

Movimento: matéria-prima e visibilidade da dança

Mônica Fagundes Dantas*

Este artigo procura discutir algumas questões referentes ao processo de criação em dança, enfocando, especificamente, a questão da transformação dos movimentos e gestos cotidianos em movimentos e gestos de dança, a partir da utilização de técnicas de movimento. Para tanto, optou-se pela fenomenologia como método de investigação, o que permitiu entremear, à elaboração dos conceitos, a experiência vivida em dança. Este estudo aponta para uma necessidade de compreensão da técnica, em dança, como um modo de fazer, como uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções de quem dança e não enquanto um fator que se oponha à expressividade.

Uma das questões muito debatidas em dança diz respeito ao binômio técnica/expressividade. Embora haja uma tendência de se considerar a dança como manifestação direta e espontânea das emoções do dançarino, há todo um processo de elaboração/criação para se chegar à expressão de sentimentos e afetos pela dança. Tal processo de criação, em dança, subentende uma transformação dos movimentos e gestos cotidianos em movimentos e gestos de dança, através da utilização de procedimentos técnicos e formativos¹, num processo que não opõe, necessariamente, a técnica à expressividade. Como diz Merleau-Ponty,

"O que o pintor põe no quadro não é o eu imediato, o matizar-se do sentir, mas seu estilo, que conquista tanto por seus experimentos quanto pela pintura dos outros e do mundo."²

O mesmo pode ser dito da dança: numa coreografia estão presentes as vivências de bailarinos e coreógrafos impressas em seus corpos e moduladas por técnicas de movimento. Sob este aspecto, a função expressiva da dança vai-se resolvendo no processo de criação e não prescinde da utilização da técnica: "... a expressão é a linguagem da coisa mesma e nasce de sua configuração."³

Partindo destes pressupostos, neste artigo tenho por objetivo discutir um aspecto do processo de criação em dança: a configuração de uma matéria-prima específica, o movimento corporal humano. Na verdade, trata-se de investigar como movimentos e gestos cotidianos transformam-se, através da aquisição e utilização de técnicas corporais específicas, em movimentos e gestos de dança.

A MATÉRIA-PRIMA DA DANÇA

A matéria-prima da dança é o movimento. O movimento do corpo que dança. No entanto, em dança, a forma — a matéria configurada — é efêmera, fugaz, transitória: a dança se realiza no corpo através de movimentos que fazem e se desfazem com rapidez, que se desmancham assim que se constituem, quase instantaneamente: "Quando irrompe no corpo, o movimento, ele mesmo, já um resultado, se presentifica como um único. Irrepetível. Porque é da qualidade do movimento morrer a cada vez que nasce." (Katz, 1994. p.58).

O movimento no corpo dançante designa um deslocamento, uma transformação e

identifica-se com o impulso corporal, com a capacidade de projeção do corpo no tempo e no espaço. Um corpo ao dançar, entrega-se ao impulso do movimento, deixa-se deslocar, deixa-se transformar. Ele atravessa o espaço, joga com o tempo, brinca com as forças e leis físicas, diverte-se com seu peso, provoca dinâmicas inusitadas.

Mas para que haja o movimento é preciso também haver o não-movimento, a quietude, o silêncio do corpo dançante. Deve haver o imóvel como o que sustenta o movimento. Assim como o vazio, o não movimento solicita e empurra o movimento para ser ele mesmo...

O movimento em dança não é somente a demonstração de gestos corporais e a perfeição de seus desenhos, mas é também uma força de retenção, é um traço que atravessa e sustenta a unidade de um gesto. O movimento não é somente o impulso corporal liberado. Ele é também a demonstração corporal de uma desobediência a um impulso: um corpo que, para poder dançar, também deve resistir ao impulso do movimento, gerando uma força de retenção.

Do mesmo modo, se o movimento de dança é transformação e velocidade, ele traz também a capacidade de manifestar a lentidão secreta do que é rápido: o movimento em dança é de uma extrema prontidão, é virtuose na rapidez, mas ele é também habitado por uma lentidão latente, por uma potência de retenção, que surge da capacidade de resistência do corpo ao próprio movimento. O mesmo corpo que se entrega ao movimento também resiste a ele. É desta dinâmica que surge a dança.

