

Anton Pavlovich Tchékhev: dos *Vaudevilles* a *Tio Vânia*

Marcia Regina Becker¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo mostrar a trajetória de Tchékhev enquanto dramaturgo, desde seus primeiros trabalhos – os *vaudevilles* - até as obras primas escritas já no final de sua vida, enfatizando aspectos da análise de *Tio Vânia*.

Palavras-chave: Tchékhev; *Vaudevilles*; *Tio Vânia*.

Abstract: This article aims at showing Anton Chekhov's path as a dramatist, from his early works – the *vaudevilles* – up to the masterpieces written at the end of his life, emphasizing some aspects in the analysis of *Uncle Vanya*.

Keywords: Chekhov; *Vaudevilles*; *Uncle Vanya*.

¹ Mestre e doutoranda em Letras pela UFPR, professora do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, atuando nos cursos de graduação – Licenciatura em Letras Português-Inglês - e Pós-graduação – Especialização em Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas.

O meu conselho: na tua peça, tenta ser original e se possível inteligente, mas não tenhas medo de parecer disparatado; a liberdade de espírito é necessária, e só é livre de espírito quem não tem medo de escrever disparates. Não sejas piegas, não sejas polido, sê desajeitado e seco. A brevidade é irmã do talento. A propósito, lembra-te que os desencontros amorosos, as mulheres e os maridos enganados, as viúvas, as lágrimas dos órfãos e outros já foram há muito descritos: o tema deve ser novo e o enredo pode estar ausente. Mas o essencial é que a mamã e o papá têm necessidade de comer. Escreve; as moscas purificam o ar, e as peças purificam os costumes.

Anton Tchékhev numa carta ao jornalista e escritor Aleksandr Pavlovitch Tchékhev, seu irmão (11 de Abril de 1889). (TCHÉKHOV, 2007, p. 79)²

Introdução

O modesto Tchékhev, que havia começado a escrever para conseguir o sustento seu e de sua família, costumava dizer que a medicina era sua esposa legítima, e a literatura era a sua amante. Ambas foram igualmente reverenciadas durante sua vida. Considerado um dos maiores contistas da literatura mundial, apesar das quatro peças de teatro que são consideradas obras-primas – “A Gaivota”, “Tio Vânia”, “As Três Irmãs” e “O Jardim das Cerejeiras” - deixava claro que a dramaturgia parecia ter sido um acaso. De seu próprio punho, apesar de não apreciar escrever – e ler - sobre si mesmo, o que considerava uma tortura, esboçou uma mini-biografia em numa carta de 1899, para seu colega, o neurologista G. I. Rossolimo, onde a sua condição de dramaturgo parecia quase despercebida.

Eu, A.P. Tchékhev, nasci em 17 de janeiro de 1860, em Taganróg. Estudei primeiramente na escola grega próxima da igreja do Czar Constantino e depois no ginásio de Taganróg. Em 1879, ingressei na Universidade de Moscou, na Faculdade de Medicina. Tinha, naquela época, uma ideia muito vaga sobre as Faculdades em geral, e não lembro baseado no que escolhi a Faculdade de Medicina, mas depois não me arrependi desta escolha. No primeiro ano, comecei a publicar nas revistas e jornais semanais, e esses trabalhos literários assumiram, já no início da década de 1880, um caráter permanente e profissional. Em 1888, ganhei o prêmio Pushkin. Em 1890, viajei a ilha de Sacalina para, mais tarde, escrever um livro sobre a nossa colônia penal e prisões de lá. Além de resenhas, folhetins, parágrafos, e tudo o que redigi diariamente para os jornais e que agora seria difícil encontrar e reunir, escrevi e publiquei, durante meus vinte anos de atividade literária, mais de trezentos trabalhos

² A tradução deste excerto está disponível no site <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20T3+1.pdf>, referente ao programa do Teatro Carlos Alberto, Portugal, onde em novembro de 2010 foram encenadas algumas dos vaudevilles de Tchékhev (acesso em 23.09.2011).

por mim assinados, além de novelas e contos. Também escrevi peças de teatro.³
(CHEKHOV, 2004, p.450-451)

É certo que nessa época, pelo menos duas das quatro “grandes” já haviam sido encenadas, e já estava firmada a sua ligação com o Teatro de Arte de Moscou e Stanislavsky, o que mudou não somente a maneira como sua dramaturgia era vista, mas como o teatro passou a ser encenado, “além de sua escrupulosa tentativa de fotografar exteriores. Justificadamente denominavam [Dantchenko e Stanislavski] seu empreendimento de ‘teatro da emoção interna’”(GASSNER, 1980, p. 192).

Este artigo tem por objetivo mostrar a trajetória do dramaturgo Tchékhev, desde suas primeiras peças, escritas quando já estava confiante no seu talento amadurecido, tendo já despontado como escritor de contos, até seus dias finais, com ênfase na análise de Tio Vânia, como dramaturgo consagrado, o “Sófocles europeu” segundo Gassner (1980, p.184), que “... num mundo opressivo, conservou amável simplicidade e doçura de temperamento. Como pessoa e como escritor possuía o antigo equilíbrio sofocliano – a “alma na justa medida” – sem abrir mão de uma vírgula que fosse quanto à realidade que o encarava de fora e o dilacerava por dentro”.

As peças de um ato

Quando me acabar a inspiração, escreverei vaudevilles e viverei deles. Tenho a impressão de que poderei escrever uma centena por ano. Os temas para vaudevilles jorram de mim como o petróleo das entranhas de Baku.

Anton Tchékhev numa carta ao seu editor Alexei Suvorin
(23 de Dezembro de 1888).
(TCHÉKHOV, 2007, p. 186)⁴

Para poder custear seus estudos de medicina foi que Tchékhev começou a escrever numa Rússia agrícola e pobre, pré-revolucionária. Escrevia ficção curta, contos, assinava usando pseudônimos, e chegou a dizer que as histórias lhe ocorriam com extrema facilidade.

A ideia de escrever peças foi decorrência de seu gosto pela arte teatral – como parte do

³ As traduções cujos originais estão em inglês são responsabilidade da autora deste trabalho.

⁴ Vide nota de rodapé 2

público que busca entretenimento.

