

## QUANDO A HISTÓRIA ENTRA EM AÇÃO OU POR UMA DANÇA MAIS CRIATIVA

Jussara Xavier<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este texto discute a utilidade e relevância do conhecimento histórico em dança como fonte de criatividade presente para pesquisadores, professores e coreógrafos. Faz referência a importantes descobertas relacionadas a princípios de movimentação e de formação corporal de criadores da Dança Moderna americana e alemã, para constatar que muitas de suas proposições são exploradas nos dias atuais, de modo intencional ou não, especialmente no âmbito da dança contemporânea. Sugere a necessidade de desenvolvimento de processos de construção e socialização do saber histórico, combinando prática e reflexão, como recurso gerador de ações consistentes e criativas no campo da dança.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança moderna. Dança contemporânea. Coreografia. Criatividade. Movimento.

### WHEN HISTORY ENTERS IN ACTION OR FOR A MORE CREATIVE DANCE

**ABSTRACT:** This paper discusses the usefulness and relevance of historical knowledge in dance as a source of present creativity for researchers, teachers and choreographers. It refers to important discoveries related to the principles of movement and body formation of creators of the American and German Modern Dance, to verify that many of their propositions are explored today, intentionally or not, especially in contemporary dance. It suggests the need to develop processes of construction and socialization of historical knowledge, combining practice and reflection, as a resource that generates consistent and creative actions in the field of dance.

**KEYWORDS:** Modern Dance. Contemporary Dance. Choreography. Creativity. Movement.

132

---

<sup>1</sup> Doutora em Teatro (UDESC); Mestre em Artes - Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Especialista em Dança Cênica (UDESC). Professora da Licenciatura em Dança da Universidade de Blumenau - FURB. Contato: jussarajxavier@gmail.com.

## INTRODUÇÃO

A oferta de cursos livres específicos de composição coreográfica nas variadas regiões do Brasil é relativamente recente e, geralmente, ocorre de modo pontual, por meio de oficinas de curta duração em eventos e projetos culturais. De fato, no contexto das academias e escolas informais de dança, ainda hoje, as ofertas de ensino resumem-se ao aprendizado de técnicas como ballet clássico, jazz, dança contemporânea, danças de rua, danças de salão, contato-improvisação, dentre outras, excluindo-se aulas exclusivas de criação e composição em dança<sup>2</sup>.

Durante o século XX, a maioria dos coreógrafos profissionais reconhecidamente atuantes em âmbito nacional criaram danças sem nunca terem frequentado aulas de composição a longo prazo<sup>3</sup>. Eles aprenderam o ofício por meio da prática, relativamente solitária e aut centrada. Algumas vezes, o exercício da função de professores de dança em academias arrastou a exigência de coreografar para as apresentações de fins de ano de suas turmas. Em outras, assumiram a função e capacitaram-se junto aos próprios grupos que fundaram ou ajudaram a fundar. Estima-se que a necessidade de criar esteve, muitas vezes, atrelada a uma exigência pessoal de viabilização da mera atividade de dançar. Em outras, conectada a uma insatisfação pessoal e ao desejo de dançar outras danças. Foi assim que surgiram muitos e importantes coreógrafos brasileiros. No percurso de suas vidas, aos poucos, a função de composição ganhou maior tempo-espço e a carreira de bailarino tomou outros contornos ou mesmo desapareceu. Para a maioria, o papel de coreógrafo confundiu-se com o de professor e pesquisador, culminando no desenvolvimento de processos compositivos completamente atrelados a formatação de uma corporeidade específica. Na perspectiva destes criadores, a primeira necessidade foi a de criar um corpo. Não um corpo qualquer, mas um corpo apto e hábil a realizar suas ideias criativas.

---

2 A teorização e prática da composição ocorre de modo contínuo em âmbito universitário. Neste sentido, ressalto o pioneirismo do curso de Graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia, implantado em 1956. Contudo, a segunda faculdade de dança será implementada quase três décadas depois: na Faculdade de Artes do Paraná (Curitiba) e, em âmbito privado, na UniverCidade (Rio de Janeiro), ambas em 1984.

3 Cito alguns: Alejandro Ahmed, Carlota Portella, Deborah Colker, Henrique Rodovalho, Luis Arrieta, Marika Gidali, Mário Nascimento, Rodrigo Pederneiras, Roseli Rodrigues, Sandra Meyer e Suely Machado.

No contexto da dança contemporânea no Brasil e no mundo, alguns pesquisadores, professores e coreógrafos criaram suas próprias técnicas e metodologias de treinamento, a exemplo do método *Percepção Física* do uruguaio Alejandro Ahmed, da técnica *Cunningham* desenvolvida pelo norte americano Merce Cunningham (1919-2009), de *Flying-Low Dance Technique* do venezuelano David Zambrano, de *Gaga* do israelense Ohad Naharin e do *Contato Improvisação (Contact Improvisation)* de Steve Paxton. Contudo, outros buscaram recursos expressivos em técnicas já codificadas, como o balé clássico e até mesmo o boxe, caso da extinta *La La La Human Steps*, sob a direção e coreografia de Édouard Lock. Além do balé, Lock elegeu um esporte de combate como treino adequado para formatar um corpo resistente, preciso, ágil e alerta, requisitos indispensáveis aos bailarinos que dançaram suas criações. Há, ainda, os que propuseram métodos de composição autorais, a exemplo do estadunidense William Forsythe, que idealizou tecnologias de improvisação como estratégia para a abordagem criativa em dança.

