

Apostila - Dança Contemporânea

Bem-vindos(as), candidatos(as)!

Este material tem como objetivo orientá-los(as) na preparação para a prova teórica de profissionalização em dança contemporânea, oferecida pelo Sindicato dos Profissionais de Dança do RJ. Trata-se de uma síntese que organiza alguns dos principais conteúdos que serão abordados no exame.

Como artistas dessa linguagem, é fundamental compreender a pesquisa como um eixo central para o conhecimento e a profissionalização do bailarino. Ela contribui não apenas para o desenvolvimento das capacidades técnicas, mas também para a ampliação da consciência crítica e estética sobre o corpo e o movimento — aspectos essenciais na dança contemporânea.

Nessa perspectiva, a pesquisa assume um papel fundamental, já que a dança contemporânea se caracteriza, entre outros aspectos, pela constante experimentação e pela abertura a múltiplas influências. Diferentemente de técnicas mais codificadas, a dança contemporânea não se baseia em um vocabulário fixo, exigindo do artista uma postura investigativa contínua em relação ao corpo, ao movimento e aos contextos em que atua. Os estudos teóricos, por sua vez, possibilitam o contato com referências históricas, conceitos estéticos e debates contemporâneos, enriquecendo os processos criativos.

A seguir, apresentamos os temas que serão abordados na prova, acompanhados de textos de apoio.

Ressaltamos que esses materiais são sugestões de estudo. Os(as) candidatos(as) podem — e são incentivados(as) a — buscar outras referências que dialoguem com os conteúdos propostos, a fim de aprofundar e ampliar seus conhecimentos.

Bons estudos!

Assuntos a serem estudados:

- Conceitos relacionados a Dança Contemporânea e suas especificidades
- Contextualização histórica
- Noções de Sistema Laban/Bartenieff: categorias Corpo, Espaço, Esforço e Forma
- Contato e improvisação
- Dança-teatro
- View Points
- Dança Contemporânea e Performance
- Coreógrafos de Dança Contemporânea da atualidade – Mundo, Brasil e Rio de Janeiro

Textos de apoio:

1

[https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3972&titulo=Essa tal de Danca Contemporanea](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3972&titulo=Essa_tal_de_Danca_Contemporanea)

2

<https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/985/1/DancaContemporaneaConceito.pdf>

3

[http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Sistema Laban/Bartenieff](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Sistema_Laban/Bartenieff)

4

<https://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr>

5

<https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/download/21603/12437/79641>

6

<https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2688/1754>

7

<https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/Michelle-Moura-Artigo.pdf>

ATENÇÃO

Para o LINK 4 é necessário copiar e colar.

Todos os outros estão nesta Apostila.

TEXTO 1

Essa tal de Dança Contemporânea

[Airton Tomazzoni](#) 



- Tu faz dança? Que legal! Mas que tipo de dança?

- Dança contemporânea.

O sujeito fica parado e depois de vencer o constrangimento:

- Mas o que é essa tal de dança contemporânea?

Daí o vivente, que faz dança contemporânea e sabe bem o que faz, se vê em apuros para dar uma resposta clara. Afinal, dança contemporânea não é uma técnica ou método que vem com rótulo. Então, ele arrisca:

- Sabe o Quasar Cia. de Dança? - que o vivente acha referência no país e crê ser bastante conhecida.

O sujeito permanece na mesma.

- E o Grupo Corpo? - ele lembra, já entrando em desespero. - E Deborah Colker? - ainda que não fosse o melhor exemplo que você quisesse dar.

- Ah, já vi na televisão, responde o sujeito finalmente com um brilho no olhar de quem agora pode encerrar a conversa.

E o vivente, com a certeza de que não conseguiu explicar e que melhor que explicar era sugerir que assistisse a um espetáculo.

A realidade é esta que o suposto diálogo acima ilustra. A ideia de dança contemporânea não consolidou uma referência para a maioria do público (e mesmo para a comunidade de dança), ainda mais num Estado que vê com desconfiança aquilo que não é tradição. E isso vale muitas vezes para quem produz, ou acha que

produz, dança contemporânea. Basta ver a confusão em tantos festivais competitivos. O território da dança contemporânea é um vale-tudo. Passos de jazz com música experimental. Neoclássico ao som do diálogo dos bailarinos. Dança de rua com um toque de vanguarda. E a obra, nesta lógica estapafúrdia, é avaliada por especialistas de toda ordem, menos de dança contemporânea.

Esta realidade tem como origem a rara circulação de informações e o consumo de informações descontextualizadas e superficialmente elaboradas. A qualidade dessas informações é essencial e precisa ser difundida a quem pretende preparar um treinamento, criar, julgar e apreciar a dança contemporânea. Não dá para saborear morangos e reclamar de que não têm gosto de figos. Ninguém curte uma partida de futebol sem conhecer as regras do jogo. Nesse sentido, é preciso apresentar alguns fatos, ainda que de forma sintética, para que eles possam falar desta tal de dança contemporânea.

Fato 1. A dança contemporânea não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim um jeito de pensar a dança. Forjada por múltiplos artistas no mundo, teve nas propostas da Judson Church, em Nova York, na década de 60, sua mais clara formulação de princípios. Dentre eles, o de que cada projeto coreográfico terá de forjar seu suporte técnico. E que ter um projeto é percorrer escolhas coerentes, como o fez Trisha Brown - e também, longe dali, na Alemanha, Pina Bausch, com sua dança-teatro, nos anos 70. Tal princípio implicou tanto a preservação de aulas de balé nutridas por outras técnicas e linguagens quanto o abandono do balé e a incorporação, por exemplo, de técnicas orientais. Assim, passou a se constituir uma infinidade de alternativas, como o teatro-físico do DV-8 (companhia inglesa composta só por homens, que aborda a homofobia e que recorreu ao uso de corpos que expressam força, agressividade e sexualidade, coisa que o balé não podia fornecer).

Fato 2. Não há modelo/padrão de corpo ou movimento. Portanto, a dança não precisa assombrar por peripécias virtuosas e nem partir da premissa de que há "corpos eleitos". Na dança contemporânea, a máxima repetida por pedagogos ortodoxos de que "não é tu que escolhes a dança, mas a dança que te escolhe" não tem

sustentação. E, dessa forma, pode-se reconhecer a diversidade e estabelecer o diálogo com múltiplos estilos, linguagens e técnicas de treinamento.

Fato 3. Dança é dança. A dança contemporânea reafirma a especificidade da arte da dança. Dança não é teatro, nem cinema, literatura ou música. Apesar de poder ganhar muito com a cooperação dessas artes. A dança não precisa de mensagem, de história e mesmo de trilha sonora. O corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário e sintaxe.

Fato 4. *The Mind is a Muscle*, proclamou Yvonne Rainer quando a dança pós-moderna norte-americana abalava o establishment. Pensamento e corpo, tão separados na tradição ocidental, não são entendidos como lugares estranhos um ao outro. Até mesmo a ciência já traz evidências de que razão e emoção não são opostos. O pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento. Isso não implica uma cerebralização fria, no caminho de uma dança conceitual, nem na biologização vazia da dança. Tal princípio não exige a qualidade técnica, nem o sabor e o prazer de dançar. Ele ressalta a complexidade que precisa ser compreendida.

Tais fatos precisam começar a ecoar, se o objetivo é saber o que é esta tal de dança contemporânea, que as pessoas insistem em dizer que fazem e que insiste em permanecer em cartaz em teatros, calçadas, estúdios. (Não foi à toa que Fato. se chamava o recente e provocante espetáculo da coreógrafa gaúcha Tatiana da Rosa.) Fatos que estão se estabelecendo em obras sensíveis e inteligentes, construídas dentro destes princípios na temporada 2005, em Porto Alegre, como In-compatível, de Eduardo Severino, ou Bu, da Meme - Centro Experimental do Movimento. A mesma qualidade está no trabalho de Nei Moraes, em Caxias do Sul, e Luciana Paludo, em Cruz Alta.

A partir desses fatos, pode-se muito (mas não se pode qualquer coisa). A liberdade trazida pela perspectiva da dança contemporânea não dispensa idéias fortes e a inventividade das grandes obras de qualquer forma artística, nem um domínio técnico

(ainda que isso não caiba mais apenas nas esferas do aprendizado de passos corretos). A dança contemporânea evidencia que escolhas estéticas revelam posturas éticas. Numa época de tantas barbáries impostas ao corpo, é preciso recuperar esta ética quando se escolhe fazer arte com o corpo - seja o seu, seja (principalmente) o dos outros.

A dança contemporânea parece ter aceitado a provocação, com ecos de contemporaneidade, de Jean George Noverre. O mestre de dança, em 1760, ao falar sobre o balé e as rígidas regras da dança da época, afirmava: "Será preciso transgredi-las e delas se afastar constantemente, opondo-se sempre que deixarem de seguir exatamente os movimentos da alma, que não se limitam necessariamente a um número determinado de gestos". Num mundo de tantas conquistas e descobertas sobre nós, seres humanos, seria no mínimo redutor ficar tratando a dança como apenas uma repetição mecânica de passos bem executados. Fazer tais passos, na música, ursos, cavalos e poodles também fazem. Creio que o ser humano pode ir mais longe que isso. Talvez este seja o incômodo proposto por esta tal de dança contemporânea. O de que podemos ser mais e muitos.

Nota do Editor:

Texto gentilmente cedido pelo autor. Originalmente publicado no site [iDança](#). Leia também "[A Origem da Dança](#)", de Jardel Dias Cavalcanti.

[Airton Tomazzoni](#) 
São Paulo, 24/4/2014



SINDICATO DOS PROFISSIONAIS DE DANÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Av. Presidente Vargas, 583 B Salas 2206 e 2207 - Centro | Tel/Fax: 2531-7541 | 2224-5913

CEP: 20071-003 - Rio de Janeiro - RJ | www.spdrj.com.br | sindicato@spdrj.com.br

CNPJ: 27.287.614/0001-52

TEXTO 2

DANÇA CONTEMPORÂNEA: UM CONCEITO POSSÍVEL? Ana Maria de São José 9- Arte, Diversidade e Contemporaneidade **RESUMO PORTUGUÊS** O artigo discute a dança contemporânea a partir da perspectiva teórica, de modo a colaborar para a compreensão conceitual e apreensão deste modo artístico. Procura refletir sobre sua lógica organizativa e destaca características pertinentes a esse modo de organização do pensamento em movimento. Tem como proposta apontar novas possibilidades de pensamento sobre a dança contemporânea. Palavras- chaves: Dança; Contemporaneidade; Corpo **RESUME ABSTRACT** The article discusses contemporary dance from the theoretical perspective, in order to contribute to the conceptual understanding and apprehension of this form of art. It attempts to reflect about its organizational logic and highlights relevant features to this mode of organization of thought in motion. It proposes to point out new possibilities for thinking about contemporary dance. Keywords: Dance; Contemporaneity; Body. **DANÇA**

CONTEMPORÂNEA: UM CONCEITO POSSÍVEL? O contemporâneo instala uma relação especial tempos. entre Giorgio Agamben os Este artigo tem como proposta realizar uma reflexão sobre os aspectos relacionados à idéia de “um” conceito de dança contemporânea. Para tanto abordaremos alguns trânsitos associados às técnicas contemporâneas de dança, as subjetividades e o imaginário inerente das sociedades contemporâneas que, implicam na possibilidade de construção de novas e diferentes experiências estéticas e no processo evolutivo de tal idéia. Assim, objetiva-se que nossos argumentos elaborem um entendimento crítico sobre modos de pensar a dança contemporânea. Desta forma, não se pretende aqui realizar um estudo comparativo entre os modos de organização do corpo na cena atual e nem uma retrospectiva histórica, mas sim apontar possíveis possibilidades de pensar a dança que se faz no aqui e agora. Tentaremos descrever, adiante, algumas características da dança contemporânea, que servirão para embasar nossas considerações a respeito da dança. A dança contemporânea: um conceito possível? a questão será discutida no decorrer do artigo, sem que se pretenda chegar a uma conclusão definitiva, mas tecendo considerações que possam colaborar no sentido de apontar leituras possíveis e características da

dança contemporânea. A questão central surgiu da necessidade de reflexão sobre esse modo de pensar-fazer dança, visa apontar pensamentos inerentes ao modo de produzir dança na contemporaneidade. Quero expor aqui, algumas reflexões pessoais oriundas da minha experiência como professora do curso de graduação em licenciatura em dança, das discussões informais sobre práticas contemporâneas de dança e da minha condição de artista coreógrafa. Partimos da hipótese de que existe uma variedade de significados e concepções conceituais para o termo dança contemporânea, pois identificamos como um campo de conhecimento, amplo, aberto, vivo, pleno de infinitas possibilidades de criação artística e, de processos em constante construção e transformação. A possibilidade de criar, inovar, romper com normas, regras e padrões hierárquicos, de se diferenciar e ser diferenciado vem ao longo da história da dança e das artes cênicas, estimulando corpos dançantes à composição de partituras cênico-coreográficas, revelando diferentes formas de linguagem expressiva do corpo, demonstrando seu modo de ver-sentir pensar e estar em comunicação com a realidade e com o mundo. Um aluno pergunta: professora, o que é dança contemporânea? Um amigo pergunta: Ana, o que é dança contemporânea? Um artista pergunta: O que é dança contemporânea? As indagações são freqüentes em diferentes espaços e tempos e, sempre me deparo com esse questionamento na minha vida. A ansiedade das pessoas por essa definição me coloca numa situação muito difícil, ou seja, explicar, apresentar e ter uma definição que seja absoluta, clara, única e compreensível a todos. A(s) resposta(s) para essa pergunta é sempre a mesma: não existe apenas um conceito que possa dar conta da complexidade da dança contemporânea, não existe apenas um caminho para se pensar a dança que é realizada na contemporaneidade, não existe apenas uma dança contemporânea por se tratar de construções coreográficas diversas, provenientes de lugares e culturas diferenciadas, etc. Assim, o tema dança contemporânea sempre gera discussões, dúvidas, conflitos e questionamentos. Diversos autores, pesquisadores e historiadores, estabelecem as noções sobre o termo moderno, modernismo, modernidade, contemporaneidade, pós-modernidade dentre outros sufixos. Termos estes que fazem parte do amplo Sistema

denominado Arte. Esses ciclos evolutivos e históricos crescem em forma de espiral, não havendo quebras e rompimentos abruptos, mas sim lentas transformações processuais. Abordar o tema dança contemporânea implica pensar antes de tudo no conceito de contemporâneo, onde a dança como componente importante dentro do amplo sistema Arte, faz parte na sua dimensão de “contemporaneidade” e na sua estrutura temporal. No seu ensaio *O que é contemporâneo* (2009), Giorgio Agamben, afirmava que a contemporaneidade é, pois, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele. Assim, é um movimento a um só tempo de ruptura e continuação. Salienta Agamben que, contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas sim as suas sombras. Anne Cauquelin (2005, p. 18) nos coloca que o sistema arte enquanto significado de “estado contemporâneo” não é o mesmo que predominou até recentemente, surge enquanto produto de uma alteração de estruturas, fazendo com que não possamos julgar as produções e as obras de acordo com o antigo sistema e, precisamos “ver que de forma a arte do passado nos impede de captar a arte do nosso tempo”. Para ela, o pós-moderno seria a mistura de tradicionalismo e novidade, de formas contemporâneas de encenação e de olhar na direção do passado. Desta maneira, Cauquelin (2005) bifurca o termo contemporaneidade em duas posições, distingue arte contemporânea de arte atual. Para ela, arte atual é o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presente, sem preocupação de distinção de tendências, pertencimentos e rótulos. Já, a arte contemporânea designa o heterogêneo, a desordem de uma situação, estando ligada a tradição histórica da arte, retorno as formas artísticas experimentadas, desprezando um conteúdo formal determinado. A arte contemporânea é composta pela reunião de uma considerável diversidade de estilos, movimentos e técnicas. A arte reflete o seu tempo, o pensamento dos artistas da época, a subjetividade individual e coletiva, a heterogeneidade da sociedade atual, privilegia aspectos relacionados à interdisciplinaridade, o pluralismo estético e a alteridade, dentre outros. Pensar em dança contemporânea requer compreender o contexto no qual a dança existe e está inserida, a capacidade de articular um pensamento

do contexto, o pensamento dos corpos dançantes e sua complexidade. Esse modo de organização do corpo, do pensamento que dança e da construção coreográfica, surge da necessidade de revelar e refletir o estado do mundo contemporâneo e da arte atual. A partir de inúmeras leituras e observações uma quantidade e variedade significativa dos modos expressivos do corpo em movimento, apontam para diferentes maneiras de fazer pensar dança. A dança contemporânea é uma forma de arte em constante construção e em organização contínua, utiliza de diferentes técnicas corporais, modos de apresentação, pluralidades estéticas, ambigüidades, descontinuidade, heterogeneidade, diversidade de códigos, subversão e multilocalização. Como compreender a dança contemporânea na atualidade? Gil (2001) coloca que como espectadores, não “compreendemos” a dança, porque ela não é feita para ser “compreendida”. O espectador não vê unicamente com os olhos, mas recebe o movimento dançado com seu corpo inteiro. Do movimento contínuo devemos captar a sucessão abstrata e as diferenças das formas. Para ele, seria vão descrever movimentos dançados para apreender todo o sentido e descobrir o nexo da coreografia, pois sua lógica não pode ser traduzida inteiramente no plano da linguagem e o pensamento verbal. Digamos que existem algumas características que apontam para legitimar a dança enquanto dança contemporânea e são relativizadas a partir de diferentes pontos de vista. Exemplificando, Pavlova (2002), aponta algumas destas características presentes na dança produzida atualmente, tais como: o silêncio, os bailarinos carecas, os corpos nus, os ruídos sonoros, a luz branca, o palco vazio, a interação com o público, o work in progress e o humor. Siqueira (2006) esclarece que a dança cênica, por seu caráter organizado, se estabelece como código não-verbal e pode incluir trabalhos executados em silêncio, acompanhados de falas, movimentos frenéticos ou quase sem movimentos, com ou sem uso de novas tecnologias, gestos, e recursos, figurino, cenário e iluminação, o que transmite mensagens ao espectador, revelando um universo cultural plural em que abordagens estéticas refletem diferentes contextos históricos, culturais, econômicos, religiosos e técnicos. Já, Tomazzoni (2006) em um texto que discute a contemporaneidade da dança, estabelece quatro fatos importantes para sua compreensão. Sendo eles: um jeito de pensar a

dança; não há modelo/padrão de corpo ou movimento; reafirmação da especificidade da arte da dança, onde o corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia num outro tipo de vocabulário e sintaxe; o princípio de que o pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento. O autor ressalta que: Num mundo de tantas conquistas e descobertas sobre nós, seres humanos, seria no mínimo redutor ficar tratando a dança como apenas uma repetição mecânica de passos bem executados. Fazer tais passos, na música, ursos, cavalos e poodles também fazem. Creio que o ser humano pode ir mais longe que isso. Talvez este seja o incômodo proposto por esta tal de dança contemporânea. A cena contemporânea abre-se para múltiplas leituras e a dança contemporânea traz diferentes olhares do/para o corpo, em diferentes formas de apresentações dos corpos dançantes, nos diversos espaços cênicos. É bastante comum ouvirmos interpretações sobre espetáculos de dança em distintos aspectos, essa obra é mais dançada e menos dançada, não tem movimento e deslocamento pelo espaço e não é dança, o corpo não apresenta os códigos estabelecidos pela dança clássica e não se configura como dança contemporânea, dentre outros. Portanto, o corpo que dança na cena contemporânea apresenta-se como transformação do real, da transgressão do cotidiano. Como argumenta Gadelha (2010, p. 20): A dança contemporânea apresenta, à primeira vista, o corpo sob dois aspectos importantes. De um lado, o corpo que dança engaja-se numa experiência corporal “extra-habitual”, não comum ao corpo. (...) De outro lado, é trabalhando nele mesmo que o corpo devém dança. (...) pensar o corpo não mais através “do que ele permite”, mas “do que ele pode”. A dança contemporânea é uma técnica ou estilo? Iannitelli (2004, p. 30) esclarece que técnica pode ser compreendida como o grau de habilidade ou de domínio de fundamentos exibidos em qualquer performance. Salienta ainda que, técnica na dança é uma forma de desenvolver habilidades na dança e o domínio dos seus elementos tais como o corpo, movimento e sua expressão poética. Para Fernandes, técnica não é imitação, mas sim direcionamento criativo, conectando os impulsos pessoais às demandas do ambiente. Estética é a reflexão teórica sobre a arte. Aqui, não utilizamos como teoria do belo, mas sim como teoria da arte. Siqueira (2006, p. 91): coloca-nos que a dança como arte cênica

