figura 54.

Nas figuras 53, 54 e 55 da coreografia “21” (1992), apresentam-se os dois últimos trechos dessa obra. Nos corpos dos bailarinos a “mistura” da dança brasileira e técnica da Dança Clássica é visível. Ao mesmo tempo em que vemos a dança popular brasileira traduzida na expressão facial alegre, marcados pelo gingado nordestino com pés que marcam o chão e nos faz lembrar o “Xaxado”<sup>195</sup>, na Figura 55 a postura corporal sofre alteração na execução do movimento. Adaptada para a composição coreográfica, a posição é característica da Dança Clássica, onde a posição executada pelo homem é denominada *quarta allongé*<sup>196</sup>.

Como em todas as obras, a ênfase maior é na pelve. Esta desencadeia movimentos ondulatórios, serpenteantes, ora contínuos, ora interrompidos bruscamente, o que sugere e quebra da “verticalidade imperiosa” e que se recupera imediatamente ao anúncio de qualquer movimento familiar ou pertencente ao vocabulário da técnica da Dança Clássica. Essa movimentação da pelve e da coluna, somado ao vocabulário da Dança Clássica e danças folclóricas brasileiras, produz o jeito “Corpo” de dançar.

No entanto, o grupo não nasceu com essa linguagem. Voltando um pouco no tempo, compreenderemos a construção desse corpo híbrido. Destacamos que, em 1978, Rodrigo Pederneiras cria sua primeira coreografia para o “Grupo Corpo”: “Cantares” entre “Maria Maria” e “Último Trem”, ano em que a nova sede do Corpo é inaugurada e Emilio Kalil se junta ao Grupo e mais tarde assume, por alguns anos, a co-direção com Paulo Pederneiras. O primeiro “grande sucesso” de Rodrigo Pederneiras como coreógrafo foi o espetáculo “Prelúdios” (1985), com música de Chopin. Nesse espetáculo, conforme ilustra a Figura 52, os padrões estéticos do Clássico são bem mais evidentes, e Pederneiras R. demonstra a sua

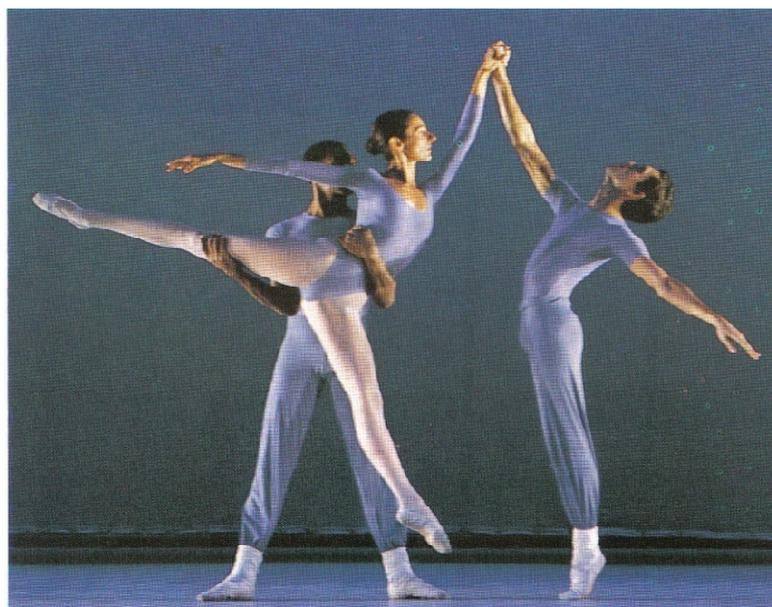
---

<sup>195</sup> Xaxado, segundo Cortês (2000, p. 88), “é uma dança originária do alto sertão pernambucano, conhecida em todo agreste nordestino desde 1922. (...) é dançada em círculo, em fila indiana, marcando os compassos com pancadas da foice do fuzil no chão. Utiliza passos (...) corta-jaca, como é chamado o movimento em que o pé direito cruza o esquerdo num rápido e deslizante sapateado”. CORTÊS, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!: festas e danças populares**. Belo Horizonte: Ed. Leitura, 2000.

<sup>196</sup> Esta posição é bastante usada por bailarinos clássicos, um exemplo são as preparações para pirouette (giros).

sensibilidade musical em coreografar: a partitura vai sendo traduzida por movimentos que desenham a música, assim como por frases coreográficas construindo tramas, ou seja, os deslocamentos dos bailarinos vão desenhando o espaço de um modo novo, seguindo os princípios da música, dado que vem também ratificar a influência da Balé Clássico.

Figura 56: “ Prelúdios” -1985.



Fonte: Ícaro- Revista de Bordo VARIG - Ano IV, nº29. 1986, p.58

Segundo Bogéa, quando questionada sobre como Rodrigo Pederneiras consegue traduzir palavras em gestos e movimentos, sem cair na ilustração, ela responde:

Parte vem da compreensão intuitiva – e tanto mais forte por si mesmo – dos elementos separados do corpo como agentes do movimento. Mas parte, também, tem a ver com a história própria de Pederneiras e da Cia, capazes de reinterpretar seu próprio passado pela via de uma nova dança. (...) Desde sempre a criação do Corpo se articulam segundo uma espécie de socialismo coreográfico, em que todos trabalham mais ou menos indistintivamente pela beleza comum. Dizer isso não significa menosprezar o talento dos bailarinos, mas compreender o quanto as virtudes individuais, aqui, contam menos do que um corpo total (BOGÉA, 2001, p. 35)<sup>197</sup>.

As coreografias seguintes “Bachiana” e “Carlos Gomes/Sonata” (1986), “Canções”, “Duo” e *Pas du Pont* (1987), “Schumann Ballet”, “Rapsódia” e “Uakti” (1988) continuaram

---

<sup>197</sup> *Op. cit.* p. 110.

a acentuar a mesma característica de Pederneiras: a peculiar construção de um desenho espacial. A sua produção artística nos meados da década de 1980 torna-se conectada à técnica clássica de maneira visível, mas com elementos da dança contemporânea na luz e cenário. Vemos aqui a predominância do “corpo ideal” e a “verticalidade imperiosa” na postura dos bailarinos em cena.

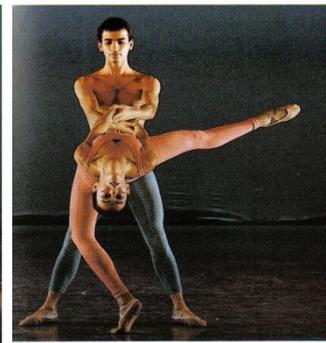
Figura 57: “Sonata” – 1984.  
Coreografia:Rodrigo Pederneiras



Figura 58: “Bachiana” – 1986.  
Coreografia: Rodrigo Pederneiras



Figura 59: “Bachiana” – 1986.  
Coreografia: Rodrigo Pederneiras



Fonte: KATZ, Helena. **Grupo Corpo Companhia de Dança**. 1995, p. 57-60)

Em 1988, em caráter extraordinário, a coreógrafa alemã Suzanne Linke, aluna de Mary Wigman, foi convidada para montar um espetáculo para a Companhia, denominado: “Mulheres”. Ela trouxe para dentro do grupo, influências labanianas e expressionistas.

No ano seguinte o Grupo Corpo estréia “Missa do Orfanato”, com música de Wolfgang Amadeus Mozart, que apresenta uma estética bem próxima das possíveis influências trazidas pela alemã. Nesse espetáculo, Pederneiras R. deixa-se mergulhar no universo religioso que a própria música traz e expressa, através dos movimentos fortes e acentuados toda a carga emotiva sugerida pela obra musical.

Figuras 60 e 61: “Mulheres” – 1988.

Coreografia: Susanne Linke



Fonte: KATZ, Helena. **Grupo Corpo Companhia de Dança**. (1995, p. 97-98)

“Missa do Orfanato” (1989) é um trabalho especialmente marcante. Pederneiras molda os corpos, retorce, encurva e amplia os movimentos. Os gestos recompõem plasticamente as melodias e traduzem para o que tem peso e volume a liturgia mais abstrata da música com muita dramaticidade. Esse é ponto característico da Dança Moderna germânica, estudado na obra de Mary Wigman, no segundo capítulo dessa dissertação conforme visto na Figura 63.

Entre as obras de Pederneiras R. e diferente dos outros trabalhos coreográficos, “Missa do Orfanato” é a obra que mais se distancia do uso da “verticalidade imperiosa”. Ali o corpo está a favor da expressão, da dramaticidade e não da técnica conforme ilustra a Figura 61. Na coreografia é possível perceber visivelmente o trânsito entre a ruptura e o retorno ao conceito de “verticalidade imperiosa” como ilustrado nas figuras 58, 59, 60 e 62. Por outro lado, o conceito de “corpo ideal” se mantém. Podemos observar corpos magros que privilegiam as linhas bem trabalhadas tecnicamente, o que sustenta a permanência desse padrão estético. Por fim, na Figura 59, podemos observar a repetição do mesmo padrão simétrico na disposição espacial dos bailarinos, sendo dois ao meio, ladeados por outros dois que se voltam para o centro, exatamente como se mostra na Figura 48.

Helena Katz (1995, p.96)<sup>198</sup> ao tecer comentários sobre a obra: “Missa do Orfanato”, afirma o processo de hibridizações resultantes do encontro de Susanne Linke e revela que o contato havia começado em 1986, dois anos antes de coreografar “Mulheres”:

Experiência de colheita: a escrita coreográfica de Susanne Linke envolveu como brisa o Grupo Corpo. E como as contaminações são furores tão feéricos que revolvem qualquer material, “Missa do Orfanato” não escapou à ação de “Mulheres”, obra que a antecedeu.

Há como que uma vocação para desterrar e replantar. Por isso, o gesto de Susanne Linke acabou por se embaraçar no tipo de movimentação do grupo. Sem caules frágeis, o movimento criado por ela se arquejou até alcançar o outro, criado por Rodrigo Pederneiras, e nele acampar, produzindo hibridizações férteis. Sai do seu habitual para rolar junto ao outro, diferente de si mesmo. A marcha que se desfia depois não pode, portanto ser a mesma.

---

<sup>198</sup> **Grupo Corpo Companhia de Dança.** Texto de Helena Katz; Fotografia Jose L Pederneiras; Design Gráfico Lúcia Nemer e Guilherme Seara; Direção Editorial aulo Pederneiras. Belo Horizonte: Salamandra, 2005.

Figuras 62, 63, 64, 65, 66 e 67: “Missa do Orfanato” – 1989.



Fonte:< [www.grupocorpo.com.br](http://www.grupocorpo.com.br)> Acesso em: 13 dez. 2007.

