



0810000243



Ana Flora Zaniratto Zonta



Do Dançarino ao Bailarino: metamorfoses de um Papel Social

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação "Projeto, Arte e Sociedade", da FAAC, na área de Comunicação e Poéticas Visuais, para obtenção do grau de Mestre em Artes.
Orientador: Dr. Adazil Corrêa Santos

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA FILHO"

BAURU

1994

N.º 243
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

sys-578523



Ana Flora Zaniratto Zonia

Do Dançarino ao Bailarino: metamorfoses de um Papel Social

DO DANÇARINO AO BAILARINO: METAMORFOSES DE UM PAPEL SOCIAL

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação "Projeto, Arte e Sociedade", da FAAC, na área de Comunicação e Poéticas Visuais, para obtenção do grau de Mestre em Artes.
Orientador: Dr. Adairil Corrêa Santos

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA
FILHO"

BAURU

1994



Ana Flora Zaniratto Zonta

Do Dançarino ao Bailarino: metamorfoses de um Papel Social

BANCA EXAMINADORA

Doutor Adazil Corrêa Santos

PRESIDENTE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação "Projeto, Arte e Sociedade", da FAAC, na área de Comunicação e Poéticas Visuais, para obtenção do grau de Mestre em Artes.
Orientador: Dr. Adazil Corrêa Santos

Doutora Mara Alice de Abreu Rays

EXAMINADORA

Doutora Cleide Santos Costa Biancardi

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA FILHO"

BAURU

1994



AGRADECIMENTOS

Dissertação de Ana Flora Zaniratto Zonta, defendida e aprovada, em 24 de Março de 1994, pela seguinte

BANCA EXAMINADORA

Doutor Adazil Corrêa Santos

PRESIDENTE

Doutora Mara Alice de Abreu Rays

EXAMINADORA

Doutora Cleide Santos Costa Biancardi

EXAMINADORA



AGRADECIMENTOS

Ao Orientador Doutor Adazil Corrêa Santos, que pela sua capacidade, sensatez e colaboração, acresce meus conhecimentos Acadêmicos, Artísticos e Culturais.

Aos Professores:

Doutor Carlos Daglian, UNESP São José do Rio Preto.

Doutora Cleide Santos Costa Biancardi.

Doutora Mara Alice de Abreu Rays.

Doutora Janira Fainer Bastos.

Irineu Bastos.

Aos amigos do Departamento de Educação Física da UNESP-Bauru.

Aos amigos e funcionários do Polo Computacional da UNESP-Bauru.

Aos funcionários da Biblioteca da UNESP-Bauru.

A todos os professores que colaboraram desde a minha infância para minha formação Acadêmica, Artística e Cultural.



DEDICATÓRIA

Para meus pais, Clélia Sozzi Zaniratto e José Zaniratto, por permitir-me pertencer à Dança.

A meu irmão, José Eugenio Zaniratto, que com seu exemplo e incentivo, me moveu a unir a Arte da Dança e sua Ciência.

A meu marido, Sylber Antonio Zonta, e filhas Stephanie e Ana Claudia, pela paciência, compreensão e apoio.

A minha cunhada Claudia Tobias Zaniratto e filhos Guylherme e Renata, pelo apoio e incentivo.

Ao amigo e mestre Adazil Corrêa Santos, pela sua dedicação, e colaboração no meu enriquecimento Artístico-Cultural.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRA PARTE: Do Dançarino Primitivo ao Mestre de Dança Renascentista	12
SEGUNDA PARTE: Variações da Imagem do Bailarino.....	50
CONCLUSÃO	58
RESUMO	64
ABSTRACT	66
BIBLIOGRAFIA	68



O assunto desta dissertação surgiu de duas observações, feitas ao longo da vida de professora de dança e de leitora de livros de História da Dança. A primeira refere-se ao sentido das palavras *dançarino* e *bailarino*, uma vez que muitos alunos têm-nos perguntado se diferença existe entre esses termos.

INTRODUÇÃO

Haverá diferença entre dizer-se o *dançarino* Nijinsky? e o *bailarino* Nijinsky? Poderá haver uma diferença prática, não, porém, parece-nos, uma diferença semântica, segundo os Dicionários. Vejamos como definem tais termos.

Segundo Aurélio ¹:

dançarino é a pessoa que dança por profissão;

bailarino é pessoa que baila por profissão; que executa bailados.

Nessas definições podemos observar que o dicionarista se refere a pessoa, e, nelas, *dança* e *baila* dizem a mesma coisa: dança-se, baila-se por profissão, subentendendo-se que da dança, do bailado, se auferem rendimentos. Já na segunda parte da definição de *bailarino*, ao falar de pessoa "que executa bailados" não fica subentendida a idéia de profissionalismo, de trabalho para o sustento próprio, podendo a dança ser individualmente realizada espontaneamente, em palco ou em festas ou cerimônias.

Segundo Nascentes ²:

dançarino é pessoa que por profissão executa danças;

bailarino é artista que, por profissão, executa bailados.

Nascentes estabelece uma distinção: *dançarino é pessoa; bailarino é artista. Nem toda pessoa é artista, e, hoje, o termo artista tem conotação específica.*

Sua distinção entre pessoa (o *dançarino*) e artista (o *bailarino*) levou-nos a uma série de observações da dança ao longo da História, das pessoas e

O assunto desta dissertação surgiu de duas observações, feitas ao longo da vida de professora de dança e de leitora de livros de História da Dança. A primeira refere-se ao sentido das palavras *dançarino* e *bailarino*, uma vez que muitos alunos têm-nos perguntado se diferença existe entre esses termos.

Haverá diferença entre dizer-se o *dançarino Nijinsky?* e o *bailarino Nijinsky?* Poderá haver uma diferença prática, não, porém, parece-nos, uma diferença semântica, segundo os Dicionários. Vejamos como definem tais termos.

Segundo Aurélio ¹: Companhia. Deste modo, pareceu-nos claro que *dançarino* é a pessoa que dança por profissão; é um *dançarino*, mas nem todo *bailarino* é pessoa que baila por profissão; que executa bailados.

Nessas definições podemos observar que o dicionarista se refere a *pessoa*, e, nelas, *dança* e *baila* dizem a mesma coisa: dança-se, baila-se por profissão, subentendendo-se que da dança, do bailado, se auferem rendimentos. Já na segunda parte da definição de *bailarino*, ao falar de pessoa "que executa bailados" não fica subentendida a idéia de profissionalismo, de trabalho para o *sustento* próprio, podendo a dança ser individualmente realizada, espontaneamente, em palco ou em festas ou cerimônias.

Segundo Nascentes ²:

dançarino é pessoa que por profissão executa danças;

bailarino é artista que, por profissão, executa bailados.

Nascentes estabelece uma distinção: *dançarino* é *pessoa*; *bailarino* é *artista*. Nem toda pessoa é artista, e, hoje, o termo *artista* tem conotação específica.

Sua distinção entre pessoa (o *dançarino*) e artista (o *bailarino*) levou-nos a uma série de observações da dança ao longo da História, das pessoas e classes que a executavam, a ponto de podermos conceituar como *dançarino* *a toda e qualquer pessoa que dança*, e como *bailarino* *aquela pessoa que se distingue das demais por qualidades e aptidões que a tornam um artista*; e um artista, como elemento distinto numa estrutura social, representa um *papel social*.

A observação prática é que, no trato comum dos meios de balé, os profissionais da dança são tratados como *bailarinos* e não *dançarinos*. Isto pode ser observado na expressão italiana *prima ballerina assoluta*, dada à primeira estrela de uma Companhia. Deste modo, pareceu-nos claro que pudéssemos afirmar o seguinte: todo *bailarino* é um *dançarino*, mas nem todo *dançarino* é um *bailarino*.

Em que firmamos tal distinção? É o que esclareceremos a seguir, pondo essa distinção na base de nossa dissertação.

Diremos que *dançarino* é pessoa que serve *de* e *como* instrumento da dança; é aquele que com os movimentos do próprio corpo se expressa dançando, quer sua dança seja espontânea, isto é, constituída de toda uma gestualidade que libere os abstratos emocionais de quem dança (a dança pura), quer sua dança obedeça a gestos e movimentos marcados, como os existentes

nas danças de salão, nas danças folclóricas ou até mesmo no balé.

Por outro lado, chamaremos *bailarino* à pessoa que segue regras e normas de uma dança, mas cujo corpo, devidamente preparado, deverá ter expressividade da cabeça aos pés, manifestando qualidades artísticas de quem dança; e tais qualidades tornam-na uma pessoa especial. (Isto faz distinguir plenamente um dançarino de Escola de Samba, num Carnaval, de um bailarino aprimorado, que sobe a um palco.)

A distinção aqui proposta, para que não seja tomada como arbitrária, poderá ser apresentada de outro modo. É reconhecido que, numa sociedade complexa, um indivíduo desempenha vários papéis sociais: ele pode ser, ao mesmo tempo, médico, músico, tenista, sindicalista e político. Isto mostra que as vidas particulares podem estar implicadas em várias tramas de papel e participar de atos coletivos diferentes uns dos outros nos diversos momentos da vida. Assim, o termo *dançarino* poderá designar o estatus que a sociedade reconhece para a pessoa capaz de expressar-se com movimentos harmoniosos e ritmados do próprio corpo, e o termo *bailarino* para cada vez em que intervém a consciência que o artista toma de si mesmo e da tarefa que deve cumprir diante de espectadores, numa representação. Assim, Rudolph Nureiev será o *bailarino* enquanto pessoa que dança balé e será o *bailarino* quando dança no palco, diante de uma plateia. Poderemos reafirmar essa distinção, dizendo, ainda, de outro modo: dançarino é um indivíduo qualquer, que tem uma vida particular na sociedade; bailarino é o duplo artístico desse indivíduo que dança por profissão. Nessa distinção, o dançarino é um representante para um representado: o bailarino. Nureiev, no palco, é, ao mesmo tempo o dançarino e o bailarino como pessoa, mas, também, ao mesmo tempo, somente o bailarino, porque é Loys o personagem de uma história (no balé Giselle). No palco o seu papel social difere daquele que tem na vida cotidiana.

O dançarino, para nós, existiu desde os tempos primitivos até os dias de hoje, dançando pelo simples prazer de dançar, em qualquer hora e lugar. Já o bailarino, como pessoa destacada das demais, e por isso vindo a constituir um *papel social* entre outros numa sociedade de estrutura complexa, apareceu pelo século XVII, firmando-se profissionalmente no século XVIII e adquirindo total independência artística no século XIX. Acrescente-se que o bailarino apresenta-se em espetáculos individuais ou coletivos, colocando-se como centro de atenção de um grupo de espectadores, dos quais se distancia espacialmente. Os dançarinos executam suas danças quase sempre coletivamente, fazendo delas conagração em reuniões de um grupo que, por meio delas, manifesta emoções ou sentimentos de satisfação.

Definido como dançarino *todo aquele que dança*, isoladamente ou em grupo, veremos que, no correr da História, só a sociedade que fez surgir o bailarino foi a monárquica, uma vez que, nesta, a corte era o grande centro social, cultural e político.

O homem primitivo era um *dançarino*; ele tinha consciência de que os movimentos e os gestos utilizados dentro de certas regras e medidas possuíam um efeito mágico e encantatório. Para ele Natureza e homem eram apenas "Um". A dança como expressão genuína desse homem aparecia em todos os acontecimentos de sua vida: nascimento, casamento, morte, caçadas, investidas bélicas e outros.

Alguns antropólogos e arqueólogos afirmam que o homem primitivo dançava como sinal de exuberância física, de comunicação rudimentar e também como forma de ritual, o que nos mostra que nas mais antigas

organizações sociais, com a dança, o homem celebrava as forças da natureza ou exteriorizava suas tristezas, suas alegrias ou angústias.³

Desaparecida a fase do pensamento mágico, quando, já na fase do pensamento reflexivo, o espírito humano começou a ver a Natureza como um *objeto* separado de um *sujeito*, já então na época chamada de Antigüidade, a dança vai tornar-se pouco a pouco uma obra de arte, começando adquirir preponderância o elemento estético.

Quando as grandes civilizações fizeram da dança uma manifestação estética e não mais ritual, tornou-se ela um objeto de espetáculo, agindo não mais sobre os espíritos e os deuses mas ela transformando-se de Dança-mágica em Dança-arte.

Nesta fase da dança-arte, as danças estarão ligadas a grupos sociais distintos, aos quais cabem funções especiais nas sociedades que começam a se estruturar e se hierarquizar; então veremos a dança já estar ligada a papéis sociais, como mostraremos no desenvolvimento deste trabalho.

Fundamentados nos papéis sociais, trataremos da dança da Antigüidade até a Idade Média, quando surgem os chamados Mestres de Dança, que terão importante papel, mais tarde, durante a Renascença, mestres que desaparecerão quando a Arte se aprimorar, no século XVII, passando a existir um mestre ou professor de dança nas escolas de balé.

Quanto ao título desta dissertação, DO DANÇARINO AO BAILARINO: METAMORFOSES DE UM PAPEL SOCIAL, justificamo-lo

pelo fato de a dança sempre ter estado ligada ao homem, desde os tempos primitivos, e ligada aos papéis sociais em todas as sociedades históricas, desde as arcaicas até as hodiernas. É observável que, à medida que os agrupamentos humanos se hierarquizaram, a cada papel social coube determinado tipo de dança. Esta, por sua vez, aparecia como manifestação de um dinamismo coletivo a unir os indivíduos em ações coletivas, onde cada indivíduo agia e representava para si próprio e para os outros.

