

# A escrita da dança





## Apresentação <sup>1</sup>

Neste encontro, abordaremos a história da dança cênica ocidental em suas principais vertentes – clássica, moderna e contemporânea –, procurando mostrar as diferentes maneiras pelas quais o corpo se organiza no espaço e as interrelações entre esses estilos cênicos.

As imagens selecionadas incluem litografias, fotos e vídeos emblemáticos dessa arte, e outras da **São Paulo Companhia de Dança** (SPCD), que se propõe a trabalhar o repertório da dança num espectro amplo, do século XIX ao XXI.

O material procura estimular o conhecimento do universo da dança de maneira a apreciá-lo, refletindo e percebendo-o de forma criativa, e pode ser utilizado também como subsídio para preparar a ida aos *Espetáculos Gratuitos para Estudantes e Terceira Idade* realizados pela SPCD. Este material conta com um documentário, textos e sugestões de exercícios relacionados aos diferentes estilos da dança cênica, para auxiliar o educador em sala de aula. Procuramos também dialogar com os Cadernos de Arte da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, assinalando a série em que os diferentes exercícios aqui propostos foram abordados neste material.

1 - Esse texto revisita e amplia a apresentação do livreto escrito por esta autora e publicado em 2009 pela São Paulo Companhia de Dança no documentário *A Dança no Tempo*.

É bom lembrar que nada substitui a experiência de assistirmos ao espetáculo ao vivo. A arte nos convida a jogar com a nossa imaginação, percepção, sensibilidade e conhecimento. Não temos necessidade de compreender tudo para apreciar uma dança; mas conhecer um pouco mais dos bastidores e da própria arte da dança amplia nosso repertório cultural.

No cotidiano, cada um de nós faz uma infinidade de gestos que nos são próprios. Os bailarinos e os coreógrafos, conhecem os gestos, exploram os movimentos, inventam, pesquisam, observam questões da humanidade e o espaço que o corpo ocupa no mundo, criando novas formas de dançar. Coreografar é a arte de escrever com o corpo no espaço: em grego, *khoreia* significa “dança”, e *gráphein*, “escrita”.

Para vermos um espetáculo de dança, nós nos colocamos em movimento e, portanto, dançamos com ele num jogo de sensações, percepções e construção de sentidos. Assim como não há somente uma maneira de dançar, também há mil maneiras de assistir e conhecer a dança.

Venham dividir conosco momentos desta arte.

**Inês Bogéa**

*Diretora artística da São Paulo Companhia de Dança*

# Índice

<b>A Escrita da Dança</b>	<b>7</b>
por Inês Bogéa	
<b>O Que a Dança nos Ensina?</b>	<b>32</b>
<b>Ou o Que Podemos Aprender ao Estudar Dança?</b>	
por Márcia Strazzacappa	
<b>Sugestões de Atividades</b>	<b>38</b>
por Inês Bogéa e Marcela Benvegnu	
<b>Referências Bibliográficas   Créditos</b>	<b>47</b>
<b>Sobre as Autoras</b>	<b>48</b>
<b>Vídeo A Escrita da Dança [anexo]</b>	





## A Escrita da Dança<sup>2</sup>

A dança nasce com o homem. Não se sabe em que momento da pré-história homens e mulheres começaram a dançar; nos desenhos das cavernas, já se viam traços de movimentos rítmicos. Em várias culturas, usa-se o movimento do corpo para fazer a ligação entre o homem, a terra e os deuses, ou as forças da natureza. Dança-se em diversas ocasiões da vida, como casamento, morte, colheita. E cada dança tem seu repertório de movimentos em diferentes partes do mundo; por exemplo, flamenco, valsa, frevo, cavalo-marinho, chula; dança para a chuva, danças populares, danças religiosas, dança cênica (clássica, moderna, contemporânea).

Aqui, vamos ver um pouco mais sobre a dança cênica ocidental. Cada período histórico se subdivide em diferentes gêneros, revelando, de alguma maneira, a lógica construtiva daquele momento. A predileção e o gosto de uma época, as ideias e valores estabelecidos por uma sociedade, a admiração por uma estrutura formal num período, a busca da expressão espontânea em outro estão, de algum modo, presentes na arte de seu tempo. Na dança, como em todas as artes, as tendências são estimuladas ou aceleradas por condições

2 - Esse texto renova e amplia algumas passagens escritas pela autora em *O Livro da Dança* (Cia. das Letrinhas, 2002), *Contos do Balé* (CosacNaify, 2007) e *A Dança no Tempo*.

sociais, políticas e econômicas. Mas, como diz Hubert Godard, “não existe nenhuma regra linear que permita imaginar que qualquer modificação no espaço social leve, imediatamente, a mudanças reconhecíveis na produção coreográfica. O que se observa são períodos de acumulação de tensões estéticas que podem encontrar uma expressão artística só muito mais tarde, do mesmo modo que uma explosão social também é fruto de acumulações de tensões que, em determinado dia, atingem um limite que obriga sua expressão”.<sup>3</sup>

Muitas artes influenciam o desenvolvimento da dança e se interrelacionam com ela. O entendimento da arte, a métrica da música, o tamanho e o peso das roupas, o estilo do cenário, o formato do palco, a disponibilidade de equipamento de luz, a habilidade técnica dos *performers* – tudo afeta tudo. É importante ressaltar que a classificação dos estilos e gêneros da dança não visa limitar uma obra a determinado gênero, mas procura ampliar o entendimento das ideias que estruturam a constituição dessa obra. Podemos olhar para algumas criações por diferentes prismas e, com isso, podemos lê-las de outra perspectiva.