busca o belo e pode assumir formas distintas, “(...) Belo aqui não se refere à aparência externa somente, o esteticamente belo pode ser até mesmo o que o senso comum classificaria como feio, desequilibrado ou pouco harmonioso- enfim, transgressivo ou subversivo”. Portanto, a dança contemporânea é composta de procedimentos provenientes de várias fontes, diferentes artistas, movimentos, abordagens, estilos e técnicas corporais. Assim, entendemos a dança contemporânea, como não sendo uma técnica, mas sim uma estética que abrange várias poéticas. Como aponta Gadelha (2010, p. 18): A dança contemporânea vai renovar os movimentos, bascular as convenções no âmbito estético. Essa proposição encontra apoio em Sanches (2005, p. 59) como na seguinte afirmação: Intriga-me sempre quando ouço alguém dizer, tomei aulas de dança contemporânea. Antes de qualquer coisa entendo a dança contemporânea como estética, jamais como técnica. É impossível dizer desenvolver uma técnica de dança de que abrace a multiplicidade da cena contemporânea. Acredito ser mais coerente falar em técnicas contemporâneas de dança. De tempos em tempos, a cada época são estabelecidos modelos que aparecem através da configuração de novos modelos de pensamento na/da dança, surgem novas organizações de pensamento e propostas de experimentação e exploração de construção coreográfica e a busca por um vocabulário próprio, singular e sua própria gramática. Conforme Louppe (2005, p. 9) diz: É que a dança, sobretudo a dança contemporânea, não produz imagens fixas. Ela suscita atos. A análise e a transmissão do ato, nós sabemos não passa pelo signo, mas pela contaminação entre os estados criados enquanto o movimento se desenvolve em graus de qualidades de energia, em tonalidades. A captação, a leitura desses dados só poderá ser imediata, ela não sofre atraso, nem se deixa passar por um enquadramento de tradução. A estrutura temporal não é linear- sucessiva, encontram-se numa rede de manifestações, informações, realizações cênicas não hierárquicas e as relações são estabelecidas concomitantemente. Observa-se a diversidade das linguagens, tendências das artes performativas expressas no corpo em diferentes poéticas e estéticas nos modos de fazer, dizer, pensar a dança. Em meados dos anos 40, do século XX, nos Estados Unidos, o coreógrafo Merce Cunningham, considerado pelos historiadores como o pioneiro da dança pós-moderna,

começava a trabalhar com as manipulações do movimento, enfatizando o movimento por si próprio, buscava experimentar a descoberta de um novo vocabulário para a dança, através de novos movimentos e organizações corporais culminando em novas práticas coreográficas. Ele rejeita a convenções e os princípios estruturais da construção coreográfica da dança moderna e estabelece princípios organizadores do corpo em movimento, novos códigos estéticos, a exploração do corpo que realiza um discurso, elementos estruturais para um novo pensamento de dança e a aplicação de conceito. Cunningham considerava que qualquer movimento pode ser material para a dança; a dança pode ser sobre qualquer coisa; qualquer procedimento pode ser um método válido de composição, pode ser concebida e encenada em qualquer lugar, autonomia das partes do corpo, independência da música, qualquer dançarino da companhia pode ser solista. Para ele, a dança não deveria exprimir nem o mundo interior nem exterior, mas apenas o movimento em sua materialidade. Desta maneira, o corpo em Cunningham expressa um jeito do movimento, trabalha com o movimento puro, onde o corpo é decomposto de maneira objetiva, apresenta vários eixos móveis e plásticos, multiplicação das articulações do movimento, a relação todo-partes é deslocada e ocorre a autonomia das partes do corpo. Entendemos com Cunningham que os elementos cênicos podem ter lógica e identidade separadamente, a independência formal da música e do movimento, recusa das formas expressivas, a dança pode ser com ou sem narrativa, a determinação e a introdução do acaso na coreografia, decomposição das sequencias orgânicas do movimento, construção de sequencias específicas para cada parte do corpo, descentralização do espaço cênico, projeção do vídeo na coreografia e a construção coreográfica em programas de computador. Nos anos 50, nos Estados Unidos, diversos dançarinos e coreógrafos também propuseram novos olhares sobre a dança, com a inserção do humor, mistura de estilos de música e dança, uso da improvisação, dança de tarefas, ações físicas e a exploração dos gestos habituais do cotidiano, “fundindo a vida pública e privada, o trabalho e a diversão, a arte e a experiência comum”. Banes (1999, p. 13) No início dos anos 70, nos Estados Unidos, Steve Paxton, em suas pesquisas de movimento buscava a sensação interior, as propriedades proprioceptivas e as sensações

cinestésicas que foram os estímulos para a criação e inicia a improvisação de contato (Contact Improvisation), dança de contato com um ou mais corpos e, contribui para a relação entre processo e produto. Técnica amplamente utilizada como pesquisa e material didático de improvisação e como conteúdo para montagem de obras artísticas na contemporaneidade. Nesse período aparece o diálogo e a interação entre diferentes linguagens artísticas, através da inclusão da interdisciplinaridade na performance cênica, mescla do teatro, música e dança, enredos com personagens definidos, texto, música ao vivo e o movimento de dança. No final do século XX, anos 80, na Europa, a celebração pelo virtuosismo, a energia física, o encenar do risco e do gasto de energia. Já, nos anos 90, “A não dança”, tendência performática e conceitual de alguns coreógrafos europeus, que exploravam em suas pesquisas a descoberta de variedades e possibilidades de movimento, diferentes formas de encenação e “a estética da recusa”. O corpo era visto como lócus para experimentações de forma analítica, revelando a lógica interna de estar no palco e no mundo. Surge a busca pela parada da dança, a recusa da dança e a imobilidade, revelando uma maneira de não dançar dançando. Representantes desse pensamento em movimento, temos: Xavier Le Roy, Jérôme Bell, Meg Stuart, dentre outros. De acordo com Schlicher (2001, p. 31): (...) eles buscam formas de se oporem às tradições. Não há mais nada para ser inventado. Eles começam com uma reflexão crítica sobre seu próprio meio de arte, seus instrumentos e suas condições de trabalho. Eles mais parecem analistas de movimento e do corpo do que coreógrafos, seguindo suas próprias pesquisas de movimento. A imagem do corpo na qual estão interessados é anti-virtuosa e anti-heróica. O ponto de partida frequentemente é seus próprios corpos, a examinação das deficiências de seus corpos, das limitações físicas individuais. O corpo na dança do agora aponta uma nova compreensão da corporalidade, onde o pensamento se faz corpo e o corpo que dança se faz pensamento, tornando-se um amplo território de pesquisas para múltiplas experimentações, explorações e descobertas. Aqui, o corpo é compreendido como sujeito e objeto da própria dança, revelando corpos que transformam o real e transgridem o cotidiano, corpos criativos, fragmentados, com múltiplos discursos e estéticas, híbridos,

desterritorializados e nômade. Como se refere Setenta (2008, p. 36): Assim, o corpo é sempre o estado de um processo em andamento de percepções, cognições e ações mediadas. O corpo organiza as suas mediações e a sua relação com o mundo, onde tanto opera a regularidade quanto o acaso. O corpo é mídia não no sentido de ser um primeiro veículo de comunicação, mas como produtor da comunicação de si mesmo, daquilo que ele é no momento em que se comunica. As negociações desencadeadas pela relação de troca com o ambiente constroem o corpo que atua de modo singular numa presentidade imediata. O corpo apresenta-se sem padrões estéticos definidos, onde o belo pode ser o feio, a inexistência de um corpo ideal, apresenta-se com formações diversas em suas estruturas físicas. Ocorre no corpo uma lógica não linear, aberta, qualitativa e expressiva, sem ordem e hierarquia, com a contínua e mútua relação entre o interno e o externo. Muitas vezes, o corpo nu é exposto para a platéia para observação dos espectadores, sendo espaço para múltiplas possibilidades de comunicação e expressão, tornando-se tema e matéria das criações coreográficas. O corpo está em constante construção é (re)construído em diferentes técnicas e movimentos, partindo de diferentes métodos e procedimentos de pesquisa. Corpo este concebido na complexidade das incertezas, ligados aos saberes, fazeres e dizeres de um pensamento que/de dança. Portanto, não existe apenas um corpo, mas sim múltiplos corpos. Portanto, na dança contemporânea inicia-se uma gramática coreográfica que não se restringe a um único código, normas e regras de movimento, onde múltiplos fazeres, olhares, escolhas, diálogos e possíveis dramaturgias do corpo podem ser observados. Embora a inter-relação entre as artes tenha ocorrido também em épocas anteriores, a dança contemporânea abre possibilidades para as múltiplas formas inter, multi e transdisciplinares, na relação, interação e diálogo com outras expressões artísticas, tais como o teatro, artes plásticas, performance, literatura, cinema, música e tecnologia, estabelecendo diferentes diálogos criativos e fusões estéticas coreográficas. Podemos afirmar que na contemporaneidade, não existe um modelo ideal que norteia, permeia e direciona o treinamento corporal, onde dançarinos e coreógrafos utilizam diferentes técnicas de corpo que vão servir para a construção de suas criações e composições coreográficas.

A dança contemporânea apresenta algumas características como um modo de pensamento que dança, combinações de diferentes, estilos, movimentos, técnicas e estéticas, a multiplicidade de significados e inúmeras possibilidades de criação e expressão do corpo dançante. As técnicas tradicionais tais como Martha Graham (contração e relaxamento), Doris Humphrey (queda e recuperação), José Limon, Hanya Holm, dentre outros. Além de outras técnicas tais como a capoeira, ginástica de solo, tai chi chuan, yoga, meditação, técnicas circenses, danças folclóricas e populares, artes marciais, ginástica rítmica e aeróbica, clown, atividades cotidianas tais como andar, correr, etc. Acrescentando a essas, técnicas de interpretação teatral, canto, mímica, pantomima e técnica de voz. A inserção da educação somática com os princípios de organização do corpo para a preparação corporal e os fundamentos sendo utilizados para as criações artísticas. Além destas características, citadas anteriormente destacamos outras que também se fazem presentes em obras de criadores e pensadores do corpo dançante na contemporaneidade, tendências gerais são utilizadas pelo corpo dançante. Vejamos, a seguir: liberdade de criação e pensamento, liberação do corpo; utilização do acaso e da improvisação como ferramenta de criação; na construção coreográfica, tanto o processo quanto o produto são apresentados; a estética desenvolvida por um único coreógrafo demonstra a estética e a singularidade desse artista, revelando a sua assinatura pessoal. Diferentes fatores contribuem para a assinatura pessoal do criador tais como: a cultura, relação e visão de mundo, história corporal e formação em dança; criação de dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas; não existe a fixidez de um único código gestual e de movimentos; desterritorialização dos espaços convencionais de apresentação, o entre - lugar que ultrapassa e borra os limites espaciais, tais como galpões, fábricas, museus etc.; sem delimitação do espaço cênico e platéia; incorporação de elementos de diversos períodos históricos e movimentos artísticos. Os dançarinos atuam como intérpretes, pesquisadores de movimento ou de modelos para experimentos dos coreógrafos, participam como criadores das obras juntamente como o coreógrafo, dramaturgo e o diretor, atuando de maneira autônoma e tem a possibilidade de intervir na construção coreográfica; não a dicotomia entre teoria e prática, onde os corpos

práticos e corpos teóricos complementam-se em movimentos diferenciados; -investigação das capacidades psicofísicas dos dançarinos; busca constante por novos modos de dançar e de não dançar e diversos coreógrafos utilizam de diferentes técnicas de preparação corporal adequada a cada espetáculo; o dançarino- intérprete precisa se adequar física e intelectualmente ao projeto e a intenção estética do criador e a ruptura; diferentes formas de construção do corpo dançante e no elenco das companhias, diferentes tipos físicos e não dançarinos; mudança radical do conceito tradicional de dança, ou seja, muitas danças apresentadas na atualidade, não se encontram passos, nem músicas e talvez sequer movimentos compreendido enquanto deslocamento no espaço; formas comuns de pensamentos em dança pelos criadores de uma mesma época, embora com propostas distintas, dentre outras. O emprego de recursos tecnológicos audiovisuais e digitais; obras artísticas que reconhecem e rearticulam o social, o político e o ideológico; enquanto estética a dança não fixa normas espaciais ou temporais, não utiliza mídia ou materiais específicos, nem estabelece modos de recepção; o diálogo interdisciplinar entre a dança e as outras artes; a influência de diversas matrizes culturais nas produções culturais; trabalhos não narrativos; presença do humor da ironia e da paródia; independência entre música e dança; utilização da voz em off ou ao vivo e em idiomas diversos; exploração de linhas e formas projetadas pela iluminação. Deste modo, no tempo atual, no estado contemporâneo, o pluralismo estético e ecletismo se fazem presente, período este onde não existe a negação de absolutamente nada, tudo é reapropriado e aceito. A (in)conclusão, devemos conceituar a dança contemporânea como um “estudo de casos”. De fato, “a” dança contemporânea não existe. Sendo assim, é impossível definir “um” conceito de dança contemporânea. Como diz uma aluna: dança contemporânea é um tiquim de cada coisa, um tiquim dali, um tiquim daqui!”. Sic. E, no aqui e agora, no atual e no contemporâneo, o que queremos que a dança seja?

Referências bibliográficas: AMGBEN, Giorgio. O que é contemporâneo. Jornal Clarín, publicado em 21/3/2009 BANES, Sally. Greenwich Village

1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. GADELHA, Rosa Cristina Primo. A dança possível: as ligações do corpo na cena. Fortaleza: Expressão gráfica, 2006. _____. Corpografias em dança contemporânea. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará, 2010 GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2008. IANNITELLI, Leda Muhana. Técnicas de dança: Redimensionamentos metodológicos: Salvador, Revista Repertório Teatro & Dança n. 7 Salvador: 2004. SANCHES, Antrifo. Reflexões acerca da formação do corpo na dança contemporânea. Salvador: UFBA-PPGAC 2005 SETENTA, Jussara Sobreira. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008. SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006. SCHLICHER, Susanne. O corpo conceitual: tendências performáticas na dança contemporânea. IN: Revista Repertório, ano 4 n. 5. Salvador: UFBA, PPGAC. LOUPPE, Laurence. Les imperfections du papier, In: LOUPPE, Laurence (org.) Danses tracées. Paris : Dis Voir, 2005. p. 9-33. PAVLOVA, Adriana. Deu a louca no coreógrafo. Jornal O Globo 1/11/ 2002. INTERNET: FERNANDES, Ciane. <http://www.revista.art.br/site-numero-1/trabalhos/pagina/12.htm> TOMAZZONI, Airton. Essa tal dança contemporânea. www.idanca.net. Acesso em 17, abril de 2006. O termo criado em 1926 por críticos da época. Dança contemporânea é utilizado na França e no Brasil e dança pós-moderna nos Estados Unidos.

TEXTO 3

SISTEMA LABAN/BARTENIEFF DE ANÁLISE DE MOVIMENTO: GRANDES TEMAS - CAMINHOS PARA UMA PRÁTICA CRIATIVA DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Luísa Fedrizzi el Andari¹

Resumo: Este estudo apresenta considerações a partir de propostas de trabalho com dança para crianças de quatro a seis anos, que se encontram na Educação Infantil. A temática principal destas propostas parte dos Grandes Temas do Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento. Verificam-se referenciais nacionais para a Educação Infantil; apresentam-se ideias de autores que refletem sobre a dança no contexto escolar; e são apontados possíveis caminhos para a prática criativa do Sistema Laban/Bartenieff com crianças dentro do contexto supracitado. As propostas são aplicadas e verificadas em duas escolas de educação infantil da cidade de Caxias do Sul – RS. Palavras-chave: Dança-educação;

Educação Infantil; Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento.

LABAN/BARTENIEFF SYSTEM OF MOVEMENT ANALYSIS: GREAT THEMES – PATHS FOR A CREATIVE DANCE PRACTICE IN THE INFANT EDUCATION

Abstract: This study presents considerations about some proposals for dance teaching to four-to six-year-old children in the Infant Education in Brazil. The main subject of these proposals is the Great Themes of the Laban/Bartenieff System of Movement Analysis. The National Infant Education Curriculum Framework is verified. Ideas from authors that reflect on dance in the school context are presented. Possible ways to a creative practice of the Laban/Bartenieff System of Movement Analysis with children are presented. The proposals are applied and verified in two Infant Education Schools in the city of Caxias do Sul (Rio Grande do Sul – Brazil). Keywords: Educational dance; Childhood education; Laban/Bartenieff System of Movement Analysis.

Introdução A Educação Infantil é uma etapa escolar de grande importância, visto que as experiências vividas nesta fase influenciam diretamente o desenvolvimento e a formação do ser humano. Atuando como professora de dança na educação infantil, há quatro anos, percebo o

Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento (Sistema L/B) como um grande campo de pesquisa, investigação e contribuição para o trabalho criativo que desenvolvo com crianças no ambiente escolar. 1Luísa Fedrizzi el Andari - Formada no Curso Normal (Magistério) pelo Colégio São Carlos - Caxias do Sul/RS. Licenciada em Dança - graduação - pela ULBRA (Universidade Luterana do Brasil) - Canoas/RS. Especialista em Sistema Laban/Bartenieff - pós-graduação - pela FAV (Faculdade Angel Vianna) - Rio de Janeiro/RJ. ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. No presente estudo realizo uma reflexão crítica acerca de minha pesquisa realizada como trabalho de conclusão de curso² da pós-graduação em Sistema L/B, que trata de uma abordagem didática e metodológica desse Sistema em aulas de dança com crianças de quatro a seis anos no contexto escolar, com foco nos quatro Grandes Temas que envolvem todo o Sistema: Interno-Externo, Ação-Recuperação, Função-Expressão, Mobilidade-Estabilidade. Na referida monografia, foram apresentadas quatro propostas de trabalho (uma para cada Grande Tema), com duração de cinco, seis ou mais aulas cada, descrevendo, passo a passo, as atividades que foram trabalhadas com três turmas de crianças das idades citadas acima, duas da Escola de Educação Infantil ABC e uma da Escola de Educação Infantil Crescer (ambas localizadas na cidade de Caxias do Sul – RS). Neste artigo, faço uma reflexão pós-prática de todas essas atividades, e busco situar o leitor sobre a realidade brasileira do ensino da dança, apontando alguns suportes encontrados para meu trabalho. Assim, além da abordagem do próprio Sistema e da apresentação dos quatro Grandes Temas, considero no processo desta pesquisa os Referenciais Curriculares Nacionais (brasileiros) para a Educação Infantil, os Parâmetros Nacionais de Qualidade da Educação Infantil e a Base Nacional Comum Curricular, todos estes previstos pelo Ministério da Educação, além de reflexões de alguns autores acerca da prática docente da dança no contexto escolar. Busco analisar criticamente a viabilidade e a importância do trabalho com os Grandes Temas do

referido Sistema, abordando o movimento e a dança como um caminho de percepção acerca da relação entre o indivíduo, o outro e o espaço. O Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento O Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento (Sistema L/B), segundo Bartenieff (2002), proporciona um conhecimento aprofundado sobre o corpo em movimento. Ele pode ser abordado por questões didáticas e metodológicas a partir de quatro categorias que se modificam mutuamente e que nos permitem observar, 2AUTOR. Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento: Grandes temas – caminhos para uma prática criativa de dança na educação infantil. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização)-Faculdade de Dança Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2018. ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. descrever, criar, experimentar, analisar e registrar o movimento humano. São elas: Corpo, Esforço, Forma e Espaço. Em inglês: Body, Effort, Shape, Space, (BESS). O estudo do movimento a partir de cada categoria nos indica um caminho de respostas para as seguintes perguntas: o que se move = Categoria Corpo; como se move = Categoria Esforço; com quem se move = Categoria Forma; e onde se move = Categoria Espaço. Os Grandes Temas Existem quatro Grandes Temas que envolvem e permeiam todos os aspectos do Sistema Laban/Bartenieff (Sistema L/B). São eles: Interno/Externo, Ação/Recuperação, Função/Expressão e Mobilidade/Estabilidade. Não estão aqui apresentados em ordem de importância, visto que não há hierarquia entre eles. Interno/Externo: Segundo Hackney (2002), são reflexos um do outro e estão sempre em uma relação criativa, o que proporciona coerência e significado ao movimento humano. Miranda (2008) acrescenta que o suporte do corpo não está dentro dele; ele existe a partir da troca permanente com o fora-dentro de si. Nas aulas para crianças, deseja-se que o aluno/dançarino esteja consciente de suas sensações enquanto interage com o meio. Conforme Fernandes (2006), “é a partir deste diálogo Interno/Externo que ocorre o aprendizado corporal”. Para o trabalho em

dança, com enfoque nesse tema, algumas perguntas podem auxiliar no trato com alunos, como sugestão de Hackney (2002): “Como esse movimento que você vem fazendo é dentro de você? Que significado ele tem para você? Quando você ouve a palavra interno ou a palavra externo, o que vem à mente?” Ação/Recuperação: Outro grande tema trata dos conceitos e das relações entre Ação/Recuperação, o qual “refere-se ao processo ou tendência natural de recuperar-se de alguma atividade através de qualidades complementares ou diferentes, estabelecendo um ritmo de equilíbrio no corpo” (FERNANDES, 2006, p. 266). Cox e Studd (2013) lembram que Ação e Recuperação são relativas e diferentes para cada um, pois aquilo que é a Recuperação para uma pessoa pode ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. não ser para outra. Independente de qual movimento seja a Ação e qual seja a Recuperação, Hackney (2002) afirma que uma seguida pela outra é um ciclo natural do corpo, para que o mesmo possa se reabastecer e para manter a vitalidade do movimento. Função/Expressão: Cox e Studd (2013) contextualizam a Função como o lado anatômico do movimento (que inclusive pode ser analisado cientificamente), estando relacionada ao “que” se move. Já a Expressão trata mais do “como” e do “por que” o movimento acontece. Fernandes (2006) aponta que “a expressividade e a funcionalidade estão em constante relação”. É interessante que o professor/mediador tenha a consciência de que, ao aprimorar a função de um membro do corpo, como, por exemplo, fortificando a musculatura, conseqüentemente poderá melhorar também a expressão deste membro em movimento. Da mesma forma, enfatizar a expressão em determinada movimentação pode aperfeiçoar aspectos relativos à função. Miranda (2008) aponta que há uma necessidade de vida (expressão) em todos os movimentos, até mesmo nas ações cotidianas conhecidas como funcionais (caminhar, sentar, levantar), o que vai ao encontro da afirmação de Bartenieff apud Hackney (2002), de que corpo não é um símbolo de expressão, mas sim a própria expressão.