O último espetáculo que selecionamos para análise é “Nazareth” (1993). A escolha por esse espetáculo se deu em razão de que as fotos se mostram um pouco mais próximas do Balé Clássico do que as outras obras analisadas. Afirmamos isso de acordo com o contexto geral. No figurino, a disposição dos bailarinos, o cenário limpo, enfim, os códigos de representação são evidentes para o objeto de análise. Porém ao ver os movimentos produzidos na coreografia, podemos observar as duas estéticas que dialogam a partir de movimentos que vão desde a tradição da dança clássica até a dança popular como nos trabalhos anteriores. Os corpos transitam entre movimentos da técnica clássica retornando ao vocabulário de Rodrigo Pederneiras de forma tal que as mudanças tornam-se imperceptíveis. Os movimentos ondulatórios são bastante explorados e partem da pelve e da coluna trazendo à tona a ginga e

sensualidade da cultura brasileira, ao mesmo tempo em que se mesclam à rigidez e à formalidade da técnica da Dança Clássica. Como exemplo, destacamos as figuras 65 e 68 que mostram poses populares da Dança Clássica. Na Figura 65 ao centro a bailarina está posicionada em um *attitude devant*, uma pose tirada da estátua de Mercúrio por Carlos Blasis em 1820, como mostrado na Figura 12 do primeiro capítulo. “Borram-se” os limites entre clássico e contemporâneo, popular e lírico, tudo se funde, abrindo espaço ao “novo”, visto na música de Ernesto Nazareth, na literatura de Machado de Assis, que se re-figuram mais uma vez na partitura de José Miguel Wisnik, e se transfigura em dança. Do cenário de Fernando Velloso ao figurino de Freusa Zechmeister, os gestos se multiplicam em movimentos circulares nos corpos dos bailarinos.

Figuras 68, 69, 70, 71, 72, 73 74: “Nazareth” -1993.



Fonte: <[www.grupocorpo.com.br](http://www.grupocorpo.com.br)> Acesso em: 13dez. 2007.

Enfim, o “Grupo Corpo” tem reconhecimento merecido pelo trabalho permanente, pela disciplina rigorosa, pelo espírito de corpo em torno de uma unidade de propósitos. E, sobretudo, é fruto de uma paixão – a mesma que impulsionou os primeiros passos do Grupo e que não se vergaram diante das dificuldades e nem se debilitaram ao som dos aplausos.

Acreditamos que a estética dos seus espetáculos está no encontro “borrado” entre as margens do neoclássico e do moderno, mas moderno brasileiro que alcança uma linguagem própria e híbrida, que traz a marca do corpo e traço coreográfico da família Pederneiras.

### 3.2.2 Quasar Cia de Dança (1988) - Goiânia, Goiás.

Na dança pós-moderna, também chamada contemporânea por alguns, entra em cena o corpo híbrido que mistura valores estéticos, técnicas corporais, articula o passado e o presente, abarca um corpo não homogêneo, mas diverso, eclético, disponível a desconstruir códigos de dança e se distanciando de todas as tradições. Martins (2006, p. 175)<sup>199</sup> apresenta a articulação entre os fenômenos da pós-modernidade e o conceito de corpo que se apresenta hoje:

Os fenômenos realçados na pós-modernidade revolucionaram os conceitos contemporâneos sobre o corpo: a desconstrução e a modificação através da cirurgia plástica; a ornamentação com tatuagem e o *piercing*, a transexualidade, confundindo identidade e gêneros; o aparecimento das tecnologias digital e da informação, dentre outros. O marco da contemporaneidade está em tudo aquilo que se faz hoje, engloba conceitos e concepções de várias naturezas e não se importa com os estilos, tendências, técnicas e procedências da criação, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. O corpo deixa de ter um significado narrativo para ser significante, não importa se os movimentos e gestos são triviais, cotidianos ou sofisticados, acrobáticos ou manipulados pelas tecnologias. O corpo tem que se adaptar às propostas e às solicitações do presente, se reorganizando e interagindo com a realidade, em todos os aspectos.

Se o corpo necessita de adaptação e reorganização, o que observamos acontecer na década de 1980 é, de fato, um rompimento com a tradição. Tal ruptura tem início pelas práticas de treinamento corporal que deixam de ser únicas, a fim de atenderem a toda e qualquer criação e passam ser múltiplas, conforme a criação. E será a criação que irá determinar o treinamento, como afirma Louppe (2000, p.27)<sup>200</sup>: “um corpo construído à luz dos princípios criadores”.

Laurence Louppe<sup>201</sup> discute a questão de corpos híbridos e traz pontos de reflexão acerca dessa nova prática de dança em que se articula treinamento e criação, numa relação dependente. A autora explica o que se entende por um corpo híbrido e ainda apresenta as

---

<sup>199</sup> *Op. cit.* p.82

<sup>200</sup> *Op. cit.* p. 111

<sup>201</sup> Crítica de arte, professora de história da dança e autora do livro **La Poétique de la danse contemporaine**. Paris: Contredanse, 1997.

diferenças entre o que seria superficial, isto é, aquilo que se dá apenas quando se misturam elementos ou linguagens estéticas - mestiçagem, e hibridação. Ela também explica que “a hibridação é hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação”. (*ibid*, p. 31)

Na década de 1980, vemos em cena um corpo espetacular ao seu tempo, sugerindo um deslocamento do que até então se entendia por virtuosismo e corpo técnico. Isso quer dizer que o corpo que dança continuará a ser espetacular, técnico e virtuoso; porém, isso ocorre quando se tenta trazer uma “nova abordagem”, ressignificando a expressão. A *Quasar Cia. de Dança* é um dos exemplos dessa forma de pesquisa inovadora.

Henrique Rodovalho, coreógrafo residente da *Quasar Cia de Dança*, em entrevista cedida para essa dissertação, apresenta-nos a sua visão acerca da dança contemporânea. Ao discutirmos o conceito de um “corpo ideal” para a dança, ele comenta:

Uma das características da dança contemporânea hoje é a proximidade com a sociedade, seja ela em grupo ou individual, pois assim como a dança, ela, a sociedade, também sofreu alterações. Antes a dança era muito veiculada a grupos, partindo do princípio que todos têm o mesmo pensamento, o mesmo figurino, o mesmo movimento e hoje não, tudo isso de certa forma, foi cortado, o indivíduo é a inspiração. A dança contemporânea, hoje trabalha com o histórico da própria pessoa, do indivíduo dentro dos seus pensamentos, das suas atitudes, com a sua sociedade. Nunca se viu tantos trabalhos de solo, partindo desse princípio é difícil estabelecer um conceito de corpo ideal. (RODOVALHO, 14 dez. 2006)<sup>202</sup>

A “Quasar Companhia de Dança” surgiu em Goiânia, em 1988 através de Vera Bicalho e Henrique Rodovalho. Os espetáculos refletem uma época em que se questionava e contestava o sistema de uma fase anterior, a década de 1970 e a ditadura militar, como nos informa Daniela Reis (2005, p. 3)<sup>203</sup> acerca desse período político:

A consolidação da linguagem da Dança Moderna no Brasil fez-se presente com maior destaque nos anos da ditadura militar, marcados por um regime político autoritário e censura artística prévia, período em que a dança

---

<sup>202</sup> RODOVALHO, Henrique. Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres. Belo Horizonte, 14 dez. 2006.

<sup>203</sup> *Op. cit.* p. 100.

passava por grandes modificações e seus profissionais tentavam se libertar das influências estrangeiras em busca de uma identidade própria. O país vivia um período de repressão, cassação, tortura policial, desaparecimentos e as manifestações artísticas exerceram grandes contribuições para denúncias e críticas do sistema vigente.

A Companhia passou por uma fase de transformação, contestava o sistema operante, buscava a liberdade de um corpo até então preso em técnicas clássicas. Na realidade, os artistas ansiavam por autonomia e expressão, a fim de que fossem valorizadas todas as formas de movimento corporal, especialmente as que ultrapassavam limites. Nesse contexto, passaram a criar a sua linguagem própria calcada no pensamento contemporâneo. Não se prendiam a modelos, esquivavam-se de relações puramente estéticas. No seu início exploraram o humor, traziam à tona a realidade humana do dia-a-dia. Outras influências artísticas, como o teatro, as artes plásticas, a música, a fotografia, a história da arte e a sociologia da arte, foram marcantes nas obras apresentadas. Rodovalho buscou se afastar de técnicas padronizadas alegando que uma linguagem própria o tornaria mais próximo e mais comprometido com o conteúdo real e concreto da sua criação.

Com a entrada de Henrique Rodovalho frente às criações coreográficas, o grupo passa a descobrir novas percepções de como usar o corpo. Ele começou a utilizar outros aspectos coreográficos, sugerindo novas possibilidades de trabalho. Observamos duas fases no percurso da Companhia: uma caracterizada pelo elemento humor relacionado à música e à dança, e a segunda caracterizada pela pesquisa de movimentos e concepções. *Asas* (1988), o espetáculo que marca o início da Companhia tem a sua criação realizada na Escola Superior de Educação Física de Goiânia, Goiás, em uma sala que não se parecia nada com sala de aula de dança, e permaneceu dessa forma até a criação do espetáculo *Versus* (1994).

A criação da Quasar se deu através do Grupo Univérsica, numa disciplina que envolvia noções básicas de dança e elementos da música como dinâmica e andamento. Segundo Vera Bicalho (2006)<sup>204</sup>, ex-bailarina, fundadora do grupo junto com Henrique Rodovalho e atualmente responsável por toda a produção e direção geral, a Companhia no início era formada por um elenco vindo de uma formação do Balé Clássico ou do Jazz e

---

<sup>204</sup> BICALHO, Vera R. S. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Goiânia/GO, sede da Companhia, 14 dez. 2006.

depois se abriu e assumiu outros estilos na questão técnica do movimento dançado. Assim, ela explica: “uns dois anos depois o grupo teve outra formação, acabou ficando bem eclético. Havia pessoas do circo, do teatro, umas voltadas mais para o movimento da capoeira, nada de dança clássica, ou melhor, quase nada (BICALHO, 14 dez. 2006)”. Também relata que o grupo não tinha uma sede, ensaiavam em um espaço cedido pela Universidade Federal de Goiás, no qual não havia outras de condições de trabalho além ensaios. Com o tempo adquiriram um espaço próprio - Espaço Cultural Quasar, o que possibilitou o início de uma escola.

A princípio, os espetáculos ressaltavam pequenas histórias “bem humoradas”, na qual a movimentação se encontrava em segundo plano dando uma ênfase maior à interpretação teatral. Com a coreografia “Sob o mesmo azul” (1990), a Companhia abre espaço para a entrada da tecnologia somado a improvisação e a música ao vivo. Na década de 1990, com as coreografias “Não perturbe” (1992), “Três ao centro” (1992), “O ovo da galinha” (1993), num projeto de circulação pelo Brasil, apresentaram espetáculos que traziam traços de uma identidade “mambembe”. Como resultado, a Companhia recebeu um convite para a primeira apresentação fora do país: a abertura do XXV Festival de Arte e Dança em Manizales, na Colômbia.

Após seis anos de experimentação, o trabalho que concretizou essa busca e tornou a “Quasar Cia. de Dança” reconhecida no cenário internacional foi *Versus* (1994). A coreografia foi também apresentada no *Internationales Summer Theater Festival*, em Hannover, Alemanha. Depois, ela foi indicada para o *Carlton Dance*<sup>205</sup> (1996), tendo sido aplaudida de pé pela platéia carioca que teceu críticas muito favoráveis a essa criação. Por fim, nesse mesmo ano, a Companhia recebeu o prêmio de melhor espetáculo no III *Susanne Delle Dance Festival* – Tel-Aviv, em Israel.