No decorrer da evolução das sociedades, houve a divisão social das funções, com a subsequente criação de atos particulares para cada função. Entre esses atos estava a dança, ligada, por exemplo, aos papéis sociais do feiticeiro, do sacerdote, do rei, nas sociedades arcaicas, com práticas rígidas instituídas, às quais deviam conformar-se os indivíduos detentores dessas insígnias. Com o passar do tempo e o aparecimento de outros papéis sociais, como os de trabalhadores, de guerreiros, de seguidores de um culto, de nobres e plebeus, a dança a eles se ligou indissolúvelmente, ganhando formas e manifestações características, conforme o papel a que estivesse ligada. Assim, para exemplificar, na Antigüidade, as danças sacerdotais, graves e solenes, diferiam das danças orgiásticas, movimentadas e sensuais, das dançarinas que abrilhantavam banquetes; na Idade Média, as danças lentas e solenes da classe nobre (danças baixas) opunham-se às danças movimentadas e saltitantes dos camponeses (danças altas).

A dança, portanto, ligou-se sempre a um papel social e, como são múltiplos os papéis sociais numa sociedade que se tornou complexa com o passar do tempo, múltiplas são também as formas de dança. No decurso do tempo, quando a sociedade medieval estratificada se transformou, - por força de um dinamismo coletivo, para dar surgimento à sociedade monárquica do século XVI, a estrutura da corte fez surgir novo papel social, estreitamente

ligado à dança: foi o Mestre de Danças, cuja figura se transformará, depois, na dos professores e mestres de danças das academias do século XVII e XVIII.

A dança estará, nas sociedades modernas, dividida em dois grandes campos: a popular, entre as quais se inclui a folclórica, e a aristocrática, entre as quais vai colocar-se o balé, como dança altamente refinada.

O balé, por sua vez, fará surgir a figura do bailarino, -homem ou mulher-, que se destacará no mundo da dança e que será signo e símbolo de toda uma classe social -a aristocracia- além de signo e símbolo da arte de dançar.

A maneira de a sociedade aristocrática e da posterior sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX enfocarem a dança, fará ser preterido o homem e preferida a mulher como figura dançante mais bela e expressiva para os olhos. Théophile Gautier (1811-1872), crítico de Arte, poeta escritor francês e um dos mais extraordinários artistas do movimento romântico⁴, reflete o pensamento de sua época, afirmando que "Nada mais abominável que um homem exibindo o pescoço vermelho, os grandes e musculosos braços, o pesado esqueleto viril sacudido por saltos e piruetas. (...) Um dançarino executando algo que não seja uma dança de caráter me parece um monstro". Em oposição a esse pensamento, quando a mulher se alça sobre os pés na sapatilha de ponta, diz Gautier, dando ainda destaque à figura feminina, que "se o pé é pequeno, bem torneado, e cai sobre a ponta como uma flecha (...) pouco nos preocupamos com o resto". Assim, o papel social que as bailarinas representam, fará delas a figura de proa no mundo do balé e, por extensão, no mundo das outras danças de espetáculo, ficando o homem em segundo plano,

como suporte das *prime ballerine assolute*.

Estas transformações do papel social dos dançantes -os dançarinos do primitivismo até a Idade Média, os mestres de dança do século XVI, que prepararam o aparecimento da figura do bailarino do século XVII e seguintes-, constituem as metamorfoses a que o título da dissertação se refere.

Não se pode esquecer que, conquanto artistas, muitos mestres de danças e professores de dança eram figuras dependentes de *patrões*, os cardeais e os príncipes que os empregavam. O artista independente somente surgirá no século XIX, quando outra revolução no pensamento coletivo trará novas estruturas sociais. Aqui o termo *artista* tomará uma conotação específica que se estende até hoje. Há, portanto, uma diferença semântica e social no referir-se ao *dançarino* Balthasar de Beaujoyeux da corte de Catarina de Médicis, empregado da rainha, e no referir-se à contemporânea *bailarina* Margot Fontayn, artista independente e profissional da dança.

O primeiro poderia ser independente no ato criador de um espetáculo, mas sempre teria que agradar ao empregador que o sustentava; a segunda é sempre independente no ato criador, procurando primeiro satisfazer seu próprio gosto artístico e só depois satisfazer o gosto do público que vai vê-la dançar.

Parece-nos claro afirmar, pois, que a dança é a única arte capaz de uma vida metamorfose. Ponhamo-nos diante da representação de um balé. Aí, num dado momento, a bailarina se detém, no curso dos movimentos, alcança uma posição de estase, de equilíbrio, de simetria. No instante em que se imobiliza, o espectador a vê como uma estátua viva, uma síntese plástica da pessoa humana. Logo depois, ao se movimentar, seu corpo transforma-se no pincel

que traça linhas no ar, ou numa melodia que é seguida pelos olhos; melodia que se faz contraponto e acorde, quando ela se aproxima das outras bailarinas, no conjunto dançante.

Para mostrar essa vida de metamorfose, esta dissertação estará dividida em duas partes.

A. B. H. *Nova dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, pp 220-519

A primeira Parte pretenderá mostrar o grau de enraizamento do dançarino nas sociedades ocidentais e dizer a significação desse personagem social, cujo papel e modo de existir variaram no correr dos tempos. Será o aspecto diacrônico de um desenvolvimento.

3- PORTINARI, *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

A segunda Parte será dedicada à figura do bailarino e bailarinas mais importantes, à menção das personagens imaginárias que apresentaram e as transformações que muitas introduziram no balé e na arte da dança em geral. Será o aspecto comprobatório de uma proposição, que coloca o bailarino num duplo do dançarino.

NOTAS

- 1- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. pp.220-519
- 2- NASCENTES, A. *Dicionário de Sinônimos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1969. p.54
- 3- PORTINARI, *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.17
- 4- MENDES, M. *História da dança*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987, p.47



PRIMEIRA PARTE

DO DANÇARINO PRIMITIVO AO MESTRE DE DANÇA RENASCENTISTA

De norte a sul, de leste a oeste, em todas as regiões da Terra não há povo sem dança. Esta é uma verdade que o homem tem dançado desde os tempos primitivos e que a arte da dança nasceu desde as primeiras manifestações. A dança apareceu como expressão de todos os sentimentos e, como todos os animais, possui desde o início dois meios de expressão: o grito e o gesto. Diz Véron¹ que o homem primitivo nasceu imitador, pois, antes mesmo de saber utilizar as palavras e de poder modular qualquer melodia, já se servia dos movimentos de seu corpo e de seus gestos para exteriorizar emoções e imitar tudo o que o rodeava. Dai nasceu a dança.

Igual concepção tem o historiador e musicólogo Curt Sachs², afirmando que "antes de confiar suas emoções à pedra, à palavra, ao som, o homem já se servia do próprio corpo para organizar o espaço e rimar o tempo".

Como expressão genuína dos povos, essa manifestação do espírito do homem primitivo aparecia em todos os acontecimentos de sua vida, como nascimento, casamento, morte, caçadas, investidas bélicas, iniciações de jovens e outros.

Segundo alguns antropólogos e arqueólogos, na dança o homem primitivo mostrava de exuberância física, fazia comunicação rudimentar entre si e em rituais coniungava com as forças da natureza ou exteriorizava suas tristezas, suas alegrias ou suas angústias.

A dança apossava-se de tal forma do homem primitivo que ela vinha a tornar-se um ato mágico, ato pelo qual ele fazia-se "Um" com o Universo, confundia os limites do corpo e da alma, do espírito e da matéria, pois "aquele que dança é o Universo."

De norte a sul, de leste a oeste, em todas as regiões da Terra não há povo sem dança. Esta é uma verdade. Sabe-se que o homem tem dançado desde os tempos primitivos e que a arte da dança nasceu desde as primeiras manifestações do homem com a Natureza misteriosa. Apareceu como expressão espontânea das emoções primitivas do *homo-sapiens*, que, como todos os animais, possui desde o início dois meios de expressão: o grito e o gesto. Diz Véron¹ que o homem primitivo nasceu imitador, pois, antes mesmo de saber utilizar as palavras e de poder modular qualquer melodia, já se servia dos movimentos de seu corpo e de seus gestos para exteriorizar emoções e imitar tudo o que o rodeava. Daí nasceu a dança.

Igual concepção tem o historiador e musicólogo Curt Sachs², afirmando que "antes de confiar suas emoções à pedra, à palavra, ao som, o homem já se servia do próprio corpo para organizar o espaço e ritmar o tempo".

Como expressão genuína dos povos, essa manifestação do espírito do homem primitivo aparecia em todos os acontecimentos de sua vida, como nascimento, casamento, morte, caçadas, investidas bélicas, iniciações de jovens e outros.

O homem do Paleolítico Superior (por volta de 13.500 a.C.) criou uma série de danças mágicas, penetradas de forças telúricas e celestes no mesmo

Segundo alguns antropólogos e arqueólogos, na dança o homem primitivo mostrava de exuberância física, fazia comunicação rudimentar entre si e em rituais comungava com as forças da natureza ou exteriorizava suas tristezas, suas alegrias ou suas angústias.

A dança apossava-se de tal forma do homem primitivo que ela vinha a tornar-se um ato mágico, ato pelo qual ele fazia-se "Um" com o Universo, confundia os limites do corpo e da alma, do espírito e da matéria, pois "aquele que dança não é mais ele próprio; é libertado da gravidade da terra, pertence já ao Universo"³.

Das palavras de Curt Sachs⁴, afirmando que "o homem deve dançar, porque uma alegria de viver, transbordante, irresistível, arranca os seus membros do torpor muscular; ele quer dançar, porque ele sente nascer nele uma força mágica que lhe dá a vida, a saúde, a vitória", entendemos que o homem dos primórdios dançou para estabelecer uma relação entre si próprio com a Natureza, como também com a sociedade, com o futuro e até mesmo com seus deuses.

A dança, portanto, porque nascida da comunhão mística do homem primitivo com a Natureza, porque utilizada para manifestar suas emoções, porque empregada nos rituais, presidia a todos os acontecimentos individuais ou coletivos, era um modo de viver, um modo de o homem saber-se existindo.

Para o homem primitivo os movimentos e os gestos da dança, quando utilizados dentro de certas regras e medidas, possuíam efeito mágico e encantatório. Dessa consciência, produto de uma visão mágica do mundo, o homem do período Paleolítico Superior (por volta de 13.500 a.C.) criou uma série de danças mágicas, penetradas de forças telúricas e celestes ao mesmo

tempo. Essas danças são hoje classificadas em imitativas e não imitativas.

Nas imitativas, o homem era tomado por um papel Fundamentado no pensamento de que "o semelhante produz o semelhante", com os movimentos do corpo, procurava imitar tudo o que o rodeava na Natureza, figurando os seres animais, as plantas, os espíritos, os elementos cósmicos e os objetos desejados. Neste domínio, o homem primitivo entendia que, imitando, com sua dança, os animais, atraí-los-ia ao perímetro do tiro de sua flecha, para caçá-los, ou então doma-los-ia com seu auxílio. Se imitasse o bauloçar ou o desbrochar das plantas poderia atrair delas o poder curador; ou, se dançasse para um espírito ou um Deus, ele se tornaria esse espírito ou esse Deus.

A dança não-imitativa era dançada pelo puro prazer do movimento; era dança abstrata, só de movimentos, procurava atingir, sem imitação, o êxtase absoluto, libertando o corpo da terra, elevando a alma numa alegria divina. Era executada normalmente em círculo, pois o homem acreditava que movimentando-se em círculo, atrairia, por meio de um encantamento místico forças magnéticas que penetravam em cada dançarino.

Existe portanto, uma oposição entre as duas danças, uma vez que as imitativas manifestavam certo encantamento místico, materialista, isto é, certa magia ligada às coisas da natureza circundante ao Homem, ao passo que as não imitativas manifestavam certo encantamento místico espiritualista, isto é, certa magia ligada a forças sobrenaturais.

Como no período Neolítico (por volta de 7.000 a.C.) o pensamento do homem se tivesse modificado, passando ele a adorar os espíritos, a cultuar e

enterrar os mortos, aconteceu uma substituição: a dança incorporou-se a ritos (por exemplo o da fertilidade, do qual nasceu uma dança que sobrevive até hoje, a dança do ventre, cheia de movimentos sinuosos e gestos estilizados, imitando o ato sexual). Desde aí, perdendo o caráter mágico e utilizando gestos estilizados, a dança passou de ritual a *jogo de cena*, isto é, passou a espetáculo, atuando, mesmo quando em cerimônias religiosas, mais *para* os homens e menos *sobre* homens que antes comungavam com espíritos e deuses. Tornando-se *jogo de cena*, veio adquirir um elemento estético e começou a transformar-se na futura *dança-arte*.

Tais danças, conquanto se destinassem a várias e diferentes finalidades, não estavam ligadas a papéis sociais distintos, mesmo porque tal distinção não existia. O homem das sociedades primitivas vivia para o "Nós", isto é, para o grupo.

O homem primitivo, foi um dançarino por instinto. Ao contemplar a Natureza, era levado a observar os animais e tudo o que se movia e emitia som ao seu redor. Passando a imitá-los, deixava emergir de seu íntimo emoções que se concretizavam em movimentos corpóreos expressivos e bucólicos. Nascia a dança, que lhe serviu, como artifício mágico, para a solução de problemas existenciais. Ele dançava para diversos fins: para pedir chuva ou curas, para assegurar a fertilidade do campo ou de si próprio, para purificar o corpo ou pela alegria de uma vitória na caça ou na guerra⁵. Mais ainda: nos rituais de casamento, dançava raptando a noiva; nos rituais de fertilidade e nascimento, dançava imitando as fases da lua, para que esta influísse beneficemente nas mulheres grávidas, nas fêmeas prenhes dos animais e nas sementes. Imitava, também, os movimentos dos animais, para simular seu acasalamento, a fim de que as espécies se multiplicassem. Jogava água nas jovens mulheres, assim como na terra, para, com esse gesto, torná-las ambas fecundas. Dançava ao redor dos berços que abrigavam os novos seres, nas cerimônias de iniciação de jovens, nas que precediam caçadas ou investidas bélicas. Dançava na puberdade, durante dias e noites consecutivos, sem

descanso, a fim de adquirir um poder e força que o acompanhasse durante a juventude e maturidade, para transformá-lo em um guerreiro, caçador, agricultor ou progenitor. Dançava, ainda, em volta da árvore que lhe dava amparo e em cujo topo acreditava estar seus mortos habitando. Dançava, também, ao redor das novas habitações, ao redor dos anciões para adquirir-lhes a sabedoria, ao redor dos enfermos para afastar doenças, ao redor dos mortos para que seus espíritos se afastassem satisfeitos e dançava nos rituais de sacrifício, para satisfazer os deuses⁶.

