

# INTERNATIONAL BIOCENTRIC FOUNDATION

CURSO DE FORMAÇÃO DOCENTE EM BIODANZA®



*SISTEMA ROLANDO TORO*

---

## SEMINÁRIO: BIODANZA NO CONTEXTO HISTÓRICO E ANTROPOLÓGICO DA DANÇA

---

Facilitadora Didata: Lilian Rocha  
Alunos e alunas: Adriana Pirola  
Ana Maria Fernandes  
Helena Beatriz de Oliveira  
Iolanda Wawrick  
Marlene Teresinha da Silva  
Miguel Zanona Krasner  
Roseane Sfoggia Sochacki  
Simone Baumgarten  
Viviane Pereira dos Santos

OUTUBRO DE 2012

---

## SEMINÁRIO: BIODANZA NO CONTEXTO HISTÓRICO E ANTROPOLÓGICO DA DANÇA

---

### SUMÁRIO

Aspectos antropológicos e conceito da dança	4
Antropologia	4
Antropologia da dança	4
Conceito e a palavra dança	5
Classificação antropológica da dança em suas diferentes manifestações	5
Como surgiu o círculo na dança	5
O contexto da dança na educação Grega	5
Danças Africanas	6
Bibliografia	6
História da dança	7
Danças primitivas	7
Danças milenares	7
Dança moderna	13
Dança contemporânea	15
Bibliografia	16
Dança moderna: principais expressões	17
Conceitos básicos	17
Precusores e influências	17
Algumas referências da dança moderna	19
Continuadores e inovadores	20
Bibliografia e fonte de pesquisa	21
Conceito da dança para Rolando Toro	22
Significado primordial da dança	22
Dança orgânica	22
Dança cósmica	22
Transformação do dançarino em dança	22
Dança e regressão	23

Biodanza = dança da vida	23
Vivência como método	23
O movimento na Biodanza	24
Modelo sistêmico do movimento humano	24
Bibliografia	26

## ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS E CONCEITO DE DANÇA

### ANTROPOLOGIA

A palavra antropologia tem origem grega. *Anthropos* significa Homem, Humano e *Logos* significa conhecimento.

Antropologia é a ciência social que estuda o ser humano de uma forma integral.

Para abarcar a matéria do seu estudo, a antropologia recorre a ferramentas e conhecimentos produzidos pelas ciências naturais e ciências sociais. A aspiração da disciplina antropológica é produzir conhecimento sobre o ser humano em diversas esferas, mas sempre como parte de uma sociedade. Desta maneira, abarca tanto a evolução biológica de nossa espécie, o desenvolvimento e os modos de vida de povos que desapareceram, as estruturas sociais da atualidade e a diversidade de expressões culturais e linguísticas, que caracterizam a humanidade.

A pergunta antropológica é antes de mais nada uma pergunta pelo outro. Em termos estritos, está presente em todo indivíduo e em todo grupo humano e, na medida em que nenhuma destas entidades pode existir exilada, senão em relação com outro, este outro é a referência para a construção da identidade.

A preocupação por aquele que gera as variações de sociedade em sociedade é o interesse fundador da antropologia moderna.

### ANTROPOLOGIA DA DANÇA

*" A Dança nasceu no começo de todas as coisas, veio a lua ao mesmo tempo que Eros, pois essa dança primordial aparece no coro das Constelações, no movimento dos planetas e das estrelas, nas rondas e evoluções que traçam no céu de sua ordem harmônica".* (Lucien de Samosatthe em sua evocação d Amor Primordial).

A dança, assim como o canto e o grito, é uma das condições inatas do ser humano. O primeiro conhecimento do mundo, anterior a palavra, é aquele que chega a cada um de nós por meio do movimento. No sentido original, a dança surge das profundezas do ser humano: é movimento de vida, de intimidade, é impulso de união á espécie.

Garaudy citando Ted Shawn, sugere a gênese mítica do nascimento do teatro a partir da dança, que por sua vez, surgiu do trabalho, como ilustra a história dos agricultores de Atenas, quando esta cidade ainda era uma aldeia: todo o trigo era trazido a praça para a debulha e as uvas para a pisa. Os feixes de trigo eram dispostos sobre uma eira de pedras e os cachos de uvas acumulados em enormes lagares, para serem esmagados com os pés. Para tornar mais coordenado e eficaz o trabalho, o movimento se faz rítmico. Os pisadores deslocavam-se em ritmo, formando uma roda, embalados pelo seu próprio canto. O movimento cadenciado e demorado, sustentado até a ofuscação dos sentidos pela fadiga, provocava um transe, que se apossava dos trabalhadores, contagiando a todos, como acontece com os dervixes que rodopiam até a vertigem.

E como tal, o homem e a dança, evoluíram juntos nos movimentos, nas emoções, nas formas de expressão e na arte de transformar-se no mundo.

Evoluindo em conceitos, nos fatos sociais e culturais, o homem, através da dança, com sua plasticidade harmoniosa mostra a intenção dos anseios e necessidades da humanidade, revelando através da história a relação do homem com o mundo e seus diferentes modos de vida.

A Dança expressa os mais diversos movimentos: magia, ritual, cerimonial, expressão popular, o prazer, a diversão, envolvida sempre com a forma de manifestação das vivências do homem no mundo e das influências que o mundo lhe apresentava.

## CONCEITO E A PALAVRA DANÇA

Dança, Danza, Dance, Tanz, em diversos idiomas deriva da raiz sânscrita que significa "Tensão".

Dançar é vivenciar e exprimir com o máximo de intensidade, estabelecendo uma relação ativa entre homem e natureza, participando do movimento cósmico e do domínio sobre ele.

É a realização da comunidade viva dos homens.

A dança é uma das raras atividades em que o homem se encontra engajado em corpo, espírito e coração.

## CLASSIFICAÇÃO ANTROPOLÓGICA DA DANÇA EM SUAS DIFERENTES MANIFESTAÇÕES

**Danças Primitivas** - Para o primitivo, dançar é revestir-se de uma força vital, é viver a vida mais plena, é Ser! A Dança primitiva é uma expressão natural em todos os momentos importantes da vida. A dança será a iniciação do amor, será a celebração, a invocação, a homenagem, a sedução.

**Linha Pagã e Orgiástica** (de orientação dionisíaca)- Sob o ponto de vista psicológico, se vinculam ao inconsciente. São elas: Paleolítico e neolítico; primitivas australianas e neozelandesas; do Congo e Guiné; dos Tutsi e dos pigmeus; Vodou; Bacanaís Romanos; Danças populares da Idade Média; Tarantela; Carnaval; Candomblé; Bailes Tropicais em Geral; Bailes tropicais derivados do jazz; novos ritmos populares.

**Linha de Dança Religiosa** (de orientação apolínea)- Se vinculam ao consciente. São elas: Danças rítmicas do Antigo Egito; Danças Eleusianas em homenagem a Deméter; Hindu, Dança de Shiva, Vishnu, Ganesha; Birmânia; Paquistão, Coreia e Indonésia;

**Danças de Caráter Estético**- Danças aristocráticas da Idade Média; Danças populares européias (contradança, minueto, mazurca, valsa); Dança clássica russa da tradição de Sergey Diaguilev e danças modernas.

Danças Terapêuticas; Danças Totêmicas; Danças Guerreiras e Artes Marciais.

## COMO SURTIU O CÍRCULO NA DANÇA

O círculo sem contato é a forma mais antiga de dança coral. Ao longo da história foi adquirindo um significado especial, em princípio rodear um objeto é se apossar dele, dominá-lo. As danças ao redor do fogo e poço são exemplos de danças em círculo e com domínio sobre os mesmos. O sentido mais praticado é da direita, mesmo sentido que avançam os ponteiros do relógio, no sentido contrário, ou seja, a esquerda, foi utilizado em rituais primitivos e fúnebres. O círculo dá a ideia de proteção, de união, e o homem realiza esses dois atos, simplesmente com o seu corpo, além de favorecer uma integração com seu parceiro de ambos os lados e favorecer que todos os presentes na roda possam estabelecer contato.

São Francisco de Assis comemorou, com seus companheiros, dançando em círculo, quando recebeu do Papa Inocêncio III, em 1209, autorização para uma nova ordem monástica.

## O CONTEXTO DA DANÇA NA EDUCAÇÃO GREGA

A formação do soldado-cidadão começava na infância, através do esporte, da arte e da dança. O homem educado era quem soubesse além de política e filosofia, tocar algum instrumento, cantar e dançar.

**Sócrates(469-399 a.c)** - Expressa admiração e destaca benefícios da dança para o corpo saudável;

**Platão (428-347 a.c)** - Ressalta que há a dança nobre (belo e correto) e a ignóbil (dionisiaca). Que as danças cômicas servem aos escravos e estrangeiros. **Aristóteles (384-322 a.c)** - Teve como mestre Platão, defendeu a dança e as artes, como preparadores físicos e intelectuais de gratificação estética. Na vida adulta, deve deixar de praticar e ser um apreciador refinado.

## DANÇAS AFRICANAS

As danças africanas representam a necessidade interior dos seres humanos e uma percepção profunda da sacralidade da vida.