*Versus* (1994) é um espetáculo composto de pequenos esquetes que duram apenas poucos minutos. Todos são carregados de idéias inteligentes que geram empatia por tratar de situações comuns, do dia-a-dia, repleto de bom humor ao som da poética música de Arnaldo Antunes. Mesclam-se nas cenas a dança, a música e o teatro. Como são cenas curtas, isso vai fazer com que a dinâmica seja um elemento vital na interação e o envolvimento da platéia. A

---

<sup>205</sup> Foi um dos mais importantes Festivais de Dança já produzidos no Brasil na década de 1990, realizado em São Paulo e Rio de Janeiro, trazia à cena trabalhos de vanguarda, reunindo os nomes mais importantes da dança, tanto da esfera nacional quanto internacional. Citando apenas alguns, entre eles ressaltamos Pina Bausch e Merce Cunningham.

coreografia é criada em quadros isolados e a música também se mostra fragmentada. As “partes” formam um “todo” relacional que por sua vez gera unidade necessária para a compreensão da mensagem final da obra.

Figuras 75, 76 e 77 “Versus” - 1995 e 1996  
Coreografia de Henrique Rodovalho



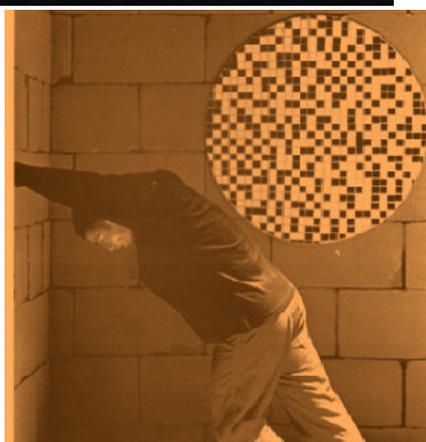
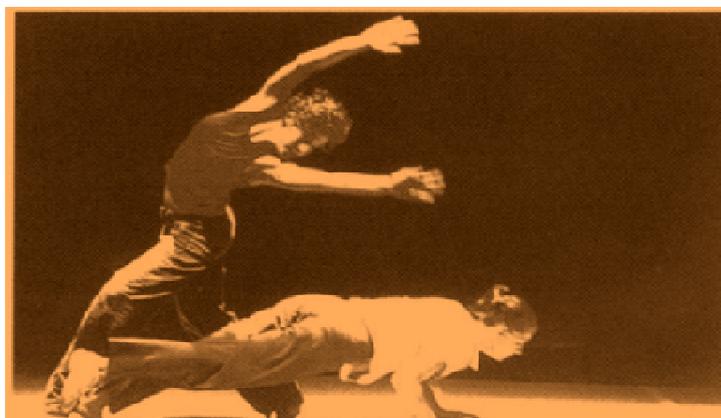
Fonte: Programas do espetáculo apresentando no FAPEC,1994 e Carlton Dance,1996.

Nos trabalhos da Quasar, são mostradas situações do cotidiano que passam a interagir com a platéia. Esta deixa de ser mero espectador e passa a ser também agente do espetáculo. Em muitos espetáculos, espectadores são convidados a entrarem no palco e desempenharem alguma tarefa. Dessa forma, outro corpo se incorpora à cena — o corpo não-profissional, sem treino e sem nenhum ensaio. Um exemplo disso é apresentado no espetáculo “Divíduo” (1998) coreografado por Henrique Rodovalho. Esse espetáculo apresenta quatro espaços divididos por paredes, que simulam apartamentos urbanos. As pessoas estão ali como que enjauladas em suas pequenas residências dançam suas solidões, dificuldades de comunicação, anseios em seus cotidianos agonizantes. O espetáculo reflete a questão do ser humano frente ao mundo moderno cada vez mais independente, solitário e individualizado. Em vários momentos sente-se a presença fria do olhar perdido no espaço e tempo, tornando o ser humano frágil diante de coisas comuns, como carências afetivas que buscam suprir com *internet*, televisores, disque-sexo, disque *pizza*. Ao tema somam-se imagens do pintor Francis

Bacon, que amplia o conceito de realidade-ambiente ao manter em cena, por meio de imagens filmadas, um bailarino que abandona o teatro no meio do espetáculo e passa se misturar com o cotidiano da cidade. Rodovalho, também inverte essa condição e traz para dentro do palco a realidade do cotidiano representada na figura de um entregador de pizza que, vindo da rua entra em cena, e no palco recebe o pagamento, entrega a encomenda, e sai. A *pizza* é consumida pelos bailarinos, misturando ainda mais as realidades “palco-vida”.

Figuras 78, 79, 80 e 81: “Divíduo” – 1998-1999.

Coreografia: Henrique Rodovalho



Fonte: < [www.quasarciadedanca.com.br](http://www.quasarciadedanca.com.br) > Acesso em: 14 fev. 2008. Programa do espetáculo, 1999 e Crítica Ana Ponzio, Jornal **A Folha de São Paulo**, 1999.

Outro momento no qual a realidade do cotidiano se mistura, dá-se pela voz de uma mulher atendendo ao telefone. É um homem que busca relação através de um “disque-

erótico”. Ana Ponzio (1999, p.1)<sup>206</sup>, crítica do jornal *A Folha de São Paulo*, escreveu o seguinte comentário acerca desse espetáculo:

Depoimentos colhidos no saguão do teatro, pouco antes do início de espetáculo, são ouvidos mais tarde numa das cenas de *Divíduo*. (...) As respostas que se faz quando se está só, colhidas juntas aos espectadores, criam denominadores comuns. Comer, pensar, ler, cozinhar, lidar com a expectativa de sexo ou de um possível encontro amoroso, compõe as ações e anseios de um cotidiano banal, no qual todos se espelham e em cujo vácuo prevalece a dificuldade de comunicação. Com ousadia e sem temer riscos, Rodovalho deixa a realidade invadir a representação cênica para indagar os limites entre real e virtual que caracterizam a condição urbana nesse final de século.

Sendo a fragmentação também a proposta da criação coreográfica do Quasar, as interferências se seguem pela trilha sonora composta por Hendrik Lorenzen. Ele apresenta atritos de sons e fragmentos de vozes reais de um casal discutindo durante a noite. O trabalho experimental da Quasar tornou-se marca característica na exploração de temas sociais.

Rodvalho comenta o seu trabalho, dizendo que o nome *Divíduo* surgiu do indivíduo, porque ele não pode ser dividido; por isso, nós somos indivíduos. O *Divíduo* tinha como proposta, um trabalho com o corpo dividido. Foi um marco para a Companhia porque foi o primeiro espetáculo realmente teórico, consciente e racional relativo à movimentação. Com efeito, esse foi o primeiro espetáculo que se começou a fazer exercícios próprios para a montagem. Até então tudo era muito intuitivo, assim que a montagem finalizava seguia direto para a cena. Rodvalho comenta que esse trabalho teve toda uma preparação anterior. O corpo foi fragmentado e trabalhado por parte e cada parte, de alguma forma, começou a se comunicar, a ter pensamentos próprios. Isso teve uma preparação inédita para o grupo. Como resultado, em cena, percebe-se que os corpos, ao representarem suas sensações, geram universalidade, uma vez que a platéia passa a identificar e a viver situações comuns a ela mesma.

“Divíduo” traz outro elemento que é a narrativa, uma vez que cada quadro leva a uma complementação do quadro anterior. A diferença é que mesmo sendo em quadros, todos falam da mesma situação sugerindo continuidade ao mesmo tema, enquanto que na coreografia

---

<sup>206</sup> PONZIO, Ana Francisca. Quasar dança a fragmentação urbana. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 16 de maio 1999. Suplemento Acontece.

*Versus*, existe a descontinuidade da temática, os quadros falam de situações diversas como violência, situações corriqueiras e banais, etc. Por último, o corpo age como texto, ao imprimir a mensagem no gesto executado. Logo no início, vemos um casal que dialoga, mas não se ouve nenhuma palavra, apesar de essas estarem todas à mostra nos movimentos, nos gestos e na expressividade que o corpo apresenta. É o discurso não verbal explícito que ali se apresenta. A partir desse trabalho surgiu o estilo de dança que o grupo apresenta e desenvolve hoje, com um corpo ambíguo, nem preso, nem solto a padrões, ao mesmo tempo, técnico e “natural”, um corpo de muitas possibilidades e evidências técnicas e estéticas, uma estética que chama a atenção e instiga quem a prestigia.

A Quasar é uma companhia que utiliza os mais diversos elementos estéticos, da pluralidade de linguagens para expressar a sua arte e, relaciona-se de forma aprofundada sobre o ‘modo de como o corpo que dança irá expressar-se e comunicar-se com o mundo não estabelecendo limites para a sua arte, ultrapassando padrões já estabelecidos até por ela mesma. Através de outras linguagens buscou novas experimentações e criou “Coreografia para ouvir” (1999), um trabalho que denota a força da brasilidade existente no coreógrafo Henrique Rodovalho. Nessa obra, Rodovalho traz para cena através de um vídeo a cultura popular nordestina, com suas músicas, seus sons, seus depoimentos. Ali ouvimos sons emitidos por cegos cantadores, canoieiros, repentistas, andarilhos, mendigos e lavadeiras. Rodovalho relata que por meio desse repertório procura trazer para a cena uma realidade oculta que traduz o retrato do Brasil, e assim relata a fonte de sua inspiração:

Quando assisti pela primeira vez o programa **Sons da Rua**, na TVE, fiquei completamente tomado. Um Brasil de uma riqueza e qualidade ímpar, colocado através de depoimentos, sons e músicas que por vezes esquecemos que ainda existe. Que realidade pura e intensa. Com isto fiquei seduzido e curioso em saber como ficaria esta realidade colocada ao mesmo tempo com a minha, uma dança contemporânea estilizada e urbana .(RODOVALHO, 1999)<sup>207</sup>

Paralelo ao vídeo, no palco, bailarinos movem seus corpos seguindo o ritmo da sonoridade nordestina, no qual apresentam a expressão corporal da pessoa urbana contrastando duas realidades que não intencionam nenhuma fusão, além de “serem expostas

---

<sup>207</sup> Release do Programa do Espetáculo “4 Movimentos” do Centro Cultural Banco do Brasil, apresentando em Brasília, 2001.

juntas e, com isso estabelecer várias possibilidades de resultados. (...) onde o olhar se traduz em uma realidade e o ouvir em outra”<sup>208</sup>. Rodovalho sugere nesse trabalho, que o espectador assista e correlacione duas realidades buscando uma compreensão acerca das questões relacionadas à identidade do nosso povo, a dança e a música seguem de forma paralela, na qual o regionalismo não interfere na dança apresentada. Um momento a ser destacado é quando se ouve um duelo de repentistas e vemos no palco em “duelo” de bailarinos. Essa cena é bastante instigante por permitir se ouvir e ver coisas ao mesmo tempo semelhantes e diferentes. Dois corpos em quatro corpos ali se apresentam, ou seja, um “corpo” musical que traz o seu contexto e o seu argumento somado a um “corpo” dançante que opera o movimento em seu universo, estimulando a platéia a cruzar dados e fechar relações das quais ela mesma considerasse pertinente.

A crítica publicada por Inês Bogéia, na Folha de S. Paulo, no caderno “Ilustrada” (2002), descreve a respeito do evento “Panorama Sesi 2002”, tecendo elogios acerca do coreógrafo e do trabalho “Coreografia para ouvir”, da “Quasar Cia de Dança”:

Os movimentos da dança de rua são uma de suas fontes mais óbvias; mas a dança de rua é potencializada por ele em outra dança, onde a energia original explode em mil vetores. Os movimentos são feitos por impulsos de uma parte do corpo para outra, sem referência clara ao caminho traçado. (BOGÉIA, 2002)<sup>209</sup>

As discussões sócio-culturais levantadas pela companhia foram e são temas de base para diversos trabalhos. Como nos afirma Katz (1997, s.p)<sup>210</sup>: “A Quasar quando está em cena, é como se flertasse com a platéia, convidando-a para uma festa ao mesmo tempo moderna e brasileira”.

