

Rosa Maria Hercoles

**Formas de Comunicação do Corpo – novas
cartas sobre a dança**

Programa de Estudos Pós-Graduados em
Comunicação e Semiótica – PUC/SP
São Paulo – 2005

Rosa Maria Hercoles

**Formas de Comunicação do Corpo – novas
cartas sobre a dança**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, na área de concentração – Tecnologias da Informação, sob orientação da Profa. Dra. Helena Tânia Katz.

Banca Examinadora:

Agradecimentos:

Helena Katz – por sua indispensável orientação para a realização desta pesquisa.

Vera Sala – pela parceria no trabalho criativo, sempre povoado por férteis questões.

Christine Greiner – por seus questionamentos e pela valiosa participação na ignição de várias reflexões que ocupam esta tese.

Márcio Aurélio – pelo seu respeito amigo e por suas preciosas sugestões.

Maurício Gaspar – pelo auxílio na seleção e preparação das imagens.

Dedico este trabalho a todos que pensaram e pensam a dança como meio de expressão e, portanto, de comunicação.

Resumo

A forma de comunicação via carta marca momentos fundamentais na história da dança. Talvez a publicação mais conhecida nessa área seja – *Cartas sobre a Dança e os Balés* – (1759), de Jean Georges Noverre. Ele escreveu quinze cartas, escolhendo esta forma literária de texto para comunicar a questão central da dança de seu tempo, a saber, as relações entre técnica e expressividade do corpo.

Esta tese parte da hipótese de que a forma de comunicação escolhida interfere no processo de comunicação que se estabelece. E apóia esta hipótese em uma compreensão de que há evolução também na cultura (Dawkins, 1979, 1998, 1999, 2001). Assim, aqui se busca sempre vincular a mídia escolhida (manuais, livros de divulgação, manifestos, periódicos, etc) à qualidade da informação veiculada.

Para praticar, de fato, esta hipótese o texto aqui desenvolvido adotou também a forma de carta. Tal escolha se mostrou necessária para permitir que fosse testado o conceito evolucionista de relação de co-dependência entre corpo e ambiente. Ao empregar a forma carta, surge o modo de tratar os assuntos por elas elencados.

Contrariando o senso comum desinformado, que faz proliferar os entendimentos de que a dança se transmite por tradição oral, aqui se demonstra a importância das publicações e, mais especificamente, a dos seus meios de divulgação.

Abstract

The epistolary communication has left its mark of dance history. Perhaps the most known publication in this area is – *Letters on Dance and the Ballets* – (1759), written by Jean Georges Noverre. He wrote fifteen letters, choosing this literary form to communicate a central question of his time surrounding dance, that is, the relationships between technique and expressiveness.

This thesis grows from the hypothesis, which states that the form of communication chosen interferes in the process that it establishes. This hypothesis is supported by the understanding that there is evolution also in culture (Dawkins, 1979, 1998, 1999, 2001). Therefore, here we always try to connect the chosen medium (manuals, publication books, manifestos, periodicals, etc) with the quality of its information.

To put into practice this hypothesis, the text here elaborated also takes the missive form. This choice became necessary in permitting the testing of the evolutionist concept of co-evolution between body and environment. The missive form permitted a way to approach the discussed subjects.

Contrary to misinformed common sense, which states that information about dance is handed down by oral tradition, here we see the importance of the published form and, more specifically, of its divulgations mediums.

Índice

Introdução – pg 09

Carta I para Aristóteles – pg 24

Glossário da Carta I – pg 33

Carta II para Jean Georges Noverre – pg 49

Glossário da Carta II – pg 61

Carta III para Michel Fokine – pg 73

Glossário da Carta III – pg 86

Carta IV para Pina Bausch – pg 101

Glossário da Carta IV – pg 114

Tópicos da Dramaturgia – pg 126

Referências Bibliográficas – pg 130

Introdução

No final dos anos 80, uma outra especificidade dentro da dança começa a se desenhar, fazendo surgir uma instância voltada exclusivamente para o entendimento do que vem a ser a sua dramaturgia. Cabe esclarecer, porém, que a expansão dos domínios da dramaturgia para além dos limites exclusivos da prática teatral, fazendo-se presente em outras formas de arte, não se relaciona com a simples transplantação do conhecimento de um domínio em outro. Partindo-se do pressuposto de que a dança é uma área de produção de conhecimento e, como tal, discute, propõe e soluciona as questões específicas do seu fazer artístico, se impõe a necessidade de uma reflexão sobre o que vem a ser a sua dramaturgia, aqui entendida como a instância que não se reduz a execução técnica dos passos ou ao desenho coreográfico.

Como em qualquer área de conhecimento, a emergência de um novo campo investigativo traz consigo a necessidade da construção de um entendimento próprio, capaz de produzir tanto uma delimitação precisa da área em questão, quanto uma fundamentação conceitual que

atenda às suas especificidades. Por esta razão, o esforço reflexivo desta tese diz respeito às questões inerentes a esta especialidade profissional dentro da dança.

Etimologicamente, a palavra dramaturgia, de origem grega, significa compor um drama. (Pavis, 1988:155). Trata-se, portanto, em seu sentido mais geral, da instância que se ocupa com a identificação, a proposição e o estabelecimento dos critérios que irão orientar a construção de uma obra dramática. Atualmente, tais critérios não se encontram determinados *a priori*, mas sim, surgem do conjunto de opções estéticas e conceituais que todos os profissionais envolvidos numa composição, coreográfica ou teatral, realizam ao longo do processo criativo. Ou seja, a dramaturgia de agora não cabe em definições por escola, estilo, etc, uma vez que se constrói no tempo real da criação – afinal, ela se constitui em um de seus parâmetros. Já a palavra drama, do grego drao, significa agir. Assim, a dramaturgia em um sentido mais particular, diz respeito à configuração da ação dramática. Por essa razão, definir o que é ação em dança torna-se crucial para a delimitação do entendimento do que vem a ser a sua dramaturgia.

Para a noção clássica de dramaturgia, engendrada no séc. XVII e fundamentada na normatização proposta pela poética aristotélica, toda ação se limita e se organiza em torno de um evento central, tudo deve necessariamente convergir para a solução do conflito exposto pela trama. O modelo de ação se encontrava dentro de regras restritivas, de modo a não afetar as convenções sociais do decoro, ou a verossimilhança com a

realidade. Tratava-se, portanto, de uma ação construída a partir da idéia de imitação, decorrente de uma tradução equivocada do conceito aristotélico de *mimeses*, que será discutido na Carta I desta tese.

No séc. XVIII, embora os modos de construção dramática tenham permanecido atrelados a uma lógica determinista causal, surge a necessidade de se explorar a coerência das relações e as especificidades dos elementos constitutivos de uma composição dramática. Alguns criadores começaram a se opor à regra da “imitação” da realidade, até então, inabalada. Entre eles, o dramaturgo alemão Gotthold Ephaim Lessing (1729-1781) e o coreógrafo francês Jean Georges Noverre (1727-1809) que, em suas respectivas obras, – *Dramaturgia de Hamburgo* (1767) e *Cartas sobre a Dança e os Balés* (1759), focam suas reflexões na construção de uma ação dramática coerente. Ambos se dedicaram à busca das qualidades formais das ações, como um meio de se promover uma construção lógica da cena, onde forma e significado pudessem coexistir.

As idéias inaugurais destes criadores-autores instituem as condições necessárias para que hoje pensemos na ação como uma ocorrência que emerge do processo de implementação de uma questão temática no e pelo corpo. Isso significa tratar a dramaturgia como uma forma de expressão específica e adequada para cada composição e, de imediato, essa proposta carrega uma questão lógica que deve ser indicada: sendo local (específica de cada obra), como pode ser tratada como uma questão geral (de todas as obras)? Dentro desta perspectiva, a dramaturgia se relaciona a um processo de produção signíca que se

estabelece pela tradução de um conceito ou de uma idéia para a ação cênica, bem como, diz respeito à exploração do que é passível de tradução através de protocolos investigativos particulares. Todavia, mesmo sendo particulares, inscrevem-se em uma questão geral, como veremos no transcorrer do texto.

Mas, afinal, o que vem a ser ação em dança? Para responder, precisamos primeiramente buscar algum entendimento do que vem a ser a ação humana. O corpo humano adquiriu várias capacidades, ao longo de sua trajetória evolutiva. Entre elas, a de perceber e a de se movimentar, competências necessárias à sua permanência enquanto espécie e sobrevivência enquanto indivíduo. Talvez, por esta razão, tenha se estabelecido a lenda de que todo ser humano é capaz de dançar. Contudo, o que pretendo esclarecer é que o ato de dançar, quando além do domínio da espontaneidade, diz respeito à conquista de padrões de movimento especializados, distintos de nossas atividades cotidianas.

Estas capacidades ontogenéticas são denominadas como sensório-motoras. Chamam-se ontogenéticas porque se referem as aquisições da espécie e assim se diferenciam das filogenéticas, que se referem as aquisições do indivíduo. Cabe esclarecer que não se trata da assunção do termo nos mesmos moldes do *cognitivismo clássico* ou do *behaviorismo*, onde, respectivamente, os inputs/outputs e os estímulos/respostas são entendidos como operações hierárquicas plenamente configuradas, dualizando a relação cérebro-corpo. Para estas teorias, o sistema motor se restringe ao modo como o cérebro computa as informações, previamente

armazenadas, gerando comandos pré-determinados para a ativação muscular que irá produzir os movimentos ou algum comportamento deles resultantes.

Estudar a ação humana sem dúvida implica no entendimento do papel desempenhado pelo cérebro e pelos músculos, mas, também implica em considerarmos os seus outros componentes – receptores de sensibilidade, neurônios, segmentos ósseos e articulações; bem como, o modo como se organizam para a execução de algum movimento. É preciso salientar ainda que, a percepção desempenha um papel imprescindível para que esta organização ocorra, uma vez que ela não opera simplesmente como uma condutora passiva das sensações, assim como, o movimento não é apenas um output ou resposta, de um programa motor organizado hierarquicamente entre operações centrais e periféricas.

As informações que constituem nossos corpos não são unicamente uma quantidade de configurações previamente estocadas, mas sim, a matriz de um processo que emerge da relação entre todos os componentes presentes no corpo. A informação como um meio através do qual uma relação operacional possível é selecionada e processada.

Eugene C. Goldfield, pesquisador associado do Departamento de Psiquiatria do Children's Hospital de Boston e da Escola de Medicina de Harvard, em *Emergent Forms* (1995), busca eliminar a dicotomia entre funções centrais e periféricas. Propõe que as funções sensório-motoras sejam entendidas como subsistemas que se configuraram

cooperativamente e se simbiotizaram no que ele denomina *sistemas de ação* que, por sua vez, são condição para o estabelecimento de um sistema nervoso que evoluiu para cooperar com estas propriedades naturais do corpo. Para ele, os sistemas de ação são uma constelação de conexões complexas situadas em diferentes níveis do sistema nervoso, cujas operações são adaptativas e circunstanciais. As capacidades de perceber e de agir são entendidas como adaptações ontogenéticas, onde vários processos regulativos operam paralela e multidirecionalmente, e um de seus traços evolutivo é a manutenção de um grau de liberdade na relação das propriedades dos componentes durante o processamento das informações, de modo a garantir a aquisição de novas capacidades. Entre elas, a de dançar.

Os modos de ação são a coleção de posturas e movimentos, selecionados durante a evolução da espécie, que requerem a regulação da percepção. Os sistemas perceptivos são entendidos como sistemas de ação na medida em que são investigativos. O processo de perceber pressupõe uma orientação dos órgãos dos sentidos para os recursos internos momentaneamente disponíveis. Tratando-se, portanto, de um processo ativo de detecção de informações específicas, possuidor de uma composição complexa e variabilidade plástica. São processos auto-regulativos que envolvem habilidades exploratórias tanto da extração da informação quanto da convergência e integração da multiplicidade das informações selecionadas. (Goldfield, 1995:65-70).

Cada órgão perceptivo possui uma função distinta, a percepção está equipada com receptores especializados na transdução da informação, entendida como a detonadora de um processo que pressupõe que uma operação possível seja selecionada. Por exemplo: os receptores envolvidos na orientação espacial são distintos dos envolvidos na manutenção da postura ou no sistema auditivo, mas, a exploração perceptiva da origem de algum som requer uma atividade coordenada entre todos eles. Apesar de distintos, esses subsistemas compartilham funções comuns, na medida em que suas propriedades se mantêm estáveis enquanto suas operações se modificam, para que possam ser cooperativos.

Em resumo, os sistemas de ação, propostos por Goldfield, são agregados macroscópicos organizados em subsistemas (sensório e motor) capazes de cooperarem, governados por leis físicas, e com a possibilidade de operarem através de variadas configurações processuais. Dentro desta perspectiva, uma ação motora, de modo geral, é o produto de forças musculares que se encontram condicionadas tanto à forma do corpo quanto às forças físicas que agem sobre esse corpo. Assim sendo, qual seria a distinção de uma ação num corpo que dança, uma vez que, em dança, mover é agir?

Os movimentos humanos são adaptações ontogenéticas, configurados como padrões de comportamento que podem ser modificados pelas experiências particulares de um corpo durante sua existência, regulados por componentes microscópicos que atuam nos

ciclos percepção-ação. Então, algo precisa ser modificado na relação entre estes subsistemas cooperativos de modo a se promover a transformação de atividades espontâneas (como: correr, pular, rolar, etc) em padrões de ações especializados (como: giros, quedas, saltos, etc), implicando em um processo de aprendizado que irá promover a remodelação das conexões neurais que participam das operações realizadas pelos ciclos percepção-ação.

Para que ocorra a especialização tátil-sinestésica, necessária ao corpo que dança, a relação entre os componentes mecânicos (ossos/alavancas, músculos/molas e articulações/roldanas), envolvidos na realização de qualquer movimento, precisa ser redefinida. Este processo, também, implica na reconfiguração dos limiares de disparo dos receptores da sensibilidade proprioceptiva ou cinestésica, que se localizam nos músculos e articulações (fuso muscular e complexo tendinoso de Golgi). De modo que possam se comportar de diferentes modos, coordenando, pela mediação do sistema nervoso, atividades cada vez mais complexas.

As mudanças nestas relações, provenientes do treinamento em dança, vão agir sobre as adaptações ontogenéticas para que uma capacidade pré-adaptada possa se especializar, fazendo surgir outros modos de organização para a ação motora e para a formatação dos movimentos. A relação com o ambiente ocupa um papel crucial nessa operação, uma vez que tanto imprime condições particulares ao corpo quanto se modifica nesse processo. Os sistemas de orientação espacial (tátil) e de controle da postura, matriz para a distribuição das forças entre

os músculos (sinergia), necessária ao movimento, se especializam. A exploração das possibilidades relacionais, entre as forças internas (muscular) e as forças externas (físicas), faz surgir uma nova ordem, que diz respeito à emergência de um sistema de ação diferenciado.

A mudança na relação entre as forças funda uma nova família de possíveis trajetórias de movimento, manifestando um tipo de organização com múltiplas escalas da ação sensório-motora que podem funcionar sobre uma ampla variação de demanda espaço-temporal (Goldfield, 1995:118). Aprender a dançar diz respeito, portanto, à constituição de um conhecimento que envolve a complexificação de capacidades espontâneas pré-adaptadas.

Retomando as questões estéticas, o termo dramaturgista, do alemão dramaturg, foi cunhado para diferenciar o profissional que fará o acompanhamento crítico durante o processo de composição de uma obra, junto daquele que escreve o texto teatral. Lessing foi considerado o primeiro dramaturgista teatral. Mas, o fato da figura deste profissional, se tornar uma constante nas produções de dança somente nas duas últimas décadas do séc XX, um procedimento adotado, a princípio, por grande parte dos criadores europeus, não significa dizer que a dramaturgia da dança somente surge neste mesmo período, uma vez que, poderíamos considerar Noverre como tendo sido o primeiro dramaturgista em dança.

Além disto, alguma preocupação dramaturgica esteve eventualmente presente durante toda a história da dança. Manifestada nas obras de alguns coreógrafos que, de algum modo, já anunciavam o

entendimento de que uma peça de dança é composta por um tecido de relações coerentes, estabelecidas por necessidades circunstanciais, não se tratando, portanto, da simples adição de materiais. Se colocado em outros termos, trata-se da criação de algo que, apesar de compartilhar propriedades heterogêneas, apresenta uma organização que se encontra inseparavelmente conectada, e não simplesmente agrupada. Podendo-se entender a dramaturgia, dentro de seu aspecto mais geral, como sendo a instância responsável pelo estabelecimento de tais conexões.

Todavia, esta pesquisa não se dedicará à realização de um mapeamento histórico da dramaturgia da dança, nem tampouco, ambiciona realizar uma análise exaustiva das obras aqui elencadas, ou esgotar as questões dos autores que serão mencionados. Tentará traçar uma possível linhagem das questões envolvidas nesta nova prática profissional para, através da sua ancestralidade, identificar as idéias que atravessaram os séculos e que sobrevivem nas reflexões que hoje se processam.

Deste modo, a questão temporal se impõe como algo crucial para a proposição de que o fato da dança ter-se mantido, por séculos, apartada da figura do dramaturgista, não significa dizer que ela não possuísse uma dramaturgia. Então, se o que estará em discussão é o tempo de permanência das idéias, o modo como estas serão apresentadas requer um certo cuidado formal.

A busca por uma forma de texto que fosse coerente com a questão temporal resultou na escolha de resgatar o meio de comunicação – *cartas*.

Antes do evento da tipografia e da editoração a história da humanidade se encontra permeada por cartas, com a função de verdadeiros tratados e manifestos. Um recurso utilizado por cientistas, filósofos e artistas para dialogar com o mundo, um meio de proliferação de idéias, onde dúvidas e descobertas eram apresentadas e confrontadas. Felizmente, hoje, os e-mails restauram o que foi, por um longo período, o único meio de comunicação à distância. Visando não interromper o fluxo que o formato carta proporciona, após cada uma delas haverá um glossário com a explicação dos seus termos técnicos.

Encontrar no passado as referências de análise surgidas dentro do próprio domínio da dança remete esta pesquisa a alguns coreógrafos que já haviam refletido sobre a importância de se estabelecer uma dramaturgia da dança, antes mesmo que assim ela fosse nomeada. Entre eles destacam-se: o francês Jean Georges Noverre (1727-1809) e o russo Michel Fokine (1880-1942). Ambos, dentro das possibilidades lógicas e conceituais de seu tempo, séculos XVIII e XIX, almejavam a construção de uma unidade estética para suas produções artísticas, o que os levou a conceber a obra coreográfica como uma ocorrência que emerge de um conjunto coerente de relações.

Estes coreógrafos realizaram grandes reformas na linguagem da dança enquanto buscavam estabelecer uma lógica dramática em suas criações. Seus discursos nos fornecem indícios de que pensar uma dramaturgia da dança implica na investigação das possibilidades de existência material e formal, no corpo que dança, das questões inerentes

às nossas referências temáticas. Havia, portanto, uma preocupação latente com a exploração das capacidades corporais envolvidas na tradução destas questões para o movimento.

Em suas formulações conceituais acerca do corpo que dança, encontram-se algumas reflexões que carregam a proposição de que a dramaturgia não é uma instância central em torno do qual as ações se realizam, mas sim, o entendimento do tipo de configuração que emerge do processo de implementação de algum conceito **no** e **pelo** movimento. Conseqüentemente, isto está relacionado com a descoberta do tipo de instrução que é passível de adquirir existência formal no corpo.

A partir destes coreógrafos, estão criadas as condições para que o corpo deixe de ser pensado como ornamento, no caso de Noverre, ou como legenda, no caso de Fokine, de algo que ocorre além da sua materialidade. As idéias surgidas naqueles períodos pavimentam o caminho para que, hoje, a noção de espetáculo como produto final seja substituída pela idéia de um produto cênico que represente uma solução possível, em constante processo de transformação; que o corpo seja entendido como um meio ativo e processual e não simplesmente como uma espécie de fábrica que apronta produtos; que o movimento seja visto como algo que é reconstruído a cada processo e não como a execução de um modelo dado *a priori*.

Neste terreno fertilizado, por Noverre (Carta II) e Fokine (Carta III), surgem vários coreógrafos, cujas pesquisas de linguagem são pontuais para a história da dança. Mas, como a questão deste trabalho se conecta à

evolução de sua dramaturgia, proponho, dentre todos eles, explorarmos as contribuições realizadas neste campo por Pina Bauch (Carta IV).

Ainda, visando contribuir com o avanço das discussões, em torno do que venha a ser a dramaturgia da dança, se faz necessária uma proposição conceitual que seja capaz de promover o entendimento das condições que possibilitaram a existência de nossos corpos como mídia das informações que o configuram. Para isto, serão utilizadas formulações que entendem o corpo como um sistema aberto de processamento de informações. Neste sistema há que se atentar para as propriedades materiais que o constituem e que possibilitam a constante e imprescindível troca de informações com o ambiente. Partindo-se do pressuposto de que esta troca é contínua e ocorre em tempo real, pode-se aferir que tanto o corpo quanto o seu ambiente estão se modificando e sendo incessantemente construídos.

Em geral, quando uma nova instrução é colocada em um corpo, ocorre um acordo com as informações já pertencentes a este corpo, onde o processo de absorção das informações pelo sistema irá promover a transformação da informação, assim como do sistema que a reconhece. Esta junção cria um conjunto de relações onde, tanto as possíveis aquisições de existência formal quanto a permanência de uma nova instrução se encontram intimamente relacionadas à questão do aprendizado. Trata-se, portanto, de um processo constante de produção de conhecimento. Então, pensar o corpo como processo e processador de informações implica na consideração dos modos como ocorrem estes

acordos entre as instruções inerentes a uma questão temática e o corpo. O corpo que dança está permanentemente imerso neste tipo de processo, pois, quando aqui se fala em tema ou assunto, deve-se entender a proposta de que temas são idéias que se manifestam na forma de movimento.

Cabe ao dramaturgista em dança, este profissional diferenciado que realiza um acompanhamento crítico e continuado de algum processo criativo, cooperar com a identificação e com a formatação no corpo dos entendimentos surgidos em tais acordos. Entre suas funções estão as de problematizar, sugerir estratégias, apontar equívocos e acertos, questionar escolhas, propor critérios de relevância para a seleção dos materiais, promover discussões conceituais, etc. Tudo isto visando assegurar a coerência entre os materiais envolvidos na totalidade da produção e o objeto de investigação do coreógrafo ou do intérprete-criador.

Finalmente, esta tese tem como objetivo contribuir para a qualificação que se faz urgente, no Brasil, da problemática e das questões envolvidas neste novo domínio profissional. Cresce o interesse por dramaturgia e, devido à falta de sistematização crítica das informações, o assunto tem sido alvo de vários equívocos.



ARISTÓTELES

Carta I

São Paulo, 12 de setembro de 2003.

Ilustríssimo Sr. **Aristóteles**,

Espero que não julgueis demasiado impertinente minha iniciativa de vos escrever. Mas, simplesmente, não posso evitar. Já faz algum tempo que me ocupo imaginando se, em algum momento de vossa existência, o Sr. poderia supor o alcance e a durabilidade que vosso entendimento de mundo teria. Que vossas idéias sobre as manifestações artísticas não só se espalhariam por toda a Europa (um conjunto de países ainda inexistentes à sua época), mas que, após mais de dois milênios, ainda permeariam as estruturas de pensamento de muitos dos habitantes de um país longínquo chamado Brasil. Teria o Senhor, mesmo num dos vossos mais delirantes sonhos, imaginado tamanho poder?

Entender o alcance de vossas idéias, sobretudo no meio artístico, implica na compreensão de vossa formulação do conceito de **mímesis**, traduzido, sem hesitação alguma, como imitação. Ao focar na construção lógica deste conceito, fui conduzida à conclusão de que ele é absolutamente brilhante, mas confesso que encontro alguns problemas

pelo fato dele estar atrelado a uma idéia de natureza com a qual não compartilho. Para o Sr., os produtos da arte humana consistem apenas na recombinação dos materiais que já estão presentes na natureza, entendida como princípio de vida e de movimento de todas as coisas existentes, sendo que esta natureza, inerente às coisas existentes, somente se manifesta quando uma forma absoluta, perfeita em sua substância ou **essência**, é alcançada. E se estes são os desígnios da natureza, por que não seriam também os da arte? Infelizmente, esta dedução nos conduz ao entendimento de que a arte deveria alcançar resultados definitivos, ou seja, produzir formas fixas ideais a partir do movimento que lhe é inerente. A noção de inerência, no caso, é a que carrega o problema.