O movimento, em dança, está fadado a desaparecer, mas pode sofrer de um suave desaparecimento: como um traço apagado que deixa sua marca na folha de papel, o fim de um movimento já pressupõe o começo de outro. Ou melhor, o movimento seguinte só existe como consequência do anterior. No corpo que realiza o movimento, permanece uma tênue impressão do movimento realizado. Deste modo, este corpo reúne, quase que simultaneamente, aquilo que aparece e aquilo que desaparece. Como postulava Isadora Duncan (1877-1927 / EUA), precursora da dança moderna e primeira a romper com os princípios do bale clássico: "Jamais os movimentos parecem se deter, cada movimento conserva a força de dar vida a outro movimento." (Duncan, apud Baril, 1977. p.27)

O movimento no corpo dançante é, então, transitoriedade e traço que deixa marcas; impulso e contenção; é velocidade e lentidão; é imobilidade e ação: o movimento é matéria-prima da dança, pois que a torna realidade e lhe dá visibilidade. É, no entanto, uma matéria que necessita ser trabalhada, transformada, configurada para que, assim, possa surgir a dança. O processo de configuração dos movimentos em dança se dá a partir da utilização de procedimentos técnicos.

O SABER E O FAZER TÉCNICOS: A TÉCNICA COMO *TECHNE*

Techne, em grego, designa ofício, habilidade, arte. Platão a utiliza para descrever qualquer habilidade no fazer, e mais especifi-

Coreografia:

Vênus é um menino, de Andréa Druck



Foto:
Andréa Druck

camente, uma espécie de competência profissional oposta à capacidade instintiva ou ao mero acaso. Como especifica Chauí (1994), técnica para os gregos, é um saber prático obtido por experiência e realizado por habilidade, referindo-se a toda atividade humana realizada de acordo com regras que ordenam a experiência, exigindo grande capacidade de observação, memória e senso de oportunidade. A técnica transforma a matéria em alguma coisa que a matéria está apta a receber:

"... a técnica opera com formas visíveis (*eidós*) que são descobertas ou trazidas à existência como uma potencialidade da matéria (*dynamis*) ou da Natureza; o artesão dá forma (produz um *eidós*) porque conhece a matéria e conhece as formas (os *etde*) que são adequadas a cada matéria; (...)" (Chauí, 1994. p.117)

Em Aristóteles (apud Peters, 1974), é uma característica mais dirigida à produção do que à ação, que emerge da experiência de casos individuais e passa de experiência a *techne* quando as expectativas individuais são generalizadas num conhecimento de causas: o homem experimentando sabe como mas não o porquê. Temos, então: do saber-como (saber experimental) ao saber-porquê (conhecimento das causas) e deste, ao saber-fazer (criativo, poético). A *techne* torna-se, então, um tipo de conhecimento que pode ser ensinado.

É um saber fazer. Um saber fazer que pode ser continuamente reinventado, tornando-se um formar. Pois como bem ressalta Pareyson (1993), o fazer torna-se um formar não quando se limita a executar algo já planejado, a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas. O fazer torna-se um formar quando, durante o processo de transformação da matéria, a concepção, o planejamento e a execução são ações concomitantes; quando as regras são definidas durante o ato criador e quando o fazer inventa o próprio modo de fazer. Este processo de invenção do modo de fazer permite um constante recriar da técnica.

Em dança, o saber fazer diz respeito ao movimento e ao corpo; ao modo como o corpo se movimenta para dançar. A técnica, em dança, é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções de quem dança. Está presente tanto nos processos de criação coreográfica quanto nos processos de aprendizagem de novos estilos de

dança. É, por isso, um modo de informar o corpo e, ao mesmo tempo, um modo de facilitar o manifestar da dança no corpo. Ou tornar o corpo que dança ainda mais dançante.

A MATÉRIA-PRIMA EM TRANSFORMAÇÃO: MOVIMENTO EM PROCESSO DE *TECHNE*

O movimento, enquanto matéria da dança e assim como qualquer matéria que se oferece a uma intenção formativa, já vem carregado de leis, usos, intenções, tradições. No caso da dança, não podemos esquecer que o movimento não é uma "entidade abstrata". Embora fugaz e transitório, o movimento existe no corpo dançante. E o corpo dançante está sujeito a possibilidades e restrições de ordem biológica, social e cultural.

Se corpos humanos, quando dissecados anatomicamente, parecem comportarem mais semelhanças do que diferenças⁴, o mesmo não pode ser dito de corpos vivos, de pessoas em suas relações de prazer, de trabalho, de sofrimento, de amor, enfim, em suas relações de vida.

O corpo humano não é referendado somente pelas suas condições biológicas. O corpo é sempre construído.