---

<sup>208</sup> Trecho do release escrito por Henrique Rodovalho no programa do espetáculo, “Coreografia para ouvir” (1999).

<sup>209</sup> BOGÉIA, Inês. Quasar foi o ponto alto da edição. In: **Folha de São Paulo**, publicado em 26 de fevereiro de 2002. Caderno Ilustrada.

<sup>210</sup> KATZ, Helena Uma Festa moderna e brasileira. In: **O Jornal, Maceió**, 12 ago 1997. Variedades.

Figuras 82, 83 e 84: “Coreografia para ouvir”- 1999.  
Coreografia Henrique Rodovalho



Fonte: Programa do espetáculo “4 Movimentos – Centro Cultural Banco do Brasil”- 1999.

O conceito de corpo que a Companhia apresenta, por exemplo, é o de um corpo “despretensioso” de amarras técnicas e uma dança que contempla alguns aspectos da geração pós-modernista, entendida como contemporânea como foi abordada no Capítulo dois. A “Quasar Cia de Dança” apresenta como proposta temática e também estética alguns assuntos que falem do cotidiano humano, dos problemas sociais que, em geral, aqueles que afligem a humanidade de uma mesma forma, o que a insere no contexto mundial estético de dança tão característica das décadas de 1980 e 1990.

A seleção dos bailarinos, segundo Rodovalho, é determinada pela aparência física do corpo que a pessoa apresenta. Um corpo que possua disponibilidade, certa “leveza nas suas

formas”, não tão rígido quanto aqueles corpos supertreinados do século XIX e do início do século XX. Para Henrique, qualquer corpo é ideal; o que diferencia um do outro é a forma como se lida com esse corpo e para qual tipo de dança ele está sendo preparado.

O corpo que podemos observar geralmente nos trabalhos coreográficos da *Quasar Cia de Dança* se apresenta com uma constituição física magra e longelínea; porém, com coxas e quadris arredondados. Mas isso não está presente em todos os bailarinos da Companhia. Um corpo desprovido de desenhos de linhas perfeitas também é bem-vindo. Quanto ao uso do conceito de “verticalidade imperiosa”, os corpos não se prendem a ela, uma vez que esses corpos não possuem um trabalho intenso da técnica clássica; porém, de forma discreta passa por ela, o que vai permitir que o corpo em movimento a transforme indicando uma direção. Alguns desses corpos exibem tatuagens, a aparência também não apresenta distinção nítida entre homens e mulheres, pois a exemplo dos cabelos igualmente presos e o uso da movimentação, todos realizam os movimentos de modo semelhante, com igual grau de força e complexidade. Abaixo, podemos observar três figuras que retratam a ruptura dos conceitos de “corpo ideal” e “verticalidade imperiosa”:

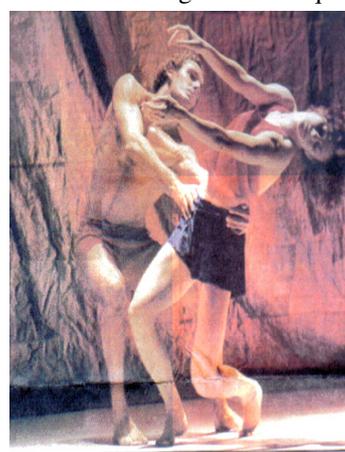
Figuras 85 e 86: “Versus” – 1994.

Coreografia Henrique Rodovalho



Figura 87: “Coreografia para ouvir” -1999.

Coreografia Henrique Rodovalho



Fonte: Programas do espetáculo apresentando no Carlton Dance, 1996.

Fonte: **Jornal de Brasília**, 23 set. 2004.

Diante desses pontos, podemos observar que o corpo dos bailarinos do Quasar se afasta do modelo de “corpo ideal”, pois seus movimentos fogem da “leveza” e da fragilidade do físico de um bailarino clássico. Muito pelo contrário, o que notamos é um corpo que expõe

vigor físico, quase atlético com uma movimentação orgânica, na qual se pode perceber a característica de cada bailarino. Tal corpo torna a dança única e permite denotar a marca da contemporaneidade da dança dos anos 1990.

### 3.2.3 - Grupo Cena 11 Cia. de Dança (1986) - Florianópolis, SC.

A “Cena 11 Cia. de Dança” surgiu como grupo amador. Uma história que inicialmente envolveu três bailarinos: Anderson Gonçalves, na época professor e coreógrafo do grupo; Alejandro Ahmed<sup>211</sup>, bailarino, e Karen Serafim, a namorada de Alejandro que se integrou ao grupo a convite de Anderson Gonçalves. Pois bem, eles tinham em comum uma característica: dançavam *jazz*. Depois de algum tempo eles se desligaram do “Grupo Cena 11”, segundo Anderson, e foram estudar e trabalhar na cidade de São Paulo. Lá, eles dançaram no grupo de *jazz* denominado “Raça” e dirigido por Roseli Rodrigues.

Em 1992, retornam à cidade de Florianópolis quando Karen e Alejandro formaram a Companhia profissional que hoje conhecemos. Anderson morou na Europa e só depois retornou à Companhia. Essa história nos foi contada por esses três integrantes em entrevista ocorrida em novembro de 2006. Eles nos contaram que os três participam ativamente da Companhia sob a direção Alejandro Ahmed desde 1993. Karen, graduada em Artes Plásticas, é bailarina, integra a direção e é responsável pelos figurinos, enquanto Anderson é bailarino e também responsável pelos figurinos.

Segundo Anderson Gonçalves (2006), o primeiro Grupo “Cena 11” formou-se com a iniciativa de Rosângela Mattos, proprietária e professora da Academia Rodança, na cidade de Florianópolis. Ela tinha por objetivo divulgar a escola em festivais de Dança. Juntos, eles fundaram um grupo amador com onze componentes, que, então, inspirou o nome da Companhia: “Grupo Cena 11”.

As primeiras produções se caracterizaram pela por movimentos fluídos e harmonizados ao som músicas da Bossa Nova, coreografias de curta duração e pertencentes ao espetáculo da academia e outras criadas especificamente para participação em festivais de dança, como o Festival de Dança de Joinville.

---

<sup>211</sup> O nome completo é Alejandro Ahmed Lamela Ardor, porém seu nome artístico é Alejandro Ahmed que será a forma usada neste texto.

A estréia do grupo foi assinada por Anderson Gonçalves, com o espetáculo “O Importante é Começar” (1987). As coreografias formavam um único texto, narravam pessoas encontrando-se e que não sabiam muito bem o que dizer. Entretanto, como tinham muita vontade de falar, mostravam o seu talento, sambando, girando, enfim, uma proposta amadora que objetivava misturar dança e humor. Todo o contexto se centrava em atender o “gosto” dos componentes do grupo que, por sua vez, era composto por pessoas de diferentes linguagens, como artistas plásticos e outros que contribuíram na composição coreográfica.

Com uma vivência corporal que inclui teatro, televisão, circo, *Kung Fu*, patinação e natação, Anderson iniciou a sua aprendizagem sistemática de dança com o grupo amador paulista “Seis”, que ele conheceu no II Festival de Dança de Joinville-SC em 1984. A proposta desse grupo era uma técnica de *jazz* misturada ao *punk* primitivo. Esse fato chamou a atenção de Anderson e o incentivou a se inserir nesse grupo.

O diferencial era a “verdade cênica” que os bailarinos traziam para a cena. Como relata Anderson (2006): “se via que era um trabalho original, o que eles faziam era daquelas pessoas que estavam ali dançando, não era uma coisa importada, apenas para se estar ali, uma representação, mas era a representação da própria identidade daquelas pessoas, e foi isso que me atraiu”.

Assim, ele dançou e ministrou aulas nesse grupo, na cidade de São Paulo e nos finais de semana, também coreografava e lecionava no “Grupo Cena 11”, na cidade de Florianópolis. Depois de algum tempo de formação do grupo, Alejandro Ahmed, uruguaio nascido em Montevideú, descendente de árabes, franceses e espanhóis, criado no Brasil e residente na cidade de Florianópolis, desde 1978, integrou-se ao “Grupo Cena 11”.

Alejandro se criou na periferia de Florianópolis. Na sua infância, ele manteve um contato intenso com a dança *break*, que predominava no período e que foi a precursora do *hip-hop*. Comenta que começou a dançar com 12 anos, em meados de 1980, sob a influência do *break dance*, pelas apresentações de Michael Jackson e pelos filmes que envolviam a dança, com atores norte-americanos: *Foot Lose*, “Os embalos de sábados à noite”, *Flash Dance*, especialmente os que mostravam algum tipo de heroísmo baseado em pessoas envolvidas com a dança. O conceito sobre dança defendido atualmente por Alejandro sofreu influência do movimento *punk*, que tinha como *slogan* “faça você mesmo”. O *dark* e as músicas ligadas ao *rock punk* e ao *break* norte-americano que possuíam certa melancolia

também o influenciaram. Comenta que sua dança se compara com esse tipo de sentimento, quando diz que:

(...) isso começou a me influenciar, até pela maneira autodidata como no Brasil a dança se conduzia, e a dança que eu comecei a criar também se conduziu. De alguma forma a gente tinha que fazer aquilo, como no *punk*, você tem 3, 4 notas e você faz a música, você vai ficar lá martelando naquela guitarra e essa falta de técnica, falta de erudição acabou gerando outro tipo de compreensão e de erudição necessária para que aquela música precária pudesse sobreviver.

O seu trabalho como coreógrafo residente surgiu de forma autodidata, respondendo à necessidade de integrar a maneira como pensava o mundo e a dança que experimentava. Procurava por uma dança não institucional, que falasse do mundo e não dela mesma. Esse foi o pretexto inicial de sua pesquisa, como explica:

(...) no princípio a gente intui muito, eu intuía pela minha necessidade como pessoa, como indivíduo, como, sei lá, meu próprio corpo quando eu ia atrás de algumas coisas e essas coisas iam se clareando quando eu começava a investigar um pouco mais sobre elas, ou quando elas de alguma forma me chegavam com mais clareza. Então, acho que no início eu intuía e depois comecei a fazer da investigação um caminho para esclarecer as minhas escolhas e possibilitar melhores escolhas em função dos objetivos que eu começava a me propor e as próprias circunstâncias começavam a me oferecer. (Ardor, 16 nov.2006)<sup>212</sup>.

Posteriormente, ele freqüentou aulas de Balé Clássico e Moderno. Em 1991 fez audição para o “Grupo Corpø” e depois de quebrar o pé, voltou para a cidade de Florianópolis. Então, retornou ao “Cena 11” por decisão coletiva.

De acordo com o relato de Karen Serafim e Alejandro Ahmed, quando retomaram o trabalho, reuniram-se em função de alguns editais do Estado que, apesar de ofertarem poucos recursos financeiros, proporcionavam ao grupo a condição necessária para a sua inserção no ambiente que pretendiam. Alejandro relata que iniciou produções inovadoras em dança e o

---

<sup>212</sup> ARDOR, Alejandro Ahmed Lamela. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres**. Curitiba, 16 nov. 2006.

grupo adquiriu a categoria de companhia profissional. Elaboraram o estatuto que delimitava “fronteiras”, criaram o símbolo e por fim, decidiram manter o nome “Cena 11”, pois era o fator que mantinham em comum, e definia o que acreditavam quando iniciaram. Assim, houve apenas uma reestruturação no nome, passando de “Grupo Cena 11” para “Grupo Cena 11 Cia. de Dança”.