Conforme sugestão de Hackney (2002), algumas perguntas podem auxiliar no trabalho com alunos. “De que se trata esse movimento para você? Como a função está lhe ajudando a se expressar no mundo? Como a expressão está realmente funcionando para você?”

Mobilidade/Estabilidade: São opostos que se complementam, pois “todo movimento contém os dois conceitos, Mobilidade e Estabilidade, um tornando o outro possível.” (FERNANDES, 2006, p. 268). É importante frisar que estabilidade não significa falta de movimento, porque mesmo o conceito de “ficar parado” é dinâmico. Este tema, segundo Fernandes (2006) está ligado aos conceitos de fluxo contido e fluxo livre, pois nos remete a questões como: “Quando ficar parado? Quando mover-se?”. Cox e Studd (2013) exemplificam esta relação: se uma pessoa está com medo de cair, normalmente ela contém o fluxo. Porém, isso aumenta as chances de ela cair, pois não fica com o corpo disponível para se acomodar às mudanças de peso e de espaço que talvez sejam necessárias para o momento. ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em:

<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. A dualidade entre mobilidade e estabilidade trata de oscilações, “onde a estabilidade é percebida como estabilidade móvel, uma frequência mais calma, que refreia a mobilidade enlouquecida”.

(MIRANDA, 2008, p. 42). Hackney (2002) traz como exemplo um ditado popular que fala que há dois presentes que precisamos dar às crianças: raízes e asas. A autora afirma que é necessário focar nos elementos de estabilidade e mobilidade e, principalmente, na relação entre eles. Pois abordar a estabilidade faz com que a mobilidade se torne mais disponível, visto que um senso de enraizamento promove segurança e sensação de liberdade, já que há suporte. A Dança na Escola de Educação Infantil:

Contexto Brasileiro A inclusão da dança na disciplina de Arte no Brasil vem sendo um desafio para os profissionais da área de Licenciatura em Dança que estão ingressando nas escolas. Na Educação Infantil, a dança é comumente trabalhada como uma brincadeira ou uma atividade física pelos próprios professores de sala de aula. Marques (2012) comenta que,

historicamente no Brasil, a área da dança é marcada pela falta de profissionais qualificados para ensiná-la e, como consequência, frequentemente deixada a cargo de professores com outras formações, como Pedagogia, Educação Física ou Arte, que em sua maioria não tem a experiência ou a reflexão pedagógica sobre as especificidades da dança. No Brasil, existe um documento norteador para o trabalho com a Educação Infantil, chamado de Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil³ (abreviado pela sigla RCNEI), escrito em 1998. Este documento apresenta um conjunto de reflexões acerca do contexto educacional, para crianças de zero a seis anos, traçando objetivos, conteúdos e orientações didáticas para os educadores. Analisando o RCNEI (1998), percebe-se que não está previsto especificamente o ensino da dança para as crianças da maneira como estão previstas a música e as artes visuais. Porém, os capítulos que tratam sobre o movimento e a expressividade das crianças aborda a dança como uma das maneiras de desenvolvê-lo. O documento pode ser consultado através do link: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/volume3.pdf> ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 30 de março de 2019. O documento, que é norteador para o trabalho com Educação Infantil em todo o Brasil, apresenta um capítulo inteiro dedicado ao movimento da criança. Em contradição, a dança não é conteúdo obrigatório. E, quando a dança aparece como uma sugestão ou possibilidade, não há menção sobre qualquer exigência de um profissional especializado, graduado em Licenciatura em Dança. Percebe-se que o que se solicita que os professores de educação infantil, formados em pedagogia, trabalhem com os alunos em termos de movimento, poderia ser mais eficaz e melhor trabalhado por um profissional com capacitação específica da área da dança. O ensino especializado da dança nas escolas de educação infantil, sob coordenação de um profissional da área, é subentendido como serviço opcional, e as escolas que oferecem essa atividade a apresentam como um diferencial. Para as crianças de 4 a 6

anos, são traçados pelos RCNEI alguns objetivos para o desenvolvimento do movimento. São eles: Ampliar as possibilidades expressivas do próprio movimento, utilizando gestos diversos e o ritmo corporal nas suas brincadeiras, danças, jogos e demais situações de interação; explorar diferentes qualidades e dinâmicas do movimento, como força, velocidade, resistência e flexibilidade, conhecendo gradativamente os limites e as potencialidades de seu corpo; controlar gradualmente o próprio movimento, aperfeiçoando seus recursos de deslocamento e ajustando suas habilidades motoras para utilização em jogos, brincadeiras, danças e demais situações; utilizar os movimentos de preensão, encaixe, lançamento etc., para ampliar suas possibilidades de manuseio dos diferentes materiais e objetos; apropriar-se progressivamente da imagem global de seu corpo, conhecendo e identificando seus segmentos e elementos e desenvolvendo cada vez mais uma atitude de interesse e cuidado com o próprio corpo. (RCNEI, 1998, P 27). Ao analisá-los, impossível não relacioná-los com os conteúdos do Sistema Laban/Bartenieff, pois suas temáticas contemplariam os objetivos desejados. O trabalho realizado por um profissional específico da dança vai ao encontro da afirmação encontrada nos RCNEI: [...] é possível criar, intencionalmente, oportunidades para que as crianças se apropriem dos significados expressivos do movimento. A dimensão expressiva do movimento engloba tanto as expressões e comunicação de ideias, sensações e sentimentos pessoais como as manifestações corporais que estão relacionadas com a cultura. A dança é uma das manifestações da cultura corporal dos diferentes ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março.

Disponível em:

<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. grupos sociais que está intimamente associada ao desenvolvimento das capacidades expressivas das crianças. (RCNEI, 1998, p. 30). Assim, entendo que é interessante que o trabalho com dança não aconteça somente através da cópia e repetição. Ao contrário, deve proporcionar momentos de exploração e descoberta, com improvisações

direcionadas, concordando com o que preveem os Referenciais: “A aprendizagem da dança pelas crianças, porém, não pode estar determinada pela marcação e definição de coreografias pelos adultos.” (RCNEI, 1998, p. 30) Também há no Brasil, lançados recentemente - em 2018 - outros dois documentos norteadores: a Base Nacional Comum Curricular⁴ e os Parâmetros Nacionais de Qualidade da Educação Infantil⁵. Na Base Nacional Comum Curricular (Ministério da Educação, 2018) são abordados como um campo: o corpo, os gestos e o movimento, apresentando o fato de que as crianças exploram o mundo, o espaço e os objetos, formam relações, expressam seus sentimentos, produzem conhecimento sobre si e o mundo, através do corpo. O documento aponta, ainda, a dança como uma das maneiras de entrelaçar corpo, emoção e linguagem. Os Parâmetros Nacionais de Qualidade da Educação Infantil estão divididos em áreas focais. A área focal 4 – Currículos, Interações e Práticas Pedagógicas - está subdividida em princípios, sendo que um deles é chamado de Qualidade das Interações. Dentro deste princípio são apontados parâmetros para o professor. Destaco o parâmetro 4.2.12: “Possibilitar que crianças expressem seus sentimentos e pensamentos e possam fazer uso de diferentes linguagens para se expressar” (Ministério da Educação, 2018, p. 50). Encontro, a partir destes dois documentos acima citados, um suporte para validar a importância do trabalho da dança na educação infantil, entendendo que o movimento e a dança são formas de linguagem e vias diretas para a expressão de sentimentos e pensamentos. A Dança na Escola: Reflexões 4O documento pode ser consultado através do link: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/> 5O documento pode ser consultado através do link: https://undime.org.br/uploads/documentos/phpL4cLyK_5c3e0fd376fd9.pdf ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. O movimento é essencial quando se diz respeito ao universo infantil. Ossona (1998) comenta que mover-se está associado à inteligência e aos sentimentos, assim como com a capacidade de

estabelecer comunicação e conexões. Por isso a exploração de movimentos aumenta o potencial expressivo do ser humano. De acordo com Laban (1985 apud MARQUES, 2001), a criança e o adolescente precisam ter a oportunidade de expressar suas subjetividades enquanto corpos que dançam, experimentam exploram e se conhecem. Neves (2006) afirma que a dança contribui para a criação e ampliação do vocabulário pessoal de movimento do aluno, assim como para a criação da identidade, valorizando e respeitando as individualidades. Pois “cada um deve acreditar ser uma pessoa que é dançarina, e não um dançarino que é uma pessoa” (FERREIRA, 2008, p. 108). Reconhece-se que todo ser humano carrega consigo uma vasta experiência, independente do seu tempo de vida; ignorar este conhecimento que vem agregado ao corpo é transformar a dança em algo impessoal. Bertazzo (2014) concorda, pois afirma que mesmo em exercícios de movimentos orientados, manifestam-se as histórias individuais de cada corpo. Valorizar as bagagens de cada um, mesmo que para isso surjam múltiplas diferenças, é enriquecer o ensino e formar cidadãos criativos, sensíveis e conscientes. Quanto à postura do professor, Marques (2001) afirma que o educador que atua como mediador, e não como transmissor/detentor do conhecimento, proporciona ao educando uma compreensão mais abrangente do que é dançar. Identifico, portanto, que manter os alunos motivados, conscientes e descobridores, desde cedo, de suas próprias limitações e possibilidades é um dos mais importantes papéis do professor de dança da educação infantil, e o trabalho com o Sistema Laban/Bartenieff pode ajudar nesse processo. Análise Crítica: Reflexões pós-prática docente de dança com crianças de quatro a seis anos, a partir dos Grandes Temas Foram realizadas, durante o primeiro semestre de 2018, práticas de dança embasadas nos Grandes Temas do Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento em duas escolas da cidade de Caxias do Sul – RS - Brasil: Escola de ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. Educação Infantil ABC e Escola de Educação Infantil

Crescer, com autorização das direções de ambas as escolas.

Interno/Externo: Esta proposta teve como base a exploração de dois objetos diferentes: a pena e a pedra, como estímulos para a compreensão do conceito de Interno-Externo. Foram objetivos desta proposta: explorar o movimento corporal, tendo como estímulo inicial a pedra e a pena como objetos e o conceito de Interno Externo como suporte teórico; e perceber a relação contínua de trocas entre Interno Externo. As aulas passaram pelas seguintes etapas: sentindo na pele o peso da pena e o peso da pedra; observando a pena e a pedra com a intervenção do sopro e representando em movimento; observando a queda do objeto ao chão e representando em movimento; e investigando o movimento corporal a partir dos objetos pena e pedra. Destaco que as trocas entre Interno e Externo acontecem todo o tempo nas aulas de dança com as crianças. Com o trabalho realizado, o que mudou foi a compreensão e a consciência das crianças de que estes aspectos existem e fazem parte de suas vidas. Como exemplo, apresento o relato de um aluno que percebeu que, no parquinho, quando um colega começava a se movimentar como pedra (objeto associado durante as atividades da aula de dança com peso forte, espaço direto e tempo rápido), parecia que ele e todos ficavam mais agitados, acordados e acelerados. Mas quando acabava o recreio e a professora começava a respirar e caminhar como uma pena (objeto associado durante as aulas com o peso leve, espaço indireto e tempo lento), chamando-os, ele já ia aos poucos se acalmando, e achava que os colegas também. Ou seja, houve a percepção de que um estímulo externo afetava não só a sua dinâmica interna como a dos colegas. E vice-versa.

Ação/Recuperação: Esta proposta teve como base a exploração de diferentes animais: girafa, tigre, tartaruga, lebre, bicho-preguiça, formiga, elefante e pulga, como estímulos para a compreensão do conceito de Ação/Recuperação. Foram objetivos: experimentar movimentações que se complementam em um ciclo de ação-recuperação, inspiradas em imagens de animais; e perceber a importância da realização de atividades contrastantes, porém complementares, para manter a vitalidade e a energia nos movimentos. ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da

FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março.

Disponível em:

<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. As aulas passaram pelas seguintes etapas: conhecendo a girafa e o tigre; lembrando e explorando a girafa e o tigre; conhecendo outros animais; explorando os animais; criando novos animais; improvisando a partir dos animais. Foram utilizadas imagens impressas e vídeos dos animais para auxiliar na compreensão. Aqui também cabe um destaque: analisando as colocações das crianças, percebi que, por mais que não usassem exatamente a nomenclatura de Ação Recuperação, elas estavam sentindo este ciclo no corpo e compreendendo a sua importância. Observei que isso as mantinha mais tempo em movimento e engajadas na atividade. Reflito que o ciclo de Ação-Recuperação não estava acontecendo somente no sentido de manter os seus corpos ativos e disponíveis para o movimento, mas também tinha um papel muito importante de manutenção da atenção e do engajamento interno das crianças, que ao se recuperarem constantemente, não apresentavam dispersão (o que é muito comum nesta idade, em atividades muito repetitivas). Função/Expressão: Esta proposta teve como base a execução de tarefas relacionadas a desenhos do corpo no espaço e mapas de movimento como estímulos para a compreensão e exploração do conceito de Função/Expressão. Foram objetivos: relacionar a função de movimento, a partir do desenho no papel, com suas habilidades expressivas; e perceber que funcionalidade e expressividade estão em constante relação. As aulas passaram pelas seguintes etapas: movimentando o corpo a partir da letra do nome; explorando o desenho da letra com o corpo; criando o mapa de movimento; adicionando expressão ao mapa de movimento; e explorando os mapas de movimento. As aulas contaram com folhas de papel e giz de cera. O destaque, nesse caso, é que, durante as práticas nas escolas de educação infantil ABC e Crescer, foi possível identificar que a Expressão faz parte do dia a dia das crianças. Mas às vezes, por estarem concentradas na Função (preocupação com as habilidades funcionais do corpo), acabavam contendo as suas expressividades. Da mesma forma, ao adicionarem Expressão, algumas vezes se perdiam na tarefa que estava sendo realizada. O grande desafio foi auxiliá-las a encontrar um equilíbrio.

Percebo que este se encontra justamente na transição entre Função e Expressão, uma dando suporte para outra. É interessante que seja dado ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em:

<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. um tempo significativo para a prática de movimentos, para que as crianças fiquem seguras e tenham tempo para treinamento das habilidades funcionais necessárias e então possam desprender-se e adicionar Expressão. Mobilidade Estabilidade: Esta proposta teve como base a exploração de alguns dos Padrões Neurocinesiológicos de Desenvolvimento6 (categoria Corpo) relacionados a animais, como estímulos para a compreensão do conceito de Mobilidade/Estabilidade. Foram objetivos: experimentar a Estabilidade como um suporte para a Mobilidade, construindo um senso de enraizamento que proporcione a liberdade de movimentação; bem como perceber a relação entre Mobilidade e Estabilidade, reconhecendo que uma complementa e potencializa a outra. As aulas passaram pelas seguintes etapas: conhecendo o Padrão Homólogo (divisão parte superior/parte inferior); conhecendo o Padrão Homolateral (divisão lado direito/lado esquerdo); conhecendo o Padrão Contralateral (cruzado); explorando os três Padrões trabalhados; e utilizando jogos a partir dos conceitos estudados. Foram utilizadas fitas coloridas amarradas nos corpos das crianças para auxiliar na compreensão. Aqui destaco que, quanto ao tema Mobilidade-Estabilidade, a consciência de movimento e de corpo gerada através das atividades possibilitou que enxergassem seus corpos como ferramentas com duas habilidades complementares: uma para mover-se e outra para estabilizar-se. As atividades exploradas ajudaram as crianças a tornarem-se capazes de separar seus corpos em partes para usá-las como um todo, mantendo relações onde uma parte é suporte de outra, e vice-versa. Percebi meus alunos envolvidos na experimentação, e ousar dizer que a exploração deste tema foi a que mais lhes trouxe a consciência de que estavam tendo descobertas individuais, pois mostraram-se, em outros momentos após estas aulas, mais cientes de suas limitações e de suas

possibilidades; assim como mais estimulados a 6 É possível observar uma relação entre o desenvolvimento do ser humano e a evolução das espécies, ou seja, uma relação entre ontogênese e filogênese. Aspectos do movimento que estão presentes nos animais, partindo de um organismo unicelular (como a ameba), para um peixe, um anfíbio, um réptil até o mamífero se assemelham a aspectos do movimento do ser humano durante o seu desenvolvimento, sendo que “durante seus primeiros anos de vida, a criança move-se de uma forma gradualmente mais complexa, organizando os padrões motores e estabelecendo a estrutura de seu sistema neuromuscular” (FERNANDES, 2006, p. 56). ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em:

<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. desenvolverem por caminhos próprios as habilidades de equilíbrio, movimento e demais desafios corporais através do jogo (que para eles é pura diversão!) que alterna entre onde sentir-se móvel e onde sentir-se estável. Considerações finais A dança possui papéis educacionais fortíssimos. Como educadores, precisamos saber aproveitá-la como ferramenta para formar cidadãos criativos, sensíveis e conscientes sobre si mesmo e sobre os outros. Penso que esse é o ponto chave da dança-educação: ser uma área de conhecimento que dá ferramentas aos alunos para aprimorarem aspectos sociais, cognitivos, emocionais, físicos e pessoais. Reconheço a importância de nós, profissionais da dança voltados ao contexto escolar, lutarmos constantemente para a validação do nosso trabalho, conectando aquilo que acreditamos com materiais de referência ao ensino, como experimentei fazer ao citar os documentos nacionais publicados pelo Ministério da Educação e ao relacioná-los com meu trabalho. Encontro no Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento um grande suporte para realizar minha função de educadora da área de Dança/Arte na Educação Infantil. Como um pilar forte que sustenta uma construção de vários andares, percebo que este Sistema vem sendo a base sólida para ideias criativas e fundamentais do meu trabalho com dança. Destaco como aspecto indispensável para o bom rendimento das aulas a

presença da ludicidade; isso facilita o processo de aprendizagem e aumenta o interesse das crianças. É interessante observar que a ludicidade está intimamente relacionada ao tema Função-Expressão, pois é uma ferramenta para dar cor, emoção e expressão às atividades funcionais que são também fundamentais para o desenvolvimento do ser humano. A abordagem criativa dos Grandes Temas do Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento, trazendo conceitos pertencentes às quatro categorias (Corpo, Esforço, Forma e Espaço) é viável e de grande importância, proporcionando benefícios aos alunos. Afinal, a contribuição acontece na medida em que a criança experimenta, através do movimento, a exploração do corpo, do espaço e da relação ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em:

<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. com o outro, ou seja, na medida em que o movimento se relaciona diretamente com aspectos expressivos nos âmbitos emocional, cognitivo e afetivo. O Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento é uma ferramenta interessante e de muito potencial para desmistificar algumas questões do ambiente escolar, e para transformar as classificações de “bom” e “ruim” em “modos diferentes de ser”. Quando a criança experimenta no corpo uma maneira diferente de se movimentar, a transformação acontece. Ela passa a entender que há outros padrões e a ter a opção de ser diferente, e também compreende o outro, que não é igual a si. Não quer dizer que precise ou que vá desejar mudar, mas conhece a possibilidade de fazê-lo. Isso é transformador; ousar dizer que não só para o próprio indivíduo, mas para toda a sociedade da qual ele faz e fará parte. Identifico que, com crianças de quatro a seis anos, não é necessário trabalhar com a nomenclatura do Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento para alcançar os objetivos propostos, apesar de ter também percebido que é possível fazê-lo. Os Grandes Temas do Sistema estão presentes não só intencionalmente nas aulas de dança, como também naturalmente na vida. As trocas existentes entre o Interno o Externo, o jogo constante entre Estabilidade e Mobilidade, o ciclo

interminável de Ação e Recuperação, a íntima relação entre Função e Expressão fazem parte do dia a dia das crianças da Educação Infantil. Elas também fazem parte da relação entre o professor, o seu planejamento e os alunos. As trocas constantes entre Interno e Externo possibilitam sentir a fluidez ou não das atividades, assim como permitem avaliar a apreensão dos conteúdos por parte dos alunos e a sensação do próprio professor a partir da aula que está ministrando. O jogo entre Ação e Recuperação permite o bom andamento das aulas, e isto vai além da manutenção da energia das crianças, uma vez que a variação e originalidade no planejamento também revitaliza o educador na sua tarefa de mediar conhecimentos. A transição constante entre a Mobilidade e a Estabilidade pode ser pensada como a dualidade entre manter uma rotina (que é importantíssima para as crianças de quatro a seis anos) bem como trazer mudanças, novos olhares e mobilizar os alunos rumo a novos conhecimentos. O foco constante dos educadores em desenvolver habilidades funcionais necessárias a essa etapa do desenvolvimento

ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. infantil de maneira lúdica, estimulando a expressividade e a liberdade de movimentação caracteriza o tema Função-Expressão. Não podemos parar de nos questionar sobre o nosso trabalho. O importante é definir o que se deseja ensinar e a estrada principal que se pretende seguir. Paradas, desvios, ou até mesmo voltar ao início para depois continuar, é normal. Não é a quantidade de erros e acertos que define o bom ou o mau professor. Entramos em sala de aula pelos alunos. Não adianta de nada seguir nessa estrada da educação sozinhos, imaginando que fazemos um bom trabalho quando apresentamos a nós mesmos um planejamento utópico; precisamos seguir nesta estrada na companhia dos alunos. Por isso o roteiro deve ser traçado pensando no seu desenvolvimento e nas suas potencialidades. Percebo, portanto, os Grandes Temas do Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento como os caminhos para conectar conteúdos e ampliar as possibilidades do

trabalho de dança com as crianças. Referências: BARTENIEFF, Irmgard. Body Movement: coping with the environment. 1.ed. Nova Iorque, Routledge, 2002. BERTAZZO, Ivaldo. Gesto orientado: reeducação do movimento. São Paulo: Edições SESC, 2014. BRASIL. Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil. Volume 3. Brasília: MEC/SEF, 1998. COTTIN, Raphael. Reflections on the shape realm of Laban Movement Analysis (LMA) and how symbols are used to represent it. Supervisão de pesquisa Ângela Loureiro. Tradução Pauline Reeder. 2012. COX, Laura, STUDD, Karen. Everybody is a body. Indianapolis: Dog Ear Publishing, 2013. DALBY, John; NEWLOVE, Jean. Laban for all. Nova Iorque: Routledge, 2004. FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006. ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. _____. Criatividade, conexão e integração: uma introdução à obra de Irmgard Bartenieff. In: BOLSANELLO, Débora Pereira (Org.). Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde, 2.ed. Curitiba: Juruá, 2010. p. 34 – 48. FERREIRA, Ângela. Dança criativa – Uma nova perspectiva do ensino e da criação. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (Orgs). Dança e Educação em Movimento. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008. GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. Rudolf Laban: Uma vida dedicada ao movimento. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006. p. 39 – 50. HACKNEY, Peggy. Making connections: total body integration through Bartenieff Fundamentals. 1.ed. Nova Iorque: Routledge, 2002. LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. 5.ed. São Paulo: Summus, 1978. LABAN, Rudolf Von; ULLMANN, Lisa. Dança educativa moderna. Ed. corrigida e ampl. São Paulo: Ícone, 1990. LABAN, Rudolf. In: MARQUES, Isabel A. Ensino da dança hoje: textos e contextos. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2001. MARQUES, Isabel. Dançando na escola. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2012. _____. Ensino de dança hoje: textos e contextos. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2011. _____. Linguagem da dança: arte e ensino.