Creio que vossa definição de natureza como sendo a substância das coisas que têm o princípio do movimento em si próprias, condiciona os processos artísticos à tarefa de criar formas capazes de alcançar a finalidade da perfeição contida neste princípio de movimento inerente às coisas existentes. Entendo que, para o Sr., somente deste modo natureza e arte estariam em constante interação e compartilhariam o propósito de preencher as imperfeições do homem e de seu ambiente. Mas, o fato das manifestações artísticas humanas serem entendidas como ocorrências naturais não atribuía ao homem o poder de alterar as propriedades substanciais da matéria fornecida pela natureza. Sem dúvida, nesta formulação encontra-se a impossibilidade lógica da mimesis ser entendida como imitação, pois não cabe a ela produzir cópias fiéis das formas

atingidas pela natureza. Tal cenário teórico certamente se modificaria se abandonássemos os entendimentos dicotômicos entre natureza e cultura.

Em vossas concepções, as obras humanas e naturais são distintas. Segundo o Sr., a distinção estava no fato de que a obra da natureza contém o elemento da acidentalidade, que se encontra ausente na obra humana. Assim sendo, cabia ao artista unicamente revisitar os modelos previamente estabelecidos pela natureza, e a partir do procedimento da contemplação revelar a sua aparência, no caso da escultura e da pintura; revelar os sentimentos humanos, no caso da dança e da música; e revelar as ações e paixões humanas, no caso do teatro. Hoje sabemos que o acaso é uma lei que opera em todos os fenômenos. Trata-se de um princípio de mudança que impossibilita a existência de formas fixas e finais e a manutenção de estados imutáveis.

Infelizmente, o equívoco de que a arte imita a vida tornou-se patrimônio de crenças hegemônicas em nosso mundo. Mas vosso conceito de mimesis não produz apenas erros crassos de aplicabilidade, mas, sobretudo, erros de seu próprio entendimento. Espero não estar enganada, mas entendo que para o Sr. a mimesis é um meio capaz de dar continuidade aos propósitos cósmicos e divinos da natureza. Entender a mimesis como um meio não rivaliza com minhas concepções teóricas. De fato, creio que nesta formulação encontra-se o brilhantismo de vosso conceito, mas gostaria de questionar a natureza e a função deste meio.

No final dos anos 70 do séc. XX, o etólogo Richard Dawkins, estudioso do comportamento animal, ao refletir sobre os processos de transmissão

cultural se vale de vosso conceito de mimesis, não no sentido em que a cultura imita a natureza, ou a arte imita a vida. Pensa neste conceito como um meio através do qual as idéias surgidas numa relação de co-dependência entre natureza e cultura, ou corpo e ambiente, se propagam de um cérebro para outro. A este processo de transmissão da informação cultural atribuiu o termo **memética**, e à unidade mínima de transmissão, o termo **meme**.

Sob a luz desta formulação, proponho um outro olhar sobre vosso conceito de mimesis. Poderíamos substituí-lo pelo conceito de meme do Sr. Dawkins, o que não acarretaria grandes controvérsias, uma vez que ambos dizem respeito às idéias que as coisas existentes carregam. Mas, ousando um vôo um pouco maior, se nós substituíssemos vossa teoria da essência (entendida como o caráter substancial necessário à existência de todas as coisas) pelo DNA (unidade de transmissão genética que carrega as informações necessárias para a configuração do design biológico), seríamos forçados a entender a mimesis como sendo o operador que carrega a possibilidade para que algo adquira existência formal. Os resultados produzidos por este processo de materialização de uma possibilidade num existente, conseqüentemente, ficam condicionados ao meio em que este operador estiver atuando. Então, dependendo do domínio em que opera uma mesma mimesis, seja na escultura, teatro ou dança, promoveria a aquisição de diferentes **efeitos fenotípicos**. Esta expressão foi cunhada pelo Sr. Daniel Dennett, filósofo da mente, que analisa a memética do Sr. Dawkins em seu livro *As perigosas idéias de*

Darwin. Lá nos diz que a eficiência de um meme não depende de seu projeto interno, mas do projeto que mostra ao mundo, o seu fenótipo, através do qual ele afeta as coisas em seu ambiente (estas coisas são as mentes e outros memes). Caberia à arte, portanto, a materialização física de possibilidades, ao contrário de vossa atribuição de revelar possibilidades.

Partindo da idéia de que a arte deveria revelar a essência das coisas, o Sr. nos forneceu, em vossa **Poética**, modelos de procedimento que todo artista deveria seguir, propondo que a mimesis da **realidade** seja a função principal de todas as artes. No caso da dança, o protocolo a ser utilizado seria o ritmo, que deveria ser convertido em figuras dançantes com o propósito de revelar as emoções e as paixões da alma, dignificando as ações dos homens através da ação dramática. Provavelmente, nesta vossa formulação repousa soberana a idéia de que a dança nada mais é que imagem em movimento, e que o ato de dançar se concretiza pela simples junção de passos nascidos do ritmo, em função do qual a ação se torna significativa. Quanto à dramaturgia, entendida como a composição do drama, ou ação, o Sr. propõe que ela deva ser completa, apresentando uma organização com começo (uma exposição), meio (o desenvolvimento de uma intriga ou conflito) e fim (um desfecho), para, deste modo, se atingir uma certa grandeza ideal. Mas, apesar do Sr. entender que estas seriam, necessariamente, as partes constitutivas do todo da obra dramática, afirmando que o todo é maior que a soma das partes, é curioso observar como já estava presente o postulado da **não-**

aditividade, formulado em vossa **mereologia**, onde o Sr. nos diz que as partes são aspectos entrelaçados, abrindo a possibilidade do todo ser pensado como uma relação e não apenas como uma adição.

Mas, desde o século XVIII, quando **Noverre** aplicou os vossos conceitos estéticos ao balé, os modos de se pensar a dança têm evoluído continuamente. Cabe esclarecer que não se trata de vossas concepções sobre o modo como se dá a **evolução**. Estou me referindo à evolução pela **seleção natural**, conceito apresentado em meados do século XIX pelo naturalista Charles Darwin que, ao propor uma nova formulação, revoluciona a idéia de que o propósito de todos os seres vivos é a realização de sua própria perfeição, contrapondo-se à vossa afirmação de que todas as transformações ocorrem nesta direção. O Sr. Darwin elabora uma teoria sobre a **origem das espécies** que atribui ao princípio da permanência a razão da evolução. Ao contrário do Sr., que entendia as transformações como ocorrências determinadas *a priori*, ele propõe que mudanças de todos os tamanhos são regidas pelo acaso num processo contínuo, onde estão previstos tanto os erros quanto o novo. Trata-se, portanto, da seleção de **soluções adaptativas** circunstanciais que não estavam imutavelmente pré-determinadas. Estas adaptações têm o propósito de garantir a **replicação** das informações relevantes para a sobrevivência imediata e a preservação dos organismos ao longo do tempo. Então, evoluir não se refere à melhoria ou ao aperfeiçoamento em direção a uma forma que se fixa – embora o senso comum continue utilizando o termo evolução como sinônimo de melhoria.

Retornando à questão da arte, hoje não se atribui a ela a função de completar as lacunas da realidade, nem tampouco a de atingir uma forma fixa e ideal, configurada como produto final; mas sim, a de propor outras realidades possíveis, onde as possibilidades de significação se mantenham em aberto. A criação em dança, por exemplo, tem se caracterizado por processos de pesquisa e produção de **linguagem** onde protocolos investigativos variados e distintos são desenvolvidos para implementar uma questão temática no movimento. Não mais se trata, portanto, de uma ação que objetiva o aperfeiçoamento da realidade ou a sua transcendência. Cabe esclarecer que a idéia de linguagem a qual me refiro não se restringe à língua, mas diz respeito a todo e qualquer fato cultural que se constitua como uma prática voltada para a produção de significado. Proponho, então, que pensemos a linguagem como condição para a expressão de todo e qualquer pensamento, que adquirirá visibilidade através de uma ação produtora de sentido.

Podemos relacionar esta circunstância atual, em grande parte, à revolução **informacional** ocorrida nos anos 60 do século XX que produziu, em todo o globo terrestre, uma mudança vultuosa nos entendimentos sobre o modo como ocorrem os processos de comunicação. Nesta época, alguns conceitos, surgidos na passagem do século XIX para o XX, ganham maior abrangência e provocam uma transformação considerável, tanto na realidade quanto no modo como a **percebemos** e a **representamos**. As idéias de incompletude, fragmentação, não-linearidade, não-hierarquia, simultaneidade e de ruptura das simetrias, passam a ser incorporadas pelas

composições coreográficas, alterando e diversificando seus modos de organização.

Mas a idéia de que a ação dramática fala de algo que foge à percepção, que fala de uma essência que não se revela de imediato, ainda povoa várias mentes desavisadas. A permanência deste tipo de entendimento é um feito admirável de vossos escritos filosóficos. Pois, a partir dele o corpo que dança é visto, apenas, como um lugar físico e inerte através do qual a finalidade da transcendência se realiza, a forma é entendida como um veículo para se representar a grandeza ideal das paixões da alma e revelar as qualidades desta essência que nos escapa cotidianamente, como o Sr. propunha, dignificando, através da ação dramática, a ação dos homens.

Confrontar esses entendimentos tem sido um grande desafio, tanto para os criadores quanto para os estudiosos da dança. Pois o público não é especialista, e infelizmente alguns especialistas, ainda assistem às peças coreográficas esperando que estas revelem algo que se encontra além de sua própria materialidade. Então, introduzir a idéia de que o corpo não é veículo de expressão de algo que está fora dele mesmo, e que se trata de um processo de materializar idéias e conceitos e não de transcendê-los, tem sido uma batalha dura, que parece interminável.

Ilustre Sr., a permanência de vossa concepção essencialista em relação aos fenômenos tem impossibilitado o abandono dos entendimentos que vêem o corpo como algo que, ao atingir a maturidade, está *pronto*. Então, pensar o corpo como um sistema de **processamento de**

informações (de ordem biológica, psicológica, intelectual, etc), e não como um lugar por onde estas informações simplesmente transitam, implica em pensar o corpo como sendo um resultado processual das condições ambientais físico-químicas que possibilitaram sua existência. Proponho, a todos os adeptos de vossas teorias, mesmo àqueles que não sabem que as adotam, a disponibilidade de pensar o corpo humano como **signo** mediador de uma infinidade de informações que se encontram em constante estado de processamento e, como tal, processa idéias e conceitos e, inevitavelmente, produz linguagem. Enfim, o corpo como criador e criatura do ambiente que habita, sendo a informação a matéria prima desta relação de co-determinância. Se colocado resumidamente, trata-se do entendimento de corpo como mídia das informações que o constituem.

Para finalizar, gostaria de vos dizer que entendo vossa dificuldade em conceber a criatividade humana num mundo regido por uma lógica determinista causal, mas esta ambivalência se diluiria se pensássemos nesta criatividade como a expressão singular de um traço fundamental, comum a todos os níveis da natureza.

Respeitosamente,

Aristóteles – (384-322 a.C) “Seu pai era médico da corte do Rei Amintas da Macedônia, e Aristóteles recebeu a educação aristocrática padrão da época, culminando numa viagem a Atenas quando tinha 17 anos, para estudar com Platão. Permaneceu ali por vinte anos, partindo apenas quando Espeusipo, o sucessor de Platão, começou a dar ao estudo acadêmico de filosofia um viés matemático que Aristóteles considerou inadequado. Depois de cerca de 12 anos no norte da Grécia (sete dos quais passados como tutor do futuro Alexandre, o Grande), retornou a Atenas em 335 a.C. e fundou sua própria instituição de ensino, o Liceu, que permaneceu um centro de pesquisa e aprendizado até ser fechado pelo imperador romano Justiniano, 860 anos mais tarde. [...] Aristóteles deixou tratados sobre botânica, história, composição literária, lógica, metafísica, mereologia, oratória, ciência política, religião e zoologia. [...] Suas obras que chegaram até nós – cerca de um quarto do total a ele atribuído – são menos Tratados acabados que relatórios provisórios, com freqüência na forma de notas, e contêm acervos e adições de material feitos no decorrer de muitos anos. [...] A *Poética*, por exemplo, combina descrições detalhadas e análises de aspectos práticos, com afirmações intangíveis”.(McLeish, 1999:9-10).

Mimesis – “O conceito de mimesis é o cerne da análise da estética de Aristóteles, não simplesmente do drama, mas de todas as artes. [...] Ele significa pôr na mente de alguém, por um ato de apresentação artística, idéias que levarão essa pessoa a associar o que está sendo apresentado à sua própria experiência prévia. [deste modo] Nosso conhecimento é reforçado e ampliado pelo que as artes revelam a nós e em nós; elas ampliam nossa experiência e consciência humana e nos tornam mais humanos”. (McLeish, 2000:18).

“O argumento de Aristóteles é que a arte não visa a representação do que é ou do que foi, mas do que poderia ser. [...] Para Aristóteles, mimese não significa

imitação, mas tornar visível, mostrar, não tendo a função de revelar a verdade, mas somente de manifestar as possibilidades humanas. A mimese da praxe humana é representação da vida em sua possibilidade ideal e não em sua realidade. O objeto da poiese mimética seria então uma idealidade imanente a toda realidade humana". (Grassi, 1975:128-141).

"O quadro pré-categorial da mimesis, que vigorava entre os gregos, mostra não a exclusividade, mas sim a evidente dominância do semelhante, do criado por analogia, como categoria constitutiva do *mimema*. O papel da diferença salta aos olhos apenas em casos excepcionais. Um e outro, contudo, indiciam uma tensão que é simplesmente descurada na tradição secularmente mantida. Reavivada intensamente pela poetologia renascentista, esse descaso, até hoje genericamente mantido, é responsável por se ter a mimesis como atividade imitativa, o que, já não sendo incontestável no campo pré-conceitual, se torna claramente questionável com a teoria aristotélica". (Lima, 2000:304).

Essência - "Como dois organismos não são exatamente iguais – nem mesmo os gêmeos idênticos – havia tantos tipos diferentes de organismos quanto o número de organismos existentes, mas parecia óbvio que as diferenças podiam ser graduais, classificadas em maiores e menores, ou *acidentais e essenciais*. Assim Aristóteles havia ensinado, e foi uma pequena partícula de filosofia que permeou o pensamento de quase todo mundo, de cardeais e químicos a verdureiros ambulantes. Todas as coisas – não só as coisas vivas – possuíam dois tipos de propriedade: propriedades essenciais, sem as quais não seriam o *tipo* especial de coisa que eram, e as propriedades acidentais, que estavam livres para variar dentro do tipo. Uma pepita de ouro podia mudar a forma e continuar sendo ouro; o que fazia ser ouro eram suas propriedades essenciais, não as acidentais. A cada tipo combinava-se uma essência. Essências eram definitivas e, portanto eternas,

imutáveis e ou-tudo-ou-nada. Uma coisa não poderia ser *mais ou menos* prata, quase ouro ou *semimamífero*". (Dennett, 1998:37).

Memética – “Quase tudo que é incomum no homem pode ser resumido em uma palavra: cultura. [...] A transmissão cultural é análoga à transmissão genética no sentido de que embora seja basicamente conservadora, pode originar um tipo de evolução. [...] Como um darwinista entusiasta, tenho ficado insatisfeito com as explicações do comportamento humano, oferecidas por outros entusiastas semelhantes. Eles têm tentado procurar ‘vantagens biológicas’ nos vários atributos da civilização humana. [Mas] para uma compreensão da evolução do homem moderno devemos começar desprezando o gene como a única base de nossas idéias a respeito da evolução”. (Dawkins, 1979: 211-213).

A evolução memética não é apenas análoga à evolução genética ou biológica, segundo Dawkins. Não é somente um processo que pode ser descrito de forma metafórica nestes idiomas evolutivos, mas um fenômeno que obedece exatamente às leis da seleção natural. A teoria da evolução pela seleção natural é neutra, ela sugere, considerando as diferenças entre memes e genes; esses são apenas tipos diferentes de replicadores evoluindo em meios diferentes em ritmos diferentes. E assim como os genes de animais não poderiam ter começado a existir neste planeta antes que a evolução das plantas pavimentasse o caminho (criando a atmosfera rica em oxigênio e nutrientes facilmente disponíveis que poderiam ser convertidos), a evolução dos memes não poderia ter se iniciado antes que a evolução dos animais abrisse o caminho criando uma espécie – *Homo sapiens* – com cérebros que pudessem proporcionar abrigo e hábitos de comunicação que pudessem fornecer os meios de transmissão para os memes”. (Dennett, 1998:359-360).

Meme – “Da mesma forma como os genes se propagam como os genes se propagam no ‘fundo’ pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides e óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no ‘fundo’ de memes pulando de cérebro para cérebro”. (Dawkins, 1979:214).

“Os genes são invisíveis; eles são transportados por veículos genéticos (organismos) nos quais tendem a reproduzir efeitos característicos (efeitos fenótipos) que, com o passar do tempo, determinam seus destinos. Os memes também são invisíveis, e transportados por veículos meméticos – quadros, livros, frases (em determinadas linguagens, orais ou escritas, sobre papel ou codificadas magneticamente, etc). Um vagão com rodas e com raios transporta não apenas grãos ou carga de um lugar para outro; ele carrega a brilhante idéia de um vagão com rodas com raios de uma mente para outra. A existência de um meme depende de uma materialização física em algum meio”. (Dennett, 1998:362).

Efeito fenotípico – “As primeiras quatro notas da *Quinta Sinfonia* de Beethoves são nitidamente um meme, replicando-se sozinhas, destacadas do resto da sinfonia, mas mantendo intacta uma certa identidade de efeito (um efeito fenotípico) e, portanto, prosperando em contextos onde Beethoven e suas obras são desconhecidas”. A existência de um meme depende de uma materialização física em algum meio e sua longevidade depende do modo como se mostra ao mundo e afeta outras mentes, ou seja, do seu fenótipo (seu projeto físico). (Dennett, 1998:359-365).

Poética – A primeira edição européia da *Poética* de Aristóteles, traduzida para o italiano, foi publicada em 1498. Largamente utilizada por escritores e mestres europeus como base para o desenvolvimento de suas teorias e práticas artísticas, desde o renascimento até o romantismo. (Yebra, 1974:120).

“A epistemologia aristotélica da poética, ao combinar a derivação de um modelo estrutural com sua exemplificação, cumpre os requisitos da filosofia aristotélica da ciência, próprios de um domínio de investigação onde um grau mais baixo de exatidão é admissível. Por esta razão, a poética aristotélica pode corretamente designar-se como uma ciência da literatura. Todavia, o texto da Poética não se restringe, obviamente, a afirmações descritivas; Aristóteles está continuamente a formular juízos críticos. Parece que o objetivo último de seu estudo foi determinar o valor, a significação e o impacto das tragédias gregas existentes e aconselhar presentes e futuros praticantes da arte”. (Dolezel, 1990:46).

Realidade – “Aristóteles vê a realidade como um processo, um devir, com o mundo material composto de formas parcialmente realizadas que se encaminham – graças aos processos naturais – para a sua perfectibilização ideal. O artista que dá forma à matéria bruta trabalha, assim, de maneira paralela à própria natureza, e observando nesta as formas parcialmente realizadas, pode antecipar sua completude. Portanto, mostra as coisas não como são, mas como deveriam ser”. (Carlson, 1997:15).

Para Peirce: “a realidade é aquele modo de ser em virtude do qual a coisa real é como ela é, sem consideração do que qualquer mente, ou qualquer coleção definida de mentes, possa representá-la ser. (CP, 5.565). [Ainda: (CP, 8.12)] Os objetos são divididos em ficções, sonhos, etc., de um lado, e realidade, de outro. Os primeiros são aqueles que existem apenas porque você, ou eu, ou alguém os imagina; os últimos são aqueles que têm uma existência independente da sua ou da minha mente, ou da de qualquer número de pessoas. O real é aquilo que não é o que eventualmente dele pensamos, mas que permanece não afetado pelo que possamos dele pensar”. (Ibri, 1992:25).

Noverre – Jean Georges Noverre (1727-1809), mestre de balé que ao aplicar os conceitos estéticos de Aristóteles à dança propõe o seu *balé de ação*. Consultar Carta II desta tese.

Não-aditividade – A mereologia de Aristóteles baseia-se em dois postulados: a) *O postulado da não-aditividade* que diz que o todo é mais que a soma das partes. O postulado é especialmente importante para a compreensão da estruturação de conjuntos, onde as partes são aspectos entrelaçados ou ‘momentos’ em vez de componentes ou ‘órgãos’ bem definidos e destacáveis. b) *O postulado da completude* foi especificado na Poética, em conexão com a enumeração das partes da tragédia. Prevê-se na mereologia aristotélica uma associação duradoura entre a poética e o modelo orgânico; a poética teórica será fortemente influenciada pelas analogias entre as estruturas da poesia e as estruturas da natureza viva. (Dolezel, 1990:40-43).

Mereologia – “Capítulo da ontologia que trata da relação parte-todo e da ‘soma’ ou justaposição física de particulares. A mereologia clássica é uma teoria extremamente complicada que usa um simbolismo idiossincrático, e produz unicamente elucidaciones das noções acima mencionadas com a ajuda exclusiva da lógica de primeira ordem, que admite apenas quantificação sobre particulares. [...] A mereologia pode ser encarada como uma diminuta fração da teoria de sistemas, tanto mais quanto não envolve os conceitos de propriedade e de mudança”. (Bunge, 2002:242).

Evolução – A idéia de evolução diz respeito a qualquer teoria que postule o processo natural do surgimento da vida na terra. Para a noção clássica, enraizada no cristianismo medieval, o conceito de evolução se refere ao processo através do

qual os propósitos divinos são atingidos. Antes da revolução darwinista, a revolução copernicana já havia possibilitado que cosmólogos e geólogos investigassem a evolução do mundo físico, propondo que todos os traços do mundo poderiam ser entendidos como o resultado de forças naturais operando por um longo período de tempo, contrapondo-se à visão cristã de que o universo era algo estático. Estes estudos abrem o caminho para que Darwin venha a pensar nos seres vivos como parte das mudanças naturais, dismantelando a visão clássica onde cabia à estas forças apenas manter as formas criadas por Deus. Aristóteles tem um papel importante na propagação das idéias criacionistas. Para ele, as espécies possuíam uma forma fixa, reproduzida de uma geração para outra eternamente. Alegava que a superioridade do homem sobre as outras espécies se devia ao fato deste possuir uma alma transcendente ao corpo físico, e esta era a prova cabal de que há um plano fixo da criação, cujo propósito é a perfeição. Esta idéia, a de uma intervenção divina na origem das espécies, era bastante popular entre os naturalistas do séc. XIX. Para eles, os processos naturais não seriam capazes de promover tamanha coerência; a complexidade das formas, plenamente adaptadas ao modo de vida das espécies, era o reflexo da sabedoria e benevolência divina. Então, Darwin concebe o mecanismo da seleção natural para demonstrar que as forças diárias da natureza podem adaptar qualquer espécie às mudanças constantes em seu meio ambiente, sem a necessidade de supor que este processo pretenda alcançar algum objetivo predeterminado por um suposto criador. A Teoria da Evolução Darwinista propõe que todas as formas existentes no mundo foram formadas por uma longa série de mudanças naturais e graduais, que a ação do ambiente externo sobre a adaptação dos organismos não impõe nenhuma direção específica, uma vez que, cada espécie responde o melhor que pode às pressões ambientais. Para Darwin, a evolução é um processo com seu final em aberto, não havendo caminhos fixos a serem trilhados, sendo a

adaptação a mola propulsora deste processo irregular, regido por forças naturais capazes de produzir novas espécies. (Bowler, 1989:01-25).