Tais danças, conquanto se destinassem a várias e diferentes finalidades, não estavam ligadas a papéis sociais distintos, mesmo porque tal distinção não existia. O homem das sociedades primitivas vivia para o "Nós", isto é, para e com o sentimento da coletividade, e não para o "Eu", como posteriormente passou a viver, quando as sociedades começaram a se hierarquizar.

Naquele contínuo dançar havia, contudo, um contraste entre os dançarinos. Segundo uma classificação baseada nos movimentos dançantes, os dançarinos poderiam ser *espontâneos* ou *constrangidos*⁷. Os movimentos dos dançarinos *espontâneos*, amplos e estreitos, expressavam o desejo de dançar, revelavam estados de alma ao indivíduo, levando-o ao enlevo através de gestos simples. Ao acelerar os movimentos, a dança espontânea libertaria o corpo do domínio humano, provocando no homem um êxtase um "ir-para-fora" de si, um tornar-se "outro". Já os movimentos dos dançarinos *constrangidos* eram *convulsivos* e crispados. As contrações violentas do corpo pareciam revelar uma luta entre um corpo que desejava dança e uma vontade que desejava impedi-lo disso. Estas manifestações seriam característica das danças dos

feiticeiros, sacerdotes e curandeiros, ligadas ao poder dos atos de magia e certos estados psicológicos, onde a emoção religiosa e o comportamento ritual tendo como base o poder superior dos estados hipnóticos, mostram um dançarino em êxtase, mas esgotado e como possuído por força sobrenatural.

Pode-se dizer que, segundo o que é entendido por papel social hoje, as danças convulsivas, estando ligadas à classe distinta de sacerdotes, feiticeiros e curandeiros, estava ligada a um papel social, já nesses tempos primitivos.

Com respeito aos movimentos⁸, ainda, as danças de movimentos amplos caracterizavam povos extrovertidos, de índole máscula, da linha genealógica patriarcal (caçadores). Foram classificadas posteriormente em danças altas. Já aquelas com movimentos estreitos, caracterizavam os povos introvertidos, da linha genealógica matriarcal, povos de índole pacífica (agricultores). Foram elas posteriormente classificadas como danças baixas.



Então quanto mais um povo pertencia ao regime matriarcal, era dado ao cultivo da terra, mais a sua dança era calma, compassada, pausada, isto é, composta de movimentos estreitos. Ao contrário, quando um povo pertencia ao regime patriarcal, à cultura totemista e à vida nômade, mais sua dança era elaborada, com passos rápidos, saltitos, saltos e grandes saltos, que significavam movimentos amplos.

A dança, portanto, desde os primórdios, revelou-se produto e fator da cultura humana. Além disso, os movimentos amplos, com passos grandes e saltos, significam força e caracterizavam o sexo masculino, ao passo que os movimentos estreitos caracterizavam o sexo feminino, porque são curtos, pequenos, havendo sempre um contato contínuo com a terra, prevalecendo a calma e a graça.

De acordo com a separação dos sexos, eram danças masculinas: as guerreiras, as de caça, as solares, as imitativas, as danças de máscara, e as dos espíritos. Eram danças femininas: as de fertilidade, de chuva, de plantação, de colheita, de nascimento, de iniciação das meninas púberes, as danças lunares e as danças fúnebres. Entre os povos cultivadores (de genealogia matriarcal), porém, homens e mulheres dançavam em comum todas essas danças.

Essas danças mistas de que participavam ambos os sexos, foram as que com o passar do tempo alcaçaram diretamente as grandes civilizações, através das culturas camponesas e senhoriais.

Mas as danças não sómente se dividiam segundo o sexo masculino e feminino, e segundo suas finalidades, mas também segundo as classes

sociais. Assim é que as danças puderam ser classificadas modernamente em religiosas, guerreiras e profanas, por Carl Engel⁹.

1- danças *religiosas*: aquelas dançadas pelos sacerdotes ou pelas dançarinas participantes de ritual religioso. Tinham por fim adorar a divindade ou exercitar o êxtase dos dançarinos.

2- Danças *guerreiras*: dançadas pelos homens, jovens e adultos, ou para intimidar o inimigo ou inspirar maior agressividade nos guerreiros.

3- as danças *profanas*: as danças profanas tinham vários objetivos. Destinavam-se a provocar paixão entre os dançarinos, ou eram simples manifestação de sentimentos de alegria nas festas populares.

Tal divisão mostra-nos a dança religiosa ligada à aristocracia sacerdotal e por extensão, ligada à própria nobreza. As danças guerreiras ligadas a uma segunda classe, distinta da primeira, a classe militar; e as profanas, à terceira classe, inferior, o povo de modo geral (mercadores, comerciantes, escravos e outros).

Segundo Engel,¹⁰ as danças religiosas da antigüidade apresentavam pontos comuns em sua finalidade: tanto egípcios quanto gregos e romanos davam um caráter sagrado à dança, dançando para pedir proteção a seus deuses.

Parece-nos que devido a esse caráter sagrado da dança, ou seja, de ser meio de ligação do homem com o super-natural, tais danças mereciam ser

chamadas sagradas. Ficariam, assim, distintas das *religiosas*, isto é, daquelas que simplesmente acompanhavam as cerimônias da Igreja, sendo dançadas dentro dos templos, em tempos da Idade Média, e que tinham mais fins landativos e festivos ou espetaculares, que de adoração a Deus.

Engel, contudo, parece ter usado a expressão *danças religiosas*, ligando ao termo o sentido genérico de *danças apropriadas à manifestação religiosa*.

As representações de figuras e cortejos nos baixos-relevos levam a crer que a dança egípcia religiosa, onde predominavam mulheres, era severa e angulosa, mas as de momentos festivos apresentavam movimentos acrobáticos (como a ponte que apresenta pés e mãos apoiados no solo sustentando o tronco arqueado)¹¹. Danças funerárias são também ali registradas. Os dançarinos organizavam grupos que iam ao encontro dos cortejos fúnebres. Acreditavam eles que suas seqüências coreográficas facilitariam a entrada dos mortos no Reino de Osiris.

De um lado, nos templos os dançarinos constituíam uma classe distinta, porque serviam a funções religiosas, e de outro lado, dançarinos, homens e mulheres do povo, ou escravos trazidos de países considerados pela qualidade de suas danças, como a Síria, a Etiópia, a Mesopotâmia, o Egeu, a Índia distante, eram chamados para divertir em festas e banquetes, ou em espetáculos que as famílias ricas costumavam fazer representar em suas casas. Nos banquetes e nas representações das casas dos nobres, exibiam danças sensuais, espontâneas, criando movimentos inspirados no próprio gosto de dançar. Algumas destas danças individuais nas quais dançarinas apresentavam-

se nuas ou cobertas por uma túnica transparente, narravam conflitos sentimentais ou acontecimentos guerreiros, o que demonstrava a habilidade gestual da dançarina.

Entre os gregos a dança também integrou rituais religiosos e fez parte dos principais momentos da vida do homem. Os gregos, como os povos primitivos, acreditavam no poder mágico das danças. Nos rituais usavam máscaras que representavam tal ou qual deus, máscaras que lhes permitiam ampla liberdade de ação (nos primórdios do teatro grego, por exemplo, era executada uma dança da fertilidade (ou fállica) em ritual dedicado ao deus Dionísio, representado por diversas máscaras.) Tanta importância davam à dança que essa fazia até parte da educação da juventude (O parecer dos filósofos da época era favorável à dança na Educação. Um indivíduo que não soubesse dançar era um *inculto*, um *achoreutus*, que não tinha sua educação acabada. Sócrates que aprendeu a dançar depois de sua juventude, dizia que os melhores na guerra eram aqueles que sabiam dançar¹²). Como os egípcios e outros povos mediterrâneos, tinham os gregos danças religiosas e danças guerreiras, ligadas à classe sacerdotal e militar, e danças funerárias, dramáticas, e outras, ligadas a comportamentos da vida social.

Sacerdotes e dançarinas participavam de rituais públicos dedicado a Zeus, Minerva, Diana, Apolo, Dionísio, dançando em volta do altar. Alguns sacerdotes e dançarinos chegaram mesmo a formar confrarias dançantes, fechadas, quando participavam dos mistérios (de Eleuses, de baco, e outros).

Crianças desnudas participavam das danças dramáticas, executando movimentos voluptuosos. De tais danças, umas eram alegres, vivas e

movimentadas e outras, solenes, elegantes e ingênuas, segundo celebrassem as ações dos deuses ou os mistérios da Natureza. Homens entregavam-se a danças burlescas, imorais e cínicas, exclusivamente masculinas, em oposição às danças tranqüilas das virgens.

Os militares tinham danças guerreiras, como as pírricas, que visavam ao desenvolvimento físico do homem e dar-lhe um espírito aguerrido. Essa dança, obrigatória na Educação Física, originou-se em Esparta e Creta, tendo como objetivo amedrotar o inimigo por ruidoso bater de pés e de armas, antes das batalhas. Era dançada depois delas, para afugentar as almas dos mortos.

Diversas explicações são dadas sobre seu aparecimento. Talvez, segundo a Odisséia de Homero, o filho de Aquiles a tenha executado, pela primeira vez, nos funerais do pai; talvez a palavra derive da raiz *pyr*, que significa fogo, designando a vivacidade da dança. Também pode ser atribuída à deusa Minerva, que ensinou a ensinar aos gêmeos Castor e Pólux, célebres por seus feitos guerreiros. (Pólux foi patrono dos atletas e Castor dos cavaleiros). Essa dança militar algumas vezes, era aprendida por meninas, que, junto com os rapazes, a integravam em coros cívicos.

Por volta do século V.a.C., o papel do dançarino já se desdobrava entre o profissional e o artista. O profissional, cujo ofício não era bem estimado, geralmente era um escravo, que era contratado para alegrar festas e banquetes, nos quais, algumas vezes, os próprios convidados traziam seus dançarinos para atuar. Os profissionais eram contratados e pagos por seus serviços; já os atores que intervinham em representações, em cidades como Dionúsia, embora remunerados, na qualidade de ministro de Dionísio eram muito estimados e não considerados profissionais. Os atores, músicos e

poetas, por empregarem seu talento ao serviço de um divindade em ocasiões especiais, obtinham detremunados privilégios; por exemplo era-lhes permitido atravessar as linhas de combate quando havia guerra e não necessitavam prestar o serviço militar. Tais artistas fundaram uma associação denominada "Os Artistas de Dionísio", com santuário próprio, onde realizavam cerimônias sagradas.

A classe dirigida grega manifestava sua alegria nas danças populares, nas procissões Dionisiacas. A festa em honra a Dionísio, (o deus que inventou o licor que liberta o homem da tristeza) celebrava o renascer do ano e das colheitas. Nessas danças a participação feminina; ora predominante porém, tal predominância deixou de existir entre os séculos VI e V a.C., quando a mulher foi proibida de apresentar-se no teatro, que passou a ser e interpretado sómente por homens representando papéis femininos. Tal exclusão fez com que, na sociedade grega, a mulher nobre tivesse só a função de procriar, tornando-se dominada pelo homem desde o seu nascimento até a morte. Ainda que nascesse de família aristocrática, podendo receber alguma instrução, porque era considerada em nível inferior ao do homem, vivia trancada, não podendo nem sentar-se à mesa com o marido. Leis severas proibiam não só a presença da mulher em lugares públicos, mas também o direito de votar, o que a equiparava aos escravos e estrangeiros. No teatro, só às cortesãs refinadas era permitido frequentar normalmente os espetáculos.

Com esse domínio todo, cabe perguntar o que foi feito das danças femininas, pois, afinal, em textos e figuras dos diversos períodos da civilização grega aparecem estátuas e pinturas de bailarinas, o que significa que, mesmo tendo sido afastada do teatro, a mulher continuou dançando danças religiosas e guerreiras. Com a atitude de excluir a mulher do teatro, os gregos estabeleceram uma tradição mantida por muitos séculos na civilização

ocidental: a de identificar como prostituta a mulher que atuasse ou dançasse em público¹³.

Poetas célebres e grupos organizados dançavam as danças corais, mais de espetáculo. Esses grupos dançavam e cantavam mais ou menos profissionalmente quando chamados para festas. A dança na Grécia aparecia, pois, como divertimento nos banquetes, como educação nas escolas e como espetáculo no teatro. Nessa época surge o *chorodiscale*, já um papel social de mestre de danças, figura necessária e importante para as manifestações dançantes¹⁴.

Não muito diferente dos egípcios e gregos, as danças romanas também participavam de atos públicos ligados à religião, aos preparativos militares e às festas populares.

Entre as religiosas estavam as *lupercais*, dançadas em honra à loba que alimentou Rômulo e Remo, os fundadores de Roma. Celebradas em fevereiro, começavam com o sacrifício de uma cabra ao deus Pã, fato que as ligava ao simbolismo primitivo da fecundidade.

As danças *saturnais*, também religiosas, eram dedicadas ao deus Saturno, com vistas à germinação das sementes. Duravam sete dias e realizavam-se nos dois solstícios: o de inverno (21 a 25 de dezembro), e o do verão (21 a 25 de julho). Estas não eram tão desenfreadas quanto as primeiras.