1.ed. São Paulo: Digitexto, 2010. _____. De tripé em tripé: o caleidoscópio do ensino de dança. In: BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (Orgs.). A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais. São Paulo: Cortez, 2010. p. 52 – 63. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO - BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: MEC, 2018. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO - BRASIL. Parâmetros Nacionais de Qualidade da Educação Infantil. Brasília: MEC, 2018. MIRANDA, Regina. Movimento expressivo. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. _____. Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbete RCN para a Educação Infantil. Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil. São ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março.

Disponível em:

<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019. Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: . Acesso em: 27 de abr. 2018. MOMMENSOHN, Maria. Corpo trans-lúcido: uma reflexão sobre a história do corpo em cena. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006. p. 105 – 118. NEVES, Renata M. S. Dança é para todos. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006. p. 235 – 242. OSSONA, Paulina. A educação pela dança. 4.ed. São Paulo: Summus, 1988. PETRELLA, Paulo. Prefácio. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006. p. 11 – 14. PRESTON-DUNLOP, Valerie Monthland. A handbook for modern educational dance. 1.ed. U.S.A.: Plays Inc., 1980. RENGEL, Lenira. Fundamentos para análise do movimento expressivo. In: Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006. p. 121 – 130. SILVA, Sonia. O movimento que recria o mundo: um colóquio pedagógico-musical entre Laban e Koellreutter. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006. p. 211 – 222. SILVEIRA,



SINDICATO DOS PROFISSIONAIS DE DANÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Av. Presidente Vargas, 583 B Salas 2206 e 2207 - Centro | Tel/Fax: 2531-7541 | 2224-5913

CEP: 20071-003 - Rio de Janeiro - RJ | www.spdrj.com.br | sindicato@spdrj.com.br

CNPJ: 27.287.614/0001-52

Saulo Os princípios e fundamentos corporais Bartenieff como precursores de uma poética inclusiva. In: BOLSANELLO, Débora Pereira (Org.). Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde, 2.ed. Curitiba: Juruá, 2010. p. 49 – 61. ANDARI, Luísa Fedrizzi el. Sistema Laban/Bartenieff de análise de movimento: Grandes Temas - Caminhos para uma Prática Criativa de Dança na Educação Infantil. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.529-544, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de março de 2019

TEXTO 4

CONTEXTUALIZAÇÃO DA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH Juliana

Carvalho Franco da Silveira¹ Resumo: Este artigo apresenta uma revisão da história da dança-teatro, tendo como foco principal sua articulação com a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. Este estudo não irá abranger toda a história da dança-teatro, mas, ao invés disso, irá aproximar o trabalho da diretora alemã da teoria e da prática da dança-teatro. Para isso, serão prioritariamente estudadas questões que dizem respeito ao treinamento dos bailarinos e ao processo de criação na dança-teatro. A linguagem da dança-teatro (Tanztheater) surgiu no âmbito da dança moderna alemã, que lançava novas bases para a arte da dança no início do século XX. Rudolf von Laban (1879– 1958) é considerado o pai da dança moderna na Europa. Foi a partir do seu amplo estudo sobre o movimento humano e dos trabalhos de Kurt Jooss (1901– 1979), seu discípulo, que o novo gênero dança-teatro surgiu na década de 1920. Portanto, serão observadas as transformações realizadas pela dança moderna, para que se possa situar o contexto do surgimento da dança-teatro. Palavras-chave:

Dramaturgia; Pina Bausch; Dança-teatro Abstract: This article presents review of the history of dance-theater, focused on its articulation with the language developed by Pina Bausch. This reserch makes a connection between the theory and practice of dance-theater and the choices made by German director in the dramaturgical construction of her pieces. Therefore, the questions related to the training and to the creative process of dance-theater will be prioritarily studied. This reserch justifies itself by showing the paths that transformed dance-theater in an independent form of expression that expanded the borders of dance and theater in the XX. Key-Words: Dramaturgy; Pina Bausch; Dance-Theater

1. Surgimento da dança moderna na Europa De acordo com Garaudy (1980), o início do século XX revelou, com força crescente, o fracasso do modo de vida individualista e a necessidade de encontrar formas de vida mais solidárias e com um compromisso maior com a comunidade. Esta foi uma época de forte e crescente industrialização e mecanização do trabalho e da vida. Em nenhum outro momento histórico anterior, os artistas tinham se sentido tão dissociados da sociedade em que viviam. A dança moderna era uma

forma de arte que buscava participar da 1ª Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Bacharel e Licenciada em Filosofia pela UFMG. SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da Cena em Movimento - Edição nº 1 1 humanização da vida, reagindo contra a mecanização dos processos produtivos e das relações sociais. Isto levou os pioneiros da dança moderna a buscar recuperar a relação do homem com seu próprio corpo e de seu corpo com o mundo. A dança moderna questionava os ideais da dança clássica, na qual os elementos visuais e o virtuosismo eram mais importantes que os elementos simbólicos. A dança clássica era criticada por ser uma forma de arte altamente formalizada e distante da realidade do mundo. As noções de nobreza, grandeza e virtuosismo eram os valores cultivados, dentro de uma estética visual que procurava a beleza física através de uma técnica de refinada dificuldade. De acordo com Garaudy Ao contrário do balé clássico, onde os passos e seus encadeamentos obedeciam a uma ordem pré-estabelecida, a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno. Contra o exclusivo virtuosismo mecânico das pernas, pôs o corpo todo para trabalhar, privilegiando, em lugar dos membros, periféricos, o centro gerador de todo o movimento, o tronco (GARAUDY, 1980, p. 48). O final do século XIX e o início do século XX representaram para a Europa fortes mudanças no pensamento e nas artes. Este foi um período de intensa experimentação nas artes e do surgimento de importantes teorias em outras áreas. De acordo com Garaudy (1980), nas Artes Visuais, os Cubistas deixavam de recorrer às convenções de perspectiva do Renascimento, que determinavam um centro único de referência, como se o mundo fosse visto por um só olho, imóvel. O cubismo mostrava a existência de várias perspectivas diferentes e de ângulos de visão diferentes, nos fazendo tomar consciência de que o olhar é um ato e que o mundo real é um mundo construído e que, portanto, outros mundos são possíveis e somos responsáveis pelo seu advento. O cubismo revela, então, que a realidade não está dada, é uma invenção. Ainda segundo Garaudy (1980), a teoria da Relatividade de Einstein estabelecia que os postulados espaciais de Euclides e Newton eram válidos para uma experiência na nossa escala, mas que no nível dos átomos ou das galáxias, deixavam de ser operacionais, mostrando, a relatividade do

espaço e do tempo. Antigos dogmas eram postos em questão nas artes, nas ciências, nas sociedades e nas religiões, por isso, as artes tiveram que descobrir novas maneiras de expressar as necessidades e sentimentos de sua própria época. SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da Cena em Movimento - Edição nº 1 2 A dança moderna buscou novos métodos de criação artística. Procurava métodos que dessem ao corpo meios para exprimir novas experiências de vida. De acordo com Maribel Portinari, Tomando por base a liberdade expressiva do corpo, a dança moderna refletiu o momento histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas, no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade (PORTINARI, 1989, p. 133). Além de buscar uma conexão da arte com o seu contexto histórico, a dança moderna buscou valorizar a criatividade e a liberdade dos indivíduos, explorando diferentes formas de expressão e valorizando a experimentação e a observação como metodologia de pesquisa de uma nova maneira de se movimentar. Portinari (1989) e Boucier (1987) consideram o francês François Delsarte e o suíço Jaques-Dalcroze como precursores da dança moderna na Europa, por lançarem alguns dos fundamentos importantes, que mais tarde seriam incorporados pelos pioneiros da dança moderna. De acordo com Boucier (1987), Delsarte concentrou sua reflexão nos mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores. Cantor na Opéra Comique, perdeu a voz aos 23 anos. Acreditava que seus mestres tinham sido os responsáveis pelo seu problema na voz, pois considerava que o método de ensino que eles utilizavam era arbitrário e que se baseava em tradições cegas e não na observação do aluno e na reflexão. De acordo com Portinari (1989), depois de perder a voz, Delsarte começou, então, a estudar anatomia e a relação entre voz e gesto. Observou loucos em asilos, bêbados nas ruas e até agonizantes em hospitais públicos. Entre suas observações, constatou que, de um modo geral, a morte se anuncia por uma contração dos músculos do polegar, que se aperta contra a mão. Delsarte estuda as pessoas que conhece e tenta estabelecer um catálogo de gestos que correspondam a estados emocionais. Alternava exercícios de contração e relaxamento, partindo da posição fetal até a extensão máxima, liberando a emotividade. Aliando esta pesquisa a seus conhecimentos musicais, elaborou uma

técnica de expressão corporal com o objetivo de aprimorar o treinamento dos artistas cênicos. De acordo com Paul Boucier (1987), as consequências das ideias de Delsarte sobre a dança foram imediatas, pois todo o corpo foi mobilizado para SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da a expressão e, principalmente, o torso, que todos os dançarinos modernos de todas as tendências consideram a fonte e o motor do gesto. Além disso, Delsarte observa que a expressão é obtida pela contração e relaxamento dos músculos: tensão e relaxamento serão as palavras, e, mais tarde, os conceitos fundamentais para a dança moderna desenvolvida por Rudolf von Laban e outros importantes artistas da dança moderna, como Martha Gham. Delsarte defendia que todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal. O gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto. Por exemplo, a extensão do corpo estaria ligada ao sentimento de autorrealização e o sentimento de anulação se traduziria pela contração. De acordo com, Bergsohn-Bergsohn (2003), Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi professor de música, ensinando leis de harmonia no Conservatório de Genebra quando, em 1910, estabeleceu um instituto de dança em Hellerau. A fundação desta nova escola de educação do movimento era baseada em ritmos musicais. O método de Dalcroze, conhecido como Eurythmia, é um sistemático estudo de todos os elementos da linguagem musical através do ritmo mediado pelo corpo. Para Dalcroze, o desenvolvimento do sentido musical passa por todo o corpo. A educação auditiva deveria começar pelo senso rítmico, que é basicamente muscular. Dalcroze observa que a economia de forças musculares suprime os movimentos parasitas e torna o gesto mais eficaz. Cria, então, uma educação psicomotora, com base na repetição de ritmos. De acordo com Boucier (1987), o método consiste em educar o aluno, fazendo-o praticar um solfejo corporal cada vez mais complexo, com movimentos tão claros e econômicos quanto possível. Desta forma, Dalcroze desenvolveu uma pedagogia do gesto. Segundo Bergsohn-Bergsohn (2003), Rudolf von Laban (1879-1958) é considerado o pai da dança moderna na Europa e a fonte da qual toda a dança moderna se desenvolveu. Laban estudou o sistema de movimentos corporais harmônicos desenvolvido por Delsarte e tinha um interesse similar ao de Dalcroze em investigar os ritmos naturais do corpo. Entretanto, Laban propôs a separação entre dança e música.

Neste sentido, seu pensamento estava em contraste com as teorias de Dalcroze que condicionavam o movimento à música. Laban, liberou o movimento de sua dependência da música e concentrou-se no refinamento da expressividade inerente ao mesmo. A importância de Laban para o desenvolvimento da dança moderna e da dança-teatro é inestimável. De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), das três pessoas associadas ao nascimento da dança moderna na Europa, Laban é reconhecido pelos outros dois, Mary Wigman e Kurt Jooss, como sendo o mais importante inovador e a força de orientação para ambos. Sem hesitação, eles o denominam seu mestre. Laban estava em busca de uma nova linguagem para a dança. Ao longo de toda a sua vida, desenvolveu um amplo estudo sobre os elementos que constituem o movimento e a sua utilização. Laban (1978) acreditava que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana. Em seu estudo denominado Eukinetica, definiu categorias de tempo, espaço, peso e fluência, que caracterizam o esforço a ser desenvolvido em cada movimento. Estas categorias são os princípios do movimento e podem ser aplicadas a qualquer tipo dele. De acordo com Fernandes (2006), a Análise Laban de Movimento (LMA, como é abreviada internacionalmente) promove um contínuo diálogo entre movimento e palavra e pode ser utilizada tanto para movimento corporal quanto para leitura de textos. “O sistema Laban pode ser utilizado tanto para movimento corporal, quanto para leitura dramática de textos. Assim sendo, um som pode ser horizontal, leve, desacelerado, e expansivo. As palavras e o texto, como um todo, podem ganhar diferentes fraseados, ritmos, acentos etc. – todos termos usados em LMA. Através desta, o ator explora o sincronismo, a oposição e a independência entre expressão gestual e verbal, e a relação destas com seu ambiente, outros atores e objetos em cena, mapeando seus personagens de forma mais clara e flexível, uma vez que LMA concede uma estrutura bem definida, porém aberta para improvisação.” (FERNANDES, 2006, p. 29) De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), Laban compartilhava a filosofia multidisciplinar dos artistas do início do século XX. Em 1910, vai morar em Munique, que era um centro para um novo tipo de dança aberto à inovação. Nesta cidade, o espírito de renovação nas artes estava muito

presente. Desde 1890, a cidade era um dos centros experimentais mais ativos da Europa. A Secessão de Munique de 1892 representou um primeiro esforço de jovens artistas de quebrar o clima artístico acadêmico dominante na época. Wassily Kandinsky, o primeiro pintor expressionista abstrato, era um dos líderes do movimento e teve um papel importante não só para os pintores, mas também para artistas de outras áreas. Ainda segundo Bergsohn e Bergsohn (2003), a obra de Kandinsky intitulada Sobre o espiritual na arte foi uma das principais influências no pensamento artístico de Laban, que acreditava firmemente na conexão entre corpo e espírito. Durante a I Guerra Mundial, Laban foi para Zurique. Nesta cidade, jovens artistas e escritores expressaram sua reação aos horrores provocados pela guerra, criando um novo movimento artístico chamado Dadaísmo. Os dadaístas fizeram uma avaliação crítica das tradições, das premissas, das regras, das bases lógicas, da coerência e da beleza que guiaram a criação das artes através da história. Laban e Wigman, que era sua assistente e colaboradora, foram influenciados pelos dadaístas e fizeram parte do círculo de artistas que frequentavam o Cabaret Voltaire, um ponto de encontro onde se podia expressar através da arte. Nos encontros dadaístas, aconteciam leituras de poesias, barulhos, concertos e exposições de arte. Os eventos eram multimídia e combinavam poesia, música e movimento. Estavam à procura de algo novo. De acordo com Bradley (2009), o treinamento oferecido por Laban aos bailarinos na Alemanha, nos anos 1920, era baseado na exploração e no refinamento do movimento, o que era um processo de criativas investigações acompanhadas de comentários e discussões sobre a especificidade e a clareza dos movimentos. O processo de aprendizado encorajava a profundidade dos sentimentos muito mais do que o virtuosismo na execução e favorecia o grupo, ao contrário do balé que privilegiava os solistas. Ainda segundo Bradley (2009), Laban era, no coração, um improvisador, um explorador de abordagens. Gostava de explodir as fronteiras e tentar as coisas de uma maneira diferente. Cada peça que Laban criava começava por uma ideia e desenvolvia um vocabulário e um estilo. Os dançarinos exploravam ativamente as possibilidades e ele selecionava o material. Laban estava em busca de uma nova linguagem para a dança, ele queria unir todas as possibilidades de

expressão. Esta nova dança-teatro quer encontrar uma síntese de todas as possibilidades de expressão, unindo-as novamente. Esta síntese pode ser dança tragédia, dança balada (música), dança comédia, ou sinfonia de movimentos.” (LABAN apud BRADLEY, 2009, p. 64, 65)² De acordo com Bergsohn-Bergsohn (2003), foi em Stuttgart que Laban se encontrou com Kurt Jooss (1901– 1979). Jooss estudava música na Stuttgart Academy of Music com a ideia de se tornar um cantor, mas não estava satisfeito, sentia-se vazio e foi então que decidiu fazer uma visita a Laban, de quem já tinha ouvido falar. Este encontro significou a introdução de Jooss no mundo da dança, ao qual ele se entregou com muita dedicação. Absorveu o material que Laban havia formulado e serviu como um dos bailarinos modelo do mestre. De acordo com Walther (1993), logo depois de tornar-se aluno de Laban, Jooss foi incluído num grupo de vinte e cinco pessoas, que o mestre treinava para apresentações profissionais. Em 1920, Laban criou o grupo chamado Tanzbühne Laban, em que Jooss dançou e se destacou em vários trabalhos. Jooss familiarizou-se com o ensino do movimento de Laban durante a sua permanência na companhia e rapidamente se transformou num dos bailarinos principais, “Umas poucas semanas depois, eu dancei o papel principal masculino no nosso primeiro trabalho, *The Deluded*, com grande sucesso. Naquele tempo, na Alemanha, não era necessário muita proficiência para a “dança expressionista”: Forte intensidade convencia bastante. Posto que, entremontes, eu a tenha adicionado às minhas habilidades.” (JOOSS apud WALTHER, 1993, p. 9)³ De acordo com Walther (1993), Laban rapidamente reconheceu a excepcional habilidade de Jooss e transformou-o em seu assistente e responsável pelo Tanzbühne Laban. Depois de alguns anos, Jooss sentiu a necessidade de desenvolver seu próprio trabalho e deixou esta companhia. Em 1924, foi nomeado diretor da companhia de dança de Münster e passou a seguir o seu próprio caminho, “Eu precisava independência para o meu futuro desenvolvimento, então, com pesar eu deixei o Tanzbühne Laban. Na mesma época, o Tanzbühne Laban teve que ser desmanchado, devido a problemas financeiros em uma turnê pela Iugoslávia. Eu pude reunir alguns destes membros no meu Novo Tanzbühne em Münster. A partir daí, em três anos nós fizemos um nome 2 LABAN, Rudolf. “*Das Tanztheater*”, in Lich luft Leben Verlag Die Schönheit,