Como diz Santin:

"... a arquitetura do corpo não é mais reduzida à engenharia genética, mas resultado de um processo do imaginário humano. (...) a construção do corpo não pode ser vista apenas como corpo individual que eu construo, mas se trata de um corpo que eu construo sob o olhar do outro e para que ele possa ser olhado pelo outro." (Santin, 1995. p.41)

O corpo — ou os corpos — estão sendo constantemente criados/estruturados/construídos; destruídos/desestruturados/desconstruídos/; recriados/reconstruídos/reestruturados, de acordo com valores, padrões, ideologias, perspectivas sociais, estéticas e políticas, coletivas e individuais.

Um corpo dançante é igualmente um corpo em permanente construção. É um corpo onde os movimentos são possíveis a partir do que se informa e do que se oferece a este corpo. Não há "corpo virgem", assim como não

A técnica, em dança, é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções de quem dança. Está presente tanto nos processos de criação coreográfica quanto nos processos de aprendizagem de novos estilos de dança. É, por isso, um modo de informar o corpo e, ao mesmo tempo, um modo de facilitar o manifestar da dança no corpo. Ou tornar o corpo que dança ainda mais dançante.

há movimento humano "natural e universal", pelo menos em dança.

Mauss (1974) ensina que os fatos relacionados aos movimentos, atitudes e hábitos do homem têm de ser entendidos no contexto em que ocorrem⁵. Assim, não há uma maneira natural de caminhar, de sentar, ou de dormir que seja comum a toda a humanidade. Existem, sim, diferentes modos para realizar determinadas ações, diferentes técnicas corporais. Como refere-se Mauss, as técnicas corporais são "...maneiras pelas quais os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos." (Mauss, 1974. p.212). As técnicas corporais são, portanto, características de determinados grupos sociais e são transmitidas através da educação, da imitação, da convivência, da tradição. Desse modo, os atos, atitudes e hábitos corporais, muitas vezes percebidos como fatos naturais, relacionados apenas às características biológicas ou psicológicas dos indivíduos, são consequência, principalmente, de processos educativos e de padrões sociais.

Um corpo dançante é igualmente um corpo em permanente construção. É um corpo onde os movimentos são possíveis a partir do que se informa e do que se oferece a este corpo. Não há "corpo virgem", assim como não há movimento humano "natural e universal", pelo menos em dança.

Assim que, em dança, não há, igualmente, movimentos naturais: os movimentos de dança também constituem técnicas corporais. Katz (1995) trabalha com precisão esta questão:

"Para ser existente, o corpo se constrói fisicamente, isto é, se molda de acordo com as séries motoras que recebe enquanto instruções. Tem o seu modo de existir como corpo (...) Além dele existir com seus contornos e pesos, se move de acordo com a técnica que o treinou. Condicionantes em excesso para algo funcionar tão somente como tabula rasa. (...) O corpo se dá a ver dentro da tal linguagem que adquiriu, isto é, da técnica que o conformou. Na motricidade de cada corpo se recolhem os sinais indicadores do que ele reteve como seu." (Katz, 1995)

Mesmo que não tenham sido submetidos a um processo formal de aprendizagem em dança, quando homens e mulheres dançam, seus movimentos foram de alguma forma trabalhados, moldados de acordo com suas experiências anteriores. Aprender a dançar pode acontecer a partir de vivências coletivas e/ou a partir da observação e execução de movimentos tradicionalmente realizados por determinados grupos, sem que ninguém precise deter-se a ensinar passos de dança. Do mesmo modo, pode-se criar

técnicas pessoais, que reinventarão gestos, passos e movimentos, propiciando um modo particular de se dançar. Mas, certamente, tais técnicas estarão ligadas, de alguma maneira, às experiências dos indivíduos em sociedade: a presença do dançarino é sempre uma presença datada e localizada.

TÉCNICAS EXTRA-COTIDIANAS: O COTIDIANO DO CORPO QUE DANÇA

Volli (apud Barba; Savarese, 1988) faz uma distinção entre técnicas corporais cotidianas e extra-cotidianas. Baseando-se também na concepção de Mauss, define técnicas cotidianas como as técnicas que podem ser consideradas "normais" por diferentes culturas: os modos de caminhar, saltar, levantar pesos, comer, parir, dormir, etc. Qualquer membro de uma sociedade, que se encontra eventualmente em condições apropriadas de sexo e de idade, domina as técnicas cotidianas, cujo aprendizado ocorre, geralmente, em situações não-formais, a partir do núcleo social mínimo.