N.º

BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURÉ

As *bacanais*, em honra ao deus Baco (deus do vinho ou do licor), também eram danças instintivas e sensuais, onde os dançarinos usavam máscaras que representavam o rosto alegre do deus e entregavam-se a excessivas libações.

Por outro lado, os soldados romanos antes de cada batalha executavam danças guerreiras para pedir a proteção de Marte, deus da guerra, em batalhas que iriam iniciar. Os dançarinos do povo entregavam-se a danças qualificadas como profanas. Eram eles acrobatas, saltimbancos, cujos trabalhos não passariam de números circences.

Na corte dos imperadores um dançarino ou dançarina dançava pantomimas, que contavam, por gestos expressivos, as histórias de diversos mitos, geralmente gregos (de Ariadne, de Orfeu, de Prometeu, por exemplo). Esse dançarino ou dançarina era quase sempre um escravo ou escrava.

Os dançarinos gregos levaram para Roma danças de todos os tipos; a de maior sucesso foi a teatral, mas os romanos nunca teriam apreciado as danças quanto os gregos; admiravam-na sómente enquanto espetáculo, chegando a impedir que um cavalheiro se tornasse nobre, caso tivesse se entregado à dança.

Os dançarinos profissionais apareceram com a penetração da cultura grega. Segundo Sêneca¹⁵, os dançarinos profissionais faziam ponto nas lojas e perfumarias e davam aulas de dança e canto.

Foram contratados os melhores artistas gregos devido a construção

de um grande teatro público, e assim a arte da pantomima se evidenciou chegando a seu apogeu. Os artistas gregos eram ex-escravos, pertenciam à classe dirigida, e usufruíam remuneração considerável.

Com o afrouxamento dos costumes, a partir do Imperador Nero, as danças tornaram-se cada vez mais imorais, e a preferência do público romano passou aos sangrentos e selvagens espetáculos de arena; com isso as danças e pantomimas desgastaram-se, foram desprezadas, e degeneraram em acrobacias.

As coreografias gregas e etruscas, já introduzidas em Roma, sofreram uma adaptação, perdendo parte de sua beleza e harmonia, tornando-se grosseiras e indisciplinadas. Ocorreu então um fenômeno: a dança tornou-se modismo, apesar das advertências e prevenção dos conservadores. Muitas escolas foram criadas e Roma, onde eram transmitidos ensinamentos por professores vindos da Grécia, Sicília, Alexandria e Oriente. Mais tarde essas escolas seriam fechadas.

Os dançarinos profissionais, nessa época, eram tidos como efeminados devido a extravagância de suas vestimentas até mesmo fora de cena. Cobravam caríssimo por apresentação, o que lhes permitia viver luxuosamente. Entregavam-se aos cuidados de escravos massagistas antes e depois dos espetáculos e seus caprichos e amores forneciam assunto para mexericos satíricos. Representavam, pois, um papel até certo ponto codificado dentro do agrupamento social romano. O Imperador Marco Aurélio preocupado com gastos financeiros, limitaria o ganho exorbitante desse dançarinos e as despesas oficiais que alguns de seus espetáculos implicavam.

Quanto à dança ligada a papéis sociais, em Roma, teríamos em primeiro lugar uma dança com função religiosa, representada por sacerdotes.

Em segundo lugar, uma dança social de divertimento, praticada pelas classes altas, e em terceiro lugar uma dança da classe baixa, que tanto aparecia nas festas populares quanto, certamente, aparecia nos espetáculos teatrais, por ultimo, uma dança artística independente, realizada por profissionais, representada nos circos ou em festas privadas das classes abastadas.

Com o advento do cristianismo, como os padres da Igreja julgassem indecentes aqueles espetáculos, os pantomimos foram perseguidos e, então, o gênero decaiu. No entanto, não desapareceu completamente, pois deixou traços no teatro e na dança, continuando como uma forma cênica independente.

A expansão da Igreja cristã fez modificar os costumes, dando também nova direção ao pensamento religioso e ao comportamento social. À decadência e esfacelamento do Império Romano seguiu-se o aparecimento de nova ordem administrativa e organização social, distribuindo-se por feudos, durante o longo período que veio a ser chamado a Idade Média.

A mudança da sociedade tradicional pagã em sociedade nova cristã fez aparecer novos tipos e novos comportamentos no mundo europeu ocidental, com aparecimento de novos papéis sociais e desaparecimento de outros.

Durante a Idade média, nos castelos e feiras os menestréis e jograis herdeiros dos pantomimos, cantavam e dançavam, tendo a pantomima cristianizado temas pagãos devido às exigência da época. Os pantomimos tornaram-se artistas ambulantes adaptando todas as suas peças aos temas

permitidos pela Igreja, senão as suas manifestações não sobreviveriam. (Por isso a dança na sociedade feudal não teve função estética, mas foi pura manifestação de alegria individual; foi divertimento.) O valor cultural tornou-se privilégio da classe dirigente e letrada, a autoridade civil foi substituída pela eclesiástica, tendo sido grande a interferência do cristianismo na vida social.

Os camponeses, os fiéis, como toda a classe dirigida, continuava dançando nos cultos e nas feiras. Como a Igreja não conseguisse acabar com essas manifestações espontâneas, não extinguindo vestígios de costumes pagãos existentes nos costumes populares, tornou-se dúbia sua atitude com relação à dança. Por um lado a condenava e por outro a tolerava. Exemplo dessa atitude está no Carnaval. (Dessa festa popular, Ellmerich¹⁶ que, "sob o ponto de vista psicológico, trata-se de uma "válvula de escape", sem dúvida necessária, para que o povo, durante um curto período, possa expandir seus sentimentos, sua alegria e seus desejos, recalcados no severo regime de servidão feudal e tutelado pelo clero, às vezes fanático. A própria palavra Carnaval provém de; *carrus navalis*, o barco a remo que levava o primeiro bailarino e chefe do coro do *dithyrambus*, é a comemoração da fertilidade do deus Dionísio, sua morte e sua ressurreição. Na era cristã, como transição dos costumes pagãos, a palavra passa a significar *carne vale*, isto é, "adeus à carne", em vista da aproximação da quaresma, que exige rigorosa abstinência".

Portinari¹⁷ também nos diz o quanto a Igreja foi dúbia. Segundo esse autor, "São Basílio de Cesaréia considerou-a a mais nobre atividade dos anjos, enquanto Santo Agostinho qualificou-a de pecado grave". Os camponeses continuavam conservando suas festas, mesmo com imposição da nova crença. Camufladamente, faziam com que duendes, fadas, bruxas e espíritos convivessem com anjos e santos da Igreja. Os padres toleravam essas manifestações, mas, com objetivo de diminuí-las e de pôr em caminho cristão

as coletividades, admitiam que antigas canções e danças se inserissem nas cerimônias religiosas, canalizando-as para o culto. Exemplo desse comportamento estava na Espanha, com a *Danza de los seises*¹⁸, dança na qual, os dançarinos eram os meninos do cântico da Catedral, era de origem nos costumes hebraicos onde faziam dançar, ("as crianças em torno da Arca da Aliança, como mandam os salmos de Davi. Em Toledo era chamada de dança mosarabe e após a expulsão dos judeus, era executada durante o ofertório da missa, na própria catedral, nos dias de Natal, *Corpus Christi* e no da Virgem, em agosto. Foi combatida sem êxito total, pelo clero; e continua sendo cantada e dançada por seis coroinhas da catedral de Sevilla, vestidos de seda azul e branca, nas procissões de *Corpus Christi* e na Quinta-feira Santa, diante do Santíssimo Sacramento").

Fora do ambiente das cortes, bandos de dançarinos, acrobatas, postos à margem, viviam miseravelmente, indo de vilarejo em vilarejo levando sua arte e sua dança. Eram discriminados e proibidos de tudo. Os nobres os apreciavam mas não deixavam de condená-los à força, caso praticassem delitos, às vezes pequenos. A Igreja também os condenava, mas, em contrapartida, o povo os admirava. Tais atores e dançarinos ambulantes não deixaram morrer a dança nem o teatro durante a Idade Média. Como apresentassem seus espetáculos nas feiras, nos limites dos castelos e em lugares públicos, suas danças, a pouco e pouco, começaram a ser imitadas pelos nobres, como forma de divertimento.

Entre as camadas populares, a corte e a nobreza, a dança foi considerada atividade recreativa, e não profissional. Esse período também teve seu lado de brilho e requinte, com importantes transformações sociais ocorrerem a partir do século XII. Entre elas, o aparecimento da burguesia favoreceu a muitas pessoas instruídas uma ascensão social que lhes permitiu contato com a nobreza. Isto permitiu aos dançarinos profissionais ensinar a nobreza a dançar, adaptando muitas danças movimentadas do povo à etiqueta dos salões. A adaptação necessária, porque os vestidos muito pesados dificultavam os movimentos e também porque o decoro não permitia a uma dama rodopiar ou dar os saltos da dança alta. Foi criada, então a *dança baixa*, *lenta* e *solene*, oposta à da classe popular. Igualmente porque os homens andassem fora dos castelos, em caçadas ou guerras, as damas, para espairar o tempo, criaram a tranqüila *ronda das damas*, diferente da viva *ronda camponesa*. Nessa dança uma dama colocava-se no centro da ronda com os olhos vendados; as outras faziam-lhe reverências, passando uma prenda de mão em mão (normalmente um broche ou um anel). Quando a música que acompanhava a dança terminava, a dama do centro deveria adivinhar quem seria a portadora da prenda.

Quando os homens voltavam para os castelos, a dança aos pares vigorava novamente. Seguindo a etiqueta o homem devia ajoelhar-se enquanto a dama fazia com muita graça, uma volta em torno dele, tocando-lhe somente os dedos. Se ficavam um em frente ao outro, observavam prudentemente certa distância, a fim de não ofender o decoro requerido.

Na Idade média os papéis sociais e as atitudes coletivas eram fixos e privilegiados, dentro de um conceito de ordem, em que cada agrupamento,

cada função, cada trabalho representava uma instituição divina, era um elemento no organismo da criação. Dentro desse conceito, cada classe social se mostrava pela roupa que vestia e regulamentos precisos proibiam que alguém portasse vestimentas que pudessem levar a erros de identificação. Diga-se, de passagem, que essa ligação da vestimenta ao papel social já era observada na Antigüidade romana. Essa ligação da vestimenta ao papel social é um dos pontos em que nos firmamos para ver que a bailarina do balé, vestida em seu *tutu*, é figura específica no mundo da dança, é signo da classe social aristocrática e portadora de símbolos relativos aos mitos existenciais e culturais dessa classe.

Entre os papéis sociais aparecem, os trovadores, os menestréis e os jograis - tanto homens quanto mulheres -, que dançavam nas feiras e nas festividades citadinas. Aparecem eles como variações da função social do dançarino nessa distante época. Embora essa classe social fora mais modesta, sua arte, colaborou no refinamento e alegria dos castelos medievais. Os trovadores, que compunham poemas musicados, vieram em sua maioria do povo, embora alguns tivessem origem nobre, principalmente na França. Percorriam feiras e castelos, algumas vezes. Em companhia de menestréis e jograis. Estes tocavam instrumentos, contavam histórias, eram habilidosos em mímica e tinham um grande conhecimento das danças populares das diversas regiões por eles percorridas. Os trovadores introduziram nas cortes feudais o espetáculo intitulado *pastourelle*, onde se juntavam canto, música e dança, e que era executado por damas e cavalheiros disfarçados de pastores. O tema da *pastourelle* era libertino e amoroso, mas de um amor galante. Os personagens são, um cavaleiro e uma pastora. Ela durante a cena tem um comportamento e um linguajar polidos, que não são os das camponesas.

refinada. Na cena, o nobre é um sedutor que quer conquistar a pastora, mas ela sabe fugir de suas pretensões e zombar de suas atitudes.

A dança para as populações medievais serviam como válvula de escape para a contida necessidade do homem de expressar suas emoções em forma de dança. Dançava-se nas ruas no tempo de feiras, dançava-se diante da porta da igreja ou dentro dela quando nas festas religiosas, dançava-se nos enterros e nos cemitérios.

De passagem, podem ser citadas algumas danças populares:

a *besgamasca* originária de Bérgamo, cidade da Itália, era dança sensual em que a linha de homens movimentava-se para frente e a das mulheres para trás, e quando passava uma linha pela outra os dançantes trocavam beijos;

a *corrente*, dança francesa, cujo nome prende-se ao verbo correr. Era dança de passos arrastados e rápidos, dançada em círculo, e que somente no século XV foi tomada como diversão da nobreza;

a *sarabanda*, originária da Espanha, de origem moura, dançada com sinos e castanholas, a princípio só por mulheres, e era muito agressiva. Depois de uma adaptação foi adotada pela corte francesas;

a *mourisca*, dança da Espanha, também de origem moura, permaneceu até a Renascença a grande favorita do público, pois reunia elementos de dança e atrações também atrações com elementos dramáticos tendo penetrado nos castelos florentinos como uma forma de dança mais

refinada;

a *polonesa* dançada na Polônia, diversão de gente da classe popular, dança de passos vigorosos que era executada diante de Igrejas e criava competições entre as pessoas de diversas aldeias. Mais tarde seria inserida nos balés do século XIX.

Cabe mencionar, também de passagem, algumas danças que se destacaram por seu caráter especial.

A dança da *morte* ou a dança *macabra* - símbolo do obscurantismo medieval -, em que um ator mascarado de caveira dançava, com uma foice em punho, simbolizando a Morte, diante do "inferno". Dessa dança teve origem o fenômeno da dançomania, fenômeno esse encontrado em toda a Europa.

A *dança de São Vito*, na Alemanha e nos países baixos, devido a epidemia de tifo e peste. Era executada pelos dançantes, sem interrupção, até a exaustão enquanto os doentes agonizavam. Esse fenômeno da dançomania era uma manifestação coletiva do povo, como sinal de desespero diante de dores físicas e de doenças epidêmicas como a peste negra, que arrasou milhares de vidas. As pessoas dançavam histéricamente expressando o pavor da morte. Esse período foi de grande revolta de camponeses, pois com a peste aparece a pobreza geral.