As peças de um ato dão validade à ideia que o próprio Tchékhov tinha de si mesmo – e frequentemente por ele mesmo manifestada – de escritor de comédias. Segundo Gottlieb (1982, p. xi),

...estas farsas-*vaudeville*, estudos dramáticos, peças e monólogos revelam muito de técnicas cômicas e de ‘distanciamento’ encontradas em “Ivanov”, “A Gaivota”, “Tio Vânia”, “As Três Irmãs” e “O Jardim das Cerejeiras”; e são essas peças aparentemente convencionais de um ato que ilustram a dívida de Tchékhov para com seu teatro contemporâneo popular e as técnicas cômicas que foram herdadas. Talvez seja exatamente por sua natureza aparentemente convencional, sua brevidade, e a natural ênfase literária e teatral nas grandes peças posteriores, que essas peças curtas têm recebido pouca atenção da crítica.

Na sua fase dramatúrgica inicial, como mostrava apreço pelo teatro de variedades (*vaudevilles*) - que cobria espetáculos que iam desde apresentações de músicos, dançarinos e comediantes, passando por números circenses, até peças de um ato ou cenas de peças - e pelas farsas francesas⁵, onde as situações altamente improváveis, os personagens estereotipados e o óbvio exagero ditavam o tom descompromissado do espetáculo, suas primeiras peças de um ato são a demonstração de tal consideração.

Seu primeiro *vaudeville* foi “Os malefícios do Tabaco”, um monólogo de 1886. Esta peça teve quatro outras versões, sendo a última, de 1902, a mais comovente, mostrando a tragicomicidade do único personagem mais claramente. Já se percebe aqui a fascinação de Tchékhov pela co-existência de tragédia e comédia, o que aparece com mais obviedade em suas últimas obras, especialmente em “Tio Vânia” e “O Jardim das Cerejeiras”. “Os malefícios do Tabaco” foi rapidamente sucedida nos quatro anos seguintes por outras comédias curtas, que gozaram de grande popularidade em Moscou, tanto que, em 1888, ele recebeu o Prêmio Pushkin de Literatura, concedido aos autores russos que tivessem atingido o mais alto padrão de excelência literária.

Em 1887 escreve uma versão dramática de um de seus contos (“Calcas”) ou “Canção do Cisne”, que é encenada em 1888. Calcas é o nome do personagem da peça de Shakespeare “Troilus e Cressida”, um personagem menor, com apenas quatro falas, e

⁵Segundo Merriam-Webster’s Encyclopedia of Literature (1995, p.233), as farsas de um ato são chamadas *vaudevilles*, a princípio estreitando a gama de aplicações do termo *vaudeville*. Consideram as farsas de um ato de Tchékhov como *vaudevilles*.

que é interpretado por Vasily, o personagem-ator de “Canção do Cisne” (o ator interpretando um ator), que juntamente com um companheiro citam passagens de três peças de Shakespeare, todas tratando de alguma forma de loucura: “King Lear” – quando o rei já perdeu sua sanidade e está vagando e maldizendo as filhas e pedindo aos deuses para acabar com a terra, “Hamlet” – quando este finge estar louco e “Othello” – quando este está quase louco de ciúmes por causa da sua suspeita/certeza de traição de Desdêmona. Interessante notar que “canção do cisne” é uma sentença metafórica, de origem grega, significando um gesto, esforço ou desempenho final, pouco antes da morte.

Medved (“O Urso”) é publicada e encenada em 1888, com o subtítulo de “Farsa em um Ato”. É uma excelente representante do gênero *vaudeville*, com diálogos cortantes e rápidos, que aludem a letras de canções populares, quebra de móveis, e emoções exageradas que rapidamente se transformam no seu oposto. A peça, com três personagens, reflete e ironiza discursos liberais, especialmente os ligados à questão feminina, uma vez que a peça é sobre um credor (tão grosseiro, que é chamado de urso, palavra que significa um violento insulto, em russo) que tenta cobrar sua dívida de uma viúva, disposta a passar o resto de seus dias como tal, mas que no final, disposta até a duelar, tendo sido levada a isso devido aos insultos trocados com o tal credor, acaba se envolvendo com ele. Tchekhov mostra aqui “quão fina é a linha que separa a fúria da paixão, o quanto emoções intensas podem misturar-se umas às outras”. (McNABB, 2003, p. 4)

Predlozheniye (“A Proposta de Casamento”), de 1889, vem em seguida, também em um ato e três personagens como a anterior. A estória ocorre em uma casa de fazenda, onde o pedido de casamento é a causa da visita do pretendente à casa da noiva, com muitas brigas sobre terras e os cães do noivo e noiva, o que causa no pretendente uma espécie de ataque que leva o pai e futura noiva a acreditarem que está morto. Mas recobra a consciência e mesmo depois do pedido feito e aceito, as brigas continuam. Tchekhov faz na verdade uma sátira sobre o casamento, considerando que na Rússia de sua época, o casamento era uma forma de se conseguir estabilidade econômica.

Svadba (“O Casamento”)⁶ é outra de suas *vaudevilles* conhecidas e bastante encenadas, escrita em 1889, onde o noivo quer ter a presença de um general para abrilhantar a festa de casamento, com o que a família da noiva concorda, arranjando, no entanto, um enfadonho oficial da marinha aposentado. É das três curtas de Tchekhov cujos nomes estão ligados a rituais (a terceira é “O Aniversário”, algumas vezes traduzida como “O Jubileu”). Segundo Listengarten (2000, p.57),

Os personagens de Tchekhov nestas três peças de um ato desejam satisfazer os requisitos do ritual. Eles assumem uma postura solene, mas sua realidade do dia-a-dia assoma e destrói o ritual. [...] O ritual efetivado é uma característica da farsa tradicional onde quaisquer conflitos entre os amantes e seus pais são resolvidos antecipadamente ou por uma cerimônia – a proposta de casamento ou o casamento – que leva a um final feliz. Na farsa trágica russa um ritual feliz é impossível porque, na maioria dos casos, os personagens são incapazes de transcender o absurdo trágico de sua rotina diária.

Em *Tatyana Repina* (1889), o personagem principal abandona seu casamento (outro ritual não-consumado) quando suspeita ser uma mulher, que veste negro e desmaia na igreja, sua amante abandonada.