O panorama brasileiro atual revela que as possibilidades de formação de coreógrafos, professores e pesquisadores em dança ampliaram-se. Hoje, há disponibilidade de mais informações e existe uma maior oferta de cursos de especialização, tanto no âmbito de ensino informal quanto universitário, em diversas regiões do Brasil. Pesquisas acadêmicas, livros, vídeos e eventos estão disponíveis e disseminam conhecimentos históricos relacionados ao desenvolvimento de projetos criativos em dança. Se inventar danças é partir para um processo de descobertas e aprendizados, a qualificação de um trabalho pedagógico e criativo está necessariamente conectada a pesquisa e ao estudo.

Este texto interroga a “naturalidade” da continuidade de um processo de transformação mecânica de bailarinos em coreógrafos, professores e/ou pesquisadores no Brasil. Apesar das possibilidades diferenciadas de formação e capacitação presentes hoje, são muitos os que optam por desenvolver seus estudos apenas no âmbito tradicional e informal das escolas e academias de dança, com aulas pautadas somente na repetição de exercícios e passos técnicos codificados. O resultado dos processos pedagógicos/coreográficos desenvolvidos nestes âmbitos pode ser frequentemente conferido nos muitos festivais competitivos, os quais funcionam como uma vitrine para os trabalhos artísticos gerados. Nos últimos anos, alguns destes eventos (a exemplo da Mostra de

Dança de Balneário Camboriú) transformaram-se, afastando-se do formato da competição e constituindo-se enquanto mostra avaliada, em que os jurados tornam-se pareceristas, escrevendo ou gravando em áudio seus comentários reflexivos sobre as coreografias apresentadas. Contudo, os regulamentos ainda determinam tempos curtos (3, 5, no máximo 10 minutos) para cada uma das apresentações, limitando o aprofundamento dos trabalhos. Aqueles que frequentam tais eventos competitivos e mostras avaliadas podem perceber que por um lado, eles cumprem importantes papéis, como o incentivo à prática da dança; mas, por outro, contribuem para a reprodução de modelos e modos datados de pensamento e organização da dança.

Cabe refletir se para uma atuação profissional em dança, especialmente no papel de professor e coreógrafo, obter e/ou atualizar conhecimentos é apenas uma opção ou é, de fato, uma obrigação. Haveria um momento específico e adequado no exercício da profissão para (re)aprender? Como o conhecimento historicamente construído importa? Como o passado continua atravessando o presente?

## ESTUDO E COMPOSIÇÃO

135

*O que lembro, tenho.*  
Guimarães Rosa

Ao tratar da poética da dança contemporânea, Louppe (2012, p. 47) sublinha que “a única evolução possível no pensamento da dança passa forçosamente pela consideração dos saberes que a herança moderna encerra, incluindo o que diz respeito aos processos de ruptura”. Para a crítica, muitos dos recursos inventivos da dança atual são ressonâncias dispersas de um fazer realizado, reúnem fragmentos de metodologias mal conhecidas e até mesmo depreciadas no território da composição. Tais conhecimentos e procedimentos são frequentemente

[...] reexperimentados ou redescobertos em cada geração, tanto no plano teórico como no plano prático, sem renascerem ou se enraizarem numa herança adquirida, permanecendo, em consequência, pouco desenvolvidos (Ibidem, p. 47-49).

Os pesquisadores François Delsarte (1811-1871), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958) questionaram de modo radical o corpo e o movimento, desenvolveram abordagens experimentais e ofereceram bases teóricas e práticas, as quais abriram caminhos para a estruturação da dança moderna. Seus estudos ofereceram novas perspectivas para o treinamento em dança: um corpo sem modelo ideal a perseguir, o reconhecimento de uma singularidade psicomotora sensível e expressiva, a escuta do corpo, a valorização da experiência pessoal e a consciência do gesto. Com eixos filosóficos e estéticos diferenciados, os três mestres criaram seus próprios princípios de estudo, os quais fundamentaram o desenvolvimento de métodos voltados ao trabalho técnico e criativo do corpo em movimento. Na esteira de suas ideias, artistas da dança moderna investigaram e elegeram princípios próprios de movimentação.

A respiração, o movimento de contração (*contract*) e expansão (*release*), a pelve como centro motor, são algumas das proposições que orientaram as realizações de Martha Graham (1894-1991). Seu vocabulário e treinamento evoluíram por meio de suas criações coreográficas e pelo contato com novas gerações de dançarinos, que lhe apresentaram diferentes habilidades e desafios. A técnica que leva seu nome disseminou-se ao redor do mundo, contudo, Graham não reivindicou o feito, disse: “Nenhuma escola de movimentos, [...] Eu simplesmente redescobri o que o corpo pode fazer”<sup>4</sup> (apud HOROSKO, 1991, p. 2, tradução da autora). Ruth Saint Denis (1879-1968) propôs o conceito de visualização da música (*music visualization*) por meio da dança, buscando equivalências entre movimentos e timbres, dinâmicas, ritmos e formas estruturais da música. Seu parceiro Ted Shawn (1891-1972) empenhou-se em traduzir um modo inteiramente masculino de dançar em princípios: explorou a precisão, força, intensidade e virilidade do movimento. Ao criar uma companhia formada somente por homens atléticos, Shawn contrariou as noções tradicionais da época do bailarino como ser afeminado<sup>5</sup>, conquistando novos públicos à dança. Juntando-se ao conjunto de artistas responsáveis por inovações, Loie Fuller (1862-1928) não possuía