Dresden, Vol. XXII, 1924. Tradução do inglês para o português realizada pela autora. 3 MARKARD, A; MARKARD, H. Jooss: Dokumentation von Anna und Hermann Markard. Koln: Ballet-Buhnen-Verlag, 1985. Tradução do inglês para o português realizada pela autora. por nós mesmos na Alemanha.” (JOOSS apud SCHLICHER in WALTHER, 1993, p. 29)⁴ Durante o período em que Jooss esteve na companhia de Laban, conheceu Sigurd Leeder (1902– 1981) e imediatamente tornaram-se grandes amigos. De acordo com Walther (1993), em 1926, Jooss e Leeder foram para Paris estudar dança clássica com o intuito de aumentar a abrangência de seus conhecimentos em dança. Segundo este autor, em um curto período de tempo, Jooss percebeu o valor da dança clássica e seu significado histórico. Desde então, ele nunca deixou de defender seu ponto de vista de que a dança clássica e a dança moderna tinham contribuições a dar aos bailarinos, “Nós visamos, portanto, descobrir uma coreografia que derive igualmente das contribuições da arte moderna e do balé clássico. Nós encontramos a base de nosso trabalho em toda a extensão dos sentimentos humanos e em todas as fases de sua infinita expressão; concentrando no "Essencial", chegamos à nossa forma na dança.” (JOOSS apud WALTHER, 1993, p. 12)⁵ Em 1927, Kurt Jooss foi um dos fundadores da Folkwang Hochschule na cidade de Essen e tornou-se o diretor do departamento de dança desta escola. Ele trouxe consigo sua esposa Aino Siimola, que era bailarina, o cenógrafo Hein Heckroth e o compositor F. A. Cohen, que colaboravam em suas produções. Sigurd Leeder era seu assistente de direção na escola. Jooss e Leeder sistematizaram um currículo que dava continuidade ao estudo do movimento realizado por Laban: “Laban nos deu um grande presente: um entendimento de todo tipo de movimento e uma visão ampla de todo o complexo do movimento. Nós éramos jovens naquela época, com fome de experiência e movimento. A dança clássica tinha pouco para nos oferecer então, porque nós a sentíamos muito parcial. Laban chegou precisamente no momento certo com sua análise de movimento. Ele abriu nossos olhos e liberou nossos membros; abriu um completo domínio artístico no qual podíamos trabalhar.” (JOOSS apud SCHLICHER in WALTHER, 2004, p. 28)⁶ Jooss e Leeder instituíram um programa em que valores individuais eram estimulados. Acreditavam que o bailarino não devia ser enquadrado em

moldes fixos, mas, sim, encorajado a trazer aspectos pessoais ao estudo da 4 JOOSS, Kurt. "Autobiographical Note" in Anna Markard "Kurt Jooss and his work", Ballet Review, Spring 1982. Tradução do inglês para o português realizada pela autora. 5 JOOSS, Kurt. Manuscript in the Elsa Kahl Cohen archives. Tradução do inglês para o português realizada pela autora. 6 JOOSS, Kurt. Quoted in Die Welt, January 24 1977. Tradução do inglês para o português realizada pela autora. dança. Jooss desenvolveu, juntamente com Leeder, suas próprias idéias artísticas e métodos de trabalho, mas a teoria de Laban sempre foi uma preciosa fonte de pesquisa para seu trabalho. De acordo com Schlicher (in WALTHER, 1993), primeiro em Münster e depois em Essen, Jooss sempre seguiu de perto os escritos de Laban sobre o movimento e sua contínua exploração das qualidades expressivas e conexões espaciais na dança, como formuladas na Eukinética e na Corêutica. Jooss declara o seu grande interesse pela Eukinetic: "Eu estava tremendamente impressionado por este estudo [Eukinética]; e o transformei no meu principal assunto. E quando abrimos a escola Folkwang em Essen, naquele outono, Sigurd trabalhou com a Corêutica e eu com a Eukinética... Desde então, estava possuído pela ideia da Eukinética e em trabalhar com ela. Desenvolvi este estudo por anos com os estudantes, aprendendo mais e mais sobre isto... Isto se desenvolveu e o ápice, eu penso, foi A Mesa Verde. Esta é realmente uma peça sobre Eukinética e também sobre Corêutica." (JOOSS apud SCHLICHER in WALTHER, 1993, p. 29)⁷ De acordo com Rengel (2003), a Corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos. O espaço corêutico é concebido a partir do corpo e a Corêutica trata do estudo das formas espaciais dentro da cinesfera, que é a esfera dentro da qual o movimento de cada indivíduo acontece. Segundo Markard (in WALTHER, 1993), a Corêutica é uma ferramenta para a composição e para o significado dos movimentos. A prática da Corêutica desenvolve a coordenação e a sensibilidade através de uma consciência do caminho do movimento e do foco no espaço. Segundo esta autora, a observação mostra que há uma relação inseparável entre as emoções humanas e a direção das ações físicas espontâneas. Por exemplo, a alegria ou a esperança favorecem o uso do plano superior, ao passo que, a tristeza ou falta de esperança favorecem movimentos que se direcionam para o plano

baixo. Segundo Rengel (2003), a Eukinéctica é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. O movimento é sempre caracterizado por um determinado esforço, que é o que lhe dá qualidade. Os fatores que interferem no esforço a ser desenvolvido em cada movimento são fluência, espaço, peso e tempo. O movimento é expresso por gradações de qualidades de esforço e este é o estudo da Eukinéctica. Tanto a Eukinéctica quanto a Corêutica foram estudos fundamentais para Jooss. “Em sua Corêutica e Eukinéctica, Rudolf von Laban criou uma base para a análise do movimento que engloba (numa extensão nunca antes vista) o clássico da mesma maneira que o novo material de movimento criado. A pesquisa fundamental sobre o movimento humano com referência ao espaço e ritmo trouxe à luz uma legitimidade que cria, com a força da simplicidade natural, um inequívoco critério para o valor ou falta de valor de um dado movimento em uma dada conexão interna.” (JOOSS apud SCHILICHER, in WALTHER, 2004, p. 32)⁸ 2. Surgimento da dança-teatro Foi dentro deste contexto e dentro de uma nova filosofia para o desenvolvimento da dança que a dança-teatro foi surgindo até se estabelecer como um novo gênero. A primeira utilização escrita do termo dança-teatro – encontrada nesta pesquisa – foi citada por Bradley (2009). Segundo este autor, em 1924, Laban usa o termo dança-teatro em seu artigo Das Tanztheater, “Laban escreveu em seu artigo “Das Tanztheater”, no jornal Licht Luft Leben Verlag Die Schönheit (The Journal of Aesthetics and Beauty) (Dresden, 1924, Vol.XXII) que a dança-teatro era uma nova forma de arte. Neste novo gênero, o movimento em si mesmo era a principal preocupação; tudo o mais era secundário. A música poderia ser simples, ou, simplesmente, desnecessária. A música poderia mesmo ser composta por barulhos, ou o som da respiração. O mesmo em relação aos figurinos: ele usava o que encontrava ou o que ele sentia que poderia funcionar.” (BRADLEY, 2009, p. 64, tradução da autora) Segundo Bradley (2009), Laban acreditava que a dança-teatro era uma nova forma de arte e que, neste novo gênero, o movimento em si mesmo era a principal preocupação, tudo o mais era secundário. Ele não estava interessado na incorporação da música ou em um ideal estético particular, e sim no movimento. A dança tornou-se o principal meio. De acordo com Climenhaga (2009), o termo dança-teatro foi provavelmente usado pela primeira vez por Laban, mas foi Kurt Jooss o

primeiro a usá-lo de uma maneira formal e consistente. Jooss buscava encontrar uma nova terminologia para diferenciar seus trabalhos, como o seu balé/drama A Mesa Verde, da estética predominante nas histórias mais convencionais dos balés apresentados na Alemanha daquele tempo. “Com suas danças drama, uma nova forma de balé de ação, ele [Jooss] estabeleceu o poder expressivo dramático da dança moderna como uma linguagem que pudesse mostrar o compromisso com o contemporâneo e com declarações temáticas.” (SHILICHER in WALTHER, 1993, p. 28, tradução da autora) De acordo com Schlicher (in WALTHER, 1993), a colagem foi experimentada na dança-teatro de Jooss, assim como a simultaneidade de ações no palco. É interessante observar que estes procedimentos posteriormente se transformaram em características marcantes da dança teatro, sendo que, no caso de Pina Bausch, a colagem caracteriza a estrutura dramatúrgica de grande parte de suas peças e a simultaneidade de ações no palco sendo, também, um procedimento bastante utilizado pela diretora alemã. Kurt Jooss desenvolveu sua linguagem baseando-se nas teorias de Rudolf Von Laban sobre o movimento e assimilando, também, as contribuições oferecidas pela dança clássica. Jooss e Laban acreditavam que a dança moderna deveria se desenvolver, incorporando contribuições da dança clássica. De acordo com Jooss, “Nosso propósito é, como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objetivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada.” (JOOSS apud BERGHSON-BERGHSON, 1993, p. 26, tradução da autora) A combinação da técnica da dança clássica com a técnica da dança moderna era uma proposta inovadora naquela época. De acordo com Bergsohn-Bergsohn (2003), Mary Wigman discordava fortemente desta proposta, ela sentia que a dança clássica e a dança moderna eram incompatíveis. Segundo estes autores, Wigman acreditava que somente um rompimento com a tradição daria ao bailarino moderno uma chance melhor de se desenvolver, pois ela estava convencida de que a dança clássica, por seu formalismo, limitava a liberdade do bailarino em expressar sua individualidade. De acordo com

Climenhaga (2009), Wigman buscava a expressão individual, e queria criar estratégias para criar movimentos que evocassem sentimentos. Segundo Boucier (1987), Wigman acreditava que formar o bailarino seria torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Para tanto, seria preciso se pôr à escuta de si mesmo e deixar que os esboços de gestos brotassem e permitissem uma conscientização de pulsões internas. Enquanto Mary Wigman aderiu aos princípios da Ausdruckstanz, dança de expressão, Jooss via este movimento como um obstáculo. Bergsohn Bergsohn (2003) afirmam que Jooss via este movimento com reservas porque lutava contra o individualismo pregado pela Ausdruckstanz e acreditava que, para a dança se desenvolver, deveria ter estrutura e coreografia e não se ancorar em bases puramente subjetivas. De acordo com Hedwig Mueller, as idéias de Jooss estavam longe do fervor apaixonado da Ausdruckstanz, e se aproximavam de um conceito mais pragmático da dança e da arte em geral. “Numa orientação puramente expressionista da dança, Kurt Jooss via os perigos de limitar o desenvolvimento da estética, aderindo somente à subjetividade, e ele temia que, deste modo, a oportunidade para uma sólida base pedagógica estivesse perdida.” (MULLER apud BERGSOHN BERGSOHN, 2003, p. 29, tradução da autora) De acordo com Susanne Franco (2007), o termo Ausdruckstanz (dança de expressão) foi erroneamente traduzido para o italiano, o inglês e o francês como “dança expressionista”, tornando-a equivalente do movimento expressionista na literatura, pintura, cinema e teatro. Segundo Franco (2007), foi implicitamente atribuída à Ausdruckstanz uma afinidade estética e ideológica com o Expressionismo, mas a autora afirma que, diferente do Expressionismo, que foi banido do regime nazista, a Ausdruckstanz continuou a florescer durante este regime e com seu suporte. O idealismo e a utopia associados ao Expressionismo alemão imediatamente após a I Guerra Mundial transformaram-se rapidamente em desilusão e em cinismo quando a política alemã deu uma guinada à direita. Para muitos artistas, as circunstâncias exigiam um posicionamento anti-idealista e socialmente engajado. De acordo com Schlicher (in WALTHER, 1993), Jooss estabeleceu-se em um tempo em que a grande onda revolucionária da dança e do teatro expressionista moderno já tinha sido substituída por tendências como a Nova

Objetividade e uma nova busca pela forma. Os artistas da Nova Objetividade estavam em uma busca de uma causa mais prática e concreta que pudesse trazer transformações mais objetivas para a arte. De acordo com Fábio Cypriano (2005), a dança-teatro de Jooss dialogava com a Nova Objetividade. Os artistas da Nova Objetividade trabalhavam em diferentes estilos, mas compartilhavam muitos temas: os horrores da guerra, a hipocrisia social e a decadência moral, o desespero dos pobres e a ascensão do nazismo. Segundo Schlicher (in WALTHER, 1993), o foco destes artistas era a observação da vida real. Humor, ironia, caricatura eram características deste movimento, e Jooss usou todos estes elementos em suas obras. Com a ascensão do Nazismo, os trabalhos destes artistas foram confiscados e expostos ao ridículo, na notória exposição intitulada "Arte Degenerada", realizada pelos nazistas. Em 1931, Jooss foi convidado a montar uma coreografia para uma competição em Paris no verão de 1932. O novo projeto deu origem a sua obra *A Mesa Verde*, que ganhou o primeiro lugar no concurso. Ovacionada pelo público, foi citada por um crítico da época como uma ocasião inesquecível. De acordo com A. V. Coton, "*A Mesa Verde é uma história sobre a guerra, e trata seu tema com honestidade, clareza e uma falta de romantismo que, longe de tencionar o sórdido e o repulsivo, realça eventos da vida real, a partir dos quais o trabalho é estilizado e concede a eles uma qualidade catártica que balança o coração e, ao mesmo tempo, clareia a mente.*" (COTON, 1946, p. 46, tradução da autora) De acordo com Coton (1946), fora do teatro, do drama falado, esta foi provavelmente a primeira vez que o tema da guerra foi posto em cena de forma crítica. Diante da oposição à guerra existente na época, esta peça rapidamente se tornou um clássico. Jooss estava conectado com os acontecimentos sociais de seu tempo e a crítica social sempre esteve presente em suas peças. Os temas guerra, trauma pós-guerra, solidão, ditadura confirmam seu envolvimento social, um envolvimento como artista e como ser humano que o colocou imediatamente em conflito como regime nazista. De acordo com Anna Markard, filha de Jooss, "Jooss lutou apaixonadamente por seus propósitos artísticos. Desde cedo, em 1929, começou a desenvolver a sua dança-teatro – uma arte dramática concisa preocupada com a sociedade contemporânea, refletida criticamente. Abandonou as formas cultas dos

anos vinte, colocando seus bailarinos no palco como pessoas usando roupas do dia-a-dia – um tipo de produção encontrado hoje novamente na vanguarda européia. A busca de Jooss em estabelecer uma escola desenvolvendo uma nova técnica baseada em conquistas da dança clássica e moderna, equipando os bailarinos com um amplo alcance e conhecimento da sua arte, data de 1927.” (MARKARD apud BERGSOHN-BERGSOHN, 2003, p. 90, tradução da autora) Ao retornar de Paris, Jooss imediatamente começou a ter problemas com o Nazismo. Escreveu em seu diário que as dificuldades diárias com o Nazismo estavam sempre crescendo e que ele estava lutando para manter os judeus que trabalhavam com ele, enquanto o regime nazista queria que os judeus fossem demitidos, Bergsohn-Bergsohn (2003). Em 1933, Jooss teve que fugir dos nazistas e migrou para a Inglaterra, passando também pela Holanda. Foi com sua companhia e fizeram turnês no leste e oeste da Europa, e nos Estados Unidos. O repertório era A Mesa Verde, Big City, Ball in Old Vienna e Pavane. De acordo com The New York Times (1933), A Mesa Verde é o primeiro balé produzido fora da U.R.S.S. a empregar um tema social. Em 1934, Leonard e Dorothy Elmhirst, ofereceram Dartington Hall, no sul da Inglaterra, como a nova sede da escola Jooss/Leeder. Dartington era um experimento rural que englobava várias atividades como agricultura, fabricação de móveis e uma escola com um departamento de artes que abrangia várias áreas artísticas. Jooss foi o primeiro refugiado a chegar em Dartington. De acordo com Walther (1993), em Dartington, Jooss reabriu sua escola de dança com o nome de "Jooss-Leeder School of Dance". Leeder também tinha deixado a Alemanha, juntamente com outros professores da Folkwang e com 23 alunos que formaram o núcleo inicial desta nova escola. Em 1949, Jooss recebeu um convite para voltar a dirigir a Folkwang Hochschule e retornou a Essen. Nesta época, proporcionou uma rara mistura da dança clássica com a dança moderna. De acordo com Coton, “Kurt Jooss, através de sua carreira como bailarino e coreógrafo, cresceu fora do sistema tradicional, entretanto estudou e treinou-se na tradição como parte do amplo campo de aprendizado que ele teve para se tornar professor. Sua habilidade para comparar objetivamente os diferentes fatores que governam tanto a tradição clássica quanto a dança moderna, o levou a selecionar ou rejeitar

com cuidado qualquer fator técnico ou afetação adquirida dos dois sistemas.” (COTON, 1946, p.72, tradução da autora) A Folkwang Hochschule oferecia a mais completa e progressiva abordagem do treinamento de dança. Buscava proporcionar a seus alunos os meios para atingir seus próprios interesses criativos e também trabalhar com o repertório já existente. “Vimos uma grande necessidade da Nova Dança em tornar-se um sólido sistema de ensino e abandonamos todos os outros desejos e trabalhamos unicamente para este propósito. Os ensinamentos de Laban sobre o movimento e princípios coreográficos espaciais, combinados com a disciplina do balé tradicional, serão o material por nós utilizados.” (JOOSS apud WALTHER, 1993, p. 11, tradução da autora) 3.

Formação e primeiros trabalhos de Pina Bausch O legado de Jooss inclui um método pedagógico e estético que está vivo no contínuo funcionamento da Folkwang. De acordo com Climenhaga (2009), em 1955, Pina Bausch ingressou na Folkwang Hochschule para estudar dança. Foi aluna de Jooss e sua formação nesta escola é decisiva para as escolhas que, posteriormente, fez para a construção dramática de suas peças com o Tanztheater Wuppertal. Nascida em 1940, aos quinze anos Bausch muda-se para Essen, sede da Folkwang, e passa a morar sozinha nesta cidade. Nesta época, Kurt Jooss já tinha voltado a dirigir o departamento de dança. Pina Bausch diz que Jooss era como um pai para os alunos, "Ao redor de "papa" Jooss, nós éramos como uma grande família. Para mim especialmente, porque cheguei a morar na casa dele por um tempo" (NESTROVSKI e BOGÉA, Folha de São Paulo, 2000, Caderno Mais). Bausch diz que a Folkwang Hochschule era uma escola muito especial e que a possibilidade de conviver com todas as artes juntas, proporcionada por esta escola, faz muita diferença para quem está em formação. “Jooss tinha sido um dos fundadores da escola, que englobava vários programas de estudo, incluindo todas as artes. Havia duas seções distintas no mesmo edifício: a primeira seção incluía as matérias vinculadas ao teatro, como a música e a dança, e a segunda, todas as artes visuais, a fotografia, a escultura, a pintura e assim por diante. O programa de dança era muito vasto: estudava-se a dança clássica, os diferentes tipos de técnicas modernas, todos os gêneros de folclore europeu, muitas matérias teóricas e ainda a composição, ou seja, aulas em que os alunos eram estimulados

para a criatividade. E em todas estas coisas eu era muito ativa, estava muito envolvida.” (BAUSCH apud BENTIVOGLIO, 1994, p. 12, tradução da autora) Realmente, a escola Folkwang foi fundamental para a formação de Bausch. Pelos seus depoimentos, pode-se sentir a importância que teve para ela a possibilidade de desenvolver a dança clássica, a dança moderna e trabalhos de criação em sua formação, “O magnífico daquela escola, ao lado de meus eminentes professores Kurt Jooss, Hanz Zullig, Jean Cebron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu.

Particularmente importante era que, na época, todas as seções ainda se achavam sob o mesmo teto: música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco.

Desde então, não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho.” (BAUSCH, 2000, p. 11) Pina Bausch continua a ter uma ligação muito forte com a Folkwang Hochschule, onde estudou.