O filósofo John Dewey (1859-1952) apresenta, no texto *The Influence of Darwin on Philosophy*, originalmente publicado em 1910, as concepções sobre o conceito de evolução que se apoiavam na suposição do fixo e do final, concepções que reinaram por dois milênios e que se tornaram habituais para nossas mentes. Nestas abordagens, a mudança somente ocorre porque visa algum resultado futuro e sua organização progressiva não cessa até que seja alcançado um termo verdadeiro e definitivo, ou seja, um fim completo e perfeito. Esta forma final diz respeito à realização da plenitude das funções das espécies. O entendimento de espécie como uma forma fixa e uma causa final foi o princípio central tanto para a noção de conhecimento quanto para a de natureza. A influência de Charles Darwin (1809-1882) na filosofia reside no fato dele ter submetido o fenômeno da vida ao princípio da transitoriedade, revolucionando a noção clássica de que as espécies carregam o propósito, desde seu nascimento, de realizar sua própria perfeição. Isto se dá através de ocorrências regidas *a priori* por uma força causal inteligente que planeja e pré-ordena este propósito. Considerando que este princípio regulador e intencional não é visível aos sentidos, conclui-se que ele deva ser uma força ideal ou racional. Contudo, considerando que a forma perfeita é gradualmente aproximada através do reino do sensível, caberá à força racional ideal a busca de sua própria manifestação final. Portanto, há contido nestes eventos naturais sensíveis uma força causal espiritual que, sendo espiritual, escapa à percepção. Este princípio provoca uma subordinação da matéria e dos sentidos à sua própria realização, e esta realização última é o propósito da natureza e do homem. Deste modo, a noção clássica de evolução, apresentada acima, formulava *a priori* toda a constituição do universo, onde a

experiência de estar vivo era entendida como algo que estava *essencialmente* além da própria existência. (Dewey, 1997:1-19).

Seleção Natural – “O que Darwin viu foi que simplesmente admitindo-se que as poucas condições existentes na hora do aperto – condições para as quais ele poderia oferecer amplas evidências – o processo resultante levaria *necessariamente* a indivíduos nas futuras gerações com a tendência a serem melhor equipados para enfrentar os mesmos problemas de falta de recursos com que os indivíduos da geração de seus pais se defrontaram. [...] A este princípio de preservação eu chamei, querendo ser breve, de Seleção Natural. [Origem, p.127] Essa foi a grande idéia de Darwin, não a de evolução, mas a de evolução pela *seleção natural*, uma idéia que ele mesmo nunca conseguiu provar com rigor e detalhes suficientes, embora a tenha definido com brilhantismo”. (Dennett, 1998:43).

Origem das Espécies – “A taxonomia das coisas vivas que Darwin herdou era, portanto, uma descendente direta, via Aristóteles, do essencialismo de Platão. De fato, a palavra ‘espécie’ foi, em certo momento, a tradução padrão do termo grego usado por Platão para Forma ou Idéia, *eidos*. [...] Darwin, trabalhando junto com centenas de outros cientistas, descobriu a chave para a solução do quebra-cabeça: as espécies não eram eternas e imutáveis; elas evoluíram ao longo do tempo. [...] O projeto de Darwin em *A origem das espécies* pode ser dividido em dois; provar *que* as espécies modernas eram descendentes corrigidos de espécies anteriores – as espécies haviam evoluído – e mostrar *como* este processo de ‘descendência com modificação’ ocorrera. [...] *A origem das espécies* é uma prova esmagadora da primeira tese de Darwin – o fato histórico da evolução como causa da origem das espécies – e uma defesa perturbadora de sua

segunda tese – a de que o mecanismo fundamental responsável pela ‘descendência com modificação’ era a seleção natural”. (Dennett, 1998:37-47).

Soluções adaptativas – O adaptacionismo se refere à “crescente tendência na biologia evolutiva de reconstruir ou prever eventos evolutivos admitindo que todos os caracteres estão estabelecidos na evolução por seleção natural direta do estado mais adaptado, isto é, o estado que seja uma solução ‘ótima’ para um ‘problema’ proposto pelo ambiente”. (Dennett, 1998:247).

Replicação – Um processo de transmissão de uma informação de um ambiente [qualquer, incluindo corpos] para outro. Em termos biológicos, replicar significa produzir cópias, o modo como a natureza transporta seus projetos de um lugar para outro – tarefa desempenhada brilhantemente pelo gene. Na replicagem são transportados os desenhos dos projetos estruturais e funcionais de um organismo, mas o estabelecimento de alguns de seus modos de operação se dará através de soluções adaptativas. Trata-se, portanto, de soluções co-evolutivas que emergem da relação do organismo com o meio ambiente externo. Portanto, o que se replica são os projetos plásticos de adaptabilidade que irão garantir a sobrevivência do organismo. (Dawkins, 1979:214).

Linguagem – Antecipar comportamentos futuros e entender os sinais emitidos pelo outro se constituem como fatores críticos para a sobrevivência, sobretudo para os animais que apresentam uma organização predominantemente social. Quais aspectos da organização social humana e de seus processos adaptativos poderiam ter se beneficiado com a evolução da linguagem? Do ponto de vista da vantagem evolutiva, o surgimento da comunicação simbólica era algo obviamente esperado. Uma comunicação eficiente traz várias vantagens:

organização da caçada, distribuição da comida, planejamento das estratégias de combate e de defesa, transmissão das experiências passadas importantes, cuidados e treinamento dos mais jovens, estabelecimento dos limites sociais entre os indivíduos do grupo, etc. Neurológica e semioticamente, as habilidades simbólicas não representam necessariamente uma maior eficiência comunicativa, mas, certamente, representam uma mudança radical nas estratégias de comunicação. Várias circunstâncias promoveram pressões seletivas a favor desta mudança radical. Uma delas foi o estabelecimento de comportamentos sexuais monogâmicos, como um meio de se minimizar as disputas entre os membros do grupo. Garantir o acesso reprodutivo exclusivo foi uma estratégia de sobrevivência que promoveu vantagens cooperativas, uma vez que as atividades do grupo se voltaram para a geração de provisões. Estabelecer estas fronteiras sexuais num contexto de grupo diz respeito a um tipo de comportamento que não se restringe unicamente a dois indivíduos. O problema de organizar o comportamento do grupo em torno de algo tão intangível quanto o desejo de estabelecer hábitos futuros de comportamento requer não só a leitura de sinais, mas, também, o conhecimento das expectativas de seus membros que precisa ser compartilhado, de modo a se prevenir a violação deste padrão de conduta. Para que essa mudança de comportamento ocorresse, os primeiros hominídeos foram forçados a aprender, a princípio, um conjunto de associações entre signos e objetos, e eventualmente foi necessário desaprender estas associações concretas em prol de uma mais abstrata. Passar do concreto para o abstrato implica em ir além das conexões indiciais entre signo e objeto, pois, se faz necessária a organização de conjuntos de relações entre signos. Ou seja, foi necessária a transição da associação explícita e concreta entre signo-objeto para associações implícitas e abstratas entre signo-signo. A cultura simbólica emerge como uma resposta para o problema reprodutivo que somente poderia ser solucionado através de símbolos

capazes de representar os contratos sociais, estabelecidos em torno de idéias como: fidelidade, cooperação, altruísmo e noções de propriedade. As demandas da manipulação cognitiva de significados, geradas pelo uso de ferramentas e pelo aprendizado simbólico, favoreceram os processos de construção de linguagens. (Deacon, 1999:376-410).

A teoria dos *atos de fala* (speech acts), de John L. Austin (1962), formula a proposição onde toda forma de linguagem é entendida como sendo a realização (performing) ou execução de atos diversos. Os atos de fala, unidades básicas da comunicação, não se restringem, portanto, ao domínio lingüístico e verbal, mas sim, se relacionam a uma pluralidade de variáveis lingüísticas e extralingüísticas. Ao antepor o termo *ato* ao termo *linguagem*, tornando-os coexistentes, Austin destaca a instância prática e ativa da linguagem, entendida como uma forma de ação, ou ato performativo, a partir do qual os demais atos são construções lógicas. Os atos de fala podem ser: locucionários (dizem respeito às regras e convenções de uma linguagem), ilocucionários (ou performativos, dizem respeito à realização de uma ação no mundo), e perlocucionários (que se relacionam ao efeito que a ação produz no mundo). Austin considera que toda linguagem é performativa, uma forma de ação, sendo que, o ato performativo é em primeira instância um ato do corpo.

Informacional – “A eletricidade viria a causar a maior das revoluções, ao liquidar a seqüência e tornar as coisas simultâneas. [...] Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência. O artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças da percepção”. (MacLuham, 1970:26-34).

“Desde o início da hominização, a mão, a linguagem, o córtex sensório-motor constituem o triângulo em torno do qual giram a história da organização da memória coletiva e a exteriorização dos órgãos da tecnicidade. O instrumento está apenas no ‘gesto que o torna eficaz’ e a sinergia operatória entre um e outro pressupõe a existência de uma memória na qual se inscreve o programa do comportamento. A realização de programas automáticos é um fato culminante na história humana, de importância comparável ao aparecimento do percussor (contemporâneo do martelo, da clava e da espátula) ou da agricultura. Essa paciente evolução dos instrumentos – gestos – memória é constitutiva da aventura humana da planetarização”. (Mattelart, 2002:77).

Apesar dos entendimentos dicotômicos entre tecnologia e cultura, esses dois mundos sempre estiveram amalgamados, desde as primeiras pinturas pré-históricas nas cavernas. Entendê-los como mundos separados seria o mesmo que dizer que os seres humanos possuem dois tipos de mentes distintas, uma criativa e outra técnica. Uma tecnologia é sempre remodelada por um ato criativo e, inevitavelmente, força uma mudança na nossa maneira de ver o mundo quando a inovação que se produz atinge grandes proporções. Evidência disso é a velocidade com que a tecnologia avança em nossos dias, o ritmo acelerado das mudanças torna possível pensá-la historicamente, favorecendo a investigação do modo como ela molda nossos hábitos de pensamento. Por exemplo: a televisão nos trouxe uma propensão nervosa e incansável à novidade. Hoje os artesãos da cultura de interface estão explicitamente amalgamados, seu meio se reinventa a si mesmo depressa demais para admitir falsas oposições entre tipos criadores e programadores. (Johnson, 2001:7-13).

Percepção – A percepção caracteriza-se como um sistema sensível à informação, capaz de identificar e discriminar as diferentes qualidades das múltiplas e

constantes informações provenientes do meio interno e externo. O ato de perceber é a aptidão cognitiva desenvolvida pelos organismos através do qual o mundo se faz conhecer. "O que começou como sistemas de monitoração internos e periféricos lentamente evoluiu para sistemas capazes não apenas de discriminação próxima, mas também de discriminação distante. Desta forma, surgiu a percepção". (Dennett, 1997:77).

Representação – As representações mentais são padrões potenciais de atividade neuronal, comunidades sinápticas que armazenam um meio de ativar uma aptidão, que ganham vida quando os neurônios se acionam com um determinado padrão de disparo. Elas constituem o nosso depósito de saber, relativo tanto ao ambiente interno quanto ao externo. Representar algo é uma operação realizada pelos sistemas e circuitos cerebrais, topograficamente organizados, que obedecem a padrões de conexões entre os neurônios e as suas potenciais comunidades sinápticas. Um vasto e complexo sistema, um estado neurobiológico sendo perpetuamente recriado. (Damásio, 1996:110-131).

Uma representação é algo que está em nossas mentes – *no lugar de...* – mas, como um objeto pode estar dentro de nossos cérebros? Somente através de configurações neurológicas dispostas de modo a representar este objeto na mente (observe que se trata de uma representação e não do objeto propriamente dito). Estas disposições se organizam como redes de processamento de informações, e podem apresentar padrões de disparo mais estáveis e recorrentes (garantindo o reconhecimento das coisas) ou serem voláteis como éter (no caso das novidades). Mas, em ambos os casos são padrões de disparo transitórios por uma questão de economia, pois nossos corpos possuem um número finito de neurônios. (N.A).

Processamento de informações – Em nossos corpos as trocas de informação com o meio ocorrem pela mediação de impulsos nervosos. “Os genes proporcionam a um dado componente cerebral sua estrutura precisa e a outro componente uma estrutura que está para ser determinada. [...] a experiência modela o design dos circuitos. [...] as potências sinápticas podem alterar-se ao longo do período de vida do organismo e como resultado, o design dos circuitos cerebrais continua também a alterar-se. Os circuitos não são apenas receptivos aos resultados da primeira experiência, mas repetidamente flexíveis e suscetíveis de serem modificados por experiências contínuas”. (Damásio, 1996:140).

Signo – “Não há nada que não possa ser um signo, ou melhor, tudo é signo. [...] todo signo pressupõe e envolve uma substancialidade ontológica e uma tatilidade qualitativa. Para funcionar como signo, algo tem que estar materializado numa existência singular, que tem um lugar no mundo (real ou fictício) e reagir em relação a outros existentes de seu universo”. (Santaella, 1992:76-77).



JEAN GEORGES NOVERRE

Carta II

São Paulo, 24 de outubro de 2003.

Magnífico Sr. **Noverre**,

Gostaria de iniciar esta carta me solidarizando com o Sr., no sentido de repudiar as intrigas que o mantiveram, por tantos anos, apartado de vosso sonho de atuar como **mestre de balé** da **Academia** Real de Música e Dança de Paris. Quando, finalmente, o Sr. assume o tão desejado cargo, me inclino a adotar a perspectiva de que a falta de reconhecimento de vossa originalidade, demonstrada pelo público, certamente deve-se ao fato de vossas concepções inovadoras terem vos precedido. Vossa obra se insere, tardiamente, num mundo já modificado por vossas próprias idéias.

Apesar do Sr. não haver obtido o sucesso público prometido por vossa reputação, lembre-se que as pessoas mais sensíveis, entre elas nada menos que **Diderot** e **Voltaire**, estavam de acordo quanto à vossa maestria e aos vossos conhecimentos acerca das riquezas da dança. E, através dos anos, os devidos créditos vos foram sendo concedidos. Hoje, o Sr. é considerado pelos estudiosos da dança como tendo sido o maior

coreógrafo do seu tempo e, também, um grande crítico, sempre lembrado por vossa coragem na luta constante contra a inércia oficial e as influências reacionárias na dança. Postumamente, vossos alunos deram continuidade às vossas idéias, não na França, mas na Itália e na Rússia.

Sem sombra de dúvidas, como afirma o historiador Lincoln Kirstein, o Sr. está para a história da dança na mesma proporção em que Shakespeare está para a do teatro. Sendo imperioso assinalar que o nome dos aristocratas que tramaram e causaram, por trinta longos anos, o vosso distanciamento da Academia francesa, por terem vos julgado erroneamente como um artista provinciano, somente se inscrevem nas páginas da história da dança, graças às vossas revolucionárias realizações.

Mas é inteiramente compreensível o porquê de tanto temor frente às vossas propostas estéticas. Em vosso tempo, já havia sido realizada a separação entre o dançarino profissional e o não-profissional – inaugurando-se uma área de conhecimento; e os salões de baile tinham sido substituídos pelo palco – inaugurando a possibilidade da dança ser pensada como algo maior do que um simples ornamento decorativo das festividades da corte. Mas, apesar destas circunstâncias, a **ópera-balé** não passava de uma versão amplificada do **balé de corte**, pois, encontrava-se preservada a sua razão política de perpetuar, como algo incontestável, a relação de dominância da realeza sobre a sociedade. Então, não estaria o Sr., de algum modo, ao revolucionar as estruturas e os modos de organização dos balés, contribuindo para a desestabilização da continuidade política da realeza?

É curioso observar que a Queda da Bastilha ocorreu apenas trinta anos após a publicação de vossas Cartas, onde o Sr. se posiciona, incisivamente, acerca da necessidade e da importância da expressividade nas representações cênicas, até então, entendidas pelas produções francesas como uma cópia estritamente formal e não-sensível das hierarquias do poder. A meu ver, vossa obra, artística e literária, se insere no campo das transformações que estavam sendo germinadas **socialmente**, contribuindo para o alargamento das fissuras existentes no absolutismo político da monarquia. Em vossa Carta de nº 08, o Senhor diz que: *menos magia, menos maravilha, mais verdade e naturalidade fariam a dança aparecer num ângulo bem mais favorável; os quadros da humanidade são os únicos que falam à alma, afetam, abalam e transportam*. Esta afirmação me leva a pensar se o fato do Sr. ter atribuído à dança a função de representar a realidade da natureza e não a idealidade da realeza, não teria sido vossa maior revolução.

Caro Sr., não sou uma especialista em balé. Tenho atuado profissionalmente como dramaturgista da dança, mas, refletir sobre este novo domínio de conhecimento, que conquista maior importância para as produções em dança a partir dos anos 90 do séc. XX, obviamente pressupõe estabelecer algum diálogo com o primeiro coreógrafo a utilizar narrativas dramáticas em suas composições. E é com uma certa temerosidade respeitosa que me coloco o desafio de comentar vossas Cartas, no meu entender um grande e apaixonado manifesto pela dança, um ato de contestação ao que vinha sendo produzido, tanto nos palcos

quanto nas publicações, que veiculavam a idéia de que para se dançar bastava aprender como executar precisamente passos já codificados. Infelizmente, para o nosso descontentamento, a idéia de que a dança se reduz a seus passos é bastante poderosa, até os dias de hoje.

Minha leitura de vossas Cartas seleciona dois eixos de discussão, que me interessam por contribuírem na fundamentação e na construção de meu objeto de estudo. O primeiro eixo diz respeito tanto à vossa adoção de prerrogativas aristotélicas para a inovação dos modos de interpretação, quanto uma clara referência à pintura no que se refere aos modos de representação cênica. O segundo se relaciona a alguns conceitos, formulados em vossas reflexões, que surpreendentemente atravessam os séculos e permanecem como questões a serem consideradas pela contemporaneidade.

Espero não estar equivocada, mas me parece evidente que é na **pintura** barroca que se encontram vossas referências, isto porque, é no movimento **barroco** que se inaugura um outro modo de se representar a natureza, já que ela não é estaticamente bem comportada, como se pensava no **renascimento**. Tratava-se, portanto, de um movimento de rejeição dos ideais clássicos, que tinham os denominadores comuns da harmonia, do equilíbrio, da quietude e da atemporalidade. No barroco, em contraposição à ordem estabelecida, funda-se um campo mais vasto para as reflexões sobre os modos de se pensar a natureza, e na pintura, este realismo foi intensificado através da representação de situações dramáticas que buscavam revelar uma ação mergulhada em climas

psicológicos, onde a credibilidade do possível se conferia aos movimentos naturais indicados pelas figuras ali representadas.

A partir de análises ulteriores, percebemos que este novo modo de se pensar a natureza, que somente contamina as produções artísticas no século XVIII, diz respeito às idéias que foram axiais para os avanços realizados pelas ciências e pela filosofia do século XVII. Naquele período, a natureza deixou de ser vista como divindade e passou a ser entendida como um produto divino, assim, após dezessete séculos de contemplação, ela passa a ser percebida como um fenômeno explicável e, portanto, passível de exploração. Filósofos e cientistas estavam interessados em desvendar as regras que nela operam, embora, pensassem que a organização e o funcionamento de tal mecanismo fossem regidos por deus. Mantinha-se o pressuposto da criação divina, e o projeto de sua criação era tão coerente que somente poderia ser decifrado pela matemática.

Na segunda metade do séc. XX, a idéia de um observador apartado da natureza é revista de modo contundente pelo químico **Ilya Prigogine**, ao propor a concepção de que o homem está implicado no mundo que ele descreve. Prigogine confere um novo significado à relação entre aquele que conhece e o que é conhecido, o observador perde seu estatuto singular e absoluto, pois o mundo não se submete a uma manipulação idealizada. Ele nos diz que o universo ao nosso redor deve ser compreendido a partir do possível, não a partir de um estado inicial qualquer do qual pudesse, de qualquer maneira, ser deduzido. Mas a

construção de entendimentos a partir da análise dos fenômenos como sendo ocorrências mutáveis e regidas por regras diz respeito à contribuição do mecanicismo para o pensamento científico. Quando o vitalismo e o animismo deram lugar a pressupostos mecanicistas, surgiu a possibilidade do corpo, pela primeira vez, ser estudado pelos anatomistas e, provavelmente, estas circunstâncias é que vão possibilitar que o Sr. se empenhe em dissecar as paixões da alma que são, em primeira instância, atos do corpo. Segundo disse, *as paixões são os impulsos que fazem a máquina andar. Assim sendo, quaisquer que sejam os movimentos resultantes, não podem deixar de ser verdadeiros.*

Mas, retornemos às vossas questões estéticas. Apesar de vosso compreensível embevecimento com a pintura barroca, é notória e legítima a vossa insatisfação com o formato que as representações cênicas francesas ainda assumiam. Elas revelavam um estado de inércia desde que **Lully** assumira a direção da Academia na renascença, traços que permaneceram até meados do século XVIII, com suas composições coreográficas suntuosamente destinadas à demonstração de prestígio, organizadas numa estrutura visual de pura ostentação do maravilhoso. Onde, apesar da preocupação com os significados político e artístico, as danças continuavam a ser compostas a partir de uma **verossimilhança** formal com a vida da corte. O balé estava confinado em uma **fórmula** congelada, apesar das contribuições musicais do Sr. **Rameau** em prol da expressividade.

Então, frente a este dissenso entre a pintura e a ópera-balé, nada se fazia mais necessário do que uma mudança radical nos modos de representação e interpretação. Acredito que vosso primeiro passo para a resolução desta questão se deve à vossa acertada percepção de que o conceito aristotélico da verossimilhança estava sendo mal compreendido. Pois não se tratava do seu emprego para a realização de uma cópia naturalista da natureza, no sentido de representá-la com uma fidelidade formal absoluta, mas sim, da utilização do recurso da mimesis como meio para se revelar as paixões da alma.

O Sr. nos disse ser preciso conhecer a natureza para transcendê-la. Tendo assumido o pressuposto de que a possibilidade da transcendência está no corpo, portanto, passava a caber à forma aparente o papel de representar as qualidades da essência transcendente. Para que isto ocorresse, o movimento precisaria ser qualificado para expressar as emoções e os sentimentos. O Sr. também se empenhou na conquista de auto-suficiência no balé, propondo que ele deveria ser composto em um único ato, com começo, meio e fim; ou seja, uma exposição, uma intriga e um desenlace. Segundo Aristóteles, as representações dramáticas deveriam se estruturar deste modo, ao contrário do que vinha ocorrendo com a divisão do balé em vários atos, apresentando temáticas variadas e desconexas. O Sr. reivindicava que *a ação da dança deveria ser a de retratar as paixões, sucessivamente, durante o desenvolvimento lógico de um único tema*. Infelizmente, o recurso lógico disponível de vosso tempo

era somente o da linearidade, e a única possibilidade de representação era pela semelhança.

Mas, ao lutar abertamente pela expressividade, por entender que a dança é um meio de expressão e comunicação e não um simples ornamento decorativo, e rejeitar completamente as declamações líricas, por entender a dança como uma manifestação artística independente, o Sr. cria um campo fértil para a exploração e o desenvolvimento profundo de elementos especificamente coreográficos. Assim, ao compilar em vossas obras uma execução rigorosa, mas sensível dos passos, que deveria se aliar aos gestos pantomímicos e à expressão facial – sendo que estes elementos deveriam estar voltados para a obtenção de uma ação corporal expressiva –, estava criado o vosso *balé de ação*.

Vossa obra inaugura a idéia do espetáculo de dança como a de uma forma artística independente e auto-suficiente. Mas, não podemos ignorar os fatos, o Sr. não foi o primeiro coreógrafo a se dedicar à busca de uma solução para a polêmica existente entre a execução e a expressão. Alguns de vossos antecessores já haviam desbravado caminhos na busca de uma solução para esta questão que, até então, se apresentava como um impasse.

O uso da pantomima como uma *técnica do gesto expressivo*, já não era novidade, tendo sido um recurso largamente utilizado, tanto pelos gregos quanto pelos romanos, em seus dramas. Tais recursos, todavia, modificaram-se muito ao serem retomados, após a renascença, pelos balés de ação, diferenciando-se pelo fato de seu uso não mais se referir à

ilustração de uma ação, mas sim, de sua expressão. O Sr. **John Weaver**, por exemplo, já havia apresentado, em 1717, no Teatro Real da Inglaterra, o seu primeiro balé de ação – *The Lovers of Mars and Venus*. Nesta obra, os dançarinos transmitiam os significados temáticos através dos movimentos, sem a ajuda dos cantores ou dos atores para explicar a ação. Curiosamente, *Le Grand Dupré*, vosso primeiro mestre de balé, dançou em vários espetáculos de Weaver.