Por outro lado, as técnicas extra-cotidianas estão relacionadas com funções específicas, geralmente públicas, no campo da religião, da magia, do exercício do poder, da representação teatral e da dança, sendo utilizadas, por exemplo, tanto por sacerdotes, bruxos, xamãs como por oradores, atores e dançarinos. O aprendizado das técnicas extra-cotidianas se dá de maneira mais ou menos formal, por um tempo prolongado ou por um período determinado. Em geral, as técnicas extra-cotidianas produzem um desvio considerável do uso "normal" do corpo, uma alteração dos ritmos, das posições, da utilização da energia, da dor e da fadiga. Toda cultura pode criar espaços de expressão extra-cotidianos, que, mais do que espaços de interação social, são a estruturação de uma experiência que estabelece o nexo entre o físico e o social.

Há uma estreita relação entre as técnicas extra-cotidianas e as sociedades em que são criadas, pois a definição social, os conteúdos transmitidos, os códigos formais, as normas éticas, os critérios de eficácia, os paradigmas estilísticos são elaborados por cada sociedade e determinam profundamente a forma concreta destas técnicas.

Na verdade, as técnicas extra-cotidianas são como que uma segunda cultura de movimento, estruturadas, num corpo, em justaposição às técnicas cotidianas, ainda que, muitas vezes, as técnicas extra-cotidianas se afirmem em contraposição ou enquanto deformação das cotidianas. Um exemplo trazido por Barba & Savarese (1988) diz respeito à alteração do equilíbrio corporal, presente em diferentes práticas de teatro e de dança:

"No teatro Nô japonês o ator caminha sem levantar os pés do solo. Avança sempre arrastando os pés sobre o cenário. Se tenta-se caminhar desta forma, consta-se que o centro de gravidade do nosso corpo desloca-se e, em consequência, o equilíbrio muda. Se alguém quer caminhar como um ator Nô, vê-se obrigado a flexionar ligeiramente os joelhos, o que implica numa pressão da coluna vertebral — e por tanto de todo o corpo — para o solo. (...) Na [dança] Orissi hindu, o corpo das dançarinas deve arquear-se como um S que passa através da cabeça, dos ombros e dos quadris. Em toda estatutária clássica hindu o princípio da sinuosidade (...) parece evidente. Também no teatro Kabuki [japonês], o ator desloca seu corpo em uma ondulação lateral. Este movimento ondulatório comporta uma ação contínua da coluna vertebral que produz incessantemente uma mudança do equilíbrio e por tanto uma relação entre o peso do corpo e sua base: os pés. No teatro balinês, o ator-bailarino se apoia sobre a planta dos pés. No entanto, levanta o quanto pode a parte anterior e os dedos. Esta disposição reduz quase à metade a base de apoio do corpo. Para evitar que caia, o ator se vê obrigado a afastar as pernas e a flexionar os joelhos." (Barba; Savarese, 1988, p.176-177)

A esta alteração do equilíbrio corporal, que modifica a posição cotidiana das pernas, a forma de apoiar os pés no solo, reduzindo consideravelmente sua base de apoio e que se reflete tanto no modo de caminhar, de deslocar-se pelo espaço, quanto no modo de manter-se estático, Barba & Savarese (1988) chamam de "equilíbrio de luxo", um equilíbrio que, em aparência, é inutilmente complexo, supérfluo, e que requer um maior gasto de energia. Mas que, no entanto, permite ao ator ou bailarino uma intensificação da sua presença corporal.

O mesmo "artifício" de alterar o equilíbrio corporal é proposto, no Ocidente, pelo balé clássico. As posições básicas do bale compreendem uma rotação externa das coxas, pernas e pés (o famoso *en dehors*), que resultam numa postura e num equilíbrio corporal dife-

renciados do que é tido como "normal". Isto sem falar no uso das pontas para as bailarinas, que difere radicalmente do equilíbrio cotidiano. Do mesmo modo, boa parte do repertório do balé concentra-se no movimento das pernas, nas transferências do peso do corpo de uma perna para outra e na execução de movimentos com a perna livre.

