
EDUCAÇÃO FÍSICA

SARA ROMERO FURLAN

**A EXPRESSÃO CORPORAL NA DANÇA: MERA
FORMA OU MOVIMENTO INTENSIVO?**

SARA ROMERO FURLAN

A EXPRESSÃO CORPORAL NA DANÇA: MERA FORMA OU
MOVIMENTO INTENSIVO?

Orientador: Flávio Soares Alves

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Biociências da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” -
Câmpus de Rio Claro, para obtenção do grau
de bacharela em Educação física

Rio Claro
2017

796.1 Furlan, Sara Romero
F985e A expressão corporal na dança : mera forma ou
movimento intensivo? / Sara Romero Furlan. - Rio Claro,
2017
36 f. : il., tabs.

Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação
Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biotecnologia de Rio Claro
Orientador: Flávio Soares Alves

1. Linguagem corporal. 2. Dança. 3. Expressão corporal.
4. Dança moderna. 5. Movimento expressionista. I. Título.

AGRADECIMENTOS

Gratidão é a palavra que define a conclusão desse trabalho, que para mim foi a maior dificuldade da graduação. Quando damos espaço para o medo crescer dentro de nós, muitas vezes ficamos paralisados, e foi assim que me encontrei ao me deparar com o TCC, que ao mesmo tempo em que foi uma descoberta, pois amo e vivo a dança, foi também uma fase de superação.

Não conseguiria ter finalizado esse trabalho se Deus não estivesse sempre a me cuidar, se ele não tivesse voltado o seu olhar para mim, se não tivesse, tantas vezes falado ao meu coração: “levanta e anda”. Então, a Ele, minha eterna gratidão.

Deus também colocou pessoas no meu caminho que me sustentaram durante a graduação, e nesse final muito difícil.

Agradeço aos meus pais, por acreditarem em mim, por entenderem minhas fraquezas, e sempre me darem apoio para realizar meus sonhos, agradeço por me ensinarem, através de exemplos, como ser uma pessoa batalhadora. Se um dia eu for um pouquinho do que vocês são, ficarei feliz.

Agradeço ao meu orientador, Flavio Alves, por não desistir de mim, por tirar sempre o melhor de mim, por entender todas as minhas quedas e me ouvir, acredito que foi aquele orientador certo que Deus colocou no meu caminho, alguém sensível às minhas dificuldades, que não me orientou apenas para o TCC, mas sim para a vida.

Ao Grupo de Dança Contratempo, que me fez descobrir a dança de uma forma diferente, e que me proporcionou as melhores experiências dentro da arte que já tive até hoje. Com certeza, sem eles, esse tema de trabalho nunca haveria surgido.

Agradeço a República Pocas & Boas por todo aprendizado que adquiri com cada moradora, cada uma deixou um pouquinho de si em mim, e fez eu me tornar o que sou hoje.

E deixo aqui, um trecho do Magnificat “Porque realizou em mim maravilhas aquele que é poderoso e cujo o nome é Santo” Lc 1; 49, assim como a Virgem Maria me ensinou, glorifico a Deus por tudo, pois tudo de bom que há em mim, foi Deus que realizou.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi investigar a noção de expressão corporal na dança. Para tanto, foi realizado uma pesquisa bibliográfica, a partir da qual buscou-se compreender a noção de expressão corporal à luz dos estudos desenvolvidos por Martha Graham, Mary Wigman Rudolf Laban, dentre outros pioneiros do movimento expressionista que contribuíram para a criação da chamada “Dança Moderna”. Com a composição deste material teórico, interessou-nos criar um campo de discussão sobre os modos através dos quais a expressão corporal é trabalhada nas aulas de dança. Para movimentar essa discussão considerou-se também a experiência da pesquisadora com a dança, assim, demarcamos um suporte empírico que serviu como estímulo para detectar possíveis influências/indícios do movimento expressionista no ensino da dança na atualidade. Com esses cruzamentos entre demarcações teóricas e percepções de um pesquisador implicado com a prática da dança indagamos: Que expressão queremos ensinar através da dança? Assim, abrimos um campo de discussões acerca das práticas educacionais na dança dançada nas academias, centros e instituições, particulares ou públicas, de promoção da dança.

Palavras-chave: Dança. Expressão corporal. Dança moderna. Movimento expressionista.

ABSTRACT

The objective of this research was to investigate the corporal expression concept in dance. Therefore, was realized a bibliographic research aiming comprehend the corporal expression notion based on studies developed by Martha Graham, Mary Wigman Rudolf Laban, among other expressionists movement pioneers that contributed for the called "Modern Dance" creation. With the composition of this theoretical material, intrigued us to create a discussion field of ways which the corporal expression can be function in a dance class. To move this discussion was also considered the researcher experience with dance, thus, demarcate an empiric support that served as stimulus to detect possible influences/indications of expressionist movement on dance teaching of the present time. With these correlations between theoretical demarcations and perceptions of a researcher implicated with the dance practice we inquire: Which expression que want to teach through dance? So, we open a field of discussion about the educational practices in dance dancing at academies, centers and institutions, particular or public, of dance promotion.

Keywords: Dance. Body language. Modern dance. Expressionist movement.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 OBJETIVOS	9
3 METODOLOGIA	10
4 SÍNTESE BIBLIOGRÁFICA	12
4.1 Dança moderna e seus precursores	12
4.1.1 François Delsarte	13
4.1.2 Rudolf Von Laban	14
4.1.3 Mary Wigman	16
4.1.4 Martha Graham	17
4.1.5 Isadora Duncan	18
4.1.6 Pina Baucsh	20
4.1.7 Ruth Saint Denis	21
4.1.8 Ted Shawn	22
4.2 Reflexões sobre dança na atualidade	23
4.2.1 A paixão do modernismo pela expressão	24
4.2.2 A expressão enquadrada	25
4.2.3 O gozo da expressão	26
4.2.4 Forjando os próprios meios para valorização da expressão	27
4.2.5 A dança em transe no fluir da expressão	30
5 CONCLUSÃO	32
REFERÊNCIAS	34

1 INTRODUÇÃO

A dança faz parte de minha história de vida e dançar, para mim, é se expressar plenamente. No entanto, tenho notado, como praticante de dança e futura professora de Educação Física interessada em trabalhar com dança, que nas aulas de academias, centros e outras instituições particulares ou públicas de promoção da dança, a única coisa que parece importar é a técnica. Para muitos, aquela força intensiva da interpretação, aquele algo que nos fascina na experiência de palco – e que chamo aqui de expressão – parece só caber no espaço cênico dos palcos. Nas aulas essa expressão, isto é, essa fascinação, esse intensivo, parece faltar e isso para mim não faz muito sentido, pois, no meu entendimento, a expressão não está só sobre os palcos, ousou dizer, inclusive, que é no dia-a-dia com a dança que a dimensão expressiva mais aparece. Mas por que, então, o ensino da expressão não ganha maior espaço nas práticas de ensino da dança na atualidade? Ao que parece, há uma dificuldade, por parte de muitas academias de dança, centros e outras instituições, particulares ou públicas, de promoção da dança, de se considerar a expressão como conteúdo de ensino nas aulas de dança. Por isso pergunto: Como é possível ensinar dança sem considerar a expressão?

Essas intuições me encorajaram a essa pesquisa, dando-me subsídios para problematizar a dança dentro do campo profissional que almejo atuar.

De acordo com a leitura de Roger Garaudy, no livro “Dançar a Vida” (1980), essa preocupação com a expressão, em detrimento da pura forma, foi um dos principais estímulos que impulsionou a criação da Dança Moderna no início do século XX, portanto, revisitar essa questão, atenta à necessidade de inclusão da expressão nas práticas de ensino da dança, é revisitar também uma preocupação da Dança Moderna e perceber se essa preocupação está sendo contemplada (e de que forma) nas práticas de ensino da atualidade.