A *dança frenética* recebeu na Itália, o nome de Tarantismo, devido à picada da aranha tarântula. Convocava-se o curandeiro para a execução da dança, e essa era praticada com fortes sapatear, funcionando para esmagar as aranhas, usando um tambor para marcar o ritmo todos dançavam, e acreditava-se também que se a pessoa atacada pela aranha com o executar da dança,

transpirasse bastante, o veneno seria eliminado de seu corpo. Para alguns historiadores aí está a origem da Tarantela. Dança impregnada de primitivismo e reminiscências pagãs.

A *danças de Bruxas*, estas faziam reuniões que receberam o nome de *sabat*, nas quais dançavam em homenagem ao demônio.

Estas danças teriam reminiscências das mágicas da Antigüidade, com significado orgiástico pagão.

As danças prolongavam-se por horas e horas, e nelas as mulheres executavam *movimentos convulsivos*, até terminarem nuas em uma orgia final, em que bruxas e bruxos caíram esgotados no paroxismo de uma alienação mental.

Nas danças da Idade Média, pode-se estabelecer uma diferença entre as danças de alegria e danças de alucinação. As primeiras não designam um sentimento, mas designam a manifestação exterior, barulhenta e vivaz de alegria. As segundas são a realização alucinatória de um "desejo" coletivo (em sentido freudiano). Estas são a expressão de um imaginário liberado, do inconsciente do grupo.

Elmerich¹⁹, distingue as danças da Idade Média em quatro categorias, que evidenciam as classes sociais e seus respectivos papéis:

- 1- *danças campestres*, (geralmente de roda cantada ou de saltos)
- 2- *danças de artesãos*,
- 3- *danças burguesas* (que tinham caráter erótico)
- 4- *danças da corte e da nobreza*, lentas e disciplinadas.

Vê-se, por essa classificação, que a classe social mais baixa, a do povo, a classe dirigida sobressaía os dançantes. Muitas destas manifestações populares passaram ao folclore, com o tempo, porque as imposições da Igreja fizeram os comportamentos pagãos desaparecer ao cristianizar as populações. Deste modo, muitas danças folclóricas hoje, quando surgiram tinham no seu substrato reminiscências de velhos ritos e mitos, como o da fertilidade, da adoração do solo, por exemplo.

Ocorreu, já na segunda metade da Idade Média, o aparecimento de um instrutor de dança, chamado *mestre de dança*, que acompanhava os seus senhores os nobres algumas vezes ocupando outros cargos de confiança. Ensinava, não como profissional, mas por ofício dança aos cavaleiros.

Um único nome conhecido de mestre de dança da Idade Média, segundo Ellmerich²⁰ é o do judeu Rabbi Hacén ben Salome, da província espanhola de Zaragoza, que ensinou os cristãos a dançar uma *ronda* em torno do altar da Igreja San Bartolomé.

Outros mestres naturalmente existiram, porém, se não foram citados, foi porque a sociedade da época não requeria necessariamente a presença desse personagem estético.

A mentalidade do homem da Idade Média era mística, mas não sombria. Tendo havido uma transformação no pensamento, tornando-o mais prático, a conscientização do homem como senhor de si e do mundo destruiu

os padrões da época Medieval e com eles as rivalidades feudais, apoiando-se sobre os grupos e as castas que compunham a burguesia. Houve uma renovação no pensamento na Itália; as cidades tornaram-se ricas devido ao comércio intenso; nessa época o homem começou a modificar-se, sentindo-se melhor no Mundo. Apareceu o gosto pela filosofia, pela literatura, e pela arte. Os príncipes e os burgueses ricos rodeiam-se de artistas e intelectuais; nasce o gosto pela festa-espetáculo. Em cada corte italiana tudo é motivo de ostentação: nascimento, casamento, vitória militar. Nesse tipo de festa os cortesãos são mesmo tempo espectadores e participantes.

A espontaneidade dos movimentos das danças populares, foi, nas danças palacianas, substituída por passos, posturas e movimentos floreados, especialmente estudados e codificados, dando surgimento a uma forma de dança diferenciada, mais estilizada, própria das classes mais privilegiadas e dando surgimento também de um dançarino tipo.

Com a transformação das cortes, Lourenço de Médicis, em Florença, lança a moda dos *triumfos*, festa-símbolo de riqueza e poder, que durava vários dias. O *triumfo* era um cortejo de barcas ou carros ornamentados no maior luxo e pompa, contando com a presença de dançarinos, músicos, cantores, declamadores. Essas pessoas representavam assuntos diversificados, sempre sobre temas mitológicos ou literários, com elogios ao patrono da festa, ou de seu principal convidado. Os carros e barcas se transformavam em pequenos teatros desfilando pela cidade, parando em praças e pontos previamente estabelecidos. Os mais renomados artistas eram convocados para a preparação dos *triumfos*. Leonardo Da Vinci (1452-1519) foi convocado tendo emprestado seu talento para a beleza de fabulosos *triumfos* num palácio em Milão. Leonardo para um deles elaborou um processo mecânico, utilizando o movimento de astros e planetas, como cenário. Essas festas representavam

poder e riqueza, daí nobres e cidades entregarem-se a a elas numa desenfreada competição.

Nos *triumfos* as mulheres eram obrigadas a fazer uso de leques com plumas, e mantos de seda adamascada, enquanto os dançarinos, apresentavam-se com máscaras bordadas a fio de ouro e pedrarias preciosas. Os *triumfos* eram coreografados com a maior pompa, sempre conservando a solenidade da *basse danse*, pois os participantes e intérpretes eram os próprios nobres. O tema partia sempre de feitos heróicos e lendas d Antigüidade, mas o objetivo era sempre elogiar o patrono da festa, ou a seu principal convidado, representando a Zeus, a Apolo, Hércules, Alexandre. Devido à competição causada pelos triunfos, a nobreza imitaria a antiga Grécia, e passaria a dança a fazer parte da educação. Eram, pois, verdadeiras teatralizações que se utilizavam do *Estético* para realizar os desejos de uma sociedade determinada.

Tornando-se necessária, a presença de um especialista em dança, que cumprisse o papel de ensinar passos e fazer toda a marcação coreográfica do tema escolhido pelo senhor que o empregava, delineava-se, então, novo papel social no mundo das artes: o do *Mestre de Dança*. Os primeiros Mestres de Dança não pertenceram ao mundo aristocrático. Vieram eles de um grupo hostilizado pelos cristãos - os judeus -, ou de membros empobrecidos da aristocracia e de toda classe de artistas que se sobressaísse na dança, na mímica ou na realização de acrobacias.

Quanto aos judeus, viviam confinados em guetos, mas sabiam reagir à reclusão, expressando sua alegria em festejos que duravam muitos dias. Em tais festejos a dança e o canto eram indispensáveis.

Com eles nasceram as casas de dança, pois tinham necessidade de

um lugar especial, onde dançar. Alguns judeus mestres adquiriram muito prestígio, obtendo permissão para abandonar o gueto, dando início a uma carreira grandiosa nos palácios. Os mestres de dança faziam também o papel de regentes de moda, de etiqueta e de juizes. Embora muito bem tratados, eram simples empregados, sendo colocados nos mesmos nível dos outros serviçais no palácio. Entravam pelas portas dos fundos, alimentavam-se na cozinha e eram totalmente dependentes dos caprichos dos patrões. Obtinham muita instrução, falavam diversas línguas, tocavam vários instrumentos, conheciam música profundamente. Os de origem judaica viviam em guetos, onde cultivam suas tradições, e somente eram aceitos pelas cortes quando batizados; no caso contrário, teriam que se acautelar para evitar hostilidades.

O Mestre de Dança de transição, aquele em quem são encontrados as atitudes correspondentes á afirmação de novo papel social, foi Domenico de Piacenza, (também chamado Domenico da Ferrara; (?-1462). Segundo Portinari²¹, "discute-se se era ou não de origem judaica. É possível que sim, embora ele próprio, por compreensível prudência, em nada tenha colaborado para elucidar a questão". Escreveu um tratado de dança, o qual encontra-se hoje na biblioteca Nacional de Paris. Teria sido escrito para uso dos nobres, que iriam participar de uma festa de casamento de uma nobre, a qual, Domenico teria sido chamado para prepará-la. Através desse tratado, relata Portinari²², que, Domenico consideraria a *basse danse* (dança baixa), a "rainha das danças", e nessa obra o autor, dificulta a leitura a amadores, tornando somente útil aos mestres de dança.

Contemporâneos de Domenico, foram os Mestres italianos Guglielmo Ebreo de Pesaro e Antonio Cornazano, que também marcaram seus

nomes escrevendo Tratados. Guglielmo Ebreo lecionou em diversas cortes; escreveu o tratado intitulado "Prática ou Arte da Dança". Garaudy²³, relata que esse tratado de dança definiria as qualidades de um dançarino, entre elas: o ritmo, a memória, o sentido de espaço, a leveza, o domínio do salto e sua queda, o estilo e a elegância dos movimentos deslocando-se com precisão. O outro, Mestre Antonio Cornazano (1431-1500), foi quem empregou a palavra *balletto*, documentada em seu livro "A Arte de Dançar", existente em manuscrito na biblioteca do Vaticano (codex Caponiano, n.203)²⁴, Mestre Antonio Cornazano faria uma distinção entre a dança popular e dança aristocrática, explicando que esta última se contrói a partir de variantes em torno de uma fábula ou enredo, e chama-a de *balletto*, palavra que vem do verbo *ballare* (saltar, dançar, bailar) e que passaria a designar um tipo de diversão-espetáculo nas cortes renascentistas.

Os *balletti* permaneceriam como arte de elite, integrando-se somente na classe dirigente, tornando-se fora do alcance e interesse das classes sociais mais baixas.

Cornazano, criando vários *balletti*, evidenciaria a dança de par. A esses pares seria necessário muito treino e condição física, pois a execução dos passos requeria muitas habilidades. (Quer nos parecer que, provavelmente dessa criação da dança de par teria sido origem o *Pas De Deux*, tão executado nas danças da atualidade.) Cornazano, um dos discípulos de Domenico de Piacenza, teve uma brilhante carreira como Mestre de Dança.

Um outro Mestre de Dança de expressão foi Bergonzio di Botta em 1489, nascido na Itália, foi o responsável pela direção de um suntuoso balé, chamado na época de *intermezzo* (considerado o primeiro balé), musicado e coreografado também por ele, espetáculo esse, apresentado nas diversas fases

de um banquete oferecido aos convidados, numa festa de casamento de Isabela de Aragão com o Duque de Milão, em Tortona. As danças acompanhavam os diversos pratos servidos no banquete, tendo como tema a lenda de Jasão e dos Argonautas. Botta foi possuidor de uma brilhante carreira.

A dança se definira, pois, no Renascimento, em três linhas: as danças populares, as da corte, delas originadas, ambas de caráter lúdico não-exibicionista, e as executadas em *balletto*.

Ainda na Idade Moderna, (a partir de 1500), surgiram outros famosos e notáveis mestres de dança. Entre eles Thoinot- Arbeau (1519-1569), cônego francês, escritor e coreógrafo, autor do único Tratado de dança impresso no em 1588, na França, a *Orchésographie*. Nele o autor descrevia as danças correntes na época: a *basse danse*, a *pavana*, a *galharda*, a *corrente*, a *gavota*, a *mourisca*, e também vinte e tres versões do *branle* e outras danças. Marcando também a coreografia delas. Definiu com precisão posições e passos.

Cesare Negri (1530-1604), conhecido como excelente dançarino italiano, com habilidades extremas(portanto quase já *bailarino*), foi quem estipulou a posição dos pés para fora. Posteriormente o balé iria impor a essa posição *en dehors*, fundamental para o balé clássico. Negri fundou uma escola da qual saíram varios discípulos, os quais foram requisitados pelas cortes europeias; entre eles: Agosto Cesare, Carlo Beccaria, Alessandro Barbeta,

Stefano Martinello, e outras notáveis expressões.

A função desses mestres era ensinar na corte as danças da sociedade, e se apresentar nas festas palacianas onde sempre causaram admiração.

Segundo Sachs²⁵ havia na Europa dois focos, ou dois polos de dança: o polo popular, que asseguraria a sobrevivência da energia primitiva, da significação profunda, da comunhão essencial com a terra; e o polo nobre que saberia tirar dessa rica substância natural o proveito artístico. Por um intercâmbio ininterrupto e mútuo, o povo, próximo da Natureza, daria a força telúrica à dança e receberia em troca a arte e os belos gestos da nobreza. A dança que seria paixão orgânica irresistível tornou-se uma composição coreográfica dos mestres de dança, florescendo assim o balé europeu.

O plebeu Baldassarino da Belgiojoso (1500-1587), mestre de dança, violinista e compositor que tão logo chegado a Paris, afrancesou seu nome para Balthasar de Beaujoyeux, criaria o balé como espetáculo; o espetáculo teria um público reduzido, somente as pessoas da corte. Beaujoyeux foi quem definiu pela primeira vez o balé, definira como "uma combinação geométrica de várias pessoas dançando juntas"²⁵, nessa época os espetáculos eram assistidos do alto de balcões, camarotes, prevalecendo na coreografia o desenho dos movimentos no chão, com algumas excessões as danças se desenrolavam no plano horizontal, seguindo sempre a *basse danse*.

Na França prestava serviço para Catarina de Medicis, dando-lhe o posto de *vallet de chambre*. Catarina era bisneta de Lourenço, o Magnífico, lançador da moda dos triunfos já citados anteriormente, foi educada em regime severo, tinha gosto profundo pela arte, tal como seus antepassados, daí protegera artistas e entre eles Balthasar de Beaujoyeux.