De um modo geral, os bailarinos que entram para o Tanztheater Wuppertal passam antes por esta escola. Além disso, o treinamento oferecido por Pina Bausch aos bailarinos de sua companhia dá continuidade ao plano pedagógico de Kurt Jooss, que trabalhava com a fusão da dança clássica com a dança moderna. Em entrevista concedida à autora, Morena Nascimento fala sobre o treinamento oferecido aos bailarinos da companhia, “Eu acho que tem a ver com as referências da Pina, de onde ela veio. Ela acreditou nisso e foi o que ela aprendeu. Ela estudou aqui na Folkwang, ela foi aluna aqui. E tudo que ela aprendeu aqui tem muito a ver com essa técnica que ela dá para os bailarinos, que ela escolhe para o treinamento (informação oral)”⁹ De acordo com Fábio Cypriano, em 1959, após se formar na Folkwang Hochschule, Pina Bausch foi para Nova York com bolsa de estudos do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) para estudar na Juilliard School. Em Nova York, torna-se bailarina do Metropolitan Opera, sob direção de Antony Tudor, e do New American Ballet, além ter sido professora convidada e solista da Companhia de Paul Sanasardo e Donya Feuer. Ainda em Nova York, teve contato com os professores Jose Limón, Anna Sokolow, Alfredo Corvino,

entre outros. Pina Bausch diz que, em Nova York, encontrou uma diversidade na vida que foi marcante para seu trabalho. “Viver e trabalhar sozinha numa cidade como aquela, com tantas pessoas e mentalidades diversas, essa foi uma impressão profunda e marcante. Aprende-se que não se pode separar nada. Que tudo existe simultaneamente lado a lado e em conjunto e que tudo tem o mesmo valor e a mesma importância. Que é preciso ter respeito pelas mais variadas formas de viver e encarar a vida. Esse também é um aspecto relevante do nosso trabalho.” (BAUSCH, 2000, p. 11) Nos Estados Unidos, os mundos da dança clássica e da dança moderna estavam separados nesta época. Entretanto, Pina Bausch transitava facilmente entre estes dois universos, devido à sua formação na Folkwang. De acordo com Climenhaga (2009), em Nova York, Bausch teve a oportunidade de presenciar um momento de importantes transformações na dança, na performance e no teatro. Pessoas interessadas em dança e em performance misturavam-se com as pessoas de todo o meio artístico como pintores, escultores, músicos etc. Os happenings, a dança pós-moderna americana e o Living Theater surgiram nesta época. Não se sabe ao certo qual a influência que estes movimentos tiveram sobre Pina Bausch, pois não foram encontrados registros referentes a este assunto, mas, como ela estava em Nova York na época, é provável que ela estivesse a par do que estava acontecendo. Podemos identificar vários pontos em comuns entre os procedimentos usados nos happenings e na dança pós-moderna americana com os procedimentos usados futuramente por Bausch na dança-teatro: a presença visceral, direta e aberta para o público, numa tentativa de quebrar estruturas codificadas de atuação consideradas como inibidoras; o interesse no processo, mais do que no produto; a quebra das fronteiras entre as artes e a quebra das fronteiras entre arte e vida, entre outros. Em 1962, Pina Bausch volta para a Alemanha a convite de Jooss e integra o Folkwang Ballet como solista. De acordo com Climenhaga (2009), quando Jooss se aposenta em 1968, Pina assume a direção do departamento de dança da Folkwang. O seu primeiro trabalho como coreógrafa foi em 1968. De acordo Climenhaga (2009), Bausch começou a coreografar não pelo desejo de criar coisas de uma certa maneira, mas, simplesmente, pela necessidade de dançar. Pina Bausch via a dança pura com desconfiança e incluía em suas criações cada vez mais

elementos de crítica social e elementos realistas. Segundo Jochen Schmidt (in GOETHE-INSTITUT 2000), 1967 pode ser considerado o ano em que se inicia a nova era da dança-teatro na Alemanha, pois, quase ao mesmo tempo, Johann Kresnik (*O sela pei*, 1967) e Pina Bausch (*Fragments*, 1968) criaram suas primeiras obras. Pina Bausch e Johann Kresnik desenvolveram paralelamente uma estrutura similar, uma espécie de dança-colagem, capaz de fundir os elementos mais díspares sobre a base de uma revista musical. De acordo com Schmidt, Uma dramaturgia de contrastes que fez da repetição e das variações quase musicais de um tema central seu princípio estilístico, conseguindo, assim, um equilíbrio atrevido e perfeito entre as bruscas mudanças dramáticas. Estas peças, especialmente as de Pina Bausch – ainda que esta descrição possa ser aplicada às melhores obras do gênero –, combinam agitação com tranquilidade, o claro com o escuro, a alegria com a tristeza, o ruído com o silêncio, o humor com a frustração, a vida com a morte, o solista com o grupo, o estático com o movimento. Tratam de ser, ao mesmo tempo, uma aguda sátira e uma terna fantasia, doce e amarga, cheia de crítica social e muito elegante na sua aparência.” (GOETHE-INSTITUT 2000, p. 8, 9, tradução da autora) De acordo com Schmidt (2000), a aproximação de Pina Bausch com a dança-teatro fez parte de um movimento comum aos grupos de dança na Alemanha, na segunda metade dos anos 1960. Jovens bailarinos como Johan Kresnik e Gerhard Bohner levaram as discussões políticas daqueles anos para as companhias de balé, reagindo com suas obras ante as revoltas sociais. De acordo com Fábio Cypriano (2005), foi em 1971 que Gerhard Bohner reutilizou pela primeira vez o termo dança-teatro para denominar uma companhia de dança em Darmstadt, dando continuidade à forma de expressão criada na década de 1920. Em 1972, Bausch tinha sido convidada para coreografar a produção de *Tannhauser* na Ópera de Wuppertal. O sucesso de sua montagem não convencional levou-a a ser convidada ao cargo de diretora do Wuppertal Ballet, em 1973. Ela aceitou o convite e mudou o nome da companhia para Tanztheater Wuppertal. Segundo Morena Nascimento¹⁰, a técnica de Hans Zullig, que foi discípulo de Jooss e um dos professores de Pina Bausch na Folkwang, é bastante utilizada nas aulas de dança oferecida para a companhia, como, por exemplo, nas aulas do professor Ed Kortland,

Kortland foi bailarino do Tanztheater Wuppertal e foi também aluno de Hans Zullig na Folkwang. De acordo com Nascimento, Hans Zullig desenvolvia em suas aulas um trabalho bastante direcionado ao movimento do tronco e dos braços, o que é uma das características marcantes dos movimentos desenvolvidos por Pina Bausch e seus bailarinos em suas peças. Sayonara Pereira dá seu depoimento sobre as aulas de Hans Zullig: “As aulas do professor Zullig iniciavam-se na barra, com uma estrutura de sequências provenientes do ballet clássico, depois vinham exercícios no centro, que incluíam adágios, allegros e pequenos saltos, mas os tempos musicais, as respectivas contagens exigidas para a realização dos exercícios, e a movimentação, diferenciavam-se totalmente, por terem suas raízes na dança moderna: eram usadas contrações, assim como movimentos espiralados e fora do eixo. Os exercícios na diagonal partiam de combinações muito simples e simétricas, no entanto, aos poucos se transformavam em variações com grande uso do espaço. O professor Zullig falava muito no volume e no peso dos movimentos.” (PEREIRA, 2007, p. 52, 53) Sobre o treinamento, é interessante observar que, ao mesmo tempo em que os bailarinos praticam aulas diárias de dança clássica ou moderna, várias peças de seu repertório problematizam o treinamento dos bailarinos nestas técnicas de dança, revelando as marcas que este treinamento deixa nos corpos dos mesmos. Cianne Fernandes se refere à cena do bailarino Dominique Mercy em *Bandoneon*: “Em *Bandoneon* (1980), o dançarino Dominique Mercy, vestido como uma bailarina clássica, tenta repetidas vezes realizar um passo de balé e, sem sucesso, cai ao chão várias vezes” (FERNANDES, 2000, p. 78). Fernandes diz que a cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva necessariamente à perfeição. Qualquer processo de aprendizado social, incluindo o treinamento de balé, requer disciplina e repetição. Por meio das técnicas de dança, corpos são disciplinados e Pina Bausch mostra a dor e as falhas deste processo, não no sentido de negar a disciplina – pois sua companhia faz aulas de dança diariamente, o que mostra que Bausch acredita na importância do treinamento através de técnicas de dança – mas para mostrar as marcas que a disciplina deixa no corpo e problematizá-las. Segundo Barba e Savarese (1995), a maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente

diferente de como o fazemos em situações cênicas. Na vida cotidiana, usamos técnicas corporais que foram condicionadas pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Barba diz que normalmente não somos conscientes destas técnicas cotidianas, pois nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinadas culturalmente. Numa situação cênica, ao contrário, o uso do corpo é completamente diferente. As aulas de dança clássica e moderna podem ser vistas, portanto, como técnicas que ajudam a desenvolver linguagens corporais extracotidianas, pois os exercícios de treinamento são um novo condicionamento e um caminho para que os bailarinos descubram e ampliem as suas habilidades corporais. O legado deixado por Kurt Jooss pode ser considerado como a base de onde o trabalho de Pina Bausch se desenvolveu. De acordo com Climenhaga (2009), o direcionamento dos propósitos expressivos feito por Jooss na escola Folkwang Hochschule é a semente da qual o trabalho de Bausch e da dança teatro cresceu. Assim como as peças de Kurt Jooss, as de Pina Bausch estão repletas de críticas sociais. A visão crítica da sociedade é um forte ponto em comum entre estes dois artistas. De acordo com Walther (1993), os movimentos do dia a dia eram utilizados por Jooss em suas danças-drama e o link com o contexto social sempre foi aparente em suas obras. Este link com o social foi sempre a fonte para o método de expressão de Jooss em sua dança teatro e isto representa uma significativa conexão com a dança-teatro de Pina Bausch. Assim como Jooss, esta artista apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos. A dança-teatro de Pina Bausch torna-se, segundo Walther (1993), um modelo por mostrar a relação da conduta corporal com o contexto social. De acordo com Rachel Bilkiski-Cohen (in GOETHE-INSTITUT 2000), as obras de Bausch são comentários políticos ao status quo social, que desmascaram condutas, crueldades e a distância entre as pessoas. Segundo Pina Bausch, “Em meus trabalhos e em tudo o que faço me ocupo primordialmente das relações entre as pessoas, da infância, do medo da morte e do enorme desejo que todos sentimos por ser amados.” (BAUSCH apud BILKISKI COHEN in GOETHE-INSTITUT 2000, p. 79, tradução da autora) De acordo com Schmidt (in GOETHE-INSTITUT 2000), certa vez, quando um repórter de televisão confrontou Pina Bausch

com seu mestre Kurt Jooss e perguntou o que tinham aprendido um do outro, ambos responderam olhando-se nos olhos: "Uma certa honestidade". REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Huciter, 1995. BAUSCH, Pina. "Dance, senão estamos perdidos". Folha de São Paulo. São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais, p. 11-13. BENTIVOGLIO, Leonetta. O teatro de Pina Bausch. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 1994. BERGSOHN, Isa Partschi; BERGSOHN, Harold. The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003. BOUCIER, Paul. História da dança no ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 1987. BRADLEY, Karen. Rudolf Laban. New York: Routledge, 2009. CLIMENHAGA, Royd. Pina Bausch. New York: Routledge, 2009. COTON, A. V. The new ballet Kurt Jooss and his work. Great Britain: Dennis Dobson Limited, 1946. CYPRIANO, Fábio. Pina Bausch. São Paulo: Cosac Naify, 2005. FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000. _____. O corpo em movimento: o sistema Laban Baternieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2a Ed. São Paulo: Annablume, 2006. FRANCO, Susanne; NORDERA, Marina. Dance discourses: keywords for dance research. New York: Routledge, 2007. GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. GOETHE-INSTITUT. Teatrodanza hoy: treinta anos de historia de la danza alemana. Kallmeyersche: Hannover, 2000. PEREIRA, Sayonara Souza. Rastros do tanztheater no processo criativo de Esboço: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. Tese (Doutorado) - Unicamp, 2007. PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2003. SCHLICHER, Suzanne. "The West German dance theater: Paths from the twenties to the present". In: JOOSS, Kurt. The Dance Theatre. London: Taylor & Francis, 1994. WALTHER, Suzanne (Ed.) The dance theater of Kurt Jooss. London: London Harwood Academic Publishers, 1993. COHAN, Robert. Choreography and dance: an international journal. London: London Harwood Academic Publishers, 1993. SIL

TEXTO 5

RUPTURAS E PROCEDIMENTOS DA DANÇA PÓS-MODERNA Zilá Muniz¹ Doutoranda em Teatro - UDESC Mestre em Teatro - UDESC Especialista em Dança Cênica – UDESC zilamuniz@hotmail.com

A Vanguarda da Década de 60 Durante o século XX, reconhecemos dois momentos significativos do movimento de crítica às convenções da arte: no início do século com a vanguarda Russa que ofereceu um inventário inexaurível de novidades, de extravagâncias e de prodígios e na França, com a figura de Marcel Duchamp, com seus “ready mades”, trazendo à tona questões conceituais em relação às funções da arte. Esse movimento tem duas abordagens: a formal – que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte; e a social – que pergunta qual a função sociopolítica da arte. Num outro momento, a segunda vanguarda, que teve seu início em Nova York, na década de 60 e Duchamp também estava envolvido. Assim como na primeira fase da vanguarda do começo do século XX, neste movimento alguns artistas se debruçaram sobre questões formais, sociopolíticas e artísticas em relação a modelos estilizados e fixados da modernidade. A inauguração da pós-modernidade se dá com a ruptura de modelos da modernidade, a qual demanda uma tensão entre cultura culta e cultura popular. O projeto modernista na dança, assim como nas outras artes, entra em crise. Por diversas razões, a incorporação de parâmetros de outras áreas e o caráter interdisciplinar nas obras de artistas da vanguarda da década de 60, faz surgir novas organizações, sendo uma variação possível para um novotipo de articulação artística. Mesmo que os princípios não fossem os mesmos para a maioria dos envolvidos, estando estes conscientes ou não, a arte produzida naquele período foi utilizada como manifesto

artístico e social. Nesse panorama da década de 60, nos Estados Unidos, a ideia de transgredir e corromper modelos existentes da modernidade surgiu pelo cruzamento de cultura culta e cultura popular. A incorporação da arte popular e “folk” foi uma estratégia vital de alguns artistas da época para democratizar a vanguarda, que em si invocam o valor americano e tradicional da igualdade. A ampla difusão e a acessibilidade intelectual das artes populares entram em conflito com os valores da elite. E com o advento dos meios de comunicação de massa e o modo pelo qual estes se orientam, corrompe-se o contato dessas manifestações artísticas.

Jameson define: “Neste ponto estão as várias qualidades das várias formas de atividade humana, seus “fins” e valores únicos e distintos, foram efetivamente suspensas pelo sistema de mercado, deixando todas essas atividades passíveis de serem implacavelmente reorganizadas em termos de eficiência, como meros meios ou

instrumentalidade”. (JAMESON, 1995, p.14) Das transformações ocorridas nesse período na dança e no teatro, a intenção de negar e derrubar os paradigmas da modernidade surge, entre outros fatores, com a experiência de rompimento entre o artificial e o real, entre espaço do palco e da plateia, entre o criador e o intérprete, entre o processo e a obra, entre o cotidiano e a cena. A ideologia era de desmistificar a obra e o criador, de expor o processo artístico, de provocar a participação do espectador de integrar arte e vida. Para Banes “A vanguarda da década de 60 em sua busca de um meio de sanar as várias rupturas criadas pela cultura do sistema –entre a mente e o corpo, entre o artista e a plateia, entre a alta arte e a baixa arte, entre a arte e a ciência, e entre a arte e a vida, abriu caminho para as alternativas” (BANES, 1999, p. 336). O sonho americano de liberdade se tornava realidade, um ambiente democrático, que também foi forjado pela ação de artistas e métodos libertadores, a exemplo das concepções de arte de Marcel Duchamp e John Cage,

como coloca Ivone Rayner no livro *Sharing The Dance*, escrito por Cyntia Novak (1990, p. 55): “o movimento Cage-Duchamp são duas correntes significativas para a compreensão destas mudanças”. Sua relevância se dá nas transformações que a vanguarda realiza, por um lado para a aceitação da predestinação de uma ordem aleatória, do acaso -técnica de composição muito usada por John Cage. Por outro lado, apresenta resistência às formas e estruturas sociais estabelecidas, quando Marcel Duchamp expõe um objeto industrializado, os “ready mades”, que representa, segundo Gil (2009, p. 152), “o ápice lógico do processo de despojamento da forma artística”. Na dança é possível definir um momento anterior ao da vanguarda da década de 60 como profundamente transformador para o rumo que os artistas da dança pós-moderna iriam seguir. Assim sendo, voltando na dança moderna, a partir da década de 40, um novo ciclo começa a se configurar, impulsionado pelas inovações de artistas entre estes Merce Cunningham, em Nova York, e Anna Halprin, em São Franciscocosta leste e costa oeste dos Estados Unidos. Ambos e de maneiras diferentes, respectivamente, desenvolvem princípios, conceitos e procedimentos na dança que refletem realizações decisivas para questões estruturais, políticas e filosóficas que modificam radicalmente a noção de dança a partir deste período. Destarte, é crível afirmar que tanto Cunningham quanto Halprin contribuíram para estabelecer as bases para transformações que os artistas da dança pós-moderna produziram. Cunningham desenvolve uma atitude estética que sugere um distanciamento de questões sociais e engajamento político, mas, no entanto por vias contrárias provoca transformações que tocam na raiz da discussão sobre a representação e a expressividade na dança. Tanto Halprin quanto Cunningham exploram ideias em termos de um

foco eficiente do movimento por si só. O movimento livre de relações de narrativa e significado. O uso do acaso e da indeterminação acontece para Halprin e Cunningham também de maneiras distintas. Além disso, tanto John Cage quanto Merce Cunningham foram influenciados, assim como muitos artistas experimentalistas deste período, pelos ideais e pela estética da Bauhaus quando frequentaram cursos de verão na Black Mountain College com um importante integrante da Bauhaus, Josef Albers. A influência exercida por Cunningham, por intermédio das obras criadas em colaboração com John Cage (músico) e Robert Rauschenberg (artista visual), abrangeu as diversas linguagens artísticas na vanguarda de 1960. Banes (1999) ressalta que as inovações exercidas por Cunningham e Halprin vão além da dança, atingindo outros campos. Sendo assim, entende-se que o impacto que cada um causou nos artistas mais jovens, para cada disciplina, cria um modelo para a invenção interdisciplinar muito frequente, que está presente nos Happenings, no cinema, no Fluxus, na dança pós-moderna e no novo teatro. Cunningham, de certa forma, foi um propulsor da arte, e o seu pensamento, uma inspiração para gerações de artistas, sua trajetória como artista se sobressai pelo constante desejo de expandir as fronteiras criativas e explorar novas ideias. Merce Cunningham “É o corpo que desempenha o corpo desempenhando o mundo”. (CUNNINGHAM apud GIL, 2009, p. 45) “Assim como, doravante o movimento que desencadeia o movimento, é o movimento que orienta o movimento, é o movimento que dá sentido ao movimento”. (CUNNINGHAM apud GIL, 2009, p. 43) Merce Cunningham (1919-2009) foi um dos propulsores da vanguarda americana e ao longo de setenta anos de sua carreira é considerado um dos mais importantes coreógrafos de nosso tempo. Durante grande parte de sua vida, foi também um

bailarino notável em sua geração. Com uma trajetória artística marcada pela inovação constante, Cunningham expandiu as fronteiras não só de dança, mas também das artes visuais e performativas. Suas criações em colaboração com artistas inovadores de todas as disciplinas criativas produziram um corpo inigualável de dança, música e arte visual. Cunningham pertence à linhagem de Martha Graham, porém sua evolução levou-o ao sentido oposto das teorias nas quais foi formado, rebelando-se contra a dança de Graham, em que todo movimento tem um significado. Para José Gil, autor de *Movimento Total: O Corpo e a Dança* (2009), na dança moderna considera-se que o corpo traduz as emoções de um sujeito ou de um grupo, ou seja, o movimento é a expressão da emoção, ela afirma a sublimidade do inteligível sobre o sensível e se constrói sobre o princípio de que o corpo ou o corpo de baile é um todo que se define como uma unidade e os movimentos convergem para um fim. “Eu não quero um bailarino pensando que determinado movimento significa algo. Porque esta foi a razão pela qual eu não gostei de trabalhar com Martha Graham – a ideia que foi sempre trabalhada de que um movimento específico tem um significado específico.” (CUNNINGHAM apud KALTEMBRUNNER, 1998, p. 14). Neste caso, Cunningham rejeita os princípios da dança moderna e assume que qualquer procedimento pode ser um método de composição. O acaso entra no processo coreográfico para provocar novas combinações em termos de sequencialidade de movimentos e de novas organizações destes movimentos no corpo – a lógica instaurada é quebrada neste momento. Muitas vezes ele utiliza o método do acaso, o I Ching ou o jogo de dados para determinar a ordem do movimento na frase, a sequência de movimentos na dança, o espaço e o tempo. Assim, ele desconstrói

encadeamentos lógicos de movimento e, se encontra algum, quer logo rompê-lo e partir numa outra direção. “[...] o desenvolvimento em larga extensão da energia por parte de Cunningham refletiu uma sensibilidade moderna e seu uso do acaso provocou um curto circuito na lógica da expressão tradicional e na beleza da linha tradicional” (BANES, 1999, p.44). A ideia de usar o acaso como procedimento de composição foi sugestão de John Cage, parceiro e colaborador musical de longo tempo, o seu interesse pelas filosofias chinesa, japonesa e indiana, que enfatizam as propriedades físicas de objetos e cultivam um estado de alerta e de concentração necessárias para comprometer-se em eventos imprevisíveis. Cunningham e Cage eram particularmente interessados na filosofia Zen como inspiração para buscar atenção e concentração nos aspectos físicos e sonoros da performance. Ao invés de delinear o movimento da dança e do som musical para transmitir uma mensagem subjacente ou de propriedade transcendental, como o belo, por exemplo, eles abriram os seus respectivos meios artísticos a uma nova participação concreta no fazer e olhar a arte. Cage adotou procedimentos do acaso em sua música também como uma forma de remover a si próprio das atividades dos sons produzidos por ele, evitando hábitos musicais. Cunningham, portanto, vai justamente combater os princípios da dança moderna com a adoção do acaso. A consequência é a desconstrução das sequências e partituras dos movimentos, desarticulando a lógica da sequencialidade onde o motor para o movimento é primordialmente o centro do corpo, como é o caso da técnica de Graham. Com isso desaparece a ideia de movimento intencional e o sujeito tende a se dissipar porque não há mais movimento que expressa emoções e sentimentos. O

acaso no trabalho de Cunningham quebra os códigos e padrões tradicionais de articulação do movimento, exigindo do bailarino novas coordenações físicas e o desenvolvimento da consciência para que estas novas articulações do movimento aconteçam e se resolvam na execução. Esta consciência e este estado de alerta, segundo Gil (2009), é que remove o significado simbólico da dança em si. Além disso, é o que direciona para o desenvolvimento de técnicas e/ou novas formas e estruturas de métodos coreográficos. Na sua dança o conteúdo é nada além do que a fisicalidade da ação humana. Nesse caso, as soluções coreográficas surgem pela articulação de movimentos mapeados anteriormente no corpo, mas conectados no presente pelo acaso. Por isso, Cunningham opta pela indeterminação. Seu interesse pelo acaso e pelo caos influencia o tratamento que ele dá ao movimento como matéria, o que origina a lógica da descontinuidade e da simultaneidade na justaposição de frases. Como um processo auto organizativo, ele cria novas estruturas de composição e inventa tanto uma nova linguagem quanto um corpo que dança ao articular o movimento e a cena de uma maneira esteticamente nova. A crítica em seu trabalho está na ausência de referente exterior, segundo Gil (2009). Sem um referente exterior que preencha requisitos que fazem dele um objeto estético, ele cria uma unidade de linguagem nova, sem outro referente além de si. De tal modo, é necessário que esta unidade de movimento possa condensar nela todo o sentido; que se organize como uma unidade de movimento dançado; que a energia venha dos modelos incorporados por um processo de desconstrução. Desta maneira, o estado de consciência e de alerta que se desenvolve no bailarino no momento da dança é uma consciência do corpo e que é criada a partir da repetição

da execução desta lógica. A experiência enquanto motor para o movimento se esvazia de elementos representativos ou emocionais, exigindo do bailarino a atenção no movimento puro, ou seja, na “gramática”. Para Cunningham “a gramática é o sentido”(CUNNINGHAM apud GIL, 2009, p. 35), e é com todos os seus procedimentos inovadores –dissociação entre dança e música, o acaso como uma técnica de composição e a indeterminação como esquema de agenciamento para a inovação do movimento, descentralização da cena em focos múltiplos e a “desmultiplicação” dos movimentos –que Cunningham descobre um novo padrão energético do qual surge um sistema de movimentos inéditos. Cunningham desenvolve estratégias de organização inteligentes, tanto no movimento quanto na composição da cena. Trata-se de explorar os elementos fornecidos pelo acaso (BOURCIER, (2001). A dança pode ser sobre qualquer coisa, mas fundamental e primeiramente sobre o corpo e seus movimentos. Portanto, o uso descentralizado do espaço, a sequencialidade não usual de movimentos e o uso elástico do tempo e espaço fazem parte de um legado e é a partir deste novo padrão energético que Cunningham inventa, é que o podemos traçar como referencia para as novas formas desenvolvidas na dança pós-moderna. Além de Merce Cunningham, outro nome significativo para o que vem a se configurar como um propulsor para a vanguarda da década de 60 da dança é Anna Halprin. Seu uso da improvisação e seus métodos didáticos fomentaram a pesquisa experimental, que foi imprescindível para os rumos que a dança pós-moderna tomou. Anna Halprin Anna Halprin, nascida em 1920, coreógrafa americana, pesquisadora, criadora e professora na Dancers Workshop Foundation, em São Francisco nos Estados Unidos, assim como