Yubiley (“O Aniversário”, ou “O Jubileu”), de 1891, foi sua última peça de um ato escrita. O aniversário em questão é o quinquagésimo de uma instituição bancária, cujo banqueiro tem planos frustrados de realizar uma comemoração.

A sombria “Na Estrada” foi escrita em 1884, antes de suas leves *vaudevilles*, e é considerada por muitos como sua melhor peça curta. Gassner (1980, p.187) pontua que “em nenhuma de suas outras peças Tchekhov revelou o coração e os costumes da gente simples de forma tão plena quanto nesta obra primicial”, e mais adiante (Ibid, p. 190) “Tchekhov se alinha com os mestres da tragédia que souberam transformar a derrota num triunfo espiritual”.

⁶ Gottlieb (1982) classifica as peças de Tchekhov de um ato em quatro categorias: não coloca “O Casamento” na categoria de farsa/*vaudeville*, mas a deixa isolada numa categoria com esse mesmo título “Peça em um ato”. Para esta autora, as farsas-*vaudeville* seriam outra categoria, onde estaria “O Urso”, “A Proposta de Casamento”, “Um Papel Trágico”, “O Aniversário” e “Uma Noite antes do Julgamento”. A terceira categoria diria respeito aos Estudos Dramáticos, onde entrariam “Na Estrada”, “Canção do Cisne (Calças)” e “Tatyana Repina”. Por último, coloca a última categoria como Monólogo em um Ato, onde entraria “Os Malefícios do Tabaco”.

As primeiras peças longas: os reverses de *Platonov* e *Ivanov*

Sua primeira peça, sem título, mas conhecida como “Platonov” quando da sua tradução para o inglês, escrita no início da década de 1880⁷, não foi considerada terminada pelo próprio Tchekhov, apesar de ser já bastante longa (a encenação consumiria mais de cinco horas). Foi rejeitada para encenação pelo Teatro Maly, de Moscou, e esquecida, tendo somente sido publicada postumamente em 1923.

“Ivanov”, no entanto, é considerada a primeira peça “completa”, em quatro atos, mas com um enredo simples: o protagonista, Nikolai Ivanov, é um homem afligido por intensos conflitos internos – considerado por alguns críticos o “Hamlet” russo (diversos atores que haviam interpretado o Hamlet Shakesperiano, entre eles Kenneth Branagh, Ralph Fiennes, Kevin Kleine, deram vida a Ivanov) - que o levarão a dar cabo da própria vida. O drama representa o verdadeiro princípio tchekhoviano da tragédia, que dita que essa não é resultado do choque entre indivíduos, mas do atrito – o mais trágico de uma vida comum é que ela vai sendo desgastada, empobrecida. Apesar de ter sido uma obra cujo roteiro apresenta clichês relativamente óbvios como o do homem casado que procura significado na vida através do amor de uma mulher mais jovem, Ivanov é um personagem bem realizado, e ali se encontram as sementes de personagens tchekhovianos posteriores, em sua maioria almas e intelectos em becos sem saída.

A peça foi encenada pela primeira vez em 1887, mas não agradou ao público de Moscou e ao autor, que dizia não reconhecer o que chamava de marcas próprias no texto. Isso o levou a reescrevê-la, e encenada em 1889 em São Petersburgo, mostrou-se um sucesso, e o início do que seria sua trajetória como grande dramaturgo com as quatro “grandes” que se seguiram.

Alçando voos mais altos – “A Gaivota”

Chayka ou “A Gaivota” é a ave morta por Treplev, o protagonista, uma metáfora à tragédia de pessoas jovens que morrem literal e simbolicamente a caminho do amadurecimento.

⁷ Como essa primeira peça não foi encenada nem publicada durante a vida do autor, há variações na literatura com relação à data em que foi escrita. Outras datas que aparecem são 1881(McNABB, 2003, p. 15), 1882 e até 1878. De qualquer forma, consta como uma peça precoce dentro de sua produção.

Depois de um longo período sem escrever peças, outro desapontamento aguardava Tchekhov, pois “A Gaivota” que estreou em 1886 em São Petersburgo, foi a princípio um fracasso de crítica e público. Mal-entendida, é verdade, e inicialmente até por Stanislavski, que disse que “de início não entendeu ‘a essência, o aroma, a beleza de “A Gaivota””. (GASSNER, 1980, p. 191).

Mas em 1897, de uma parceria histórica entre o crítico e dramaturgo Nemirovitch-Dantchenko e o ator amador Konstantin Stanislavski surge o Teatro de Arte de Moscou, o maior conjunto teatral dos tempos modernos, e a questão até então periférica da meticulosidade na preparação de um espetáculo ganhou fôlego, com o surgimento da função de diretor teatral ou diretor de cena, e onde além do texto dramático e do trabalho dos atores, os recursos cênicos passaram a ter igual importância. O espetáculo, então “passa a ser encarado cada vez mais, no decorrer do século XX, como uma ‘leitura’, ou seja, uma adaptação de um texto dramático por um diretor específico” (NUÑEZ & PEREIRA, 1999, p. 120).

A preparação dos atores merece aqui um aparte: a interpretação deveria seguir a “lei da justificativa interna” – a união do personagem à própria personalidade do ator. Assim nascia o sistema de interpretação stanislavskiano.

O método de Stanislavski baseava-se no aprofundamento psicológico do ator na exploração dos personagens, fornecendo um parâmetro para a atuação cênica. Pressupunha-se que esse solo tivesse algum vínculo, pelo menos em potencial, com as vivências do espectador, o que daria consistência à experiência teatral. (Ibid, p.119)

“A Gaivota”, sob essa nova perspectiva, renasceu com estrondoso sucesso em 1898, e a produção sob a batuta de Stanislavski acabou se tornando um dos maiores eventos na história do teatro russo.