O Sr. Rameau propunha, no mesmo período de Weaver, a supremacia da expressão sobre a execução técnica dos passos. E teve a Srta. **Marie Salé** como intérprete em várias de suas produções. Salé não só se libertou das vestimentas pesadas da corte, mas todo seu corpo movia-se com liberdade, abandonando o padrão em voga de virtuosismo em favor da expressão das emoções. Houve também o Sr. **Franz Hilfering**, que formulou um balé de ação voltado para ações dramáticas e não para ações imitativas, propondo uma dança-drama e não uma dança-mimesis. Hilfering contrapunha-se à dança atada por explicações verbais desnecessárias e plenamente dispensáveis e banuiu as roupas pesadas e as máscaras de seus balés. Quando deixou Viena e partiu para São Petersburgo, seu aluno **Gasparo Angiolini** assumiu o Balé Vienense. Este vosso contemporâneo, com quem o Sr. se correspondeu, explicitamente atribuindo-lhe o mérito de ter sido o grande reformador da dança pantomímica, foi a quem sugeriu que a dança não deveria estar submetida às regras do drama grego, como propunha seu mestre.

Não há motivos para o Sr. duvidar de vossas inovações. No final do Século XX, o etólogo queniano Richard Dawkins constrói uma teoria para analisarmos os fenômenos da cultura. A **memética** propõe que as idéias surgem numa relação de co-dependência entre os ambientes e seus habitantes, e que idéias e conceitos se transmitem de uma mente para outra, desde que haja um meio favorável para a sua continuidade. Não se trata, porém, da cópia fiel de uma idéia, pois, em cada mente, devido às suas singularidades, ela irá produzir diferentes resultados. Vossa mente, simplesmente, foi contaminada pelas idéias inovadoras de seu tempo.

Por um período, bem breve, eu também me perguntei qual teria sido vossa real inovação. Contudo, logo me dei conta de que as realizações de vossos antecessores não passavam de meias reformas, razão pela qual o Sr. os combateu ferozmente. Entendo que o equívoco cometido por todos eles residiu no fato de terem pensado em termos da supremacia da expressão sobre a técnica, ou da interpretação sobre a execução. Pensar o balé como um espetáculo integrado, onde forma e sentido coexistissem no movimento e no gesto, era um empreendimento ainda por ser realizado, e este feito revolucionário coube ao Sr.

Graças ao vosso radicalismo, foi possível romper com velhas fórmulas e modelos, inaugurando-se um novo modo de representação em dança. Quando todo e qualquer recurso externo ao corpo foi definitivamente banido de vossos espetáculos, entendidos pelo Sr. como obstáculo para os progressos e perfeições da arte, estavam ampliadas as possibilidades de significação da própria peça coreográfica. Através desta atitude, o Sr. não

só abria mão do controle da recepção em prol de uma representação mais vasta da realidade, mas também introduzia na dança a idéia de natureza que havia surgido no século XVII, ou seja, a de que as paixões e os afetos são mutáveis e que os recursos externos serviam apenas para esconder os movimentos da alma.

Quanto à contemporaneidade de vossas idéias, acredito que algumas das questões levantadas em vossas Cartas deveriam ser consideradas por todos os processos pedagógicos em dança, e se o Sr. me permite, tomo a liberdade de reproduzi-las de modo atualizado. Entre elas temos: a necessidade da definição de um campo temático específico; ter clareza do objeto a ser investigado e a partir dele buscar o desconhecido, sendo que, a resolução das questões surgidas no processo se encontra no movimento; a criação de um conjunto de relações coerente entre os elementos coreográficos para a criação de uma lógica interna à peça; estudar e conhecer as possibilidades de funcionamento do corpo, mas estar ciente de que o treinamento técnico é apenas uma parte do processo de produção de linguagem; toda ação deveria ter um propósito, uma vez que se trata da construção de um pensamento.

Acredito que a mais contemporânea de todas as vossas idéias seja a de que é na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança. Só que hoje, esta construção não é mais entendida por alguns no sentido da transcendência, mas sim, no da materialização deste significado no corpo que dança.

Gostaria de encerrar dizendo-vos que foi muito estimulante e prazeroso ler vossas Cartas. Elas despertaram o meu interesse pelo estudo da história do balé. Creio que vossa lúcida paixão pela dança é inevitavelmente contagiante.

Com gratidão,

Jean Georges Noverre – (1727-1809). Aos 16 anos, ingressa como intérprete no balé de corte de Fontainebleu, onde foi aluno do mestre de balé Luis Dupré (1697-1774). É admitido pela Ópera Cômica de Paris como intérprete e, em 1747, é nomeado mestre de balé por Juan Monnet. Após ser recusado pela Ópera de Paris em 1758, passa a atuar como mestre de balé em diferentes cortes européias: Lyon, Stuttgart, Londres, Viena, Milão, São Petersburgo e, brevemente, em Turim e Nápoles. Atua como mestre de balé na Ópera de Paris no período de 1776-81, nomeado por Maria Antonieta num ato que rompe com a tradição da sucessão hereditária dentro da Academia. Na ocasião, sua obra não conquistou o devido reconhecimento – “Naufragar no próprio porto, depois de uma odisséia de trinta e cinco anos, foi o destino de Noverre. [...] o público somente lhe prestou um apoio vacilante; a surpresa, muito tempo demorada, decepcionou. Fatalmente, o inovador havia chegado muito tarde num mundo já modificado por sua própria influência, que o havia precedido. Sua revolução se converteu em recapitulação” [pg.34]. Noverre expõe suas idéias revolucionárias nas *Cartas sobre a Dança e os Balés*, publicado em Lyon, em 1759. Nelas propõe o balé de ação, expressivo e não puramente imitativo, e a dança como espetáculo independente da Ópera. A edição de suas cartas, em Paris, após a Revolução, foi patrocinada por Josephine Bonaparte. Em 1766, produz uma outra obra: *Teoria e prática da dança*, escritos que são conservados pela Academia de Belas Artes de Petrogrado, na Polônia. (Levinson, 1985:5-63).

Mestre de balé – tradução do termo Maitre de ballet, cunhado no século XVIII, para designar o dançarino responsável pela totalidade de uma peça coreográfica (desde a concepção até a sua realização), pela gestão artística da companhia e da escola de dança [onde os passos eram treinados, uma vez que se tratava de uma relação indissolúvel entre técnica-palco]. Hoje, nas companhias oficiais de

balé, o mestre de balé é responsável pela supervisão dos ensaios, zelando pela tradição e fazendo cumprir as determinações do coreógrafo. (www.cndb.fr/balletrusse/lexique/lexdanse - 05/05/04).

Academia – Em 1635, as Academias francesas surgem no reinado de Louis XIV, aconselhado a criá-las pelo Cardeal Richelieu, que entendia a arte como um meio de se aumentar a reputação e o prestígio do rei e do estado. Assim sendo, ela deveria estar sob o domínio oficial, com o único propósito de glorificar o rei. Investir na produção artística foi uma estratégia para manter o rei no trono e transformar a corte francesa na primeira da Europa.

As Academias eram organizadas por área artística e, em 1661, foi fundada a Academia Real de Dança. Mas logo, no reinado de Louis XIV, em 1664, ocorreu a junção das Academias de música e dança, pois cabia à dança imitar a música. Jean-Baptiste Lully (1632-1687) foi admitido como diretor do balé e é autorizado por Louis XIV a criar uma escola para formar dançarinos, cantores e músicos. A Academia Real de Dança e Música torna-se um centro de excelência onde os melhores dançarinos são transformados em professores. Um sistema pedagógico se instala – *dança de escola* – e este sistema se mantém de uma geração para outra, numa inabalável descendência hereditária até a nomeação de Noverre, em 1776 por Maria Antonieta. As questões acadêmicas giravam em torno de problemas técnicos, tais como: o aprendizado da exata execução dos passos e dos *ports de bras*; e a adequação dos movimentos à música. Após o incêndio de 1781, a Academia passa a ser chamada de *l'Ópera*. (Lawson, 1976:19-21).

Diderot – Denis Diderot (1713-1784), o mais proeminente dos enciclopedistas franceses. Seu nome tornou-se conhecido por sua atuação no círculo dos líderes do iluminismo francês e, gradualmente, foi reconhecido como um dos escritores

mais poderosos de sua época. Mantinha estreita relação com os líderes do pensamento revolucionário, entre eles o amigo Voltaire, proferindo violentos ataques à moralidade do sistema monarquista francês. Por esta razão, foi reconhecido como o primeiro grande escritor comprometido com os ideais de uma sociedade democrática. Diderot possui numerosos escritos literários e comédias teatrais, que se diferenciam do duro estilo clássico francês, fortemente influenciado por Lessing. (www.iep.utm.edu - 15/06/04).

Voltaire – François Marie Arouet (1694-1778) tornou-se um dos maiores escritores e filósofos franceses. Ao publicar uma sátira fulminante sobre o governo francês, em 1717, foi aprisionado na Bastille por 11 meses. Durante o período na prisão, escreve seu primeiro sucesso teatral – *O Édipo*, ocasião em que adota o pseudônimo de Voltaire. Em 1726, foi exilado da França por insultar um poderoso membro da nobreza (Chevalier De Rohan). Na Inglaterra, entra em contato com o filósofo John Locke e com o cientista Isaac Newton. Na ocasião, estava particularmente interessado na corrente filosófica racionalista e no estudo das ciências naturais. Quatro anos depois, retorna a Paris e escreve um livro sobre os costumes e as instituições inglesas, sendo interpretado pelas autoridades francesas como uma crítica ao regime. É novamente forçado a deixar Paris (1734), passando a viver com sua amiga, a Marquesa du Chatelet, no interior da França. Em 1746, é nomeado membro da Academia Francesa de Letras. Em 1749, com a morte da marquesa, muda-se para Postdam/Alemanha, onde permanece até seu retorno para a França (1753), para Ferney, que logo se transforma na capital intelectual da França. Voltaire trabalhou continuamente durante anos, produzindo um constante fluxo de livros, peças teatrais, artigos e centenas de cartas. Considerado como o escritor da Revolução, retornou para Paris como herói, aos 83 anos de idade. (www.iep.utm.edu - 15/06/04).

Ópera-balé – Em 1671, o rompimento do equilíbrio entre poesia, música e dança, será o responsável pelo surgimento de um outro gênero – a *ópera-balé*. Ela surge, enquanto espetáculo, na primeira metade do século XVIII, no reinado de Louis XV. Tratava-se da separação entre a dança cênica e o balé de corte, um gênero que se caracterizava pela predominância da dança e da música orquestrada, onde temas variados, divididos em vários atos, eram encenados numa mesma apresentação. Diferenciava-se da Ópera italiana, onde os balés eram apenas entreatos que tinham, sobretudo, um papel decorativo, conectando-se superficialmente com a ação dramática. (Kirstein, 1997:201-204).

Balé de Corte – Uma reforma coreográfica na contra-dança de salão dá origem ao *balé de corte*, que realizava uma síntese dramática entre música, verso e dança. [...] as danças eram organizadas espacialmente como um tabuleiro de xadrez, paradas militares ou torneios eqüestres, padrões eram desenhados no chão [uso horizontal do espaço], traçados num espaço retangular do salão de baile. Em 1641, casas de espetáculos começam a ser construídas e a dança vai para os palcos. [...] Todo balé de corte refletia o comportamento do Rei Sol Louis XIV, o primeiro dançarino da França. (Kirstein, 1997:151-199).

“A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atingiu o seu apogeu, tanto quanto para a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres. Na festa, deparamos com a ostentação dessas diferenças. A dança era pensada como imitação do movimento dos astros, garante, agora, harmonia e sentido à movimentação do cortesão e deve necessariamente espelhar sua posição no sistema de poder, ao mesmo tempo em que se oferece, na forma de alegoria, como metáfora politicamente orientada. O próprio Luís XIV, dançando no *Ballet de la nuit*, oferece em espetáculo a imagem de seu poder absoluto. Dança e etiqueta são igualmente importantes na definição do lugar que ocupa, ou pode

ocupar, um cortesão na rede de suas relações mundanas. [...] Trabalhar-se, portanto, em três níveis: o das relações de poder, o das relações espaço-temporais e o das relações simbólicas, que são, antes de tudo teatrais. O balé de corte é uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais". (Monteiro, 1998:36-37).

Socialmente – “No século XVII, o homem toma, perante a Natureza, a atitude de um filho emancipado e a segurança de um jovem senhor. Não lhe pede uma ordem dos valores. Tal como a sua teologia, a sua política pode passar sem ela. [...] ninguém pede já à ordem das esferas celestes modelos de política nacional ou europeia”. (Lenoble, 1969:277).

Pintura – Carta 09 de Noverre – “Porém, na situação em que as coisas estão, uma boa pintura toca-me bem mais que um balé. Posso aí encontrar procedimentos, raciocínio, precisão de conjunto, verdade nos trajés, fidelidade no traço de história, figuras com vida, cabeças com caracteres salientes e variados, em toda parte expressão. É a natureza que me é oferecida pelas mãos hábeis da arte. Em contrapartida, no balé só encontro quadros tão mal compostos quanto desagradavelmente mal desenhados. Eis o meu sentimento, e se seguíssemos exatamente o caminho que acabo de traçar, quebraríamos a máscara, pisotearíamos o ídolo, para dedicarmo-nos inteiramente à natureza; a dança produziria, então, efeitos tão surpreendentes que seríamos forçados a colocá-la no nível da poesia e da pintura”. (Monteiro, 1998:287).

Barroco – “A arte barroca procura dimensionar o espaço agônico entre a materialidade transitória das coisas e a transcendente perenidade do espírito. [...] O artista barroco tenta fundar uma outra [realidade] que será sua própria criação,

isto é, a autônoma realidade da arte. É ao absolutismo político e religioso [...] que o artista contrapõe a sua noção de valor também absoluto da obra de arte”. (Ávila, 1980:35).

A arte barroca originou-se em Roma e estava, no seu início, a serviço da Igreja Católica e dos abastados príncipes da igreja. Os artistas deste período foram soberbos contadores de histórias e sumamente engenhosos em despertar emoções, sugerir caracteres ou transmitir estados de espírito. São típicos de grande parte da pintura barroca a alegria, a sensação de profundidade e a impressão de movimento; o fluxo de movimento entre as figuras gera situações dramáticas que atraem o espectador para a ação retratada. O uso dramático da luz revela uma realidade altamente organizada, psicologicamente densa, quase teatral, ao contrário da realidade caótica da vida real. Uma representação inteiramente subordinada às necessidades de composição do quadro e ao contraste das ações, tornando o espaço quase palpável e encorajando-nos a compartilhar os sentimentos daqueles que participam do evento. (Mainstone, 1986, vii:32).

Renascimento – A pintura renascentista revela um espaço estruturado com matemática precisão, as formas são cuidadosamente planejadas para se criar um espaço inteiramente controlado. As composições estabelecem relações simétricas, existe um equilíbrio permanente de forças no interior da pintura, onde seres idealizados que transcendem a realidade da ação são representados. (Mainstone, 1986:47).

“Os homens do Renascimento amaram apaixonadamente a Natureza, sentiram-na na qualidade de poetas, mas não a conheceram porque, entregues à sensação e à admiração, não se resignaram a *pensá-la*. [...] Para o homem do Renascimento, a Natureza toma, pois, o lugar de Deus. [...] em relação ao que designamos hoje por ciência, por um lado, e arte, por outro, o Renascimento

parece-nos realizar esse paradoxo de um impulso artístico perfeitamente conseguido e próximo da nossa própria estética, sincronizado com uma verdadeira regressão da ciência, para lá do aristotelismo, até ao pensamento primitivo, à fé animista e vitalista. Mas, na realidade, o Renascimento sentiu a Natureza antes de a pensar". (Lenoble, 1996:243-253).

Prigogine - (1917-2003). Prêmio Nobel de Química, em 1957, propõe um novo diálogo com a natureza, onde não tem lugar o determinismo causal. Na apresentação de seu livro *O Fim das Certezas* - 1996, ele diz que, no final do século XX, assistimos à emergência de uma ciência que não está mais limitada a situações simplificadas, idealizadas, mas que nos coloca diante da complexidade do mundo real, de uma ciência que permite à criatividade humana viver como expressão singular de um traço fundamental de todos os níveis da natureza. Nesta mesma obra, Prigogine considera o fato de que os sistemas (físicos, químicos e biológicos) não são entidades isoladas, mas trocam energia e matéria com o ambiente circundante, e que esses processos são irreversíveis e estão associados à um tempo unidirecional (diferentemente de Einstein, que afirmava que o tempo associado à irreversibilidade era uma ilusão). A partir deste pressuposto, propõe uma Termodinâmica Irreversível e um entendimento da física com base no não-equilíbrio, pois os processos irreversíveis, além de não-lineares, são transitórios. As novas organizações espaço-temporais surgidas nestes processos são denominadas como estruturas dissipativas de não-equilíbrio, responsáveis pela produção de condições que garantam a integralidade e a permanência do sistema. A matéria longe do equilíbrio adquire novas propriedades, "num tom metafórico, pode-se dizer que no equilíbrio a matéria é *cega*, ao passo que longe do equilíbrio ela começa a *ver*. E esta nova propriedade, esta sensibilidade da matéria a si mesma

e a seu ambiente, está ligada à dissipação associada aos processos irreversíveis". (Prigogine, 1996:71).

Lully – Jean-Baptiste Lully (1632-1687), consultar o verbete **Academia** desta seção.

Verossimilhança – para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é o que, nas ações, nos personagens, na representação, aparece como verdadeiro para o público. A exigência do verossímil (segundo a terminologia moderna) se relaciona à Poética de Aristóteles, mantendo-se como necessária durante o classicismo europeu. Esta noção descreve o modo de existência das ações como sendo verdadeiras, possíveis, necessárias, razoáveis e reais. Segundo Aristóteles, cabia ao poeta dizer não o que se sucedeu, mas o que poderia se suceder, isto é, o possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Portanto, o importante para o poeta não é a verdade histórica, mas o caráter verossímil, a credibilidade do que informa, a capacidade de generalizar o que antecipa. (Pavis, 1988:534).

Fórmula – A dança teatral resulta em tradição devido: ao acúmulo de conhecimento técnico; aos modos eficientes de execução; e, à combinação de passos. Esses elementos foram gradualmente codificados em regras dogmáticas, indispensáveis ao aluno, sem as quais era impossível dançar. Esta é a *linha acadêmica*, que compila de forma econômica todos os métodos existentes de atuação, desde o surgimento das artes. Esta linha tende a ser rígida e restritiva. Temos a *linha das inovações pessoais*, onde artistas, com idéias avançadas ou uma técnica distinta, adicionam novidades às regras. Todo desenvolvimento do balé ocorre pela interação destas duas linhas. (Kirstein, 1997:192).

Embora todo virtuosismo pessoal fosse bem vindo e valorizado, a Academia Real mantinha para a dança o propósito do entretenimento. Sob a direção de

Lully, os espetáculos eram divididos em três ou quatro partes, compostos por declamações ou pela música, estas partes eram conectadas pelas *entrées* dos dançarinos. (Lawson, 1976:25).

Rameau – Jean-Philippe Rameau (1683-1764), músico e professor de dança, propõe que a dança não deveria ser um entretenimento somente para banquetes ou festivais, mas sim, que ela deveria ser algo para a diversão de todos. Publica em 1725 a obra *Le Maître à Danser*, onde descreve o estilo de dança do período, apresentando as regras e os modos de se dançar, discute e propõe a maneira correta de se alinhar o corpo (cabeça reta, ombros para trás, peito para frente, braços ao longo do corpo, mão nem abertas nem fechadas, a cintura fixa, as pernas retas e os pés virados para fora), descreve as cinco posições dos pés que devem ser combinados com os joelhos, a coluna e os braços para compor uma silhueta frontal, que se desloque com elegância; descreve também a pirueta, giro completo sobre um ou dois pés. Propõe o princípio da *oposição* dos membros como recurso para se manter o tronco ereto durante o movimento. Rameau cria a possibilidade da progressão técnica. Musicou e coreografou vários balés, e através de suas idéias teóricas lutou pela necessidade da supremacia da expressão apesar do espetáculo, realiza variações entre o movimento e a pantomima como explicação da ação dramática. Rameau tinha um instinto dramático e um senso sonoro plástico, sua posição para história da música é comparada a de Descartes para a Filosofia. Para ele, 'a música é uma ciência que possui regras definidas – uma ciência físico-matemática', sua música teve um papel importante para o desenvolvimento na expressão dramática da dança. Após Rameau, a ópera-balé sofreu um processo de cristalização, até Noverre produzir um outro choque revitalizante. (Kirstein, 1997:204-210).

John Weaver – (1673-1760), trabalhou em Londres, de 1702 a 1733, como dançarino, professor e mestre de balé. Traz um pensamento analítico e prático para o problema da dança de palco, afirmando sua diferença em relação à dança executada pela sociedade, pois, a dança cênica sempre foi e sempre será um meio de expressão. Weaver pavimentou o caminho para a construção do balé de ação. Sua influência no continente se dá através da atuação de alguns dançarinos pantomímicos, que foram seus intérpretes, e que ao ingressarem na Ópera Cômica de Paris, introduzem suas idéias nas produções dos balés-pantomímicos. [onde Noverre, nomeado por Juan Monnet, assume o cargo de mestre de balé em 1747]. (Lawson, 1976:26-30).

Marie Salé – (1707-1756), Salé vem de uma família de atores da Comédia Del'Arte. Tinha uma forma particular de se movimentar, através da qual podia expressar as emoções, humores e ações das personagens; sua grande contribuição para o balé foi a do movimento expressivo. Salé causou um grande estranhamento quando dançou *Pygmalion*, em Paris. A ausência da palavra e do canto para explicar a ação dramática surpreendeu, pois esta era uma reforma a ser feita pelos parisienses. Em 1743, Salé é chamada por Juan Monnet, diretor da Ópera Cômica de Paris, para reproduzir seu famoso *Ballet des Fleurs*, no qual Noverre participa como intérprete. (Lawson, 1976:31-33).

Franz Hilfering – (1710-1768), dançarino vienense que estudava em Paris quando o primeiro balé de ação foi encenado, [na Ópera Cômica de Paris, sob a influência das idéias de John Weaver]. Ao voltar para Viena, começa a experimentar encenações dramáticas inspiradas na vida real, preferencialmente sobre a vida no campo. Para ele, a expressão dramática, na dança, era a forma de se protestar

contra as superficialidades insensíveis, ou a mera sucessão de passos sem sentido com o único propósito do entretenimento. (Lawson, 1976:35).

Gasparo Angiolini – (1723-1793). Realiza um esforço para integrar a dança, o gesto e a música em seus balés, seguindo as regras da tragédia grega em suas composições coreográficas. (Lawson, 1976:36).

Memética – Richard Dawkins propõe, em seu livro *O Gene Egoísta* (1979), com base na biologia evolutiva, uma teoria para analisarmos os fenômenos da cultura. Ele sugere que do mesmo modo que os genes são as unidades mínimas de transmissão das informações genética, os *memes* (que formam nossas idéias e conceitos) são as unidades mínimas da transmissão das informações culturais, pulando de um cérebro para outro, num processo de contaminação contínuo e inestancável.



MICHEL FOKINE

Carta III

São Paulo, 08 de abril de 2004.

Inestimável Sr. **Fokine**,

Infelizmente, entrei em contato tardiamente com as suas formulações conceituais acerca do fazer artístico em dança. Certamente, caso isto tivesse ocorrido anteriormente, algumas de minhas trajetórias teriam sido abreviadas. Mas, mesmo assim, esse contato não deixa de ser surpreendente e esclarecedor.

Entendo que sua genialidade se faz perceber logo no início de sua vida profissional, na ocasião da escritura de seu *Primeiro Manifesto*, revelando, de imediato, uma convivência pouco pacífica com o excesso de formalismo que o balé havia atingido. Seu discurso já indicava, além das idéias coreográficas que se concretizariam ao longo de sua carreira, uma concepção importantíssima do corpo que dança, não só para sua época, mas, também, para os acontecimentos futuros na história da dança.