Ainda à luz da leitura de Garaudy (1980) sobre a Dança Moderna, partimos do pressuposto que quando a técnica é excessivamente valorizada a expressão corporal é vista como pura forma, ou seja, como um sistema hermético que restringe e regulamenta a produção gestual no espaço cênico, ditando aquilo que é certo do que é errado dentro das possibilidades de expressão. Nestes termos, a liberdade, a espontaneidade e o exercício inventivo parecem faltar. É como se não houvesse espaços para a criatividade na dança e se não há criatividade não há intensidade,

ou seja, não há aquele elemento que nos fascina.¹ Ora, há uma injunção aí, afinal de contas, experimentar a dança é experimentar possibilidades de criação, invenção e fascinação. A dança moderna nos ensina essa lição!

Assim, avessos aos tecnicismos – herança de uma tradição clássica que engessou a dança – os modernistas se rebelaram contra os referenciais do ballet clássico. Tal aversão não é recente, em meados do século XX o mundo da dança já se preocupava com a necessidade de libertar a expressão dos ideais classicistas. Para tanto, era preciso negar as sapatilhas de ponta, os códigos que regulavam a atuação das pernas e dos braços sobre o palco, enfim, era preciso apostar em outros referenciais. Surge então, um novo movimento na dança: o movimento expressionista e com ele vemos surgir também a dança moderna.

Estudiosos e bailarinos como Martha Graham, Mary Wigman e Rudolf Laban deram forma a esse movimento e inspiraram gerações. Mas de tudo aquilo que promoveram no universo da dança o que efetivamente conseguimos perceber na prática que se constitui nas academias e nas aulas de dança? O movimento expressionista continua a inspirar os profissionais que atuam com o ensino da dança nas academias da cidade, ou a obsessão pela forma continua a engessar a expressividade?

Tais questões irrompem do pensamento de uma pesquisadora implicada com a prática da dança e que se vê mobilizada à busca de respostas que orientem o exercício de sua própria intervenção com essa prática.

Desta forma, interessa-nos compreender a noção de expressão corporal, a partir da constituição de dois dispositivos investigativos. O primeiro dispositivo refere-se ao desenvolvimento de uma pesquisa bibliográfica sobre os estudos desenvolvidos por Martha Graham, Mary Wigman e Rudolf Laban, pioneiros do movimento expressionista que contribuíram para a criação da chamada “Dança Moderna”. O segundo dispositivo refere-se à demarcação dos afetos que atrelam a relação da pesquisadora com a prática e o ensino da dança.

Assim, entre demarcações teóricas e o registro da prática da pesquisadora com dança perguntamos: Que expressão queremos ensinar através da dança? O que se entende por expressão corporal na Dança? A expressão advém da vivência e aprimoramento técnico ou se opõe a ela?

¹Para Huizinga (2005) em sua leitura sobre os jogos, esse elemento intensivo diz respeito ao elemento lúdico.

Com essas questões queremos observar as relações entre a expressão corporal e a dança e, como extensão destas questões queremos verificar influências/indícios do movimento expressionista no ensino da dança na atualidade.

2 OBJETIVOS

Objetivo Geral:

- Investigar a noção de expressão corporal na dança.

Objetivos Específicos:

- Compreender a noção de expressão corporal à luz dos estudos desenvolvidos por Martha Graham, Mary Wigman, Rudolf Laban, dentre outros pioneiros do movimento expressionista que contribuíram para a criação da chamada “Dança Moderna”;
- Verificar influências/indícios desta noção expressionista estudada ao aproximar a experiência do pesquisador com a prática e o ensino da dança;

3 METODOLOGIA

Na dimensão dos procedimentos metodológicos, fizemos uso de pesquisa bibliográfica, a partir da qual reunimos referências sobre o objeto estudado e constituímos uma interpretação amparada principalmente por esses estudos bibliográficos selecionados. Todavia, essa pesquisa bibliográfica, embora essencial, não foi o único movimento que tornou possível a composição das discussões, pois para movimentar esses estudos, observamos as possibilidades de interação das demarcações teóricas com a experiência de uma pesquisadora implicada com a prática da dança. Para dar suporte a essa movimentação discursiva encontramos apoio no princípio da cartografia.

Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 22), a cartografia surge como um princípio “[...] inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real”. Atentos a esse “ancoramento” o pesquisador não se coloca frente ao objeto que quer estudar (se opondo a ele), mas se deixa afetar pelo objeto que lhe instiga, como um exercício de pesquisa-intervenção.

Como se trata de uma pesquisa bibliográfica, não há um *locus* a ser investigado, tampouco participantes a serem questionados. Todavia, ainda assim insiste nesta investigação um território a ser observado. Tal território diz respeito à experiência da pesquisadora com a prática da dança.

É preciso dizer, no entanto, que esse território é “não local”, pois integra as inúmeras impressões e vivências de uma pesquisadora que dedicou sua vida à prática da dança. São as impressões que advém deste território “não local” que foram acrescidos à pesquisa bibliográfica, movimentando-a. Inscreveu-se aí o movimento da pesquisa cartográfica: um movimento que se desenhou entre o conhecer e o fazer, entre a teoria e a prática, entre o sujeito e o objeto, entre o próprio exercício de pesquisar e o de intervir junto à realidade estudada (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009).

Assim, entre o conhecimento e a vivência com dança, a pesquisadora se implicou com seu objeto de estudos, recolhendo memórias e experiências com esta prática que tanto lhe instiga à vida. Assim, nesta implicação mobilizou ideias acerca das proposições lançadas por esta pesquisa, tendo como respaldo teórico-bibliográfico, o estudo histórico sobre a expressividade que assumiu realizar

(DELEUZE, 2006, ALVES, CARVALHO, DIAS, 2011). Tais ideias tornaram possível a composição das discussões desta pesquisa.

O que isto quer dizer?

Ao pesquisar a noção de expressão corporal na dança através dos estudos desenvolvidos por Martha Graham, Mary Wigman, Rudolf Laban, dentre outros estudiosos da Dança Moderna, tivemos condições de analisar e compreender melhor a noção de expressão corporal na dança. Ao mesmo tempo, esses estudos históricos foram movimentando meu pensamento como pesquisadora, fazendo-me pensar sobre as seguintes questões: Como senti essas questões históricas na minha formação em dança na infância e na juventude? Que dados históricos estudados afetaram minha sensibilidade como bailarina, fazendo-me resgatar memórias sobre esse registro literal? Como eram minhas aulas de dança e como são as aulas de dança que ainda pratico e que quero continuar praticando e ensinando como professora? São destas questões que nasceu as discussões desta pesquisa.

Para movimentar as discussões deste modo foi necessário um amadurecimento investigativo que veio pelos estudos sobre cartografia assumidos (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009), mas também pelo mergulho na experiência prática com a dança.

4 SÍNTESE BIBLIOGRÁFICA

4.1 Dança moderna e seus precursores

A dança moderna teve origem na América e na Alemanha, nos últimos anos do século XIX, com a iniciativa de alguns bailarinos, músicos, pensadores, porém foi no século XX que encontraram mais espaço para discussões, inovações artísticas e rupturas no pensamento estético da dança (BOURCIER, 2001).

O movimento ganhou força, quando bailarinos clássicos, que estavam cansados da estética da dança acadêmica, clássica, começaram a pensar em discutir a criação de uma nova linhagem da dança (BOURCIER, 2001). Segundo Cavrell (2012):

Inicia-se um tempo em que o artista é visto como um fenômeno singular, não um excelente aluno, no lugar de treinos convencionais, que codificavam e organizavam. No lugar do treino convencional, que codificava e organizava os corpos com base em princípios transmitidos de um para o outro, outros fatores tornaram-se determinantes para a aplicação de informações ao corpo.

Muitos artistas contribuíram para o surgimento da dança moderna, dentre eles destacam-se, François Delsarte (músico), Rudolf Von Laban (estudioso do movimento), Mary Wigman (Bailarina), Martha Graham (Bailarina), Isadora Duncan (Bailarina), Pina Baucsh (bailarina), Ruth St Denis (bailarina) e Ted Shawn. Cada um desses nomes, contribuiu de forma essencial para a dança moderna que conhecemos hoje (BOURCIER, 2001).