E como questiona Adler (2002, p.215), “o que torna Tchekhov diferente de qualquer outro autor? Por que todo um novo sistema de interpretação precisou ser elaborado por sua causa?” A própria autora esboça uma resposta, quando diz que com Tchekhov é preciso vir com uma compreensão completa do que o personagem está experimentando, não se podendo apenas subir no palco e procurar experiência no cenário. Isso só se consegue ao se injetar no personagem a sua essência. Pois em “Tchekhov, as mentes não

se interligam [...] Um personagem não conhece o outro, não entende o que se passa com o outro. [Ele] junta pessoas que não entendem uma o que se passa com a outra”. (Id)

De “O Demônio da Floresta” a “Tio Vânia”

Leshy ou “O Demônio da Floresta” é uma peça de quatro atos, esboçada em 1889. Tchekhov, com a energia renovada após o sucesso de “A Gaivota”, converteu-a, grandemente através de cortes, em uma de suas obras-primas: *Dyadya Vanya* ou “Tio Vânia”, cuja estréia ocorreu em Moscou em 1899, numa produção do Teatro de Arte de Moscou, e com Stanislavski na direção e no papel de Astrov.

A peça trata da visita de um professor universitário aposentado (Serebriákov) à sua propriedade rural com sua segunda jovem esposa (Helena), o que causa grandes transtornos a Vânia – irmão da primeira esposa do professor, falecida - e a um amigo da família, o médico Astrov, que se sentem imensamente atraídos pelo charme de Helena. Outro complicante é que Sônia, filha do primeiro casamento do professor é apaixonada por Astrov. Vânia e Sonia passaram a vida cuidando da propriedade e enviando dinheiro para a vida tranquila que Serebriákov levava na cidade, pois era venerado como sábio, aparecendo agora como que ‘desmascarado’ na visão de Vânia, visto como apenas um ancião hipocondríaco e mal-humorado, que quer egoisticamente vender a propriedade.

Em “Tio Vânia”, única das grandes peças de Tchekhov a ter sofrido uma re-escritura, “tem-se um quadro de decadência como resultado de uma insuportável luta pela existência. É uma decadência causada pela inércia, pela ignorância, por uma completa irresponsabilidade.” (WILLIAMS, 2002, p.188). Isso está claro na fala de Sônia, nos momentos finais, em que se encontram – ela e Vânia – na mesma situação que antecedeu a visita do pai e da madrasta, pois mesmo após terem se conscientizado de sua vida sem objetivos, continuam agindo exatamente da mesma forma: “Nos dramas de Tchekhov, os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real.” (SZONDI, 2001, p. 46)

Sônia: Que é que se pode fazer, tio Vânia? Continuar vivendo. *(Pausa)* Nós vamos continuar vivendo, titio. Vamos atravessar uma fieira interminável de dias tediosos. E noites tediosas. Vamos acertar com toda paciência as provações que o destino nos impuser. [...] Quando chegar nossa hora, aceitaremos a morte com resignação [...]

Nós descansaremos [...] (4º ato, p. 147-148)⁸

Para Tchekhov, que diz que a beleza traz um senso de perda, a possibilidade de felicidade é remota, e apesar da vida nos poder dar um pouco dela, a beleza perturba. É um tipo de infelicidade difícil de definir, mas que ele explora em suas peças, e é claro neste diálogo entre Helena e Astróv, que a chama de ave de rapina:

Helena: (*Atônita*) Ave de rapina?

Astrov: Você é sedosa, sua penugem é macia, linda... e você necessita de vítimas. Há um mês que não faço absolutamente nada. Abandonei tudo, só faço procurá-la com a ânsia de um faminto e ... e isso te agrada muitíssimo.[...] Fui conquistado, vencido. (3º ato, p.126)

No entanto, apesar deste destino sombrio dos personagens tchekhovianos, eles são excessivamente francos, vendo-se fracassados. Adler (2002, p.214) afirma que Tchekhov “não tem uma noção do homem, em seu tempo, como um ser elevado, dignificado. [...] tem uma sensação de que o grande passado intelectual russo faz parte do passado”. Esta ideia de fracasso está clara na conversa de Vânia com sua mãe, que ainda idolatra o genro:

Maria: [...] Você era um homem de convicções definidas, uma personalidade luminosa.

Voinitski [Vânia]: É mesmo! Uma personalidade luminosa que não iluminava nem um corredor. (*Pausa*) Uma personalidade luminosa! Esse elogio a meu passado é uma piada??? Estou com 47 anos. Até o ano passado procurei jogar poeira nos meus próprios olhos - exatamente como você faz, mergulhado num pântano de erudição podre – para não ver as realidades da vida. E eu me achava completamente certo! Mas hoje – se você soubesse![...] (1º ato, p. 93)

Tchekhov preocupava-se em estudar o homem, mas sem teorizar sobre as razões de sua infelicidade. O fato de ele estar ligado aos significados mais profundos das emoções humanas o aproxima da maioria das plateias. A compaixão, a empatia que revela pelas pessoas, é provavelmente o motivo para ele ser tão encenado. Astrov, o médico rural,

⁸ Todas as citações da peça foram retiradas da tradução TCHÉKHOV, 2009.

assim como o próprio Tchekhov o fora, coloca, no final da peça, a sua também resignação pela incapacidade de viver uma vida com significado e feliz, na sua conversa com o igualmente infeliz Vânia, que tenta um suicídio, mas fracassa:

Ástrov: [...] Que vida nova o quê? A nossa situação, a tua e a minha, não tem mais remédio. Estamos liquidados.[...]

Ástrov: [...] Os que vierem daqui a cem ou duzentos anos encontrarão algum modo de serem felizes e vão nos desprezar por termos vivido de maneira tão sem graça e tão estúpida. Nós... Prá nós, você e eu só resta uma esperança: a de que a morte traga sonhos e que pelo menos na tumba nossos sonhos sejam bons. (4º Ato, p. 140)

Não há como nesta fala não recordar o príncipe dinamarquês, que também não vislumbra mais qualquer sentido ou possibilidade de felicidade em sua vida. Hamlet, no 4º solilóquio, quando questiona a condição de estar vivo, também anseia pelo sono da morte, porém é ainda mais pessimista que Astrov, pois teme que com o sono possam vir “sonhos maus”.