**Dança clássica** é um gênero derivado das danças de corte da Renascença, tendo em seu início a aprovação da burguesia e da aristocracia, ligada aos controles dos impulsos corporais e do



3 - GODARD, Hubert. “Gesto e percepção”. In: *Lições da Dança* 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p.11-35.

domínio da natureza pela razão. Busca-se harmonizar os gestos e ocultar o esforço para ultrapassar os limites do corpo. O bailarino dará a ilusão de escapar às leis naturais do movimento e da gravidade, com os gestos desenhando linhas bem marcadas no espaço.

A posição dos pés e pernas *en dehors* (ou seja, virados para fora) dá uma imagem frontal do corpo e facilita os deslocamentos laterais, valorizando os artifícios da perspectiva aplicada à cena italiana. Os desenhos coreográficos buscam a frontalidade da cena e destacam o protagonismo dos solistas, que se apresentam no centro do palco, espelhando assim a hierarquia construída na plateia com o camarote das autoridades – que, colocado no centro e no alto, privilegia a visão dos que estão ali. Os bailarinos, ao dançarem, apresentam movimentos que buscam o equilíbrio, a interação constante entre a estabilidade e a habilidade de desenhar formas claras no espaço, revelando as estruturas dos desenhos do corpo em movimento. A maioria das obras é construída sobre a música. Na dança cênica, temos distintos gêneros de balé: de ação, romântico, clássico, neoclássico, moderno, contemporâneo, entre outros.

A formação de um bailarino demanda tempo e dedicação para que ele tenha destreza e conhecimento de seu corpo e possa se expressar na amplitude de suas potências. Como diz Maurice Béjart (1927-2007), “o bailarino é um atleta filósofo. Precisa trabalhar o corpo e, ao mesmo tempo, entender o que se passa na vida”.

**Como estudar com a dança conceitos como linha e curva?**  
**Observe como seu corpo se movimenta no espaço traçando linhas e curvas; desenhe com diferentes partes do corpo uma figura ou um nome no espaço; e observe que trajetórias você fez.**

## Um pouco de história

Em 1581, Catarina de Médici (1519-1589), rainha da França, encomendou a seus artistas um divertimento com dança e música: o *Ballet Comique de la Reine* (Balé Cômico da Rainha), que ficaria conhecido na história como “o primeiro balé”. O coreógrafo italiano Baldassarre da Belgioso (1535-1587), mais conhecido pela versão francesa do nome, Balthazar de Beaujoyeulx, rompeu com a tradição

de intercalar trechos de música e dança e empregou recitação, música e movimento para contar uma única história.

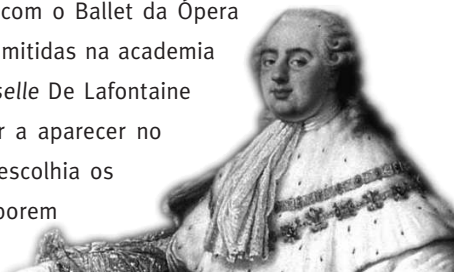
Naquele período, o balé se desenvolveu sobretudo na França. Em outros países, contudo, havia também esse gênero da dança de corte. Existiam manuais de danças ditas “sociais”, e dentre eles merece destaque a *Orchésographie* (1588), do francês Thoinot Arbeau (1519-1595), que trazia pela primeira vez a colocação dos

pés (*pieds joints*, *pieds largis*, *pieds obliques*), renunciando as cinco posições do balé clássico e as codificações de passos.



BALLET COMIQUE DE LA REINE

Foi no tempo do rei francês Luís XIV (1638-1715) que o balé se profissionalizou. Considerado o pai da dança clássica, o Rei autorizou um grupo de mestres a fundar, em 1661, a Academia Real de Dança – primeira instituição profissional do gênero, inaugurando uma linhagem que continua até hoje, com o Ballet da Ópera de Paris. Mulheres não seriam admitidas na academia até 1681. Naquele ano, *Mademoiselle De Lafontaine* (1655-1738) foi a primeira mulher a aparecer no palco da Ópera de Paris<sup>4</sup>. O rei escolhia os melhores talentos para comporem balés: Isaac de Benserade (1612-1691) escrevia os versos, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) fazia a música, e Pierre Beauchamps (1631-1705), a coreografia.



Beauchamps teve papel decisivo na dança clássica: codificou as cinco posições dos pés no balé e criou um sistema de notação da dança, baseado na posição *en dehors* (perna e pés virados para fora, buscando maior amplitude dos movimentos). O *en dehors* permite lançar a perna, saltar e girar em todas as direções com rapidez e

4 - Após a chegada da corte portuguesa ao Brasil (1808), há registros de espetáculos de balé e da vinda de professores dessa arte para lecionar aos nobres. Bem depois, já no século seguinte, cria-se o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a primeira companhia de dança oficializada, em 1936. Em São Paulo, a primeira companhia com verba oficial que marca cena é o Ballet do IV Centenário, mas ela dura apenas de 1953 a 1955; em 1968, é criado o Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo, que em 1981 passa a se chamar Balé da Cidade de São Paulo, com verba municipal. Em 2008, o Governo do Estado de São Paulo cria a São Paulo Companhia de Dança (SPCD). Hoje, temos várias companhias mantidas com verba pública no país, como o Balé Teatro Guaíra (Curitiba), o Balé Teatro Castro Alves (Salvador), a Cia. de Dança Palácio das Artes (Belo Horizonte), a Companhia de Ballet da Cidade de Niterói e o Corpo de Dança do Amazonas, entre outras.

firmeza, além de tornar mais fácil para o corpo ficar de frente o maior tempo possível, evitando dar as costas ao rei. Às cinco posições fundamentais dos pés, correspondem às cinco posições dos braços. Ao longo do tempo, a dança foi se tornando cada vez mais técnica, e para tal contribuíram também as mudanças nos figurinos.

