

Dança e cultura:

Sentidos e significados sob uma perspectiva histórica¹

Dance and culture: Meanings and significance from a historical perspective

ISABEL CRISTINA VIEIRA COIMBRA DINIZ²

Resumo: A expectativa deste artigo é refletir sobre a dança como componente da cultura, tendo em vista determinados sentidos e significados construídos historicamente. Nas entrelinhas desta reflexão, o desafio é, inclusive, propor uma articulação com as temáticas: 1) a dança como expressão da cultura ou como denúncia desta; 2) a dança como confluência num diálogo interartes; e 3) a dança e as políticas culturais: do *Ancien Régime* (Antigo Regime) à sociedade das massas. A metodologia de acesso para esse exercício é uma pesquisa bibliográfica que nos permite um breve passeio histórico sobre a dança desde o período pré-histórico, sintetizando e costurando os aspectos, a meu ver, mais marcantes e determinantes no curso dos acontecimentos em direção à cultura no mundo ocidental. Tal passeio nos permite compreender a dança para além de uma atividade meramente física/motora, trata-se de um componente da cultura possuindo, mesmo, confluências com outras linguagens artísticas. Uma das constatações, parte da reflexão aqui pretendida, é que a dança é uma forma de «linguagem sincrética» que vem contando, revelando e desvelando a história, formas de sociedade e a cultura.

Palavras-Chaves: Dança; cultura; linguagem; interartes.

Abstract: This paper aims at reflecting on dance as a component of culture in view of certain historically constructed meanings and senses. In the meantime, the challenge in this reflection is also to propose a connection with the topics: 1) Dance as an expression or as a denunciation of culture; 2) Dance as a confluence in an interart dialogue; and 3) Dance and Cultural Politics: From the *Ancien Régime* to the Mass Society. The methodology used for this exercise is bibliographical research. It allows us to take a brief historical look at dance since prehistoric times, to synthesize and to draw together what, in my opinion, are the most important and decisive aspects of the course of events towards a culture of the Western world. Such a journey allows us to understand dance not only as a purely physical/motor activity but also as a cultural component that even has its confluences with other artistic languages. One of the findings emerging from this reflection is that dance is a form of "syncretic language" which tells, reveals and unveils history, forms of society and culture.

Keywords: Dance; culture; language; interarts.

¹ Trabalho, realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil.. Edital CNPq – Brasil n.º 26/2021. Bolsas no Exterior.

² Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Brasil; Bolsista CNPQ-Brasil. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3395-2692>.

Car cette dance n'est pas seulement un art mais
une manière de vivre.
(Garaudy, 1973: 13)

1. Primeiras palavras

A expectativa deste artigo é refletir sobre a dança como componente e patrimônio imaterial da cultura humana tendo em vista determinados sentidos e significados construídos historicamente. Nas entrelinhas desta reflexão, o desafio é, inclusive, propor uma articulação com as temáticas: 1) a dança como expressão da cultura ou como denúncia desta; 2) a dança como confluência em um diálogo interartes; e 3) A dança e as políticas culturais: do *Ancien Régime* (Antigo Regime) à sociedade das massas. Para esse exercício proponho um passeio histórico sobre a dança, sintetizando e costurando os aspectos, a meu ver, mais marcantes e determinantes no curso dos acontecimentos que influenciaram e influenciam até hoje a cultura no mundo ocidental.

2. A dança nos passos da História e sua influência no mundo ocidental

De forma clássica, enquanto o mundo ocidental abarca a Europa e grande parte dos territórios que foram colonizados pelos europeus, notadamente a América, a Austrália e a Nova Zelândia, o mundo oriental compreende a porção da Terra formada pelas nações da Ásia e do Oriente Médio.

Historicamente, essa divisão do mundo entre o Ocidente e o Oriente se tornou complexa e vai muito além de critérios geográficos. Essas definições precisam ser analisadas, sobretudo,

sob a perspectiva de fatores históricos, políticos, culturais e religiosos. Estes fatores, no entanto, não estão isolados em si mesmos, muito pelo contrário, estão profundamente articulados entre si. Por essa abordagem, há denominadores comuns que destacam a divisão entre o mundo ocidental e o mundo oriental. Por exemplo, enquanto no mundo oriental a cultura é fortemente marcada pelo predomínio de religiões como o islamismo, o hinduísmo e o budismo, no mundo ocidental o grande influenciador na cultura é o cristianismo. Grosso modo, o mundo ocidental, entre esse e outros aspectos, foi profundamente delineado pelas culturas europeia e estadunidense.

Na abordagem deste artigo, privilegiaremos essas influências no contexto da dança no mundo ocidental. Nossos passos iniciam no período da Pré-história.

2.1. A dança no período pré-histórico

Existe uma limitação de informações com respeito à dança dos povos primitivos, que consiste, basicamente, em fatos conhecidos sobre seus costumes, meios de sobrevivência, utensílios, armas e outros aspectos relacionados ao cotidiano de suas vidas. Para Kraus (1981), em uma época em que não havia linguagem escrita, de modo geral, a comunicação entre os seres humanos era realizada por movimentos corporais, sinalizando seus desejos, imitando animais, fenômenos do cotidiano, celebrando os fatos importantes da vida, precedendo as caças e contando histórias. Enfim, a dança

teve, nesse tempo, uma função de meio de expressão e comunicação.³

Sachs (1965), em seu livro *World History of Dance*, embora advirta sobre o cuidado ao fazer deduções ou afirmações históricas a partir de desenhos ou pinturas rupestres, por outro lado, considera que esses dados corroboram, junto à análise de determinadas tradições folclóricas e outros registros históricos, a crença de que havia uma significativa motivação para a prática da dança nos primórdios da humanidade.

Foram encontradas em pinturas rupestres de uma caverna na província de Lérida, na Espanha, imagens de dança, datadas de 8300 a.C. Para Sachs (1995) estes registros representam uma dança num ritual de fertilidade. Na figura 1, se observa nove mulheres em torno de um homem despido, indicando um ritual de fertilidade.



Fig. 1 – Pintura rupestre de Lérida, Espanha (Secretaria da Educação). Fonte: <https://www.interativando.ma.gov.br/odas/pintura-rupestre-de-lerida-espanha>

Portinari (1989: 17) cita que arqueólogos, sociólogos e antropólogos, em sua maioria, «assumem que o homem primitivo dançava como sinal de exuberância física, rudimentar tentativa de comunicação e, posteriormente, já como forma de ritual».

Nessa perspectiva, podemos considerar que a dança se pronunciava como uma fala, estabelecendo uma unidade social e coletiva na cultura primitiva. Para Portinari (1989), por exemplo, os movimentos dançantes geralmente desenvolvidos, em círculos, caracterizavam-se pelo aspecto do misticismo e em rituais. Há análises de vestígios encontrados em sítios arqueológicos em vários continentes, como ações corporais fletidas-contráidas, saltos-saltitos, rodopios, batidas de pés no chão, pulos, elevação de joelhos e outros movimentos do seu dia a dia.

De acordo com Kraus *et al.* (1981), podemos observar formas de dança, na atualidade, em tribos como a Bambara, no Oeste da África. Há, também, as tribos aborígenes da ilha de Groote, na Austrália, que desenvolvem sua dança nos mesmos princípios.

Em suas pesquisas, Kraus *et al.* descobriram que o primeiro dado concreto em relação à prática da dança na história acontece nas

³ Os movimentos dos pássaros e dos animais são fontes de inspiração para a dança primitiva, pois o ser humano primitivo vivia as coisas ao seu redor. Também os fenômenos da natureza, como o sol, a lua, as estrelas, a noite, o dia, as estações do ano, a vida e a morte, que eram envolvidos por um tom de mistério, são fontes de inspiração, nesse contexto. Desenhos, esculturas e pinturas encontradas em sítios arqueológicos demonstram esse detalhe do cotidiano do ser humano primitivo (Kraus, 1981: 21-26).

grandes civilizações do Mediterrâneo que precederam a era cristã.