Ser ou não ser, essa é que é a questão: / Será mais nobre suportar na mente / As flechadas da trágica fortuna / Ou tomar armas contra um mar de escolhos / E enfrentando-os, vencer? Morrer – Dormir: / Nada mais; e dizer que pelo sono / Findam as dores, como os mil abalos / Inerentes à carne – é a conclusão / Que devemos buscar. Morrer – Dormir. / Dormir! Talvez sonhar – eis o problema, / Pois os sonhos que vierem nesse sono / De morte, uma vez livres deste invólucro / Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo / Que prolonga a desdita desta vida.[...] (Ato III, cena i) (SHAKESPEARE, 1995, p. 89)

Se Shakespeare inventou o humano, como coloca Harold Bloom, Tchekhov com certeza o fez evoluir enormemente.

Considerações Finais

Depois de “Tio Vânia” vieram mais duas obras primas: “As Três Irmãs” (1901) e “O Jardim das Cerejeiras” (1904), consideradas peças “mais ricas em conteúdo, possu[indo] configuração mais definida e maior vigor” (GASSNER, 1980, p. 194). Mas o fim se aproximava, e a morte e seus sonhos levaram Tchekhov em 1904, mesmo ano da encenação de sua peça culminante.

Assim como Shakespeare, Tchekhov sempre será atual e universal: retratou o humano

com humanidade e empatia. Apesar de seu teatro ser considerado desprovido de ação, era um observador nato e registrou a vida sendo fiel com o que percebia dela. Adler (2002, p. 214), no seu ardor de fã incondicional, é definitiva quando diz que Tchekhov “escreveu tudo isso para que o mundo entendesse: o homem, tal como funciona como indivíduo, com o sofrimento íntimo dele”.

Referências

ADLER, S. *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHEKHOV, A. P. *The letters of Anton Chekhov*. Fairfield, IA, USA: 1st World Library-Literary Society, 2004.

_____. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield, MA: Merriam-Webster, Inc., 1995. p. 233.

GASSNER, J. Tchekhov e os Realistas Russos. In: *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GOTTLIEB, V. *Chekhov and the Vaudeville: A Study of Chekhov's One-Act Plays*. Cambridge: CUP, 1982.

LISTENGARTEN, J. *Russian Tragifarce: its cultural and political roots*. Cranbury, NJ, USA: Associated University Presses, 2000.

McNABB, J. *The "Vaudevilles" of Chekhov : Study Guide*. Toronto: National Arts Centre, 2003. Disponível em <http://artsalive.ca/pdf/eth/activities/chekhov_guide.pdf>. Acesso em 23/09/2011.

NUÑEZ, C. F. P.; PEREIRA, V. H. A. O Teatro e o Gênero Dramático. In: JOBIM, J. L (Org.). *Introdução aos Termos Literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 69 -133.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet e Macbeth*. Tradução de Hamlet: MENDONÇA, Anna Amélia Carneiro de; Tradução de Macbeth: HELIODORA, Bárbara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHÉKHOV, A. P. *O Jardim das Cerejeiras e Tio Vânia*. Tradução de: FERNANDES, Millôr. Porto Alegre, RS: L & PM, 2009.

_____. *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 2007.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

As Danças de Martha Graham e Doris Humphrey, no Ensino/Prática da Dança

Marcilio de Souza Vieira¹

Resumo: Quando a dança moderna se estabeleceu na Europa teve na figura de Martha Graham e Doris Humphrey um modelo ideal para o seu desenvolvimento. As técnicas de Graham e Humphrey com enfoque no ensino/prática de dança deve servir como meio para preparar o corpo para a criação a partir de suas técnicas. O objetivo deste trabalho é compreender a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança na atualidade. Para a compreensão do objetivo proposto questionamos: Como se configura a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança? Tal trabalho tem como abordagem metodológica a análise de conteúdos.

Palavras-chave: dança. ensino/prática. técnica.

Abstract: When the modern dance in Europe had settled on the figure of Martha Graham and Doris Humphrey an ideal model for its development. The techniques of Graham and Humphrey with a focus on teaching / dance practice should serve as a means to prepare the body to create from their techniques. The objective of this study is to understand the dance technique of Graham and Humphrey in the teaching and practice of dance today. To understand the proposed objective question: How do I set the dance technique of Graham and Humphrey in the teaching and practice of dance? This work has the methodological approach of content analysis.

Keywords: dance. teaching/practice. Technique.

¹ Doutor em Educação. Professor do Departamento de Artes da UFRN. Membro pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC-UFRN).

Notas esparsas sobre a dança de Graham e Humphrey

A dança moderna desenvolveu-se particularmente no século XX e teve nas figuras de Martha Graham e Doris Humphrey modelos estéticos para o ensino, a prática, a técnica e a criação coreográfica. Tal dança passou pelas fases mais importantes da estética do Ocidente tomando por base a liberdade expressiva do corpo que refletia o contexto histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas.

O contexto histórico e social no qual as dançarinas Graham e Humphrey desenvolveram suas técnicas de dança e seus modelos coreográficos configurou um período de guerras e entre - guerras, contestação de uma dança já instituída, bem como se desenvolveu com o foco na mobilidade em si, no corpo, querendo descobrir o que dá início ao movimento de dança.

A dança moderna dessas duas mulheres articula-se com o amplo e complexo contexto social, que desde a segunda metade do século XIX abalava o cenário europeu das artes, o qual envolveu, a princípio, a pintura, a música e a literatura e, um pouco mais tarde, alcançaria a dança e o teatro. “Não seria possível compreender o significado da dança moderna sem situá-la no conjunto deste movimento” (GARAUDY, 1980, p. 42).

O presente trabalho tem como objetivo compreender a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança na atualidade. Para a compreensão do objetivo proposto questionamos: Como se configura a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança? Tal trabalho tem como abordagem metodológica a análise de conteúdos. A análise de conteúdo baseia-se na dedução aplicada ao discurso dos sujeitos observados (BARDIN, 2004). Em nossa análise esse discurso é encontrado na contribuição da técnica das dançarinas citadas para o ensino e prática da dança moderna a luz da contemporaneidade.

Graham e Humphrey: a inventividade da dança moderna

Graham inventou um modo revolucionário e original de movimentar o corpo e, por meio da dança, revelar a alegria, as paixões e os sofrimentos que são comuns a toda experiência humana. Exatamente por viver em uma época de grandes transformações, na sua tensão mais alta, é que pode inventar uma maneira nova capaz de exprimi-la,

através de sua dança.