Um pouco mais adiante, o francês Jean-Georges Noverre (1727-1810) começou questionar a dança de sua época e propôs a criação de balés mais ligados ao cotidiano, com liberdade de expressão e sem uso de máscaras e grandes adereços, ampliando a ação dos bailarinos e a percepção do sentimento. Surge o *balé de ação*, em grande medida impulsionado pelas ideias de Noverre, as quais rejeitam o papel dessa arte como mera decoração ou divertimento para a ópera e ressaltam o potencial do balé para um drama real que conta histórias e expressa emoções. Um dos maiores sucessos desse gênero de balé, que chegou até nossos dias, é *La Fille Mal Gardée* (A Menina Mal Guardada), de Jean Duberval (1742-1806), aluno de Noverre; suas personagens, tiradas da vida cotidiana daquele período, ficam bem longe do habitual clima mitológico que caracterizava o balé até então. Noverre dizia que a dança “é a arte de transmitir, pela expressão verdadeira dos movimentos, dos gestos e da fisionomia, nossos sentimentos

e nossas paixões à alma dos espectadores”. Ele escreveu as famosas *Lettres sur la Danse et les Ballets* (Cartas sobre a Dança e os Balés), publicadas em 1760.



Um pouco depois, surge o *balé romântico*, frequentemente dividido em dois planos, bem distintos: o mundo real, em que as personagens vivem e sofrem, e o mundo dos sonhos, em que a vida continua mesmo para os que já morreram, num universo paralelo, ou num mundo de fadas e seres imaginários. O balé romântico teve seu apogeu na primeira metade do século XIX, notadamente na França. O papel feminino é preponderante na cena e aponta para uma dualidade entre a mulher sensual, representante de uma comunidade, e a mulher etérea, ideal do mundo além da realidade. O balé tido como marco do romantismo foi *La Sylphide* (1832), do italiano Filippo Taglioni (1777-1871), estrelado por sua filha, Marie Taglioni (1804-1884), que dançou o balé inteiro nas pontas<sup>5</sup>. Engenhocas carregavam as sÍlfides pelos ares, e surge uma nova roupa para as bailarinas: o *tutu* - um corpete justo trançado e uma saia esvoaçante de gaze branca, criados por Eugène Lami (1800-1890); os movimentos que, pela proliferação de saltos e *arabesques* (uma perna esticada no chão e outra esticada no ar), sugeriam elevação; além do uso, em um balé inteiro das sapatilhas de ponta. Como num sonho, *La Sylphide* (“a SÍlfide” em francês, idioma com que tradicionalmente se nomeia



5 - A SPCD tem em seu repertório *La Sylphide* (2014), criação do argentino Mario Galizzi com base na versão do dinamarquês August Bournonville (1805-1879), a qual estreou em 1836. Veja no documentário aos 7:50 minutos.

a protagonista feminina desse balé) “sobrevoa” o palco em suas delicadas pontas. Diferentemente dos seres terrenos, ela parece desprendida das leis da gravidade.

Esse jogo de ilusão foi possível também pela introdução da iluminação a gás, uma invenção daquele tempo (a Revolução Industrial), instalada em 1822 na Ópera de Paris. Em seguida, veio a prática de descer as cortinas entre os atos. Assim, ocultavam-se do público as mudanças mecânicas da cena.

Após *La Sylphide*, o grande sucesso dos balés românticos foi *Giselle* (1841), de Adolphe Adam (1803-1856), que estabelece o reinado da bailarina. Esse modelo romântico constituirá desde então um dos verdadeiros fundamentos da dança clássica, e *Giselle* continua a figurar no repertório da maior parte das grandes companhias.

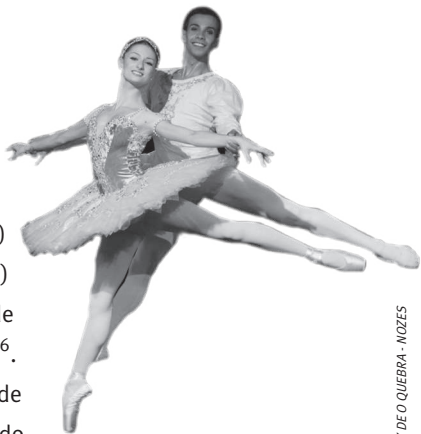
Mas logo a inspiração da dança romântica começa a rodar no vazio, sem grandes criações que sobrevivam ao tempo.

Viria da Rússia, com o coreógrafo francês Marius Petipa (1818-1910), a renovação do balé, inaugurando um novo período: o academicismo.