A dança africana oferece a legitimação de sua identidade cultural dentro de uma visão livre, vivencial e espontânea, expressando naturalmente a sensualidade dos dançarinos. Esta visão envolve um vínculo original com o instinto e a natureza, e ao mesmo tempo, uma percepção de sacralidade da dança em si. A dança africana aceita a participação do espectador, sugerindo o “direito de dançar” de todo o ser humano.

## BIBLIOGRAFIA

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1980.

TORO, Rolando. **Biodanza**. São Paulo. Olavobras. 2005.

**DANÇAS PRIMITIVAS**

As danças primitivas eram executadas pelos homens das cavernas e seus movimentos ficaram registrados na arte rupestre, isto é, em desenhos gravados em rochas e nas paredes das cavernas.

**9000 e 8000 a.C. – Eras Paleolítica e Mesolítica**

Nessas eras, a dança estava diretamente relacionada à sobrevivência, no sentido de que os homens, vivendo em tribos isoladas e se alimentando de caça e pesca e de vegetais e frutos colhidos da natureza, criavam rituais em forma de dança que impediriam eventos naturais de prejudicar essas atividades.

Em cavernas como as da Serra da Capivara, no Piauí, no Brasil; Fulton's Rock, na África do Sul; Altamira, na Espanha e Lascaux, na França podemos conhecer muitos desenhos dessas eras. Eles representam cenas de pessoas em roda, dançando em volta de animais e vestidas com suas peles; são figuras correndo e saltando, imitando as posturas e movimentos desses animais.

**6500 a.C. – Período Neolítico**

Nesse período, o homem deixa de ser nômade e fixa residência em um lugar determinado. Ele começa a plantar para comer e a criar animais para seu próprio consumo, surgindo, assim, a agricultura e a pecuária.

Os rituais e oferendas em forma de dança têm o sentido de festejar a terra e o preparo para o plantio, de celebrar a colheita e a fertilidade dos rebanhos.

A identificação, pela dança, com os movimentos e as forças naturais representa uma forma de o homem se sintonizar com o ritmo da natureza, auxiliando-o na programação de suas ações.

**DANÇAS MILENARES****5000 a.C. – Egito**

Nessa época, as danças no Egito tinham um caráter sagrado e eram executadas em homenagem aos deuses. Os mais homenageados eram a deusa Hathor, da dança e da música, e o deus Bés, que é considerado o inventor da dança; a ambos era atribuído um poder sobre a fertilidade.

Hathor é representada por uma vaca que, segundo a lenda, possuía o sol entre os chifres, e Bés, por um dançarino anão, coberto com pele de leopardo para se proteger de feitiçarias, que dava cambalhotas desajeitadas e fazia caretas para assustar os espíritos malfeitores.

O culto a Osíris, deus da luz, a quem era atribuído o ensinamento da agricultura aos homens, acontecia todos os anos, na época de cheia do rio Nilo. O ritmo das cheias e vazantes do rio Nilo comandava os trabalhos de semeadura e colheita, que eram celebrados com danças na primavera.

Muitas outras danças, sempre relacionadas aos deuses egípcios, eram executadas. Por isso são chamadas de danças divinas ou sagradas. Para o deus Amon acontecia a procissão da “barca sagrada”, na qual bailarinos acrobatas apresentavam suas proezas.

---

\* Rosana van Langendonck é Doutora em Comunicação e Semiótica - Artes pela PUC/SP, Pesquisadora do Centro de Estudos em Dança da PUC/SP, diplomada em dança pela Escola Municipal de Bailado de São Paulo. Autora de Merce Cunningham - Dança Cósmica, A Sagração da Primavera - Dança e Gênese (Edição do Autor) e Pequena Viagem pelo Mundo da Dança (Ed. Moderna).

As danças apresentadas por ocasião das festas religiosas e dos funerais também eram consideradas sagradas. Nos funerais havia os “mouou”, personagens que surgiam muito de repente e vinham ao encontro do enterro, dançando em duplas. Os egípcios acreditavam que as movimentações desses dançarinos asseguravam ao morto a ascensão a uma nova vida.

Existiam também as danças profanas, que aconteciam por ocasião dos banquetes em honra aos vivos ou aos mortos, também para entregar recompensas a funcionários ou por ocasião de elevação de cargo.

### **2000 a.C. – Índia**

Na Índia as danças têm origem na invocação a Shiva (deus da dança). Com suas danças e músicas, os hindus procuravam uma união com a natureza.

Assim como a egípcia, a dança de Shiva tinha por tema a atividade cósmica. Ela exprimia os eventos divinos. O ritmo da dança estava associado à criação contínua do mundo, à manutenção desse mundo, à destruição de algumas formas para o nascimento de outras.

Os vários estilos de dança, sempre relacionados a deuses, tinham o mesmo princípio, o de que “o corpo inteiro deve dançar”. Por isso, as danças indianas apresentam movimentos muito elaborados de pescoço, olhos, boca, mãos, ombros e pés. Cada gesto tem um significado místico, afetivo e espiritual. Todos os gestos das mãos, chamados mudras, têm um nome específico e expressam significados diferentes. Trata-se de uma dança que se exprime por símbolos predeterminados, construídos pelo corpo.

A dança indiana não vê fronteira entre a vida material e a vida espiritual, pois, para os hindus, corpo e alma não estão separados. Suas danças são passadas de geração a geração. São chamadas de ragas e cada raga tem suas próprias cores, que representam certos poemas e se referem a lendas e a estações do ano ou a horas do dia.

Na Índia, a dança ainda hoje é ligada ao misticismo e à religião. As escolas de dança funcionam junto aos santuários.

### **Do século VII a.C. ao século III a.C. – Grécia**

A dança na Grécia, como no Egito e na Índia, sempre integrou rituais religiosos, mesmo antes de fazer parte das manifestações teatrais. Os cidadãos gregos, que acreditavam no poder das danças mágicas, usavam máscaras e dançavam para seus inúmeros deuses.

Uma das divindades gregas mais conhecidas é Dionísio, deus da fertilidade e do vinho. Acredita-se que o início da orquestra grega nasceu com os agricultores, que traziam a uva para uma praça, no centro de Atenas, e as maceravam com os pés, em movimento coordenado. Os pisadores deslocavam-se em forma de roda e cantavam para dar ritmo, enquanto pisavam a uva para fazer o vinho. Essa cerimônia durava dias; quando esses pisadores estavam cansados, eram substituídos por outros, que ficavam sentados em volta da praça, nos bancos de pedra. Em torno deles, a população de cidadãos formava fileiras, sentada em degraus. Acredita-se que essa disposição deu origem ao famoso teatro grego no século V a.C.

A dança era muito valorizada entre os gregos. Para eles, o ideal de perfeição estava na harmonia entre corpo e espírito, que deveria aparecer em um corpo bem moldado, adquirido graças ao esporte e à dança. As crianças eram educadas para a guerra e acreditavam que a dança contribuía para o equilíbrio da mente e aprimoramento do espírito, como também lhes daria a agilidade necessária para a vida militar.

Segundo o filósofo Sócrates (469-399 a.C.), a dança forma um cidadão completo. Platão (428-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) consideravam a dança e a ginástica como uma iniciação para a luta e para a educação dos cidadãos.

Ela era acessível a todos os cidadãos e, somente com o declínio da cultura grega, a dança passa apenas à esfera do entretenimento.

O gênero teatral comédia originou-se de cortejos populares e bailes de máscaras, muito apreciados no meio do povo grego. As danças apresentadas nessas comédias eram leves



e ligeiras, com muitos saltos, piruetas e movimentos de rotação dos quadris. Sua característica sensual foi levada para o Ocidente e, na Idade Média, foi proibida pelos cristãos, que pretendiam a purificação dos costumes.

### **De 476 a 1453 – Idade Média**

Chamada de “idade das trevas” pelos humanistas do Renascimento, a Idade Média foi, para a dança, um período contraditório. Nessa época, a Igreja tornou-se autoridade constituída. Manifestações corporais foram proibidas, uma vez que a dança foi vinculada ao pecado. Os teatros foram fechados e eram usados apenas para manifestações e festas religiosas.

A Igreja, porém, não conseguiu interferir nas danças populares dos camponeses, que continuaram a fazer suas festas nas épocas de semeadura e colheita e no início da primavera. Para não afrontar a Igreja, essas danças eram camufladas com a introdução de personagens como anjos e santos. Posteriormente, essas manifestações foram incorporadas às festas cristãs, com a introdução da dança dentro das igrejas.

### **Séculos XI e XII**

Esse período é marcado pela peste negra e outras doenças epidêmicas que assolaram a Europa, causando muitas mortes. As pessoas, desesperadas, dançavam freneticamente para espantar a morte. Essa dança ficou conhecida como dança macabra ou dança da morte.

O teatro religioso medieval abordava temas baseados no Antigo e no Novo Testamento, como a vida dos santos, aparições e milagres. Suas peças tinham um objetivo moralista. A dança macabra participava da história, na maioria das vezes em frente à “boca do inferno” do cenário, como representação do castigo para remissão do pecado ou do flagelo da peste enviada por Deus.

### **Séculos XIII e XIV**

A arte na pintura e tapeçarias, a arquitetura gótica e a literatura, como a Divina Comédia, de Dante Alighieri, apresentam uma forte inspiração religiosa.