---

4 *No school of movements, [...] I have simply rediscovered what the body can do.*

5 O site Dance Heritage Coalition (DHC), formado por instituições donas de coleções que documentam a história da dança, informa: *Shawn challenged American stereotypes of male dancers as effeminate, bringing virile, modern, and expressive male dancing to broad and diverse audiences throughout the country.* Em: <http://www.danceheritage.org/shawn.html>. Acesso: 20 abr. 2018.

treinamento formal em coreografia, todavia, não lhe faltava vontade e engenhosidade para utilizar recursos de iluminação e a ondulação em espiral, produzindo experimentos fundantes de uma nova dança: a *Dança Serpentina* (*Serpentine Dance*). Por meio de uma pesquisa tecnológica, inseriu outras novidades artísticas no palco, como a projeção de imagens nos figurinos e a produção coreográfica de sombras e silhuetas. Já a visionária Isadora Duncan (1887-1927), optou por um preceito basilar da dança moderna: a exploração da liberdade corporal.

Muitos dos princípios organizados no contexto da dança moderna permanecem sendo exercitados nos dias de hoje, seja em aulas de dança contemporânea e/ou no desenvolvimento de processos criativos. Talvez, alguns daqueles que os coloquem em prática não desconfiem dos estudos antecedentes, das descobertas realizadas, de um valioso legado de pensamentos e movimentos. É interessante notar que a própria ideia de exploração de princípios para gerar movimentação em dança provém de pesquisas realizadas por precursores como Dalcroze, Delsarte, Laban e seguidores, quer dizer, muitos artistas da dança moderna americana e alemã. Ao estudar a história da dança, podemos conhecer e reconhecer estímulos, abordagens e saberes constituídos no passado que, muitas vezes, sustentam pesquisas coreográficas hoje.

No artigo “O movimento qualquer”, o coreógrafo e pesquisador Paulo Caldas (2009, p. 41) recorda um feito notável do coreógrafo norte americano Paul Taylor - na época um bailarino da companhia de Graham com apenas 27 anos (hoje tem 87): oferecer uma coreografia em que ele apenas permanecia de pé enquanto seu parceiro, o bailarino Toby Glanternick, conservava-se sentado durante todo o tempo da composição. Tratava-se de uma analogia (realizada de modo consciente) a música silenciosa *4'33"* (1952) do compositor e maestro norte americano John Cage (1912-1992). Heller (2011, p. 29) explica que na peça de Cage “o(s) músico(s) sobe(m) ao palco, cumprimenta(m) a plateia, senta(m)-se ao instrumento e ali permanece(m) por quatro minutos e trinta e três segundos, quando então se levanta(m), agradece(m) e sai(em)”. O autor informa que Cage foi estimulado por uma série de pinturas do artista plástico norte americano Robert Rauschenberg (1925-2008), em que telas foram pintadas totalmente com a mesma cor. Heller (Ibidem) reproduz o testemunho de Cage: “A quem interessar possa: os quadros brancos vieram primeiro;

minha peça silenciosa veio depois”. Paul Taylor poderia acrescentar que somente em seguida nasceu a sua dança, totalmente realizada na paragem. Contudo, vale lembrar outras práticas engajadas na imobilidade e interessadas nos movimentos involuntários anteriores a provocação de Paul Taylor. Andre Lepecki (2005) recorda que a paragem como origem e procedência de movimentos foi experimentada por criadores como Duncan e Vaslav Nijinski (1889-1950), empenhados em experimentar um corpo imóvel e perceptivo a própria presença.

Interessados na descoberta de um modo pessoal e singular de expressão corporal, os pioneiros da dança moderna seguiram na contramão das práticas de dança pautadas na repetição de movimentos padronizados e mecânicos. Suquet (2008) cita os experimentos de Fuller com a hipnose, decorrentes de um interesse da artista em revelar mecanismos inconscientes do corpo em sua natureza psíquica e física. Também recorda Duncan que, por volta de 1900, recorreu a imobilidade para investigar a origem do movimento, pelo qual uma sequência de outros movimentos nasceria a despeito de sua vontade. Aproximando-se aos dias atuais, Fernandes (2011) exemplifica o uso da paragem na dança por meio de duas obras: *Corpo Desconhecido* (2002), de Cinthia Kunifas, e *Zero Degrees* (2005), de/com Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui. Ao descrever estas obras, a autora observa as implicações da ausência de movimento visível e do repouso por meio do qual o movimento se manifesta. O recurso da paragem propõe uma mudança na percepção da plateia, acostumada a uma compreensão da dança enquanto produção de sequências infinitas e agitadas por meio de passos e movimentações corporais. Contudo, trata-se de um procedimento capaz de revelar outras e diferentes questões. Lembro de ter assistido a estreia de *Corpo Desconhecido* na Mostra Rumos Dança do Itaú Cultural, São Paulo, em 2003. Tratava-se de um trabalho exigente, que solicitava atenção aos detalhes para não perder a dança: uma dança repleta de movimentos mínimos, a exemplo das lágrimas que involuntariamente escapavam dos olhos da artista e da saliva que escorria pelo canto da boca. Eu estava tomada pelo estranhamento, um pouco angustiada pela “demora” da coisa, tão desacostumada com aquele modo moroso de dançar, de parar para experimentar o tempo, de poder perceber meu próprio corpo pulsando enquanto público. De acordo com Suquet (2008), a “escuta dos ritmos fisiológicos desempenha um papel preponderante desde