Mesmo não sabendo-se das tramas de Beaujoyeux para passar de *vallet de chambre* a organizador de espetáculos, músico e já familiarizado com o gosto da corte francesa, foi convidado a montar um balé na Polónia, seu momento de glória ocorreu quando Catarina de Médicis encomendou-lhe, um espetáculo para o casamento de um parente dela. Esse trabalho foi apresentado para mais de dez mil pessoas, nascendo assim o *Ballet Comique de la Reine*, inaugurando então a moda do *ballet de corte* que atingiu o auge com Luís XIV, no século XVII. Os intérpretes foram sempre os próprios nobres, pois o profissionalismo ainda estava distante, mas as bases do *ballet-espetáculo* estavam lançadas, e, com o tempo

outras cortes importariam esses espetáculos

O balé de corte somente realizado nos palácios, se transformaria em balé de teatro e acompanharia a vida dos reis nos séculos XVI e XVII na Europa.

Foram suas transformações o *balletto* italiano transformou-se em *ballet* na França no século XVI, onde adquiriria características próprias, transformando-se em várias formas: o *ballet de cour* (balé da corte) sendo somente realizado no palácio, o *ballet-masquerade* (balé mascarada) que requeria cenário e o *ballet d'entrée*, balé com números variados, não sendo necessário o uso de cenários.

Grandes transformações artísticas aconteceriam durante o reinado de Luis XIV (1638-1715). Na infância aprendera música, guitarra e cravo, e recebera aulas de equitação e esgrima como era de costume na época, tomava aulas de danças, aprendendo *pavanas*, *courante* e minuetos. Com seu gosto pela dança, foi o *premier danseur* de aproximadamente vinte e seis balés,. Aos aos quinze anos dançou o papel de Sol no *Ballet de la nuit*, de onde veio a receber o apelido de Rei Sol. Sua grande paixão pela dança teria sido provavelmente a responsável pelo nível que a dança obteve no século XVII. Durante aproximadamente vinte e dois anos não a abandonou, só fazendo quando envelheceu. Portinari²⁶ escreve que Luis XIV criou várias instituições para promover e regulamentar as artes. Entre elas a Academia Real de Dança e Música, Numa carta-patente explicaria seu objetivo: "A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para lhe dar as primeiras e naturais disposições para todas as espécies

de exercícios, entre os quais os das armas, sendo por conseguinte uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às outras pessoas que têm a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos *ballets*... Desejamos restabelecer a referida arte na sua perfeição e aumentá-la tanto quanto possível." Esse texto nos remete ao pensamento dos filósofos gregos, que consideraram a dança útil aos exercícios militares. Luis XIV, no início do século XVIII, abriu ao público os teatros, reservados até então à aristocracia. Com isso a arte da dança ganhou mais espaço na sociedade e pôde estar ao alcance de pessoas das mais diferentes origens sociais.

Luis XIV contou com a colaboração de dois grandes nomes da dança para que seu ideal fosse atingido, Jean-Baptista Lully e Pierre Beauchamp, que, cada um ao seu tempo, dirigiram a Academia Real de Dança.

Jean-Baptiste Lully, (1632-1687), florentino de nascimento, foi dançarino, coreógrafo, compositor e violinista. Pierre Beauchamp, francês (1636-1705), mestre de dança de Luis XIV foi também renomado coreógrafo, tendo por aproximadamente vinte anos dirigido a Academia Real. Ele instituiu as cinco posições clássicas do balé e foi grande pesquisador e teórico. Igualmente transformou o *balé-da-corte* no *balé-de-teatro*.

Lully e Beauchamp foram dançarinos, mas já estavam fazendo manifestar-se a figura do *bailarino*, aquela pessoa destacada na arte da dança, e também o *artista*. Os dois, contudo, ainda foram *empregados do rei*. Trariam eles nova idéia para o balé, que deveria deixar de ser apenas uma seqüência de movimentos e danças esparsas, para ser construído em torno de um tema.

Como nessa época Arte e a corte andassem juntas, os artistas

uniram dança, canto, declamação e música, formando uma mistura teatral, O balé abandonou os salões e as festas da corte e passou a ocupar espaço no palco do teatro. Neste ponto o papel social do *Mestre de Dança*, já começa a metamorfosear-se no de *Professor de dança*.

Com a mudança para os palcos, o balé teve uma evolução muito grande. Como os espectadores ficassem voltados para a boca do palco, seria necessário que o bailarino se mostrasse sempre de frente para eles, mesmo, durante o deslocamento coreográfico. Sendo assim os mestres de dança tiveram que solucionar o problema, e a solução consistiu em virar os membros inferiores dos bailarinos para fora, tornando-se cada vez mais pronunciado esse movimento. Codificado, é conhecido, hoje, como um dos movimentos técnicos do balé clássico denominado *en dehors*.

Os mestres de dança Lully e Beauchamp, a pedido de Luis XIV, substituiriam, nos palcos, os amadores pelos profissionais, e igualmente autorizaram a participação não só de dançarinos mas também a de dançarinas profissionais. Essa inovação na dança ocasionou a substituição das princesas e damas da corte pelas *bailarinas* e inaugurou uma nova era para o balé, fazendo emergir a figura do *bailarino* e definindo seu papel social.

Imprensa Nacional, 1956, p.33

8- IDEM, p.34

9- ELLMERICH, L. *História da dança*. São Paulo: Nacional, 1987, p.13

10- IDEM, p.14



NOTAS

- 1- VÉRON, E. *A estética*. São Paulo: Cultura, 1944, 183 p.97
- 2- MICHAILOWSKY, P. *A Dança e a escola de ballet*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. p. 25.
- 3- Miomandre,. apud MICHAILOWSKY, ibidem, p.30.
- 4- Curt, Sachs. apud MICHAILOWSKY, ibidem, p.30.
- 5- PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.18.
- 6- OSSONA, P. *A educação pela dança*. São Paulo: Summus, 1988. p. 43.
- 7- MICHAILOWSKY, P. *A dança e a escola de ballet*. Rio de Janeiro,: Imprensa Nacional, 1956. p.33.
- 8- IDEM. p.34.
- 9- ELLMERICH, L. *História da dança*. São Paulo: Nacional, 1987. p.13.
- 10- IDEM, p.14.

- 11- PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.22.
- 12- ELLMERICH, L. *Historia da dança*. São Paulo:Nacional, 1987. p.16.
- 13- PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.33.
- 14- ELLMERICH,L. *História da dança*. São Paulo: Nacional, 1987. p.17.
- 15- IDEM, p.19.
- 16- PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.p.51.
- 17- ELLMERICH, L. *História da dança*. São Paulo: Nacional, 1987. p.37.
- 18- IDEM, P.20.
- 19- IDEM, P.20.
- 20- PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.58.
- 21- IDEM,.P.59.
- 22- GARAUDY, R. *Dançar a Vida*. 5. ed. Rio de Janeiro,: Nova Fronteira, 1980. p.29.



- 23- FARO, A. J., SAMPAIO, L.P. *Dicionário de ballet e dança*. Rio de Janeiro,: Zahar, 1989. p.99.
- 24- MICHAILOWSKY, P. *A dança e a escola de ballet*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. p.54.
- 25- ELLMERICH, L. *História da dança*. São Paulo: Nacional, 1987. p.54.
- 26- PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.60.

SEGUNDA PARTE

VARIAÇÕES DA IMAGEM
DO BAILARINO



SEGUNDA PARTE

VARIAÇÕES DA IMAGEM DO BAILARINO

O bailarino entraria em cena a partir do século XVII, dominando a arte através de sua perícia. No século XVIII, a primeira bailarina profissional, Mademoiselle LaFontaine (1655-1738), estudante da Ópera de Paris. Tendo estreado em *Triomphe de l'amour*, música de Lully, e coreografia de Beauchamp e Perle, foi admirada pelo seu elegante estilo. Quando deixou de dançar, entrou para um convento, onde permaneceu até seu último dia.

Uma primeira geração de bailarinos e bailarinas, preparada por Beauchamp no final do século XVII, subiria aos palcos já como profissionais. Entre estes estava, Jean Balon (1676-1739), bailarino, e coreógrafo, alcançaria grande sucesso, sendo hoje considerado um dos precursores do *ballet d'action*. Um outro, Raoul Auger Feuillet (1675-1710), bailarino e coreógrafo, também proporia um sistema de notação para dança. Louis Pécourt, o sucessor de Beauchamp foi mestre e coreógrafo da Ópera de Paris.

EX. 343
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE SAULO

Dos Triunfos Renascentistas ao ponto alto do balé-de-corte com Luís XIV, a dança se diversificou, se aprimorou, adquirindo regras de dança. Os discípulos da Academia Real de Dança não mais procediam só da classe nobre, havendo uma mistura de origens sociais. Os mestres de dança, alguns deles bailarinos e técnicos, lecionavam com o maior apuro técnico, assinalando o despontar do profissionalismo.

No final de seu reinado, Luís XIV impôs um regulamento à Ópera de Paris.

O bailarino entraria em cena a partir do século XVII, dominando a arte através de sua perfeita técnica. surgiria, então, a primeira bailarina profissional, Mademoiselle Lafontaine,(1655-1738), estudante da Ópera de Paris. Tendo estreado em *Triomphe de l'amour*, música de Lully, e coreografia de Beauchamp e Pécour,. Lafontaine foi sempre muito admirada pelo seu elegante estilo. Quando deixou de dançar, entrou para um convento, onde permaneceu até seu ultimo dia.

Uma primeira geração de bailarinos e bailarinas, preparada por Beauchamp no final do século XVII, subiria aos palcos já como profissionais. Entre estes estava, Jean Balon (1676-1739), bailarino, e coreógrafo, alcançaria grande sucesso, sendo hoje considerado um dos precursores do *ballet d'action*. Um outro, Raoul Auger Feuillet (1675-1710), bailarino e coreógrafo, também proporia um sistema de notação para dança. Louis Pécourt, o sucessor de Beauchamp foi mestre e coreógrafo da Ópera de Paris.

necessidade de serem colocadas sentinelas nas portas dos camarins das bailarinas, para deter a galanteria dos nobres que pretendiam conquistar as graças das bailarinas.

No século XVIII, separaram-se dança social e dança teatral. Os mestres e coreógrafos já podiam contar com executantes que tinham técnica aprimorada. Os bailarinos e bailarinas eram treinados p

243
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

Dos *Triunfos* Renascentistas ao ponto alto do balé-de-corte com Luis XIV, a dança se diversificou, se aprimorou, adquirindo regras de dançar. Os discípulos da Academia Real de Dança não mais procediam só da classe nobre, havendo uma mistura de origens sociais. Os mestres de dança alguns deles bailarinos e teóricos, lecionavam com o maior apuro técnico, assinalando o despontar do profissionalismo.

No final de seu reinado, Luis XIV impôs um regulamento à Ópera de Paris, com o intuito de diminuir as despesas da instituição. Estipulava a criação de uma nova companhia, que deveria ser permanente e composta de dez bailarinos e dez bailarinas. Foi isso um progresso para o sexo feminino, pois até então o destaque era dado aos bailarinos cujo número foi sempre maior do que o de bailarinas um número menor. Cada bailarina deveria receber 900 libras por ano, ou 100 menos que os bailarinos. Já o Mestre de Dança receberia 1500 libras.

Bailarinos importantes da época foram Marie-Thérèse Subligny e Jean Balon, que se celebrizaram dançando juntos um pas-de-deux. Balon tinha muita leveza de corpo e, por essa razão, seu nome passou a designar, como termo técnico balon, a elevação elegante do bailarino.

As bailarinas alcançaram tal destaque no círculo social que, no período da regência do Duque de Orléans, houve necessidade de serem colocadas sentinelas nas portas dos camarins das bailarinas, para deter a galanteria dos nobres que pretendiam conquistar as graças das bailarinas.

No século XVIII, separaram-se dança social e dança teatral. Os mestres e coreógrafos já podiam contar com executantes que tinham técnica aprimorada. Os bailarinos e bailarinas eram treinados por professores como

Nicolas Bondy, Antoine Bandieri de Laval e Jean-Barthélemy Lani, sucessores de Pécourt.

Um bailarino de expressão desse período foi também Louis Dupré francês(1767-?), que com sua técnica fascinou as platéias. A precisão de suas piruetas e sua elasticidade muscular causavam admiração; sua agilidade surpreendia o público. Dançou até 60 anos de idade.

Mesmo com a supremacia técnica masculina, já se manifestava a concorrência feminina, a partir de 1720, quando surgiram algumas excelentes bailarinas. Duas se destacaram: La Camargo (Marie-Ane Cupis de Camargo) de origem belga(1710-1770), e Maria Sallé, francesa (1707-1756).

La Camargo executava de preferência a *haute danse*, com saltos e saltitos, e movimentos muitos rápidos. Para tanto - o que foi ousadia para sua época -, encurtou mais de uma palmo a saia da bailarina. Isto permitiu-lhe executar *pas battus*, *entrechats* e *cabrioles*, até então passos esse executados somente pelos bailarinos. Foi a primeira bailarina a saltar por si mesma uma vez que o encurtamento das saias facilitaria, tal movimento.. Até então, para o efeito do elevar-se, isto é, para dar uma ilusão de vôo, recorria-se a uma técnica, por meio de alavancas e roldanas

Marie Sallé, que foi conhecida e admirada pela sua capacidade interpretativa, identificava-se com um tipo de dança solene, - herança da *basse danse* medieval. Essa artista causou escândalo porque vestiu uma túnica de musseline drapeada, com corpete e saíote, e porque dançou também sem máscaras e sem ornamentos na cabeça, usados na época. Revolucionou mais ainda, dançando com os cabelos soltos e modelando seu corpo com véus. A preocupação de Sallé pela libertação da bailarina das roupas pesadas e

incômodas tinha um sentido maior: visava a libertação muscular da bailarina para execução de passos que só eram possível aos bailarinos, cuja vestimenta era mais leve.