A arte dos trovadores, menestréis e jograis, que acontecia nas ruas, entra nos castelos medievais para alegrar as festas. Esses artistas ensinam à nobreza uma dança lenta, a basse dance, assim chamada por causa dos trajes pesados usados pelas castelãs, diferente das roupas usadas pelas camponesas, que lhes possibilitavam pular, rodopiar e dançar a haute dance.

Entre as danças executadas pela corte na Idade Média está a polonaise, originada das danças de camponeses poloneses que aconteciam na frente das igrejas e que vai ser, mais tarde, no século XIX, inserida em alguns balés.

### **Séculos XV e XVI - Renascimento**

A partir do século XV, com o intenso movimento de renovação em muitos âmbitos da vida social e cultural, chamado de Renascimento, as cortes reais também se transformaram. Pela necessidade de ostentar suas riquezas, passaram a comemorar, com grandes festas, datas como nascimento, casamento, aniversário.

A dança se desenvolve particularmente em Florença, na Itália, no palácio da família Médici, onde, nas festas, eram apresentados espetáculos chamados de trionfi – triunfos, que simbolizavam riqueza e poder. Vários artistas eram convidados a colaborar na preparação desses espetáculos, entre eles Leonardo da Vinci.

**1459** – Em uma festa de casamento, foi apresentado o primeiro triunfo considerado balé.

**1500** – No carnaval de Veneza, foi encenado um dos triunfos mais suntuosos, no qual os dançarinos usavam máscaras bordadas com fios de ouro e pedras preciosas, leques de plumas e mantos de seda adamascada.

**1548** – Catarina de Médici casa-se com o Duque de Orléans, que se tornou Henrique II na França, levando a idéia de espetáculo para a corte francesa.

Nessa época, o espetáculo era uma mistura de canto, dança e poesia e constituía um passatempo para o rei e a corte. Os temas escolhidos eram mitológicos, em sua maioria. O rei participava interpretando uma divindade, que as pessoas da corte adoravam.

**1581** – O primeiro “balé da corte”, intitulado *Le Ballet Comique de la Reine* (O Balé Cômico da Rainha – neste caso, o termo cômico deve ser entendido no sentido de “dramaturgia de uma comédia”), foi um grande espetáculo, que durou seis horas, com participação de carros alegóricos e efeitos cênicos.

A dança, nessa época, era quase exclusivamente masculina, mas, nesse balé, começou a haver a participação de algumas damas da corte, formando o que se pode chamar de primeiro corpo de baile (grupo de bailarinos que realizam movimentos iguais) da história da dança. Iniciou-se, então, a formação de muitos desenhos geométricos e direções no espaço na movimentação da dança, lançando-se os fundamentos de uma nova forma de arte.

Na passagem do século XVI para o XVII, a dança ainda continuava ligada à situação de festa, porém, na Itália, ela já se desenvolve como forma autônoma de representação, onde não há mais espaço para poesias, deuses e heróis. Os personagens passam a ser plebeus vivendo paixões humanas, como retrata, por exemplo, o famoso trio Pierrô, Arlequim e Colombina. No rastro italiano, a França vai, aos poucos, retirando do espetáculo as partes recitadas, substituindo-as pelo canto.

## **Século XVII**

**1653** – O rei Luís XIV (1638-1715) proporciona um grande desenvolvimento para a dança. Exímio bailarino criou vários personagens para si próprio, como deuses e heróis. Sua grande aparição foi como “Rei-Sol”, aos catorze anos de idade, no balé real *A Noite*. O personagem derrotava as trevas, usando um traje de plumas brancas.

**1661** – Luís XIV fundou a *Academie Royale de la Danse*. A chamada “comédia-balé” veio para substituir o “balé da corte”. A primeira tentativa do gênero foi *Les Fâcheux* (Os Inoportunos). O esquema da comédia era entremeado e enriquecido com bailados.

**1669-1700** – A dança saiu dos salões palacianos e chegou aos palcos dos teatros, ainda como mera coadjuvante de alguns trechos de óperas.

Jean Baptiste Poquelin, conhecido como Molière, criou temas para balé, pois incluía cenas de dança em todas as suas comédias. Nessa época, a dança pertencia ao teatro, ainda não era uma arte autônoma, e os intérpretes, que participavam dos espetáculos, eram ciganos, dançarinos e acrobatas que divertiam a multidão. Esses espetáculos com dança marcaram o início do seu desenvolvimento e de sua autonomia como arte.

O movimento assinalou a presença de coreógrafos e teóricos de dança, que passaram a ensinar em academias abertas a alunos de todas as classes sociais. A exigência de uma técnica refinada para um profissional da dança fez com que Pierre Beauchamp (1636-1705), músico e coreógrafo da *Academie Royale de la Musique et de la Danse*, criasse as cinco posições básicas de pés para balé, posições de braços e de cabeça que as acompanham e são conhecidas até hoje.

## **Século XVIII**

### **O Balé – Artistas que influenciaram a dança no século XVIII**

O balé nasceu da união das acrobacias dos profissionais e da leveza e graça da dança das festas da aristocracia.

**1713** – Luís XIV criou uma companhia de dança, com vinte bailarinos, para a famosa Ópera de Paris.

A vestimenta dos bailarinos também está ligada ao desenvolvimento da técnica da dança. Os vestidos, compridos e pesados, impediam o virtuosismo de movimentos verticais. O sonho de voar de Ícaro, Leonardo da Vinci e Santos Dumont também é o sonho dos bailarinos dessa época. Os temas para balé começam a exigir a ilusão do vôo e, para isso, os cenógrafos utilizaram alavancas e roldanas para erguer os bailarinos.

**1726** – Marie-Anne Cupis de Camargo (1710-1770), La Camargo, grande bailarina da época, foi a primeira a ser erguida por máquinas e enriqueceu a dança com movimentos verticais. Encurtou a saia na altura dos joelhos para facilitar sua elevação e os movimentos de bateria dos pés, que antes eram executados somente pelos homens.

Contemporânea de La Camargo, Marie Sallé (1707-1756) procurou usar roupas mais leves, como as túnicas gregas, em um bailado chamado Pigmaleão, mas esse tipo de vestimenta só ganhou popularidade duzentos anos mais tarde, com a moderna Isadora Duncan.

A rivalidade entre La Camargo e Sallé era marcada por seus estilos diferentes de dançar. Enquanto Sallé se apresentava com uma dança solene, mais expressiva e dramática, La Camargo era mais ágil e leve, realizando saltos e passos rápidos, criando uma forma mais acrobática na dança.

A luta contra as saias pesadas e a busca de liberdade dos movimentos continua até depois da Revolução Francesa (1789), quando o costureiro da Ópera de Paris, Maillot, criou a malha, dando ao bailarino maior liberdade e mobilidade.

**1738** – O czar Pedro, o Grande (1672-1725), fundou a Escola Imperial Russa, no Teatro Imperial Mariinski, hoje Kirov, berço de uma tradição que fez a glória do balé russo.

**1760** – Jean-Georges Noverre (1727-1810) publica as famosas *Lettres sur la Danse* (Cartas sobre a Dança), um manifesto válido até hoje, no qual é defendida uma dança espontânea, com roupas leves e rostos expressivos, buscando exprimir idéias ou paixões. Idealizou uma nova forma de dança, que preconiza o balé de ação, que se constitui numa obra coreográfica baseada em uma história dramática. Contribuiu, também, para que a dança fosse definitivamente para os teatros.

**1786** – Foi montado o balé *La Fille Mal Gardée* (A Filha Mal Viguada), seguindo fielmente as idéias de Noverre. Trata-se de um balé-pantomima, que usa muitos gestos e expressões faciais, com muita dramaticidade.

**1789** – Durante a Revolução Francesa, a dança, que era financiada pela corte francesa, parou de se desenvolver por causa de problemas econômicos. O centro de interesse passou a ser a Itália, onde o napolitano Salvatore Vigano (1769-1821) inspirou-se nos princípios de Noverre para criar seus balés.

### **Século XIX – Balé romântico**

**1820** – Carlo Blasis (1795-1878), italiano, grande estudioso da escultura e da anatomia, escreveu *Treatise on the Art of Dancing* (Tratado sobre a Arte da Dança), onde resumiu e codificou o que se conhecia até então sobre dança. Acrescentou à estética de Noverre uma técnica mais elaborada.

Tanto Noverre quanto Blasis declararam que é de grande importância para um bailarino conhecer a pintura e a escultura a fim de refinar sua percepção artística, para elaboração dos gestos e passos de dança.

**1830** – O balé romântico se desenvolve na França e se estende por toda a Europa. As histórias românticas mostravam, em sua maioria, uma heroína triste, capaz de morrer ou enlouquecer por amor. O balé modificou-se, em busca desse novo mundo de sonhos. Os passos não serviam mais unicamente para a evolução da ação, mas estavam carregados de um conteúdo emocional profundo.

O balé criava um mundo de ilusão, esboçava o ideal das concepções românticas. A fada, a feiticeira, o vampiro e outros seres imaginários eram seus personagens.

O homem, considerado figura principal na dança do século XVIII, passa a ocupar um lugar subalterno no princípio do século XIX. A mulher foi elevada a uma esfera sobre-humana e o homem deixou de ser herói e se limitou a elevar a mulher, quando necessário.

Os ideais da bailarina romântica, sublime, provocaram uma grande modificação da técnica de dança, introduzindo as sapatilhas de ponta. As roupas ficaram mais leves, o que permitiu a ilusão do etéreo da figura feminina e facilitou a fluidez dos movimentos.