O balé remonta às cortes italianas e francesas, nos séculos XVI e XVII, tendo evoluído a partir do Renascimento e definindo-se dentro de uma visão de mundo que procurava o conhecimento racional das coisas e dos homens. A técnica do balé foi desenvolvida de acordo com os princípios cartesianos: separação entre corpo e mente, fragmentação do corpo humano em segmentos independentes, mecanização dos movimentos. Nos primeiros tempos, a técnica da dança clássica estava em estreita relação com o gestual da corte, já altamente codificado. Beauchamps⁶, mestre de balé da corte francesa, trabalhando de 1655 a 1687 na Academia Real de Música e Dança, sistematizou movimentos, gestos e passos do bale, criando posições básicas de pés e braços e muitos passos que permanecem no repertório atual.

Bourcier (1987) relata a transformação de um salto "normal"⁷ em um sofisticado salto de bale, um *grand jeté*:

"O *grand jeté* é originalmente, um salto em comprimento: as pernas estão esticadas, a perna auxiliar está atrás da outra e mais abaixo; o torso é trazido para frente para favorecer a amplitude do salto; os braços estão um à frente, para auxiliar o esforço do torso, outro para trás para servir de balanceio; a cabeça acompanha naturalmente o esforço do torso. O movimento de dança é a idealização deste salto natural: deve mostrar com evidência a essência do salto, ou seja, a libertação do peso. Tudo deve ser concebido logicamente para dar a impressão de leveza, o que faz a beleza do gesto: as pernas esticadas em oposição, o mais horizontalmente possível, projetando-se ao mesmo tempo que a trajetória; o torso está ereto, sem rigidez; os braços estão estendidos, em oposição à altura dos ombros, projetando-se também na trajetória; a cabeça permanece reta sobre o torso ou volta-se para o público. *Figura magnífica, em que o corpo se torna imponderável, em que a aparência de esforço está completamente disfarçada.*" (Bourcier, 1989. p.118)

Constata-se, assim, que a evolução de uma técnica de movimento está diretamente

relacionada ao projeto social, ao contexto cultural, aos valores éticos e estéticos: tornar o corpo imponderável, leve, diáfano, disfarçar qualquer esforço humano quando realizar movimentos cada vez mais complexos, tornando o bailarino uma criatura especial, que reflete os valores de uma nobreza ímpar eram alguns dos objetivos do balé, estruturados, no corpo, através das técnicas extra-cotidianas.

Um dos objetivos das técnicas de dança é, justamente, naturalizar o movimento: um movimento que não é natural, que é motivado e construído torna-se aparentemente natural, torna-se de fácil execução para o bailarino (ou ao menos aparenta ser de fácil execução). Esse movimento passa a pertencer a seu repertório de movimentos, passa a fazer parte do seu modo de ser corpo. Mais do que disfarçar o esforço, é necessário incorporá-lo e torná-lo dança.

Se o balé tem como um de seus princípios básicos Verticalidade e conseqüente distanciamento do solo, já a dança moderna procura modificar radicalmente a relação do dançarino com o chão: ao invés de uma fuga da força da gravidade, propõe intensificar o contato com o solo, seja através de movimentos em posições sentadas, deitadas ou ajoelhadas, seja através do uso dos pés descalços. Mesmo assim, as diferentes técnicas de dança moderna também operam uma transformação dos movimentos cotidianos e uma alteração do equilíbrio "normal", o que ocorre, porém, em acordo com a visão estética e política dos seus criadores.

A dança moderna, desde o seu surgimento no início do século XX, na Europa e nos Estados Unidos, teve como um dos seus principais objetivos expressar as inquietações e contradições do seu tempo. Desenvolveram-se várias técnicas de dança moderna, partindo de diferentes concepções de homem, de corpo e de movimento. Ao contrário do balé clássico, ela não pretendeu estabelecer um novo código, permeado por rígidos princípios técnicos e universalmente válidos. Desse modo, não se estabeleceu um sistema único para a criação, execução e o ensino da dança moderna. Ao contrário, foram criados diversos métodos que deveriam atender às diferentes concepções, necessidades e intenções de seus criadores

Para Martha Graham⁸ a técnica deve permitir ao corpo chegar à sua plena expres-

sividade: a técnica da dança tem como fim treinar o corpo para responder à qualquer exigência de um espírito que saiba o que se quer dizer. Os princípios da técnica de Graham são:

- o ato de respirar como ponto de partida para o movimento: os movimentos se originam do ritmo criado pela alteração entre inspiração e expiração, entre contração e relaxamento;
- a região pélvica e genital é a base de apoio para todos os movimentos do corpo, os movimentos se originam a partir do centro do corpo, o corpo é trabalhado enquanto totalidade, sem segmentação entre troncos e membros;
- o movimento se intensifica e se dinamiza;
- a relação com o chão, com a terra é uma presença constante.