No *balé clássico* ou *acadêmico*, a temática segue em boa medida a do balé romântico, mas apresenta uma nova relação entre o homem e a mulher: eles dividem o palco numa dança virtuosa que desafia os limites da gravidade. O *tutu*, roupa típica da bailarina, se encurta e se eriça em volta do quadril, deixando aparente toda a musculatura e todo o



movimento da perna da bailarina. Tal estilo floresce no final do século XIX e começo do século XX, sobretudo no Teatro Mariinsky (em São Petersburgo) e no Teatro Bolshoi (em Moscou) que se tornaram grandes espaços de desenvolvimento da dança cênica<sup>6</sup>. Em 1847, Petipa, herdeiro do balé de ação de Noverre, havia sido convidado



para assumir o posto de chefe de coreografia do Balé Imperial da Rússia. Petipa criou variações sobre o tema dos balés, coreografando meticulosamente os movimentos dos solos masculinos e femininos, que complementavam o *pas de deux* (*passo de dois*) expressivos. Petipa também incorporou em suas criações um colorido local, utilizando a mímica e a estilização de danças populares tradicionais – espanholas, chinesas, húngaras, indianas, escocesas, russas – para dar uma cor original a cada balé. ● Petipa esteve à frente do Balé Imperial da Rússia até 1903; durante esse período, criou cerca de 50 coreografias, muitas delas ainda hoje reencenadas nas companhias clássicas ao redor do mundo<sup>7</sup>, entre elas *Dom Quixote* (1869), *La Bayadère* (1877), *O Quebra-Nozes* (1892), *Cinderela* (1893) e *O Lago dos Cisnes* (1895)<sup>8</sup>. Os balés

#### ○ O que é pantomima?

**Explore os gestos como meio de comunicação.  
Em que coreografia você observou o uso da pantomima?**

6 - O Bolshoi Kamenny (que não se deve confundir com o Teatro Bolshoi de Moscou) foi o principal palco do Ballet e da Ópera Imperial da Rússia até 1886, quando eles se transferiram para o Mariinsky. Nos tempos da URSS, o corpo de baile do Teatro Mariinsky se denominou Ballet Soviético e, depois, Ballet Kirov. Hoje, o nome oficial é Balé do Teatro Mariinsky, mas a designação Ballet Kirov ainda é muito usada.

7 - A SPCD apresenta remontagens de alguns *pas de deux* criados por Petipa, como *Dom Quixote* (1869), *O Quebra-Nozes* (1892), e *O Cisne Negro*, de *O Lago dos Cisnes* (1895). Veja no documentário aos 9:00, 9:10 e 28:18 minutos, respectivamente.

8 - *O Quebra-Nozes* e *O Lago dos Cisnes* contaram com colaboração de Lev Ivanov (1834-1901), assistente de Petipa.

seguiram um padrão em que a pantomima se intercalava aos passos de dança para contar histórias. Após a morte de Petipa, suas obras ficaram esquecidas durante algum tempo, mas desde 1930 voltaram à tona e passaram a integrar o repertório das grandes companhias.

Na virada para o século XX a tradição da dança clássica sofre mudanças, notadamente com o impulso do Ballets Russes, a companhia de Sergei Diaghilev (1872-1929). A dança caminhava assim em direção à modernidade, num movimento marcado pela interrogação sobre os próprios elementos da arte.

Em 1909, Diaghilev criou o Ballets Russes, contando com artistas importantes de sua época. Foi um grupo itinerante que viajou por várias partes do mundo, encantando plateias pelo arrojo, modernidade e ênfases particulares de suas montagens. O Ballets Russes esteve no Brasil, apresentando-se no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em outubro de 1913 e agosto de 1917, e no Theatro Municipal de São Paulo, em setembro de 1917.

Diaghilev fomentou grandes coreógrafos, como Michel Fokine (1880-1942)<sup>9</sup>, Vaslav Nijinsky (1889-1950)<sup>10</sup>, Léonide Massine (1896-1979), Bronislava Nijinska (1891-1972)<sup>11</sup> e George Balanchine (1904-1983)<sup>12</sup>, artistas que, cada um a sua maneira, levaram o balé a dialogar de modo muito original com a arte moderna.

9 - Em 2014, Mario Galizzi remontou para a SPCD *Le Spectre de la Rose* (1911), com base no original de Fokine. Veja no documentário aos 10:48 minutos.

10 - A SPCD dançou uma obra contemporânea que, criada em 1994 por Marie Chouinard, se inspira no balé *L'Après-Midi d'un Faune*, de Nijinsky (1912). Veja no documentário aos 12:40 minutos.

11 - Bronislava Nijinska coreografou *Les Noces* (1923) com música de Igor Stravinsky (1882-1971). Nesse balé, vemos uma peculiar geometria de movimentos (os corpos desenham linhas e formas abstratas, no espírito do construtivismo) e austeridade cênica. A obra foi remontada pela SPCD em 2008. Veja no documentário aos 11 minutos.

12 - A SPCD dançou três obras de Balanchine: *Serenade* (1935), *Theme and Variations* (1947) e *Tchaikovsky Pas de Deux* (1960). Veja no documentário aos 11:14, 2:10 e 12:28 minutos, respectivamente.

No século XX, o balé clássico desenvolve sua expressividade, sua teatralidade, e sofre influência da arte moderna. As exigências técnicas são fortemente ampliadas – pelas demandas dos criadores, que expandem o vocabulário gestual e incluem um trabalho mais dinâmico no tronco – e solicitam dos intérpretes formação em diferentes linguagens da arte da dança.



GEORGE BALANCHINE

A dança clássica continua viva hoje, seja pela remontagem de obras emblemáticas do repertório, seja pela criação de obras que usam a gramática da dança clássica associada a outras técnicas e ideias para expressar a arte de seu tempo. Vemos a ligação da dança clássica com os conceitos de Rudolf Laban (1879-1958), com o teatro, com esportes de risco, com a performance, com o ritmo acelerado da vida e com outros fatores que permeiam a arte dos séculos XX e XXI.