Cunningham, produziu um ímpeto para a dança pós-moderna e para a improvisação na dança. Halprin construiu sua história distante da efervescência cultural que avassalava Nova York nas décadas de 50 e 60. Seu interesse foi direcionado a desenvolver uma metodologia que daria suporte para o intérprete descobrir e criar sua própria linguagem e se mover por intermédio da consciência cinestésica. Para Janice Ross (2003), em seu artigo *Anna Halprin and the 1960s*, tanto Cunningham como Halprin, foram fortemente influenciados pelos ideais da Bauhaus. Laurence Halprin, marido de Anna Halprin, cursava Arquitetura na Harvard University, onde Walter Gropius, fundador da Bauhaus, ensinava quando se mudou para os Estados Unidos. De acordo com Ross (2003), para Anna Halprin a estética Bauhaus além de direcionar seu trabalho dentro do ativismo social na década de 60, juntamente com o conjunto de concepções artísticas foi o que começou a dar forma para as novas articulações do movimento e sobre o espaço na dança. Outro fator importante na formação de Halprin, além dos ideais da Bauhaus, foram os ensinamentos da educadora Margaret H. Doubler, na University of Wisconsin, em Madison, que se baseavam no princípio de que cada estudante deveria descobrir as simples verdades de seus corpos por meio de exercícios de improvisação estruturada. A partir da ideia da pedagogia formal da Bauhaus, com o trabalho artístico baseado no princípio da colaboração, e de suas aulas com Margaret H. Doubler é que Halprin passa a desenvolver seu método de ensino e de criação, no qual institui uma nova relação entre os bailarinos e a coreografia, ou, como ela preferia chamar, “partitura”. Com seu método de improvisação estruturada, passa a vislumbrar um corpo que explora e expande suas possibilidades mediante a descoberta da

ordem natural e harmônica de elementos independentes, que constituem a composição em dança, que se relacionam por caminhos imprevisíveis. Os procedimentos com o acaso em seu trabalho como diretora incluía: formar e editar as descobertas de seus bailarinos durante os ensaios, no exercício de jogar com a invenção de parâmetros de movimento organizar e reorganizar esse material num trabalho muitas vezes acabado, pronto para apresentação. Halprin aspirava não somente por um vocabulário mais próprio –o vocabulário codificado de Graham ou Humphrey não lhe bastava –mas também procurava por um ideal de bailarino menos vinculado a automatismos de uma técnica codificada. Logo, podemos afirmar que ela apontou sua pesquisa em direção ao desenvolvimento de uma pedagogia que forma um bailarino mais apto a se mover adentrando novos territórios, arriscando-se a se expor, revelar-se em cena, resolvendo no corpo soluções para problemas da improvisação. Além de utilizar a improvisação em dança, no formato de exercícios e tarefas, um dos objetivos de Halprin, principalmente como educadora, foi potencializar no bailarino a capacidade de desenvolver material coreográfico e criar repertório, ao invés de cada dançarino se manter confinado a um vocabulário codificado de uma técnica aprendida. A improvisação serve como uma ferramenta na sua busca por um novo sentido de fazer dança, amplia a noção de subjetividade do modernismo, criando corpos responsivos e inteligentes. No ato de improvisar, o bailarino explora e investiga sua própria subjetividade. Antes a improvisação, normalmente, se restringia como ferramenta ao criador, agora todos participam da criação por meio da improvisação, numa abordagem da lição do jogo para gerar movimento. Outro aspecto fundamental, não somente para Halprin, mas para tantos artistas que ao

longo dos anos incorporam a improvisação como técnica, foi sua busca pelo equilíbrio entre a estrutura e a liberdade, como ideia de comportamento espontâneo com rigor. “O paradoxo fundamental dos jogos que pareciam dar poder a esses artistas era sua capacidade de criar reinos de liberdade dentro das censuras dos códigos normais” (BANES, 1999, p. 191). Provocar a participação do espectador foi um fator que influenciou as improvisações direcionadas e estruturadas, extrapolando, desta maneira, a noção de espectador e performer. O intento de Halprin, de acordo com Novak (1990), era deslocar o processo de criação para a cena no momento em que a improvisação é tratada como performance. Este é um aspecto importante de salientar, pois é um ponto de mudança que irá tornar-se um dos princípios da dança pós-moderna e da dança contemporânea. A improvisação como performance vai focar no acontecimento como experiência, incluindo espectador e bailarino no processo, produzindo desconexões no espectador para que o evento isolado ou as imagens que produz possa ser visto em si mesmo. O intento das ações do cotidiano e a natureza faziam parte do fascínio de Halprin pelo movimento, inspirando suas propostas de improvisação. A celebração e o compartilhamento, tudo isso somado a seu interesse por aspectos terapêuticos do movimento, e o desenvolvimento de uma consciência cinestésica, foram temas levantados e discutidos por ela. Além disso, o trabalho na fronteira entre exploração interpessoal na dança, a dança como um entretenimento não elitizado e a dança educação, foram áreas que, na época não eram muito exploradas, mas que viriam a se fortalecer. Com a combinação de métodos de improvisação e a concepção de um movimento com base “natural”, de acordo com Novak (1990) e Ross (2003), Anna

Halprin contribuiu para um conceito de dança baseado na interação e nos impulsos do corpo, além de ser uma entre outros artistas que fez com que a voz individual do artista se expandisse. O resultado híbrido que Halprin vem a desenvolver como dança em sua forma de arte é um ritual para uma nova democracia, uma democracia do corpo. Ordinário, o radical, o outro e a força da educação pela dança são celebrados dentro da estrutura do movimento como arte e o processo de amadurecimento do artista/pedagogo é escolher com o que trabalhar e como trabalhar. A Dança Pós-Moderna Fazendo parte da vanguarda da década de 60 em Nova York, mais precisamente no Greenwich Village, o Judson Dance Theater—um grupo interdisciplinar de artistas—é um movimento, que se autodenominou pós-moderno, de negação aos preceitos da dança moderna. Fizeram parte da Judson Dance Theater não só pessoas da área da dança, como também artistas plásticos, músicos, escritores e cineastas, trabalhando na criação coletiva de trabalhos de dança. A formação deste grupo de artistas deu-se a partir do workshop de composição ministrado por Robert Dunn na sede da escola e da companhia de Merce Cunningham, mesmo prédio também da sede do Living Theater, importante grupo teatral americano. Robert Dunn, compositor, trabalhou como acompanhador no estúdio de Cunningham, estudou música experimental e foi aluno e colaborador de John Cage. No workshop de composição que ofereceu, Dunn traduziu para o mundo da dança tanto as ideias, especialmente as técnicas do acaso, quanto a atitude de Cage de que tudo é possível. De fato, Cage foi uma inspiração para as aulas ministradas por Dunn. A atmosfera permissiva, o comprometimento com o movimento de ruptura da cena artística no Greenwich Village e o repúdio às abordagens composicionais da dança moderna acadêmica, foram



SINDICATO DOS PROFISSIONAIS DE DANÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Av. Presidente Vargas, 583 B Salas 2206 e 2207 - Centro | Tel/Fax: 2531-7541 | 2224-5913

CEP: 20071-003 - Rio de Janeiro - RJ | www.spdrj.com.br | sindicato@spdrj.com.br

CNPJ: 27.287.614/0001-52

decisivos para a irrupção e a busca de novos movimentos em todos os sentidos e em todos os planos. Os participantes dos encontros advinham de diversas áreas da arte, atores, artistas visuais, performers, cineastas, escritores e bailarinos (alguns formados por Anna Halprin e alguns da Companhia de Merce Cunningham). Deste modo, a interdisciplinaridade é um fator fundamental para as mudanças estruturais e formais que instrumentalizaram a vanguarda de 1960. Este coletivo de artistas difere, significativamente, de outras formas de organização em dança. Por dois anos os encontros seguiram e o final do segundo ano, era 1963, culminou com a apresentação de Concertof Dance 1, vinte e três danças, de quatorze coreógrafos na Judson Memorial Church, em Greenwich Village, sendo esta a razão pela qual este grupo de artistas ficou denominado de Judson Dance Theater. Dele fizeram parte Simoni Forti, Yvone Rainer, Steve Paxton, Judith Dunn, Ruth Emerson, Trisha Brown, David Gordon, Alex Hay, Debora Hay, Elaine Summers, Lucinda Childs, Fred Herko, Al Kurchin, Dick Levine, Gretchen MacLane, entre outros. Segundo Banes (2001), m aspecto importante, destes encontros e da abordagem de Dunn foi a constante experimentação e criação de novos métodos e procedimentos de criação em dança. Logo, este movimento permeia o reino de liberdade, alguns elementos de outras áreas artísticas e estabelece uma arena de criatividade, antes mesmo da questão da invenção do movimento. A base para a abordagem de Robert Dunn, de acordo com Banes (2001), para o workshop eram as estruturas de tempo da música aleatória, emprestadas de compositores contemporâneos como Cage, Stockhausen, Boulez e outros. A principal técnica explorada foi o acaso além de alguns métodos de indeterminação, de tarefas e de

regras. Dunn define que a dança, ou a coreografia, é uma escritura física e que ao planejar e criar uma dança como escrita, se tem um efeito de clareza e eficiência das suas possibilidades. O acaso tem papel fundamental, foi introduzido por influencia de Cunningham e Cage, que a algum tempo faziam uso dela em seus trabalhos. Além de ampliar as possibilidades, o acaso funciona tanto como fator psicológico ao forçar o coreógrafo a se desvincular do controle, quanto uma ferramenta para evitar as estruturas hierárquicas. A colagem, técnica de composição muito explorada pelos experimentalistas e que tem sua origem no movimento dadaísta e em Marcel Duchamp, define-se como a técnica que substitui o acaso como o recurso chave de estrutura coreográfica na dança pós-moderna. A colagem como forma de estruturação resulta na fragmentação e na superposição de cenas, em lugar da narrativa de desenvolvimento linear da dança moderna. Para Banes (1999) a colagem sugere as múltiplas possibilidades de uma visão concreta do mundo pós-moderno. A retórica do igualitarismo, posto que nada possua maior importância do que nada, serve como metáfora. Na fragmentação é onde a cena se despoja da narrativa. Para os surrealistas, a estrutura compartimentada, fragmentada, tem sentido nos diferentes níveis da consciência e na estrutura das cidades modernas do século XX. Tudo tem a mesma importância, de maneira igualitária. A colagem faz parte de uma gama de técnicas niveladoras quanto à hierarquia, também de efeito político igualador. “A estrutura compartimentada criou um sentido de abertura e oportunidade, que soou metaforicamente democrático. Nenhuma lógica hierárquica de perspectiva, de trama ou desenvolvimento de personagem ditava as escolhas artísticas” (BANES, 1999, p. 179). E as estruturas coreográficas criadas para cada

trabalho se resolveram naquilo que estruturaram. A dança pós-moderna incorpora a improvisação como um de seus elementos mais transformadores e que se enquadra perfeitamente com os ideais de subversão política, de liberdade, de espontaneidade, de autenticidade, e conectividade da construção de uma comunidade. A improvisação foi disseminada e se conectou com outras tendências da contra cultura, incluindo as questões de gênero, igualdade, força da mulher e sensibilidade do homem. Simone Forti estudou com Anna Halprin e participou de suas experiências com a improvisação compartilhando os métodos de improvisação que eram chamados de “coreografia indeterminada”, ou “in situ composition”. Consequentemente o interesse pelos jogos e estruturas de improvisação foi dividido com o grupo do Judson Dance Theatre. A improvisação se encontra dentro de fronteiras assentadas, isto é, como o princípio por detrás do jazz, segundo o qual os músicos improvisam, com uma limitação na estrutura. “Se a improvisação levava em conta a liberdade de escolha e de ação, não obstante era qualquer coisa, menos anárquica” (BANES, 1999, p. 279). Portanto, a improvisação acontecia a partir de uma estrutura ou proposta previamente definida, ou seja, as suas demarcações possibilitavam um tipo de situação ou movimentação. Dessa maneira, ao pensar que esse tipo de improvisação serviu para que aqueles artistas aprofundassem determinada pesquisa, tem a ver com esse contexto, da improvisação como forma de esgotar possibilidades de movimento e resolução de problemas dentro de uma estrutura previamente concebida. A improvisação para os pós-modernos, é parte de uma ideia de que a experiência é o foco das apresentações, sugerindo que é um fim em si mesmo. A principal experiência de improvisar é a experiência de improvisar. Investigando as

formas de dilatar a espontaneidade, a informalidade e a ação coletiva na produção e performance de dança, o Judson Dance Theater perverteu preceitos estéticos, caracterizado pela experimentação do movimento e por novas possibilidades de estruturação coreográfica. Segundo Daly (1992, p. 6), “o legado mais importante deixado pelo Judson foi o impulso para desnudar completamente tudo que fosse estranho à natureza implícita da dança”. A partir do concerto na Judson Memorial Church, em 1963, alguns integrantes dos encontros com Robert Dunn, continuaram se reunindo regularmente por mais dois anos consecutivos. O Judson Church Theatre desenvolveu modelos do coletivo para tomadas de decisões, tanto artísticas quanto institucionais. Como forma de organização, priorizou a unidade do grupo, criou-se um processo colaborativo de dinâmica que funcionou com eficácia e que, nesse período, produziu cerca de 200 trabalhos de dança. Portanto, foi uma “Instituição coletiva de coreógrafos livremente organizada [...]” (BANES, 1999, p. 94). A partir da produção de dança do Judson, percebe-se o fim da “beleza”, da “forma”, do valor supremo e sublime da dança como arte. Desarticula-a atacando a própria definição de dança e revela o que lhe foi estranho até então, utilizando-se de todas as possibilidades para considerá-la poética sob todos os ângulos, entregando-se a sucessivas impressões e as traduzindo todas ao mesmo tempo. A dança pós-moderna não apresenta um momento de organização, uma lógica, um centro, e a concepção e a criação se dá na experimentação, e não antes dela. Um desejo de liberdade estética, de liberdade no corpo, é, portanto, o fim da imposição de um estilo artístico, é o fim do engessamento estético e técnico da dança. De acordo com Novak (1990, p. 48), “o pensamento de que qualquer movimento pode ser considerado movimento de

dança provou ser um conceito muito forte para jovens artistas engajados em ideais de comunidade e igualdade social”. Para eles, todo e qualquer movimento pode ser expressivo e busca uma aproximação da realidade em ações, gestos e figurinos, com o movimento relaxado, mais próximo daquele realizado pelo corpo fora do palco, negando o corpo impostado e treinado tecnicamente em ballet ou técnicas modernas como de Martha Graham, Dóris Humphrey e até mesmo de Merce Cunningham, assumindo um comportamento “natural” e evitando, ainda, movimentos que provêm de técnicas tradicionais de dança. A questão do corpo e de como ele se apresenta em cena é reorganizada para os pós-modernos a partir, principalmente de Cunningham e Halprin. Para Cunningham, qualquer movimento pode ser um movimento de dança, e a lógica de organização é a do cotidiano, do acaso. Porém, os pós-modernos vão além e o cotidiano está na lógica do movimento no corpo, na cena, no todo. Enquanto, para Cunningham, o tratamento para o movimento de pedestres é virtuoso, para os pós-modernos, os saltos virtuosos são tratados como movimento de pedestres. Novak (1990) destaca que, para Cunningham, as pessoas se comportam como indivíduos apresentando-se em cena, nos trabalhos dos pós-modernos, principalmente na pesquisa de Steve Paxton, Ivone Rayner e Simone Forti, os bailarinos são em cena como pessoas no ambiente do cotidiano. Logo, para os pós-modernos, Cunningham deixa de ser libertador e sua dança é até um pouco repressiva, ainda representa uma estética elitizada, apesar de libertar a dança de alguns paradigmas, porém apenas no contexto artístico, ainda representa um estilo elegante puro e sublime. Segundo Gil (2009), Cunningham conserva o “quadro”, fazendo aqui uma analogia com a arte pictórica – a cena, a técnica, o estilo dançado, o

espetáculo, o glamour, a companhia (enquanto grupo) -ao mesmo tempo em que quebrava e limpava os velhos modelos tradicionais da organização de movimento, na cena e no corpo. Ao contrário de Cunningham seus discípulos do movimento pós-moderno incidiam o quadro”, enquanto dispositivo essencial que ligava a dança à ideia de instituição, pois acreditavam que este -o “quadro” -condiciona o conteúdo das obras. Steve Paxton e Yvonne Rayner e o grupo de artistas do Judson Dance Theatre ansiavam por libertar os corpos, quebrando todas as regras que definiam a dança, atacando tudo que constituía no fundo, o suporte institucional dessa arte. Para os pós-modernos, não há a preocupação com traduções temáticas conceituais, pelo contrário davam valor artístico à banalidade, ao comum e ao cotidiano. A dança pós-moderna busca a fusão da arte com a vida diretamente em experimentação, estilizando ou reproduzindo o cotidiano. O importante é o gesto, a experiência e o processo criativo, não a obra. Ao derrubar o mito do criador, coloca-se em questão a obra como um produto de consumo. A participação de não-bailarinos nos programas do Judson se deu por motivos diversos: primeiramente pela disponibilidade daquelas pessoas que orbitavam por ali; depois por razões políticas e morais de não-discriminação; e, finalmente, porque, para os artistas da vanguarda, aqueles corpos tinham algo que o corpo do bailarino construído por alguma técnica de dança havia perdido, ou seja, a espontaneidade como antítese teatral. Quanto ao movimento dançado, a nova concepção de dança dos pós-modernos, implica no compromisso com a ideia de que dança consiste primordialmente em movimentos do corpo. Neste sentido, os movimentos articulados para realizar este posicionamento eram realmente nada mais que movimentos corporais. Os corpos são despojados de



SINDICATO DOS PROFISSIONAIS DE DANÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Av. Presidente Vargas, 583 B Salas 2206 e 2207 - Centro | Tel/Fax: 2531-7541 | 2224-5913

CEP: 20071-003 - Rio de Janeiro - RJ | www.spdrj.com.br | sindicato@spdrj.com.br

CNPJ: 27.287.614/0001-52

todos os artifícios que os tornavam corpos idealizados. Foi assim que o Judson Dance Theater se tornou uma metacomunidade de características várias, onde as comunidades que giravam em torno de distintas disciplinas das artes se fundiram e floresceu a imaginação interdisciplinar. A dança do Judson Dance Theater cria uma estética difusa e transgressora, como um de seus mais significantes propósitos. Fazendo parte da celebração do corpo, os artistas voltaram-se para o corpo físico como a última verdade. Acentuando o coletivo como celebração, reafirma o caráter de resgate da cerimônia e do ritual. Assim, tende a tornar muitas das apresentações verdadeiros acontecimentos coletivos, com a participação ativa da plateia, o que reforça o conceito do reajuste social e a tentativa de coesão. Acontece como um evento onde a experiência é partilhada entre artistas e plateia. Mais importante aqui é o processo que se torna manifestação em detrimento da significação e o palpável é a energia.¹ Zilá Muniz -Doutoranda em Teatro na UDESC. Mestre em Teatro pela UDESC (2004). Especialista em Dança Cênica pela UDESC (2000). Diretora do Ronda Grupo Pesquisa a improvisação como Processo de Composição na Dança.