Na técnica de Graham, mesmo os exercícios realizados no solo provocam alterações da postura e do equilíbrio cotidianos, originando movimentos intensos e dinâmicos, que se traduzem, muitas vezes, em impulsos bruscos e convulsivos e em projeções violentas do corpo inteiro, nas quais espasmos e esforços são visíveis.

Estas formas criadas por Graham estão em pleno acordo com sua visão de mundo e sua postura de vida: Graham consolida os princípios técnicos de sua dança entre os anos 30 e 40, buscando, nas suas criações, refletir as angústias provocadas por uma crise econômica e por uma situação política instável, o período entre-guerras. Os impulsos violentos, as torções bruscas do tronco e as contrações percussivas — verdadeiras marcas registradas no trabalho de Graham — expressam as preocupações desta artista que em 1937 cria *Immediate Tragedy* e *Deep Song*, inspiradas na Guerra Civil Espanhola.

Buscando exemplos na dança Ocidental, vê-se que a chamada dança pós-moderna⁹ buscou construir repertórios gestuais sem relação alguma com as formas de dança até então existentes no contexto da dança teatral do Ocidente, ou seja, o balé clássico e as diferentes técnicas de dança moderna. Na sua tentativa de buscar um "grau zero da dança" reconheceram nos movimentos e ações do dia a dia — caminhar, correr, sentar, vestir-se, despir-se — os elementos a partir dos quais seria possível elaborar uma dança em diálogo com a realidade cotidiana.

A pesquisa e a experimentação, na dança pós-moderna, estão alicerçadas na observação e análise dos movimentos corporais, mas também se apoiam numa matriz ideológica em que estão presentes a contestação ao modo de vida americano, as lutas pelos direitos das minorias e uma nova forma compreensão do corpo: o corpo como o lugar onde tudo acontece — a repressão, mas também o desregramento; a inspiração, mas também a matéria para a criação.

Ao mesmo tempo em que há uma "bandeira política", expressa no e pelo corpo, os processos de investigação, de pesquisa e de experimentação voltam-se para o próprio corpo, para os movimentos cotidianos do corpo. Há um aprofundamento nas possibilidades de movimento deste corpo, um corpo que não foi treinado pelo bale ou pela dança moderna, mas um corpo comum, que vai sendo observado, analisado, estudado, reestruturado por métodos inventados pelos coreógrafos e também por práticas estranhas à dança ocidental, como artes marciais, yoga, práticas corporais terapêuticas.

É possível acreditar que a dança pós-moderna rompe com o pressuposto de que a dança se faz modificando, transformando os movimentos cotidianos? É possível pensar que a dança pós-moderna aboliu o virtual, o espetacular, o não-usual da dança?

Nem tanto. Apesar de dizerem "Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não à magia e à ilusão, não à imagem de astro, não ao estilo, não ao erotismo, não à emoção ..." (Rainer apud Michel; Ginot, 1995. p.143) e de proclamarem que desejavam fazer dança com tudo, menos com movimentos de dança, as investigações conduziam e conduzem à transformação dos movimentos cotidianos.

Trisha Brown¹⁰, por exemplo, preocupou-se em estudar a ação da força de gravidade sobre o corpo. Explorou movimentos elementares, como a marcha/caminhada, porém sobre suportes não-horizontais, o que permitiu-lhe examinar os efeitos do peso sobre o corpo posicionado em condições gravitacionais diferentes das habituais: numa de suas performances — *Man Walking down the Side of a Building*, de 1970 — um bailarino caminha pela parede de um edifício. Realiza um movimento cotidiano — caminhar — porém

em um contexto completamente diferenciado do contexto usual, numa situação que provoca uma readequação em sua postura e no modo de executar os movimentos. Remetendo-nos às noções de técnica e de técnica extra-cotidianas trabalhadas até aqui, é possível entender que esta criação proposta por Trisha Brown engendrou uma técnica de movimento particular, destinada a uma dança singular.