Tendo em vista que esse trabalho visa observar a noção de expressividade ao longo da história, para assim verificar seus efeitos nas vivências com dança da pesquisadora deste estudo, faz-se necessário aprofundar-se sobre o movimento artístico constituído no início do século XX, intitulado “Dança Moderna”, pois foi justamente nesse período que a noção de expressão ganha força conceitual para a mobilização deste movimento artístico específico.

Então durante o desenvolvimento deste trabalho, aprofundaremos na história da dança moderna, e em seus precursores, para assim termos ferramentas para verificar a noção de expressividade ao longo da história e as influências deste movimento nas vivências com dança que a pesquisadora teve ao longo de sua vida.

4.1.1 *François Delsarte*

É considerado um dos principais precursores da dança moderna, e influenciou grandes nomes da dança, como Isadora Duncan e Mary Wigman. Estudava sobre as relações entre alma e corpo, mecanismos pelos quais o corpo traduz o que a alma sente, relação entre cena e voz, gesto e emoção interior, gestos que correspondem estados emocionais e examinava exageros patológicos (BOURCIER, 2001).

Com suas observações de momentos extremos na vida de um indivíduo, como a morte, doenças, distúrbios, concluiu que cada emoção, imagem cerebral corresponde a um movimento, e dessa descoberta temos a chave da dança moderna: “A intensidade do movimento comanda a intensidade do gesto” (BOURCIER, 1987, p. 244).

Para Delsarte, todo corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso, que todos os dançarinos modernos de todas as tendências consideram a fonte e o motor do gesto (SANTOS, 2011).

A expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos, e cada movimento está ligado com um sentimento específico. A extensão do corpo, por exemplo, está ligada ao sentimento de auto realização, a flexão do corpo está ligada ao sentimento de anulação, estas posições reforçam o sentimento que traduzem. Todo o sentimento tem sua própria tradução corporal. O gesto reforça e por sua vez, eles reforçam o gesto (BOURCIER, 2001). Esse pensamento de Bourcier (2001) se fez muito presente nas experiências da pesquisadora com a dança, durante seus momentos de improviso, em que deixava o corpo expressar através da dança aquilo que estava sentindo no momento, cada fase de sua vida ficava marcado um movimento diferente, que nascia do improviso, e era resultado das emoções que se moviam no seu interior.

O Delsartismo estabeleceu uma grande influência da dança moderna dos Estados Unidos, Delsarte com sua forma de pensar, influenciou diretamente a dança daquela época.

[...] ele a inspirou, a fez respirar, a esclareceu, sem jamais ter sido o genitor explicitamente revolucionário de uma nova abordagem do movimento, sem jamais ter criado nenhuma escola. Não existe uma corrente Delsarte, existe, entretanto, uma radioatividade Delsarte (PORTE, 1993, p. 13 apud GREBLER, 2012)

Delsarte afirmou que “O corpo tem três coisas a considerar: é um meio, um método e um instrumento” (DELSARTE, 1991, p. 92 apud GREBLER, 2012) Com

essa nova forma de pensar o corpo, iniciou uma abertura para novas formas de dançar, coreografar, a partir desse momento, o corpo não é apenas um objeto que se move de uma forma tecnicamente perfeita, mas é uma vida que expressa vida.

Essa “vida que expressa vida” é exatamente o que a pesquisadora encontrou na dança, ao longo de sua vida, que a fez se apaixonar e tornar-se dependente da dança, em diversos momentos intensos de sua vida, a dança a ajudava a colocar para fora aquilo que sua alma gritava e muitas vezes não existiam palavras para expressar e ela mesmo não entendia, mas ao tornar “figura”, “expressão” o abstrato que morava em seu interior, conseguia entender o que estava acontecendo.

Desde então o Delsartismo passou a influenciar outros pensadores da dança, bailarinos e artistas. Geneniève Stebbins, integrou em suas aulas e ensinou para Isadora Duncan, que se influenciou pelo Delsartismo.

Rudolf Laban também integrou princípios Delsartianos no sistema de ensino que ele criou.

Percebe-se que Delsarte, estabeleceu uma nova forma de compreender a dança, ele iniciou o processo de compreensão da expressão através do corpo, abriu a possibilidade para uma nova forma de pensar a dança.

4.1.2 Rudolf Von Laban

Rudolf Von Laban era filho de um oficial e desistiu do exército para iniciar os estudos na escola Belas Artes de Paris, onde estudou durante 7 anos. Inicialmente, estudou arquitetura e interessava-se pela relação entre o movimento humano e o espaço que o circunda, após encontrar sua verdadeira vocação, o espetáculo, principalmente a dança (BOURCIER, 2001).

Durante a 1ª guerra mundial, Rudolf Von Laban muda-se para a Suíça, onde abre uma escola de arte e movimento e simultaneamente inicia a elaboração de um método de observação da dança, dedicou sua vida no estudo da sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Nessa escola, Mary Wigman é sua aluna e após um tempo passa a ser sua assistente (BOURCIER, 2001).

Em 1926 está pronto a “Labanotação”, um dos principais sistemas de notação de movimento utilizada atualmente; funciona como um registro exato da coreografia, seu método é aplicado na Alemanha, e se espalha rapidamente. Em 1936, nos Jogos Olímpicos, Laban desenvolve uma dança em massa onde mil ginastas

executavam movimentos rítmicos de conjunto sem ensaio geral, cada grupo de ginastas ensaiaram isoladamente os movimentos e no fim se juntaram e formaram a grande coreografia (BOURCIER, 2001).

Laban não fica muito tempo na Alemanha, pois não se dá bem com o regime nazista de Hitler, então foge para Paris e em 1938, vai para Londres e se estabelece. Em 1941 funda um Centro de *Modern Educational Dance*.

Os princípios básicos da “labanotação” são: a divisão dos espaços em três níveis (vertical, horizontal e axial) e as doze direções diferentes. A arquitetura de Laban é expressada através de um poliedro, este podendo ter 6, 8 ou 20 faces. Laban encontra nele “leis universais cósmicas” que refletem a semelhança entre o fluxo universal e o movimento humano em todos os níveis “mental, físico e espiritual” (LABAN, DATA apud NEWLOVE, 1999)².

Segundo Bourcier (2001), o método Laban é o mais preciso quando se trata da transcrição de movimentos e a conservação da coreografia original. Ele não transcreve apenas a direção e posicionamento dos movimentos, mas também a intensidade dos mesmos, então, seu método é considerado uma partitura, pois é possível dançar exatamente o que está transcrito, assim como é possível tocar uma música exatamente como ela é, apenas lendo a partitura.

Laban contribui para expressividade de uma forma muito particular, pois buscou compreender como a expressividade acontece, criando instrumentos para tal análise. Laban, também valoriza muito a unicidade do ser humano, e isso o auxiliou consideravelmente na busca do movimento expressivo (LEAL, 2006). Desse modo, entendia cada ser humano de forma singular, respeitando os limites do indivíduo, sentimentos e tudo o que cada um trazia consigo.

Essa forma de Laban de entender o ser humano como um ser singular e utilizar os limites e experiências do indivíduo para tornar a dança mais a rica e real, a pesquisadora começou a vivenciar a partir do momento, que em uma aula de teatro, a professora trabalhou a expressão através da memória de sentimentos já vividos ao longo da vida, essa atividade a fez perceber que a expressão é encontrada de uma forma única em cada indivíduo, e utilizar isso em uma coreografia a torna ainda mais rica, tornando a coreografia um pedaço do que passa dentro dela.

² O trecho pode ser encontrado no livro “Dicionário Laban” de Lenira Rengel, p. 95, 2005.