Seu trabalho era sua razão de ser. Ao perguntarem por que escolheu ser bailarina ela respondia: “Não escolhi. Fui escolhida para ser bailarina” (GRAHAM, 1993, p. 13). Ela queria dançar, não por entretenimento ou prazer, mas como exploração, celebração a vida. A dança foi sua maior razão de vida, pois para ela, a dança, era de grande significância, um sentido sacrossanto. Contra todas as probabilidades, Martha Graham triunfou como bailarina e por mais de setenta anos ela dançou, coreografou, ensinou.

Quando a dança moderna se estabeleceu na Europa teve na figura de Martha Graham um modelo ideal para o seu desenvolvimento. Sua dança surgiu de processos investigativos, a partir da construção de um pensamento e da composição coreográfica como meio de expressão humana. Há sim, uma motivação teatral implícita, que é a sua expressividade e seu poder de comunicação.

Martha Graham foi antes de tudo uma excelente dançarina. No curso de sua longa carreira Graham, além de ter criado trabalhos com forte conteúdo psicológico, trouxe contribuições importantíssimas para muitas áreas da dança teatral. Seu senso de teatralidade unindo a uma técnica apurada tornaram-na um mito da dança moderna. (SILVA, 2004). Como dançarina e coreógrafa revolucionou toda a dança moderna desenvolvendo um dos maiores vocabulários técnicos codificados de dança até hoje.

Ela deixou obras primas de grande beleza lírica e foi reconhecida por descobrir um novo caminho para os movimentos, se não belos para a época, eram significantes e suas descobertas e inovações elevaram o discurso da dança, ampliando essa linguagem e transformando profundamente o vocabulário e sintaxe da dança.

A coreógrafa com sua habilidade teatral única criou coreografias como *Frontier*, *Appalachian Spring*, *Night Journey*, *Judith*, O triunfo de Joana D’arc, *Lúcifer*, que se tornariam ícones da dança moderna. Seus balés míticos (*Herodiade*, *Cave of the heart*, *Errand into the maze*, *Eye of Anguish* *Acrobats of God*, *Alcestis*, *Phaedra*, *Circe*) são, de acordo com seus comentadores, o que há de essencial, de mais sólido e de mais conhecido em sua obra. Ela escolhia temas, a maioria deles de fundo grego a exemplo de *Electra* e *Clytemnestra* e os expunham como exemplos dos problemas fundamentais da humanidade.

Garaudy (1980) comenta que o que há de mais genial em Graham é o fato de ela ter criado a dança da idade da angústia e da revolta, pois a dançarina expressou tais sentimentos em sua dança. “a dança não é, para Martha Graham, um espelho da vida, mas sim uma participação na vida, uma liberação da vida pelo movimento (GARAUDY, 1980, p. 92).

Graham se interessou pelas teorias freudianas que as traduziu em movimentos corporais reveladores de sua dança. As ações coreográficas de Graham têm significados sobrepostos. A ação evidente narra uma sequência de fatos expostos elipticamente; a significação profunda, em função da qual são escolhidos estes fatos, atinge os traços permanentes da alma humana.

Esta busca nas profundezas da alma, este movimento do espírito para mergulhar no desconhecido do ser [...] implicam um esforço mental que será traduzido por movimentos corporais reveladores: tensões, torções. Movimentos marcados também por uma vontade de expressionismo que destaca com força os elementos essenciais, negligenciando o secundário (BOURCIER, 1987, p. 277).

A coreógrafa apresenta sempre um elemento cenográfico que simboliza a multiplicidade de suas ações e que permite seguir seu desenvolvimento através da ação coreográfica (BOURCIER, 1987; GARAUDY, 1980).

Graham chegou tardiamente à dança²; foi aluna da *Denishawn School*. Rejeitou o vocabulário de dança dessa escola e criou sua própria técnica que foi difundida na dança moderna ocidental (BOURCIER, 1987). Para ela, o homem é a finalidade da ação coreográfica, este é confrontado com os problemas da sociedade e com os grandes problemas da humanidade.

Na construção do ensino e prática de sua técnica, terminou por institucionalizar uma metodologia cheia de padrões e exercícios pré-determinados. Colocou no plexo solar a fonte de toda a energia para o movimento; ela inovou na técnica começando os exercícios sentada no chão. Dizia que nessa posição o dançarino podia controlar melhor os músculos do tronco em alongamento e contração, obtendo assim a forma mais eficiente de aquecimento. Seguiam-se séries de exercícios em pé, e preferencialmente

em círculo diante do espelho, porque a conscientização muscular vai depender dos olhos.

Graham estruturou os princípios do ensino e prática de sua técnica nos movimentos decorrentes do processo respiratório. Antes de tudo, em sua técnica é preciso reaprender a respirar. O ritmo da inspiração-expiração do ar condiciona a intensidade de cada movimento, sua direção e efeito. O tronco concentra as forças vitais que se irradiam para os membros; o ponto de apoio é a região pélvica, depositária de sua técnica.

O corpo inteiro está portanto implicado na técnica *grahamiana*. Um corpo que deve ser significante, que deve poder afirmar os contrários: a lei cósmica de gravidade que atrai o homem para o chão, seu voluntarismo muscular que lhe concede a possibilidade de se refazer (BOURCIER, 1987, p. 280).

O ponto de partida no ensino e prática de sua técnica é o ato de respirar, fundamental para a vida. O fluxo e o refluxo da respiração estão intimamente ligados aos movimentos do tronco que contrai para expirar e se dilata para inspirar (GARAUDY, 1980; LEAL, 2006).

O segundo princípio da técnica de Graham intensifica o dinamismo do ato de respirar; tanto o movimento de contração, quanto o de relaxamento se manifestam como impulsos bruscos, projeções violentas do corpo inteiro. Daí o uso fundamental da percussão para marcar de modo forte os batimentos, elevações e quedas.

O terceiro elemento de sua técnica decorre da relação com o chão, com a terra viva e carnal, a dança de Graham faz uso da gravidade como elemento de expressão. Frequentemente ela usava movimentos que iam para o chão; nada é mais dramático em sua técnica do que as quedas.