Platão, citado por Kraus *et al.* (1981: 37), acredita que a dança surgiu de um desejo natural de todos os jovens de moverem seus corpos, a fim de expressar suas emoções, especialmente a alegria. Para Platão, o sentido de harmonia e ritmo faz com que a dança seja mais que

movimentos naturais e instintivos: «é um *dom*, um presente dos deuses e das musas».

No Brasil, também, há vários sítios arqueológicos com pinturas rupestres. Na figura 2, são dois registros encontrados em Seridó no sertão do estado brasileiro do Rio Grande do Norte. Estes registros remontam cerca de 9 mil anos a.C. e são atribuídos a expressões de dança.



Fig. 2 – Pinturas rupestres em Seridó/Pernambuco, Brasil (Domingues, 2014).

2.2. A dança nas civilizações pré-cristãs

Para Portinari (1989), a dança chega nas antigas civilizações, sobretudo, como uma participação e uma significativa associação a determinadas cerimônias religiosas voltadas para o culto a divindades. Na Grécia pré-clássica, por exemplo, a autora cita os cultos a Dionísio, deus associado aos primitivos rituais de fertilidade e festivais primaveris; ao deus Apolo, sempre cercado por nove musas (entre elas, Terpsícore, a musa da dança); e a Deméter, deusa-mãe e patrona da agricultura.

Segundo esta estudiosa, progressivamente a dança chega ao teatro grego com a «tragédia», herança do culto dionisiaco. Entre os séculos VI e V a.C., assim como o teatro, a dança seguia normas rígidas concebidas em função de um ideal de beleza, harmonia e perfeição, em que os mitos e a religiosidade forneceram grande parte da matéria-prima para os temas trabalhados (Portinari, 1989: 29-30).

Na Suméria, a dança era praticada de várias formas, mas sempre em caráter de ritual religioso. Na Assíria, foram encontradas algumas descrições sobre homens e mulheres dançando, sugerindo que a dança era realizada

tanto como parte de cultos religiosos quanto da vida social da época. Na Babilônia também existem registros de danças realizadas nos templos religiosos (Kraus *et al.*, 1981).

Kraus *et al.* também citam os hebreus, que normalmente dançavam em forma de círculo, em marchas e em procissões. Outras danças são descritas com saltitos e rodopios, com referência aos cultos religiosos e celebrações nos lares ou no próprio tabernáculo.

Mas, para esses autores, é no Egito que a dança atinge pela primeira vez total florescimento, sendo ricamente documentada nas pinturas e em altos-relevos, bem como na literatura, registrada em hieróglifos. Estes estudiosos deduzem que os egípcios possuíam senso estético físico-corporal aguçado, considerando que suas poses e seus movimentos são representados por passos alongados e elegantes, em posições relativamente difíceis de acrobacia, como a famosa posição de ponte ou a parada de duas mãos, como é conhecida na ginástica artística atualmente. Há, também, os movimentos em vigorosos passos largos, em saltos, em corridas, giros no ar, *grand écart*⁴ e ponte, como no exemplo da figura 2.



Fig. 3 – A dançarina acrobata (Gomes, 2015).

Assim como os egípcios, os gregos também eram motivados para a dança e tinham nela um ponto forte em sua cultura. Para o pensamento grego, a dança, cujo pai eram os deuses, constituía uma fonte divina de inspiração.

Ao final do século IV a.C., dançar tinha-se tornado uma atividade profissional. As danças eram executadas em grupos, e os movimentos, em sua maioria, eram circulares. Nas danças trágicas, em que a expressão corporal e a verbal eram utilizadas com muita ênfase, era importante que os dançarinos não se tocassem (Compton's, 1996).

A dança grega vai ser dividida, segundo seus movimentos, em grandes gestos e em pequenos gestos. Eram movimentos próximos

==

⁴ *Grand écart*, é uma posição muito usada hoje na dança, na ginástica artística, na ginástica aeróbica e na ginástica rítmica desportiva, que consiste em amplitude máxima das pernas, tanto no plano sagital como no plano horizontal (Rosay, 1980: 120).

dos exercícios ginásticos. Nas escolas, as crianças exercitavam longas séries de exercícios físicos harmoniosos semelhantes à dança. Gestos imitavam a vida cotidiana, carregados de todas as emoções, variando da raiva à alegria. Para o acompanhamento musical, os gregos usavam a lira, a flauta e uma variedade de instrumentos de percussão, inclusive tamborins, címbalos e castanholas (Compton's, 1996).



Fig. 4 – Dançarinos arcaicos em vaso pintado, Grécia (Wikipedia.org).

2.3. A dança da Idade Média ao Renascimento

Assim, da Antiguidade, na Grécia, até o período compreendido pela Idade Média, na maior parte da Europa, a dança, de modo geral, desenvolveu-se entre conceitos religiosos e fi-

losóficos, entre a condenação e a tolerância. Nesse cenário, segundo Bourcier (1978: 48), era comum a prática da *chorea*, também conhecida como *carola*, uma forma de dança executada em círculos fechados e abertos, em que seus participantes dançavam de mãos dadas ou se segurando pelo antebraço.

Nessas conformações, a *carola* possuía traços de abordagem eclesiástica; progressivamente, mediante a transformação sociocultural, econômica e religiosa europeia, essas maneiras de dança tornaram-se, entre o final do século XIV e o XV, em determinados nichos culturais, «danças macabras», que dentro dos preceitos cristãos daquela época tematizavam a morte como um motivo para viver. Tais danças eram executadas freneticamente e, na maioria das vezes, em forma de cortejos. Grosso modo, Bourcier (1978: 57) associa a esse clima místico-realista as consequências orquêsticas de uma epidemia de *carolas* que ocorreu por quase toda a Europa.⁵

Curiosamente, o sentimento em relação à dança ou às artes em geral, na antiga civilização grega, não era o mesmo percebido na antiga Roma.

⁵ As danças macabras faziam parte do fenômeno da dançomania que durou até o Renascimento (Portinari, 1989: 52). Essas danças foram produzidas em uma época em que a população vivia assombrada pela peste negra (1348), a pandemia de peste bubônica, doença que durante a Baixa Idade Média assolou a Europa e dizimou entre 25 e 75 milhões de pessoas. Segundo estudiosos, tais fatos avivaram nas pessoas a noção do quão frágeis e efêmeras eram as suas vidas e quão vãs eram as glórias da vida terrena. Uma das representações artísticas mais importantes da dança macabra está em um afresco pintado em 1424 no Cemitério dos Santos Inocentes, em Paris (Bourcier, 1978: 55-58).

Numa projeção histórica, no ano de 364 a.C., Roma importa artistas gregos para executar peças teatrais em honra aos seus deuses e divertir sua população. Dessa maneira, a cultura romana, que eclipsou a cultura grega por volta do século III a.C., foi influenciada por esta em muitos aspectos. Na dança, porém, os romanos rejeitaram o equilíbrio e a harmonia que a caracterizavam, dando ênfase ao espetáculo de mímica.

Com a expansão do império romano, danças seculares exibiam aspectos exóticos, promovidos pelos povos que caíram debaixo da lei romana. Na verdade, os gestos considerados estrangeiros nunca foram integrados totalmente ao estilo de dança dos romanos. Como as artes se encontravam entre as pilhagens de conquistas territoriais, as danças significavam somente novidades e curiosidades (Compton's, 1996).

Paralelamente, a partir do século XII, na Itália, a arte dos trovadores, menestréis e jograis favorece tanto o gosto como a prática da dança nos castelos medievais entre a nobreza. As danças em pares estavam em voga nas formas lenta e solene (*basse danse*), realizadas nos salões e nas cortes, ou na forma da alegre e saltitante ronda camponesa (*haute danse*) (Portinari, 1989: 54).