Surge o mestre de dança Jean Georges Noverre(1727-1810), francês, ex aluno de Dupré, com idéias a respeito da natureza e valorização da liberdade, publicando suas idéias em livro, em 1760. Noverre preconiza o *ballet d'action*. Seu pensamento foi contrário ao tecnicismo do balé, que deveria, isto sim, manifestar as paixões humanas por meio da dança. Noverre teve o mérito de abolir perucas e máscaras e de defender em benefício do espetáculo, uma unidade entre ação, música e cenário.

Outros nomes femininos que se destacaram foram os de Marie Madaleine Guimardi, Marie Allard, Louise Madaleine Lanny, e La Heinel. La Heinel contribuiu com a criação da *pirouette*. Os bailarinos Vestris e Maximilien Gardel aperfeiçoariam esses passos depois, e criariam outro: o *rond de jambes*.

Entre os bailarinos representativos do século XVIII, estão os Vestris, de família, de origem florentina. Um, Gaetano Vestris, foi mestre de dança, Seu filho Auguste Vestris (1760-1842), membro principal da família, foi um dos responsáveis pelo aprimoramento da técnica do balé, com especialidade em piruetas e *batteries*. Tornou-se um dos grandes professores de seu tempo, tendo sido considerado o mais admirável bailarino da Europa, por Noverre.

Ainda nesse século Salvatore Vigano criou o "choreodrama", o ballet sem tema, cujo principal objetivo era manifestar a beleza plástica das atitudes individuais e dos grupos, criando uma ação teatral somente com

passos, linhas e movimentos. Sua mulher Maria Medina, scandalizou e encantou o público, ao vestir simples túnica de gaze transparente, e bem curta, onde uma abertura deixava aparecer os membros inferiores nus. Essa vestimenta oferecia, ainda, um generoso decote.

Pode-se dizer que a técnica do balé está ligada às transformações das vestimentas e da substituição dos sapatos fechados, com saltos pelas sapatilhas de cetim rasas e flexíveis. Essa transformação continuaria no século XIX, com a figura de Maillot, figurinista da Ópera de Paris, que criou a malha de balé, Proporcionando a libertação muscular das bailarinas e bailarinos. (O uso dessa malha foi sancionado pelo Papa, até mesmo nos balés do Vaticano, com exigência de que fosse azul e não uma cor que parecesse a da pele.)

O balé francês atingiu o apogeu e atravessou fronteiras, mandando seus mestres de dança para todas as cortes européias.

Chegou o século XIX, o século do Romantismo, do gosto pelo mistério, pelo exótico, pela cor local, pelo devaneio. O balé continuava a imperar e a impor grandes figuras femininas.

Maria Taglioni, Suéca, (1804-1884), aparece no palco, dançando com sapatilhas de ponta, preparadas por seu pai Fillipo Taglioni (1777-1871), italiano, também bailarino, coreógrafo e mestre de dança. A Taglioni lançou o vestido-símbolo da bailarina: o *tutu* romântico composto de um corpete ajustado, que deixa ombros e espáduas nus, e uma saia de tecido vaporoso, com várias camadas superpostas. Igualmente, ela criou um gesto considerado um dos mais belos na dança e muito executado em coreografias: as mãos

cruzadas sobre o peito. Algumas informações dizem que esse gesto é devido ao fato de ela ter tido um busto muito pequeno; outras informações atribuem-no ao fato de ela ter tido braços muito comprido. Taglioni abandonou os palcos em 1847, tornando-se professora da Ópera de Paris.

Outra bailarina renomada foi Fanny Essler, nascida em Viena (1818-?). Estudou balé desde os quatro anos de idade, com o mestre de dança francês, Aumer. Foi a segunda bailarina da dança romântica, apreciada pela técnica extraordinária e pela execução de papéis alegres, que provocavam sempre comentários favoráveis do público.

Surge, entre esses dois nomes, Carlota Grisi, italiana (1819-1899), a musa de Théophile Gautier. Seus estudos de início foram efetuados no Scala de Milão. Apresentava-se sob a direção do grande mestre de dança, compositor e historiador, Carlo Blassis, também italiano (1797-1878).

Essas tres bailarinas, Maria Taglioni, Fanny Essler e Carlota Grisi, mesmo com estilos opostos, foram as grandes bailarinas do mundo romântico da dança, deixando suas técnicas aprimoradas como herança para outras artistas.

Nesse século XIX o bailarino começa a perder a sua importância. Cada vez mais a bailarina tornava-se dona absoluta da técnica do balé, pela sua total elevação sobre as pontas dos pés nas sapatilhas de ponta. O bailarino foi, então, colocado em segundo plano, a ponto de sofrer uma rejeição das bailarinas. Taglioni, por exemplo, usava-os em seus balés sómente em alguns movimentos grupais e *para sustentação*. Fanny Essler, por sua vez trocava-os pela sua irmã Thereza, que possuía um porte grande e forte, para sustentá-la em seus balés.

O bailarino, o herói dos tempos dos Vestris, pouco a pouco, foi passando a uma posição inferior, servindo apenas como um *suporte* da bailarina, sempre na retaguarda, tendo papéis quase insignificantes no palco. Somente no século XX voltaria o homem a ser revalorizado, colocando-se ao mesmo nível da mulher. Assim, o século XX viu e tem visto brilhar, de par com renomadas bailarinas, como Ana Pavlova, Isadora Duncan, Tamara Toumanova, Margot Fonteyn. Martha Graham, Alicia Alonso, Mary Wigman, Doris Humphrey e outros, os nomes de excelentes bailarinos, como Nijinsky, Michel Fokine, Leonide Massine, Balanchine, Serge Lifar, Maurice Béjart, Nureyev, Barichnikov e outros.

CONCLUSÃO



No curso desta dissertação, procuramos acompanhar a dança como elemento enraizado na sociedade humana, elemento que tem acompanhado o homem desde a formação das sociedades mais simples -as arcaicas- até as sociedades mais complexas -as históricas- tanto as chamadas tradicionais quanto as modernas.

CONCLUSÃO

Desde até onde se pode lançar vistas sobre o Passado, o homem dançou. O homem primitivo, mergulhado no seu mundo animista no qual as coisas tinham alma, dançou, integrando-se na magia vital imanente que se expandia no mundo e agia entre os seres e as coisas no mesmo nível. Depois, quando o homem começou a abandonar a mentalidade mágica primitiva, passando a ter um espírito mais reflexivo, o homem dançou, em ritos mágicos ou não, em ritos fúnebres, em cerimônias festivas ou cívicas, quer esse homem pertencesse à civilização egípcia ou grega ou romana da Antiguidade.

Nessa longínqua Antiguidade, a dança associou-se a classes religiosas, guerreiras e populares, especificando-se em danças religiosas, guerreiras e profanas, diversas umas das outras de uma classe para outra e diversas entre si dentro de uma mesma classe.



Com o passar do tempo e com a mudança das estruturas sociais da pólis e da urbs para as estruturas da sociedade feudal, já na Idade Média, as danças, como ato social concreto, modificaram-se.

Ante nova mentalidade (cristã versus pagã) e novos comportamentos sociais, as danças religiosas (ou sagradas, de egípcios, gregos e romanos), conquanto tivessem tido alguma importância entre os primeiros cristãos, essas desapareceram. Ficaram sendo chamadas religiosas aquelas danças de caráter

profano. No curso desta dissertação, procuramos acompanhar a dança como elemento enraizado na sociedade humana, elemento que tem acompanhado o homem desde a formação das sociedades mais simples -as arcaicas- até as sociedades mais complexas -as históricas-, tanto as chamadas tradicionais quanto as modernas.

Durante a Idade Média dançou-se muito. Tal como na Antigüidade. Desde até onde se pode lançar vistas sobre o Passado, o homem dançou. O homem primitivo, mergulhado no seu mundo animista, no qual as coisas tinham alma, dançou, integrando-se na magia vital imanente que se expandia no mundo e agia entre os seres e as coisas no mesmo nível. Depois, quando o homem começou a abandonar a mentalidade mágica primitiva, passando a ter um espírito mais reflexivo, o homem dançou, em ritos mágicos ou não, em ritos fúnebres, em cerimônias festivas ou cívicas, quer esse homem pertencesse à civilização egípcia ou grega ou romana da Antigüidade.

Nessa longínqua Antigüidade, a dança associou-se a classes religiosas, guerreiras e populares, especificando-se em danças religiosas, guerreiras e profanas, diversas umas das outras de uma classe para outra e diversas entre si dentro de uma mesma classe.

Com o passar do tempo e com a mudança das estruturas sociais da *polis* e da *urbs* para as estruturas da sociedade feudal, já na Idade Média, as danças, como ato social concreto, modificaram-se.

Ante nova mentalidade (cristã versus pagã) e novos comportamentos sociais, as danças religiosas (ou sagradas, de egípcios, gregos e romanos), conquanto tivessem tido alguma importância entre os primeiros cristãos, essas desapareceram. Ficaram sendo chamadas *religiosas* aquelas danças de caráter profano que a Igreja admitiu que fossem executadas pelo seu povo junto às portas das Igrejas, e até mesmo dentro delas, por grupos de classe social mais elevada. As *danças profanas* que tiveram ligação com mitos e ritos deixaram reminiscências em muitas hoje chamadas *danças folclóricas*.

Durante a Idade Média dançou-se muito. Tal como na Antiguidade dançou nas cortes faraônicas ou imperiais, nas casas dos nobres e nas ruas, na Idade Média dançou-se nos castelos e nas feiras citadinas, havendo danças de modos solenes e comedidos para as classes nobres, e danças de movimentos livres e caráter esfuziante para o povo em geral. As danças ligavam-se, pois, a duas grandes classes sociais: a dos dirigentes e a dos dirigidos. Com o aparecimento da burguesia, que favoreceu a ascensão social de muitas pessoas não nascidas no seio da nobreza, muitas *danças populares* ganharam as rodas fidalgas, amaneirando-se e tendo seus gestos aprimorados. Dois ramos passaram, então, a existir: o das danças nacionais da nobreza e o das danças nacionais do povo, com caracteres opostos na sua execução.

Dos tempos primitivos até os fins da Idade Média, a dança exprimiu a sociedade em ato, uma sociedade que foi se tornando complexa com a divisão do trabalho, a divisão de classes, o aparecimento de funções. A dança mostrou-se como atividade lúdica e rítmica, inseparável da música; como

atividade capaz de proporcionar coesão de grupos sociais e produzir a existência social.

Até então, na trama dos papéis sociais, todos os dançantes, profissionais ou não, eram simplesmente dançarinos. A dança era divertimento dos príncipes, dos ricos, dos nobres; era fonte de prazer para os reis e os poderosos; era também manifestação ruidosa de alegria do homem do povo.

Mas eis que vem o tempo da Renascença e o advento das sociedades monárquicas. As sociedades e os homens mudam seu modo de ser, e com elas e com eles a dança modifica-se novamente. Como a dança modifica-se com os tipos de sociedade, mudaram as formas de dançar.

Destaca-se, por esse tempo, uma figura de *dançarino*, junto da classe nobre: o Mestre de Dança. Este é um homem especial, distinto dos demais dançarinos, com uma função determinada no grupo a que pertence: a de ensinar os cortesãos a dançar e preparar grandes espetáculos onde se unem canto, música e dança.

Representante do novo papel social que a sociedade cria, é um artista, porém não está acima dos demais fâmulos; ele sabe quem é seu patrão e qual é o seu lugar. Seus patrões, a quem compete agradar, são os príncipes, os nobres, os burgueses enriquecidos e até mesmo cidades, por vezes.

Essa figura estética, que contribuiu para a vitalidade da dança nas cortes renascentistas, vai firmar-se nos Grandes Séculos posteriores a ela (XVII e XVIII), quando as sociedades alteraram-se profundamente sob a força do desenvolvimento econômico e o estabelecimento das monarquias absolutistas. O *Mestre de Dança* além disso passa a ser diretor e professor de dança numa

Academia. Torna-se, então, um homem da corte e reconhecido por esta. Há, portanto, grande diferença entre um Domenico de Ferrara, um Antonio Cornazano do século XVI e um Jean-Baptiste Lully e um Pierre Beauchamp do século XVII, como existe diferença entre estes e um Jean George Noverre do século XVIII, ainda que o rótulo da função e do papel social sejam os mesmos: *mestre de dança*.

Os *mestres de dança* dos séculos XVII e XVIII continuam, contudo, no dever de agradar aos príncipes e aristocratas. A dança, porém, deixa o centro palaciano, para subir ao palco do teatro dando aparecimento ao balé. As damas e cavalheiros da corte deixam de dançar para seus iguais, sendo colocados como espectadores de outros homens e mulheres que dançam ante seus olhos: são os *bailarinos* e *bailarinas* profissionais; pessoas estas que se especializam na arte da dança, que desenvolvem habilidades por meio de um aprendizado demorado, sob a direção dos *mestres de dança*.

Nesses séculos e no século XIX, a dança toma dois rumos importantes: o das danças aristocráticas de salões e o de uma dança altamente técnica: o balé; dança que se executa no palco, dança onde o corpo de dançante cria, por movimentos e gestos, um mundo fictício do qual procede uma força sobrenatural que deslumbra uma platéia.

No século XIX ocorreu importante modificação no estatus do profissional de dança; este deixa de ser um empregado das cortes, para a tornar-se o *artista*, no verdadeiro sentido da palavra. Ele faz Arte pela Arte, ele *cria* seu público, ele subordina seu gosto a si próprio e não mais a um patrão.