4.1.3 Mary Wigman

Mary Wigman foi bailarina, coreógrafa e professora de dança, é considerada um dos principais nomes da corrente expressionista. Iniciou seus estudos na escola de Ginástica Rítmica, em Helleran, depois começou a estudar dança no Mote Veritá, com Rudolf Laban, tornou-se uma de suas discípulas (BOURCIER, 2001). Fundou sua primeira escola em 1920, a *Dresden Central School*.

Mary Wigman acreditava que o que mais importava na dança são as emoções dos bailarinos, indo totalmente oposto da direção da dança acadêmica, balé clássico, que na época era o que era mais valorizado. Desenvolveu seu próprio estilo de dança, que ficou conhecido como “A dança da expressão”, caracterizava-se por movimentos livres e improvisados, a maioria das vezes os movimentos e ritmos expressivos eram acompanhados apenas por instrumentos de percussão, ela acreditava que para dançar, não necessariamente precisava-se de música.

Mary Wigman traz em sua dança traços da 1ª Guerra mundial, que para ela foi muito presente, é movida pelo grotesco e pelo demoníaco, explorando estados emocionais que eram expressos em movimentos abstratos que utilizava o corpo inteiro dos bailarinos. Ela encorajava seus alunos a sentirem a dança, o movimento de uma forma individual, não copiando, mas sentindo o que o movimento gerava em cada um.

Sua dança tinha como característica um improviso em grupo e seus movimentos estavam diretamente ligados com a respiração. Em 1921, Mary Wigman e sua companhia de dança dançaram por todo o mundo, e exerceu grande influência na dança moderna americana. (BOURCIER, 2001).

Para Mary Wigman, seus alunos deveriam experimentar algo como um transe enquanto dançam e através desse estado, quase que inconsciente do próprio corpo teriam condições para se conectarem com o que existe dentro deles, que nem eles mesmo têm consciência.

No modo de entender a dança Wigman assemelhava-se muito com Laban, os dois entendiam a dança como um “transe”, em que o bailarino deveria se deixar levar pelos impulsos mais inconscientes, e Wigman aderiu algumas técnicas de Laban, como a de observação da dança.

A pesquisadora relata um momento em que viveu um “transe” dançando, onde o seu corpo e de seu parceiro de dança atingiu um nível de fluidez, que até

então, os dois nunca haviam vivenciado. E a partir dessa vivência, começaram a improvisar cada vez mais, para tentar alcançar aquele estado novamente, e começaram a criar coreografias através desses improvisos, uma delas foi “ Geni e Zeppelim”, onde utilizaram os passos que surgiram em diversas improvisações para montar a coreografia.

4.1.4 Martha Graham

Martha Graham iniciou na dança, por influência de seu pai, um médico especialista em disfunções neurológicas, que tinha grande interesse no diagnóstico através da observação dos movimentos, ela iniciou tarde na dança, assim como muitos bailarinos da dança moderna. Graham estudou em uma escola da localidade durante três anos e posteriormente ingressou na Denishawn, em 1916, ficou na escola durante sete anos, logo depois tornou-se assistente e bailarina de Ted Shawn e ganhou papéis importantes, porém saiu da escola, pois não se familiarizava com o estilo de dança, que era mais voltado as entidades astecas. Quando deixou a escola, Martha Graham disse:

Não aguento mais dançar divindades Hindus ou ritos astecas. Quero tratar dos problemas atuais. Não quero ser árvore, flor, onda ou nuvem, nós, o público, devemos procurar no corpo do bailarino não a imitação dos gestos cotidianos, nem os espetáculos da natureza, nem seres estranhos vindos de outro mundo, mas um pouco deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado, concentrado (GRAHAM apud BOURCIER, 2001, p. 274).

Para Graham, o ser humano é a finalidade da coreografia, suas coreografias, em geral, tratam do homem e problemas da sociedade.

Graham não era contra a dança clássica, ela apreciava e gostava. Porém, estava atrás de algo que pudesse se expressar de maneira mais efetiva, com mais intensidade, por não conseguir se expressar através do balé, estruturou sua forma de dançar por meio da expressão livre dos sentimentos interiores, das coisas que vem de dentro, que muitas vezes não entendemos mas podem ser expressadas e externadas através de movimentações.

As movimentações criadas por Martha Graham são típicas e ao mesmo tempo originais, ela traz elementos da dança clássica, mas de uma forma diferente, em suas coreografias, vemos muitos desequilíbrios, extensão combinada com uma flexão, movimento pesado combinado com ausência de peso.

Suas movimentações tem o torso como membro principal, suas movimentações saem do torso. Para Graham o torso é o epicentro do movimento e a sua dança provem do princípio “*Tension – release*” (BOURCIER, 2001, p. 279).

Para Graham, a força do gesto acontece em função da força da emoção. Suas coreografias são caracterizadas por movimentos fortes, seguidos de paradas bruscas, mudanças de eixos. O corpo afirma o contrário, e utiliza da lei da gravidade em sua dança, que atrai o homem para o chão e ao mesmo tempo a força muscular que permite o levantar e o sair do chão. Graham afirma que: “Só pude descobrir uma única lei da altitude: a linha perpendicular que liga a terra ao céu. O problema é ligar ela as várias partes do corpo” (BOURCIER, 2001, p. 280).

Martha Graham foi a mentora de diversos bailarinos, coreógrafos e pensadores modernos que aderiram a sua técnica. Por esse motivo, seu método é tão difundido nos dias de hoje, o âmbito da dança moderna.

Graham acredita que expressa-se emoções através do movimento, boas ou ruins, para ela era mais importante que os movimentos fossem sentidos do que entendidos. Seu sistema de movimento é conhecido no mundo como um método de treinamento de um corpo expressivo, visceral e poético, seu objetivo era desvelar a alma humana, através da linguagem artística que era a dança (GIRADI GONÇALVES, 2009).

4.1.5 Isadora Duncan

Isadora Duncan nasceu em São Francisco, em 1878, é considerada a pioneira da dança moderna. Desde muito cedo mostra seu interesse pela dança, participa de cursos, academias de dança, mas não se encontra no estilo de dança das academias da época, desejava algo dela, algo que estivesse em comunhão com o seu temperamento. Então decide criar algo novo (BOURCIER, 2001).

Duncan torna-se professora de dança aos 14 anos, e em 1896, com 18 anos, inicia sua carreira artística, participando da peça *Sonhos de uma noite de verão*, em Nova York (BOURCIER, 2001).

Para Isadora Duncan a dança é expressão de sua vida pessoal, essa afirmação faz tanto sentido para ela, que desde o início de sua vida na dança afirma que apenas dançou a sua vida (DUNCAN apud GARAUDY, 1980, p.57).

Para mim a dança não é apenas uma arte que permite a alma humana expressar-se em movimento, mas também a base de toda uma concepção de vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural. A dança não é como se tende acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte, são meios e não fim.

A técnica pouco lhe interessa, mas sim movimentos naturais do corpo humano, a beleza de um salto, do correr, dos braços movimentando-se naturalmente. Ela busca movimentos que são da natureza do homem, porém foram perdidos com um tempo. Sua técnica caracteriza-se por atrações e repulsas. O movimento para Duncan não pode parar, tem que ser fluido, ligado um ao outro, seu método é respirar naturalmente (BOURCIER, 2001).

A influência que Isadora Duncan deixou na dança pode ser considerada passageira, pois não deixou uma técnica concreta, ou um método, apenas modo de pensar a dança, o corpo e o ser humano, conjunto esse que resultou em uma dança diferente de tudo que era considerado belo e bom na época (BOURCIER, 2001).

Isadora Duncan, pensava que as técnicas clássicas tinham como objetivo a ruptura da alma com o corpo, e para ela, a dança deveria fazer ao contrário: o corpo deveria externar o que a alma sente, seria apenas um interprete da alma, e todos os passos e movimentos seriam resultado de um movimento interno (BOURCIER, 2001).

Logo, podemos concluir que para Duncan a expressividade e a dança estão ligados, de tal forma que se desconectam uma coisa da outra, a dança torna-se sem sentido, tendo em vista que objetiva-se, na dança, externar o que há no mais profundo do ser humano.