Segundo Portinari (1989), a corte, de modo geral, torna-se um espetáculo permanente, por meio de festas suntuosas que celebram vitórias militares, casamentos, nascimentos, etc.,

levando os cortesãos a ser ao mesmo tempo espectadores e participantes da glória. Em Florença, Lourenço de Médicis lança a moda dos *trionfis* («triunfos»), festas nababescas caracterizadas principalmente por cortejos em carruagens ou barcas extremamente ornamentadas e pela criação de músicas, cantos e danças temáticas, especialmente para cada ocasião. As danças e coreografias eram majestosas e caracterizadas por ricos trajes, máscaras, joias, pela solenidade da *basse danse* e de passos mais elaborados, o que, em muitos casos, introduziu nas cortes o cargo do mestre de dança.

Muitos mestres italianos surgem, adquirem fama e escrevem tratados de dança — daí surgindo o termo *balletto*, palavra proveniente do verbo italiano *ballare* («saltar», «dançar», «bailar»). Para a autora, esse é o ancestral do *ballet*, que conhecemos hoje.

Em 1533, a bisneta de Lourenço de Médicis, Catarina de Médicis (1519-1589), casa-se com o duque de Orléans, futuro Henrique II, rei da França, levando consigo o requinte florentino. Nesse contexto, na corte francesa, passa a ser comum nas apresentações de dança a participação da nobreza da corte, do rei, dos príncipes, da rainha, de suas damas de honra, etc. Assim, o *ballet*, vinculado à nobreza europeia, aporta na corte francesa com suas festas e seus rituais de cortesia (Anderson, 1986).

Para Garaudy (1980: 30), o *ballet* clássico nasce em 1581, na corte de Henrique III, na

realização do *Ballet comique de la reine*, espetáculo noturno de seis horas para mais de dez mil pessoas. Pela primeira vez, estavam reunidos a dança, a música e o drama teatral, sincretizados numa tematização mitológica em torno da personagem central da trama: a feiticeira Circe.

Em 1653, torna-se o centro de expansão do *ballet*, época em que Luís XIV, aos 15 anos, dançou o personagem Sol, que lhe deu o epíteto de «Rei Sol». Grandes mudanças nesse período culminaram com a criação, em 1661, da Academia Real de Música e Dança em Paris. Em 1673, o italiano Lulli, na época diretor da Academia Real de Música e Dança, conseguiu levar os espetáculos de *ballet* para o Palais Royal (Palácio Real de Paris) (Garaudy, 1980).

Referente a esses episódios, Portinari (1989) considera que as bases do *ballet*-espetáculo estavam lançadas e fariam carreira sob o patrocínio dos monarcas franceses que se seguiram. A corte francesa adota definitivamente o termo *ballet*, e com o passar do tempo outras cortes importaram o modelo francês, abrindo mercado de trabalho para mestres italianos e franceses.

Segundo Souza, no *ballet* da corte francesa,

[...] havia que impressionar o mundo com a magnificência apresentada; a parte técnica da época misturava o estilo virtuosístico das danças italianas com o refinamento que caracterizava o francês; aos passos, juntavam-se

atitudes e movimentos extraídos da esgrima e da equitação, numa visível tentativa de suprir, de forma harmoniosa e satisfatória, a falta de talento e de habilidade de quase todos os participantes. [...] No *ballet* da corte, a preocupação com a unidade dramática, com a construção de um enredo, toma como referência o drama antigo (greco-romano) e já tem o pressuposto de que a dança é capaz de imitar os elementos da natureza. (Souza, 2009: 32)

Historicamente, outro aspecto digno de nota é que no período que sucedeu o surgimento do cristianismo (ano zero – 975 d.C.), até a Idade Média (976-1450 d.C.), a dança, em razão dos vários estigmas de imoral e corrupta que lhe foram impostos e perpetrados pelos hábitos romanos, e de seu uso com objetivos cruéis e sádicos, foi condenada por adeptos tanto da crença judaico-cristã como por determinados líderes políticos e intelectuais. Tal condenação acabou por prejudicar seu desenvolvimento/florescimento como expressão artística, bem como seus aspectos educacionais no mundo ocidental.

Kraus *et al.* (1981) citam que na França e na Alemanha, no período entre os séculos IX e XVI, havia procissões para eliminar as pragas e as epidemias. Nessas procissões, os participantes carregavam relíquias de santos e mártires, cruzeiros e imagens de santos, realizando movimentos chamados de «dança sacra». Esses movimentos, cadenciados, avançavam pela igreja, passando pelo coro e pelas laterais, balançando o incensário com movimentos

simbólicos, traduzidos por marchas, voltas/ giros, reverências e agradecimentos. As pessoas envolvidas nessas procissões não eram condenadas pela Igreja.

Os primeiros padres cristãos aprovavam o uso da dança em cerimônias religiosas, desde que seu conteúdo fosse de fundo sacro, e não profano. Contudo, os ritos pagãos foram penetrando nas cerimônias religiosas e nos templos católicos, o que resultou, junto com outros fatores, no banimento da dança da Igreja.⁶

Contudo, a motivação para a dança permaneceu, apesar de toda condenação. A dança persistiu, disfarçadamente, em cerimônias fora do serviço formal da igreja: nas festas camponesas, em comemoração à sementeira, à colheita, aos solstícios e à primavera, além das danças macabras, que retratavam um período de medo e contrastavam com o desenvolvimento intelectual e artístico que se prosseguia.

Na Idade Média, a dança foi banida das formas teatrais, restando manifestações entre o povo e a corte como forma de entretenimento. Entretanto, no final desse período, surge uma nova forma de espetáculo, gerada e exercida pelos poetas, músicos, atores, dançarinos e acrobatas: o jogral.



Fig. 5 — Trupe de artistas e dança na Idade Média (Compton's, 1996).

Para Ossona (1981: 62), «a forma coreográfica mais importante criada por estes artistas foi a *moresca*, espécie de crônica dançada», inspirada na lenda de *El Cid* e nas batalhas entre cristãos e infiéis, reunindo numa dança os temas emergentes da época: a religião e a guerra.

É durante o Renascimento (séculos XIV-XVII d.C.) que a dança europeia de corte passa a ser ressignificada. Codificada por mestres ao serviço das cortes, migra da Itália para a maior parte da Europa. As cortes se transformam, devendo oferecer uma imagem à altura de uma aristocracia luxuosa e requintada. Os palácios de mármore, luminosos, cercados por extensos jardins e fontes, ocupam o lugar de castelos escuros e pouco iluminados. Arquitetos, pin-

⁶ Quando tribos da Europa e da Ásia Menor foram convertidas ao catolicismo, os missionários construíram suas igrejas em templos já existentes, estabelecendo os dias de feriados cristãos na mesma época dos festivais pagãos. Portanto, é compreensível que a dança, já existente nos usos e costumes desses povos, fosse incluída nos cultos católicos. Porém, os padres que lideravam a Igreja católica na época se opuseram a estas formas de dança, por considerá-las pecaminosas (Kraus *et al.*, 1981: 49).

tores, escultores, ourives e músicos são requisitados pela nobreza.

Segundo Ossona (1988: 61), no período renascentista, lado a lado à expansão do cristianismo, a dança continuou, ainda por certo período, a ser apresentada nos cultos religiosos cristãos. Em algumas catedrais havia lugar reservado para a dança, localizado na porta que apontava para o ocidente, denominado *ballatoria* ou *choraria*. Ali, os fiéis dançavam para adorar ao Deus bíblico e a Jesus Cristo.

Ossona (1981) acredita que, se não fosse o intercâmbio de bens culturais coreográficos entre as classes altas e populares, a dança cortesã não teria a vitalidade necessária para adentrar o período renascentista. Assim, sob uma nova perspectiva de arte e de mundo, a dança avança em direção a uma outra síntese, os palcos e o teatro, demandando, progressivamente, espaços próprios e profissionais especializados nas técnicas e na arte de executá-las.