A diferença de concepções tornou-se visível quando a originalidade das produções de Ahmed começou a aparecer nos espetáculos, demonstrando uma nova maneira de trabalhar. Ele apresentava uma estética inovadora e propostas de práticas híbridas. Karen Serafim relata as funções dos membros da Companhia que:

A gente se mistura muito, até chegamos a comentar que não é uma diretoria com papéis claramente definidos, temos sim um “conselho diretor”. Quando voltamos de São Paulo, em 1992, Alejandro começou a coreografar e eu já comecei, diretamente do lado dele, a organizar as coisas burocráticas da companhia, toda parte de papelada, elaboração do projeto, estruturação mesmo, éramos eu e Jussara Xavier. Depois passamos isso para a produção, até pouco tempo eu também era diretora de cena, acompanhava toda a montagem, aí passou para a Hedra Rockenbach, que também é cantora e faz as trilhas dos espetáculos. Eu e Anderson fazemos, as vezes, os figurinos juntos, a gente já tentou trazer um estilista, mas é difícil alguém conseguir vestir um bailarino nosso, a pessoa tem que estar lá, todo dia para saber onde precisa proteger, onde incomoda. Enfim, sempre foi dentro da companhia que a gente foi resolvendo todos os assuntos. (SERAFIM, 17 nov. 2006)<sup>213</sup>.

Os objetivos do “Grupo Cena 11 Cia. de Dança” foram sendo traçados gradativamente e alcançados ao longo dos anos, tais objetivos resultaram em uma dança que está submetida ao corpo. Assim, coreógrafo explica: “é que essa dança tem o corpo como algo que está acima dela, o corpo não é instrumento da dança e sim a dança está em função do corpo, é uma maneira do corpo se organizar e assim produzir dança” (ARDOR, 16 nov. 2006)<sup>214</sup>.

Desde a sua formação, vários aspectos se modificaram e através o amadurecimento, o grupo se profissionalizou sempre em busca de novas alternativas a fim delinear uma linguagem própria no cenário nacional. Os trabalhos desenvolvidos no grupo seguiram uma ordem crescente de complexidade estética, cênica e técnica, próprias e originais. Cada criação

---

<sup>213</sup> SERAFIM, Karen Elise. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres**. Curitiba, 17 nov. 2006.

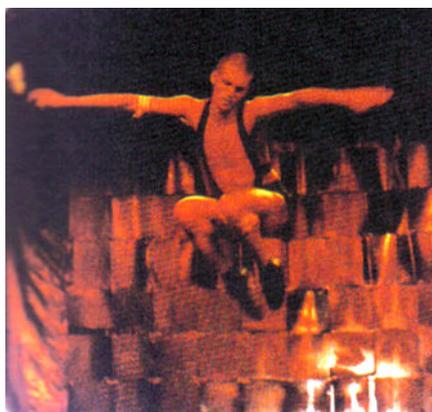
<sup>214</sup> *Op cit.* p. 137.

constituiu-se em base e contexto para a seguinte, em perfeita sintonia. Em 1994, estreou “Respostas sobre dor” que, conforme Spanghero (2003, p. 54)<sup>215</sup> o espetáculo marca o início de uma profissionalização, ao delinear a estética que Alejandro iria propor em seu trabalho coreográfico. O que a autora chama de “arquitetura estética” é um espaço cênico totalmente ocupado por vários elementos, como música ao vivo, pessoas que transitam de um lado para outro, sonoridades vocais, poesia microfonada e um telão ao fundo do palco expondo mais de 200 radiografias humanas.

O diferencial inaugurado pelo grupo, do qual posteriormente, passou a ser uma constante nos espetáculos desse grupo, foi a videocenografia, que se incorporou às produções como marca estética do grupo. Com todos esses elementos usados em cena, Spanghero afirma que: “Respostas sobre dor” selecionou aquilo que seria incluído no sistema de comunicação do grupo, na visão do coreógrafo Alejandro Ahmed (ibid.p. 55)”.

Outra marca histórica, não só para o grupo, como também para a história da Dança catarinense, foi a indicação inédita ao Prêmio Mambembe de Dança, em 1995, ofertado pela FUNARTE, Fundação Nacional de Arte/ MINC.

Figuras 88 e 89: “Resposta sobre dor” – 1994.  
Coreografia: Alejandro Ahmed



Fonte: SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 57-59.

Ao lado dos trabalhos coreográficos “O Novo Cangaço” (1996) e “In’ Perfeito” (1997), “Respostas sobre dor” (1994), colocou “O Grupo Cena 11 Cia. de Dança” e a cidade

---

<sup>215</sup> *Op.cit.* p. 69.

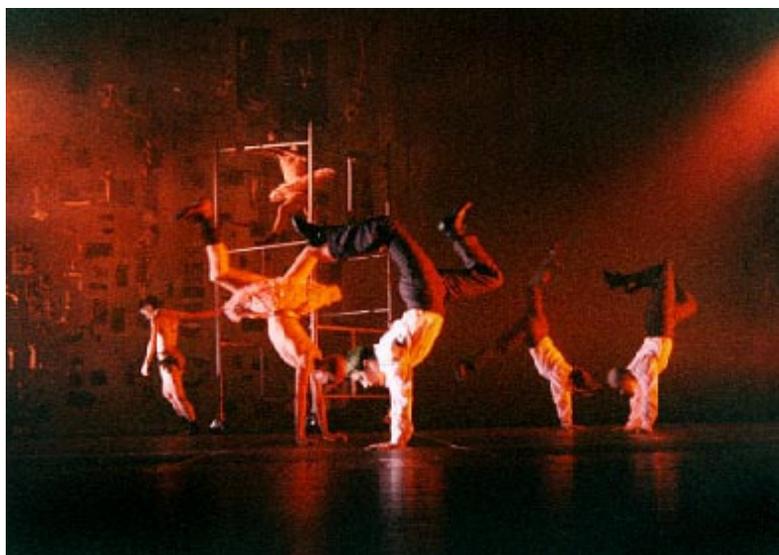
de Santa Catarina no cenário nacional da dança. Já os espetáculos “Violência” (2000) e “Projeto SKR” (2002) inseriram o grupo no contexto internacional.

Para Alejandro, a principal ruptura e definição estética se consolidaram com o espetáculo “Violência” (2000), porque condensou uma série de buscas e descobertas que o grupo vinha fazendo, delineadas em outros trabalhos como “O Novo Cangaço” (1996) e “In’ Perfeito” (1997). Para complementar, ele comenta:

(...) acho que foi um marco, a partir do “Violência” começamos a fazer escolhas que são sempre, curiosas para as pessoas, mesmo quem não gosta vai assistir para discutir seus pontos de referência. *Violência* rompe com a idéia do que se consegue identificar dança como dança. Para a maioria das pessoas é uma agressão ao mesmo tempo. A queda que se vê ali não deixa de ser um movimento contrário ao que se entende por dança, um movimento anit-dança. (Ardor, 16 nov. 2006)<sup>216</sup>.

Figuras 90 e 91: “O Novo Cangaço” – 1996.

Coreografia: Alejandro Ahmed



Fonte: SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 67, 69.

Com a coreografia “In’Perfeito” (1997), a ousadia de Alejandro cresceu ainda mais, pois entram em cena outros elementos, que dão ao corpo infinitas possibilidades. O corpo se

---

<sup>216</sup> *Op. Cit.* p. 137.

mostra desarticulado num movimento relaxado e “solto”, com um “ar” de debochado, largado. Ao mesmo tempo em que o corpo do bailarino dança em sintonia com outros corpos, isola-se em um corpo único, solitário. Logo, esses dados se misturam em perfeita combinação, a hierarquia substitui a democracia, que ao mesmo tempo, luta pelo poder. Na cena, mostram-se corpos humanos e corpos inanimados, que se transformam em um único corpo, “borrando” as fronteiras e desafiando limites, conceitos e pré-conceitos.

O grupo assume publicamente ser parte de uma esfera específica da dança, na qual a tecnologia já estava incorporada e é entendida como possibilidade para o universo artístico. Define, portanto, a tecnologia como uma de suas marcas registradas. Uma das funções que a tecnologia desempenha no trabalho do grupo é vencer limites corporais, possibilitando as superações humanas.

Maíra Spanghero (2003) coloca que o espetáculo é composto de oito cenas que representam a criação do mundo segundo a Bíblia, ou seja, sete cenas referem-se aos sete dias do Gênesis e a oitava cena, ou oitavo dia Alejandro propõe que o homem substitua Deus e se torne o criador e a criatura. A autora escreve acerca da obra que:

“In’Perfeito” trata do homem e de sua necessidade de resposta; do ser que manipula moléculas em laboratório tentando recriar o que “era muito bom”; e da abolição e do mistério. O Grupo Cena 11 dança neste espetáculo a inquietação e a esperança. Aquele que é limite procurando a perfeição, aquele que é pergunta procurando resposta. O enredo estende-se até os bailarinos, que no palco buscam o controle total, o equilíbrio em cada gesto, o perfeito. E a técnica de Alejandro Ahmed excede a dança – que vai do clássico ao *new dance* – passando por videocenografia, música ao vivo, projeção de slides e textos microfonados. Na afirmação de que muito ainda deve ser feito (*ibid*, p. 74)<sup>217</sup>.

Kenia Kemp (2005)<sup>218</sup> afirma que “todos nós modificamos o corpo para adequá-lo ao contato social”, o artista, por sua vez, modifica o seu corpo para adequá-lo a sua própria estética. Alejandro, nas obras “In’ Perfeito” e “Violência”, utilizou de alguns recursos que aplicados ao corpo fizeram com que seu pensamento estivesse à disposição de quem quiser dele desfrutar. Para isso, recorreu a uma coloração nos cabelos estilo *punk*; uma roupa que protege os corpos que se entregam aos movimentos, especialmente os de quedas; pinturas no corpo; um aparelho odontológico, utilizado para tornar visíveis dentes e gengivas, entre outros

---

<sup>217</sup> *Op. cit.* p. 69.

<sup>218</sup> *Op. cit.* p. 22.

elementos contemporâneos. Esses adereços atuam como se fosse um quadro pintado sobre uma tela, geram outros corpos a partir de “modificações não invasivas”, como mencionamos no primeiro capítulo dessa dissertação, tendo como matéria prima o próprio corpo do bailarino.

Dessa forma, Alejandro apresenta outra maneira de trabalhar corpos.

Figuras 92, 93 e 94: “In’Perfeito” – 1997.