4.1.6 Pina Baucsh

Pina Baucsh, nasceu em 1940, na Alemanha, aos 14 anos, ingressou na escola Folkwang – Hochschule, em Essen, dirigida pelo mais influente coreógrafo alemão da época: Kurt Jooss, nessa escola, estudava de tudo, canto, opera, pantomima, teatro, artes gráficas, fotografia e escultura.

Baucsh se formou em 1958, e logo conseguiu uma bolsa de estudos em Nova York, na escola *Juilliard School of Music*. Nos Estados Unidos, teve a oportunidade de vivenciar um movimento muito forte da dança moderna, e na escola conheceu técnicas de Martha Graham e teve a oportunidade de trabalhar com coreógrafos

renomados, como José Limón. Tornou-se membro do ballet de Nova York, e do Ballet da Opera Metropolitan (SPINDLER, 2007).

Em 1962, Pina Baucsh, retorna a Alemanha, como solista do ballet de Folkwang. Em 1973, 11 anos depois, foi convidada a dirigir o Teatro Municipal de Wuppertal, onde nasceu sua companhia (SPINDLER, 2007).

A técnica de Pina Bausch, é deferente das outras técnicas, e traz consigo a mistura da dança moderna Americana e Alemã. Suas coreografias são conhecidas por contar histórias, e baseava-se na história de vida dos bailarinos, fazendo um processo de criação coletivo. Para ela, os corpos eram documentos com assuntos, e desta forma que tratava seus bailarinos e os inseriam no processo de criação, levando em conta a história de cada um, costumes e características, isso tudo, tornou a dança de Pina Bausch singular (BOURCIER, 2001).

Dentre os temas, a interação entre masculino e feminino lhe interessava bastante, pois eram muito recorrentes. Suas criações são uma junção entre a dança moderna e o teatro, refletindo os sentimentos humanos, como a saudade, amor, tristeza (SPINDLER, 2007).

Segundo Portinari (1989, p. 166) Baush terminava “brigando com a estética tradicional” por muitos motivos, dentre eles, ela trabalhava com atores – bailarinos, que não tinham o corpo padrão de um bailarino, e não precisavam se adaptar a tal padrão. Ela preocupava-se em tratar de temas que atingissem os problemas da sociedade, e seu objetivo era expressar tais feridas e fazer com que o público as sentissem, e tal ação era passada através da expressão que sua dança trazia (SPINDLER, 2007).

A pesquisadora se deparou com algo semelhante com os pensamentos de Baush quando ingressou no Grupo de dança Contratempo, pois se deparou com um grupo de pessoas oriundas de diversos tipos de artes, não necessariamente a dança. Então, a técnica começou a não ter tanta importância quanto antes, e isso deu lugar a criatividade e liberdade da sua dança, que antes estava ainda muito presa pelos movimentos tradicionais que estava condicionada. Também se deparou com um ambiente em que o corpo não tinha que ter uma forma padrão, não havia uma imposição do “corpo de bailarino”.

4.1.7 Ruth Saint Denis

Ruth Saint Denis nasceu em 1879, em New Jersey. Foi bailarina, coreógrafa e pedagoga. Ela pode ser considerada uma das pioneiras da dança moderna (BOURCIER, 2001).

Ela retomou os pensamentos de Isadora Duncan sobre o corpo e a dança e transformou em doutrina, o que para Duncan era apenas um impulso pessoal. Assim como Duncan, se inspirava em técnicas de culturas antigas, mas não tinha o interesse de recriar essas danças (BOURCIER, 2001).

Em 1915, juntamente com seu marido Ted Shawn, cria a *Denishawn – Shcool*, uma escola com métodos inovadores para a época. Em sua escola, utilizou de métodos não ortodoxos, como treinamento da dança acadêmica descalça, que abortava o uso da sapatilha de ponta; almejavam através da preparação corporal o conjunto da personalidade, incluindo a inteligência e a sensibilidade. Ruth Saint Denis, buscava transmitir através do corpo o que estava na alma (BOURCIER, 2001).

Seu grupo fez sucesso na temporada de inverno e pela primeira vez a dança entra nas universidades americanas.

Ela inova com uma experiência inovadora de *Music visualization*, que consiste em fazer com que cada bailarino dance seguindo um instrumento diferente.

Ruth Saint Dennis afasta-se cada vez mais para seguir a sua vida religiosa, meditativa, e cria o balé religioso, a dança dançada nas igrejas.

Dois elementos significativos de seus ensinamentos corporais: “A frase ondulante, claramente pontuada por paradas, a busca da pose significantes que estas paradas sublinham” (BOURCIER, 2001, p. 258).

Ruth Saint Dennis tem o mérito de ter libertado a expressão, libertado a dança, através das suas criações e pensamentos que influenciaram outros coreógrafos e bailarinos (BOURCIER, 2001).

Assim Como Isadora Duncan, Ruth pensava a dança como um modo de externar a vida interior (BOURCIER, 2001, p. 253), e desta forma que entendia e contribui com a expressão na dança, transmitindo para seus alunos esse seu modo de pensar a dança e de dançar.

4.1.8 Ted Shawn

Ted Shawn é fundador da escola Denishawn, juntamente com sua esposa Ruth Saint Denis. Shawn queria ser pastor e iniciou na dança para tratar de uma doença, mas se encontrou na arte. Sua vida foi marcada por dois encontros que foram fundamentais para chegar onde chegou: o encontro com Henriette Crane, que lhe ensinou o Delsartismo, e com Ruth Saint Denis, com quem se casou e trabalhou junto (BOURCIER, 2001).

Ted Shawn inseriu com mais frequência a dança masculina, dando maior destaque do que outros bailarinos e coreógrafos da época, provocando uma ruptura com pensamentos de Isadora Duncan, por exemplo, que trazia em suas coreografias apenas elementos femininos. Para ela a dança era essencialmente feminina. Suas coreografias caracterizavam-se pela virilidade dos movimentos.

Era romper com a tendência admitida até aquela época, pareceu de início chocante, a dança ser uma atividade de homens manifestamente viris; era destruir o tabu inconsciente, que acarreta uma discriminação sexual na dança; era também liberar a mulher (BOURCIER, 2001, p. 261).

A importância de Ted Shawn na dança moderna foi principalmente no seu trabalho didático teórico. Atuou como professor na Denishawn e como docente e escritor em universidades. Escreveu livros que mostram os fundamentos da dança moderna, e estabeleceu relação entre a dança e o gesto. Desta forma, foi um dos nomes, junto com Ruth Saint Dennis, que inseriu a expressividade como ponto principal na dança.

TEMPO CRONOLÓGICO DA DANÇA MODERNA	
ANO	Acontecimento
1904	<p>Chegada de Isadora Duncan na Rússia</p> <p>Panos soltos (inspirados nos gregos antigos)</p> <p>Não utilizava sapatilhas de ponta</p> <p>Utilizava músicas de concertos (não mais músicas de Balé)</p>
1915	<p>Ruth Denis e Ted Shawn</p> <p>Fundam a escola Denishawn</p> <p>Formaram muitos bailarinos modernos (Martha Graham, Doris Humphrey)</p>
1927	<p>Martha Graham</p> <p>Afasta-se da Denishawn para iniciar sua própria carreira</p> <p>Torna-se a grande precursora da dança moderna</p> <p>Criou e aperfeiçoou sua técnica (contração e relaxamento do abdômen)</p> <p>Técnica se espalhou por diversos países</p>
1928	<p>Doris Humphrey</p> <p>Saiu da Denishawn</p> <p>Fundou uma Companhia de dança nos moldes de pensamentos modernos</p> <p>Teorizou o equilíbrio e desequilíbrio, quedas e recuperação</p>

Fonte: BOURCIER (2001).