Historicamente, as danças populares e folclóricas geradas no seio do povo vinculadas a outros fenômenos traduzem valores e visões de grupos focais particulares. Por essa abordagem, a dança se confirma como um importante fenômeno gerador de cultura. Nesse contexto, paralelo a estes movimentos

populares e/ou folclóricos, surgem as danças eruditas e/ou sistematizadas.

A dança como fenômeno cultural imaterial tem sido eternizada através de tradições passadas de pais para seus filhos, manifestada e documentada por inúmeras linguagens artísticas, por meio de pinturas, esculturas, libretos musicais, etc. Sobretudo como componente da cultura, possui confluências com outras linguagens artísticas, se manifestando inclusive como uma linguagem sincrética⁷.

Importante ressaltar que o termo «cultura» aqui é compreendido por características socialmente herdadas e aprendidas que os indivíduos adquirem a partir de, por exemplo, seu convívio social, pela língua/idioma falado e escrito, culinária, o jeito de se vestir, as crenças religiosas, pela arte, pela política, pela educação, por normas e valores.

2.4. A dança: Do pós-Renascentismo ao século XXI

A primeira sistematização de dança reconhecida no Ocidente tem seu embrião no período renascentista e está ligada às danças de salão e às festas principescas européias, quando aparece pela primeira vez o termo *ballet*, que na língua italiana (*ballare*) significa bailar ou dançar.

⁷ Pensada como uma forma artística em que a construção de seu sentido é uma somatória de elementos, por exemplo os gestos, o cenário, a música, o figurino e a iluminação, que se correlacionam para compor «um todo» em significação. Nessa perspectiva, a dança se materializa como um texto expresso sincreticamente (Diniz, 2018: 72).

Ao final do século xv nasce uma nova profissão: a do mestre de baile, que passa a ter um papel importante no domínio da dança, regulamentando-a, inventando passos e ensinando-os. Ao mesmo tempo, surge o embrião da primeira teoria da dança, iniciada na Itália pelo mestre Domenicho Dometino (Fahlbusch, 1990: 17).

Em 1661, Luiz XIV consagrou oficialmente a arte do *ballet*, criando a Academia de Dança, primeira escola do gênero conhecida, que treinava rapazes e moças para mostrarem, em locais definidos como espaços cênicos, passos e gestos dançantes previamente ensaiados, com o objetivo de encantar a platéia com uma movimentação elaborada e inacessível aos não-iniciados. A partir daí, o virtuosismo técnico avança com o desenvolvimento do *ballet* clássico, em nível tanto de concepção artística como de sistematização da técnica (Fahlbusch, 1990: 17).

Para Faro (1988: 34), a história da técnica da dança também está intimamente ligada à história do vestuário. Em função das pesadas vestimentas, os movimentos eram limitados e executados pausadamente, de forma que per-

mitissem exibir as ricas indumentárias, como no caso da pavana e do minueto.

Este autor descreve que na corte de Luiz XIV as mulheres usavam roupas longas e pesadas, o que dificultava os movimentos verticais. Inclusive, cita Maria Camargo, que, numa decisão histórica, em 1721, ousou diminuir o comprimento das saias e deixou os pés à mostra, permitindo os saltos e a apreciação do trabalho de pernas e ponta de pé.⁸ Outras artistas contribuíram neste contexto e a batalha entre as pesadas saias e a liberdade de movimentos continuou até a Revolução Francesa, quando Maillot, modista da Ópera Francesa, inventou a malha, que possibilitou aos artistas maior liberdade na expressão corporal.

Nesse processo histórico, com movimentos cada vez mais elaborados e a necessidade de codificação destes, Pierre Beauchamp, professor de dança de Luiz XIV, define as cinco posições básicas dos pés e as regras do *port de bras*.⁹ No processo de desenvolvimento da técnica na dança, os artistas se detêm na luta pelo virtuosismo dos saltos, dos *entrechats*, dos *battus* e da crescente perseguição ao gesto acrobático perfeito e aos recordes (Garaudy, 1973).

⁸ Ver também Garaudy (1973) e Kraus *et al.* (1981).

⁹ Até hoje, estas cinco posições básicas de pés persistem na prática do *ballet* clássico, em que cada passo ou movimento é iniciado e terminado em uma destas posições. O termo *port de bras* tem dois significados: 1) um movimento ou série de movimentos realizados com um braço ou os dois braços em diversas posições. 2) Um grupo de exercícios que torna o movimento dos braços mais gracioso e harmonioso (Rosay, 1980: 122 e 130).

Para Garaudy (1973), no *ballet* acadêmico busca-se, entre saltos e giros, o máximo de sua beleza convencional, e esse desenvolvimento da *performance* e da elevação vertical da dança fez com que o bailarino e a bailarina se desligassem cada vez mais do solo e reduzissem a sua área de contato com o chão, levando à obsessão com a leveza, típica do Romantismo, no século XIX. A temática era o amor e a fantasia, em contraponto com a realidade imposta pela Revolução Industrial. Ainda assim, com o Romantismo, perpetuou-se o modelo da bailarina etérea, diáfana e incorpórea.

Garaudy (1980), em sua crítica ao *ballet* clássico romântico e ao *Ancien Régime* (sistema político e social da França anterior à Revolução Francesa, caracterizado pelo absolutismo), considera que a dança no início do século XX se encontrava como arte decorativa, sobrenatural e artificial: «Com seu sorriso congelado, seus gestos imutáveis, seu *tutu* e suas sapatinhas cor de rosa, ela estava na situação da Bela Adormecida, dormindo há cem anos enquanto o mundo mudava vertiginosamente ao seu redor» (Garaudy, 1980: 41).

Assim, o *ballet* clássico¹⁰, nascido na Itália, mas institucionalizado e sistematizado na França, penetra em toda Europa, com destaque na Rússia, que exerceu um tipo de *ditadura* coreográfica, tornando-se um grande centro

mundial de *ballet*, importando, junto aos coreógrafos italianos e franceses, uma cultura cujos costumes permanecem sob a influência do *Ancien Régime*.

Grosso modo, o lugar estético visual em que o *ballet* clássico chegou deve-se ao percurso histórico e conceitual que trilhou, ultrapassando fronteiras socioculturais, penetrando em todos os continentes. As técnicas corporais, os trajes e o espaço são revistos e ressignificados ao longo dos anos que se seguiram.

No século XIX, em um tempo marcado por novos paradigmas estéticos, o cosmopolitismo, a industrialização e o urbano trazem, por meio do *ballet*, traços imortalizados por pintores como Degas (1834-1917), cuja obra era frequentemente inspirada pela figura de bailarinas em seu *habitat* de dança e de trabalho (Abril, 2011; Valéry, 2012). Na Rússia, com um conjunto que incluía alguns dos melhores artistas e coreógrafos, surge o empresário artístico russo Serge Pavlovich Diaghilev, fundador da companhia de bailado conhecida como Ballets Russes. Com produções arrojadas envolvendo compositores proeminentes e artistas visuais da época, Diaghilev conquistou, primeiro, a Europa Ocidental e, depois, a América do Norte e a América do Sul. Entre seus sócios estavam os coreógrafos Fokine, Leonide Massine, Vaslav Nijinsky, George Balanchine; entre os

==

¹⁰ O *ballet* clássico é considerado o primeiro método sistematizado de dança, sendo então configurado como a primeira escola de dança no Ocidente (Kraus *et al.*, 1981).

dançarinos, novamente Nijinsky, Anna Pavlova e Tamara Karsavina; entre os artistas cênicos, Leon Bakst e Pablo Picasso. Havia também os compositores Igor Stravinsky, Claude Debussy e Erik Satie (Compton's, 1996).



Fig. 6 – Ana Pavlova e Vaslav Nijinsky, bailarinos do Ballet Russo Imperial, na obra *Le Pavillon d'Armide*, uma produção de Diaghilev (Compton's, 1996).