O princípio de totalidade é o quarto de sua técnica. O corpo é todo articulado formando um conjunto significativo de ser uno. No entendimento de Garaudy (1980, p. 101), nesse princípio

[...] o corpo todo é instrumento articulado, coordenado, orientado. O tronco, os

² Graham nasceu em 1894 e só começou a trabalhar com dança em 1913 após sólidos estudos secundários na Santa Clara High School. Ela entrou para a Denishawn em 1916 onde permaneceu até 1923 (BOURCIER, 1987).

ombros, o rosto, o ventre, os quadris e as pernas formam um todo único, um conjunto significativo. E isto constitui mais que uma lição de dança. É uma lição de moral: sermos inteiramente o que somos em tudo que fazemos.

Essa totalidade não seria perceptível sem a ascensão e as elisões da criação poética que compõem o quinto princípio de sua técnica.

[...] Há, pois um momento de contração, em si, de todas as forças da vida, ritimadamente seguido de uma expansão para o mundo, fluxo e refluxo, tensão e extensão, contração e descontração. Todo movimento expressivo da vida tem, pois sua origem neste ritmo primário de inspiração e expiração, nesta concentração de forças num centro motor seguida de sua irradiação, que lembra a fera com suas forças recolhidas, imóvel e tensa, antes de saltar e se alongar (GARAUDY, 1980, p. 98).

Graham propunha, dessa forma, a contração e o relaxamento (contraction-release) como princípios e a exploração da força gravitacional enquanto conexão do homem com a terra. Há uma relação constante do corpo com o chão, na tentativa de resgatar este valor expressivo do peso do corpo, através de contatos variados deste com o chão. A coreógrafa observou que o movimento partia sempre de um centro motor, a pélvis, e que se desenvolvia a partir deste centro seguindo a coluna lombar, torácica e cervical até chegar aos membros e à cabeça. A importância do centro na técnica de Graham é imensa, nenhum braço é erguido sem que a força propulsora do movimento parta do centro da pélvis, passe pelo diafragma e se desenvolva através de seu levantamento. Percebe-se que Graham resume o movimento como sendo uma continuidade entre liberação e contração a partir do centro motor.

Dessa forma, na técnica de Graham se dança com o corpo todo, isto é, no corpo inteiro é aplicado sua técnica. A dançarina mais do que descobrir, revelou uma maneira significativa e dramática de movimentação.

Assim como Martha Graham, Doris Humphrey³ fez parte desse grupo seletivo da dança moderna americana. Humphrey, tipo introvertido, sempre preferiu o trabalho de estúdio ao de palco. Como Graham e por motivos semelhantes, ela rompeu com a Denishawn. Seu processo de independência partiu de uma identificação com as raízes americanas.

³ Iniciou seus estudos em dança aos oito anos em Chicago e aos dezoito abre sua própria academia, mas consciente de suas lacunas entra para a Denishawn em 1917 permanecendo nesta escola até 1928 (BOURCIER, 1987).

Humphrey desenvolveu coreografias como *Tragicas*, *Water Study*, *The life of the bee*, *Passcale* e fuga em dó menor, *Whith my red fires*, *New danse*, *The Piece*, *American Holiday* atingindo com maestria uma dança fundamentada em sua técnica baseada na inércia e na queda.

“Um movimento sem motivação é inconcebível para o bailarino”; este é o ponto de partida de todas as pesquisas de Humphrey que desenvolveu no ensino e prática, uma técnica de dança baseada em experiências rotineiras e ações naturais humanas como a força do centro da gravidade, a respiração, a transferência do peso e a coordenação mente-corpo. Sua técnica apresenta uma possibilidade criativa e de composição que vai além do treinamento corporal para dança (SILVA, 2004).

A combinação e recombinação de sequências, a interpretação pessoal, a abertura para criar movimentação a partir de princípios básicos, tornaram este trabalho muito diferente da linha desenvolvida por Martha Graham, que possuía um vocabulário rico porém fechado em possibilidades criativas. [...] sua técnica, assim como sua coreografia, sempre teve grande adaptabilidade e é sabido que qualquer estrutura corporal pode acompanhar sua linguagem (SILVA, 2004, p. 100).

Para ela, o fundamental na dança era o ritmo motor gerando a relação entre o corpo e o espaço. O movimento nasce da luta contra a gravidade e a busca do equilíbrio, expressando o conflito entre o homem e o ambiente. Equilíbrio e destruição, vida e morte efeitos opostos que Humphrey procurou em Nietzsche a fundamentação filosófica para justificar e esclarecer seus próprios conceitos sobre o movimento natural como base para a técnica de dança. Tais efeitos instituem como princípio de sua técnica delimitando a ideia de que o movimento para acontecer deve estar precisamente presente no arco entre dois pontos de inércia (SILVA, 2004).

A coreógrafa diz que a dança se alimenta dos movimentos da vida expressos pelo gesto. Humphrey analisou os gestos, movimentos da vida e dividiu-os em gestos sociais, funcionais, rituais e emocionais.

Os gestos sociais são os que expressam as relações entre os homens, os gestos funcionais são essencialmente os do trabalho, os gestos rituais exprimem a relação do homem com as forças sobrenaturais e os gestos emocionais, os mais importantes para os bailarinos, são gerados espontaneamente por nossos diversos sentimentos (GARAUDY, 1980; BOURCIER, 1987).

Este é o material básico da dança. No entanto, embora alimentando-se dos movimentos da vida e redescobrimdo-lhes as raízes, a dança não visa jamais ao realismo, já que do gesto ela faz um movimento, e este gesto não é mímico, mas rítmico (GARAUDY, 1980, p.123).

Os gestos enfatizam, descrevem, completam; às vezes traem o conteúdo de um discurso oral. Os gestos fazem parte dos meios usados para o ser humano se comunicar; contribuem para dar forma e codificar as relações sociais entre os indivíduos e entre os grupos. Schmitt (2006) afirma serem os gestos constituintes de uma realidade social e que dependem da história social. São o meio pelo qual o corpo estabelece relações simbólicas enquanto apreensão individual, interpessoal e de movimento.