Vários coreógrafos contemporâneos, como John Neumeier, Jirí Kylián, Rodrigo Pederneiras e William Forsythe, exploraram o legado de Balanchine associado a teorias modernas e contemporâneas. Nas montagens contemporâneas de balés, o corpo não usa somente as regras da dança clássica; ele se dobra sobre si mesmo, lida com seu peso, cede à gravidade e traz para a composição questões de seu tempo.

**O que caracteriza o intérprete da dança?**  
**Quais são as aptidões necessárias para o bom intérprete?**  
**Estabeleça a relação com as outras linguagens artísticas.**

Forsythe e Édouard Lock<sup>13</sup> são exemplos de coreógrafos que utilizam a dança clássica como base para a construção da dança contemporânea em alguns de seus trabalhos. Ambos também se utilizam de outras técnicas para compor peças diversas. Por exemplo, em *workwithinwork* (1998), Forsythe se debruça sobre movimentos da dança clássica e os reinventa. Ele nos faz repensar a relação do corpo no espaço – seus planos, linhas e círculos. *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987), outra obra de Forsythe, marca a história da dança por transformar a linguagem clássica ao propor uma continuação da pesquisa iniciada por Balanchine, expandindo as possibilidades do movimento no espaço. Para os bailarinos, são vários os desafios: levar o movimento ao limite de sua expansão no espaço sem perder o equilíbrio; estar no acento da música; revelar intimidade com a linguagem; e, ao mesmo tempo, manter a individualidade. Para Forsythe, “coreografar é, em alguma medida, organizar corpos no espaço, corpos com outros corpos, em diferentes planos e orientações. Mas atenção: o balé é uma tecnologia do corpo, não uma ideologia”.

Para Lock, “a técnica clássica parece trazer premissas históricas e uma percepção idealizada do corpo que, em muitos aspectos, combate a ideia de que o corpo é desconhecido. A técnica clássica oferece e enfatiza uma compreensão do corpo como construção estrutural. Uma geometria biológica expressa através de um conjunto de linhas idealizadas e, até certo ponto, tradicionais. Isso reforça a

13 - A SPCD remontou duas obras de Forsythe: *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987) e *workwithinwork* (1998); veja no documentário, aos 26:05 e 25:45 minutos, respectivamente. Já Lock criou uma obra especial para a SPCD: *The Seasons* (2014); veja aos 26:40 minutos do documentário.



ideia do corpo como entidade racional com percursos de movimentos claros. [...] A técnica do balé continua sendo uma ferramenta poderosa para abordar temas contemporâneos e expor os conflitos inerentes a nossa percepção evolutiva do corpo”.<sup>14</sup>

**Dança moderna** O século XX se anuncia como o tempo do progresso, das descobertas científicas, da velocidade, do surgimento de automóveis, aviões, maquinário elétrico e cinema, entre outros desdobramentos que afetam a imagem dos corpos, liberados pela moda e pelos esportes. Mas o século se apresenta também como tempo de grandes tensões, que geram guerras mundiais, alterando toda a sociedade. A dança moderna ganha forte impulso na Alemanha e nos EUA (país onde a dança clássica não era tão presente), reverberando depois pelo mundo.

Nesse estilo, o corpo procura lidar com a gravidade, e não escapar dela. Busca movimentos mais expressivos, para revelar os sentimentos. Em todos os sistemas da dança moderna, podem-se discernir princípios comuns, que se fundam sobre uma estrutura dialética, sobre o impacto e o dinamismo de forças opostas. São duas americanas, Loie Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927), que vão encarnar a nova dança. Tanto uma quanto a outra não tinham formação clássica e colocaram seus corpos a serviço da expressividade, trazendo outra concepção da dança.

No começo da década de 1890, ao improvisar com um figurino, Loie Fuller descobriu por acaso o efeito dos projetores de luz sobre os panos – efeito que ela exploraria durante toda a carreira. Loie

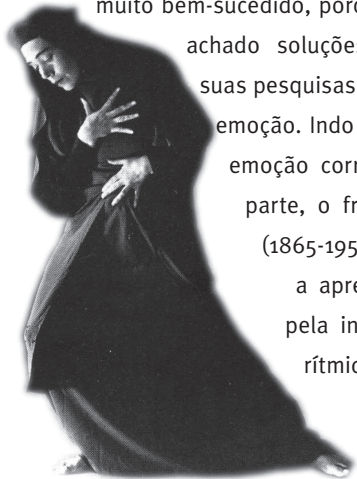
14 - Trecho do texto escrito por Lock para Stockholm Symposium, em setembro de 2012.

acrescentava longos véus aos vestidos esvoaçantes, acentuando seu próprio tamanho ao prolongar os braços com bastões e produzindo formas surpreendentes ao multiplicar efeitos de luz e cores. Teve muito sucesso em Paris.

Inspirada pela Grécia, Isadora Duncan veio mexer na dança de dentro para fora. É considerada a grande pioneira da dança moderna – em oposição ao balé, que para Isadora era artificial e vazio. Para ela, o movimento deveria vir de dentro: o dançarino, tocado pela natureza ou pela música, responderia naturalmente com belos gestos se não estivesse inibido por velhos hábitos e tabus sociais. Isadora morreu tragicamente, num acidente de carro, estrangulada pela própria echarpe.