No início do século xx, nos Estados Unidos da América (EUA), surge a dança moderna, oferecendo concepções diversificadas, técnicas próprias e aplicações metodológicas específicas.

Muitos autores consideram Isadora Duncan (1878-1910) a pioneira do movimento que precedeu a dança moderna (cf. Garaudy, 1973 e 1980; Kraus, 1981 e 1986; Faro, 1986; Ossona, 1988; e Portinari, 1989).

Nesse sentido, imbuída da filosofia nietzschiana, Duncan fez da dança uma religião, em perpétua busca de beleza e liberdade. Ao expri-

mir-se livremente, afasta-se das formas acadêmicas e impulsiona um retorno às origens da dança. Para ela, a dança é uma forma de protesto contra a forma convencional da dança do seu tempo, preconizando que a dança não devia ser a repetição de passos instituídos, mas sim uma forma de livre expressão dos sentimentos íntimos do ser (Fahlbusch, 1990: 21-22).

Em 1905, Duncan, em *tournee* internacional, dançou na Rússia, tornando-se o centro de controvérsia entre os baletômanos da época. Influenciou Michel Fokine e, conseqüentemente, essa influência se estendeu a Serge Diaghilev, que já possuía reconhecimento internacional, quanto a sua técnica e estilo, por meio da companhia Ballets Russes (Portinari, 1989).



Fig. 7 – Estilo de dança de Isadora Duncan (Compton's, 1996).

Embora Diaghilev fosse influenciado pela arte inovadora de Isadora Duncan e a efervescência das demais artes, em sua companhia de *ballet* seus coreógrafos e bailarinos mantiveram a tradição da Escola Russa Imperial, significando a permanência das sapatilhas de ponta para as bailarinas, da técnica subjugada às cinco posições básicas de pés e ao *en dehors* (Portinari, 1989).

Durante as primeiras décadas do século XX, assim como em vários países europeus, a companhia de *ballet* de Diaghilev se apresentou, também, em alguns países nas Américas, inclusive no Brasil, impactando a todos com sua arte. Para Portinari (1989), nessas oportunidades na cidade do Rio de Janeiro, a elite carioca se empolgou muito com os bailarinos russos Nijinsky e Ana Pavlova. Como resultado fértil destas *tournées* no Brasil, por exemplo, foi fundada, em 1927, uma escola de *ballet* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela bailarina russa Maria Olenewa, que se radicou no Brasil.

Segundo Compton's (1996), também nos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XX, motivados por eventos políticos, muitos dos artistas de Diaghilev acharam asilo e impulsionaram suas carreiras artísticas, influenciando sobremaneira no *ballet-teatro* americano.

Esse fenômeno também ocorreu no Brasil, que já contava com estrelas como Madeleine

Rosai, Leda Luqui e Eros Volúsiano. No período da Segunda Guerra Mundial, ocasião em que o Original Ballet Russo se refugiara na América Latina, o Brasil se beneficiaria com a presença de membros dessa companhia, significando um desenvolvimento considerável para o *ballet* profissional brasileiro, sobressaindo nomes como o de Igor Schwezoff, Tatiana Leskova e Nina Verchinina, que, por sua vez, posteriormente, trouxeram também para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro a dança moderna (Portinari, 1989).

Para Portinari (1989), de modo geral, aliados ao relevante instrumental técnico do *ballet* clássico, coreógrafos e bailarinos foram ampliando progressivamente as imagens e as concepções de dança. O sentido da dança tornou-se mais abrangente, a sexualidade deixou de ser negada, o gestual foi depurado e o figurino simplificou-se.

Considerando que o *ballet*, da mesma forma que outras artes da cena, tem-se desenvolvido, Portinari (1989) conclui:

Assim, enquanto a dança moderna se firmava, o ballet não foi arquivado como peça de museu, desde a década de 1930, sua evolução tem sido notável, conforme atestam inúmeras companhias criadoras, intérpretes de gabarito e o inegável interesse do público. (Portinari, 1989: 173)

Também no início do século XX, surge o húngaro Rudolf Von Laban, coreógrafo e baila-

rino que desenvolve um pensamento e uma teoria reforçada pelo interesse em estudar a arte do movimento e os segredos do esforço físico e mental. Desenvolveu, com suas teorias, grandes e profundas investigações e experimentações sobre o movimento humano, apresentando uma linguagem diversa daquela conhecida no *ballet* clássico

Marques (1996: 78) cita que Laban usou, em contraposição à técnica rígida e mecânica de que se apropriara o ensino do *ballet* clássico na época, o termo «dança educativa». Para Rudolf Laban, a criança e/ou adolescente deveriam ter a possibilidade de explorar, conhecer, sentir e expressar sua subjetividade na dança, a exemplo dos bailarinos modernos de seu tempo.

Nas décadas de 40 e 50, Laban desenvolveu uma *nova técnica* de dança, que promoveria o domínio do movimento em todos os aspectos corporais e mentais, podendo inclusive ser aplicada à dança moderna, como nova forma de dança teatral e social. A criação da *dança livre*, como ele mesmo denominou, e seus estudos sobre a teoria de análise do movimento, trouxeram para o mundo da educação e do trabalho referenciais corporais potencialmente mais conscientes (Marques, 1996: 82).

Para Laban,

o movimento de dança é a passagem de uma posição para outra, resultante de impulsos provenientes do centro do corpo. Esses im-

pulsos possuem características próprias como velocidade (tempo), limitação ou amplitude (espaço), leveza ou força (energia) e fluência. (*apud* Fahlbusch, 1990: 35)

Os estudos de análise do movimento de Laban apontam para a *Labananalysis* (LMA), que envolve duas linhas de análise do movimento: a *quantitativa* e a *qualitativa*. A linha quantitativa, conhecida por *Labanotation* ou *Kinetography Laban*, avalia *o que* se movimenta, isto é, qual a ação realizada, a parte do corpo que a executa, sua direção, o nível e o tempo de realização. A linha qualitativa, conhecida por *effort/shape*, avalia *como* o movimento está sendo realizado através dos fatores de peso (leve e firme), da fluência (livre e controlada), do espaço (direto e flexível) e do tempo (sustentado e súbito) (Laban, 1971).

Assim, o sistema completo de escrita da dança e do movimento humano que Laban desenvolveu, aliado à análise da coreologia, que é o estudo e a lógica da dança, é considerado por alguns autores um instrumental indispensável para a sensibilização e conscientização do corpo que dança, de suas ações, do tempo e do espaço em determinado contexto.

Resumidamente, podemos dizer que ao fator tempo interessa a relação entre as mudanças de velocidade; ao fator espaço, a relação entre o corpo que se move e a direção em que o faz, considerando as várias direções e os diferentes níveis e formas que o movimento pode realizar; ao fator força, o elemento da ex-

pressão do gesto que faz variar a qualidade de dinamismo do movimento; e ao fator fluência, considerado o encadeamento de um gesto a outro, a união ininterrupta de diversos elementos de um ou de vários movimentos até a composição da estrutura total da composição coreográfica (Fahlbusch, 1990: 35).

É importante ressaltar que esta linha de análise do movimento humano é universalmente reconhecida e vem sendo aplicada por profissionais e pesquisadores não só da área da dança, mas também das diversas áreas que atuam como movimento corporal do ser humano, como a educação física, a educação, a antropologia, a sociologia, a psicologia, psiquiatria e a comunicação (Laban, 1971: 7).

No contexto dessa nova possibilidade de linguagem de expressão corporal, a dança moderna segue oferecendo concepções diversificadas, técnicas próprias e aplicações metodológicas específicas.

No início do século xx, em que certezas seculares vacilavam e dogmas eram postos em questão, nas artes, nas ciências, nas sociedades e nas religiões, novos olhares emergiam para a dança, e essa maneira de enxergá-la e de dançá-la foi iniciada, basicamente, com Isadora Duncan. Duncan não trouxe uma nova técnica, mas uma nova concepção de dança que desencadeou e influenciou toda uma geração

de bailarinos, dentre eles, Ruth St. Denis e Ted Shawn. Estes, por sua vez, criaram, em 1915, a primeira escola formadora dos primeiros criadores da dança moderna, a Denishawn (Garaudy, 1980: 73; Kraus *et al.*, 1981: 12).