4.2 Reflexões sobre dança na atualidade

Na seção anterior, compomos uma síntese bibliográfica sobre a história da Dança Moderna. A ideia foi apresentar de forma didática os principais precursores da Dança Moderna e distinguir suas principais características. A partir desta atual seção, a ideia é traçar discussões sobre esses marcadores históricos, levantando reflexões que alcancem a prática da dança na atualidade. Como já explicado na seção sobre a metodologia desta pesquisa, minha experiência como bailarina

apaixonada pela dança servirá de ponto de partida para o levantamento destas discussões. É a partir desta experiência que, utilizando uma expressão Deleuzeana, formamos o pensamento a pensar acerca dos registros históricos estudados.

4.2.1 A paixão do modernismo pela expressão

Como observado, ao longo de todo movimento modernista há uma paixão dos artistas desta época pela expressão. A redescoberta da expressividade na dança moderna teve como característica a descoberta de algo interior, dentro de cada bailarino e pensador que contribuiu para o processo de criação artística.

Como essa paixão pela expressão foi se constituindo em minha formação pessoal com a dança? Para responder essa questão, preciso rebuscar minha história com a dança e ela se inicia com a dança clássica, com aulas de balé e jazz. No início não tinha muita desenvoltura para o balé clássico, porém, com muito esforço consegui me destacar dentre as colegas de dança. A partir desse momento algo nasceu em mim. Algo difícil de descrever, mas que se assemelha a uma paixão com a qual comecei a ter mais intimidade com a dança. Essa paixão moveu-me à necessidade de buscar outros lugares para dançar.

Nota-se, portanto, que quando se fala de expressão, fala-se sobre algo que nos afeta e que embora tenha uma concretude, isto é, a expressão acontece de fato e é real, ela move nossos sentimentos e emoções, portanto ela tem uma dimensão impalpável, quase etérea.

Isto também pode ser verificado na história da Dança, onde os precursores da dança moderna, já acreditavam que a dança deveria externar o que há no interior. Cada um tinha uma forma de demonstrar isso, porém, todos buscavam a mesma coisa: uma dança intensa e cheia de sentimentos e verdade, e não algo meramente atrelado a forma do movimento. Mary Wigman, por exemplo, incentivava seus alunos a sentirem a dança de uma forma individual e assim colocar os sentimentos particulares de cada um. Martha Graham fazia da dança uma forma de externar os sentimentos que cada um guardava dentro de si, incentivava seus alunos a colocarem no movimento a força que vinha do interior.

4.2.2 A expressão enquadrada

Continuando no rebuscar de minha história com a dança, lembro-me que quando minha paixão pela dança começou a brotar, busquei outros lugares para

dançar, pois tinha necessidade disto. Então, fui parar na companhia de dança de Embu das Artes. Na época tinha 15 anos. Foi lá que tive o primeiro contato com a improvisação. É bem verdade que a improvisação raramente acontecia nas aulas, mas esse pequeno contato, essa possibilidade de abertura para a realização de movimentos espontâneos já foi suficiente para despertar meu interesse.

Infelizmente não pude ampliar meus conhecimentos e práticas sobre improvisação nesta época, pois a improvisação nessas aulas eram extremamente dentro de certos padrões possíveis, ou seja, não se trabalhava, de fato a improvisação, porque, na verdade os professores cobravam a técnica e isso limitava muito qualquer desenvolvimento de nossa capacidade expressiva.

Como sabemos essa realidade nas aulas de dança é herança de um entendimento muito influenciado pelos referenciais classicistas de ensino da dança, advindos, principalmente pelas regras instituídas pela técnica da dança clássica.

É bem verdade que, muitos pesquisadores argumentam que o problema não está na técnica clássica em si, mas na obsessão pela busca neurotizada pela beleza que essa técnica pode proporcionar quando trabalhada de forma extrema e desumana (MORAES, 2016).

Essa mesma obsessão também era sentida por Isadora Duncan em sua história de vida com a dança. Quando ia a cursos de balé, dizia que “o objetivo de todo treinamento, parecia ser uma ruptura completa entre os movimentos do corpo e os da alma” (BOURCIER, 2001, p. 251).

Nota-se, portanto, que quando se fala em improvisação na perspectiva da dança clássica, fala-se de uma improvisação enquadrada, ou seja, uma expressão só possível dentro de enquadres muito bem delineados e previamente estipulados, do contrário não se fala sobre expressão, mas sim sobre erro.

Segundo Moraes (2016), o problema não está no balé, mas sim na imagem que as pessoas tem sobre esse estilo de dança, associa-se a uma rígida disciplina, movimentos inatingíveis, regras e mais regras e esquece-se que para que o balé faça sentido, nos tempos atuais, é preciso que esqueça-se todas essas características e que o balé seja uma forma de treinamento da técnica e condicionamento, para que o bailarino tenha mais liberdade ao dançar. Provavelmente a ruptura que Bourcier citou que Isadora Duncam sentia durante as aulas, se deram devido a essa imagem do balé extremamente rígido. A aula de balé deve proporcionar condicionamento e técnica para executar os movimentos de forma

adequada e segura, para que assim o bailarino possa, como diz Garaudy (1980 p.14) fazer da dança uma forma de “vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses”.

O relaxamento desta perspectiva regrada sobre a dança veio só na ocasião do ingresso na universidade, e é sobre isso que falaremos no item a seguir.

4.2.3 O gozo da expressão

Meu ingresso no Grupo de Dança “Contratempo” na universidade, foi um marco decisivo na ampliação de meu entendimento sobre dança. Foi ali que consegui “fugir do quadrado”, na busca de expressões outras que não estivessem necessariamente atreladas a padrões preestabelecidos.

O Grupo de Dança “Contratempo” é um projeto de extensão, coordenado pelo Professor Dr. Flávio Soares Alves, docente do Departamento de Educação Física da Unesp, Campus de Rio Claro. O projeto foi criado em 1995 por iniciativa de alunos do curso de educação física, campus de Rio Claro, que buscavam ter uma experiência maior com a dança dentro da universidade. Neste projeto, os integrantes ministram aulas de dança para o público universitário e para a comunidade e também criam um espetáculo por ano, durante cada ano vivenciam e pesquisam profundamente sobre o tema escolhido e através das pesquisas e vivências criam as coreografias e as encenações do espetáculo.

Neste grupo de dança vivenciei as maiores descobertas, no que diz respeito à liberdade de expressar-se através da dança. Meu ingresso no grupo aconteceu durante o processo de criação de uma coreografia, “Piratas do Caribe” que pertenceu ao espetáculo “O Oscar”. E me chamou a atenção a forma como essa coreografia foi montada. Nas aulas que se sucederam continuou minha surpresa, pois não executávamos apenas sequências de passos, é claro que esse momento também existia dentro do grupo, mas dava-se espaço também para a pesquisa de movimentos novos criados pelos próprios integrantes, algo que exigia uma entrega maior ao trabalho e uma disposição para expressar-se de fato, sem receios.

Valorizava-se a necessidade de criar passos que tivessem significados e esses significados eram mais importantes do que a forma com que eram realizados, ou seja, não estávamos em busca de formas alongadas ao extremo e passos belos apenas por suas características formais, pois antes disto, tínhamos obsessão pelo

conteúdo, isto é, pelo valor expressivo destes passos coreografados. Com isto, comecei a descobrir que para dançar de fato dentro do grupo, precisava romper com os padrões codificados na busca de algo que vinha de dentro de mim, como urgência expressiva que precisava ser transformada em movimento.

De certo modo, essa mesma descoberta acima relatada, moveu também os percursos da dança moderna, como Mary Wigman, que valorizava mais a emoção que passava durante a dança do que a mera técnica do movimento. Martha Graham que desejava que os movimentos fossem sentidos e entendidos para assim transmitir um significado. Isadora Duncan e Ruth Denis, que objetivavam, com a dança, externar o que havia no interior do ser humano. Todos os percursos da dança moderna citados no início do trabalho, se depararam com o desejo de romper com a dança meramente formal e assim dando espaço para a dança se mover com o transbordar do que existe no interior de cada indivíduo.