o início da dança moderna”. A atenção ao corpo, o silêncio e a imobilidade condicionam os trabalhos neste campo, como profere a pioneira da dança moderna alemã Mary Wigman (1886-1973) ao escrever: “vamos abaixar nossa voz e ouvir as batidas de nosso coração, o sussurro e murmúrio do nosso próprio sangue, que é o som deste espaço”<sup>6</sup>. E ainda: “a respiração é o misterioso grande mestre que reina desconhecido e sem nome por trás de tudo [...] que silenciosamente comanda a função dos músculos e articulações”<sup>7</sup> (WIGMAN, 1966, p. 11-12, tradução da autora). Além disto, Wigman coreografou muitas danças em silêncio, sublinhando a independência entre dança e música (REIS, 2007, p. 43).

Fascinado pelo trabalho de Wigman, o bailarino e coreógrafo equatoriano Fabián Barba criou a obra *A Mary Wigman Dance Evening* (2009), a qual reúne 9 solos montados com o suporte de registros fílmicos e fotográficos, textos da coreógrafa e críticas publicadas, além do auxílio de três ex-alunas que frequentaram a Escola Wigman nos anos 1960. A intenção do artista não foi a de recuperar a dança “original”, mas deduzir temas, estados de espírito, tensão dramática, qualidades de movimento e vocabulários gestuais para criar novas danças. Formado na P.A.R.T.S. (Bruxelas), Fábian Barba propõe um projeto criativo para estabelecer relações presentes com danças precedentes, bem como, incorporar diferentes políticas de tempo, a exemplo do desejo de habitar o passado. Para o coreógrafo, a necessidade de atualizar uma experiência pregressa não consiste em um ato conservador, mas de rebelião.

Precursos da dança moderna adotaram muitas outras atitudes presentes na dança hoje intitulada contemporânea, incluindo a compreensão básica (mas não óbvia) de que o movimento é a própria fonte e matéria da dança. Para tanto, desde o surgimento da dança moderna, abriu-se espaço para a pesquisa e criação de estratégias motivadas em encontrar a fonte das ações musculares, em conectar experiência física, sensível e emocional, em descobrir qualquer ocorrência implicada no esforço do corpo para manter-se vivo e, portanto, para dançar.

---

6 No original: [...] *let us lower our voice and listen to the pulse beat of our heart, to the whisper and murmur of our own blood, which is the sound of this space.*

7 *For breath is the mysterious great master who reigns unknown and unnamed behind all and everything - who silently commands the function of muscles and joints.*



Duncan já declarava que sua dança era um modo de expressão artístico que dificilmente poderia ser traduzido em palavras, que se pudesse explicar o significado de sua dança, simplesmente não precisaria dançar. No final dos anos 1890, Duncan começou a dar palestras sobre dança no Carnegie Hall em Nova Iorque, declarando que após 10 anos de estudos chegou a conclusão de que a dança não era “dançar”, mas “movimento que expressa pensamento” (DUNCAN apud KURTH, 2004, p. 62). Esta noção - da dança como formulação de ideias no corpo - é bastante atual e presente nos discursos dos coreógrafos e pesquisadores de hoje. Com a valorização da dança enquanto experiência autêntica e sentido individual, a dança moderna inaugurou um terreno para exploração de múltiplos pontos de vista e práticas criativas de movimento. A objeção contra a mecanicidade e padronização da dança refletiu-se na fuga do lugar comum e, ao mesmo tempo, numa tomada de consciência acerca do corpo e de seu potencial de expressão. De acordo com o crítico John Martin (apud STRAZZACAPPA, 2007, p. 245), uma das características essenciais da dança moderna é o “Descartar-se de todas as exigências de forma e estabelecer um novo princípio sobre o qual cada dança constrói sua própria forma”. Constituíam-se um campo para exercícios pessoais de liberdade, focados em perseguir um corpo sensível e desenvolver processos que, muitas vezes, envolviam movimentos nunca vistos em uma dança. Um série de interrogações animaram os criadores da dança moderna. Questões que, ainda hoje, retornam.