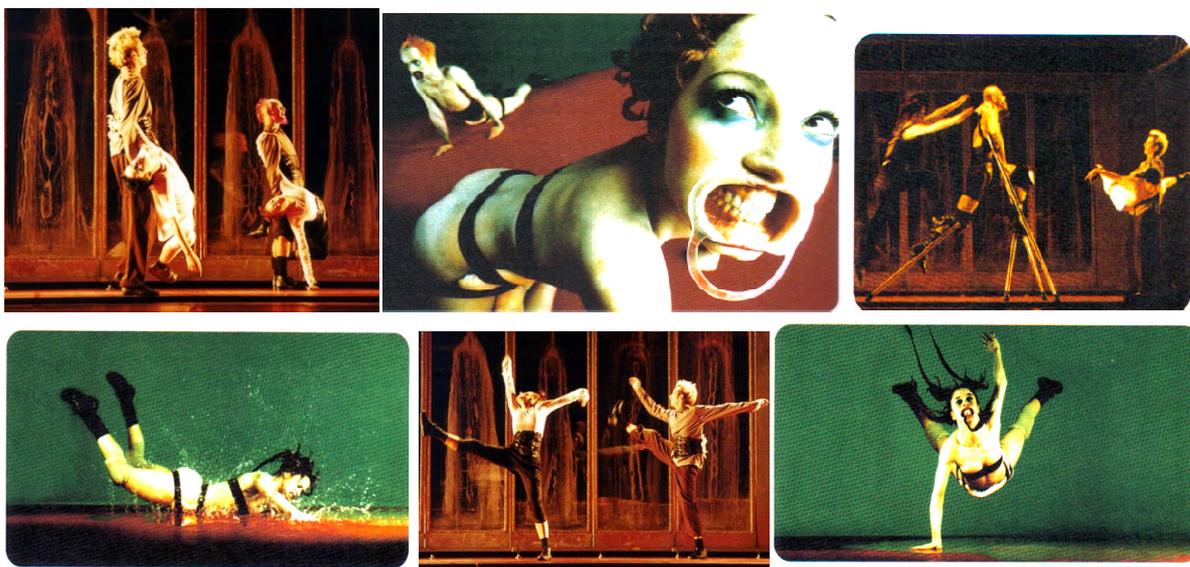
Fonte: SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 67, 69.

Figuras 95, 96, 97 e 98 : “In’Perfeito” – 1997.



Fonte: SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p.79.

Figuras 99, 100, 101, 102, 103, 104: “Violência” – 2000.  
Coreografia: Alejandro Ahmed.



Fonte: SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 94,96, 97.

O trabalho coreográfico do “Grupo Cena 11 Cia. de Dança” promoveu o desenvolvimento de uma técnica que objetiva produzir uma dança em função do corpo. Por sofrer desde pequeno de uma doença congênita chamada osteogênese imperfeita, que deixou os seus ossos frágeis, Ahmed desenvolveu uma técnica própria, que lhe permitisse continuar atuando como artista da dança. A técnica promove um corpo capaz de processar com mais qualidade as idéias contidas na movimentação e ela também foi nomeada de “percepção física”, um dos pontos que estruturam o trabalho do coreógrafo.

A preparação corporal dos bailarinos é feita por duas pessoas, uma delas é Alejandro, que além de coreografar também assume aulas de dança contemporânea três dias na semana e Malú Rabelo professora de Balé Clássico, duas vezes por semana. Com Alejandro, os bailarinos exercitam o movimento das quedas, um dos pontos-chave da técnica, constituindo-se como uma característica, uma referência do grupo pela ousadia e coragem com que são executadas.

Segundo Ahmed, a queda se tornou comportamental, assim como esticar a ponta do pé se torna comportamental para quem dança o Balé Clássico. Ele explica que: “quando a gente trabalha queda, do jeito que a gente faz, ela é acrobática, porém voltada para o despojamento

de defesa, ou seja, você abandona o corpo inteiro e deixa-o cair. Tem a ver com *surf*, que coloca você em risco para que a manobra seja melhor (ARDOR, 16 nov. 2006)<sup>219</sup>”.

A pesquisa teve seu início depois que Ahmed frequentou as aulas de David Zambrano, cuja técnica não permite ruídos na execução dos movimentos de quedas. Alejandro optou por um posicionamento contrário ao de Zambrano ao assumir esses “pequenos fracassos”, como a eles se refere, e fazer deles uma expansão. Ele utilizou uma metodologia de pesquisa que envolve uma relação corpo-chão, ou seja, o corpo assume de fato, não só a queda em si, mas toda a condição de se deixar absorver pelo chão.

Abaixo, apresentamos alguns exemplos de quedas visualizadas nos diferentes trabalhos de Alejandro, o que de certa forma constitui-se como um virtuosismo deslocado. Nas quedas podemos também perceber o uso da verticalidade, que serve ao corpo como estrutura de sustentação para o movimento onde quer que se posicione, pervertendo a questão da “verticalidade imperiosa”.

Figuras 105, 106, 107: “Projeto SKR”- 2002.



Fonte: SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p.105 -112.

---

<sup>219</sup> *Op. cit.* 137.

Figuras 108, 109: “Violência” – 2000.



Fonte: SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p.91 e 93.

Conforme Spanghero, (2003)<sup>220</sup> as quedas têm formas, funções e estímulos diferentes, se compararmos os trabalhos *Violência* (2000) e *Projeto Skr- Procedimento 1* (2002). Ela comenta:

As duas primeiras grandes diferenças entre *Violência* e *Procedimento 1* estão no modo de conduzir o movimento no corpo e na organização em relação ao outro corpo. Se no espetáculo anterior as quedas terminavam numa espécie de abandono seguido de uma rápida recuperação, no seguinte esse abandono vem em reação ao movimento do outro. O motivo para cair é diferente. Nos resultados do primeiro procedimento, a queda está condicionada ao estímulo; em *Violência* a queda é abandono. E se em *Violência* havia seqüências coreográficas, neste procedimento os bailarinos tem ações e reações simultâneas para executar. São pares ordenados, duplas de bailarinos, que se alternam em atuações para discutir e relação entre corpos humanos e não humanos, comportamento, controle e liberdade. (SPANGHERO, 2003, p. 105)

Interessante observarmos o percurso que o “Grupo Cena 11 Cia. de Dança” vem percorrendo ao longo desses anos. Hoje, concebido como um grupo de dança contemporânea, é possível supormos que Anderson Gonçalves tenha sido a gênese do trabalho desse grupo. Com efeito, ele foi como uma semente plantada e que deu vida a uma dança que apresenta

---

<sup>220</sup> *Op. cit.* p. 69.

com uma estética própria, cujos movimentos não se servem nem do *jazz*, técnica do início do processo, nem da dança clássica. Muito menos ela se serve do *break*; ao contrário, reúne uma mistura desses elementos que, somados ao pensamento contemporâneo, que sustenta a obra artística, dão lugar a uma forma clara e inconfundível de ser e dançar.

Aos pretendentes a um espaço para participar da companhia, a técnica e estética do balé deixaram de ser critérios de seleção, porque a base de preparação corporal se fundamenta em outros princípios, embora se mantenham as aulas de balé clássico como preparação corporal. No entanto, tais aulas apenas servem como complemento e suporte técnico ao corpo. Anderson considera como base técnica e artística para a Companhia, alguém que se apresente de forma expressiva, que saiba utilizar as informações que recebe e as passa, organizando e re-organizando-as em seu próprio corpo. Sendo assim, a Companhia admite qualquer tipo de constituição física, seja gordo, magro, alto, seja baixo, o que demonstra total abandono dos padrões de “corpo ideal”. O conteúdo e a organização do corpo é que serão valorizados e com o domínio deles se é capaz do desempenho artístico.

O trabalho realizado por Karen, Anderson e Alejandro forma a base estrutural do “Grupo Cena 11 Cia. de Dança”. Com eles, o sonho se concretiza em matéria com a marca do coreógrafo Alejandro Ahmed. Este artista dialoga com muitas possibilidades de extensão para o corpo que dança, todas criadas socialmente, uma vez que busca expandir suas idéias para vários setores. Equipamentos sofisticados como os robôs vêm compor a organização cênica do grupo. Os limites do corpo são entendidos como imperfeições da materialidade corpórea, e a tecnologia será a possibilidade para ampliar as capacidades desse corpo, possibilitando a transformação em outro re-configurado, melhorado, mais ágil e forte, dentre outras características. Como exemplo, citamos o uso de um simples microfone que se transforma em uma extensão potencializada da voz e atua para expandir possibilidades de pensamento em movimento.

A dança que esta companhia pesquisa, parte do interesse em conhecer a natureza do movimento, da curiosidade de olhar o corpo por dentro. Por vezes, uma prótese como estratégia de restrição, ou uma perna-de-pau, por exemplo, alteram o eixo de equilíbrio, fazendo com que o corpo aprenda algo novo, criado pela sua interação com o artefato. Depois de tanto utilizar a prótese, o corpo adquire novo vocabulário, variação do movimento e assim, corporifica-o, ampliando desse modo, o seu repertório de ação.

Na crítica sobre o espetáculo *Skinnerbox*, veiculada pelo jornal **O Estado de S. Paulo** (Caderno 2 - jul. 2005), Helena Katz ressalta essa idéia, ao afirmar:

De modo bem ligeiro, e localizando somente na dança o que se refere a todo e qualquer comportamento, pode-se começar pelo que se ouve falar sem duvidar: que o bailarino se torna um artista quando supera a técnica. A técnica, todavia, não pertence à categoria do superável. Suas regras e restrições, na medida em que ganham familiaridade no corpo que treina, promovem a aquisição de certos padrões de movimento e esses padrões, por estarem em um corpo vivo, também são vivos, ou seja, continuam se modificando ao longo do tempo. Sendo assim, treinar muito, ter muita técnica, vem junto com a liberdade - que deixa de ser entendida como algo que está fora, como um estado a ser alcançado depois da superação da técnica. E mais: essa mesma liberdade, que vai acontecendo junto com o domínio das técnicas, a cada etapa de sua consolidação parcial, é quem opera a possibilidade do processo. Bingo!

Segundo Maíra Spanghero (2003), é impossível hoje falar em dança no Brasil sem se referir a essa Companhia, pois suas obras são marcantes, não somente no contexto nacional. De fato, as obras da Companhia contribuíram para a expansão da Dança Contemporânea brasileira no exterior. A autora comenta sobre a Companhia, quanto à criação artística:

Em 1628, quando o médico inglês William Harvey descobriu que o sangue circula pelo corpo humano em canais, ele não poderia prever que, em Florianópolis, entre as décadas de 80 e 90 deste século, uma dança visceral nos faria, literalmente, senti-lo correr. As qualidades do Grupo Cena 11 Cia. de Dança são sinônimos de sangue: coragem e audácia. Na dança híbrida do Cena 11 isso tem nomes certos: HQ, cultura dos anos 90, androginia, moda, computador, música eletrônica, *videoclip*, nova MPB, temas polêmicos, contraste entre o novo e o antigo. O resultado desta múltipla transfusão, além de honrar uma posição na nova dança contemporânea brasileira, é a de aproximar as relações entre dança, ciência e tecnologia. (*ibid*, p. 73)<sup>221</sup>

Quanto ao conceito do “corpo ideal”, Ahmed acredita que esse é sempre contextual, dependendo do ambiente que está sendo criado, abre-se um corpo sobrevivente, por isso são

---

<sup>221</sup> *Op. cit.* p. 69.

vários e não apenas um, e afirma: “acho que deve existir “corpos ideais” para momentos específicos, para questões específicas, para contexto específico, cada corpo depende muito do ambiente que vai se inserir, do ambiente no qual ele está sendo criado (ARDOR, 16 nov. 2006)<sup>222</sup>”.

Dessa forma, o conceito de “verticalidade imperiosa” que de certa forma acompanha o conceito de “corpo ideal” visto nesses trabalhos da companhia, são colocados em “xeque”, ou seja, não há como sobreviverem nas suas criações. Por sua vez, a forma de utilização da verticalidade na técnica do clássico, deixa de ser um fim para ser uma passagem que proporciona novas descobertas de movimentação. Portanto, acreditamos que a verticalidade do corpo do “Grupo Cena 11 Cia. de Dança” não é a sua proposta, não necessita ser “imperiosa”. Além disso, o corpo acompanha as inovações tecnológicas e conceituais de dança contemporânea do século XX.