O nascimento da dança moderna na Alemanha está ligado a Laban, e Mary Wigman (nascida Marie Wiegmann, 1886-1973). Laban foi um grande teórico, voltado para a análise do movimento (peso, espaço, tempo, fluência, esforço, dinâmica). E Mary foi um grande nome da dança expressionista, em que os movimentos se baseiam na oposição: interior/exterior; atração terrestre/desejo de elevação; indivíduo (solista)/grupo (massa): sua arte traz a revelação de figuras ou temas universais como: a magia, o êxtase, o amor, a morte, a renovação.





Em Paris, cruzavam-se artistas e teóricos do movimento moderno, para construir um novo jeito de pensar a dança. Além de Laban, cabe lembrar o francês François Delsarte (1811-1871). Ele foi um cantor não muito bem-sucedido, porque perdeu cedo a voz. Não tendo achado soluções para o problema, concentrou suas pesquisas na relação entre a voz, o gesto e a emoção. Indo mais longe, constatou que a cada emoção corresponde um movimento. De sua parte, o franco-suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) verificou em suas pesquisas que a aprendizagem da música é facilitada pela integração corporal dos elementos rítmicos.<sup>15</sup>

Uma segunda geração da dança moderna ● americana desenvolveu técnicas que até hoje são usadas na formação dos intérpretes.

Dois grandes exemplos dessa geração são Martha Graham (1894-1991) e Doris Humphrey (1895-1958). Para Martha, a dança é a expressão do inconsciente. Ela criou sua própria técnica, baseando-se na oposição entre contração e distensão e tratando a bacia como o centro do corpo. Já para Doris, o movimento é “um arco tenso entre

**Como relacionar a dança moderna com a Semana de Arte Moderna de 1922?**  
**Situe o contexto histórico em que surgiu a dança moderna americana.**

15 - Maria Duschenes e Renée Gumiel são parte de uma turma de estrangeiros que chegou ao Brasil em meados do século XX, trazendo ideias novas e informações para partilhar. As duas são consideradas precursoras da dança moderna em São Paulo. Maria veio para a cidade em 1940 e por aqui disseminou as ideias de Jaques-Dalcroze e Laban, tendo formado muitos artistas da dança. Renée chegou ao Brasil em 1957 e promoveu novo entendimento de dança, com base nas ideias da dança moderna de expressão.

duas mortes”; ou seja, um jogo com a gravidade, sempre uma escolha entre resistir e aceitar a queda. Para ela, a música é uma fonte de reflexão, mas a dança não deve ser dependente disso: ela precisa desenvolver sua própria musicalidade.

Na arte e na dança moderna, não se quer mais falar do que está lá fora; quer-se falar do que está dentro de cada um. Procura-se a representação do homem como indivíduo, não como massa. Para figuras tão diversas quanto as americanas Isadora Duncan, Ruth Saint Denis (1879-1968), Martha Graham, Doris Humphrey, os alemães Kurt Jooss (1901-1979) e Mary Wigman, a húngara Maria Duschenes (1922-2014), a francesa Renée Gumiel (1913-2006) e as brasileiras Ruth Rachou e Penha de Souza, o indivíduo fala dos sentimentos comuns; mas, embora todos expressem a existência humana, cada um mantém suas particularidades. A relação dos dançarinos na cena revela a busca da individualidade, dos espaços de cada um, reverberando no todo. O palco pode ser um espaço para refletir sobre uma nova forma de relacionamento, pela construção de tramas, desenhos e jogos de corpo, seja por contrapontos, seja por *canons* (movimentos repetidos por bailarinos distintos, sequencialmente, em tempos sucessivos). Assim, a estética da geometrização das formas e da dança moderna nasce não somente do desejo de se distinguir da estética anterior, de quebrar as linhas que a antecedem, mas também da vontade de criar linhas que reverberam de um corpo a outro no espaço.

Falamos da dança moderna por seus autores porque cada um deles procurou desenvolver uma linguagem própria, resultando em



**O coro é um grupo de bailarinos que dançam juntos a mesma sequência de movimentos. É difícil se movimentar “em coro”? Experimente.**

diferentes escolas e técnicas ligadas a seus respectivos criadores; por exemplo, técnica Graham, Limón, Wigman, Cunningham, etc. Os preceitos da dança moderna continuam vivos e presentes na arte da dança. O americano Merce Cunningham (1919-2009), um dançarino da companhia de Martha Graham viria a ser uma figura fundamental, o verdadeiro elo entre a dança moderna e a contemporânea. Para Cunningham, *tudo é dança*, e a *dança é tudo*. Ele proclamou a independência entre as artes. Dança, música, cenário e figurino eram criados separadamente e só se juntavam na estreia. Os movimentos dos dançarinos eram decididos por acaso (atirando dados ou fazendo contas matemáticas, por exemplo). Isso mudou o papel do criador – e salientou a fragilidade do homem nas decisões de sua vida. Mais tarde, Cunningham usaria o computador como ferramenta para fazer suas coreografias. Com Cunningham, cai também por terra a regra da *frontalidade* da cena – quer dizer, todas as ações acontecendo de



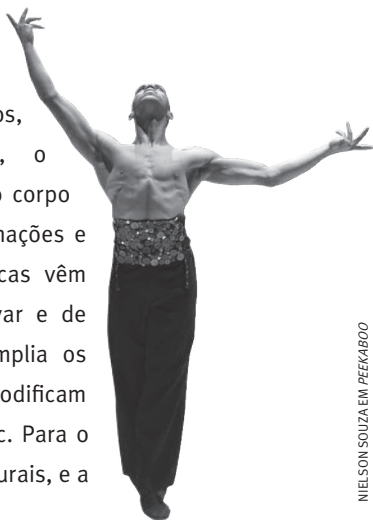
frente para a plateia –, assim como a da hierarquização do espaço, com os acontecimentos principais no centro, comum na dança clássica e na moderna. Para Cunningham, o palco deve ser como o espaço da rua,

**Você conhece algum trabalho de arte e tecnologia? Pesquise como a tecnologia pode influenciar a criação artística.**

onde a “frente” é a frente do dançarino; o ponto privilegiado é o lugar onde está cada bailarino <sup>16</sup>. Assim, temos várias ações simultâneas.