Os coreógrafos enriqueceram as evoluções do corpo de baile, no qual os bailarinos dançavam movimentando-se em diversas direções no palco e não ficavam mais como molduras, que formavam figuras geométricas sem grandes deslocamentos no espaço.

A iluminação da cena, anteriormente apresentada com luz ambiente ou luz do dia, recebeu um novo tratamento estético e os cenógrafos passaram a utilizar a iluminação a gás para a criação de novos ambientes.

### **Artistas que influenciaram a dança no século XIX**

**1832** – O italiano Felipe Taglioni (1777-1871), grande mestre de balé, apresentou um balé considerado o carro-chefe do romantismo, *La Sylphide*. A sílfide representava um ser sobrenatural, na figura de uma jovem com asas envolta em névoa. As bailarinas vestiam saias brancas de tule, os chamados “tutu”, dando maior claridade e leveza à cena. A figura principal foi interpretada pela bailarina Marie Taglioni (1804-1884), filha de Felipe, primeira a usar sapatilhas de ponta inventadas por seu pai, incorporando-as naturalmente à sua dança.

A importância de Felipe Taglioni na história da dança deve-se, também, à renovação do vestuário. Popularizou o tutu, o corpete rígido e as meias de malha, exatamente como se pode observar atualmente nas apresentações dos chamados “balés brancos”.

**1837** – Carlo Blasis fundou a Academia de Dança de Milão.

**1841** – O poeta e crítico da Ópera de Paris, Théophile Gautier (1811-1872), criou, especialmente para Carlotta Grisi, o balé *Giselle*, obra considerada o grande exemplo de balé romântico. A dança é narrativa e identifica-se com a ação, o que agradou ao público da época.

### **O balé na Rússia**

Na Escola Imperial de Dança do Teatro Mariinski, em São Petersburgo, grandes mestres, como o francês Marius Petipa (1818-1910) e o italiano Enrico Cecchetti (1850-1928), encontraram um campo fértil para seus ensinamentos.

A união do estilo nobre francês ao forte virtuosismo italiano deu origem ao método russo, mais vital e adequado ao temperamento e ao físico dos bailarinos russos.

Na década de 1890, Petipa montou três grandes balés sob a partitura de Piotr Ilyich Tchaikowsky (1840-1893), que são remontados e apresentados até hoje: *A Bela Adormecida no Bosque* (1890); *O Quebra-Nozes* (1892) e *O Lago dos Cisnes* (1895).

**1900** – O bailarino e coreógrafo Mikhail Fokine (1880-1942) aderiu às ideias de Noverre, que defendia a fusão harmoniosa das artes: música, pintura e artes plásticas. Para ele, a dança não deveria se degenerar em pura técnica, pois seu valor estava na interpretação.

Criou, em 1904, com música de Camille Saint Saens (1835-1921), o célebre “pas seul” – solo: *A Morte do Cisne*, que a bailarina Anna Pavlova (1881-1931) imortalizou.

### **Século XX**

O século XX se anuncia como o tempo do progresso, das descobertas científicas, da rapidez, de expansão de fronteiras, da modernidade.

Grandes transformações nas tradições e valores adotados até então marcam esse momento de início da era industrial. Nasce uma nova sociedade, com outros anseios e necessidades.

Configura-se a ideia de modernidade, que comporta a noção de movimento: o automóvel, o avião, as imagens do cinema, os corpos liberados pela moda e pelo esporte e realçados pela iluminação elétrica.

A dança, por participar dessa dinâmica, vai buscar novas formas, e podem ser observadas duas grandes tendências: o apego aos códigos clássicos, remanejados de acordo com o gosto da época, no balé neoclássico, e a contestação daquelas antigas propostas pela dança moderna e contemporânea.

## **Pesquisadores do corpo que influenciaram a dança no século XX**

Três pesquisadores da arte do corpo elaboraram teorias que deram base à dança moderna. Essas teorias não constituem, propriamente, a forma coreográfica, mas um trabalho de corpo e um estudo do movimento humano.

**François Delsarte** (1811-1871), cantor francês, abandonou sua profissão quando sua voz começou a falhar. Seu interesse se voltou para os estudos da relação entre o gesto e a voz. A partir da observação das pessoas nas ruas, nos parques, nos hospitais, construiu uma teoria codificada das relações entre o gesto e a emoção.

Para ele, as emoções são transmitidas principalmente pelo tronco, uma das características da dança moderna, diferente da dança clássica, onde o rosto e as mãos são utilizados para exprimir sentimentos. As pesquisas de Delsarte influenciaram diretamente os trabalhos dos dançarinos modernos, como Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Ted Shawn.

**Émile Jaques-Dalcroze** (1865-1950), músico suíço cuja pesquisa parte de uma reflexão sobre o ensino da música. Como músico, ele constatou que, para se aprender música, ficaria mais fácil se o corpo se integrasse aos movimentos rítmicos.

Desenvolveu um método pedagógico que consiste em decompor o ritmo e dar uma interpretação ao movimento, instaurando uma relação estreita de dependência entre o movimento e a música. Seu trabalho também contribuiu principalmente para o estabelecimento das fundações da dança moderna alemã.

**Rudolf Laban** (1879-1958), nascido na Bratislava, no então império austro-húngaro, viveu na França, Suíça e Alemanha e emigrou para a Inglaterra. Ocupou um lugar fundador na história da dança moderna e sua influência é mais direta e imediata do que a de Delsarte ou de Dalcroze.

Sua proposta é baseada em princípios básicos da linguagem corporal. Movimentos considerados simples em nosso cotidiano, que na maioria das vezes executamos automaticamente, são transportados para a dança moderna de um modo mais estudado e pensado para que o corpo se movimente de maneira artística.

## **DANÇA MODERNA**

Nesse período da história da dança, o que vai separar o clássico do moderno não é simplesmente a técnica, mas, também, o pensamento que norteou sua elaboração. Nos Estados Unidos e na Europa apareceram novos modos de dançar muito diferentes da tradição clássica em relação aos espaços utilizados, concepção de dança e movimentos do corpo.

O embrião da dança moderna é tradicionalmente associado à estadunidense Isadora Duncan (1878-1927), mas na realidade ela nasce quase que simultaneamente em dois países: Estados Unidos, não somente com Isadora, mas também com Loïe Fuller (1862-1928) e Ruth St. Denis (1877-1968), e na Alemanha, com Rudolf Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886-1973).

Duncan e Fuller fizeram sucesso principalmente na Europa. Ruth St Denis e seu companheiro Ted Shawn (1891-1972) criam uma escola de dança na qual se formaram os primeiros grandes mestres da dança moderna nos Estados Unidos.

Mary Wigman representa um movimento coreográfico expressionista que surgiu na Alemanha dos anos 1920.

Muitos modernos mantiveram as estruturas formais estabelecidas pelo balé clássico, porém alguns foram em direção a uma técnica de dança mais livre, ou seja, não seguindo uma determinada técnica e conquistando maior liberdade para a escolha dos movimentos. Eles estavam mais abertos às sugestões de um mundo em mudança e às descobertas da arte de seu tempo.

## Os primeiros modernos

As três dançarinas estadunidenses – Duncan, Fuller e Ruth – nasceram em um país onde a dança clássica não tinha uma tradição como na Europa. A necessidade dos norte-americanos de afirmar sua própria identidade perante a Europa está nas danças de Duncan e St. Denis, que introduzem uma atmosfera de misticismo em suas práticas gestuais.

**1880** – Lóie Fuller (1862-1928) iniciou sua carreira ainda no século XIX, quando dançava em shows de revista nos Estados Unidos. Sua primeira coreografia foi um espetáculo solo, *Serpentine Dance* (1890), onde apareceu com efeitos de luzes e com grandes pedaços de seda esvoaçantes, que ela movimentava com bastões amarrados em seus braços. Descobriu o poder da ilusão cênica com projeções luminosas sobre suas vestimentas em movimento.

Fez sucesso principalmente na Europa. Sua influência marcou a arte e a moda dessa época, anunciando a modernidade que brotava na dança.

**1890** – Ruth St. Denis (1877-1968) iniciou sua carreira com o balé Rhada, baseado em temas orientais. Suas danças revelavam influência da cultura dos países do Oriente e elementos sobre o divino e o sagrado, com iluminação e guarda-roupa minuciosamente elaborados.

Ruth casou-se com Ted Shawn (1891-1972), que compartilhou com ela a ideia de dança como religião.

**1904** – Isadora Duncan foi à Rússia e provocou grande sensação, influenciando Mikhail Fokine (1880-1942) em uma nova forma de pensar o balé, como veremos mais adiante no tópico “Companhia Balés Russos”.

Usava túnicas soltas, inspiradas nas dos antigos gregos, vestimenta que Sallé tentou introduzir dois séculos antes. Dançava com os pés descalços, rejeitando as sapatilhas de ponta usadas no balé, símbolo sagrado da dança clássica.

Isadora é considerada uma revolucionária, com grande ousadia. Não dançava com músicas compostas para balé, mas com músicas que geralmente eram tocadas em concertos, o que a maioria dos baletomanos (amantes do balé) era incapaz de compreender/aceitar.