---

<sup>222</sup> *Op. cit.* p. 137

## ASPECTOS CONCLUSIVOS

“Devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro.”  
(BURKE, 2003, p. 31)

Iniciamos esse estudo pautados nas seguintes perguntas: Que corpo é esse que dança? Existe um corpo ideal para a dança? Qual seria esse ideal, a que princípios ele atende, de que forma esse ideal é ou foi instituído?

Diferentes estilos ou técnicas de dança requerem diferentes tipos de corpos que se assumem, se transformam a partir das diferentes propostas estéticas. Ao nos depararmos com a construção da História da Dança Cênica, percebemos que o corpo que dança a cena nas diferentes épocas foi moldado por padrões estéticos que serviam às construções técnicas fundamentadas nos valores e pensamentos vigentes no meio sócio cultural. Logo no início da instituição do academicismo da dança, na metade do século XVII, regras e métodos nortearam a técnica da Dança Clássica. Esta se estabelecia de acordo com os ditames das regras de etiqueta da corte francesa: a posição ocupada na dança definia a posição ocupada na corte. A fim de responder às expectativas, surge um corpo esbelto e magro, que seguia os padrões estéticos gregos, os gestos elegantes, atenuados e requintados. Dessa maneira, impunha-se um distanciamento da corte em relação à plebe: postura ereta, tronco, pescoço e cabeça bem verticalizados. Assim, os nobres ascendiam e, portanto, enfatizavam os grandes adornos na cabeça e então sugeriam realeza, imperiosidade.

Seguindo essas configurações, os métodos de dança buscaram uma técnica cada vez mais apurada, a pessoa que dançava já não era mais o cortesão. Surge o bailarino profissional pago para desempenhar esse papel, em que se definem os padrões estéticos corporais do Balé Clássico: primor técnico, virtuosismo, narcisismo, “corpo ideal”, “verticalidade imperiosa”.

Esse padrão de “corpo ideal” permanece absoluto até o final do século XIX, quando, então, com a modernidade, se estabelece um novo modo de pensar a vida associado a um desejo de renovação. Nessa seara, ressaltamos a afirmação de Silva (2005, p. 50)<sup>223</sup>: “o artista moderno queria ter a sensação de criar algo novo, de inventar e não apenas copiar”. Com esse

---

<sup>223</sup> *Op.cit.* p.18.

olhar voltado para si mesmo, surge um corpo livre, voltado aos desejos da alma, pronto a experiências, liberto da forma e da técnica, pés descalços, sugerindo liberdade e retorno às origens. Todo esse aparato cênico relativo ao corpo está, aliás, traduzido nos corpos de Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth Saint Denis. Corpos que priorizam a expressão ao desempenho técnico.

Marcado por um período de guerras, na Alemanha, outro corpo a ser lembrado: Mary Wigman, que abre as portas do Expressionismo para a Dança. Aterrado ao chão, o corpo passa a expressar a dor e a revolta, dando lugar a gestos rudes e tensos problematizados pela repressão do meio socio cultural.

A verticalidade, antes vista no tronco, pescoço e cabeça, imperiosa, volta a cumprir sua função natural da condição humana, pois não cabem mais impor diferenças sociais; o momento é dado para a reflexão acerca delas.

Todavia, diante de todas essas inovações, a dança volta a se sistematizar com Martha Graham, Doris Humphrey e outros artistas. Tal retorno, por sua vez, não é circular, mas espiral. Ao retomar a questão de se ter uma técnica que organize e responda por um pensamento estético em Dança, tal técnica é criada à luz de seu criador, segundo propostas estéticas individuais e não mais coletivas. Processos de hibridização se tornarão constantes nas Danças vistas no século XX. Ora, se as palavras chaves que marcam esse século são diversidade e multiculturalismo, com a globalização os diferentes processos técnicos invadem os corpos que dançam, tornando-os heterogêneos, únicos em suas propostas estéticas.

Portanto, respondendo à pergunta que norteou todo esse estudo, refutamos a ideia de um corpo ideal para a dança, pois acreditamos que na contemporaneidade o conceito de “corpo ideal” muda para ideias de corpos que atendam às diferentes propostas coreográficas que desaguardam em diferentes estéticas. Isso não significa que tal conceito esteja extinto; não está. O conceito de “corpo ideal” está presente nas obras do Balé Clássico apresentadas na atualidade tanto em forma de repertório, quanto em novas obras dessa estética, ou seja, os chamados Clássicos Contemporâneos. Também, testemunhamos tal presença nos neoclássicos que assim se intitulam por assumirem a incorporação de formas corporais e passos de dança oriundos da Dança Moderna, como por exemplo, a posição das pernas paralelas na coreografia e não somente em posição *en dehors*. Além disso, vemos também na atualidade, a dança moderna ser apresentada com corpos construídos e formatados pelos conceitos de “corpo ideal”. Notamos que a preparação técnica desse bailarino moderno ou contemporâneo se dá com aulas

de Balé Clássico. É evidente que o corpo que se mostra na cena contemporânea traz marcas dos processos técnicos pelos quais passa e então se torna híbrido.

Um exemplo dessa “colagem”<sup>224</sup> é o “Grupo Corpo”, estudado no capítulo 3 dessa dissertação. Os bailarinos usam a técnica do Balé Clássico como preparação técnica corporal única e levam para a cena uma dança que não é a clássica, mas sim apresentam movimentos criados pelo coreógrafo residente Rodrigo Pederneiras. Na dança de Pederneiras, vemos a “mistura” de movimentos originários da Dança Clássica, da Dança Popular brasileira e de outras técnicas corporais como a capoeira, por exemplo. O corpo do bailarino na cena traz a imagem do “corpo ideal” em que identificamos também a presença do uso da “verticalidade imperiosa” quase que constantemente. Os movimentos dançados são apresentados em uma “colagem” e cada movimento “colado” mostra sua origem vez por outra. Em outros momentos, vemos a junção de todos os elementos que podemos identificar como “mestiçagem” ao que Louppe (2000, p. 30)<sup>225</sup> define como uma “mistura” que não se modifica em sua estrutura; ao contrário, enriquece-se pelo acúmulo de diferentes heranças.

A “Quasar Cia de Dança”, ainda verificada no mesmo capítulo 3, é um grupo que nasce fora das bases clássicas e as incorpora posteriormente, resultando daí um corpo que dança a cena mais eclético, mais próximo do tipo de corpo visto nas ruas, um corpo urbano. Visitando a história do grupo, vemos que começam com um tipo de corpo que se mostra diverso e distante dos padrões do “corpo ideal” como no Espetáculo “Não perturbe” (1992). Nele, estão bailarinas clássicas no palco, usando sapatilhas de pontas e *tutu*; porém, os seus corpos são mais gordos do que o estabelecido pelos moldes clássicos. Elas executam passos da Dança Clássica, mas sem muita eficiência técnica, pois a proposta da cena é a caricatura e o humor. Sabemos por meio das entrevistas realizadas com os diretores e o coreógrafo residente do grupo que, depois de o grupo ter recebido reconhecimento nacional e internacional, passou a dar ênfase a um trabalho de preparação corporal que incluem aulas de Balé além de aulas de consciência corporal e de técnica de dança contemporânea.

Em “Coreografia para Ouvir” (1999), percebemos os códigos do Balé Clássico nos corpos dos bailarinos que se mostram mais magros, longilíneos e que apresentam uma técnica de dança bastante híbrida. Com efeito, eles juntam elementos das danças Clássica e

---

<sup>224</sup> Colagem é uma técnica das Artes Plásticas que foi desenvolvida por Henri Matisse, um fauvista que recortava papéis coloridos e brilhantes e os colava, um sobre outro, não dando importância à forma, mas sim à maneira como era apresentado, buscando assim, um “todo orgânico” (PROENÇA, 1999, p. 154).

<sup>225</sup> *Op.cit.* p. 111.

Contemporânea, frutos de uma pesquisa de movimentos. Observamos a ênfase nas linhas retas executadas por braços e pernas finalizadas por pés com as pontas esticadas, exatamente como na técnica clássica. A postura se torna mais verticalizada ao mover-se; porém, esta não corresponde ao conceito de “verticalidade imperiosa”. Assim, o grupo faz uso de “práticas híbridas”, definida por Burke (2003, p. 31)<sup>226</sup>: “resultado de encontros múltiplos” que se fundem e mostram uma nova versão.

Por último, estudamos o “Grupo Cena 11 Cia. de Dança”. Este investe em um processo absolutamente híbrido, segundo o pensamento de Louppe (2000, p. 30) ao afirmar que: “ a hibridação funciona muito mais do lado da perda, age na nucleação dos genes, ao subvertê-los e deslocá-los”. E é exatamente isso que esse grupo faz com sua dança quando perverte padrões e códigos pré-estabelecidos, conforme relato da entrevista concedida pelo coreógrafo residente Alejandro Ahmed: “é que essa dança tem o corpo como algo que está acima dela, o corpo não é instrumento da dança e sim a dança está em função do corpo, é uma maneira do corpo se organizar e assim produzir dança” (ARDOR, 16 nov. 2006).

O grupo, como preparação técnica, também faz aulas de Balé Clássico; no entanto, não as utiliza para treinar o corpo, mas como fonte de descoberta das diferentes propriedades do movimento e abertura para uma percepção corporal mais aguçada. Quanto ao uso do conceito de “corpo ideal”, vemos um quadro bastante diverso e diferenciado. Ao mesmo tempo que o grupo apresenta um elenco magro, também traz para a cena um corpo quase sem roupa pesando aproximadamente 100 quilos, como o da cantora e também responsável pelas trilhas dos espetáculos, Hedra Rockenbach. Spanghero (2003, p. 85-86)<sup>227</sup> depreve o momento dessa aparição no espetáculo “A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos” (1998):

Vemos algo surgindo do lado esquerdo do palco, a penumbra não nos deixa reconhecer exatamente o que poder ser. Quando recebe a luz suficiente, vê-se um corpo grande, em cima de pernas de pau, apoiado numa estrutura metálica com cerca de 3 metros de altura. A intérprete Hedra Rockenbach está dentro de uma espécie de andador-andaime, criado especialmente para ela e para a obra. Essa estrutura metálica nos remete a aparelhos para corpos com necessidade especiais. É o corpo do diferente, o corpo-marginal, que ganha visibilidade no percurso do Cena 11.

---

<sup>226</sup> *Op. cit.* p. 109.

<sup>227</sup> *Op.cit.* p. 69.

A ousadia do grupo permite próteses, e acessórios, que alongam braços e pernas, escancaram bocas fazendo com que não só se destitua a imagem de “corpo ideal”, como a afronta, a desafia ao ampliar a condição e possibilidades do próprio corpo.