Algumas de suas afirmações já veiculavam um tipo de compreensão sobre as especificidades do corpo que dança, claramente distinta dos

modelos consolidados. Dentre elas, a de que o ato de dançar não se restringe à mera junção de passos, pois se trata de um meio de expressão de significados; que uma obra coreográfica deve possuir uma unidade de concepção e uma continuidade lógica da ação, sendo que toda ação deveria compor uma sinfonia plástica. Mas, em todos os seus depoimentos, a fala que mais despertou minha atenção foi a de que *só pode haver evolução e não revolução na arte*.

Gostaria de tomar esta idéia como ponto de partida para minhas reflexões, não só sobre a sua importância coreográfica para a história da dança, mas, também, para a investigação do modo como suas realizações podem contribuir para o estabelecimento de um pensamento dramatúrgico em dança. Mas, antes, devo-lhe dizer que, apesar das reformas efetivamente promovidas pelo Sr. na arte do balé, o símbolo para o balé clássico que persiste na concepção popular, até hoje, se conecta intimamente a uma imagem do **Balé Romântico**.

Melhor do que ninguém, O Sr. sabia à que estava se contrapondo, pois, toda a sua formação ocorreu sob o domínio do ideário romântico, marcadamente regido por um dualismo maniqueísta. O homem à procura de sua própria alma, enquanto luta com forças ocultas e misteriosas, na tentativa de conciliar a vida real com a vida espiritual, que ele tanto aspira. Este contexto parece ter sido uma constante nas produções românticas, que teve na figura de **Petipa** o seu maior representante.

Neste embate entre o mundo da carne e o mundo do espírito residia a bravura do herói romântico, que utilizou o corpo como veículo para a

transmissão de suas aspirações espirituais e seu desejo de transcender os limites da carne, se diferenciando do ideal de bravura do barroco, com seus heróis mitológicos em busca de suas qualidades nobres. A distinção entre o real e o ideal teve sérios desdobramentos para o modo como a dança é entendida atualmente pelos não especialistas, mas pretendo que esta afirmação se justifique no decorrer desta carta.

A busca de alguma solução para o conflito entre estes dois mundos resultou numa imprescindível e crescente especialização do corpo que dança. Os avanços técnicos sem paralelos, devidos em grande parte ao Sr. **Blasis**, são inegáveis e se faziam necessários. Pois era preciso configurar corpos que possuíssem a virtude de evocar o mundo espiritual, supondo-se que nesta dimensão se encontravam os altos valores de nossa existência, onde bem e mal se integrariam.

O desejo perene de voar alicerçou a edificação de um corpo que possuísse a leveza, o enlevo e a graça como atributos indispensáveis para a composição de uma dança transcendental, encontrando na elevação sobre as **pontas** um meio de transmissão desse tipo de universo (povoado por sílfides e outras criaturas etéreas). Tratava-se, creio eu, de se priorizar a aquisição de habilidades distintas das que estão presentes no corpo cotidiano, que tem sua existência regulada pelas coisas da carne densa e pesada, que se deteriora e que não resiste à gravidade, tendo assim, menor valor.

Frente à necessidade de se desvendar os segredos de nossa existência, o corpo romântico em detrimento de ser constituído de carne e

osso, pura matéria, almejava revelar, através de sua dança, atributos imateriais e que, portanto, resistem a qualquer possibilidade de nomeação. Neste período, surge o entendimento de que a dança é algo a ser exclusivamente sentido, pois, pensava-se tratar de um meio de expressão do invisível e, conseqüentemente, do indizível. Ou seja, como descrever algo que insiste em permanecer oculto ao desvendamento e que, assim sendo, não oferece a possibilidade da investigação? Infelizmente, uma concepção que insiste em permanecer, apesar das reformas realizadas pelo Sr.

A dança se ocupava com a transmissão de uma dimensão que não pertence à materialidade do corpo, algo que nunca estará visível nele, porque se assim estivesse seria uma instância encarnada e, portanto, passível de nomeação. Assim, a dança tinha um sério problema a ser solucionado. Ou seja, como agregar o imaterial à materialidade do corpo? Ou, como fazer o corpo visível transmitir o indizível? O bom senso me diz que devo concordar com o Sr., pois, o modo como o balé romântico se comportava frente a este embate era completamente incipiente e precário.

Gostaria de sugerir que os problemas, ocorridos pelo entendimento dicotômico entre o mundo da carne e o mundo do espírito, residiam no fato de que as soluções encontradas para agregar ao corpo algo que não pertencia à sua própria materialidade se deram através de processos metonímicos. Esta minha afirmação se baseia nas teorias propostas, na última década do séc. XX, pelo filósofo Mark Johnson e pelo lingüista

George Lakoff, estudiosos dos processos responsáveis pela estruturação cognitiva de nossas maneiras de perceber, agir e pensar. A adoção das proposições destes pesquisadores é de grande valor para obtermos uma maior compreensão dos fenômenos ocorridos no balé durante o período romântico.

De acordo com as formulações conceituais destes estudiosos, a **metonímia** tem uma função referencial, ou seja, uma entidade é utilizada para se referir à outra; assim, a parte é tomada como sendo capaz de representar o todo. É importante esclarecer que não se trata do estudo gramatical das figuras de linguagem, mas sim, da exploração dos indícios presentes na língua para a constituição de uma hipótese acerca dos modos como nossas estruturas conceituais se configuram. A metonímia, de algum modo, proporciona algum entendimento, uma vez que, a referência a alguma parte tem a função de indicar o aspecto do todo, ao qual esta parte pertence, que está sendo destacado. Por exemplo: ao dizermos que alguém é cabeça, podemos estar nos referindo à sua inteligência, mas, a parte (cabeça) não possui a capacidade de proporcionar uma compreensão geral do todo (pessoa).

Não sei se o Senhor concordaria comigo, pois, proponho o entendimento de que no balé romântico a parte era tomada pelo todo. Então, acreditava-se que a mera criação de um contorno para o corpo bastaria, habilitando uma bailarina a transmitir que era um outro ser, sem que de fato o fosse. Por exemplo, um cisne. Julgava-se que uma parte, as

penas, poderia representar o todo, cisne, cabendo aos adereços e aos gestos a função de personificar qualidades não humanas.

Mas o Sr. acha possível a existência de algo no corpo que não esteja nele materializado? Seu discurso já apresentava uma preocupação com o indizível. Nele, percebo que gostaria que fosse dizível, e embora não chegue a negar a existência de duas instâncias distintas, a espiritual e a carnal, julgava que ambas coabitavam o corpo, e isto, apesar de bastante **dualista**, se refletiu diretamente sobre sua obra coreográfica.

Por esta razão, o Sr. foi acusado de querer destruir o balé clássico, mas, que bom para a dança que tenha se mantido firme em seu empreendimento de não corromper suas composições com antigas fórmulas acadêmicas, e continuasse investindo na estruturação de um corpo capaz de dar conta destas questões conflitantes. Para isto, foi preciso abandonar completamente as **cenais de ação**, tão utilizadas desde o séc. XVIII, e redimensionar a função do **demi-caractère**. Sua proposta é a de que somos bailarinos e não atores. Recorrer a modos de interpretação predominantemente pantomímicos, fortemente enraizados na Comédia Del'Arte, soava como uma contradição. Abandonar estes modelos de interpretação implicou na ruptura com a concepção de personagem metonimicamente mimetizado e, com isso, o Sr. suprimia alguns dos fatores responsáveis por apartar do corpo do bailarino a sua dramaturgia. Uma construção que, para ser coerente, deveria ocorrer pelo movimento.

Proponho que a questão que, de fato, se apresenta, não seja entendida como simplesmente o abandono dos modelos consolidados, ou

a negação da formalização, uma vez que a existência de qualquer coisa sempre estará condicionada ao estabelecimento de alguma forma. Mas sim, que seja tratada como o modo de explorar, dentro destes modelos, as possibilidades de se promover a materialização do invisível. Todavia, para que isto ocorresse, os hábitos fixados pela rotina do balé também precisavam de revisão.

O Sr. nos revelou que o propósito da dança é o de comunicar idéias, pensamentos, sentimentos e emoções, e para se atingir este fim seria preciso recorrer à expressividade natural dos movimentos. Para tanto, a dança deveria apresentar uma natureza mais de acordo com o corpo humano, pois a possibilidade dela se tornar mais expressiva somente se concretizaria através da exploração das capacidades inerentes ao corpo e ao movimento.

Então, quais seriam os elementos constitutivos da natureza da dança? Para o Sr., a natureza da dança é a de ser bela, lírica e expressiva – a poesia do movimento, cujo propósito é o de criar uma imagem plasticamente poética. Então, sendo plástica, suas estruturas coreográficas e o corpo que dança necessitavam apresentar variação e diversidade nos seus modos de organização – somente deste modo, o balé poderia evoluir.

Esta sua busca por uma maior plasticidade dos procedimentos representacionais fez com que olhasse para a dança como uma ocorrência no corpo. Então, foi necessário identificar o que estava faltando para que este corpo se tornasse mais expressivo, ou seja, era preciso que a totalidade do corpo participasse do processo de produção de uma

linguagem onde o poético estivesse naturalizado. Ou seja, esta poética somente poderia ser estabelecida a partir de uma dramaturgia do próprio corpo. Uma questão que estava sendo negligenciada pelo modelo tradicional, com seus personagens metonímicos inseridos em composições coreográficas regidas pela aleatoriedade e carentes de uma lógica dramatúrgica.

Sua inquietação resultou, creio eu, na transição do intérprete metonímico para o intérprete metafórico. Sua proposição de que todo o corpo, desde os dedos dos pés até a cabeça, seja responsável pela composição poética do movimento, revela o entendimento de que somente o todo pode proporcionar a compreensão do todo. Segundo os teóricos do séc. XX que mencionei anteriormente, a **metáfora** é, sobretudo, um modo de conceber e experienciar uma coisa em termos de outra, e sua função primordial é a compreensão do todo pelo todo.

Então, o corpo que dança precisava explorar as possibilidades de existência formal das questões temáticas que estava tratando; não bastava contornar o corpo com adereços para que este fim se realizasse. Era, portanto, imperiosa a configuração de um corpo plasticamente capaz de transmitir as reações que nele se processavam durante o ato de dançar.

Gostaria de lhe apresentar o neurocientista Antonio **Damásio**, que com seus estudos sobre as operações cognitivas das emoções e dos sentimentos, ilumina o entendimento da natureza destas reações. Ele propõe que a pedra basilar de um sentimento, ou seja, o processo de viver uma emoção, se encontra na percepção direta de uma situação

específica no corpo, configurada como uma paisagem, sendo esta a responsável por fornecer aos sistemas de processamento de informações uma imagem contínua e atualizada dela mesma e de seus estados subjacentes. A paisagem se refere às formas dos objetos e ao modo como estão dispostos espacialmente. No espaço corpo, tais objetos são as víceras, os ossos e os músculos. Já os estados se referem às operações possíveis destes órgãos num certo momento, ou seja, aos movimentos dos objetos no espaço. A **representação mental** contínua, incessante e refeita a cada momento dos estados do corpo, também continuamente renovados, é que nos permite relatar como nos sentimos. Resumindo, o sentimento é uma percepção momentânea de uma parte da paisagem (a forma espacial) e de seu conteúdo (o estado), que funciona como qualificador da experiência. Para Damásio, a emoção é um evento que produz alterações nos estados do corpo, e o sentimento, entendido como o processo de viver esta emoção, diz respeito a uma percepção direta das mudanças ocorridas na paisagem.

A questão da construção deste corpo, capaz de ser plástico e de relatar suas reações, contém um outro aspecto importante, também presente na sua colocação de que: *todo o corpo, dos pés à cabeça, é responsável pela execução dos movimentos*, prenunciando uma concepção para o corpo que dança que vai além da modernidade, uma vez que extingue a dominância exclusiva de uma parte sobre o todo. Sabemos que as técnicas de dança moderna, de modo geral, atribuíam a origem de todo e qualquer movimento ao centro de gravidade do corpo.

Hoje, certas técnicas de treinamento não elegem uma única instância central e dominante, da qual o movimento se origina e se difunde para o restante do corpo. Propõem um entendimento de corpo como um sistema que se organiza e opera através de comandos descentralizados, múltiplos, simultâneos, contínuos e interativos.

Pensar sobre o corpo que dança nos remete a uma outra questão que diz respeito ao ambiente que este corpo está inserido. Acredito que a sua maior reforma tenha ocorrido no momento em que o Sr. eliminou a projeção frontal de suas obras, e inseriu o corpo em um espaço tridimensional. A aquisição de volume, devida à geometrização do espaço cênico, até então concebido como um plano, abriu a possibilidade de se pensar as relações **espaço-tempo** de um outro modo. Isto, também revogou as concepções equivocadas, vigentes até então, de que a dança constituía um evento audiovisual. Creio que o Sr. concordaria comigo que o ato de dançar não se relaciona à coleção de imagens em movimento, mas, diz respeito a ocorrências de natureza tátil-sinestésicas.

Ao longo de sua carreira, a encenação de grandes espetáculos foi-lhe desinteressando, inicialmente, por questões financeiras e, posteriormente, por convicção. Creio que tenha chegado à conclusão que a dança, assim como a poesia, não é o meio mais adequado para se contar histórias, embora não explicita esta idéia em seu discurso. O Sr. passou a se interessar em narrar acontecimentos em um único ato, inaugurando um novo formato, onde seu desejo de comunicar as emoções e os sentimentos, provocados pelo ato de dançar, podia se realizar.

Esta sua decisão promoveu reformas estruturais nas normas estéticas vigentes, certamente devidas à priorização do virtuosismo. Pois, qual era o sentido de centralizar toda ação na figura da primeira bailarina, que independentemente da obra coreográfica, poderia re-encenar o seu melhor solo com o único propósito de repetir os triunfos atingidos em balés anteriores, e, ainda pior, lhe era concedido o direito de interromper a apresentação para receber os aplausos do público? Qual o sentido da inclusão das cenas de ação unicamente para que os bailarinos exibissem suas habilidades pantomímicas? Qual o sentido de uma produção não ser o fruto de uma colaboração efetiva entre o libretista, o compositor, o mestre de balé e o pintor? Qual o sentido de encenar uma história que agrada unicamente ao escritor, escolhida ao acaso, e transformada em balé numa ação dividida em três ou quatro atos, sem ponderar se o tema era passível de adaptação para o balé, ou se, se sustentava em tal estrutura? Este seu diagnóstico revela que o balé padecia da falta de uma lógica dramatúrgica.

Sabemos que tais protocolos coreográficos, bastante questionáveis, eram tidos como regras intocáveis por carregarem uma garantia de sucesso. O Sr., todavia, nos demonstrou que o balé não poderia evoluir se continuasse subjugado a eles. Entendo que estava, de fato, preocupado com a função comunicativa da dança e com seus possíveis significados simbólicos. Então, foi natural a sua conclusão de que era um equívoco utilizar a técnica como um fim e não como um meio, uma opinião que me agrada compartilhar.

Certamente, a utilização indiscriminada da técnica, independente da questão temática que a obra coreográfica pretendia tratar, constituía um equívoco. Esta sua reflexão é inaugural para a questão da relação entre o treinamento técnico e a produção de linguagem. O Sr. tinha clareza da distinção entre o vocabulário de movimentos previamente estabelecido pelo treinamento e a sua necessária adequação, ou até transformação, em função das questões temáticas que a peça de dança pretendesse tratar. Com isto, o Sr. redimensionou a função da técnica, atribuindo-lhe não a tarefa de zelar pelo virtuosismo dos passos, mas sim, de ser um meio para construir a linguagem da dança.

Coube ao Sr. a reforma não só das estruturas coreográficas, mas também, de todo o pensamento romântico em dança. Seu rompimento com o excessivo formalismo acadêmico possibilitou o surgimento do balé moderno. Historicamente, lhe coube esta transição. Em outras palavras, estava rompido o contrato do corpo como legenda de algo que se passa além dos limites de sua carne.

Por esta razão, entendo seu descontentamento em relação às incessantes tentativas, por parte dos críticos e dos estudiosos da dança de seu tempo, de relacionar, ou mesmo desqualificar, o seu trabalho com base nas inovações da Sra. **Isadora Duncan**. Esta é uma questão que gostaria de abordar – e prometo ser breve. Ambos sabemos da impossibilidade lógica desta relação, pois, tratavam-se de concepções coreográficas distintas. Enquanto o Sr. se aproximava da natureza do corpo e de suas possibilidades expressivas, enquanto o Sr. defendia a

possibilidade daquela mesma técnica servir a outro propósito – razão de meu profundo interesse em suas concepções, por entendê-las como uma nova proposição de dramaturgia – a Sra. Duncan se dedicava à imitação dos movimentos gerados pelos fenômenos naturais. Contrariando as afirmações da Sra. Duncan, o Sr. demonstrou que não era preciso abandonar o balé para que alguma reforma – ou evolução, nas suas próprias palavras – acontecesse na dança.

Gostaria de encerrar dizendo que fico feliz que o Sr. tenha, ao contrário do Sr. Noverre, vivido o suficiente para assistir à propagação das suas idéias, tanto no balé quanto na dança moderna.

Sinceramente,

Fokine – (1880-1942). Mikhail Mikhailovich Fokin, artisticamente conhecido como Michel Fokine, nasceu em São Petersburgo e iniciou seus estudos no balé aos 09 anos de idade, na Escola Imperial de São Petersburgo, ligada ao Teatro Maryinsky [posteriormente conhecido como Balé Kirov]. Em todos os seus anos de estudo sempre ocupou o primeiro lugar nos processos de avaliação em dança, mímica, música e desenho. Em 1898, realizou seu exame final, analisado por Petipa (diretor do Balé Imperial) e por Gerdt (mestre de balé), e sua contratação para a companhia oficial foi imediatamente solicitada. Em 1905, fez seu primeiro exercício como coreógrafo, remontando o balé *Acis et Galatée*, para a apresentação anual da Escola Imperial, coreografia original de Lev Ivanov (1834-1901), assistente de Petipa e co-autor de *O Lago do Cisne* (1895), que tinha grande preocupação com o desenvolvimento lógico da ação no balé clássico. Não lhe agradavam as atuações virtuosas, e foi um dos primeiros coreógrafos românticos a explorar as possibilidades expressivas da dança clássica. Apesar de ser apenas um experimento, esta bem sucedida remontagem gerou o convite para coreografar seus colegas na companhia oficial. Em 1906, monta o balé *La Vigne*, recebendo de Petipa uma nota de congratulação. Em 1908, Fokine estabelecia uma parceria artística com o amigo e libretista Alexander Benois, devido ao interesse comum em torno do significado da dança e não de suas convenções e virtuosismos técnicos. Benois lhe apresenta Diaghilev, grande empresário e produtor cultural. Este encontro deu início à fase mais frutífera da carreira de Fokine, de 1909-14, resultando em várias composições coreográficas. Entre elas: *Le Pavillon D'Armide* (1907), *Chopiniana* (1908), *Une nuit d'Égypte* (1908), *Cléopâtre* (1909), *Les Sylphides* (1909), *Les Danses polovtsiennes du Prince Igor* (1909), *Schéhérazade* (1910), *Firebird* (1910), *Le Carnaval* (1910), *Le Oiseau de feu* (1910), *Le Spectre de La Rose* (1911), *Narcisse* (1911), *Petrouska* (1911), *Le Dieu Bleu* (1912), *Daphnis et Chloé* (1912),

Thamar (1912), Le Coq d’Dor (1914), La Légende de Joseph (1914) e Papillons (1914). (Beaumont, 1981:11-75).

Serge Pavilovich Diaghilev (1872-1929), teve uma educação ocidentalizada e estava ciente do crescente interesse do público parisiense por questões étnicas. Seu contato com o editor e divulgador Gabriel Astruc possibilitou o levantamento de recursos financeiros para a primeira temporada de seu Balé Russo. Diaghilev era um excelente publicitário, encontrando nas primeiras obras de Fokine – *Cléopâtre*, *Schéhérazade e Firebird* – o exotismo que buscava para conseguir explorar comercialmente o mercado europeu. Sua companhia estreou aos 19/maio/1909, e por volta de 1913, Diaghilev havia colocado o Balé Russo no mapa cultural da elegante Paris. Conseguindo formar uma audiência fiel, composta por financiadores, banqueiros, diplomatas, pela comunidade judaico-francesa (seus primeiros patrocinadores), e por personalidades da moda, da música e da imprensa. (Garafola, 1998:214-222).

O Balé Russo de Diaghilev (1909-29) formado com o objetivo de excursionar pela Europa, era composto por bailarinos do Teatro Imperial, entre eles: Ana Pavlova, Vaslav Nijinsky e Tamara Karsavina, ficando as composições coreográficas a cargo de Fokine. Diaghilev reconheceu a genialidade coreográfica de Fokine oferecendo-lhe a oportunidade de trabalhar com grandes artistas e compositores, possibilitando que a arte do balé fosse composta do modo como Fokine a vislumbrava, em uma colaboração estreita entre o músico, o coreógrafo, o roteirista e o artista plástico. (Lawson, 1976:93-96).

Em 1909, Fokine soma forças com Serge Diaghilev para realizar a primeira temporada em Paris da companhia que se tornaria celebre em toda Europa, *O Balé Russo*. Formada por bailarinos dos Teatros Imperiais de Moscou e São Petersburgo, esta companhia, que somente atuou no ocidente, tornou-se um tubo de ensaio para o novo balé de Fokine e para seus trabalhos que se realizavam em

um único ato. Durante a I Guerra Mundial, Fokine atua como mestre de balé no Teatro Maryinsky, que até hoje, encena obras suas. Em 1918, muda-se com sua família para Nova Iorque, abrindo um estúdio e, quatro anos depois, fundando uma pequena companhia, *The American Ballet*. Realizou, também, alguns trabalhos comerciais, coreografando para musicais e para o cinema. Após a morte de Diaghilev, em 1930, Fokine volta a coreografar para o Balé Russo, iniciando uma nova fase criativa, além de re-encenar, para grande deleite da crítica, vários de seus trabalhos mais antigos. Em 1940, se torna um membro de honra do Ballet Theater [inicialmente chamado de American Ballet Theater]. Dois anos depois, aos 62 anos, em pleno comando de seu potencial artístico morreu de pneumonia, enquanto coreografava *Helena de Tróia*. Em 1942, quando Fokine faleceu, em Nova Iorque, a dança mundial emudeceu. Desaparecia o grande homem do balé moderno, o primeiro a romper com o velho estilo do século XIX, e a criar clássicos que incorporaram o novo. (Garalofa, 2003: 45-48).

Primeiro Manifesto – em 1904, Fokine já fazia sucesso como segundo solista do Balé Imperial. Neste mesmo ano, apresentou para Teliakovsky, diretor do Teatro Imperial, um libreto de sua autoria, para a criação do balé *Daphnis and Chloe*, que ele gostaria de encenar. Sua proposta foi recusada, uma vez que suas idéias coreográficas foram consideradas muito revolucionárias. Este libreto tem grande importância para o seu futuro como coreógrafo, sendo considerado como seu primeiro manifesto sobre o balé. Nele, expõe seus pensamentos de que o ato de dançar não se restringe a mera junção de passos, de que uma composição coreográfica precisava ter uma unidade de concepção e continuidade de ação, e que era preciso abolir o dualismo entre a pantomima e o movimento. (Lawson, 1976:97).