**1927** – Martha Graham (1894-1991), discípula da escola Denishawn, afastou-se daquela escola para iniciar sua própria carreira, sendo considerada por historiadores a grande profetisa da dança moderna, pois conquistou um verdadeiro espaço coreográfico para essa modalidade de dança. Fundou a Martha Graham School of Contemporary Dance, onde criou e aperfeiçoou uma técnica que se baseia principalmente em contração e descontração do abdome, técnica de dança que se espalhou por muitos países, sendo utilizada, ainda, por muitos coreógrafos.

**1928** – Doris Humphrey (1895-1958), companheira de escola de Graham, saiu da Denishawn School e fundou uma companhia de dança nos moldes do pensamento moderno.

Humphrey teorizou o equilíbrio e o desequilíbrio do corpo humano com quedas e recuperações. Sua arquitetura coreográfica, ou seja, a construção de suas coreografias, não era dramática ou narrativa. Ela dizia que a dança tem dois extremos: em um deles está o completo abandono à lei da gravidade; no outro, a busca do equilíbrio e estabilidade. O drama dos bailarinos está em lutar contra as forças da gravidade e contra a inércia, correndo sempre o risco de perder o equilíbrio.

## Transição para a dança contemporânea

### Décadas de 1940/50

Alguns coreógrafos passam a questionar os modos de se construir a dança, criando uma verdadeira revolução no mundo da dança moderna. Os pioneiros da dança moderna se dedicaram à construção das fundações de uma nova dança. Na fronteira entre a dança moderna e a contemporânea está o coreógrafo e bailarino Merce Cunningham.

Cunningham, chamado pelos críticos de precursor da dança contemporânea, posiciona-se contra a permanência de modelos acadêmicos na dança moderna. Em sua maioria, tais modelos ainda respeitam uma regra narrativa e temática; isto é, as relações dança e música,

apesar de mais abertas, ainda permanecem na dependência uma da outra, e o espaço cênico continua a respeitar a perspectiva frontal da cena italiana do século XVII.

Cunningham buscou novas fórmulas e com seus parceiros, o compositor John Cage, uma das mais interessantes figuras do mundo da música contemporânea, e o artista plástico Robert Rauschenberg, um dos expoentes da pop-art, constrói uma nova estética para a dança, lançando os princípios da Dança Contemporânea.

Cria uma nova linguagem coreográfica ao introduzir as seguintes proposições:

- **década de 1940** – a independência entre as artes de um espetáculo de dança, onde coreografia, música e cenografia são construídas independente uma da outra;
- **década de 1950** – o método do acaso em suas construções coreográficas, fazendo sorteios e jogando dados no momento de criação de uma coreografia;
- **décadas 1960/70** – a criação de coreografias para vídeos e filmes e a descoberta da diferença entre o olho da câmera e o olho humano na visualização do palco;
- **década de 1990** – o uso da tecnologia nas construções de suas coreografias, com o software Life Forms e, mais recentemente, na cenografia, com a apresentação de Biped.

## DANÇA CONTEMPORÂNEA

A dança contemporânea não impõe modelos rígidos; os corpos dos artistas não têm um padrão preestabelecido, bem com os tipos físicos. São gordos, magros, altos, baixos e de diferentes etnias. A maioria desses trabalhos incorpora novos movimentos e não mais os movimentos convencionais do balé ou das técnicas de dança moderna.

Na segunda metade do século XX, a dança contemporânea ganhou estabilidade não só nos países de nascimento da dança moderna, como os Estados Unidos e a Alemanha, mas também na França, na Inglaterra e no Brasil.

Surge um novo estilo, fora dos parâmetros antigos nos quais acontecimentos se sucedem linearmente. Agora, a narrativa é fragmentada. O público é convidado a colocar os “pedaços” juntos e extrair um significado para o trabalho de dança apresentado, tecer variados caminhos na construção de sentidos por meio da fruição dos espetáculos.

### Década de 1960

As idéias de Cunningham e de Cage exercem grande influência na revolução que ocorreu nas artes em geral em Nova Iorque e principalmente na dança, com o grupo do Judson Dance Theater. Esse grupo abrigava coreógrafos alegres, irreverentes e idealistas, que procuravam entender a essência da dança em uma época de grandes mudanças no clima social e político.

Seus participantes, considerados como a primeira onda de pós-modernistas na dança, são Yvonne Rainer, que defende as ações cotidianas transformadas em dança; Trisha Brown, que trabalha com os problemas de acumulação de movimentos; Steve Paxton, que explora contato e improvisação; David Gordon, que joga com a teatralidade; Simone Forti, que toma como base os movimentos dos animais, e vários outros. Essas novas transformações não estavam limitadas à dança, mas se espalharam também para a música, a pintura e a poesia.

### Década de 1970

A febre da dança contemporânea foi se alastrando e marcou o começo de um grande intercâmbio entre os bailarinos e coreógrafos franceses e estadunidenses. O teatro da Ópera de Paris, a partir de 1974, iniciou essa troca de informações com um grupo de pesquisas teatrais e depois de pesquisas coreográficas. A coreografia contemporânea francesa costuma revelar um interesse na conexão com a literatura ou o cinema, em particular os surrealistas e os adeptos da vertente “teatro do absurdo”. É comum, também, o uso de diálogos e textos junto com os movimentos.

**1973** – A bailarina Pina Bausch, nascida na Alemanha e considerada um expoente na dança-teatro contemporânea, torna-se diretora do Balé da Ópera de Wuppertal.

Seu trabalho chama-se Tanztheater (dança-teatro), movimento que se origina na época de Rudolf Laban e Kurt Joss, que foi um dos mestres de Pina. A dança-teatro busca uma intensificação da expressividade e para isso faz um diálogo entre o movimento, a música e a palavra. As obras de Pina Bausch mostram, por exemplo, pessoas comuns andando nas ruas, pois o treinamento, repetido à exaustão, faz parecer que os movimentos são “naturais”. Entretanto, no decorrer da representação de ações cotidianas, ela procura provocar o público com situações inesperadas, quando os bailarinos costumam cantar, gritar, falar e rir, colocando a platéia diante de sentimentos perturbadores.

### **Década de 1980**

**1980** – Formou-se um novo grupo de pesquisas coreográficas na Ópera de Paris, do qual participaram os estrangeiros Karole Armitage, Lucinda Childs, David Gordon e Paul Taylor, e os franceses Dominique Bagouet, Jean-Christophe Paré, Jaques Garnier e Jean Guizerix.

**1983** – A coreografia Rosas danst Rosas marcou o início da companhia Rosas, dirigida por Keersmaecker, que, em sua composição, além da estrutura minimalista, utilizou técnicas de espirais, dando maior vigor e velocidade aos movimentos dos bailarinos.

Esse gestual violento e de “choque” é reflexo das imagens contemporâneas expostas na mídia, uma estética nomeada de “nova dança”, que impregnou o trabalho de vários coreógrafos a partir dos anos 1980 até os dias de hoje.

### **BIBLIOGRAFIA**

AU, Susan. **Ballet & modern dance**. Londres: Thames and Hudson, 1995.

FONTEYN, Margot. **The magic of dance**. Londres: Fontain Productions, 1979.

JOYEUX, Odette. **Le XXe siècle de la danse**. Paris: Hachette, 1981.

KOEBLER, Horst. **Dizionario Gremese della danza e del balletto**. Roma: Gremese, 1995.

LANGENDONCK, Rosana van. **A Sagração da Primavera: dança e gênese**. 2. ed. São Paulo: edição da autora, 2004.

\_\_\_\_\_. **Merce Cunningham: dança cósmica: acaso, tempo e espaço**. São Paulo: edição da autora, 2004.

MICHEL, Marcelle e GINOT, Isabelle. **La danse au XXe siècle**. Paris: Larousse-Bordas, 1998.

PASI, Mario. **A dança e o bailado: guia histórico, das origens a Béjart**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

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

RENGEL, Lenira e LANGENDONCK, Rosana. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Moderna, 2006.



## DANÇA MODERNA: PRINCIPAIS EXPRESSÕES

### CONCEITOS BÁSICOS

A dança moderna se inicia como um movimento de contestação ao balé clássico e muitos conceitos associados ao mesmo. Quem domina a técnica do balé clássico tem como possibilidade interpretar uma coreografia moderna – mas o contrário não é verdadeiro: o estudo do balé clássico tem o virtuosismo como meta – e justamente contra isso que os precursores da dança moderna se concentraram. Como descrito por Maribel Portinari (1989, p. 133), “(...) a dança moderna reflete o contexto histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade” (sic!). Para caracterizá-la de forma mais clara, podemos citar conceitos chave como:

- Movimentos livres e irmanados à natureza;
- Observação do contexto social e histórico;
- Busca de sentido / significado para a dança (oposição ao que se via na dança do final do séc XIX).
- Influências étnico-culturais (danças tribais e culturas locais)
- Observação das relações do homem e a natureza, do homem e o homem e do homem e a sociedade;
- Exposição de feridas não cicatrizadas da sociedade;
- Percepção do corpo inteiro;
- Experimentação
  - novas formas de movimentos,
  - angulosidades, possibilidades corporais, etc

Pode-se dizer que a dança moderna não teve um criador, mas um ambiente fértil nas inquietações

### PRECURSORES E INFLUÊNCIAS

#### **Delsarte, Dalcroze e Laban (teóricos)**

*François Delsarte (1811-1871)* foi cantor de óperas que aos 23 anos parou por perder a voz. Interessou-se, então, por estudar anatomia e pela relação entre o gesto e a voz. Observou loucos em asilos, bêbados e moribundos em hospitais públicos e aliou esta pesquisa antiortodoxa ao conhecimento musical, elaborando uma técnica para aprimoramento do rendimento de artistas cênicos. “Alternava exercícios de contração e relaxamento, partindo da posição fetal até a extensão máxima e liberação do movimento” (PORTINARI, 1989, p. 134). Com ele, surge o que Bourchier (2006, p. 244, citado por SOARES, 2011) apresenta como “a chave da dança moderna: A intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto”. Entre seus discípulos, estavam Steele Mac-Kaye, que levou o sistema para os Estados Unidos, influenciando Ruth Saint-Denis e Ted Shawn – fundadores Denishawn.

*Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950)* era professor de música e percebeu a dificuldade de muitos alunos em coordenar informação e execução. Formulou então um sistema de ensino, denominado *euritmia*, onde a educação auditiva começa pelo ritmo, que é basicamente muscular. O corpo era o instrumento primordial para assimilar a música. O método parte de 3 princípios: 1) desenvolvimento musical passa pelo corpo inteiro; 2) O despertar do instinto motor conscientiza as noções de ordem e equilíbrio; 3) A ampliação da faculdade imaginativa se faz pela livre troca e íntima união entre o pensamento e o movimento corporal.

*Rudolf Von Laban (1879-1958)* desenvolveu métodos de observação dos movimentos do corpo: corêutica, eukinética e a labanotação, que Gomes (2009) descreve da seguinte maneira: “A corêutica consiste no “o quê” do movimento, ou seja, na organização no espaço feita a partir de estudos de geometria. A eukinética investiga o “como” do movimento, ou seja, a sua expressividade. E a labanotação refere-se à escrita da dança.

### **Fokine e Nijinsky do Ballet Russes (a era Diaghilev)**

*Mikhail Fokine (1880-1942)* e *Vaslav Nijinsky (1890-1950)* foram dançarinos e posteriormente coreógrafos da companhia *Ballet Russes*, dirigida *Sergei Pavlovitch Diaghilev*. *Fokine* inovou ao libertar a dança do maneirismo exagerado, excesso mímico, do gesto gratuito, ainda sem contradizer o vocabulário acadêmico. Com ele, continuaram os passos, a preparação técnica, as cinco posições básicas. *Nijinsky* por sua vez inovou com novos movimentos, que em nada se assemelhavam ao balé aprendido na Escola Imperial, influenciado por sua assistente e discípula de Dalcrose, Marie Rambert.

### **Isadora Duncan (1877-1927)**

Defendia o livre movimento, descalço, simples e não formal como o balé. Autodidata, teve influências como a mãe, professora de música para sustentar a família, e a leitura de filósofos e romancistas. Sua dança misturava observações da natureza, a paixão pela Grécia Clássica e leituras desordenadas.

### **Denishawn (1914-1931)**

Escola montada por *Ted Shawn* e *Ruth Saint-Denis*, que deu origem a *Companhia Denishawn*. Ele era estudante de teologia e buscou a dança como recurso para evitar uma paralisia. Via a dança como meio de busca religiosa e era mais voltado para o corpo e desenvolvimento da musculatura nos movimentos. *Ruth* inspirava-se em temáticas de danças orientais. A *Denishawn* teve diversas influências: yoga, danças orientais, técnicas de teatro japonês (kabuki) e outros.

Depois de separados, que culminou no fim da escola (1931), *Ted* montou grupos de homens, valorizando o papel do homem na dança e diminuindo o preconceito sobre a virilidade dos mesmos. *Ruth* continuou suas apresentações, sem a mesma repercussão do tempo da *Denishawn*. Dava conferências em universidades e fundou a Sociedade das Artes Espirituais.

### **Mary Wigman (1886-1973)**

Representante do expressionismo alemão pós-primeira grande guerra e encaminhando-se para outra (década de 1920), sua dança expressava o momento do país e seu sofrimento. Motiva-se pelo grotesco e pelo demoníaco: “cabeça baixa, ombros caídos, braços crispados, seus dançarinos contradizem o princípio duncaniano de harmonia com a natureza” (PORTINARI, 1989, p. 143). Discípula de Laban, via o icosaedro de cristal onde o dançarino se movimentava (figura imaginária de referência do método labanotation) como uma prisão sufocante, tornando sua dança ainda mais tensa. A música, para ela, não deveria preceder a dança e ser “interpretada” por esta, mas deveriam ser construídas em conjunto pelo coreógrafo e pelo compositor. Pela dificuldade em realizar este princípio, muitas de suas obras eram sem música, usando apenas o ritmo marcado de pés descalços ou pequenos conjuntos de percussão. Outro preceito é que a dança não narra histórias, mas tem em símbolo ou mito algo que está nascendo, em uma busca pela essência das coisas, que passa pela psicanálise e pela filosofia, dando caráter árido às suas obras, sem maiores elementos visuais além da interpretação do ator/dançarino.

## ALGUMAS REFERÊNCIAS DA DANÇA MODERNA

### **Kurt Jooss (1901-1979)**

Alemão como Mary Wingman e também filiado aos princípios de Laban, desenvolveu em cima de um trabalho físico gerador de consciência muscular completa; a energia mental transmitia-se ao torso e, com um máximo de tensão, irradiando para os membros. Os movimentos, assim, dividem-se em duas categorias básicas: centrais (que partem do tronco, de dentro para fora) e periféricos (das extremidades voltando-se para dentro). Representou o mesmo contexto apresentado por Mary Wingman, mas não rejeitava o aspecto ilustrativo que o coreógrafo pode assumir e a influencia do balé, desprovido do maneirismo e floreios.

### **Martha Graham (1894-1991)**

Passou pela Denishawn e, em 1926, rompe com a mesma e inicia breve carreira solo, até passar a lecionar. Rejeita a identificação com Isadora Duncan (“Não quero ser uma flor, árvore, onda ou nuvem. No corpo do dançarino tomamos consciência de nós mesmos, sem imitar ações cotidianas nem fenômenos naturais, mas participando deste milagre que é ser o humano motivado, disciplinado e concentrado”) e igualmente o vocabulário da Denishawn, dizendo-se “farta de deuses indianos e rituais astecas; desejava representar os problemas do seu século no qual a máquina interfere no ritmo do gesto humano e a guerra chicoteia as emoções, desencadeando os instintos”. Suas técnicas assemelhavam-se a outros representantes da dança moderna em tomar o plexo solar como fonte da energia dos movimentos; inovou em iniciar os exercícios sentada no chão, o que dava maior controle dos músculos do tronco em alongamento e concentração, obtendo melhor forma de aquecimento. Inovou também em fazer as séries de exercícios em pé, e preferencialmente, em roda – e não em frente ao espelho, porque a conscientização muscular deve independer dos olhos. Reaprendizado da respiração para acompanhar os movimentos, sua duração e efeito e o ponto de apoio na região pélvica. Interpretou diversas temáticas: mitos

### **Doris Humphrey (1895-1958)**

Construiu um trabalho bastante vital, com muito simbolismo e experimentação entre o equilíbrio e o desequilíbrio; dizia que “entre a queda e a inércia há uma dinâmica que é matéria prima para o dançarino”; o movimento nasce da luta contra a gravidade e a busca por equilíbrio, expressando o conflito entre o homem e o ambiente. Manteve a companhia Humphrey-Weidman Company com Charles Weidman a partir de 1927

### **Hanya Holm (1893-1992)**

Discípula de Mary Wingman, Holm levou a sua técnica aos Estados Unidos, mas alterou sua bagagem pesada do expressionismo alemão. Suas coreografias eram mais leves, com movimentos mais alongados, valorizando linhas puras, e mais líricos; nada de cabeças pendidas sobre o peito e braços crispados; “o corpo conquista o espaço como amante e não como guerreiro”. A adaptação chegou também à elementos físicos e comportamentais do estadunidense, desde pernas compridas e ossudas até o acentuado gosto pelo individual e imediato. Criou obras que foram para a Broadway e sua obra *Kiss Me, Kate* (1948) transcrita em *labanotation*, foi a primeira aceita e registrada pela Biblioteca do Congresso, em Washington.

### **Lester Horton (1906-1953)**

Na década de 1920, depois de aprender balé e de uma breve passagem pela Denishawn, dedicou-se ao estudo de danças dos índios norte-americanos, deixando o emprego fixo num teatro e passando a morar em reservas no Novo México e Arizona, onde ainda era possível encontrar índios. Teve influência de Michito Ito, dançarino japonês que ensinou a usar adereços e o sistema rítmico de Dalcroze. A organização da sua companhia seguia forma

que já imaginava antes de deixar o emprego de cenógrafo no teatro, sem a hierarquia das outras, de maneira que todos participavam de todos os estágios da produção: cenário, figurinos, iluminação, adereços, maquilagem; possivelmente houvesse influência da experiência tribal em seu período de estudos antropológicos. Concebeu exercícios diferenciados como autodidata: cercou-se de espelhos e manuais de anatomia e analisou cada parte, criando exercícios até para a face, os olhos e a boca. A regra básica era não entrar em conflito com os músculos, resultando num trabalho racional onde o aquecimento se fazia sem violência, e que chamou de *deep floor vocabulary*. Iniciava com dez minutos de aquecimento das articulações dos pés, passando por cada parte do corpo; só depois o professor continua a aula. O acompanhamento preferencial é de algum instrumento de percussão. Envolveu-se em questões sociais e de direitos civis nos Estados Unidos, e fez questão de ter uma companhia multirracial.