A partir daí o dançante especializado vem a distinguir-se dos dançantes comuns: este será o *dançarino*, aquele o *bailarino*. O primeiro dançará para si



próprio, para satisfazer seu próprio gosto de dançar; o segundo não só satisfará o próprio gosto, mas também dançará por profissão, num lugar privilegiado, para ser visto por uma plateia. São dois novos papéis sociais que se manifestam; dois papéis que distinguem, quando relacionados a indivíduos diferentes; dois papéis que se confundem, quando relacionados com o *bailarino*. Este, na vida cotidiana é o mais banal dos indivíduos e é também um dançarino: porém, subindo a um palco torna-se o *bailarino*, aquele ser que conturba a experiência de seu público, o deus que mantém esse público na imobilidade e suspense, abrindo-o a uma libertação para um mundo ideal.

funções, no correr dos tempos, implicaram na elaboração de papéis diferentes para os indivíduos que executavam a mesma arte: a dança. Nos tempos primitivos a dança, própria de todo um grupo, era a coletiva. Nos tempos da Antiguidade, a distinção de classes e funções, fez aparecer danças apropriadas a papéis sociais como os de sacerdotes, guerreiros e homens do povo. A codificação desses papéis, nesses tempos distantes, fez aparecer até mesmo grupos fechados, como no caso dos mistérios gregos (de Orfeu, de Dionísio) onde a dança era elemento importante.

Na Idade Média, quando se consolidou o cristianismo, o aparecimento de nova estrutura social fracionou os grupos dançantes, dividindo-os em duas classes distintas: a nobreza e o povo. A nobreza não só tinha danças especiais e diferentes daquelas que o grande povo dançava, mas também comportamentos diferentes do povo quanto ao modo de dançar.

Com a vinda do Renascimento no século XVI, a especificação do trabalho e a vida festiva das cortes deram surgimento a uma figura estética especial: o Mestre de Danças, (que já prenunciava o bailarino especializado).

RESUMO

A presente dissertação mostra que a divisão social do trabalho e das funções, no correr dos tempos, implicaram na elaboração de *papéis* diferentes para os indivíduos que executavam a mesma arte: a dança. Nos tempos primitivos a dança, própria de todo um grupo, era a coletiva. Nos tempos da Antigüidade, a distinção de classes e funções, fez aparecer danças apropriadas a papéis sociais como os de sacerdotes, e guerreiros e homens do povo. A codificação desses papéis, nesses tempos distantes, fez aparecer até mesmo grupos fechados, como no caso dos *mistérios* gregos (de Orfeu, de Dionísio) onde a dança era elemento importante.

Na Idade Média, quando se consolidou o cristianismo, o aparecimento de nova estrutura social fracionou os grupos dançantes, dividindo-os em duas classes distintas: a nobreza e o povo. A nobreza não só tinha danças especiais e diferentes daquelas que o grande povo dançava, mas também comportamentos diferentes do povo quanto ao modo de dançar.

Com a vinda do Renascimento no século XVI., a especificação do trabalho e a vida festiva das cortes deram surgimento a uma figura estética especial: o Mestre de Danças, (que já prenunciava o bailarino especializado).

O papel social ligado a este indivíduo se metamorfosearia nos séculos seguintes (XVII e XVIII) no de professores de Academias de dança, quando da criação do balé. Durante o desenvolvimento da arte, no século XVII, dançarino como profissional, o homem se projetaria como bailarino; No século XVIII, contudo, perderia essa projeção para a mulher, No século XIX estará em segundo plano no palco, na qualidade de *suporte* da bailarina, que continua figura proeminente. Só no século XX readquirirá prestígio, ficando em igualdade com ela.

O que a dissertação pretende ressaltar é que os conceitos de dançarino e bailarino são inseparáveis do conceito de *papel social* e do exercício de condutas que os *papéis* implicam no contexto da experiência coletiva. Que o homem sempre tenha dançado é certo, porém, em sociedades antigas sua dança afetava a vida social de modo diferente daquele que afetou a vida social das sociedades medievais. Destas para as sociedades modernas, passando pela Renascença pelos e Grandes Séculos, os modos de afetar a vida social também muito se modificaram, se metamorfosearam, produzindo uma distinção nas figuras dos dançantes. De um lado está o *dançarino* - toda e qualquer pessoa que executa danças, com movimentos eurrítmicos e intencionalidade; de outro está o *bailarino* - o *duplo* de um dançarino que submeteu seu corpo a um demorado aprendizado, o *artista* que dança por profissão e para espectadores (geralmente no teatro), com a consciência de que sua arte é também um estilo e uma tarefa que deve cumprir do modo mais excelente perante seu público.

ABSTRACT

The social paper connects the man and the woman. The man will have a metamorphosis during the two following centuries: the dance teacher will appear into the Academics of Dance. The baller then will be created. The man will pass to be a *ballerino*, as professional stage dancer. In the 18th century, the man will lost his projection to the woman. In the 19th century he will be a mere *support* to the ballerina, staying in second plan. But in 20th he will reacquire his place.

This dissertation pretends to emphasize that the concepts of dancer and baller. That dissertation shows that the social division of works and, function, over the years, caused the appearance of different *Social papers* to persons devoted themselves to the art of dance.

During primitive times, dance rejoined men and women in a collective act within the clans. Later, in the Antiquity, the distinction of classes and functions caused the appearance of appropriate dances for priests, warriors and peasants. These papers, codified in ancient times, caused the appearance of closed groups, like the greec "mysteries of Orpheus and Dionysus. who dances with rhythmical and intentional movements. At other side we have the baller.

In the Middle Age, with the consolidation of the Christianism and the appearance of new social structure, occurred the division of dancers in two distinct groups or classes: nobility and people. The nobility had special dances much different of that of the people, not only in ways to behave but in manners of dancing.

At the Renaissance, the works specification and the festive life in the courts, gave origin to an aesthetic figure: the Master of Dance. (He predicted the futur *ballerino*.

The social papel connected with that person will have a metamorphosis during the two folowing centures: the dance teacher will appear into the Academics of Dance. The *ballet* then will be created. The man will pass to be a *ballerino*, as professional stage dancer. In the 18th century, the man will lost his projeectio to the woman. In the 19th century he will be a mere *support* to the ballerina, stauing in second plan. But in 20th he will reacquire his place.

This dissertation pretends to emphasize that the concepts of dancer and ballerino are inseparable both of the concept of social paper and of the exercise of conducts that the *social paper* implicates within the collective context of experience.

Man alway has danced, but in ancient societies his dance affected social life with different manner of that it affected the medieval societies. From these, passing through Renaissance and the Great Centuries, the manner by wich the dance affected social life changed so much and gave a distinction between the dancers. At one side we have the *dancer*- the person who dances with rhythmical and intentional mouvements. At other side we have the *ballerino*- the *double* of a dancer who subdued his body to a long apprenticeship. This is a professional artist who dances before a public (generally in the theater), having the consciousness that his art is also a style and a task he needs to accomplish in an excelent way in the presence of his public.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023:
referências bibliográficas. Rio de Janeiro, 1989.

ACHCAR, D. *Ballet: arte técnica interpretação*. 2.ed. Rio de Janeiro: s. n.
1980. 463 p.

BONILLA, L. *La danza en el mundo y en la historia*. Madrid: Biblioteca
Nueva, 1964. 334 p.

CHAVES Júnior, E. B. *Os mais famosos ballets*. Rio de Janeiro: Edicouro,
1988. 138 p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

DELCIO, S. V. *Como Fazer uma monografia*. 5.ed. Belo Horizonte:
Interlivros, 1977. 317p.

DIAKOV, V. *A sociedade Primutiva*. 4.ed. São Paulo: Global, 1987. 80 p.

DUFRENNE, M. "A arte é linguagem?" *Estética da filosofia*. São Paulo:
Perspectiva, 1981. p. 7-149.

DUNCAN, I. *Minha vida*. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989. 299 p.

DORFLE, G. *Constantes técnicas de las artes*. Buenos Aires: Nueva Visión,
1958. 210 p.

ELLMERICH, L. *História da dança*. São Paulo: Nacional, 1987. 359 p.

FAHLBUSCH, H. *Dança moderna-contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint,
1990. 143 p.

FARO, A. J. *Pequena História da Dança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. 149 p.

FARO, A. J., SAMPAIO, L. P. *Dicionário de ballet e dança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989. 426 p.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: referências bibliográficas. Rio de Janeiro, 1989.

ACHCAR, D. *Ballet arte técnica interpretação*. 2.ed. Rio de Janeiro: s. n. 1980. 463 p.

BONILLA, L. *La danza en el mito y en la história*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1964. 334 p.

CHAVES Júnior, E. B. *Os mais famosos ballets*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988, 138 p.

DELICIO, S. V. *Como Fazer uma monografia*. 5.ed. Belo Horizonte: Interlivros, 1977, 317p.

DIAKOV, V. *A sociedade Primitiva*. 4.ed. São Paulo: Global. 1987. 80 p.

DUFRENNE, M. "A arte é linguagem?" *Estética da filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 7-149.

DUNCAN, I. *Minha vida*. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1989. 299 p.

DORFLE, G. *Constantes técnicas de las artes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958 210 p.

ELLMERICH, L. *História da dança*. São Paulo: Nacional, 1987. 359 p.

FAHLBUSCH, H. *Dança-moderna-contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint, 1990, 143 p.



FARO, A. J. *Pequena História da Dança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, 149 p.

FARO, A. J., SAMPAIO, L. P. *Dicionário de ballet e dança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, 426 p.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 1837 p.

→ FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973, 444 p.

GARAUDY, R. *Dançar a vida*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 188 p.

GIFFONI, M. A. C. *Danças folclóricas brasileiras*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964. 361 p.

GIFFONI, M. A. C. *Danças tradicionais das américas*. São Paulo: Melhoramentos, 169 p.

GUIOMAR, M. *Le masque et le fantasme*. Corti: s.n., 1970.

GÚIRIEV, D. V. *O enigma da origem da consciência*. Moscovo: Progresso, 1987, 244 p.

HAECKEL, E. *A origem do Homem*. São Paulo: Global. 1982, 79 p.

LIMA, R. *Ballet cultura geral*. Rio de Janeiro, 1984.

MANDUIT, J. A. *Quarenta mil anos de arte moderna*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964. 271 p.

→ MENDES, M. G. *A dança*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. 80 p.

MICHAILOWSKY, P. *A dança e a escola de ballet*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. 174 p.

NASCENTES, A. *Dicionário de Sinônimos* 2.ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1969.

OSSONA, P. *A educação pela dança*. São Paulo: Summus, 1988. 173 p.

OUELLET, R.. RIGAULT, C. *L'univers du théâtre*. Paris: s.n. 1978.

PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 304 p.

ROSAY, M. *Dicionário de ballet*. 4. ed. Rio de Janeiro: s.n.1980, 167 p.

SALAZAR, A. *Ensaio de psicologia filosófica*. Porto: s.n. 1915.

SANTOS, A. C. *Composição e expressão do objeto artístico e discurso plástico*. Bauru: UNESP, 1991. (Apostila- Curso de Pós Graduação).

SARAIVA, A. J. *"Message et littérature" poétique*. Paris: s.n. 1974. v. 17.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho Científico*. 17. ed. São Paulo: Cortez, 1991, 252 p.

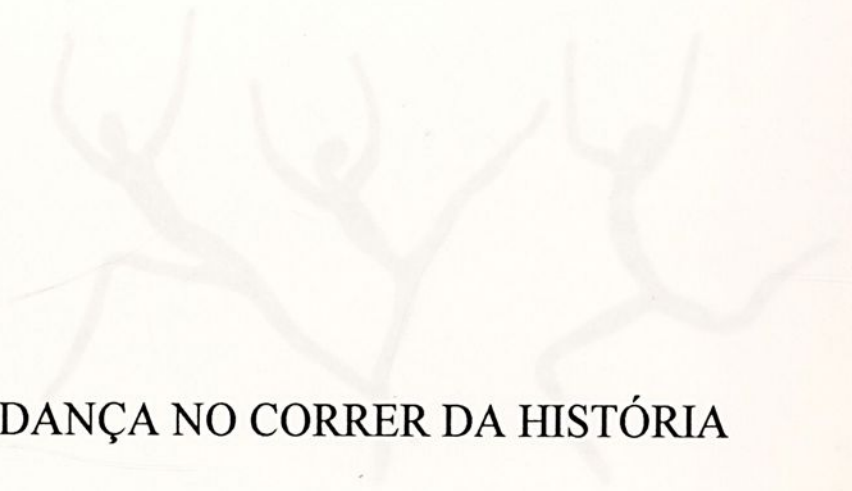
SEBEOK, T. *"6 espèces de signes; propositions et critiques"* Degres, Bruxelles: Abril, 1974. 188 p.

VAGANOVA, A. *Princípios básicos do ballet clássico*. Trad: Edgar de Brito Chaves Júnior, Rio de Janeiro: Ediouro, 1991. 201 p.

→ VÉRON, E. *A estética*. São Paulo: Cultura, 1944, 183. p.

WELLS, H. G. *História universal*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1968, 3v.





DANÇA NO CORRER DA HISTÓRIA

Danças da Pintura Parietal, África do Sul.



Danças, Pintura Parietal, Nôgar.



Dançarinas da Pintura Parietal, África do Sul.



Dançarinas, Pintura Parietal, Hoggar.



Músicos e dançarinos dos primeiros Tempos



Dançarina Equilibrista Egípcia



Orquestra Feminina e dançarinas, numa festa Egípcia.



Dança Pírrica de Guerreiros Gregos.



Dança Sagrada.



Dança Coral de Jovens Gregas.



Dança Dionisíaca.



Dança Bacante a Dançar. Bacante.



Dança Convulsiva de uma Bacante.



Fauno e Bacante a Dançar.



Dançarina Grega.



Fauno e Bacante Tocando e Dançando.



Dança dos *seises* na Catedral de Sevilha.



Dança Macabra.



Dança numa Festa Renascentista.



Ballet Comique de La Reine.



Nobre da Corte Luis XIV, "Rei Sol".



Nobre da Corte de Luis XIV com traje de *Ballet Royal*.



Dança Popular.



Dança Senhorial.



Cena de balé num Teatro Moderno.