4.2.4 Forjando os próprios meios para valorização da expressão

Dentro do Grupo de Dança Contratempo éramos movidos por uma vontade imensa de expressar nosso próprio eu sem necessariamente submeter essa expressão a uma técnica específica. É claro que alguns elementos técnicos do balé e do jazz vinham durante nossas danças, pois fazem parte da minha história de vida (assim como também de muitos outros integrantes) e, portanto, estão tatuadas em meu corpo, de modo que é impossível negá-las totalmente.

Para valorizar essa dimensão expressiva, trabalhávamos algumas práticas de improvisação.

A improvisação quando atrelada a dança, possibilita que o indivíduo se abra a novas possibilidades de movimentos, é a expressão que o corpo externa, sem preocupar-se com padrões os movimentos pré-estabelecidos. Diversos precursores da dança utilizavam da improvisação na dança, dentre eles observamos Rudolf Laban, que realizava exercícios diários de improvisação para trabalhar com a diversidade de expressão de cada aluno.

A improvisação nos abre para uma rede de movimentos sem fim, e assim cita Cleide Martins:

Cada vez que você faz uma combinação nova, ela ilumina todas as outras feitas e não feitas, ela desarranja muito do que foi feito e do que não foi feito, instaurando um novo parâmetro, isso significa que ela não possibilita

apenas uma ou outra combinação, mas milhões e bilhões (KATZ, 1994 apud MARTINS, 1999).

E era dessa forma que experimentávamos a improvisação, cada vez que nos aventurávamos a improvisar, surgiam novas possibilidades de movimentos e coreografias que nos surpreendiam.

No Grupo Contratempo não trabalhávamos com uma técnica específica de improvisação. Muito do que sabíamos desta técnica advinha de nossa intuição e de poucas vivências realizadas durante a formação acadêmica. Mas esse pouco já era suficiente para nos fazer voar!

A seguir, apresento alguns dos exercícios que realizávamos dentro do grupo, buscando paralelos com o trabalho específico dos precursores da dança moderna:

Trabalhávamos diagonais, exercícios de concentração e improvisação em diversos momentos, que possibilitava aos integrantes do grupo experimentar de forma mais profunda o impulso que havia no interior, que resultava em movimentos diferentes, oriundos do particular de cada um. Ouso fazer uma comparação com o que Mary Wigman realizava com seus alunos, ela os encorajavam a sentir a dança de uma forma individual, e os incentivavam a criar a partir do que sentiam. No grupo, também trabalhávamos a dança através de um sentimento específico, como raiva, amor, tristeza, e a partir daí, improvisávamos com diferentes tipos de músicas. Essas vivências nos permitiam trazer para o presente momentos da nossa vida em que estivemos de frente com tais sentimentos, e assim, colocávamos essas lembranças no improviso. Ao pesquisar como Graham trabalhava com seus alunos, não consigo imaginar algo muito longe disso, pois ela buscava expressar emoções através dos movimentos, buscava antes sentir e entender cada emoção, para assim executar e tornar o movimento o mais real e vivo possível para seus bailarinos e para as pessoas que os assistiam.

Fazendo uma reflexão sobre esses exercícios que realizávamos, observo que há uma aproximação com o trabalho com improvisação realizado principalmente em Pina Bausch. Para essa pesquisadora da Dança-Teatro, a dança era um modo de se expressar, portanto, para se alcançar a expressão na dança é preciso esquecer os padrões estéticos, daí a necessidade da improvisação como via de acesso à ruptura destes padrões enraizados nos modos de ser e agir. Em sua companhia, Pina Bausch tinha bailarinos, mas também atores e essa diversidade foi fundamental para que conseguissem romper com os padrões aprendidos ao longo da vida destes

indivíduos e que, muitas vezes, amarravam suas expressões. Como estratégia para se alcançar essa ruptura, Pina Bausch pedia para que os bailarinos-atores trouxessem para suas danças suas experiências pessoais, pois era neste rebuscar na personalidade que cada bailarino ia criando sua própria dança.

Algo semelhante acontecia no Grupo Contratempo, que é constituído por apaixonados pela dança e que possuem diferentes formações em dança. Muitos, inclusive, adentraram o grupo sem nem mesmo saber dançar ou ter qualquer outra experiência anterior com dança. Essa diversidade, talvez tenha facilitado essa aproximação do Grupo Contratempo com a improvisação como meio de criação de dança.

Além das práticas de improvisação outras práticas corporais nos ajudavam muito na valorização de nossa expressão individual, como as práticas corporais introspectivas advindas da Educação Somática. Essas práticas proporcionavam a ampliação de nossa percepção e consciência corporal.³

A seguir apresento alguns exercícios que realizávamos no Grupo Contratempo para ampliar nossa percepção e consciência corporal para a dança:

Utilizávamos exercícios de concentração, onde nos esforçávamos para nos esvaziar do que carregávamos conosco no presente, e nos conectávamos com lembranças passadas, e desta forma íamos, gradualmente, deixando o corpo externar o que sentíamos. Também vivenciávamos momentos em que trabalhávamos a percepção corporal através do corpo do outro, através do toque e sons, isso nos abria para um leque imenso de movimentos e nos possibilitava criar através dessas sensações vivenciadas.

A utilização da música durante essas práticas de consciência corporal era fundamental para nos ajudar a buscar uma percepção corporal mais refinada e apropriada para a dança.

Segundo Gainza (1988 apud CHIARELLI, 2005):

A música e o som, enquanto energia, estimulam o movimento interno e externo no homem; impulsionam-no à ação e promovem nele uma multiplicidade de condutas de diferentes qualidade e grau.

³ Educação somática é o campo teórico-prático composto de diferentes métodos cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de prevenção ou de transformação de desequilíbrios de uma pessoa (BOLSANELLO, 2010). Trabalha o corpo de forma holística, e por isso engloba uma diversidade de exercícios para trabalhar o ser humano como um todo, corpo e mente não podem ser separados.

E era dessa forma que a música nos impulsionava, utilizávamos o tempo todo, mas durante essas práticas acima, buscávamos utilizar músicas que nos levavam além da nossa percepção, que nos auxiliavam a entrar no estado de “transe”, que iremos tratar no próximo capítulo.

Utilizávamos músicas fortes, com bastante percussão para nos ajudar a trazer em nós o sentimento de desespero e raiva, músicas mais calmas para nos remeter a tristeza. Cada música nos fazia sentir de maneira mais forte as emoções e assim, externa-las na dança. E através da música tudo o que havia de sentimento era traduzido por movimentações.

Se fizermos uma análise mais aprofundada das aulas dos pioneiros da dança moderna iremos detectar a presença deste tipo de trabalho corporal atento à ampliação da consciência corporal, todos eles trabalhavam visando o corpo de forma holística, sempre expressando o que pulsava no interior. Tratavam cada bailarino como um ser único e os faziam sentir o que havia neles, e traduziam em dança, cada um com uma técnica diferente, porém interligadas.

4.2.5 A dança em transe no fluir da expressão

Tanto os exercícios de improvisação quanto as práticas somáticas de ampliação da percepção corporal moviam-nos a uma atenção mais reforçada sobre o nosso próprio corpo e sobre nossa própria capacidade expressiva.

Durante os exercícios de improvisação e as práticas somáticas operava outro estado perceptivo, no qual se constituía uma espécie de transe, por meio do qual sentíamos a dança mais plenamente em nossos corpos.

Segundo Alves (2006), quando dançamos entramos em um estado alterado de consciência, perdemos a noção do tempo, nos concentramos de uma forma tão profunda, que tocamos em nosso interior e nos deparamos com alguém que não conhecemos. E daí nascem movimentos e diversas formas que o corpo pode executar para transbordar o que há no interior. Quando não há uma imersão no interior deixando com que o que há no interior transborde, a dança passa a ser uma simples movimentação, sem significado. Muitas vezes nós mesmos nos deixamos levar pela dança e entramos nesse estado, mas outras vezes, o costume de executar uma dança meramente cristalizada, faz com que o indivíduo tenha dificuldade de tocar o mais profundo que existe nele, e não conseguir entrar nesse

estado de consciência alterado. Para que o bailarino consiga interiorizar sua dança, faz-se diversas práticas de esvaziamento e concentração em si mesmo, para que aos poucos o indivíduo consiga concentrar-se com mais facilidade e deixe que o que há dentro dele fale através da dança, dando assim, início a um processo criativo.