Aos 06 de julho de 1914, Fokine escreveu uma carta ao Editor do *The Times* esclarecendo suas teorias sobre a arte do balé, considerada pelos historiadores como sendo mais um de seus manifestos. "Caro Senhor – Estou extremamente agradecido à imprensa inglesa pela atenção que tem dado ao Balé Russo, em cartaz no Drury Lane Theatre, mas, ao mesmo tempo, gostaria de esclarecer certos mal entendidos em torno da história desta companhia e dos princípios sobre os quais foi fundada. Os mal entendidos são os seguintes: um deles confunde esta nova escola de arte, surgida somente durante os últimos sete anos, com o balé tradicional que continua a existir nos Teatros Imperiais de São Petersburgo e Moscou; o outro, diz respeito aos princípios de Isadora Duncan. De fato, o novo Balé Russo é severamente distinto em seus princípios, tanto em relação ao antigo balé quanto à arte desta grande dançarina..." O restante da carta é dividido em três tópicos, abordando-se as seguintes questões: As Antigas Convenções – explica que suas coreografias não estão rigidamente atreladas aos vocabulários de movimento e às estruturas tradicionais de composição e, contrapõe-se à incessante tentativa, da imprensa, de relacionar suas propostas estéticas com as de Isadora Duncan. As Novas Idéias – nos diz que seu novo balé, apesar de reconhecer a excelência das tradições e das propostas de Isadora Duncan, recusa-se a aceitar qualquer uma destas fórmulas como final ou exclusiva; e esclarece que suas novas idéias se relacionam à exploração do movimento humano para que a ação dramática seja expressa através da dança. Apresenta os Cinco Princípios do Novo Balé – 1) não se prender à passos ou combinações de passos pré-existentes, mas, criar para cada composição uma forma correspondente ao tema; 2) os gestos da dança e da mímica não têm significado algum para um balé, a menos que, estejam a serviço da ação dramática e tenham conexão com todo da composição; 3) o novo balé admiti o uso do gesto convencional somente quando este for imprescindível, em outros casos, deverá ser

substituído pelo movimento de todo o corpo; 4) a expressividade de um dançarino não se limita à facial, pois para a dança, individual ou em grupo, a expressividade deve ocorrer em todo o corpo; 5) o novo balé recusa a submissão da dança às outras artes (música, decoração cênica), e propõe uma aliança com todas as formas de arte, somente quando todas estiverem em completa condição de igualdade, garantindo liberdade criativa a todos. (Beaumont, 1981:144-147).

Balé Romântico – Após a Revolução Francesa, em 1830, a Ópera de Paris deixa de ser propriedade da corte. Sob a direção de Louis Véron, passa a ser caracterizada como um empreendimento privado, com subsídio do governo. Deste modo, naturalmente, suas produções deveriam refletir tanto a sua independência da realeza quanto o triunfo da burguesia. (Jowitt, 1998:203).

A Revolução Francesa deslocou para as províncias muitos dos dançarinos e dos mestres de balé, a dispersão destes artistas foi extremamente benéfica para a arte do balé. Londres passou a ser um pólo para artistas de todas as Escolas, destacando-se a participação de Charles Didelot (1767-1836), aluno de Jean Dauberval e de Jean Georges Noverre, que atuou em Londres na temporada de 1788-9. Suas experiências o levaram a pavimentar o caminho para o surgimento do *balé de elevação*, um dos traços marcantes do balé romântico, e para a fundação de uma escola distinta de balé clássico na Rússia. Em *Zéphyr et Flore* (1796), introduziu inovações que passaram a ser obrigatórias em qualquer composição coreográfica do período romântico; entre elas: o uso das pontas e a distinção do intérprete feminino e masculino. Mas é *La Sylphide* (1832), de Filippo Taglioni (1778-1871), que vem sendo considerada a primeira coreografia romântica. Embora não seja uma obra expressiva do romantismo, ela cria um padrão temático (distinção entre a dimensão espiritual e a terrena) que será adotado por todos os outros balés do período. (Lawson, 1976:43-55).

A dança, que hoje chamamos de clássica era, no período do balé romântico, um estilo suave, apesar de acrobático, criado para satisfazer o insistente desejo da época por ações simétricas. A dança sobre as pontas se tornou o discurso do oculto. Seus movimentos deslizantes eram construídos para dar lugar a um símbolo, o símbolo de mundos imaginários que se tornam reais. (Kirstein, 1969:245).

Petipa – Marius Petipa (1822-1910), nascido em Marselha, vinha de uma família de artistas, pois seu pai era dançarino e sua mãe, uma atriz trágica. Em 1822, estréia como dançarino da Comédia Francesa e, posteriormente, em 1846, passa a integrar a Ópera de Paris. Um ano depois, é convidado para ser o primeiro bailarino do Balé Imperial Russo, em São Petersburgo. Em 1851, é nomeado mestre de balé, em reconhecimento por ter montado, em apenas seis semanas um longo balé intitulado *La Fille du Pharaon*, que atingiu um sucesso considerável. Petipa exerceu grande influência no balé clássico, na segunda metade do séc. XIX. Uma de suas contribuições foi seu incessante esforço para a promoção de avanços técnicos. Era um admirador da Escola Francesa e das tradições clássicas por ela estabelecidas. Controlou o balé russo por cinquenta anos, período em que os costumes e a tradição reinaram supremos. Compôs 54 balés (geralmente com quatro ou cinco atos, contendo sete ou oito cenas), remontou outros 17, e forneceu dançarinos para mais de 35 óperas. (Beaumont, 1981:17-19).

Os balés mais conhecidos de Petipa são: *A Bela Adormecida* (1890) e *Lago dos Cisnes* (1895), ambos com composição musical de Tchaikovsky, e *Raymonde* (1898), com composição de Glazunov. Os balés de Petipa tinham uma natureza espetacular. Ele recupera as antigas fórmulas dos balés de corte como estratégia para reconquistar o interesse do público pela dança, promovendo grandes inovações nos modos de execução dos passos já codificados pelas técnicas

acadêmicas francesas. No início de sua carreira, Petipa somente foi mantido como mestre de balé pelo Teatro Imperial, devido à sua larga experiência e conhecimento do balé de corte francês. (Lawsson, 1976:74).

Blasis – Carlo Blasis (1797-1878), aluno de Dauberval e um seguidor dos preceitos noverrianos, realiza estudos intensivos sobre anatomia, música e outros assuntos relevantes ao balé. Em 1820, escreve o seu *Tratado sobre a Dança*, onde: 1) se concentra nas técnicas de movimento, principalmente na questão do equilíbrio; 2) enuncia quais são as qualidades esperadas de um intérprete: precisão e equilíbrio, adoração pelo belo, discriminação dos diferentes tipos de dança, noção de suas próprias limitações, interesse pela estrutura das composições coreográficas, sempre fazer parecer que a execução é uma interpretação espontânea, estudo do desenho e da música; e 3) ilustra a questão da linha e da ocupação espacial dos movimentos, traços importantes para o demi-caractère [consultar verbete na pg 96]. Seu livro, *Traité Élémentaire Théorique et Pratique de l'Art de la Danse* (1820), influenciou a maioria dos mestres de balé europeus. Sua maior contribuição para dança é como educador. Quando foi diretor da Academia Imperial de Milão, em 1837, revolucionou completamente a técnica dos bailarinos italianos. Prenuncia Fokine quando realiza uma análise da estrutura do espetáculo, descrevendo seus traços fundamentais e o modo como estes são uma parte importante na construção do todo. (Lawson, 1976:57-59).

Pontas – Charles Didelot (1767-1836), foi aluno de Noverre e de Dauberval, tornando-se um criador dedicado à construção dos meios. Suas experiências o levaram a pavimentar o caminho para o surgimento do Balé Romântico e para a fundação de uma escola distinta de balé clássico na Rússia. No espetáculo *Zéphyr et Flore* (1796), considerado como sendo uma iniciativa de se encenar um balé

romântico, ele realiza três inovações. Primeiro: ao usar as pontas, na ocasião realizadas com o auxílio de um mecanismo criado especificamente para o espetáculo, as *flying machines* – criadas para possibilitar uma maior amplitude, leveza e um caráter espetacular aos passos. Segundo: ao desenvolver o *pas de deux* como um diálogo entre dois bailarinos, onde, através da distinção das qualidades físicas dos intérpretes – masculino (força) e feminino (leveza e delicadeza), ele redefine os passos e explora as habilidades naturais dos bailarinos para atingir a auto-expressão através do movimento. Esta diferenciação tornou-se o elemento fundamental de todo *pas de deux*. Terceiro: ao alargar a esfera de movimentos dos bailarinos, introduz as *elevações* como um meio de se converter os gestos tradicionais em passos. Introduce, também, movimentos individuais dentro do corpo de baile, de modo a tornar a ação mais realista. Sua influência sobre a escola russa ocorre em duas ocasiões. A primeira, entre 1801-11, quando atua como primeiro bailarino no Balé Imperial de São Petersburgo, contribuindo para o desenvolvimento da expressividade do bailarino e aumentando seu período de estudo em disciplinas como mímica, dança e música. A segunda se dá entre 1816-31, quando ajuda os russos na construção de uma técnica própria, descolada dos modelos europeus, a partir do cruzamento do folclórico com o clássico. As pontas introduzidas por Didelot tornam-se obrigatórias a partir de Filippo Taglioni (1778-1871), passando a ser fundamental o seu uso para toda bailarina, fundando a dominância de sua participação nos espetáculos, e relegando a posição masculina ao mero suporte. (Lawson, 1976:44-57).

O trabalho sobre as pontas foi tido inicialmente como mais um passo de dança, treinado por ambos os sexos, e não como algo crucial para a imagem sobrenatural feminina. O ímpeto de se dançar sobre as pontas provavelmente vem das elaboradas técnicas de vôo desenvolvidas por Charles Didelot. Mas não tardou a conclusão de que o trabalho sobre as pontas era ideal para tratar de

questões etéreas, uma vez que tendem a fazer com que os corpos pareçam mais leves, capacitando a dança, através da figura da bailarina, a transmitir suas aspirações espirituais. (Jowitt, 1998:208-209).

A exuberância atingida pelo Balé Romântico, entre 1830 e 1850, foi acelerada enormemente pelo balé de elevação. Blasis havia desenvolvido métodos para se atingir ao máximo possível a extensão das pernas, braços e tronco e, após um processo preparatório de quinze anos, por volta de 1830, a bailarina, com seus sapatos reforçados, eleva-se sobre as pontas. (Kirstein, 1969:242).

Susan Leigh Foster (1996: 01-24), realiza uma análise acerca do uso das pontas, durante o período Romântico, como símbolo fálico. Esta proposição baseia-se no argumento de que as estratégias de marketing capitalista, ao apoiarem as produções coreográficas, no início do séc. XIX, transformaram o corpo feminino em mercadoria. Segundo Foster, toda organização dos espetáculos de balé valorizava a supremacia da visão heterossexual masculina, cujo olhar deveria ser satisfeito pela exibição de formas femininas voluptuosas. Principalmente, nos duetos, pode-se evidenciar a abundância de conotações sexuais, pois embora a solista feminina tenha se tornado o objeto central das composições coreográficas, a superioridade masculina se mantinha preservada na medida em que o personagem masculino sempre estava no controle de seu corpo. O balé romântico, suas convenções e narrativas conduzem a bailarina para seu destino fálico, seu corpo passa a ser explorado como metáfora de potência, e este corpo fetiche conferia poder fálico à burguesia capitalista masculina.

Metonímia – conceito retirado da obra *Metáforas da Vida Cotidiana*, de Lakoff e Johnson, pp 91-98. (consultar bibliografia)

Dualista – Existem várias correntes dualistas, mas todas estão de acordo que a mente é de natureza não-material. Embora muitos filósofos e cientistas já tenham abandonado tais entendimentos, o senso comum, a religião e a história ocidental ainda pensam dentro de alguma dessas correntes. A primeira delas, diz respeito ao *dualismo de substância*, segundo o qual cada mente é um pacote de substância não-física, cuja identidade independe do corpo físico, que ela controla e ao qual está temporariamente anexada. A segunda, uma forma menos extremada de dualismo, é o *dualismo de propriedade*. Nele, o cérebro é entendido como possuidor de uma série de propriedades, e estas é que são de natureza não-física. Para esta corrente, os fenômenos mentais (pensamentos, desejos, sentimentos, etc) não podem ser explicados pela ciência física, uma vez que o cérebro é apenas um mediador passivo entre o corpo e a mente. Estes epi-fenômenos (epi – prefixo grego que significa acima) apesar de serem causados pela atividade do cérebro, não modificam o seu comportamento. Por esta razão, as propriedades mentais são consideradas como sendo propriedades não-físicas. A terceira corrente, *dualismo de propriedades interativas*, propõe que as propriedades mentais estão interagindo com as propriedades físicas do cérebro, e que, portanto, modificam o seu comportamento. As propriedades mentais, contudo, somente emergem quando a matéria física esta plenamente organizada e constituída, sendo que as primeiras são irreduzíveis à última. A quarta corrente, o *dualismo de propriedade elementar* diz que as propriedades mentais são manifestações que ocorrem somente em sistemas físicos que apresentam uma organização interna complexa, são irreduzíveis à matéria, e não emergentes. Para os entendimentos não-dualistas, só existe um tipo de substância – a matéria, e só existe uma classe de propriedades – as físicas. A espécie humana e todas as suas características são ocorrências físicas num processo puramente físico, e como todas as outras espécies, somos o resultado evolutivo de moléculas capazes de se auto-replicarem, sendo que, nossa

natureza interior difere destas espécies em grau, mas não em tipo. (Churchland, 1994:7-22).

Cenas de ação – consultar Carta para Noverre, pg 56, desta tese.

Demi-caractère – Antes da Revolução Francesa, o Balé de Bordeaux esteve sob a liderança de Jean Dauberval (1724-1806), que estudou e trabalhou com Noverre, que não lhe deu permissão de experimentar suas idéias na Ópera de Paris, e o enviou para a província. Dauberval estava produzindo um tipo de técnica mais flexível, mais adaptável a cada tipo de espetáculo, diferentemente de outros mestres, que permaneciam restritos às fórmulas das danças clássicas e do gesto convencional. Almejava um novo estilo de dança, que permitisse que o coreógrafo desenvolvesse uma linguagem própria, e que habilitasse os bailarinos a interpretar todo e qualquer tipo de personagem. Foi no cruzamento entre as danças medievais e as danças da corte que surgiu o demi-caractère, cabendo a este tipo de intérprete, construído sob forte influência da Comédia Del'Arte, a narrativa das características físicas e da personalidade de uma personagem, além de garantir a apreensão do roteiro por parte do público. Dauberval pavimentou o caminho para que sejam abandonados os episódios pantomímicos com qualidades estritamente emocionais, utilizados, até então, como único recurso para se atingir a expressividade. Através do trabalho com o gesto dramaticamente naturalista de Noverre, ele propõe o abandono da retórica, do gesto formal e dos passos já codificados; possibilitando que seu aluno Didelot realizasse inovações no balé. (Lawson, 1976:41-43).

Metáforas – “A metáfora é usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento e ação. [...] Nós

descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. [...] E se estivermos certos, ao sugerir que este sistema conceptual é em grande parte metafórico, então, o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora". (Lakoff&Johnson, 2002:45-46).

Damásio – “Os sentimentos permitem-nos vislumbrar o que se passa na nossa carne, [...] São representados em muitos níveis neurais, incluindo o neocortical, onde são os parceiros neuroanatômicos e neurofisiológicos de tudo o que pode ser apreciado por outros canais sensoriais. Mas, em virtude de suas ligações inextrincáveis com o corpo, eles surgem em primeiro lugar no desenvolvimento individual e conservam uma primazia que atravessa sutilmente toda a nossa vida mental. Como o cérebro é público cativo do corpo, os sentimentos são os primeiros entre iguais. E, dado que o que vem em primeiro lugar constitui um quadro de referência para o que vem a seguir, eles têm sempre uma palavra a dizer sobre o modo de funcionamento do resto do cérebro e da cognição. Sua influencia é imensa”. (Damásio, 1994:190-191).

Representação mental – As representações mentais são padrões potenciais de atividade neuronal, comunidades sinápticas que armazenam um meio de ativar uma aptidão, que ganham vida quando os neurônios se acionam com um determinado padrão de disparo. Elas constituem o nosso depósito de saber, relativo tanto ao ambiente interno quanto ao externo. Representar algo é uma operação realizada pelos sistemas e circuitos cerebrais, topograficamente organizados, que obedecem a padrões de conexões entre os neurônios e as suas

potenciais comunidades sinápticas. Um vasto e complexo sistema, um estado neurobiológico sendo perpetuamente recriado. (Damásio, 1996:110-131).

Espaço-tempo – A síntese do espaço e do tempo, tal como efetuada pela física relativista, segundo a qual o onde depende do quando e vice-versa. Advertência: espaço e tempo estão intimamente relacionados, mas não lhes é dado transformar-se um no outro. Por exemplo, a taxa de variação com respeito ao tempo não é mesma que a taxa de variação com respeito à posição. O espaço-tempo pode ser considerado a estrutura básica da coleção de todos os eventos, ou mudanças de estado das coisas materiais. Daí se não há matéria, não há espaço-tempo. Este ponto de vista é inerente à teoria geral da relatividade, que é a teoria padrão da gravitação. (Bunge, 2002:123-124).

Isadora Duncan – (1877-1927). Precursora da Dança Moderna, “por um longo período, teve grande impacto sobre dançarinos, artistas, e na sociedade como um todo. Uma feminista no sentido mais contemporâneo da palavra, e uma radical cuja rebelião, particularmente contra o balé, foi completa e de grande alcance, embora, ela também fosse uma Romântica. [...] Isadora acreditava que a dança tanto se originava quanto era a expressão do espírito, inspirado pela natureza, considerando formal e artificial qualquer coisa fora disso”. (Brown, 1979:7).

Ao criticar o balé romântico, Isadora diz: “sou inimiga do Bailado, que considero um gênero falso e absurdo, fora do domínio da arte. [...] Todo esse treino parecia ter por escopo separar completamente os movimentos do corpo dos da alma; mas, esta não pode senão sofrer, sentindo-se afastada por essa rigorosa disciplina muscular”. (Duncan, 1969:134-135).

A grande contribuição de Isadora Duncan para a dança foi a de ter reinventado o corpo. Entendia o corpo que dança como uma ocorrência

amalgamada com a natureza, propondo a sua construção a partir da constante interação com seu meio ambiente. Isadora estudou a dança através do corpo, concebido não como uma superfície, onde se imprime algo, ou como um objeto, mas sim, como um espaço de negociações discursivas. Sua obra constrói vários corpos intrinsecamente conectados: *o corpo dançante* (como uma prática moral que atendesse o seu desejo de legitimidade cultural, reconstruído e privilegiado como nexos da ciência, arte e metafísica), *o corpo natural* (invocando a natureza como origem fundamental de um corpo libertário, indivisível e incorruptível), *o corpo expressivo* (através da expressão das emoções buscava tornar visível a força física e social do corpo feminino), *o corpo feminino* (transforma o corpo feminino em símbolo de subversão cultural), e *o corpo político* (a dança como um meio de crítica social). (Daly, 1995:02-20).



PINA BAUSCH

Carta IV

São Paulo, 11 de novembro de 2004.

Surpreendente **Pina Bausch**,

Meu contato com sua obra coreográfica se deu, primeiramente, através de alguns registros em vídeo, pertencentes ao acervo do Instituto Goethe. Somente em 1990, tive a oportunidade de assistir ao vivo a peça *No Cimo da Montanha Ouvia-se um Grito*, encenada na abertura do **Carlton Dance Festival**, no Teatro Municipal de São Paulo. Atribuo ao deleite estético produzido pela noite em questão, a minha relutância em iniciar esta carta. Pois, além do sentido de responsabilidade que este ato contém, fiquei às voltas com uma ilusão quase infantil de que refletir sobre a importância da sua obra para a dramaturgia da dança como um todo poderia pulverizar os sentimentos gerados por aquela experiência carregada de admiração – doce o engano de que eles poderiam ser preservados da ação do tempo. Incrível constatar como nos persegue a idéia de que há algo na dança que pertence à dimensão do indizível.

Quando uso o termo admiração, não o faço com o intuito de adjetivar aquela experiência. Utilizo-o no sentido do conceito de **admirável** proposto por Charles Sanders **Peirce** (1839-1914), criador da semiótica geral e possuidor de uma vasta obra que percorre várias áreas da filosofia e das ciências. Nos escritos de Peirce sobre a Estética, a noção do admirável não se reduz aos domínios do belo, mas sim, diz respeito a toda e qualquer experiência estética que promova alguma mudança em nossos hábitos de percepção.

Não que suas obras não sejam escandalosamente belas, mas, sem dúvida, elas abalam nossas crenças, forçando-nos a redescobrir o já conhecido quando dão visibilidade àquilo que constantemente permeia nossas vidas, mas que, incontáveis vezes, escapa ao nosso reconhecimento. A esta propriedade, penso eu, se deve a propagação de suas proposições no meio artístico mundial; afinal, não seria esta a busca de todo artista?

Mas, para a dança, entendo que este inquestionável abalo ganha magnitude quando se estende, nos anos 70, aos modelos estéticos vigentes e produz uma reconfiguração nos entendimentos do que vem a ser esta arte formal. Certamente, sua intenção não era a de inventar um novo gênero. Assim como todo artista, você se dedicou a investigar as questões que a perseguiram, e dentro do conhecido buscou descobrir o que ainda não sabia. Mas não se pode omitir o fato de que nem todo artista possui o traço do brilhantismo como aliado nesta empreitada.

Contudo, me parecem irrelevantes as discussões surgidas em torno da nomeação deste outro modo de **organização cênica** por você proposto, ou seja, se é **dança-teatro ou teatro-dança**, pois, obviamente, não se trata da simples fusão destes dois domínios. Gostaria de sugerir uma outra reflexão sobre este problema, pois creio que há uma questão de maior importância embutida nesta nomenclatura, que ironicamente tem sido negligenciada e que, certamente, se encontra muito além das disputas territoriais despidas de sentido. Trata-se, para a história da dança, da recorrente questão entre técnica e expressividade.

Entendo que esta denominação carrega uma concepção onde caberia à porção dança unicamente a função da execução técnica das ações corporais e à porção teatro a de agregar expressão a estas ações. Se considerarmos os desdobramentos que esta nomeação produz, poderemos constatar que, em última instância, ela carrega um tipo de entendimento que perpetua a separação entre corpo e pensamento. Sem que percebamos, ao adotá-la, somos impregnados pela idéia de que a dança não é capaz de ser, por si mesma, significativa. Como se fosse possível despir a realização de qualquer ação cênica de suas intenções expressivas. Todavia, se esta ação possui uma eficiência comunicativa, em outras palavras, se ela dá conta de transmitir o que pretende, é uma outra discussão, pertinente tanto à dança quanto ao teatro.

O entendimento de que seu trabalho não é dança, sem dúvida, esbarra numa concepção que reduz a dança à simples coleção de passos arrumados coreograficamente. Tendo em vista, primeiro: toda a sua

tradicional formação como bailarina e, segundo: o fato da questão da distinção entre técnica e expressividade ser tão antiga quanto à dança, povoando as insônias de muitos coreógrafos; penso que a ironia está em seu trabalho ter sido nomeado, exatamente por aquilo que você buscava solucionar.

Se, desde o início de sua carreira como coreógrafa, você vinha buscando construir uma linguagem que tivesse um efeito direto sobre os sentimentos das pessoas, por que não se valer de todos os meios existentes, desde que se adequassem a este propósito, fossem eles – palavras, gestos ou movimentos? Entretanto, não podemos nos abster do reconhecimento de que, em sua obra, o uso destas estratégias nunca teve uma função explicativa ou ilustrativa, independentemente de quais códigos estejam sendo utilizados. Outrossim, apesar da originalidade com que você usa estes códigos, entendo que a novidade de seu trabalho não se encontra neste procedimento, uma vez que o discurso da modernidade, na Europa, já continha a questão da utilização de todos os recursos existentes. O cruzamento entre – a dança, o som e a palavra já habitava as investigações de **Laban**, de quem seu mestre **Jooss**, que encorajava a criação interdisciplinar e a colaboração internacional, foi um dos alunos mais proeminente.

Além disso, gostaria de propor que a contaminação que estes pioneiros da dança moderna alemã exerceram sobre as suas concepções coreográficas não se limitou ao uso dos códigos disponíveis. Todos sabemos que um dos traços mais marcante daquele período, surgido na estreita

relação com o **movimento expressionista** que se encontrava carregado de um sentimento pós-guerra, era a forte e contundente crítica social. Tanto Laban quanto Jooss se opunham frontalmente às tendências reacionárias e conservadoras da sociedade alemã de sua época, entendiam a dança como uma ocorrência que deveria tratar de fenômenos coletivos e abordar a realidade sócio-cultural de seu tempo, atribuindo ao movimento corporal um papel ativo neste discurso social.