A exemplo de Duncan, os artistas pioneiros Ruth St. Denis, Ted Shawn, Mary Wigman, Doris Humphrey, Martha Graham, Merce Cunningham, Paul Taylor, Alwin Nikolais, Pina Bausch, dentre outros, partiram de postulados fundamentalmente diferentes daqueles do *ballet* clássico romântico. Cada um, ao seu estilo e conforme sua concepção de dança, desenvolveu teorias e metodologias de ensino próprios, formando discípulos e influenciando a dança no mundo ocidental (Fahlbusch, 1990: 71).

Seus discípulos, por sua vez, cada um à sua maneira, divulgaram esse novo olhar da dança e para a dança, como uma tentativa de exprimir o interior do ser humano e a comunicação do seu íntimo, liberada das sapatilhas de ponta, dos *tutus*¹¹ e dos temas fantásticos (Kraus *et al.*, 1981).

Os pioneiros da dança moderna buscaram seus temas em aspectos concretos da vida real e os relacionaram com a arte. Questões como política, religião, família, racismo e sexo foram trabalhadas e, diante disso, a dança moderna teve o mérito de abordar o cotidiano

¹¹ *Tutu* é a tradicional saia usada pelas primeiras bailarinas do *ballet* romântico do século xix (Compton's, 1996.)

humano, através do lamento trágico, da revulsão satírica, da estridência do gesto e das deformações do corpo em formas abstratas. A esse respeito, Garaudy (1980: 43) declara:

Depois das primeiras libertações, realizadas pelos pioneiros no primeiro quarto do século, a dança moderna vem nos mostrando, a partir dos anos 30, contra todos os positivismos e todos os naturalismos, que o possível faz parte do real, e que a missão das artes é de revelá-lo, fazendo-o surgir e se desenvolver para que participe da criação de uma vida maior e mais rica. [...] Também nisso o destino da dança é semelhante ao da pintura: depois da geração dos pioneiros e precursores, dos Van Gogh, Gauguin e Cézanne, assim como das Isadora Duncan, Rith Saint-Denis e Ted Shawn, que conduziram sua arte à entrada da Terra Prometida, vieram os criadores da arte moderna propriamente dita, Picasso ou Martha Graham, não mais apenas como uma rebelião contra o academicismo, mas como invenção consciente de novos métodos de criação artística. (Garaudy, 1980: 43)

Nesse cenário, podemos considerar que o Brasil não ficou alheio às correntes da dança que se manifestavam internacionalmente. Nessa época, do *ballet* clássico à dança moderna, começaram a manifestar-se vários ritmos brasileiros, como o maracatu, o batuque, a capoeira, o frevo e a cultura de massa.

Para Portinari (1989), o trabalho de tantos profissionais da dança frutificou e gerou mais e mais grupos em suas várias vertentes e estilos de dança por todo o Brasil. Onde os problemas sociais agitam, surgem as produções coreográficas.

Na década de 1970, em Belo Horizonte, Minas Gerais, a exemplo da companhia de dança Stagium, de São Paulo, que reinventou a dança moderna no Brasil, o grupo Corpo aderiu a mesma proposta. Num trabalho que envolve barra acadêmica, sapatilhas de ponta, pés descalços, toada caipira, escravidão e movimento feminista, surgem *Maria Maria* (cf. Grupo Corpo Oficial, 2015), coreografia de Rodrigo Pederneras e música de Milton Nascimento, e *O último trem*, do argentino Oscar Araiz, sucessos básicos para a projeção nacional e internacional deste grupo (Portinari, 1989: 241).

É interessante observar que todo esse movimento de concepção teórica e metodológica também tem suas raízes, segundo Fahlbusch (1990: 31), nos princípios técnicos de François Delsarte (século XIX), que realizou uma das primeiras análises científicas do gesto e da expressão corporal, despontando novos horizontes para o ensino da dança, tanto em direção à evolução de concepções técnicas quanto nas metodologias de aplicação das mesmas na arte e na estética dela.¹²

¹² Delsart: pesquisador francês considerado o verdadeiro precursor da dança moderna, pois ele introduziu os princípios da ciência, da estática, da dinâmica e da semiótica. A soma dessas análises constitui a invenção de uma linguagem corporal. Para François Delsarte,

No início deste século, a efervescência dos princípios estéticos dos primeiros modernistas e das gerações que se seguiram permitiu ao bailarino expressar suas convicções e ideais em seu próprio corpo, corpo este que dança para um público seus solos e/ou suas coreografias de grupo (Marques, 1996: 95).

Marques ainda ensina:

De qualquer forma, as funções do dançarino(a), coreógrafo(a), e diretor(a), formam hoje uma tríade de relações tecidas cuidadosamente segundo princípios e crenças que ultrapassam os limites de seus alvos mais imediatos, o da criação artística. Às relações artísticas estão entrelaçadas as pessoais e as educacionais que representam elementos muitas vezes inseparáveis, pois estão emaranhadas nos novelos da própria sociedade a qual se destina, a que se pertence o processo de criação. (Marques, 1996: 95)

Enquanto o *ballet* romântico busca fugir da realidade e enaltece o *Ancien Régime*, a dança moderna, que teve seu início na contestação, ao contrário, enfrenta as múltiplas realidades do século xx. Na América, enquanto a dança moderna se consagra através de nomes como o de Martha Graham, na Europa é a alemã Mary Wigman, discípula de Rudolf Laban, quem emerge. Para Dantas (1996), a dança moderna instaura uma diversidade de poéticas.

Sobre Mary Wigman (1886-1973), Dantas (1996) a descreve como uma das representantes das novas poéticas em dança naquele tempo. Para a autora, Wigman considerava que a técnica de dança deveria estar a serviço da emoção, um ponto de vista enraizado no seio do movimento expressionista. Sobre o expressionismo na dança, Dantas (1996) acrescenta:

O Expressionismo foi um movimento artístico que surgiu na Alemanha no início do século xx, que privilegiava a emoção, a intuição, o inconsciente e visava a expressão direta da emoção, a descarga de sentimentos. Em geral, os sentimentos abordados pelos artistas expressionistas são sentimentos de dor, de perda, que vão de uma perspectiva do sofrimento individual ao sofrimento coletivo, fazendo referência à Primeira Guerra Mundial. [...] Na pintura, usa cores fortes. No teatro, no cinema e na dança, acentua os contrastes claro-escuro, criando uma atmosfera sombria, dramática, trágica. (Dantas, 1996: 61)

Mary Wigman (cf. Marieke Mooiman, 2014) desenvolveu seu trabalho pautado em princípios expressionistas, que muito contribuiu para o desenvolvimento da dança moderna nos anos 40, tanto na Europa quanto na América.

A exemplo de Garauy (1980), não se pode dar o mesmo nome a todas as formas da dança que se distinguem do *ballet* clássico; é necessário um olhar atento e crítico para todas as

==

o gesto é o agente direto do coração; o gesto é o espírito da palavra sem letra (Fahlbusch, 1990: 32).

manifestações, sempre considerando seu contexto geográfico, histórico, filosófico, político e sociocultural.

Como exemplo, mais uma vez, remeto-me a Mary Wigman, que teve sua carreira construída num período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, apresentando uma obra permeada pela angústia, dor e sofrimento dessa época. Além disso, sob a influência de Laban, Wigman aprendera a analisar os movimentos humanos a partir de formas geométricas, que, para ela, posteriormente passaram a significar uma limitação do espaço. Nesse sentido, a conquista desse espaço assume um aspecto de luta, levando o corpo a uma movimentação tensa, como a de um guerreiro (Portinari, 1989).