Como sugerem Michel; Ginot (1995), os coreógrafos e dançarinos pós-modernos, a partir de seus processos de experimentação, criaram técnicas de movimento diferentes das existentes:

" *Set e Reset* (1983) [de Trisha Brown] sobre uma música obstinada de Laurie Anderson, retoma a exploração do espaço vertical, ocupado por telas flutuantes de Rauschenberg, que projetam imagens turbulentas/estouradas do mundo de hoje. É o 'período vigoroso', segundo seus próprios termos, de uma coreógrafa que produz, aos poucos e lentamente, cada peça fazendo-a objeto de uma pesquisa autêntica; deste modo, a intensidade dos jogos de quedas e recuperações se encaminha para maior virulência, os bailarinos projetados e interceptados em pleno vôo devem seu virtuosismo a uma técnica totalmente original, que exclui estritamente toda referência à tradição coreográfica." (Ginot; Michel, 1995. p.155)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em se tratando de dança, a técnica ou as técnicas, entendidas enquanto um modo de fazer, podem surgir a partir das necessidades da coreografia e/ou das necessidades do coreógrafo, mas estão sempre ancoradas em um mundo, em uma dada realidade e, por isto, de certo modo, estão destinadas a participar e a partilhar dos acontecimentos de seu lugar. Além disso, uma técnica surgida em um processo particular pode passar de um procedimento individual para um procedimento consagrado pelo uso coletivo. Isto porque:

- os "formadores" (bailarinos, coreógrafos, professores) podem estar participando de uma mesma situação histórica e de um mesmo ambiente cultural, ligados a seu tempo, porém podendo reagir à sua própria época;
- dificilmente se começa do nada, ainda mais se tratando de corpo em movimento;
- é uma característica intrínseca de toda realização a de estimular depois de si toda uma série de imitações mais ou menos inventivas e tor-

nar-se princípio regulador de novas e derivadas formações;

- a criação e descoberta de novas técnicas trazem um concreto desenvolvimento de possibilidades que podem ser desdobradas, continuadas ou interpretadas por executantes diversos.

vel específico da obra ou do sistema de que os artistas fazem parte. Há uma tradição estilística precedente, que é assimilada sob o modo de formar, que exerce tanta influência quanto as ocasiões históricas e os postulados ideológicos.

Portanto, o contexto de formação e transmissão das técnicas de movimento pressupõe esta rede complexa de influências, que envolve desde os estudos das técnicas de movimento, quanto as experiências artísticas, as informações a que se tem acesso, os modos de se entender a dança, as concepções de mundo e os diferentes estilos de vida. Da mesma forma, este é um contexto que se realiza nos corpos dos bailarinos. Seus corpos abrigam não só a matéria-prima para a formação e criação da obra, mas são também o lugar por onde todas essas informações transitam.

O contexto de formação e transmissão das técnicas de movimento pressupõe esta rede complexa de influências, que envolve desde os estudos das técnicas de movimento, quanto as experiências artísticas, as informações a que se tem acesso, os modos de se entender a dança, as concepções de mundo e os diferentes estilos de vida. Da mesma forma, este é um contexto que se realiza nos corpos dos bailarinos. Seus corpos abrigam não só a matéria-prima para a formação e criação da obra, mas são também o lugar por onde todas essas informações transitam.

Cabe ressaltar que as técnicas de movimento, inclusive as técnicas tradicionais, já consagradas, são o resultado de processos em que se acumulam tradições e inovações, necessidades e intenções formativas, concepções filosóficas, estéticas, políticas, religiosas de diferentes coreógrafos, professores e bailarinos, influenciados pelo contexto de cada época. Considero importante destacar, também, que este não é só um contexto histórico e social. Como diz Eco (1971) há uma complexa rede de influências que se desenvolve ao ní-

Coreografia:

Valsa - Estudo Coreográfico nº 3, de Heloísa Feres



Foto:

Márcio Lana

Nessa perspectiva, as aulas de dança são um *locus* privilegiado para a formação dos bailarinos. Muitas vezes, o aprendizado se dá numa relação mestre/discípulo, como no caso da dança moderna, em que grandes mestras — a exemplo de Martha Graham — formam uma "descendência", que, em muitos casos, não se limita a seguir seus postulados, mas inicia outras pesquisas sobre o movimento e inaugura novas maneiras de se dançar e de se pensar a dança.

Do mesmo modo, as experiências de criação em dança não prescindem de técnicas de movimento. Mesmo quando são inovadoras, elas são porque, dentre outros motivos, criam novas técnicas, criando novos modos de formar. Portanto, as técnicas extra-cotidianas são o cotidiano do corpo dançante porque quem dança está sempre se valendo delas, incorporando-as, seja enquanto técnicas codificadas que se aprende em aula, através de exercícios estruturados, seja em processos de experimentação, em que novas técnicas são constantemente criadas.