**Dança contemporânea** “Expressão ligada, sobretudo, a uma atitude, e não a uma caracterização estilística; é uma dança que se utiliza das técnicas existentes para alimentar sua prática, seja nas correntes clássicas, seja nas modernas, sem necessariamente nomear ou sentir-se presa a uma exigência daquela tendência, mantendo um diálogo sustentado com outras disciplinas artísticas, particularmente com as artes plásticas ou, ainda, o teatro, a arquitetura, o circo, a literatura e outras. Expressão genérica que envolve diferentes técnicas ou estéticas recorrentes no século XX.”<sup>17</sup>

No decorrer do século, a presença e a relação do corpo foram cada vez mais exploradas em múltiplos aspectos, apontando para a vulnerabilidade, o polimorfismo e o espaço de relação do corpo com o mundo. A velocidade das informações e a aceleração das descobertas científicas vêm afetando nossa capacidade de observar e de perceber. A produção de próteses amplia os limites do corpo; os medicamentos modificam a força, o humor, a potência sexual, etc. Para o corpo converge parte dos discursos culturais, e a arte faz emergir essas complexidades.



NIELSON SOUZA EM PEEKABOO

16 - Em São Paulo, Gícia Amorim, entre outros, trabalha com a técnica de Cunningham.

17 - LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 1999; p. 705-706.

Se na dança moderna se desenvolveram escolas e novas matrizes de movimento, a dança contemporânea se desenvolve em torno da individualidade do autor. Não há um só centro, uma única centralidade de espaço ou de tempo; tudo é transitório, a sequencialidade não é linear, as funções são flexíveis. A dança contemporânea quer a ambivalência e a pluralidade. Busca subsídios em outras fontes: no cinema, no esporte, nas artes usuais, na velocidade da era contemporânea; ela deseja o esgarçamento das fronteiras.

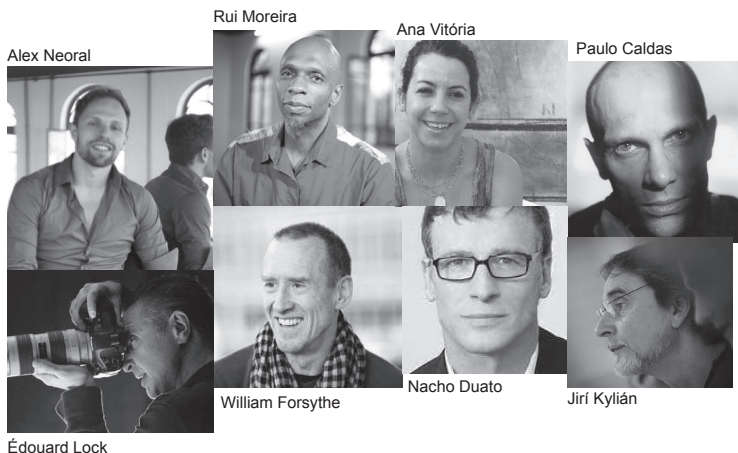
O teatro, a música e a dança começam a considerar o indivíduo concreto em sua realidade objetiva. Os dualismos passam a ser questionados, e a existência humana, encarada como um todo inseparável. As criações artísticas procuram não os efeitos, mas os processos da vida. O espectador não é mais visto como entidade passiva; agora, ele é um segundo ator. O público é levado não a concentrar-se sobre a obra para ler o pensamento do autor, mas a extrair dessa ideia um significado pessoal, próprio, que a partir daquele momento funcionará como significado suplementar da obra. A dança é determinada pelo conjunto das linguagens artísticas, e não pela união delas.

A dança contemporânea procura usar os movimentos do dia a dia, privilegiando o gesto individual. Busca não as poses, mas o fluxo do movimento. Os dançarinos proclamam mais uma vez a dança livre, sem regras estabelecidas. Novas formas de dança teatral passam a acontecer em galerias, igrejas, museus e outros espaços públicos, em lugar do teatro. Quando a dança vem para o palco, este é usado de outro modo: por exemplo, as coxias podem



PAMELA VALIM E LEONY BONI EM *THE SEASONS*

estar abertas, e o palco, sem cenário, deixando à mostra a parte técnica dos bastidores.<sup>18</sup>



São muitos os criadores contemporâneos com linguagem própria, nomes como Steve Paxton, Lisa Nelson, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Alwin Nikolais (1910-1993), Philippe Decouflé, Marilena Ansaldi, Ismael Ivo, Henrique Rodovalho, Alex Neoral, Rui Moreira, Ana Vitória, Nacho Duato, Édouard Lock, William Forsythe, Jirí Kylián, Pina Bausch (1940-2009), Marie Chouinard, Merce Cunningham (1919-2009), Deborah Colker, Paulo Caldas e muitos outros.

18 - O Galpão – Teatro de Dança foi importante espaço de produção desse pensamento na São Paulo dos anos 1970. Nessa década, surgiram no país vários grupos particulares, ativos até hoje, como o Grupo Corpo (Belo Horizonte), a Cisne Negro Cia. de Dança e o Ballet Stagium (São Paulo); e muitos criadores independentes, como Célia Gouvêa, Janice Vieira, J.C. Viola, Angel Vianna e outros.