Este estado de transe é uma sensação também relatada por Mary Wigman. Segundo ela, o bailarino deve se deixar levar pelos impulsos mais inconscientes. São esses impulsos que permitem acesso a certo estado de “transe”, por meio do qual o bailarino consegue externar muitas coisas que traz no seu inconsciente. Para Wigman, a dança como momento de vivência deste estado de transe funcionava como prática que aliviava muitas coisas, pois deixa passar o que, muitas vezes está atravessado, emperrado e que precisa ser extravasado na forma de movimento. Neste sentido, a dança funcionava pra Wigman como forma de desabafar e externar o que sentia (BOURCIER, 2011).

Em outras palavras, Rudolf Laban também falava sobre esse desabafo. Para este pesquisador do movimento, a dança é a expressão de atitudes internas que reclamam por movimento (LABAN, 1978; BOURCIER, 2011). Como permitir a expressão dessas atitudes internas que reclamam por movimento? Ajustando a percepção dentro de outros domínios, no qual vigora a linguagem dos movimentos. A busca por este ajuste é o processo gradual e progressivo de instalação do transe, por meio do qual o bailarino passa a pensar em termos de movimento (LABAN, 1978).

5 CONCLUSÃO

Ao ir mais a fundo na história da dança moderna, pude notar que desde o princípio tenta-se criar uma dança que venha romper com a estética da dança clássica, embora a dança, em sua essência, tenha surgido para expressar o que há de mais profundo no ser humano, para entrar em contato com divindades e como uma forma de interação entre o homem e o meio em que ele vive. A padronização dela, advinda principalmente através do academicismo clássico, tornou-a apenas uma sequência de movimentos sem vida, indo ao contrário da sua essência.

Podemos observar que todos os pioneiros da dança moderna esforçaram-se para pensar e vivenciar a dança de uma maneira mais intensa, para que na experiência de movimento o bailarino possa trazer à luz a essência e toda significação que reclama por expressão através da dança. Desta forma, a dança moderna rompe com a tendência à mecanização do movimento e cristalização de seu sentido. A partir deste enfoque, os pioneiros da dança moderna criaram metodologias para difundir a dança e seu caráter essencialmente expressionista, o que foi muito importante na primeira metade do século XX, haja vista que aconteceu dentro de um momento histórico conturbado por guerras mundiais e transformações contundentes na estrutura social da época.

Na atualidade as diferentes técnicas desenvolvidas no movimento modernista, chegam à grande parte da população interessada em dança através de experiências aleatórias e de forma fragmentada, isto é, poucos são aqueles que vivenciam o repertório técnico da dança moderna tal como foi criado por seus precursores. Muito do que criaram, hoje passa por releituras que reconfiguram as técnicas de acordo com os interesses atuais. Desta forma, vamos tendo contato com princípios da dança moderna, mas de modo não sistematizado e, às vezes, de modo intuitivo, tal como aconteceu, por exemplo, em minha experiência junto ao Grupo Contratempo.

Tendo em vista essas constatações, respaldadas pela literatura, mas também reforçadas pela experiência de uma pesquisadora interessada em dança, voltamos às questões de partida desta pesquisa: *“Que expressão queremos ensinar através da dança? O que se entende por expressão corporal na Dança? A expressão advém da vivência e aprimoramento técnico ou se opõe a ela?”*

Para responder a essas perguntas volto novamente à minha história com a dança para perceber que quando se trata de pensar a dança dentro dos princípios da dança moderna o ensino não acontece de modo dicotômico, mas sim de modo

holístico, ou seja, os princípios da dança moderna para serem sentidos intensamente pelo bailarino, precisam ir além das salas de aula e alcançar a vida.

Aprendi essa lição ao longo da vida como prática de autoconhecimento. Principalmente depois de meu ingresso no Grupo Contratempo, fui percebendo que o contato com a dança moderna se constituía em meu dia a dia.

As práticas de improvisação e as práticas corporais introspectivas me ajudavam a observar que os movimentos que suscitavam se ampliavam para além das paredes da sala de aula. Levava esses movimentos, por exemplo, para minha casa, onde gostava de desenhar nas paredes e fazer deste movimento um exercício expressivo e de descoberta de mim mesma.

O ensino da dança na atualidade muitas vezes não considera toda essa amplitude que a dança opera em nossas vidas por falta de conhecimento dos profissionais que ensinam a dança, ou, muitas vezes, por achar que depende do aluno operar esse movimento em sua existência. Por causa disto, é muito mais fácil concentrar a atenção dos alunos em elementos passíveis de serem quantificados e aprimorados unicamente dentro da perspectiva motriz, daí a afinidade com os princípios da dança clássica, onde fica claro essas possibilidades de refinamento do movimento, mas que, ao mesmo tempo, fica fácil acontecer a cristalização do movimento, ou seja, a perda de seu caráter expressivo e individual.

Logo, concluímos que, a expressão na dança, nos tempos atuais, deve ser mais explorada, não só como método, mas principalmente como vida, de forma que o bailarino consiga experimentar o movimento que advém do seu próprio corpo e que reclama por expressão através da dança, gerando o movimento externo, resultando em uma dança real, viva e significativa. A técnica, oriunda da dança clássica é sim importante, pois a partir dela o bailarino tem mais condições de usar o seu corpo da forma que quer, e tornar seus impulsos internos mais reais e intensos, mas sua beleza formal é apenas a ponta do iceberg que ora esconde e ora revela o despontar de um desejo: mergulhar nas profundezas de si para a promoção de um extravasar mais significativo através da dança. As práticas de improvisação e as práticas introspectivas são meios interessantes para desbravar esse mergulho e se deleitar com ele.

REFERÊNCIAS

- ALVES, F. S. Face a ecaF: quando “tu” dança. 2006. 87f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- ALVES, F. S.; CARVALHO, Y. M.; DIAS, R. A “escrita de si” na formação em Educação Física. Revista Movimento, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 239-258, 2011.
- BOLSANELLO, D. P. Em Pleno Corpo: educação somática, movimento e saúde. 2ª ed. Curitiba: Juruá, 2010.
- BOURCIER, P. História da dança no ocidente. São Paulo: Martins, 2001.
- CAVRELL, H. E. Dando corpo à história. Campinas: Editora Prismas, 2012.
- CHIARELLI, L. K. M. A importância da musicalização na educação infantil e no ensino fundamental: a música como meio de desenvolver a inteligência e a integração do ser. Revista Recrearte, n.3, 2005.
- DELEUZE, G. Diferença e repetição. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1995. (Coleção TRANS, v. 1).
- GARAUDY, R. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GREBLER, M. A. S. A influência do pensamento de François Delsarte sobre a modernidade da dança. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v.2, n.2, p. 413-427, 2012.
- HUIZINGA, J. Homo ludens. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LABAN, R. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.
- LEAL, P. Respiração e expressividade: Práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. São Paulo: Annablume, 2006.
- MORAES, J. Sobre o balé clássico: o que devemos jogar fora? Conectedance, 2016. Disponível em: <http://www.conectedance.com.br/ponto-de-vista/sobre-o-bale-classico-o-que-devemos-jogar-fora/> Consulta realizada em 20/01/2017.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PORTINARI, M. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SANTOS, E. François Delsarte, um ponto para a dança. Repertório, Salvador, v.14, nº 16, p.181-190, 2011.

SPINDLER, P. Dançando com Pina Bausch: experimentações contemporâneas. 2007. 138 f. Dissertação (Mestre em Psicologia Social e Institucional) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2007.

Sara Romero Furlan

Orientador: Prof. Dr. Flávio Soares Alves