[...] eles contribuem para construir o quadro onde os códigos sociais são propostos ou contestados; os gestos são ainda objecto dos juízos de valor, das distinções sociais e de todas as prescrições e condenações que os acompanham e confrontam, que se trate de gestos de pudor [...], gestos de amor [...] gestos que correspondam ao papel social que se espera de cada um (SCHMITT, 2006, p. 22).

A historicidade do corpo faz com que haja modificações, e nossos gestos adquiram significados novos mediante as experiências que vão ocorrendo. É através desses gestos que somos capazes de expressar muitos desses símbolos e esconder outros, formando, portanto, a linguagem do corpo que está sempre se reorganizando. E por possuir espacialidade e temporalidade próprias, cada corpo vai adquirindo percepções de acordo com o mundo que lhe é específico. Os gestos são um dos elementos constitutivos dos rituais e das danças da tradição. “Esses gestos são “movimentos” do corpo [...]; são acções (*actus*) na medida em que visam um fim prático ou simbólico” (SCHMITT, 2006, p. 24).

A partir de ações básicas como respirar, estar de pé, caminhar, correr, pular, elevar-se, girar e cair, gestos cotidianos, Humphrey desenvolveu todo o seu trabalho. Assim a sua pesquisa de corpo-movimento se localizou entre dois polos, ou seja, no arco entre duas mortes – a inércia e a queda em que toda prática e ensino de sua técnica está alicerçada.

Para Humphrey o movimento devia transformar-se qualitativamente. Nele devia expressar-se a unidade de uma cultura e de uma civilização. Ela tomou como testemunha a tragédia grega. A descoberta primordial de Humphrey foi ligar a dança e sua técnica à própria lei da vida: a tensão do homem, escorando um mundo que lhe opõe resistências,

contra a tentação, o risco permanente da queda, do relaxamento, do abandono. A coreógrafa concebe o movimento utilizado pelo bailarino como o resultado de um equilíbrio. Cair e se refazer constituíam a base de sua técnica de dança (HUMPHREY, 1941, 1980).

Essa polaridade do ato de cair e de se recompor, da tensão e do relaxamento é, para Doris Humphrey, a lei fundamental tanto da dança, quanto da vida. Toda a sua técnica resume-se em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e voltar a ela. Esta tensão é a condição da força dramática da dança: quanto maior o movimento da queda, mais o movimento de reconquista do equilíbrio é dramático e forte (HUMPHREY, 1980; GARAUDY, 1980).

Daí decorre as quatro dimensões essenciais do movimento, nas quais Humphrey fundamentou o ensino, a prática e teoria da composição coreográfica: a motivação, o ritmo, o dinamismo e o desenho. O ritmo, que domina a alternância motriz da queda e da conquista do equilíbrio está ligado à gravidade; o dinamismo está ligado às mudanças de intensidade do movimento; o desenho é a forma visível do movimento, desenvolve-se simultaneamente no tempo e no espaço, ele não se realiza no vazio, mas num espaço estruturado e a motivação é a alma de toda composição coreográfica (HUMPHREY, 1980; GARAUDY, 1980).

A reflexão teórica de Doris Humphrey permitiu-lhe não somente elaborar uma teoria sistemática sobre a composição coreográfica mas também realizar um sistema de notação mais claro que o de Von Laban; ela inscrevia numa fita de papel que desenrolava de um tambor, como uma tela móvel, as três “dimensões” técnicas do movimento: num registro eram inscritas as formas espaciais; num outro, os ritmos, num terceiro, com traços representando as posições dos braços, pernas e tronco, a dinâmica geral da dança. Os bailarinos podiam assim seguir sua “partitura” sem parar de dançar (GARAUDY, 1980, P. 130).

Sua brilhante carreira foi interrompida na década de 1940 pela artrite. Ela continuou sendo uma mestra influente e se tornou assessora artística da companhia de José Limón.

A dança dessas duas mulheres, Graham e Humphrey, reintegraram os poderes expressivos da respiração, ou seja, da respiração enquanto passagem do “de fora” para o “de dentro”, jogando com as tensões musculares e suas variações. Resgatou-se a relação entre as emoções e a energia que circula pelo corpo, deslocando as regiões geradoras de

movimento da periferia para o centro. Isso possibilitou uma visão mais integrada do corpo, em que os quadris e a coluna passaram a ser um meio expressivo e enriquecedor na dança.

Em suas companhias desenvolveram suas técnicas e ensinaram a outros bailarinos que difundiram, de certa maneira, seus métodos ora concordando com tais métodos, ora rompendo com tal aprendizado. Essas duas dançarinas coreógrafas permitiram ver a dimensão dramática inerente às suas épocas.

As técnicas de Graham e Humphrey fundamentadas por princípio de movimento, não por formas, preparam o bailarino para quaisquer outros movimentos. No ensino/prática de suas técnicas, seja nos exercícios mais simples aos mais complexos, os mesmos princípios podem ser encontrados; a evolução às formas e desempenhos mais complexos é, portanto, consequência do aprendizado, internalização e processamento desses princípios.

As técnicas de Graham e Humphrey com enfoque no ensino/prática de dança deve servir como meio para preparar o corpo para a criação; não deve ser um fim em si mesma, assim, cada intérprete-criador, pode utilizar no seu preparo corporal, técnicas que se adequem aos seus objetivos criativos.

O trabalho de chão com contração e releases, inércia e quedas, espirais, balanços e alongamentos, apoios do corpo com o chão facilitam o processo de aprendizagem tendo a respiração como gerador do movimento. Na execução da técnica os exercícios são inter-relacionados por princípios que podem ser observados em todo o transcorrer da prática, não somente na técnica, mas em qualquer movimento.

Referências

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução de Luis Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2004.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Tradução de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

GRAHAM, Martha. *Memória do sangue: uma auto biografia*. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

HUMPHREY, Doris. *The art of making dances*. 19th Ed. New York: Grove Press, 1980.

HUMPHREY, Doris. *My approach to modern dance: a basic educational technique*. New York: Frederick Rand Rogers, Mac Millan Company, 1941.

LEAL, Patrícia. *Respiração e criatividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban*. São Paulo: FAPESP/ANNABLUME, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDFBA, 2004.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, Ana Isabel; SOUSA, João Silva de; MIRANDA, Maria Adelaide de, (org). *O corpo e o gesto na civilização medieval*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.