Acreditamos que as alterações do conceito de “corpo ideal” para o corpo que dança vieram de uma transformação reacionária, a princípio porposta por um trabalho técnico de dança e posteriormente pelos diversos pensamentos de coreógrafos, criadores dessa arte a que se propôs. E quanto ao uso da “verticalidade imperiosa”, essa veio se ramificando através do tempo, sem se perder nele, pois se sustenta ainda aos que apreciam e vivem da estética do Balé Clássico. Por outro lado, a verticalidade veio também agregando outras formas de uso. A partir da criação de novos padrões de movimento, o corpo passa a modificá-la, deslocando-a, invertendo-a, tornando-a coerente com as novas propostas estéticas, as quais acompanha as transformações que esse corpo também passou. Quanto à cena brasileira da Dança Contemporânea, afirmamos, pelo que estudamos ao longo dessa investigação, ela é claramente híbrida e mestiça; enfim, bem brasileira.

## REFERÊNCIAS

AMADEI, Yolanda. Correntes Migratórias da dança: modernidade brasileira. In: MOMMESHON, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p. 25-50.

AMORIM, Gícia, QUEIROZ, Bergson. Merce Cunningham: Pensamento e Técnica. In: ANTUNES, Arnaldo... [et Al] **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.p.81-109.

ANDERSON, Jack. **Dance**. New York: Newsweek Books, 1974. Tradução portuguesa de Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Editorial Verbo – Lisboa. São Paulo, [19-].

BANES, Sally. Power and the dancing body / O poder e o corpo dançante. Tradução livre de Ana São José. Texto de uma comunicação apresentada na Conferência “Choreographing History” em Riverside, Califórnia no ano de 1992. In: \_\_\_\_\_. **Writing dancing in the age of Postmodernism**. Wesleyan University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Terpsichore in sneakers**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

BERGHAUS, Günter. O expressionismo no teatro: interpretação, cenografia e dança. **O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro, Ano 5, nº 5: UNIRIO, 1997.

BERTONI, Íris Gomes. **A dança e a evolução; o ballet e seu contexto teórico. Programação didática**. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

\_\_\_\_\_. **Hibridismo cultural**. Tradução Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Editora da UNISINOS, 2003.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

\_\_\_\_\_. **Programa de ensino de ballet: uma proposição**. Eliana Caminada, Vera Aragão. – Rio de Janeiro: ED. da UniverCidade, 2006.

CANTON, Katia. **E o Príncipe Dançou... o Conto de Fadas, da Tradição Oral à Dança Contemporânea**. Tradução: Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

CRISP, Clement. THORPE, Edward. *The Colourful world of ballet*. London: Octopus Books Limited, 1980.

COSTA, Cristina. **Questões de arte: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético**. São Paulo: Moderna, 1999.

DANÇA dervixes. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dervixe>> e <<http://www.angelfire.com/co2/dventre/dervixe.html>>. Acesso em: 23 mar. 2008.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: EdUFRGS, 1999.

DEMPSTER, Elizabeth. Women writing the body: Let's watch a little how she dances. In: CARTER, Alexandra (Org.). **The Roulledge Dance Studies Reader**. London: Routledge, 1998. p. 223-220.

ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1982.

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

FERNANDES, Ciane. **Dança – Teatro Repetição e Transformação**. São Paulo: Haucitec, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Prefácio Maurice Béjart; tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**. Tradução Cláudia M. Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

GUILLOT, Genevieve. PRUDHOMMEAU, Germaine. *Gramática de la Danza Clasica*. Versión castellana de Marilyns Belin de Queyrat. Argentina: Librería Hachette S.A, 1974.

HANNA, Judith Lynne. *A Linguagem da dança*, 2004. Disponível em <[www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio/ensaios002.html](http://www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio/ensaios002.html)>. Acesso em: 18 out.2007.

IMPERIOSA. In: CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico: nova fronteira da língua portuguesa**. Assistentes Claudia Mello Sobrinho..., [et.al]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

KATZ, Helena (texto). **Grupo Corpo Companhia de Dança**. Fotografia Jose L Pederneiras; Design Gráfico Lúcia Nemer e Guilherme Seara; Direção Editorial Paulo Pederneiras. Belo Horizonte: Salamandra, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (Org.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 2001.

KATZ, Helena. Uma Festa moderna e brasileira. **O Jornal, Maceió**, 12 ago. 1997. Variedades.

KEMP, Kênia. **Corpo modificado, corpo livre?** São Paulo: Paulus, 2005.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Gesto -Revista do Centro Coreográfico**. Rio de Janeiro. p. 2,7-11. junho de 2003.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. Tradução de Gustavo Ciríaco. In: ANTUNES, Arnaldo... [et Al] **Lições de Dança, 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 27-40.

MALANGA, Eliana. **Comunicação e Balê**. São Paulo: EDIMA, 1985.

MARTIN, Randy. Agency and History: The demands of Dance Ethnography. In: FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing History**. Indiana University Press, USA, 1995. p. 105-115.

MARTINS, S. M. C. A Dança do nosso tempo: Contemporaneidade e Interdisciplinaridade na perspectiva do corpo. In: RABETTI, Maria de Lourdes. (Org.) **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2006. v. 01. p. 174-175.

MIRANDA, Regina. Para incluir todos os corpos. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone.(Org.) **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. A Escola Laban. In: **Anais do I Congresso Nacional de Dança**. Porto Alegre, 25 a 29 de junho de 2001. Porto Alegre: Condança, 2001.

MISI, Mirella. **Paradoxo da pós-modernidade na dança**: reflexões sobre o corpo e o espaço-tempo no produto coreográfico. 2004. 136 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Dança, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

MOMMENSOHN, Maria. Apresentação, In: MOMMENSCHON, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p.15-22.

MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.) **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 1999.

NEVES, Neide. A técnica Klauss Vianna vista como sistema. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone.(Org.).**Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

PONZIO, Ana F. Quasar dança a fragmentação urbana. **Folha de São Paulo**, 16 maio. 1999. Acontece, p.1

PROENÇA, M. Graças V. dos Santos. **História da arte**. 13ª Ed. São Paulo: Ática, 1999.

PEREIRA, Roberto. Gruas vaidosas. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.) **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1999.

PEREIRA, Aparecida Tavnararo. **Orientações para apresentação de trabalhos acadêmicos/** Aparecida Tarvanaro Pereira e Maria do Carmo Marcondes Brandão Rolim. – Curitiba: Faculdades Integradas Curitiba, 2005.

REIS, Daniela. Ballet Stagium e o Debate sobre a Dança Moderna brasileira no contexto sócio-político da década de 1970. In: REIS, Daniela. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (Des) Construção da obra coreográfica 21**. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2005.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

\_\_\_\_\_. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. Lenira Rengel, Rosana van Langendonck.- São Paulo: Moderna, 2006.

REZENDE, Neide **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 1993.

ROSAY, Madeleine. **Dicionário de Ballet**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1980.

SEMANA de Arte Moderna. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/semanadeartemoderna80/programacao.shtml>> Acesso em: 11mar. 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Capa e projeto gráfico: Gabriela Nascimento. Salvador: EDUFBA, 2005.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos.** Apresentação Helena Katz; texto Leda Pereira. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STUART, Izabel. A experiência do *Judson Dance Theater*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (Org.) **Lições de Dança 1.** Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 1999.

VERISSÍMO, Luis Fernando. Essa Coisa. In: BOGÉIA, Inês. **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo.** São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

VICENZA, Ida. **Dança no Brasil.** Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções, 1997.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação.** Curitiba: Ed. da UTP, 2006.

## ENTREVISTAS

Grupo Corpo.

PEDERNEIRAS, Mirian. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Belo Horizonte, 12 dez. 2006.

PURRI, Maria Carmem Vicalho. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Sede do Grupo Corpo. Belo Horizonte, 13 dez. 2006.

SANTOS, Rui Moreira. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Grupo Corpo. Rio de Janeiro, 14 nov. 2006.

Quasar Cia de Dança.

BICALHO, Vera R. S. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Goiania, Sede da Companhia, 14 dez. 2006.

CAETANO, Luciana. **Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Belo Horizonte, 14 dez. 2006.

RODOVALHO, Henrique. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Belo Horizonte, 14 dez. 2006.

Grupo Cena 11 Cia de Dança.

ARDOR, Alejandro Ahmed Lamela. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Curitiba, 16 nov. 2006.

GONÇALVES, Anderson João. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Curitiba, 17 nov. 2006.

SERAFIM, Karen Elise. **Entrevista concedida a Rosane Gonçalves de Almeida Torres.** Curitiba, 17 nov. 2006.

# **A N E X O S**

## Anexos 1

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICA – PPGAC**  
**ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA**

**Roteiro de entrevista como parte da pesquisa acadêmica do projeto:**

**“Que corpo é esse que dança? Reflexões acerca do “corpo ideal””.**

Tal roteiro de entrevista se propõe a detectar nos bailarinos fundadores, diretores e coreógrafos dos grupos selecionados, impressões, argumentos e relatos que concordem ou se contraponha à hipótese formulada no projeto de pesquisa e está dividido em três partes: identificação, visão/conceito de corpo, trabalho com a companhia no período das décadas de 70 a 90.

Pesquisador: Rosane Gonçalves de Almeida Torres.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suzana Martins.

### MODELO I

#### I - IDENTIFICAÇÃO

- 1) Data, hora e local da entrevista.
- 2) Nome completo, idade, profissão. Natural de..., residente em...
- 3) Como entrou para dança? Fale um pouco de sua trajetória.

#### II - VISÃO / CONCEITO DE CORPO

- 4) O que privilegia ou lhe chama a atenção num corpo que dança?
- 5) Qual o seu conceito de corpo para dança? Você acredita em que exista um “corpo ideal”? Por quê?
- 6) O que você pensa dos modelos euro-cêntricos e norte-americanos de “corpo ideal” para dança? Esse modelo chegou a te influenciar em alguma época de sua carreira?
- 7) Essa visão sofreu alterações no decorrer de sua carreira? O que, como e por que mudou?

- 8) Acredita que algum fator externo como um movimento artístico ou social tenha lhe influenciado? Por quê? (contexto familiar)

### III – TRABALHO COM A COMPANHIA

- 9) Como conheceu a companhia \_\_\_\_\_?
- 10) Você dançou em outras companhias além dessa (nome da cia que atua)? Como foi essa trajetória?
- 11) O que lhe motivou a entrar para esse grupo?
- 12) Você passou por algum tipo de seleção para entrar? Como foi?
- 13) Qual ou quais eram os valores ou padrões que imperavam na questão do corpo? Havia um modelo, uma expectativa, preocupação do grupo com o tipo físico dos bailarinos? Por quê?
- 14) De que forma as diferenças eram tratadas?
- 15) Como era a rotina de trabalho? Quais eram as principais exigências quanto ao corpo? O grupo se serve de outros tipos de trabalho corporal além da dança?
- 16) A cia discutia essas questões relacionadas ao corpo? Quem era o responsável?
- 17) Por quanto tempo permaneceu nessa cia? Fale de sua trajetória dentro do grupo.
- 18) Com o passar do tempo mudou alguma coisa em relação a esses valores de corpo? O quê?
- 19) Com qual trabalho coreográfico você mais se identifica, por quê?
- 20) Quais são as montagens mais significativas para você nessa questão do corpo como rompimento estético pré-estabelecidos?
- 21) O que essas montagens trouxeram de inovador para o seu corpo?
- 22) Considerando as questões acima qual o seu olhar acerca da companhia \_\_\_\_\_? O que mudou, por quê?
- 23) Você acredita que o grupo possui uma marca personalizada? De que maneira isso interferia no processo criativo?
- 24) Como você vê o corpo dessa companhia hoje?
- 25) Como o grupo era visto por seus integrantes? Por quê?
- 26) O que significou ou significa para você ter trabalhado nessa companhia?