Sendo assim, deixar o corpo dançar é deixar-se arrebatado pelo movimento, mas é também deixar o corpo conhecer diferentes maneiras de dançar — através da aquisição, criação e recriação de técnicas corporais — para poder optar pela sua melhor maneira de fazer dança. E também para tornar-se mais expressivo, já que em dança expressivo é aquilo que se torna visível no corpo, através dos movimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugênio ; SAVARESE, Nicola. *Anatomia dei actor*. dicionario de antropologia teatral. México : Edgar Ceballos, 1988.
- BARIL, Jacques. *La dama moderna*. Barcelona : Paidós, 1987.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo : Martins Fontes, 1987.
- BRUNI, Ciro. *Danse et Pensée: une autre scène pour la danse*. Paris : Germs, 1993.
- CHAUÍ, Marilena. *introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo : Brasiliense, 1994. vi.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo : Perspectiva, 1971.
- FARO, Antônio José ; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro : Zahar, 1989.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*. São Paulo : PUC/SP, 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- . *Em dança, materialidade do corpo é o limite. O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 30 abr. 1995. Caderno 2, p. D7.
- KLEMOLA, Timo. *Frame, Look and Movement: the phenomenology of dance. Ballett International*. Colônia, n. 2, p. 13-17, fev., 1991.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo : Perspectiva, 1980.
- MAUSS, Mareei. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo : EPU, 1974, v. II.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro : Freitas Bastos, 1971.
- . *Os Pensadores: textos selecionados*. São Paulo : Abril Cultural, 1984.
- . *O olho e o espírito*. Portugal : Vega, 1992.
- MICHEL, Marcelle ; GINOT, Isabelle. *La danse au XX siècle*. Paris : Bordas, 1995
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis : Vozes, 1978.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- SANTIN. *Educação Física: ética, estética, saúde*. Porto Alegre : EST, 1995.
- . *A biomecânico entre a vida e a máquina: um acesso filológico*. Ijuí: UNIJUÍ Ed., 1996.

NOTA

¹ O termo formativo é utilizado especialmente por Pareyson (1993), na sua obra *Estética da Formatividade*, onde o autor entende a arte como processos de configuração de matérias-primas, que resultam em obras que se dão a reconhecer através de seu intrínseco caráter de forma.

² Merleau-Ponty, 1984, p. 151

³ Merleau-Ponty, 1971, p. 328

⁴ De acordo com Santin (1996), já no século XVIII, Goethe denuncia que a anatomia em cadáveres não encontra mais o essencial do corpo. Do mesmo modo Sartre, em nosso século, proclama que "a reconstituição sintética do vivente feita pela fisiologia a partir de cadáveres está condenada, desde o início, a nada compreender da vida, pois ela a concebe simplesmente como modalidade particular da morte. A anatomia, também, como estudo da exterioridade, só é perceptível num cadáver, o

qual é apenas o passado de uma vida, um simples vestígio." (Sartre, apud Santin, 1996, p.20)

⁵ Mauss se refere a Aristóteles para trabalhar com a noção de *habitus*, indicando que este termo traduz com mais precisão o que Aristóteles entendia por faculdades de repetição da alma ou hábitos metafísicos.

⁶ Pierre Beauchamps (1636-1705), França.

⁷ Normal entendido como o que é possível de ser executados pela maioria das pessoas no contexto da época.

⁸ Martha Graham (1894-1991), americana, uma das mais importantes criadoras da dança moderna americana.

⁹ A dança pós-moderna é um movimento americano que teve início nos anos 60, a partir das experiências de um grupo que realizava *performances* na Judson Church, em Nova York. *Performances* e não representações ou espetáculos, pois os *performers* são aqueles que executam uma ação. Os pós-modernos colocaram em questão os valores e práticas da dança moderna. As experiências na Judson Church encerram-se nos

primeiros anos da década de 70. No entanto, seus artistas continuaram seus trabalhos, criando novas linhas de pesquisa em dança. Os principais nomes da dança pós-moderna são: Lucinda Childs, Trisha Brown, Meredith Monk, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simoni Forti.

¹⁰ Trisha Brown, bailarina e coreógrafa americana, um dos principais nomes da chamada dança pós-moderna. As informações sobre sua obra foram retiradas de Ginot & Michel, 1995.

UNITERMOS

Dança - Técnica - Movimento

* *Mônica Fagundes Dantas é professora auxiliar do Departamento de Ginástica e Recreação da Escola de Educação Física da UFRGS, mestre em Ciências do Movimento Humano pela ESEF/UFRGS.*