## CONTINUADORES E INOVADORES

### **José Limon (1908-1972)**

Mexicano discípulo de Doris Humphrey e Charles Weidman imprimiu marca própria às obras da sua companhia. Sua obra foi marcadamente musical e de grande poder de expressão.

### **Alwin Nikolais**

Suas obras faziam uso de diversos elementos, com aspecto onírico e psicodélico, marcado pela originalidade e audácia: dançarinos dentro de sacos de material expansível, braços e pernas alongados por adereços, rostos e cabeças escondidos por máscaras e capacetes. A ideia é abolir o narcisismo e o determinismo sexual: algumas vezes homens e mulheres vestem malhas iguais e mulheres que levantam os homens, invertendo o código convencional. Fazia uso de imagens projetadas por slides (imagens diversas: abelhas em uma colmeia, uma galáxia, uma gota d'água vista pelo microscópio, uma bolha de ar) e sons diversos (sons de chuva em telhado de zinco, sons de cachoeira, burburinho urbano, descarga de privada), quase sempre tendo os dançarinos mimetizados com estes ambientes. Foi discípulo de Mary Wigman e estudou com Hanya Holm.

### **Merce Cunningham**

Privilegia igualmente o uso de música eletrônica, mas ao contrário de Nicolais, sua dança se baseia “em indivíduos que se movimentam e se reúnem”, ou seja, nada de interação ou identificação com o ambiente. A maioria de seus discípulos abriu sua própria companhia.

### **Edna Guy**

Dançarina afro-americana que se inspirou em Ruth St. Denis. Esteve na Denishawn, mas nunca realizou nenhuma apresentação devido à sua raça. Foi convidada a sair da Denishawn, então passou a formar “The First Negro Dance Recital” (O Primeiro Recital de Música Negra), com Hemsley Winfield. Em 1937, ela reuniu a dança Afro-Americana em Nova York, o que ajudou a lançar a carreira de Katherine Dunham.

### **Hemsley Winfield**

Ator e dançarino Afro-Americano, formando o “New Negro Art Theater Dance Group”, com Edna Guy, foi patrocinado pela Denishawn.

### **Katherine Dunham**

Conhecida como a “matriarca da dança negra”, foi inovadora da dança afro na dança moderna. Era dançarina, coreógrafa e ativista social. Com formação em antropologia, estudou diversas religiões e danças da África e do Caribe. Participou da formação da primeira

companhia de balé para afrodescendentes e mais adiante na sua carreira abriu a própria companhia: Katherine Dunham Dance Company.

### **Alvin Ailey**

Dançarino e coreógrafo, revolucionou com afro-americanos na dança moderna. Estudou com Katherine Dunham, mas onde mais aprendeu foi com Lester Horton. Quando este morreu, Alvin deu continuidade à companhia. Em 1958, Alvin fundou sua própria companhia: Alvin Ailey American Dance Theater, focado na expressão da dor e da raiva dos afro-americanos, usando como música blues, gospel, música tribal africana, dança moderna e balé. Manteve e foi bem sucedido com uma companhia multirracial, dando oportunidade a dançarinos negros que eram discriminados por outras companhias.

## **BIBLIOGRAFIA E FONTES DE PESQUISA:**

ARAÚJO, Lindomar. **Dança Moderna**. Rio de Janeiro. Infoescola, 2008. Disponível em <http://www.infoescola.com/artes/danca-moderna/>

CAMINADA, Eliana. **História da Dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999. **Contemporary Dance Genealogy**. Disponível em <http://ta362contemporarydance.blogspot.com.br/>

GOMES, Erika Silva. **PROCESSO CRIATIVO**. REVISTA ENSAIO GERAL, Belém, v.1,n.1,jan-jun|2009. Disponível em [http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio\\_geral/article/viewFile/92/22](http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/92/22)

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SOARES, Daniela Luciana Pereira. **DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA E DANÇA: A Formação Musical do Artista da Dança**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Disponível em [bit.ly/RsYrXq](http://bit.ly/RsYrXq)

WIKIPEDIA. **Rudolf Laban**.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Laban>

WIKIPEDIA. **Charles Weidman**.

Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Weidman](http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Weidman)

## CONCEITO DE DANÇA PARA ROLANDO TORO

### SIGNIFICADO PRIMORDIAL DA DANÇA

Vivenciar o significado primordial da dança, que é sabê-la como condição inata do ser humano.

Dança é movimento. O primeiro conhecimento de mundo, anterior à palavra, é aquele que chega por meio do movimento.

É movimento integrativo, movimento de vida, de intimidade.

É impulso de união à espécie.

É um modo de ser no mundo: SER DANÇA!

### DANÇA ORGÂNICA

É recuperar a condição natural (estados internos) de movimento humano; são movimentos capazes de incorporar harmonia musical; conexão com gestos arquetípicos que constituem a totalidade; movimentos que promovem profunda ressonância com o cosmo.

A dança integra o ser humano consigo mesmo, com seus semelhantes e com as forças da natureza. Ressonância com a vida.

Dança é movimento natural. Os instintos representam a natureza em nós. A BIODANZA promove conexão com os instintos, que é conexão com a natureza.

### DANÇA CÓSMICA

É reconhecer o movimento cósmico existente onde os átomos dançam. Toda a existência é uma dança.

A dança ativa a consciência da totalidade.

A dança cósmica é um ato complexo de separação e união com poder de mutação e transformação da realidade. Consiste na interação VIVA de todas as forças presentes.

A energia cósmica é o amor. Os frutos do amor não podem ser destruídos e a energia cósmica, sendo circular, destrói os frutos do amor para serem gerados de novo infinitamente.

A DANÇA É SEMPRE DANÇA CÓSMICA!

Uma sessão de Biodanza é um convite a participar da dança cósmica.

### TRANSFORMAÇÃO DO DANÇARINO EM DANÇA

Quando o dançarino põe em ação seus movimentos, está assumindo o comando de uma série de funções vinculadas à identidade. Põe em ação toda a sua capacidade de jogo, equilíbrio, coordenação e expressão.

O dançarino transforma-se em dança quando vive o oposto disto. O indivíduo não dança uma determinada música, mas ingressa num estado vivencial em que ele é a própria música.

A música dança o indivíduo e então não há indivíduo, mas dança. A identidade se dissolve numa espécie de matriz do universo que está em movimento orgânico em que cada elemento é parte da dança maior.

Ser a dança constitui uma experiência em que, no fundo, sintoniza-se o biosistema humano com o biosistema cósmico. Esta é a mais poderosa fonte de renovação e energização.

## DANÇA E REGRESSÃO

Descoberta do poder de cura do transe.

O transe oportuniza a queda da identidade, a perda da identidade para ingresso em uma percepção de unidade maior, a UNIDADE CÓSMICA.

A perda da identidade através do transe como forma de abandono ao êxtase (prefiguração da morte) para renascer renovado (comunidades religiosas).

Danças como possibilitadoras de transe/regressão, onde a perda da identidade possibilita conexão com a Unidade Cósmica. Danças que promovem aumento da identidade para a conexão com a Unidade Interna.

Biodanza como forma de integração do continuum Identidade – Regressão.

IDENTIDADE ←-----→ REGRESSÃO  
(TRANSE)

Regressão é uma função natural que possibilita renovação orgânica através da conexão com a Origem.

A Biodanza como Dança Terapêutica:

As danças terapêuticas têm como objetivo a saúde e a reabilitação.

Caminhos convergentes de cura que permeiam os exercícios de Biodanza:

1. Liberação de tensões por meio de ritmos progressivos.
2. Exercícios de harmonizações mediante danças que elevam a unidade, o equilíbrio e a harmonia interna.
3. Eliminação de sentimentos de culpa por meio de danças de comunicação e contato.
4. Exercícios de controle da identidade.
5. Introdução de estados de regressão integrativa.
6. Restauração da estrutura afetiva.

## BIODANZA = DANÇA DA VIDA

A Biodanza é um sistema de integração humana, de renovação orgânica, de reeducação afetiva e de reaprendizagem das funções originais da vida. A sua metodologia consiste em induzir vivências integradoras por meio da música, do canto, do movimento e de situações de encontro em grupo.

A dança ativa o núcleo central da identidade: a sensação comovente de estar vivo.

A partir desta sensação visceral se atualizam tanto as primeiras noções do corpo como a sua percepção como fonte de prazer. Ao mesmo tempo, a sensação de ser diferente e único aumenta com o contato com as outras pessoas. A auto-estima e a consciência de si crescem a níveis incomuns. A tendência a perceber-se como “ser no mundo”, como parte integrante de uma totalidade, entra em ressonância com a auto-imagem e a sensação de ser diverso e único.

## VIVÊNCIA COMO MÉTODO

A Biodanza tem a vivência como método:

Vivência é a experiência vivida com grande intensidade por um indivíduo no momento presente, que envolve a cenestesia, as funções viscerais e emocionais.