Outro exemplo é o de Martha Graham, citada por Garaudy (1980), que rejeitou todo o misticismo de Ruth St. Denis e Ted Shawn, seus professores, para discutir problemas de sua terra natal, nos EUA, e de sua época:

[...] estou saturada de dançar os deuses hindus e ritos astecas. Quero falar sobre os problemas do nosso século, onde a máquina perturba os ritmos do gesto humano e onde a guerra fustigou as emoções e desencadeou os instintos. (Garaudy, 1980: 89)



Fig. 8 – Martha Graham em Medéia, parte da obra Cave of the Heart, em 1946 (Compton's, 1996).

Como outros pioneiros da dança moderna, Martha Graham coloca no plexo solar e na região pélvica a fonte de energia para o movimento. Ela inova a técnica, começando os exercícios assentada no chão, afirmando que nessa posição o dançarino pode controlar melhor todos os músculos do tronco, em alongamento e contração que irradiam para o resto do corpo.

Segundo Garaudy (1980), após a Segunda Guerra Mundial, a partir de 1950, diante de questionamentos de valores vigentes na época, indagam-se também as motivações e as linguagens da dança moderna. Coreógrafos

como Merce Cunningham e Alvin Nicolais defendem o movimento pelo movimento, sem qualquer significação em direção ao existir da dança, como uma realidade autônoma. Paradoxalmente, esses coreógrafos são menos hostis do que alguns de seus predecessores ao *ballet* clássico, no sentido de que o movimento pode ser a causa dele mesmo.

Nessa época, internacionalmente, o embrião de um posicionamento sociocultural mais inclusivo é perceptível na presença do *staff* de artistas provenientes e descendentes de várias etnias em algumas companhias de dança. Progressivamente, surgem também algumas ações afirmativas na inclusão de pessoas com deficiência (física, visual, auditiva, intelectual, etc.), inclusive em algumas escolas de dança.

Assim surge a dança pós-moderna, como uma reviravolta de conceitos e metodologias diversas e mescladas daquelas já conhecidas.¹³ Marques (1996) diz que em 1962 um grupo de jovens coreógrafos resolveu apresentar seus trabalhos desenvolvidos no estúdio de Merce Cunningham, no Judson Memorial Church de Nova Iorque. Este grupo, denominado Judson Dance, deu continuidade a seus trabalhos experimentais, influenciando e expandindo a

dança pós-moderna, que pode ser lida tanto em termos de uma rejeição de estilos modernos de dança como de um questionamento das asserções que nutrem a idéia de qualquer projeto moderno.

Os artistas da dança pós-moderna protestavam contra a guerra no Vietnã, a sociedade de massa, o racismo e o sexismo, mas também celebraram a paz, o amor livre e o culto ao corpo. O auditório da Judson Memorial Church, no Greenwich Village, como ponto inicial deste movimento, se estabeleceu como uma espécie de celeiro para grupos experimentais e coreógrafos anticonformistas (Portinari, 1989).

A dança pós-moderna expandiu-se por pequenos teatros, salas de associações de bairro, pátios de escolas e igrejas. Houve *tudo* para todos os *gostos*, inclusive uma antidança, liderada por Deborah Hay (cf. Walker Art Center, 2012), que renunciou a qualquer técnica, utilizando em suas produções apenas pessoas *não-iniciadas*. Nessa vanguarda multifacetada, nos anos que se seguiram até a década de 90, o movimento transcendeu a questão do protesto, retomando as formas abstratas e as pesquisas que se concentram na relação corpo-espaco (Portinari, 1989).

¹³ Nos Estados Unidos, da década de 1960, as correntes se multiplicaram, assumindo títulos, como «dança pós-moderna», «nova dança», «espaço-dança», entre outras terminologias. Estava em cena a contestação sob a égide de um trabalho de vanguarda (Portinari, 1989: 161).



Copyright (c) 1994, 1995 Compton's NewMedia, Inc. All Rights Reserved
© Martha Swope

Fig.9 – O Pilobolus Dance Theatre na coreografia Monkshood's Farewell (Compton's, 1996).

Como exemplo, cito o Pilobolus Dance Theatre, uma companhia de dança de Nova Iorque, nos EUA, criada em 1971, que até hoje é considerada pela crítica como parte do movimento de vanguarda em dança. Este grupo se apropria de movimentos acrobáticos e ginásticos em suas produções de dança, além de ser um trabalho que podemos chamar de «escultura em corpos que se interligam».

Enfim, sem a pretensão de estancar a questão histórica da dança e considerando que não existem limites prefixados que determinam quando um fato começa e outro termina no tempo histórico, pode-se pensar que as várias correntes que universalizam a dança no contexto cultural próprio de cada sociedade se constituem sempre como possibilidade de (des)cobertas, a partir da mola-mestra de todo

o *ser*: a motivação $\frac{3}{4}$ *aquilo* que por alguma razão move o universo do nosso querer, do nosso fazer e do nosso ter.

A dança contemporânea, inaugurada na segunda metade do século XX, fruto de todos esses movimentos, de suas relações e metamorfoses, é considerada no século XXI como uma forma híbrida e uma maneira de «pensar» do corpo.

Ações e narrativas artísticas relativas à inclusão social das minorias envolvem inclusive diferentes raças, etnias e pessoas com deficiência física ou intelectual. O interesse por outros elementos do «mundo», para além dos gestos, figurino e cenografia, foi se embrenhando pela ideia de mundo-imagem marcado e delineado pelo sincretismo entre diferentes linguagens.

Nessa esteira, no século XXI, a dança e o espetáculo de dança ampliaram o conceito de «lugar» da dança, levando o «palco» para ruas, praças e *shoppings*. A dança e a «imagem que dança», progressivamente, ganharam novas identidades através das mídias, da tecnologia, da Internet, das telas e das redes sociais. Na cultura digital, uma poética e uma nova estética afloram, trazendo novos termos para o dicionário histórico da dança, como «dança-tecnologia», «videodança» e «dança digital». Para Santana,

A Cultura Digital, nas minhas considerações, é nesse universo caudaloso que tem propiciado

a emergência de novos fenômenos pela inevitável implicação entre o que somos e aquilo que temos aprendido, produzido e recolocado no mundo. Cultura Digital como um contexto processual de um inevitável trânsito entre corpo e cultura. (Santana, 2006: 11).

3. Considerações finais

No percurso da História, por mais complexas que sejam as definições e conceituações de dança, veremos que ela é composta, a princípio, por movimentos e gestos corporais humanos. Mas, obviamente, isso não basta para identificar a dança.

Uma das especificidades da dança está no fato de que movimentos transformados em gestos de dança adquirem características extraordinárias, aliada aos fatores espaciais, temporais, rítmicos e ao próprio modo de movimentação do corpo, que são diferentes e particulares. Na dança, essas características adquirem valores e movimentos comuns, que são transformados em dança.

Outra especificidade é a sua forma simbólica livre, que tem de transmitir ideias de emoção, consciência, sentimentos e expressar tensões físicas e espaciais. Em outras palavras, sob a perspectiva da semiótica francesa, a dança, como discurso, vai se manifestar na relação entre o plano de expressão, pela gestualidade e ocupação do espaço, tempo, e o plano de conteúdo, constituído pelas ideias de emoção, temas e figuras.

Se considerarmos que a natureza da linguagem da dança expressa, antes de tudo, a ideia de si-mesma, podendo, simultaneamente, conter outras ideias e transmitir «mensagens», cada cultura ou sistema de dança, por sua vez, produzirá uma «dança», também, voltada para uma natureza específica de movimento.

Para exemplificar a natureza da dança, podemos citar as danças tradicionais do Oriente, como a kathakali (cf. Dani Dupont, 2020), na Índia, e kabuki-mai (cf. 西川扇師, 2020), no Japão, que são eminentemente simbólicas. Estas danças relatam histórias através dos gestos codificados. Cada gesto significa uma ideia e esse vocabulário de movimentos faz parte das culturas locais e, supostamente, é reconhecido pelo povo local.