O uso frequente do chão na realização de movimentos, a percepção dos pontos de apoio, o trabalho ativo com a força da gravidade, o reconhecimento do corpo em equilíbrio e desequilíbrio, são algumas características inventivas da dança moderna presentes nas pesquisas coreográficas atuais. Reis (2007, p. 45) comenta que “Wigman tinha preferência pelos movimentos nos níveis baixo e médio: agachada, engatinhando, arrastando-se, deslizando, caindo, em algumas ocasiões, completamente deitada no chão”. Ao falar sobre o processo compositivo de uma de suas coreografias, Wigman enfatiza “Alguns passos lentos, um suave abaixar-se e um silencioso afundar no chão - isto foi tudo”<sup>8</sup> (WIGMAN, 1966, p. 67, tradução da autora). Um intenso trabalho de chão (*Floorwork*) marca, também, a técnica de Graham, que reúne sequências de exercícios em diversas posições sentadas

---

8 *A few slow steps, a gentle bending down, and a quiet sinking to the floor - that was all.*

e ajoelhadas. Graham declarou: “O chão é uma direção”<sup>9</sup> (apud FREEDMAN, 1998, p. 58, tradução da autora). Para a coreógrafa, os bailarinos não deveriam render-se a gravidade ou cair simplesmente por cair, mas entrar em comunhão com o solo, cair e levantar. Com um pensamento similar, Doris Humphrey (1895-1958) desenvolveu um método de treinamento baseado na queda e recuperação (*Fall and Recovery*) do corpo, associando equilíbrio e desequilíbrio, para ela, componentes de um mesmo ciclo de movimento. Tratava-se de perder e encontrar o eixo, deixar cair o corpo inteiro no chão (*fall*) e reconquistar a verticalidade empurrando o chão (*recovery*). Humphrey (apud BOURCIER, 2001, p. 270-271) disse:

De fato, toda a minha técnica resume-se em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e a ela voltar. Trata-se aqui de um problema bem mais complexo do que se manter em equilíbrio, o que está ligado à força muscular e à estrutura corporal. Cair e se refazer constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo ser vivo, até em suas partes mais íntimas. A técnica que decorre destas noções é surpreendentemente rica em possibilidades. Começando-se por simples quedas no chão e voltando-se à situação vertical, descobrem-se diversas propriedades do movimento que se acrescentam à queda do corpo no espaço.

Na dança de Humphrey a gravidade não é um incômodo nem um aspecto negativo a ser enfrentado, ao contrário, a gravidade tem o papel de ativar um jogo de forças que tem como resultado o movimento, um corpo que dança num fluxo contínuo de acontecimentos. A intensificação do contato com o chão marcou a força da dança moderna e abriu portas para uma pesquisa que se estende até hoje. Além disto, podemos ressaltar a improvisação como metodologia de aprendizado da dança e de composição coreográfica, a conquista de um corpo consciente e em estado de escuta, e a valorização da experiência, como características distintivas da dança moderna.

A improvisação era um meio de formação indispensável na escola de Wigman, que enfatizava a responsabilidade do dançarino em conquistar suas possibilidades de expressão. Wigman (apud BOURCIER, 2001, p. 299) declara que formar o dançarino implicava em

---

9 *The floor is a direction.*

[...] torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Nada de sistemas preestabelecidos, menos ainda adestramento corporal. É preciso se pôr à escuta de si mesmo, onde se pode ouvir a repercussão do eco do mundo. [...] Ao final de um longo caminho, o artista conseguirá, ao mesmo tempo, conhecer suas forças criadoras e adquirir os meios corporais para exprimi-las.

Aluna de Laban, Wigman refere-se a ele como o iniciador de uma nova dança, como “o guia que abriu os portões para um mundo com o qual eu havia sonhado, ainda não sabendo que era a dança que eu procurava”<sup>10</sup> (WIGMAN, 1984, p. 39, tradução da autora). Wigman sublinha o dom de Laban para a improvisação, sua capacidade de criar um acontecimento fascinante a partir de algo completamente insignificante. Em seus escritos, ela descreve experiências de dança com e sem música, ao ritmo das palavras e poesias. Novas ideias eram testadas dia após dia, levando a uma série de descobertas. Segundo Wigman, Laban permitia e estimulava cada um a descobrir suas próprias potencialidades, desenvolver um modo individual de dançar e uma técnica autoral. Cada um era levado a “lutar suas próprias batalhas, superar os problemas puramente técnicos e lutar por uma imagem de dança clara e convincente. Talvez tenha sido apenas isso que o tornou tão importante guia”<sup>11</sup> (Ibidem, p. 49, tradução da autora). Com Laban, diz Wigman, cada um enfrentava sua própria independência artística e era forçado a aceitar tal responsabilidade. Neste contexto de pesquisa e experimentação, o trabalho de Laban foi inicialmente ridicularizado. Somente mais tarde, ele conquistaria o respeito de artistas e público. Wigman recorda:

Qualquer um que assistisse a essa performance improvisada deve ter nos achado um bando de idiotas malucos. Para nós, no entanto, isso significou mais uma emocionante aventura e experiência de dança<sup>12</sup> (Ibidem, p. 49, tradução da autora).