Confere à experiência subjetiva a palpante qualidade existencial de viver o “aqui e agora”.

A vivência possui valor intrínseco e efeito imediato de integração.

As vivências viabilizam aprendizagem que envolve todo o organismo (corpo e mente), pois podem ser associadas a situações prazerosas. As aprendizagens ocorrem em três níveis: o cognitivo, o vivencial e o visceral. Este é o poder integrativo da BIO-DANÇA!

## O MOVIMENTO NA BIODANZA

Os movimentos naturais do ser humano, os gestos ligados aos “costumes sociais” e os gestos arquetípicos constituem os modelos naturais em que se baseiam os exercícios de Biodanza.

Tais gestos e movimentos, se realizados com uma música que intensifique a cenestesia estimuladas pelas categorias motoras em ação, tornam-se DANÇA dentro da concepção original da dança como movimento de vida.

## MODELO SISTÊMICO DO MOVIMENTO HUMANO

Todos os movimentos humanos são organizados pela programação genética, cuja expressão se diferencia e se modificam ao longo do desenvolvimento ontogenético, aprendizagens, impulsos da consciência e interação com os estímulos do ambiente.

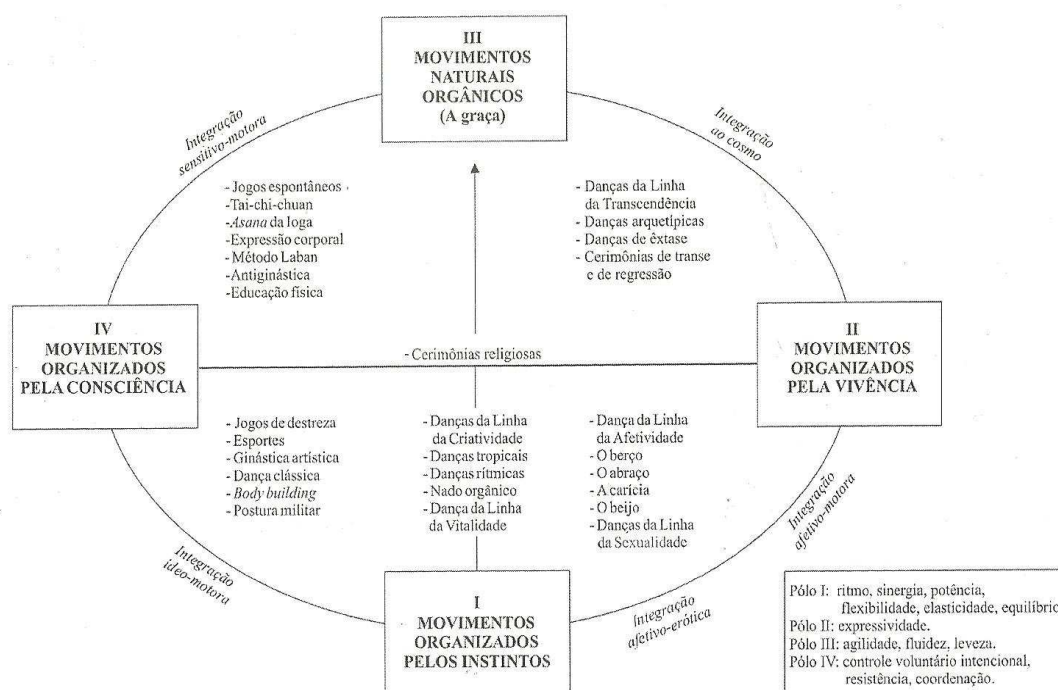


Figura 14. Distribuição de diversas disciplinas dentro do modelo sistêmico do movimento humano.

Movimentos organizados pelos instintos: refere-se à expressão imediata e instintiva da potencialidade motora. À medida que se integram, se envolvem e se tornam mais refinados, fluídos e leves de modo a gerar uma expressão de profunda harmonia e interioridade que caracteriza a graça do movimento.



1. Movimentos organizados pela vivência: refere-se a experiências inerentes à comunicação afetiva e erótica. Os movimentos são espontâneos e expressam conteúdos emocionais.
2. Movimentos naturais orgânicos (a graça): refere-se à expressão da integração e a evolução dos movimentos naturais orgânicos. Representam as formas mais evoluídas dos movimentos organizados pelos instintos e são caracterizados pela graça, que é o atributo intrínseco aos movimentos naturais quando eles estão integrados.
3. Movimentos organizados pela consciência e a intenção: são vinculados à aprendizagem e ao treinamento. Remonta as motivações conscientes.

Neste modelo as quatro formas de organização de movimentos são distribuídas em pólos, formando um quadrante dos quais é possível estabelecer eixos onde os movimentos podem ser distribuídos.

Rolando também identificou e relacionou a cada pólo do modelo categorias de movimento, definidas como modalidades de expressão da motricidade que são altamente diferenciadas nos níveis neurofisiológico e psicológico, que correspondem à origem dos movimentos a eles atribuídos:

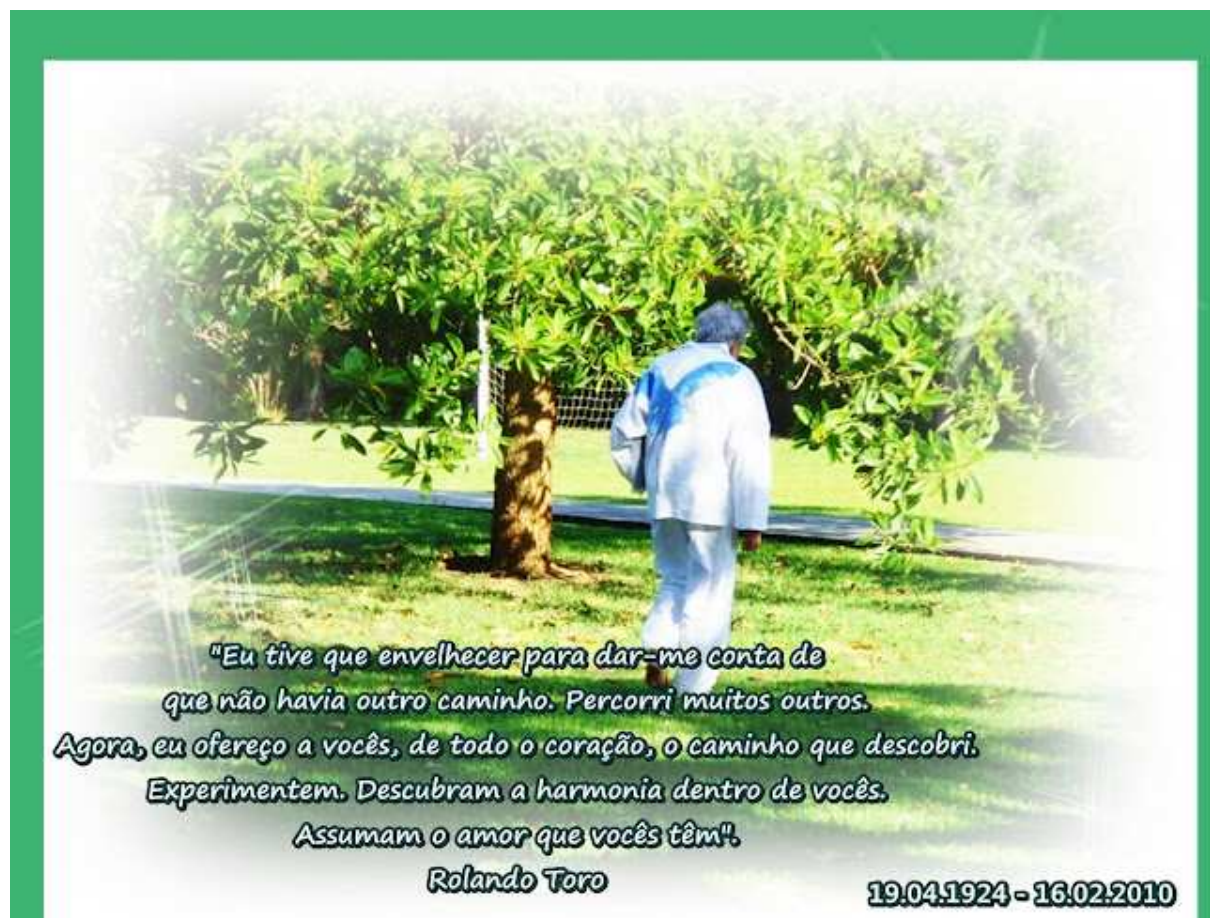
Pólo 1 – ritmo, sinergia, potência, flexibilidade, elasticidade, equilíbrio.

Pólo 2 – expressividade.

Pólo 3 – agilidade, fluidez, leveza.

Pólo 4 – controle voluntário intencional, resistência, coordenação.

A Biodanza se propõe a recuperar a integração psicofísica por meio de uma metodologia que inclui todos os aspectos do movimento humano e suas correlações de complexidade e unidade.



## **BIBLIOGRAFIA**

TORO, Rolando. **Definição e Modelo Teórico de Biodanza**. Curso de formação de docente em Biodanza.

TORO, Rolando. **Biodanza**. São Paulo. Olavobrás, 2005.

Imagem capturada no Google da busca Rolando Toro – imagens.