Já o *ballet* clássico é uma dança codificada cujos «passos» e técnicas corporais, estabelecidos/sistematizados ao longo de quatro séculos, inclusive fixados por uma nomenclatura em francês, oficializada desde o século XVII, narram histórias com várias temáticas, como por exemplo o *ballet* de repertório *Giselle* (cf. Classical Ballet and Opera House, 2020).

A dança moderna e a dança contemporânea, caracterizadas por sistematizações delineadas por pesquisas técnicas pessoais, obviamente, deixaram marcas também pessoais na maneira de dançar de seus discípulos, como é o caso da pioneira Martha Graham e do baila-

rino e coreógrafo Merce Cunningham (Merce Cunningham Trust, 2013).

Na dança contemporânea, conforme a companhia, os coreógrafos trabalham com mais liberdade no processo de criação, sendo que possui uma abertura para participação coletiva dos bailarinos, tanto no conteúdo como na expressão, junto ao coreógrafo. Outro aspecto relevante nessa abordagem de dança é um crescente posicionamento anticonformista dos sujeitos e atores da dança, numa via contrária ao caminho da sociedade de massa.

As danças consideradas «contemporâneas» são geralmente baseadas em pesquisas de movimentos e na investigação de novas técnicas corporais. Buscam inúmeros recursos expressivos, inseridos de maneira sincrética e híbrida, para recriação de referências gestuais que podem, inclusive, fazer parte de outros repertórios culturais.

O século XXI também é marcado pelo surgimento progressivo de inúmeros cursos de graduação e pós-graduação na área da dança, consolidando-a como importante campo de produção de conhecimento, numa perspectiva transdisciplinar, no campo das ciências sociais, das linguagens e das interartes. Há, inclusive, no mundo inteiro, uma crescente abertura para intercâmbios entre universidades, por meio de cursos de pós-graduação em determinadas linhas de pesquisa, que têm agregado e proporcionado um rico diálogo interinstitucional

entre pesquisadores/investigadores, até em cooperações internacionais.

No momento, sinto-me confortável em dizer que historicamente as várias correntes que universalizam a dança no contexto próprio de cada sociedade vislumbram o sujeito numa dinâmica e progressiva criação de cultura e construção de sua história. O estudo e a pesquisa na área da dança têm nos permitido compreender, sobretudo, que a dança é uma área consolidada como um importante campo de produção de conhecimento.

Nesse sentido, felizmente, a área da pesquisa em dança se encontra em franca expansão, e as danças, nas suas inúmeras possibilidades, seus estilos e sistemas, vêm contribuindo, num exercício transdisciplinar e interartes, para uma constante reflexão referente à cultura, à linguagem, à Arte, à Educação, à Sociologia, à Antropologia, à Saúde, ao tempo, ao espaço: à própria vida! Estamos em movimento!

Bibliografia

Impressa

Abril Coleções (2011). *Coleção grandes mestres – Degas*. (Trad. de José Ruy Gandra). Abril. São Paulo. Vol. 11;

Anderson, J. (1986). *Ballet & modern dance: A concise history*. Princeton Book Company. New Jersey;

Bourcier, P. (1978). *História da dança no Ocidente*. Martins Fontes. São Paulo;

Compton's (1996);

Dantas, M.F. (1996). *Dança: Forma, técnica e poesia do movimento: Na perspectiva de construção de sentidos coreográficos*. Dissertação

de Mestrado em Ciências do Movimento Humano. Escola de Educação Física, Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 154 pp.;

Diniz, I.C.V.C. (2018). *Nos passos da semiótica: Um diálogo entre a dança e a escola de Paris*. Appris. Curitiba;

Faro, A.J. (1988). Precursor de uma nova era: Marius Petipa. *Dança*, **25** (6): 10-11;

Falbusch, H. (1990). *Dança: Moderna-contemporânea*. Sprint. Rio de Janeiro;

Garaudy, R. (1973). *Danser sa vie*. Seul. Paris;

Garaudy, R. (1980). *Dançar a vida*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro;

Laban, R. (1971). *Domínio do movimento*. Summus. São Paulo;

Kraus, R., Chapman, S. e Dixon, B. (1981). *History of the Dance in Art and Education*. Prentice-Hall. New Jersey;

Marques, I.A. (1996). *A dança no contexto: Uma proposta para a educação contemporânea*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo. 212 pp.;

Ossoana, P. (1988). *A educação pela dança*. Summus. São Paulo;

Portinari, M. (1989). *História da dança*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro;

Rosay, M. (1980). *Dicionário de ballet*. Nórdica. Rio de Janeiro;

Sachs, K. (1965). *World History of the Dance*. W. W.Norton & Company. New York;

Santana, I. (2006). *Dança na cultura digital*. EDUFBA. Salvador;

Souza, J.F.R. (2009). *As origens da modern dance: Uma análise sociológica*. Annablume. São Paulo;

Valéry, P. (1996). *A alma e a dança*. Imago. Rio de Janeiro.

Digital

Classical Ballet and Opera House (2020, 22 de novembro). Giselle Ballet – Full Performance – Live Ballet – Classical Ballet & Opera House [vídeo]. *YouTube*. Acedido a 20 de novembro de 2022, em: <https://youtu.be/VroMXEDLTq8>;

Dani Dupont (2020, 27 de janeiro). Diário da Índia – Teatro Kathakali [vídeo]. *YouTube*. Acedido a 29 de novembro de 2022, em: <https://youtu.be/LEjOREOw4aY>;

Domingues, J.E. (2014, 9 de dezembro). Pré-história do Brasil (parte 3): Seridó (RN) e Ingá (PB). *Ensinar História* [blog]. Acedido a 19 de maio de 2023, em: <https://ensinarhistoria.com.br/pre-historia-parte-3-serido-e-inga/>;

Gomes, G. (2015, 22 de abril). A música, o canto e a dança. *História Primeiro Ano A – 2015* [blog]. Acedido a 29 de novembro de 2022, em: <https://historiaprimeiroanoalasallesp.wordpress.com/2015/04/22/a-musica-o-canto-e-a-danca/>;

Grupo Corpo Oficial (2015, 5 de fevereiro). Maria Maria | 1976 (Primeiro espetáculo do Grupo Corpo) [vídeo]. *YouTube*. Acedido a 29 de novembro de 2022, em: <https://youtu.be/LjIj9ajKhQ>;

Marieke Mooiman (2014, 23 de junho). Mary Wigman, Hexentanz [vídeo]. *YouTube*. Acedido a 19 de maio de 2023, em: <https://youtu.be/AtLSSuFU5c>;

Merce Cunningham Trust (2013, 6 de setembro). Beach Birds for Camera (1993) – Merce Cunningham Dance Company [vídeo]. *YouTube*. Acedido a 29 de novembro de 2022, em: https://youtu.be/0IH_rrpj0CU Acesso em 29/11/2022;

Secretaria da Educação. (s.d.). Pintura rupestre de Lérida, Espanha [galeria de imagens]. Acedido a 19 de maio de 2023, em: <http://www>.

arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=293&evento=1;

Walker Art Center (2012, 5 de dezembro). Deborah Hay's solo (excerpt from the DVD series, 9 evenings: theatre & engineering) [vídeo]. *YouTube*. Acedido a 29 de novembro de 2022, em: <https://youtu.be/J8-GAwklVFw> Acesso em 29/11/2022;

Wikipédia. Arte da Grécia Antiga. *Wikipedia*. Acedido a 19 de maio de 2023, em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_da_Gr%C3%A9cia_Antiga#cite_ref-105;

西川扇師 (2020, 11 de novembro). Kabuki Japanese Dance 〈 Ayatsurisambaso 〉 , No, 1 [vídeo]. *YouTube*. Acedido a 29 de novembro de 2022, em: <https://youtu.be/Q32qv2guxlY>.