Reconhecido por elaborar um método de improvisação que solicitava um estado de receptividade do corpo para criação, continuamente articulando conhecimento em nível biológico e cultural, Laban incitava seus alunos a aprender a perceber. A sensibilidade era cultivada por meio de diferentes modos, incluindo experiências como passear numa montanha-

---

10 *He was the moving spirit, the guide who opened the gates to a world I had dreamed of, not yet knowing that it was dance I was seeking for.*

11 *You had to fight your own battles, to overcome the purely technical troubles, and to struggle for a clear and convincing dance image. Perhaps it was just this that made him so great a guide.*

12 *Anybody watching this improvised performance must have thought us a bunch of crazy idiots. To us, however, it meant one more exciting adventure and dance experience.*

rusa, para estimular outros comportamentos e recuperar o humano de um empobrecimento sensorial e emocional (SUQUET, 2008). Exigente quanto ao comprometimento, abertura e disponibilidade de seus alunos, Graham declarou que o “Movimento na dança moderna não é o produto da invenção, mas da descoberta – descoberta do que o corpo pode fazer”<sup>13</sup> (apud FREEDMAN, 1998, p. 56, tradução da autora). Também neste sentido, a experiência pessoal situava-se no centro do aprendizado.

Experiência é uma palavra relacionada a termos como tentativa, aventura, risco e passagem. Na dança, fazer uma experiência equivale a concretizar modos singulares de existência e de comportamento para quebrar hábitos e rotinas, romper com a contínua repetição de padrões de movimento. No contexto da dança moderna, os artistas propuseram experiências corporais, técnicas e compositivas, as quais produziram estranhamentos em relação as práticas costumeiras do dançar. Ainda hoje, a proposição de outras experiências ao corpo por parte de alguns coreógrafos pretende gerar deslocamentos e desvios, provocar novos modos de percepção, tomar distância da reprodução de modelos. Não à imitação do conhecido, mas uma intensificação de padrões capaz de gerar transformações na vida e na dança. Com a proposta da dança por contato no início dos anos 1970, a exemplo, Steve Paxton criou uma dança num modo de processo contínuo, em que a experiência não é o resultado final, mas a própria criação em andamento (XAVIER, 2012). Paxton declara que sua trajetória na dança foi acompanhada por uma pergunta “Quais são os princípios básicos?”. Tendo encontrando respostas na arte marcial japonesa *Aikido*, a exemplo de problemas como as quedas e os rolamentos na dança, desenvolveu a técnica do Contato Improvisação (*Contact Improvisation*) (NEDER, 2010).

Em contraposição à técnicas que propõem uma centralização do corpo e um eixo seguro para o bailarino em movimento, Alwin Nikolais (1910-1993) propôs o princípio da “descentralização”. Em oposição não somente a verticalidade da dança clássica, mas a metodologias da dança moderna cujas práticas sublinhavam mecanismos de segurança do corpo, Nikolais deslocou o centro do corpo para qualquer uma de suas partes. Por meio de abordagens técnicas que incluíam a improvisação, solicitava um novo modo particular

---

13 *Movement in modern dance is the product not of invention but of discovery – discovery of what the body will do.*

de raciocínio e resposta física dos bailarinos. Com o objetivo de ampliar o vocabulário expressivo do corpo, requisitava também um atenção flutuante e a participação efetiva dos bailarinos no processo formativo. Assim, Nikolais orientava o trabalho, mas todos contribuíam a ponto de lhe fornecerem pistas para escolher o próximo caminho a seguir. Louis Murray (1916-2016); bailarino e posteriormente colaborador de Nikolais; revela:

Para o estúdio, ele [Alwin Nikolais] trouxe uma definição de princípios destinada a ampliar o vocabulário da profissão, através da análise do movimento, de descobertas que definiram o processo criador, da orientação da improvisação, dos conceitos de totalidade, identidade, participação sensitiva, descentralização, imediatismo, e de muitas outras definições que deram lucidez à arte. (LOUIS, 1992, p. 156).

Assim como a dança contemporânea, a dança moderna é um campo que abarca danças desenvolvidas a partir de investigações e criações artísticas individuais muito diferentes entre si. Todavia, é possível desenhar traços característicos em ambos os campos. Conhecê-los é uma oportunidade para acessar variadas visões de mundo e compreender a riqueza criativa da dança. Há um mundo de referências consistentes para descobrir, articular e renovar. Há um protagonismo em cada campo de saber que merece reverência mas, sobretudo, há um conjunto precioso de transformações operadas ao longo de um processo histórico no tempo e espaço a ser explorado. A negligência em relação aos processos históricos de desenvolvimento da dança é fator empobrecedor das práticas e discursos atuais. Ao contrário, a compreensão de nossas trajetórias, experiências e realizações permite a construção de novas ações, pensamentos e direcionamentos úteis ao presente, bem como, à formação de um discurso crítico e criativo.

## APROPRIAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES

*A única arte que estudarei é aquela que contém o que eu possa roubar.*  
David Bowie

O passado histórico e a memória formam um importante nexos explicativo sobre a produção de dança no presente. A máxima “ninguém inventa a roda” ajuda a pensar que muitas descobertas já foram feitas mas continuam ignoradas e, também, que o aprendizado começa com um interesse pela realidade. Produzir inovação implica pensar diferente e,

em primeiro lugar, identificar os limites do conhecimento já existente, ou seja, envolve um saber para poder criar, perguntar, levantar hipóteses, testar e problematizar possibilidades. A originalidade de uma dança conecta-se a qualidade da ação investigativa envolvida em seu método de construção e a capacidade de articulação de conhecimentos já existentes. Neste contexto, qual a relevância do saber histórico para o desenvolvimento de processos criativos e pedagógicos? Quão necessária é a consciência histórica no campo da dança? Logicamente, o esquecimento coletivo faz parte do processo de constituição social, posto que a memória engloba um processo seletivo, o qual mescla tanto o lembrar quanto o esquecer. Contudo, acessar, repetir e transformar o preexistente é mais prático e inteligente do que inventar a roda...