Contato: zilamuniz@hotmail.com **REFERÊNCIAS**

BANES, Sally. Terpsichore in sneakers: post-modern dance. Boston: Houghton Mifflin, 1980._____. Greenwich Village 1963. Rio de Janeiro: Rocco, 1999._____. Choreographic Methods of the Judson Dance Theater. In: DILS, Ann and ALBRIGHT, Ann Cooper (ED). Moving History: A Dance History Reader. Middletown, USA: Wesleyan University Press, 2001. BOURCIER, Paul. História da Dança no Ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 2001. DALY, Ann (Ed.). What Has Become of Postmodern Dance? TDR: The Journal of Performance Studies, v. 36, n. 1, p. 48-69, Spring 1992. GIL, José. Movimento Total –O Corpo e a Dança. São



SINDICATO DOS PROFISSIONAIS DE DANÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Av. Presidente Vargas, 583 B Salas 2206 e 2207 - Centro | Tel/Fax: 2531-7541 | 2224-5913

CEP: 20071-003 - Rio de Janeiro - RJ | www.spdrj.com.br | sindicato@spdrj.com.br

CNPJ: 27.287.614/0001-52

Paulo: Ed Iluminuras LTDA, 2009. GOLDMAN, Danielle. I want to be ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2010
JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995. KALTENBRUNNER, Thomas. Contact improvisation: moving, dancing, interaction. Germany: Meyer & Meyer Verlag, 1998. LANGER, Suzanne K. Sentimento e forma. São Paulo: Perspectiva, 1980. MUNIZ, Zilá. Improvisação como processo de composição na dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. NOVAK, Cynthia J. Sharing the dance. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 1990. ROSS, Janice. Anna Halprin and the 1960s: acting in the gap between the personal, the public, and the political. In: BANNES, Sally (Ed.). Reinventing Dance in the 1960s: everything was possible. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 2003. _____. Anna Halprin and Improvisation as a Child's Play – A search for informed Innocence. In: ALBRIGHT, Ann Cooper and GERE, David (Ed.). Taken by Surprise: A Dance Improvisat.

TEXTO 6

Performance Art e a Dança Pós-Moderna Americana do Judson Dance Theater MICHELLE MOURA RELÂCHE – REVISTA ELETRÔNICA DA CASA HOFFMANN | 2004

PERFORMANCE ART 1987, p.27). E A DANÇA PÓS-MODERNA AMERICANA DO JUDSON DANCE THEATER Michelle Moura Na oficina Performar – um workshop sobre corpo e ação, ministrada por André Lepecki e Eleonora Fabião, vivenciamos a performance como um acontecimento presente, o aqui e agora, tocando nos limites que separam a arte da vida. “Este não é um lugar de ensaio ou de aula, é um local de experimentos e performance!”, frase repetida diversas vezes por Eleonora e André, foi a força motriz de uma série de tarefas experienciadas. O elaborado ou ensaiado definitivamente não fazia parte dos programas, como costumavam chamar os experimentos realizados, que muitas vezes pareciam meditações catárticas. Um dos programas realizados foi uma caminhada de exatamente uma hora de duração (em um minuto a mais ou a menos), pela cidade de Curitiba. Em outro programa, deveríamos passar um dia inteiro em companhia de um colega da oficina, e durante o almoço, um deveria dar de comer ao outro, desde preparar o prato a levar os alimentos até a boca do companheiro. Durante uma semana, realizamos experimentos que nos colocaram diretamente em contato com o cotidiano, onde era inevitável investir no presente de modo absoluto, pois atenção, efetividade e flexibilidade eram palavras de ordem, dado o próprio sentido do que é performance. Segundo COHEN (1989), a performance está ligada a uma maneira de encarar a arte; a live art; a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com vida, em que se estimula o espontâneo, o natural em detrimento do elaborado, o ensaiado. Inicialmente, os realizadores de performances e happenings —forma de arte batizada em 1959, por Allan Kaprow, com 18 Happenings in 6 Parts— eram artistas plásticos como Kaprow, Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Jim Dine, o músico John Cage e o bailarino Merce Cunningham,

para citar alguns poucos nomes. E também “poetas (...) cineastas, dramaturgos e pensadores que buscaram um reestudo dos objetivos da arte” (GLUSBERG, A performance proliferou na década de 1960, e teve como questão principal para muitos artistas, estabelecer uma relação mais orgânica e vigorosa entre sua obra e sua vida. Como o grupo Fluxus1 que dava ênfase na “vida acima da arte”, eles “queriam abolir a idéia de que a arte possuía qualidades especiais. A arte deveria se igualar à vida, e a vida deveria ser como a arte, porque é na vida que as coisas de maior interesse e fascinação estão” (SMITH, 1991, p.55). Idêntico era o questionamento da dança produzida por alguns coreógrafos americanos nesta mesma época—aproximar a arte de suas vidas. Partindo desse conceito de aproximação entre arte e cotidiano, aproveitou a introdução sugerida pela oficina de Eleonora e André sobre a performance ou live art, para falar do Judson Dance Theater, um importante coletivo de artistas na história da dança na década de 1960, responsável pelo início da chamada dança pós-modern na americana, ao trazer novas e revolucionárias noções de estrutura e atitude coreográfica. Esses artistas com partilhavam os mesmos interesses estéticos, políticos e ideológicos dos artistas que realizavam performances, happenings, body art e arte conceitual. Por sua vez, estavam produzindo formas artísticas semelhantes à dança, ao colocar o corpo como suporte para a expressão plástica, por exemplo. Além de que, a gênese do Judson Dance Theater deu-se num momento em que as fronteiras entre as formas artísticas estavam, se não desaparecendo por completo, ao menos, tornando-se interpenetráveis, e tudo que estava sendo utilizado como arte por essa geração, fornecia material para que os novos coreógrafos transformassem em dança. A partir de então, os bailarinos do Judson, inspirados nas explorações iniciais das performances e happenings, passaram a incorporar experimentos similares e dividiram os mesmos interesses desses artistas—a não separação entre as atividades da arte e da vida cotidiana —pensamento propulsor à origem de novos modos de fazer e pensar dança. [1] Cooperativa de artistas, organizada por George Maciunas que vislumbrava por uma arte acessível a todos. Podemos apontar a não separação entre vida e arte no Judson Dance Theater ao verificar três pontos fundamentais na formação do seu pensamento e da prática: desde fazer a publicidade até a iluminação. A entrada era franca, e

compareceram quase 300 pessoas. 1. A utilização de gestos do cotidiano como motivo coreográfico. 2. Apresentações em espaços que podem ser qualquer lugar da cidade: igrejas, parques ou galerias, raramente um palco italiano. 3. A participação de bailarinos e não bailarinos nas coreografias. Novos métodos, conceitos e estéticas coreográficas trouxeram novos usos do espaço, do tempo e do corpo. A nova geração de coreógrafos não só era anti-modernista. Rejeitava a musicalidade, o significado, os mitos e a atmosfera psicológica da dança moderna, como também a elegância do ballet. A origem do Judson Dance Theater O Judson Dance Theater era uma instituição coletiva de coreógrafos, livremente organizada, que incluiu não só pessoas educadas para a dança como, de maneira incomum, artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas. Eles ficaram conhecidos com esse nome, porque apresentavam seus trabalhos na Judson Memorial Church, igreja onde realizaram, em 6 de julho de 1962, sua primeira apresentação, que, a princípio, era apenas um “fim de recital da turma” (BANES, 1999, p.94). Embora o concerto houvesse sido planejado como único, seu sucesso de crítica e de público levou alguns dos coreógrafos a pensar nas possibilidades de apresentações futuras. Essa instituição originou-se de uma turma de composição para a dança, que o músico Robert Dunn, que estudara com John Cage, ensinava no estúdio de dança de Merce Cunningham. Os alunos do workshop do primeiro ano, 1960-61, eram Paul Berenson, Simone Forti, Marnie Mahaffey, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Mais tarde, entraram Ruth Allphon, Judith Dunn e Ruth Emerson. No segundo ano, o curso começou no outono de 1961, com novos participantes, incluindo Trisha Brown, David Gordon, Alex e Deborah Hay e Elaine Summers. Dunn foi quem dirigiu as seções coletivas para organizar a primeira apresentação de seus alunos, em 1962, revelando-se uma maratona de quatro horas, na capela-mor da igreja. Os 14 coreógrafos dividiram todo o trabalho, desde fazer a publicidade até a iluminação. A entrada era franca, e compareceram quase 300 pessoas. O Concerto de Dança #1 era inovador tanto em produção cooperativa quanto como nos métodos coreográficos. Trocaram o drama narrativo da dança moderna, pela simplicidade, a ponto de se reconhecer o processo de elaboração e o método utilizado como fim em si mesmo. O interesse pelo processo e não pelo produto final, assim como, o uso de objetos,

improvisações, incidentes espontâneos, tarefas e jogos são métodos que aproximam a dança do cotidiano, do comum e do movimento natural, não virtuoso ou técnico. Há uma transformação, ou seja, o que re-significa o movimento ordinário é a sua inscrição no contexto da dança. O texto de divulgação do programa salientava que incluía danças feitas com técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisação, determinação espontânea e outros métodos (como de tentos e turbulências): todos eles minam deliberadamente a narrativa ou os significados emocionais da dança moderna padrão (BANES, 1999, p.95). O Concerto de Dança #1 começou com uma abertura, que era a projeção de uma colagem cinematográfica, e continuou com 22 danças, algumas das quais foram apresentadas em silêncio; outras, com música de Erik Satie ou John Cage, uma com rock e uma com a colaboração entre o bailarino Fred Herko e o pianista de jazz Cecil Taylor. O estilo do movimento ia desde a escala dos gestos cotidianos até o movimento “Cunninghamesco para citações de balé” (BANES, 1999, p.95). Desde o primeiro espetáculo, o grupo já contava com coreógrafos que não eram bailarinos treinados, mas músicos, pintores, entre outros artistas. Apesar de muitos dos coreógrafos serem bailarinos profissionais, que já haviam dançado para Cunningham, Waring e Passloff e outros, alguns dos bailarinos nunca haviam coreografado trabalhos próprios. A informalidade e flexibilidade do workshop permitiram o uso de indivíduos que não eram dançarinos a atuarem em peças de dança, como também propuseram que essas pessoas poderiam não somente dançar, como também coreografar. Alguns coreógrafos utilizavam pessoas sem treino algum em dança, vocabulário minimalista, e um estilo que sugeria a continuidade entre arte e vida. Estilo que pudesse fazer uma dança mais acessível aos espectadores, e modificar o conceito elitista de arte. A arte que estava personificada em uma rigorosa demanda física e emocional dos coreógrafos e dançarinos da tradição do balé, da dança expressionista moderna, e também de alguns trabalhos de Cunningham. O Judson Dance Theater começou a chamar-se cooperativa a partir de abril de 1963, e se reunia semanalmente. Primeiro, reunia-se no estúdio que Rainer partilhava com Waring e Passloff; depois, as reuniões prosseguiram no ginásio do subsolo da igreja Judson. Em janeiro de 1963, o grupo apresentou dois outros concertos no ginásio e, em abril,

responsabilizou-se pela coreografia Terrain, de Rainer, com uma noite de du razão, na capela-mor da igreja, local onde mais concertos do grupo sucederam-se. Em abril seguinte, 1964, quando a oficina semanal de dança que acontecia na igreja responsabilizou-se por seu 16º e último concerto do grupo, já apresentara perto de 200 danças, tanto na igreja quanto, com o nome de Judson Dance Theater, em outros locais, como o Gramercy Arts Theater, um ringue de patinação em Washington D.C., e uma floresta de Nova Jersey. Todos esses concertos, inclusive os que apresentavam o trabalho de uma só pessoa, foram coletivamente produzidos. Liderando o movimento, estavam Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs, Deborah Hay e David Gordon; coreógrafos que não possuíam qualquer semelhança estilística e nem de método. Uniram-se porque compartilhavam do mesmo projeto “com base no afastamento de convenções institucionalizadas, do simbolismo codificado e das estruturas elaboradas do paradigma da dança moderna, que segundo eles, obstruía a fruição do movimento puro” (RODRIGUES, 2000, p.98). De 1962 até 1964, o Judson Dance Theater produziu, cooperativamente, perto de 200 danças em 20 concertos públicos, 16 programas de grupo e quatro noites de solos. Ideais de arte e cotidiano no Judson Dance Theater Ao abdicar de todo conteúdo dramático de suas coreografias, como um aspecto anti-modernista, mais interessado no movimento puro, as ações e gestos cotidianos converteram-se em material de pesquisa. Todo movimento, executado na rua ou até mesmo num campo de futebol, poderia ser reconhecido como temática para ser explorada e transformada em dança. Os artistas do Judson levaram às últimas consequências as idéias de John Cage, para quem um ruído incidental poderia transformar-se numa composição musical. E propuseram que a dança seria definida não pelo seu conteúdo, mas pelo seu contexto (simplesmente porque estaria organizado como dança). O espaço foi explorado de diversas formas. As coreografias foram apresentadas não só na Igreja Judson, como em galerias de arte, lofts, pistas de patinação, chácara, além de pessoas andando sobre prédios, muros, e árvores, como fez a coreógrafa Trisha Brown. O corpo deixou de ser um instrumento para a expressão, para ser o assunto da dança. O corpo foi utilizado de forma relaxada, isto é, com um tônus semelhante ao

que utilizamos em atividades cotidianas, ao contrário do tônus elevado (tenso) da dança clássica, por exemplo. A busca por um corpo natural incluiu a participação de pessoas sem nenhum treinamento em dança. O uso de coisas comuns do cotidiano representava, dado o sentido político do período, os objetivos populistas de acessibilidade e igualdade, tanto para os artistas quanto para as platéias. A atividade da criação artística fora ampliada para a afirmação de que qualquer pessoa podia criar arte. A aceitação do comum fazia parte de uma apreciação das coisas pequenas, simples e efêmeras da vida; um desejo de expandir a percepção para os fatos da vida e vê-los como arte. Por isso, a arte apregoadada pelos ideais do Judson Dance Theater deve ser uma prática diária, em que todo o povo possa criar arte, e em que esta não se separe da vida. A arte como uma atividade especializada, e o papel do artista como uma profissão separada eram noções burguesas e elitistas; noções modernistas que eram repudiadas pelos artistas dessa geração. Assim, esses artistas que eram pessoas comuns, faziam a arte que qualquer um podia entender. Observar as pessoas caminhando, correndo, trabalhando, comendo, dormindo, fazendo amor, contando histórias, sorrindo, e ver objetos como comidas, roupas, mobiliários, acessórios de banheiro, pareciam ser as coisas que mais valiam a pena um artista utilizar como objeto artístico. Em sua própria banalidade, essas atividades ficavam carregadas de significado. Algumas obras criadas pelo Judson Dance Theater estavam tão perto de não se distinguirem da vida cotidiana, que faziam com que o espectador voltasse à sua vida diária com uma visão alterada das coisas mais corriqueiras que estavam a seu redor. A dança de Judith Dunn, Acapulco, era uma colagem de atividades corriqueiras, em que uma mulher passava a ferro um vestido que estava usando; duas mulheres jogavam cartas e uma mulher penteava o cabelo de outra que dizia “ui”. O uso de movimentos lentos em partes da peça era uma forma de transformar esses movimentos banais em movimentos de dança (BANES, 1999, p.167). A apreciação pelo cotidiano, pelo rotineiro, também expressava a negação e a crítica pelo pedantismo na arte moderna. Alguns trabalhos testaram os limites da arte, incluindo tantos elementos do cotidiano que não aparecesse a diferença entre arte e vida (FOSTER, 1986, p.171). Em *Satisfyin’ Lover* (1967), Steve Paxton recrutou apenas pessoas sem treino

alguem em dança, vestindo roupas do cotidiano. A coreografia consistia em caminhar de um lado a outro do espaço, em uma configuração aparentemente ao acaso. Em *Room Service* (1963) de Yvonne Rainer, os performers apenas transportavam um colchão, no intuito de mostrar como o corpo reage e se comporta em uma ação funcional. O objetivo era transformar um movimento cotidiano em artístico, e de acordo com Rainer, seria um elogio a inteligência corporal, mostrar ações automáticas, que são ignoradas no dia-a-dia. Nesses trabalhos de Paxton e Rainer, não há uma representação ou interpretação do andar ou de como carregar coisas. São as ações de andar e carregar, propriamente ditas, realizadas da mesma forma como seriam feitas no cotidiano.

Considerações Finais

A partir da década de 1960, do século XX, a dança ganhou um novo rumo. Acredito que pela liberdade que adquiriu: “Faça uma dança sobre nada em especial” (BANES, 1980, p.07), frase de Robert Dunn para seus alunos do curso de composição coreográfica, donde originou-se o Judson, sintetiza essa liberdade criadora. Liberdade, democracia e igualdade são as palavras presentes no discurso político americano da década de 1960. A luta por direitos iguais das mulheres e negros pede por igualdade; não separação. Pede uma fusão de classes sociais, de etnias e sexos, equivalente ao que acontece nas artes, ou ao menos um desejo disso. Artistas visuais que transitem na dança, no teatro; bailarinos nos happenings, no cinema, através de uma descrição superficial sobre esse momento, em que transitoriedade ou quebra de barreiras entre diferentes áreas artísticas, seja a responsável pelo deslanchar de novas estéticas e modos de produção para o teatro, artes visuais, cinema, literatura e dança. Assim como o desejo de igualdade social do discurso político, também pode ser observado o desejo de aproximação entre as áreas artísticas, chegando inclusive a fundi-las, levantando dúvidas, ainda presentes atualmente, se “aquilo” é dança? performance? ou artes visuais? O mesmo desejo de igualdade, desta vez intelectual, é pensado através da acessibilidade da obra de arte; para isso, as temáticas, objetos aproximam-se do comum, do cotidiano. A mesma fusão entre as esferas artísticas acontece também entre a arte e o cotidiano, e a mesma dúvida surge novamente. Será que carregar um colchão de um lado para o outro é dança? Se isso pode ser considerado dança, porque as pessoas que andam na rua não são bailarinos?

nos, ou estão fazendo parte de uma imensa coreografia aleatória? O corpo e o movimento são intrínsecos a nós e ao cotidiano; portanto, a dança só depende do contexto em que está inserida, só depende do desejo de chamá-la de dança, ou ainda, só depende do modo como olhamos para ela. Esse é um dos motivos pelos quais pessoas sem treino al gum em dança, passaram a participar das coreografias do Judson. O que importava naquele momento era o corpo, sua anatomia e funções, e isso também poderia ser dança. Acreditamos que as inovações na dança, produzida pelo Judson Dance Theater, podem ser vistas em termos de potencialidades, isto é, potencialmente qualquer pessoa é um bailarino ou coreógrafo, e ainda, potencialmente qualquer movimento realizado em atividades cotidianas é dança. ®

Referências: BANES, Sally. Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente. trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. _____. Terpsichore in sneakers. Boston: Houghton Mifflin, 1980. COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1989. FOSTER, Susan Leigh. Reading Dancing: bodies and subjects in contemporary American dance. USA: University of California Press, 1986. GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 1987. GOLBERG, Rose Lee. Performance art: from futurism to the present. Thames & Hudson world of art: New York, 2001. _____. Performance: live art since 1960. Harry N. Abrams: New York, 1998. RODRIGUES, Eliana. Grupo Tran Chan. Princípios da pós modernidade coreográfica na dança pós-moderna, 2000. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Artes Cênicas, UFBA, Salvador. SMITH, Owen. "Art, Life and the Fluxus Attitudes". IN LAUF, C., HAPGOOD S. (org.). FluxAttitudes. Gent: Imschoot uitgevers, 1991. Michelle Moura é graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná, e pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA – Salvador. Na área da dança atua dançando e criando. Ao iniciar pesquisas sobre arte/cotidiano e o Judson Dance Theater em 2003, para a realização da monografia do curso de especialização, apaixonou-se pela arte conceitual e fica vasculhando tudo que for possível sobre esta forma de (não) arte. Em 2003 foi bolsista na Casa Hoffmann e curadora junto de Cristiane Bouger do evento Da Casa,



SINDICATO DOS PROFISSIONAIS DE DANÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Av. Presidente Vargas, 583 B Salas 2206 e 2207 - Centro | Tel/Fax: 2531-7541 | 2224-5913

CEP: 20071-003 - Rio de Janeiro - RJ | www.spdrj.com.br | sindicato@spdrj.com.br

CNPJ: 27.287.614/0001-52

dentro do Ciclo de Ações Performáticas da Casa Hoffmann. Atualmente também está atuando como atriz. 6 (sem nome), Lucianne Figueired