Por outro lado, não podemos nos esquecer do período de sua formação, em que estudou nos Estados Unidos, onde as produções de dança moderna se ocupavam com a expressão das emoções surgidas das experiências particulares no mundo, tratando-se de um movimento artístico surgido a partir da negação dos modelos europeus e da necessidade de encontrar uma identidade própria, diferentemente das questões referentes ao coletivo abordadas por Laban. Lá, o período de silêncio e exílio imposto pelo regime nazista e, posteriormente, o sentimento de fragmentação gerado pela divisão, de um mesmo território, entre oriente/ocidente não tinham lugar. Ambientes culturais tão distintos, obviamente, promovem condições igualmente distintas para a produção artística, formatando dois entendimentos diferenciados para a dança moderna, com os quais você teve a oportunidade de conviver. Então, deveria a dança tratar de questões de natureza pessoal ou social?

Creio que é neste campo de indagações que se encontra a sua maior contribuição para a história da dança. Munida de um poderoso poder de síntese, você soluciona o problema da dança moderna ao

enunciar que suas coreografias tratam, sim, de questões pessoais, mas que não se ocupam em retratar sentimentos privados. Obviamente, este enunciado se encontra materializado em suas composições coreográficas, forçando uma revisão da dança moderna ao propor um outro entendimento de sujeito, desvinculado da visão estética modernista que transitava entre a pureza dos corpos como expressão despersonalizada, na Europa, e o subjetivismo romântico do corpo pessoal e emocional, nos Estados Unidos.

Então, se o processo de produção de linguagem ocorre a partir do singular e visa descobrir o que é geral, nada mais natural que compor uma companhia com bailarinos de várias nacionalidades, valendo-se do multiculturalismo para encontrar e mostrar, de acordo com suas próprias palavras, algo daquilo que todas as pessoas são independentemente de fronteiras geográficas. Aliás, o cruzamento e o rompimento de fronteiras revela-se como a sua grande marca.

Suas peças coreográficas acabam questionando não só as tradições da dança como um todo ao realocar as materialidades corporais e discursivas, reformulando os conceitos vigentes acerca da construção do movimento, mas também em termos do projeto visual e da arquitetura espacial. Rompendo com o entendimento habitual de cenário como moldura para a dança, nenhuma de suas coreografias ocorre em um palco vazio e neutro. Ao contrário, elas se inserem em ambientes altamente construídos em função do que apresentam.

Proponho, então, que além de solucionar o problema da dança moderna, suas obras promovem o entendimento de que o cenário também se conforma como cena, na medida em que existe uma situação que está por ele sendo encenada na forma de paisagens, cafés públicos, ruínas, salas desarrumadas, mansões privadas, etc. Esta configuração do ambiente cênico como parte da cena, acaba forçando uma modificação no modo como os corpos ali se inserem. Esta textura espacial promove o reconhecimento de que estamos íntima e inseparavelmente conectados às condições físicas do ambiente que habitamos e, ainda, sendo constantemente modificados por elas.

Este seu interesse mais recente pelas pessoas do mundo e por suas culturas resulta em peças coreográficas que apresentam um profundo comprometimento com a vulnerabilidade da condição humana. E, embora, você afirme que não se propõe a fazer uma discussão política acerca desta condição, como de fato não o faz no sentido panfletário do manifesto político, não podemos ignorar o fato de que, assim como na cena, nossos corpos estão intrinsecamente conectados às mudanças políticas, econômicas e tecnológicas de algum ambiente sócio-cultural. E que esta interdependência se processa tanto nos espaços públicos e privados quanto nos relacionamentos dos quais fazemos parte. Percebo que suas peças, ao apresentarem a multifacetariedade destes relacionamentos, carregam uma sofisticada noção de justiça, levando-nos a refletir sobre questões humanitárias. Então, mesmo que circunstancialmente, como não ser política?

Apesar da sua insistente afirmação de que suas obras não tratam de questões privadas, não podemos desconsiderar o fato de que elas geraram várias leituras equivocadamente psicológicas. Confesso que não sei bem como, sem ser especulativa, localizar as razões constitutivas deste tipo de ocorrência. Talvez ela tenha sido gerada pelo desconhecimento de suas proposições coreográficas ou do contexto histórico no qual seu trabalho se insere, ou ainda, por abalar nossas projeções idealizadas quando confrontadas com os aspectos desprezíveis da raça humana. Mas, ao reler as matérias publicadas nos periódicos, referentes não só às apresentações de *No Cimo da Montanha Ouvia-se um Grito*, em São Paulo, mas também, de *Ifigênia em Tauris* e *Cravos*, apresentadas somente no Rio de Janeiro, em 1997, este equívoco se faz notar na maioria dos artigos. Observo que, de modo geral, as apreciações giravam em torno de um subjetivismo emocional, levantando questões que somente seriam relevantes se o que estivesse em discussão fossem as concepções estéticas da dança moderna norte-americana.

Mas, constituindo-se como um momento de frescor, encontrei entre estes artigos, um depoimento de **Fellini** sobre a sua dança, publicado no Caderno Mais, do jornal Folha de São Paulo, em 27/08/00, o mesmo caderno que publicou seu discurso por ocasião do recebimento do título de Doutora Honoris Causa, pela Universidade de Bolonha/Itália. Não sei se você teve acesso a este depoimento, então, vou aqui reproduzir parte dele. É curioso observar que, enquanto a maioria dos comentadores fica as voltas com questões de natureza privada, Fellini apreende seu caráter

otimista e comenta: "Assisti *1980* de Pina Bausch e me vi imediatamente levado por uma certa simpatia, parceira da graça, e senti o sopro de uma brisa vindo ligeira do palco. Era o mesmo prazer, o mesmo entusiasmo, o mesmo milagre da minha primeira vez no circo. O que ela nos conta no palco e na platéia é algo que libera todas as inibições, é uma festa, um jogo, um sonho, uma correspondência, uma memória, uma visão, um ritual. É um conforto que se destrói doce e insidiosamente, porque o que a gente quer é que toda essa harmonia, toda essa leveza, todo esse encantamento não acabem jamais e que a vida seja assim..." Onde os comentadores vêem somente desesperança, Fellini vê poesia. Lindo, não acha?

Significar suas obras apenas como violentas e brutais esbarra, sem dúvida, em leituras simplistas. Seria o mesmo que dizer que as obras de **Cunningham** são mecânicas e inexpressivas deixando de apreender que estamos diante de um mago do espaço-tempo. Valeria pensar que, em relação a você, estamos diante de uma maga da percepção e transformação da realidade, capaz de construir uma dança sem fronteiras que expõe as qualidades e forças constitutivas das relações, resultando em obras possuidoras de uma admirabilidade impactante e que provocam, também em nós, um constante exercício de percepção.

Mais uma vez, se recorrermos aos escritos de Peirce, mas agora, me amparo na Fenomenologia para dizer que você é uma especialista em captar as **qualidades de sentimentos** que fundam o modo como apreendemos o mundo, sentimentos que somente adquirem visibilidade através do modo como agimos, uma das instâncias constitutivas de nosso

comportamento, inevitavelmente presente em toda e qualquer relação que estabelecemos. Novamente, assim como na estética, não se trata da adjetivação da experiência, pois uma qualidade de sentimentos diz respeito aos resultados que uma percepção produz em nossos corpos e isto está intimamente relacionada a uma qualidade de forma. Sempre encontro dificuldades em explicar a que esta qualidade se refere, mas como creio que sua percepção seleciona prioritariamente esta dimensão das ações humanas, espero ser entendida. Trata-se da dimensão da experiência onde se apreende a presentidade imediata de algum fenômeno, sem recorrermos ao passado ou predizermos o futuro. Aquele ténue instante em que estamos permeáveis à descoberta e à novidade, sem opor resistência alguma ao que se apresenta à nossa percepção: quando experimentamos um estado vago, povoado por uma legítima qualidade de estar sentindo algo que é distintivo, um estado de imprecisão que assim permanecerá até que a modificação gerada em nossos corpos pela experiência encontre a sua forma de manifestação, através da qual poderá ser articuladamente pensada. Dentro desta perspectiva, proponho que suas obras são o meio de construção do pensamento que emerge de sua astuta apreensão das qualidades inerentes aos habitantes de uma certa realidade, por você, materializadas em ações que deliberadamente desconhecem fronteiras.

Esta sua habilidade perceptiva formaliza-se em sua dança, que nos ensina a olhar para as relações coreográficas de um outro modo. Nos alerta para a possibilidade do estabelecimento de outros procedimentos

para a organização do corpo que dança, cuja ação é entendida como algo que surge da escavação e discriminação das forças atuantes na interdependência e co-determinância entre corpo e ambiente social, borrando mais esta fronteira. Deste modo, sua dança-teatro transgredir tanto o confinamento do movimento aos limites técnicos da linguagem da dança quanto do que é culturalmente aceitável, na medida em que questiona a nossa noção de alteridade e expõe as cicatrizes sociais.

A tentativa de identificar qual o traço inaugural da novidade em sua obra me remete a seu **processo criativo**, que tem como ignição o **método das perguntas**. Certamente, na ocasião em que foi chamada para coreografar um grupo de atores, para a montagem da peça *Ele toma-a pela mão e leva-a ao castelo, os outros seguem-nos...* (1978), adaptação do texto teatral *Macbeth*, de Shakespeare, para o Teatro de Bochum, e se viu frente à impossibilidade de abordar estes atores com suas estratégias habituais, ou seja, através de temas de movimento, você não estava pré-determinada a criar um método que reconfigurasse os modos tradicionais de construção em dança. Não teria este procedimento surgido para resolver um problema circunstancial e, a princípio, local, inaugurado a possibilidade de serem testadas e implementadas tanto um outro meio para a composição coreográfica quanto para a organização de uma nova linguagem corporal, livre dos automatismos impostos pelo treinamento? Implantando um protocolo investigativo que se caracteriza pelo desaprender para aprender outros vocabulários, como algo basilar para a pesquisa de linguagem.

Penso que, ao realocar os padrões de comportamento ordinários através da exploração de um repertório gestual cotidiano, você encontrou um meio de atingir a **precisão formal** que tanto almejava. Mas, talvez, a mais importante das implicações de seu novo método tenha sido o redimensionamento da questão entre técnica e expressividade, entendo que você encontrou uma das soluções possíveis, onde forma e significado poderiam coexistir na ação do corpo que dança. Suspeito que, neste mesmo período, surge o entendimento da composição coreográfica como algo que está em constante processo de adequação, mesmo após a estréia, tratando-se, portanto, da idéia de um produto cênico processual, e não final. Mas isto, eu não posso afirmar.

Não sei se você concordaria comigo, mas proponho que entender a dramaturgia de uma peça coreográfica implica na identificação de que tipo de pensamento está sendo implementado tanto no corpo quanto no ambiente cênico, observando-se quais as relações que foram estabelecidas entre seus materiais constitutivos. Entendo que, em sua obra, esta construção se dá pela não-linearidade dos fatos, pelo cruzamento de diferentes domínios estéticos para reposicionar suas materialidades em tempos e espaços distintos. Uma dramaturgia que sobrepõe, contrapõe, associa, distorce e redimensiona as relações de corpo e lugar, criando uma textura cênica que projeta realidades paralelas.

Quanto às suas duas últimas estadas em São Paulo, em 2000 com *Masurca Fogo*, mas especialmente, em 2001, com *Água*, sua peça sobre o Brasil, foi curioso observar os comentários dos colegas que esperavam

composições e temáticas similares às obras dos anos 80. Sinto que algo passou despercebido, primeiro por conta da cegueira gerada pelas expectativas, e segundo, pelo sentimento velado acerca da impropriedade em relação à realidade brasileira, por você restrita à exuberância territorial e à aparente leveza das relações humanas, no entender dos insatisfeitos. O que, na ocasião, escapou à percepção de muitos deles foi o fato de, mais uma vez, você ter demonstrado sua maestria perceptiva. A meu ver, vivemos em um país que se sustenta politicamente em discursos que vislumbram um futuro promissor, sempre por vir a ser, nos é permitido a amplitude do sonhar, mas, nenhuma das condições necessárias para a realização de nossos sonhos nos é garantida – e esta perversa e desoladora realidade estava poeticamente presente em sua peça sobre o Brasil.

Sempre com admiração,

Pina Bausch – Philippine Bausch nasceu em Solingen, Alemanha, em 20 de julho de 1940. Iniciou seus estudos em dança, aos quatorze anos, como aluna de Kurt Jooss, na Folkwang School, em Essen (1955-59). Também estudou com Antony Tudor e José Limón na Juilliard School of Music, em Nova Iorque (1960-61). Dançou no New American Ballet e no Metropolitan Opera Ballet, sob a direção de Tudor (1961-62). Retorna para a Alemanha, em 1962, e se torna solista do Folkwang Ballet, sob a direção de seu professor, Kurt Jooss. Em 1968, coreografa para esta companhia o seu primeiro trabalho – *Fragments*. Em 1969, é nomeada diretora do Folkwang Tanzstudio, antigo Folkwang Ballet. No período de 1970-73, atua também como solista e coreógrafa convidada, na Europa e nos Estados Unidos. Em 1991, é contratada por Arno Wüstenhöfer como diretora artística do recém fundado Wuppertal Tanztheater, que até hoje abriga sua companhia. Em 1991, foi nomeada membro da Academia de Arte de Berlim. (Bremser, 1999:28).

Obras coreográficas: **1974** – Fritz. Iphigenie auf Tauris. Zwei Krawatten. Adágio. **1975** – Orpheus and Eurydice. Frühlingsopfer (programa com três trabalhos: Wind von West/Vento do Oeste – Der zweite Frühling/A Segunda Primavera – Le Sacre du Printemps/Sagração da Primavera). **1976** – Die sieben Todsünden/Os Sete Pecados Capitais. **1977** – Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzogs Blaubarts Burg”/Barba Azul – Ouvindo uma gravação em Tape de “O Castelo do Barba Azul” de Bela Bartók. Komm tanz mit mir/Venha dançar comigo. Renate wandert aus/Renate emigra. **1978** – Er nimmt sie na der Hand und führt sie in das Scholss, die anderen folgen/Ele toma-a pela mão e leva-a ao castelo, os outros seguem-nos. Café Muller. Kontakthof/Contact Yard. **1979** – Arien. Keuschleitslegende/Lendas da Cidade. **1980** – 1980-Ein Stück von Pina Bausch/1980-Uma peça de Pina Bausch. Bandoneon. **1982** – Waltzer. Nelken/Cravos. **1984** – Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört/No Cimo da montanha ouve-se um Grito. **1985** – Two Cigarettes in the Dark/Dois Cigarros no

Escuro. **1986** – Viktor. **1987** – Ahnen/Ancestrais. **1988** – Palermo Palermo. **1991** – Tanzabend II. **1993** – Das Stück mit dem Schiff/A Peça com o Navio. **1994** – Ein Trauerpiel/Uma Tragédia. 1995 – Danzón. **1996** – Nur Du/Só Você. **1997** – Der Fensterputzer/O Lavador de Vidros. **1988** – Masurca Fogo. **1999** – O Dido. **2000** – Kontakthof mit Damen und Herren ab '65'. Wiesenland/Meadowlands. **2001** – Água. **2002** – Für die Kinder von gestern, heute und morgen. **2003** – Nefés. **2004** – Ten Chi. (www.pinabausch.de - 17/11/04).

Carlton Dance Festival – Festival de dança que ocorreu em São Paulo entre 1987 e 1996, com apresentações em Belo Horizonte na sua primeira edição. O formato do festival incluía companhias nacionais e internacionais, com uma programação paralela constituída por palestras e cursos, oferecidos pelos artistas. Era produzido pela Dueto Produções e idealizado pelas curadoras Monique e Sylvia Gardenberg, que também organizavam o Free Jazz Festival. Em 2001, houve uma tentativa de re-edição do festival, com o nome de Carlton Arts, mas que não prosperou.

Admirável – “Nadando contra a corrente da tradição, Peirce não concebeu a estética como uma ciência do belo. Buscou uma qualidade mais elementar e menos dual do que o belo, encontrando-a em algo que pode ser aproximadamente traduzido pela palavra ‘admirável’. Buscando incessantemente o atributo do admirável, ele acabou por localizá-lo no crescimento da razoabilidade concreta. [...] Razoabilidade é sinônimo de potencialidade da idéia, algo dinâmico, sempre em processo de materialização em signos. [...] só na razoabilidade, ou razão criativa – aquela que incorpora a complexidade dos elementos da ação, surpresa, conflito, dúvida, emoção e, até mesmo e principalmente, os sentimentos mais vagos e incertos – pode ser encontrado o atributo próprio deste ideal”. (Santaella, 1994:141-144).

Peirce – Charles Sanders Peirce (1839-1914), possuidor de uma imensa obra que percorre todas as áreas da filosofia e quase todas as ciências de seu tempo, fundador da moderna semiótica geral e aplicada, tendo elaborado uma sofisticada rede de relações na sua classificação dos signos. “Como teoria científica, a Semiótica de Peirce criou conceitos e dispositivos de indagação que nos permitem descrever, analisar e interpretar linguagens”. (Santaella, 1996:70).

Organização cênica – Pina Bausch é uma das personalidades mais notória da dança, da segunda metade do séc. XX. Desde o início, sua dança-teatro foi uma revolta contra o balé clássico que, segundo ela, encontrava-se aprisionado ao provincianismo e à beleza como um fim nela mesma. Suas propostas coreográficas se tornam um modelo para toda uma geração de coreógrafos, diretores e cineastas. Ao rejeitar a harmonia e a estética do balé, ela foca sua busca na expressividade do movimento. No período inicial de sua carreira como coreógrafa (1968-70), ainda trabalhava com as técnicas tradicionais de composição coreográfica e com o vocabulário de movimentos aprendido na Escola Superior Folkwang, em Essen, e na Escola de Música Juilliard, em Nova Iorque. Mas, a partir da peça *Nachnull* (1970), começa a romper com os códigos aprendidos e, um ano depois, na peça *Aktionen für Tänzer*, este rompimento se efetiva, passando a utilizar outros elementos em suas composições. Bausch rompeu com as tradições e as convenções em todas as instâncias da organização cênica, re-descobriu a linguagem do corpo, sendo capaz de fazer todas as partes do corpo dançarem. O estilo Bausch mudou ao longo dos anos, a provocação se tornou quietude, seus últimos trabalhos têm enfatizado a qualidade poética do movimento. (Bremser, 1999:25-28).

Dança-teatro ou teatro-dança – *Tanztheater* como um termo ou produto artístico precede as primeiras companhias que se definiram deste modo. Em 1967, quase que simultaneamente, apesar de independentes entre si, os coreógrafos Pina Bausch e Johann Kresnik criaram suas primeiras peças, transformando 1967 no ano do renascimento da Dançateatro. Mas o termo é mais antigo, cunhado no final dos anos 20 por Kurt Jooss, fundador da Folkwang School em Essen (1928), coreógrafo devotado à criação de uma forma de dança que realizasse uma síntese entre o balé clássico e uma nova gramática organizada de modo a contemplar a questão do drama. Quarenta anos depois, Pina Bausch leva à frente as idéias de seu mestre, uma vez que, como aluna, fez parte do processo de reestabelecimento da dança moderna alemã, após a queda do regime nazista. Mas, a cada nova peça, a jovem coreógrafa se distancia dos ensinamentos tradicionais da dança moderna, obtidos em Essen e em Nova Iorque. Em 1973, no início de sua carreira como diretora, em Wuppertal, numa entrevista ela diz que: “não está interessada em como as pessoas se movem, mas sim, no que as faz se moverem”, esta frase se tornou uma Declaração de Motivação para todo o gênero, integrado por outros dançarinos como Johann Kresnik e Gerhard Bohner, que também assumiram a direção de teatros oficiais. Nos anos 70, seguindo os passos de Bausch, Kresnik e Bohner, surge um novo grupo de jovens talentos, ampliando as fundações deste novo gênero conhecido como *Tanztheater*: Susanne Link, Reinhard Hoffmann, Rosamund Gilmore e Vivienne Newport. (Schmidt, Jochen. “Learning What Moves People” no Catálogo da Exposição: *Tanztheater Today – thirty years of German Dance History*, pp 6-8).

Laban – “Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban nasceu na Bratislava (região do antigo império formado por Áustria e Hungria) em 15 de dezembro de 1879. O pai era militar a serviço do império e sua mãe uma linda mulher de tendências socialistas.

Laban teve duas irmãs. Desde sua infância observava a dança dos camponeses, seus movimentos de trabalho e o movimento dos planetas, das plantas, dos animais. Na adolescência, começou a viajar amiúde para visitar o pai, que ficava baseado em diferentes lugares. Essas viagens foram marcantes em sua formação sobre o comportamento humano. Laban foi para a escola de cadetes, porém não terminou o curso. Decidiu ser artista e procurar gente que pensava como ele (segundo suas próprias palavras). Essa decisão contrariou profundamente seu pai e nunca mais suas relações foram de afeto. Laban não obteve algum tipo de ajuda financeira por parte de seu pai. Passou por dificuldades durante toda a sua vida. Partindo de sua terra natal, Laban foi para Paris onde estudou pintura, desenho (foi um excelente caricaturista), arquitetura. Estudou balé clássico, freqüentava os cabarés e observava o movimento – todos os tipos de movimento. Laban viveu toda a transformação do início do século XX. Conheceu a intelectualidade e artistas de seu tempo. Teve oito filhos e muitas mulheres, às vezes mais de uma ao mesmo tempo. Viajou por toda Europa, formando alunos e colaboradores. Laban foi muito amado e também muito discriminado por idéias à frente de seu tempo. Era também bastante contraditório, trabalhou na Ópera de Berlim (seu primeiro emprego fixo), na época da ascensão do nazismo. Fez a dança para a abertura dos Jogos Olímpicos de 1936. Goebbels, ministro de Hitler, assistiu ao ensaio e proibiu a grande dança coral. Laban foi preso durante um ano. Ficou muito debilitado, sua saúde tornou-se frágil a partir de então. Kurt Joss (seu colaborador, coreógrafo, professor de Pina Bausch), conseguiu levá-lo para Paris e de lá para a Inglaterra. Dartington Hall foi o centro de estudos que acolheu Laban no início. Foi nesta escola que Maria Duschenes (introdutora do método Laban no Brasil) conheceu Rudolf Laban. Na Inglaterra, ele viveu o resto de sua vida e foi onde sistematizou, com a ajuda de fiéis colaboradores, entre eles Lisa Ullmann, a obra que já vinha elaborando desde 1910. Laban era fascinado pelas múltiplas e

diversas manifestações do movimento. Criou coreografias que instauraram o expressionismo na dança. É considerado junto à Mary Wigman e Martha Graham, um dos fundadores da dança moderna. Criou um sistema de notação da dança bastante completo e utilizado ainda hoje. Desenvolveu um método de dança educacional que se tornou verdadeira cartilha básica para professores, em diversos países. Realizou estudos sobre eficiência e cansaço no trabalho. Buscou incentivar a criação de uma dança pessoal e expressiva, por meio de improvisações temáticas. Trabalhou também com atores e terapeutas. Fez grandes danças corais (com até mil pessoas). Laban morreu em 1º de julho de 1958". (Rengel, 2003:98).

Em 1910, na Alemanha, tem início uma nova revolução na dança encabeçada por Rudolf von Laban (1879-1958), cujas explorações multifacetárias do movimento fizeram surgir a forma de dança chamada – *Ausdrucktanz*, dança expressiva ou expressionista. Ao rejeitar os cânones do balé acadêmico, ele propôs uma forma de dança que buscava contemplar toda a gama dos movimentos humanos, isto, porque, acreditava que a dança surgia da vida e de seu tempo. O componente mais importante de sua nova forma de dança era a fluência do movimento, que ele considerava crucial para a compreensão de todo e qualquer movimento. Seus alunos mais importantes foram: Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979). Em 1936, seu trabalho é banido pelo regime nazista, em 1938, muda-se para Inglaterra, onde permanece até sua morte, dedicando-se ao estudo dos aspectos teóricos, educacionais e práticos do movimento. (Au, 1988:96).