Experiências da dança no passado oferecem uma coleção de saberes. No caso específico da dança moderna, há um conjunto de preceitos conceituais, filosóficos e criativos para ser explorado. Não se trata de mera defesa, reprodução ou reconstrução do remoto, nem de uma viagem ao passado, mas de conhecimento e percepção de uma diversidade criativa, complexa e mesmo contraditória em seus propósitos e soluções. Trata-se, acima de tudo, de não desperdiçar uma herança, de reconhecer uma insistência, uma consistência. De um tornar-se responsável pelo passado. Da capacidade em identificar características e reminiscências de danças decorridas nos dias de hoje, em explorar possibilidades diferenciadas de reedificação, em repetir e radicalizar atitudes, em verificar termos que ainda vigoram ou estão de passagem, em reinterpretar conceitos. Mas é preciso, antes, colocar-se um problema, formular uma pergunta. O coreógrafo norte americano Merce Cunningham (1919-2009) afirma:

Bem, há uma multiplicidade de caminhos a seguir. Mas eu via essas ideias que surgiam como perguntas a serem feitas, a serem trabalhadas, ou seja, na natureza de uma aventura por caminhos desconhecidos. Então tentei experimentá-las, andar a cavalo junto do abismo. [...] Sempre achei que se devia atacar ou questionar tudo. E minha impressão ainda é a mesma, de que há muitas ideias a serem exploradas, muitas possibilidades (CUNNINGHAM; LESSCHAEVE, 2014, p. 139-141).

O artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973) disse: “Arte é furto”. Anos mais tarde, o inventor e empresário norte americano Steve Jobs (1955-2011) citou Picasso para justificar que a *Apple*, empresa da qual foi cofundador e presidente, roubava (e não

copiava) ideias de outras empresas. A diferença consistiria em fazer algo exatamente como foi feito ou tomar posse e transformar algo, ou seja, construir uma nova experiência a partir de coisa já feita, realizar uma inovação radical. O pensamento de Picasso também serviu de premissa para o livro “Roube como um Artista”, de Austin Kleon (2013). Segundo o autor, a criatividade é estimulada no processo de roubar ideias e combiná-las. Adquirir inspiração seria coincidente ao ato de roubar, com a asserção de que, antes, é necessário descobrir algo que valha a pena ser roubado. Ou seja, para ser autêntico é fundamental estar atento, enxergar o que está dado, colher referências, reconhecer. Ao explorar o domínio da criatividade, Kleon (2013) lembra que pouco do que existe é original e que muito já foi dito e, sendo assim, questiona: o que vale a pena dizer outra vez? Na esteira das considerações do autor, percebo a ideia de “roubo” como uma boa saída para renovar a criação de dança atual, ou seja, conhecer o já feito (no passado e no presente), estudar a fundo, apoderar-se, reformular conhecimentos, repetir com a diferença e articular saberes para inventar seus próprios meios. Afinal, o requisito básico de uma pesquisa é a exposição e experiência, dedicar-se a pensar, trabalhar e até mesmo cometer erros no campo de interesse. A criatividade na dança também estaria conectada ao potencial de aprender regras de funcionamento já existentes para, em seguida, desorganizá-las e desestruturá-las. Contudo, para bem “roubar” deve-se procurar várias referências, sempre conceder os créditos e honrar aqueles que foram capturados. Caso contrário, como lembra Kleon (2003), será um “mau roubo”, quer dizer, um ato feito apenas para degradar, plagiar, extirpar e imitar de modo raso.

Recentemente assisti a coreografia *Missa Brevis*, criada em 1958 pelo coreógrafo mexicano Jose Limón (1908-1972); um dos pioneiros da Dança Moderna americana; com música do compositor húngaro Zoltán Kodály (1882-1967). Imediatamente fui remetida a *Missa do Orfanato* do coreógrafo mineiro Rodrigo Pederneiras para o Grupo Corpo Cia de Dança, uma criação de 1989 com música de mesmo nome (*Weinsenhaus Mass*) do austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). São obras totalmente diferentes que guardam semelhanças (ainda mais quando vemos o espetáculo dançado pelo elenco da *Limon Dance Company* na década de 1990), a começar pelo nome e pela escolha musical de uma composição para missa. Não interessa aqui discutir se a equipe de criadores do

Grupo Corpo teve acesso a obra de Limón, realizada 31 anos antes, mas apenas indicar um exemplo do que poderia ser acessado, transformar e criar a própria versão de uma ideia. Do mesmo modo, podemos buscar identificar quais possíveis pensamentos e imagens motivaram Limón na composição de sua obra. Tarefa essa que deixarei aberta para outros pesquisadores. Em relação a *Missa do Orfanato*, outras conexões foram e ainda podem ser feitas, a exemplo da crítica publicada por Helena Katz, que conecta a coreografia ao videoclipe da música *Thriller* de Michael Jackson (1958-2009), lançado em 1982. Katz diz, também, encontrar “rastros do ‘efeito Susanne Linke’” e perceber uma “contaminação da técnica do balé pelas danças urbanas” (KATZ, 2008, p. D2). Já o discurso de Rodrigo Pederneiras revela que:

Amúsica [...] de Mozart, me foi apresentada pelo Emílio Kalil e, a partir dela, realizamos um balé denso, que acabou se tornando um dos nossos maiores sucessos. A coreografia de *Missa do Orfanato* tem um clima religioso, pesado... [...] Quando imaginamos uma celebração religiosa, pensamos em enlevo, a coreografia vai em direção oposta: era chão, era terra. Os bailarinos começam em tensão absoluta, no Kyrie, o grupo aparece de costas, com os ombros levantados, caminham com dificuldade como se estivessem carregando grande peso. [...] A ideia era falar da opressão de uma maneira geral, uma temática que se mantém atual, tanto que a remontamos em 2006, dentro das comemorações dos 250 anos de nascimento do compositor austríaco. [...] Segue a estrutura tradicional das celebrações católicas para expressar em cena quase um pedido de misericórdia por meio da dança (apud REIS, 2008, p. 78).

A ideia de contaminação indica algo transmitido e contraído quase ou totalmente sem querer, como um vírus que se espalha sem controle pelo contato ou pelo respirar o mesmo ar num espaço compartilhado. No trecho citado acima, Pederneiras descreve uma movimentação de *Missa do Orfanato* em que os bailarinos estão de costas com os ombros levantados e caminham com dificuldade como se carregando grande peso. Para Katz, a coreografia amplamente disseminada do videoclipe *Thriller* com a dança dos ombros de Michael Jackson em companhia dos zumbis, arrastando suas pernas para caminhar, é referenciada em *Missa do Orfanato*. Sua hipótese é a de que Pederneiras teria sido contaminado pelas imagens. Embora não discorde dos efeitos da contaminação cultural e social na constituição dos comportamentos humanos, o objetivo aqui é quase o oposto: pensar na importância de prestar atenção à realidade e “pegar” intencionalmente o que desperta interesse para estudar e trabalhar.



André Lepecki (2010) refere-se a um desejo de arquivo para falar de artistas que se dedicam a recriações com a finalidade de encontrar, produzir ou fazer diferença. Tais montagens funcionariam como formas singulares de politizar o tempo e problematizar a autoria, por meio de uma ativação coreográfica no corpo do bailarino como um arquivo. O corpo-arquivo seria infinitamente criativo e transformacional. Ainda para o autor, as danças passadas despertariam o desejo de continuar inventando.

É útil ter em conta que os saberes relacionados a criação e docência em dança têm um caráter predominantemente prático, pois se constituem a partir do exercício e da experiência de lecionar e coreografar ao longo dos anos. Cabe aos profissionais da dança, no decorrer de suas carreiras, refletirem sobre os próprios modos de descoberta do corpo, do movimento e de uma “nova” dança, descrevendo características de pesquisa e de organização do conhecimento artístico. Certamente, o acesso e oferta de informações no campo da dança em muito contribui para o desenho e a escrita de histórias mais criativas.

## REFERÊNCIAS

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALDAS, Paulo Caldas. O movimento qualquer. WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Orgs.). **Seminários de dança. O que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009.

CUNNINGHAM, Merce; LESSCHAEVE, Jacqueline. **O dançarino e a dança: Conversas com Jacqueline Lesschaeve**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun., 2011.

FREEDMAN, Russel. **Martha Graham: a dancer's life**. New York: Clarion Books, 1998.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.

HOROSKO, Marian. **Martha Graham: the evolution of her dance theory and training 1929-1991**. Chicago: Cappella Books, 1991.

KATZ, Helena. *Missa do Orfanato* conduz Grupo Corpo a nova fase. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. D2, 21 ago. 2006.

KLEON, Austin. **Roube como um Artista**: 10 dicas sobre criatividade. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

KURTH, Peter. **Isadora, uma vida sensacional**. São Paulo: Globo, 2004.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel. SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de Dança 5**, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. p. 11-26.

\_\_\_\_\_. The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances. **Dance Research Journal**. University of Illinois Press. Vol. 42, n. 2 - 2010.

LOUIS, Murray. **Dentro da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NEDER, Fernando. Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder. **O Percevejo online**. Vol. 2, n. 2 – jul./dez./2010. p. 1-9.

REIS, Sérgio Rodrigues. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo. Dança Universal**. São Paulo: Imprensa oficial, 2008.

REIS, Andréia Maria Ferreira. **O corpo rompendo fronteiras: uma experimentação a partir do movimento genuíno e do sistema Laban/Bartenieff**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. A dança moderna. **Pro-Posições**. Campinas: Faculdade de Educação da Unicamp, v. 18, n. 1 (52) - jan./abr. 2007. p. 229-259.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-540.

WIGMAN, Mary. **The Language of Dance**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1966.

\_\_\_\_\_. **The Mary Wigman book**: her writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1984.

XAVIER, Jussara. **Acontecimentos de dança**: corporeidades e teatralidades contemporâneas. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.