Na Alemanha, as sementes de uma nova dança foram cultivadas por Rudolf von Laban, em Munique, onde viveu e trabalhou de 1910-14. Laban libertou a dança de sua dependência em relação tanto à música quanto aos passos pré-estabelecidos por técnicas de treinamento, propondo que a dança é um meio de expressão nela mesma e que as suas possibilidades inerentes deveriam ser

exploradas. No ano seguinte, transfere seu trabalho para Monte Verità, em Ascona, unindo-se a um grupo de escritores, anarquistas, antropólogos, naturalistas e filósofos que possuíam um ideário comum – a busca por uma alternativa de vida onde o ser humano pudesse funcionar harmoniosamente, livre dos valores da burguesia industrial. Funda, então, sua Escola de Artes, que tinha como proposta o estudo da dança, do som, da palavra e das artes plásticas. Seus experimentos cruzaram as fronteiras tradicionais entre representação e vivência, teatro e natureza, dança e ritual, propondo a criação de outros ambientes para as encenações. Em 1917, sua peça *Sang na die Sonne* (Canção para o Sol) tornou-se símbolo do ideário de Monte Verità. (Preston-Dunlop, 1990:1-2).

Jooss – Kurt Jooss (1901-1979) começou a estudar com o teorizador do movimento e pioneiro da dança expressionista alemã Rudolf von Laban, em Stuttgart, em 1920, ajudando-o na elaboração de seu sistema de notação em dança. Trabalhou como mestre de balé em várias cidades alemãs, fixando-se em Essen (1928), quando funda sua própria companhia de dança que mais tarde seria o núcleo da formação do *Balé Jooss*. Suas coreografias fundiam as técnicas acadêmicas do balé (omitindo o uso das pontas ou de passos virtuosos) com o movimento livre e mais expressivo da *Ausdrucksanz* (dança expressionista). Em 1932, coreografa sua peça mais famosa, *A Mesa Verde*, que faz uma crítica política explícita contra a guerra que, obviamente, não foi bem recebida por uma sociedade dominada pelo regime nazista. Em 1933, ele e sua companhia são banidos e acolhidos pela Inglaterra, passando a realizar turnês internacionais. Em 1949, retorna para a Alemanha para dirigir sua escola, em Essen. (Au, 1988:96).

Kurt Jooss, diretor e coreógrafo principal do *Balé Jooss*, integrado por bailarinos do Folkwang Balé e do Corpo de Baile da Ópera de Essen, foi aluno e assistente de Rudolf von Laban, o progenitor da dança moderna alemã. Jooss não

era, como seu mestre, inimigo do balé e da mímica, não se opunha ao formalismo, mas sim, à temática do balé com suas inspirações fantasiosas. Para ele, a construção formal da dança deveria estar conectada à realidade. Jooss dá continuidade à teoria de Laban de que o movimento deveria expressar os sentimentos interiores, e, ao unir a arte formal da dança a um realismo emocional intenso, cria um trabalho poderoso, tanto no que se refere às emoções quanto às idéias que buscava expressar. Foi o primeiro coreógrafo a utilizar o termo *Tanztheater* como denominação de seu trabalho. (Holmes, 1982:24).

Movimento Expressionista – A proposta inicial do Expressionismo (1905), se relacionava à exposição da crueza das emoções. Na pintura, a intensidade das emoções expressa através de cores brilhantes se tornou sua marca, e a distorção e a fragmentação da realidade se tornou seu método. A partir de 1912, a busca de um significado como ponto de partida para a criação artística passa a ser rejeitada, estabelecendo-se a primazia das formas, considerada como significativa nela mesma. No final dos anos 20, quando a dança moderna alemã atinge um período de criação artística sem precedentes, o movimento expressionista já havia se tornado passado na pintura. A revolução artística do Expressionismo tentava levar as coisas além. Os artistas expressionistas levantaram suas bandeiras sobre o puramente artístico, eles queriam estreitar o contato com os elementos primordiais da arte: o elemento culto dentro das práticas artísticas primitivas e dos aspectos religiosos dentro do misticismo. O Movimento Expressionista explode as esferas habituais, tornando-se um meio de capturar a força de uma experiência coletiva. A dança moderna surge desta reavaliação dos princípios artísticos, tendo sido a manifestação mais forte dentro do Expressionismo. Foi criada com o redespertar da consciência do corpo para restabelecer a verdadeira natureza da dança e sua formatação pelo movimento. (Preston-Dunlop & Lahusen, 1990:07).

Fellini – Federico Fellini (1920-1993), reconhecido como um dos grandes mestres do cinema, inicia sua carreira como cineasta, em 1950, possuindo uma obra com mais de vinte longas metragens. Entre eles: 1957 – *Le notti de Cariria*, 1960 – *La dolce vita*, 1965 – *Giulietta degli spiriti*, 1973 – *Armacord*, 1983 – *La nave va*; obra na qual Pina Bausch interpreta uma princesa austro-húngara cega. (www.federicofellini.it - 09/12/04).

Cunningham – Mercier Cunningham nasceu em Washington, USA, aos 16/04/1919, iniciou seus estudos em dança aos 18 anos de idade. Sua carreira como dançarino tem início, em 1939, quando passa a integrar a Companhia de Dança de Martha Graham. Em 1942, compõe sua primeira coreografia – *Seeds of Brightness*. (Bremser, 1999:74).

No outono de 1933, vinte e dois estudantes e nove professores se mudam para um enorme prédio a três milhas da cidade de Black Mountain. Esta pequena escola comunitária logo atraiu pintores, escritores, dramaturgos, bailarinos e músicos; adquirindo a reputação de ser uma escola interdisciplinar, focada no estudo dos meios da produção artística e no desenvolvimento de práticas laboratoriais. No mesmo período em que o Black Mountain está se firmando como um instituto experimental, um jovem músico, John Cage, e um jovem dançarino, Merce Cunningham, estão começando a testar suas próprias idéias. Em 1937, Cage expressa sua visão da música em seu manifesto, *O Futuro da Música*, baseado na idéia de que “não importa onde estejamos, tudo o que ouvimos é barulho”. Cage pretende capturar e controlar estes sons para, então, usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. Essas idéias de Cage encontram um paralelo com o trabalho de Cunningham que, assim como Cage, em 1950, introduz o acaso e a indeterminância como procedimento para se

chegar a uma nova prática em dança, considerando cada movimento como sendo algo nele mesmo. Em 1948, Cage e Cunningham são convidados para participar dos projetos criativos do Black Mountain College. (Goldberg, 1979:79-81).

Qualidade de sentimento – A arquitetura filosófica de Peirce abrange três grandes ramos da ciência, organizando-se na seguinte estrutura: 1- Fenomenologia; 2- Ciências Normativas; e 3- Metafísica. Cabe à Fenomenologia, portanto, a base fundamental de toda a arquitetura filosófica peirceana, investigar o fenômeno e descrever suas propriedades; as Ciências Normativas, que englobam a Estética, a Ética e a Lógica ou Semiótica, vão realizar a investigação da ação dos fenômenos sobre nossas mentes nas dimensões da sensibilidade, da conduta e do pensamento; e, para a Metafísica cabe a investigação da realidade, ou seja, os aspectos gerais dos fatos exteriores e dos objetos do mundo. (Ibri, 1992:04-16).

“Experiência em Peirce é o inteiro resultado cognitivo do viver. [...] experiência é o curso da vida. [...] Fenômeno para Peirce é o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não”. (Ibri, 1992:4).

Ontologicamente, as categorias da experiência fenomenológica são assim classificadas: *Primeiridade ou 1º* - é a dimensão da qualidade, da possibilidade, do acaso, da originalidade; *Secundidade ou 2º* - é a dimensão do existente, da ação e reação dos fatos concretos da vida, e; *Terceiridade ou 3º* - é a dimensão da mediação, dos processos, das leis e da mente. Na dimensão do 1º, observamos que “se fosse possível parar a consciência no instante presente, ela não seria senão presentidade como está presente. Trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir. [...] Tratam-se de estados de disponibilidade, percepção cãndida, consciência esgarçada, desprendida e porosa, aberta ao mundo, sem lhe opor resistência, consciência

passiva, sem eu, liberta dos policiamentos do autocontrole e de qualquer esforço de comparação, interpretação ou análise. Consciência assomada pela mera qualidade de um sentimento positivo, simples e intraduzível. [...] Consciência em primeiridade é *qualidade de sentimento*". Na dimensão de 2º notamos que: "há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Esta é a categoria que a aspereza e o reviver da vida tornam mais familiarmente proeminentes. [...] onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. [Na dimensão do 3º são] três os elementos que constituem todas as experiências. [...] E experiência em nós é aquilo que o fluxo de nossa vida nos impeliu a pensar. [...] Primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva. [...] Secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter factual. [...] Finalmente, Terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através do qual representamos e interpretamos o mundo". (Santaella, 1983:43-54).

Processo criativo – Antes de iniciar os ensaios, Pina tem um conceito, mas ela o modifica todo o tempo (até mesmo depois do ensaio com o figurino ou a estréia), rearranjando as cenas e, finalmente, as conectando. Neste processo, os dançarinos fornecem os materiais biográficos, mas Pina continuamente está estimulando o processo e reorganizando os materiais surgidos. Essas novidades coreográficas eram iconoclastas nos anos 70, mas hoje, se tornaram métodos e estratégias comuns para a dança. (Bremser, 1999:26).

Método das perguntas – Pina Bausch coloca questões. A primeira semana de ensaios é determinada por perguntas, quatro ou cinco em um ensaio, mais de cem no decorrer do trabalho. Muito concentrada, muito tranqüila, a diretora, autora e coreógrafa acompanha a busca de respostas pelo seu grupo. [...] As perguntas não são aleatórias, não são permutáveis. Mesmo quando ainda não se pode delinear a direção em que a peça irá desenvolver-se, as perguntas buscam – giram em torno de uma coisa específica. O não expresso permanece. [...] As perguntas de Pina Bausch, também tentativas de algo descobrir sem nada revelar, conhecimentos a apreender, segredos para preservar. Dizer tudo não é com ela. “As pessoas cometem um erro muito grande, discutem tudo minuciosamente até que a coisa se adapte a seus modelos”. (Hoghe, 1989:14-15).

Precisão formal – “A forma é uma coisa muito importante para mim”, disse Pina Bausch em uma conversa. E cada vez que ela determina algo para o grupo, tem sempre relação com essa busca da forma. Uma forma que conduza o que é pessoal para além do particular e que impeça o simples auto-representar e a auto-exposição. (Hoghe, 1989:39).

Tópicos da Dramaturgia

Os tópicos que serão aqui elencados não têm como propósito restringir as questões inerentes à dramaturgia da dança, tratando-se apenas da seleção e da concentração das reflexões surgidas no decorrer desta pesquisa e apresentadas nas cartas que compõem esta tese.

- A dramaturgia, de modo geral, diz respeito à composição de um drama que, por sua vez, diz respeito à construção de uma ação.
- A dramaturgia da dança se relaciona à instância da composição coreográfica que cuida das relações que se estabelecem durante o processo de construção e organização da cena, sendo que suas propriedades constitutivas se encontram inseparavelmente conectadas, e não simplesmente agrupadas. Para isto, se faz necessária tanto a definição de um campo temático específico quanto a busca de precisão em relação ao objeto a ser investigado.
- Identificar a dramaturgia de uma peça coreográfica implica na discriminação do tipo de pensamento que está sendo implementado tanto no movimento quanto no ambiente cênico,

observando-se quais as relações que foram estabelecidas entre todos os seus materiais constitutivos.

- Se considerarmos que em dança mover é agir, pensar sua dramaturgia implica no reconhecimento de que a construção da ação dramática ocorre, não exclusivamente mas prioritariamente, pelo movimento.
- A formatação do movimento em dança pressupõe tanto a descoberta de suas qualidades formais quanto o estabelecimento de procedimentos lógicos, onde forma e significado coexiste; a partir da exploração das capacidades corporais, deve-se buscar uma forma de expressão específica e adequada para cada composição.
- Se a dança é uma ocorrência que se processa no corpo e tem no movimento o seu recurso primeiro (uma especialização tátil-sinestésica), então, o desaprender e o aprender outros vocabulários poderia ser assumido como protocolo investigativo axial para o processo de pesquisa de linguagem onde se busca, dentro do conhecido, descobrir o que ainda não se sabe.
- A tradução dos conceitos e das idéias que emergem do processo de implementação de alguma questão temática no e pelo movimento se dá através de protocolos investigativos particulares, onde são pesquisadas as possibilidades de existência material e formal destas questões no corpo que dança. Trata-se, portanto, de

um processo de qualificação do movimento e de construção do conhecimento.

- Os vocabulários de movimento e os automatismos gerados por treinamentos técnicos anteriores deveriam ser entendidos apenas como uma parte do processo de produção de linguagem e, conseqüentemente, pedem por re-configuração. Uma composição coreográfica não se restringe à mera junção de passos. Ao contrário, trata-se da construção de um pensamento que tem seus significados materializados na ação, carregada de propósitos, do corpo que dança. Rompe-se, assim, todo e qualquer contrato que entenda o corpo como legenda de algo que se passa além dos limites de sua materialidade.
- O processo de tradução de alguma questão temática para o movimento tem o corpo como mediador. Para isto, ele precisa ser pensado não como um veículo destas questões, um lugar passivo responsável apenas por ilustrá-las, mas sim, como um produtor de sentidos, um processador que irá modificar tais questões quando traduzidas para o meio eletro-químico. Evidentemente, as possíveis soluções estão condicionadas a algum tipo de negociação com as propriedades e os padrões de comportamento músculo-esquelético, tais como: flexibilidade, elasticidade, contractibilidade, força, massa, peso, comprimento, volume, proporção, etc.
- Os modos de organização dos materiais surgidos nos processos de tradução não estão determinados *a priori*. As composições

coreográficas contemporâneas comprometidas com a pesquisa de linguagem têm considerado vários conceitos, tais como: a incompletude, a fragmentação, a não-hierarquia, a simultaneidade, a desfronterização, a descontinuidade, etc. Independentemente da variação nas maneiras de se organizar a cena, os criadores, juntamente com seus dramaturgistas, buscam descobrir um conjunto de relações coerente entre todos os elementos da composição, de modo a estabelecer uma lógica interna à peça.

- A inseparabilidade lógica entre corpo, movimento e ambiente cênico promove o reconhecimento de que estamos intimamente conectados às condições físicas do ambiente que habitamos e, ainda, sendo constantemente modificados por elas e modificando-as, num processo contínuo e inestancável.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- AU, Susan. *Ballet & Modern Dance*. Thames and Hudson, London, 1988.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. University Press, Oxford, 1962.
- _____ *Quando dizer é fazer – palavras e ação*. Artes Médicas, Porto Alegre, 1990 [1962].
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. Perspectiva, São Paulo, 1980.
- BEAUMONT, Cyrill W. *Michel Fokine and his Ballets*. Dance Horizons, New York, 1981.
- BIRRINGER, Johannes. *Media & Performance – along the border*. Johns Hopkins, Baltimore and London, 1998.
- BLASIS, Carlo. *An Elementary Treatise upon The Theory and Practice of The Art of Dancing*. Dover Publications, New York, 1968. (Milão, 1820).
- BOWLER, Peter J. *Evolution – The History of an Idea*. University of California, Berkeley, Los Angeles, London, 1989.

- BREMSER, Martha. *Fifty Contemporary Choreographers*. Routledge, London and New York, 1999.
- BROWN, Jean Morrison (ed). *The Vision of Modern Dance*. Princeton Company Publisher, New Jersey, 1979.
- BUNGE, Mário. *Dicionário de Filosofia*. Perspectiva, São Paulo, 2002.
- CARLSON, Marvin. (1935) *Teorias do Teatro – estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade*. Unesp, São Paulo, 1997.
- CARTER, Alexandra (org). *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, London and New York, 1998.
- CHURCHLAND, Paul M. *Matter and Consciousness – a contemporary introduction to the philosophy of Mind*. MIT Press, Massachusetts, 1994.
- DALY, Ann. *Done into Dance – Isadora Duncan in America*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1995.
- DAMÁSIO, Antonio R. *O Erro de Descartes*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.
- DAWKINS, Richard. *O Relojoeiro Cego – a teoria da evolução contra o desígnio divino*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- _____ *The Extended Phenotype – the long reach of the gene*. Oxford University Press, Oxford & New York, 1999.
- _____ *A Escalada do Monte Improvável – uma defesa da teoria da evolução*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- _____ *O gene egoísta*. Edusp, São Paulo, 1979.
- DEACON, Terrence W. *The Symbolic Species – the co-evolution of language and the brain*. W.W. Norton & Company, New York, 1999.

- DENNET, Daniel C. *A Perigosa Idéia de Darwin*. Rocco, Rio de Janeiro, 1998.
- _____ *Tipos de Mentos*. Rocco, Rio de Janeiro, 1997.
- DEWEY, John. *The Influence of Darwin on Philosophy – and other essays*. Prometheus Books, New York, 1997 [1910].
- DOLEZEL, Lubomir. *A Poética Ocidental*. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990.
- DUNCAN, Isadora. *Memórias de Isadora Duncan*. Coleção Sagarana, José Olympio, Rio de Janeiro, 1969.
- FOSTER, Susan Leigh (ed). "The ballerina's phallic pointe" in *Corporealities*. Routledge, London and New York, 1996.
- FRANKO, Mark. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.
- GARAFOLA, Lynn. "Diaghilev's Cultivated Audience" in *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, London and New York, 1998.
- _____ (ed) *Rethinking the Sylph – new perspectives on the romantic ballet*. Wesleyan University Press, Hanover and London, 1997.
- GIL, José. *Movimento Total – o corpo e a dança*. Antropos, Lisboa, 2001.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance – Live Art 1909 to the Present*. Thames and Hudson, London, 1979.

- GOLDFIELD, Eugene C. *Emergent Forms – origins and early development of human action and perception*. Oxford University Press, New York, Oxford, 1995.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e Anti-Arte*. Duas Cidades, São Paulo, 1975.
- GUILBERT, Laure. *Danser avec le III Reich – les danseurs modernes sous le nazisme*. Editions Complexe, Paris, 2000.
- HOGHE, Raimund & WEISS, Ulli. *Badoneon – Em que o tango pode ser bom para tudo?* Attar, São Paulo, 1989.
- HOLMES, Olive (ed). *Motion Arrested – dance reviews of H.T. Parker*. Harper & Row, Connecticut, 1982.
- IBRI, Ivo A. *Kósmos Noetós*. Perspectiva, São Paulo, 1992.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface – como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- JOWITT, Deborah. "In Pursuit of the Sylph: ballet in the romantic period" in *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, London and New York, 1998.
- KIRSTEIN, Lincoln. *Dance – a short history of classic theatrical dancing*. Dance Horizons, New York, 1997.
- LAKOFF, G. e JOHNSON M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. Basic Books, New York, 1999.
- _____ *Metáforas da Vida Cotidiana*. Educ/Mercado das Letras, São Paulo, 2002.

- LAWSON, Joan. *A History of Ballet and Its Makers*. Dance Books, London, 1976.
- LENOBLE, Robert. *História da Idéia de Natureza*. Edições 70, Lisboa, 1969.
- LEVINSON, Andrés. *Cartas sobre la Danza y los Ballets de Jean Georges Noverre*. Arte y Literatura, Habana, 1985.
- LIMA, Luiz C. *Mimesis e Modernidade – formas das sombras*. Paz e Terra, São Paulo, 2003.
- _____ *Mimese: Desafio ao Pensamento*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2000.
- McLEISH, Kenneth. *Aristóteles – A Poética de Aristóteles*. Unesp, São Paulo, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Cultrix, São Paulo, 1982.
- MAINSTONE, Madeleine & Roland. *O Barroco e o Século XVII*. Círculo do Livro, São Paulo, 1986.
- MATTELART, Armand. *História da sociedade da informação*. Loyola, São Paulo, 2002.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre – Cartas sobre a Dança*. Edusp, São Paulo, 1998.
- OLIVEIRA, Bernardo J. *Francis Bacon e a Fundamentação da Ciência como Tecnologia*. UFMG, Belo Horizonte, 2002.

- PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States – crosscurrents and influences*. Harwood Academic Publishers, Switzerland, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario Del Teatro – dramaturgia, estética e semiologia*. Edición Revolucionaria, Madrid, 1988.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Perspectiva, São Paulo, 1995.
- _____ *Semiótica e Filosofia*. Cultrix, São Paulo, 1984.
- _____ *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Editors: HARTSHORNE, WEISS & BURKS. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1931-35 e 1958.
- PINKER, Steven. *O Instinto da Linguagem – como a mente cria a linguagem*. Martins Fontes, São Paulo, 2002.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie & LAHUSEN, Susanne. *Schrifttanz – A view of German Dance in the Weimar Republic*. Dance Books, London, 1990.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*. Unesp, São Paulo, 1996.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. Annablume, São Paulo, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos – semiose e autogeração*. Ática, São Paulo, 1995.
- _____ *A assinatura das coisas*. Imago, Rio de Janeiro, 1992.
- _____ *O que é semiótica*. Brasiliense, São Paulo, 1983.
- SERVOS, Norbert. *Pina Bausch ou l'Art de dresser um poison rouge*. L'Arche, Paris, 2001.

- SOURITZ, Elizabeth. *Soviet Choreographers in the 1920s*. Duke University Press, Durham and London, 1990.
- THOMAS, Helen. "Conceptual Americanism, Modernism and Universalism in Music and Dance" in *Dance, Modernity and Culture – explorations in the sociology of dance*. Routledge, London and New York, 1995.
- YEBRA, Valentín Garcia. *Poética de Aristóteles*. Editorial Gredos, Madrid, 1974.

Catálogo:

- *Tanztheater Today – thirty years of German Dance History*. Editado por Jens Hinzmann e Magdalene Pöhlmann, patrocinado pelo Instituto Goethe e produzido por Kallmeyer em conjunto com o Ballet International/Tanz Aktuell.

Periódicos:

- BAUSCH, Pina. *Dance, senão estamos perdidos*. Caderno Mais. Folha de São Paulo, 27/08/2000.
- CANTON, Kátia. *Ousadas Piruetas*. Revista Isto É, São Paulo, 25/03/1987, pp 04-05).
- CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch hipnotiza na percepção mágica dos corpos*. O Estado de São Paulo, 28/10/98.
- _____ *A lava do vulcão*. Folha de São Paulo, 11/12/00.

- DURÁN, Cristina. *Pina Bausch, a coreógrafa dos sentimentos*. Entrevista concedida ao Jornal da Tarde, São Paulo, 07/09/94.
- _____ *Teatro-dança de Pina Bausch faz 20 anos*. O Estado de São Paulo, 07/09/94.
- FISHER, Eva-Elisabeth. *Become Like Fluttering Bats*. Kulturchronik, nº 04, 2002.
- GARAFOLA, Lynn. *Rediscovering Michel Fokine*. Dance Magazine, New York, October/2003, pp 45-48.
- GUZIK, Alberto. *O mundo de Pina cruel e admirável*. Jornal da Tarde, São Paulo, 24/03/90.
- _____ *A maga Bausch chega ao sublime, via grotesco*. Jornal da Tarde, São Paulo, 28/03/90.
- _____ *Pina Bausch, 20 anos entre risos e tragédias*. Entrevista concedida ao Jornal da Tarde, São Paulo, 15/06/94.
- _____ *Pina Bausch põe SP na sua rota revolucionária*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10/12/00.
- KATZ, Helena. *Coreógrafa está ligada a novas estéticas*. O Estado de São Paulo, 05/12/96.
- _____ *Pina Bausch vem ao País em busca de inspiração para sua dança*. O estado de São Paulo, 24/08/00.
- _____ *Pina Bausch coreógrafa seu conceito de cidade*. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 15/12/00.
- _____ *Pina Bausch estréia na Alemanha criação inspirada no Brasil*. O Estado de São Paulo, 14/05/01.

- LÓPEZ, Nayse. *Hermética, eu?* Entrevista concedida ao Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24/08/97.
- RIDING, Alan. *Using Muscles Classical Ballet Has No Need For*. New York Times, 15/06/97.
- SCHMIDT, Jochen. *Saved from the Slavery of Beauty – Pina Bausch in India*. Kulturchronik nº 06, Goethe Institut, Boon, 1994. Editor Jan Thorn Prikker Kennedaylee.
- VELOSO, Marco. *Pina Bausch fala sobre seu trabalho*. Folha de São Paulo, 13/02/90.

Programas de Espetáculos:

- KATZ, Helena. *Como o vento, Pina Bausch mudou a paisagem*. Espetáculo – *Ifigênia em Tauris*. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1997.
- _____ *Pina Bausch*. Espetáculo – *Água*. Teatro Alfa, São Paulo, 2001. Co-produção: Instituto Goethe de São Paulo e Emilio Kalil.