Nas décadas de 1960-1980, como explicam Marcelle Michel e Isabelle Ginot,<sup>19</sup> há uma reconsideração da dança como meio de expressão, uma busca tanto de sua natureza e de sua estrutura quanto de um novo uso do tempo, do espaço, do corpo e das referências históricas. Desenvolvem-se temas com engajamentos sociais, movimentos políticos, sexualidade, liberdade. A improvisação aparece como símbolo de liberdade, adaptação e suporte para uma forma nova de cooperação. Muitas vezes, o interesse está mais no processo do que no produto. Ocorre a quebra da separação entre arte e vida, e dá-se um novo relacionamento entre artista e audiência. Dança-se com roupas de rua, camiseta, trajes do dia a dia; dança-se em silêncio, em salas comuns. O corpo se torna o sujeito (assunto) da dança, mais do que um instrumento para exprimir metáforas. Questiona-se o que é dança. Quem pode fazer isso? Como e quando se deve dançar?

Nos anos 1980 e 1990, a dança vai se tornando cada vez mais diversa. Temas anteriores são renovados à procura de clareza e simplicidade expressiva; diferentes linguagens artísticas interagem criando novos campos de atuação. Ao lado das grandes companhias, surge número cada vez maior de pequenos grupos, com propostas que vão desde a dança experimental até a dança de repertório. Os artistas buscam saber o significado da arte, incorporar sistemas prontos de signos e discussões teóricas sobre arte em seus trabalhos. Nosso corpo é instrumento – age por conhecimento, e não simplesmente por repetição. Dançamos por meio do pensamento. Por que eu faço? Como eu faço? Algumas vezes, as coreografias têm roteiros baseados nas próprias experiências de seus criadores,

19 - MICHEL, Marcelle & GINOT, Isabelle. *La Danse au XXème Siècle*. Paris: Larousse, 1998.

procurando revelar o corpo sem os vernizes que fazem dele uma mercadoria – corpos errantes, que envelhecem, exalam cheiro, adoecem, etc. Apresentam uma dança, e não a representam. A narrativa é fragmentada, contendo elementos emocionais, alusivos, e é feita não somente pelo coreógrafo, porque o bailarino passa a ter papel cada vez mais criativo.

O teórico André Lepecki<sup>20</sup> comenta que, desde a década de 1990, a dança está num chão instável, não por fraqueza nem por falta de parâmetros, mas para repensar os fundamentos ontológicos da dança moderna do século XX. Os artistas vêm de diferentes *backgrounds* sociais, estéticos e nacionais, com contextos dissonantes e visões políticas distintas, e estão dispostos a explorar a dança de maneira ampla no campo das artes e da sociedade. Essa dança ainda não tem nome, mas no trabalho de vários artistas podemos identificar três aspectos singulares: o impacto da *performance art* sobre os trabalhos; o minimalismo; e a arte conceitual. Para Lepecki, esses três pontos sugerem que a interpretação do movimento da dança passou de um paradigma teatral para um paradigma da performance, gerando um movimento político e uma recolocação radical dos papéis. O artista contemporâneo busca maneiras de estar presente no mundo. Ele procura reinventar o modo de sua presença – o que pode ocorrer pela recusa ou pela própria reinvenção da presença.

20 - LEPECKI, André. *For a Sensorial Manifesto (On Dances That Failed)*. In: *Danse: Langage Propre et Métissage Culturel*. Montréal: Parachute, 2001.

Uma característica do contexto atual é que a dança clássica, a moderna e a contemporânea existem simultaneamente. Nesse contexto, a escolha da linguagem ● artística é opção de quem cria, uma ferramenta para a expressão e a comunicação com o público da dança.

por *Inês Bogéa*

Como podemos correlacionar a dança com outras linguagens? Pense na estrutura micro e macro da dança, de qualquer dança: partes do corpo, o movimento do corpo, a sequência coreográfica, a cena ou o conjunto, a coreografia. Como você pode associar isso à estrutura da língua portuguesa? (Ou seja, à letra, à palavra, à frase, ao parágrafo e ao texto.)



## **O Que a Dança nos Ensina?**

### **Ou o Que Podemos Aprender ao Estudar Dança?**

A dança aparece como conteúdo dos *Cadernos de Arte* ao lado das artes visuais, da música e do teatro. Isso foi um avanço em relação à maneira que as aulas de arte eram concebidas num passado não tão remoto. Quem é professor há mais de dez anos deve se lembrar de que arte na escola era sinônimo de desenho e de que as demais linguagens artísticas ficavam relegadas a um segundo plano ou restritas a algumas comemorações cívicas escolares. Que bom que essa visão mudou e que a dança adquiriu o mesmo status que as artes visuais! Isso indica (e comprova) que por meio de seu aprendizado também se podem construir conhecimentos. Mas que conhecimentos se constroem quando se dança? E, ainda, se eu não sei dançar, como ensinar? Os espetáculos da São Paulo Companhia de Dança e seus projetos educativos e de formação de plateia nos permitem contemplar coreografias de diferentes períodos, estilos e coreógrafos e entender um pouco sobre os bastidores de uma apresentação. Nos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação, por sua vez, fala-se sobre conhecer a dança para além dos passos. Mas, afinal, para que serve saber um pouco mais sobre história da dança e seus variados estilos? Sobre os diferentes coreógrafos?

O Brasil é reconhecido por suas produções artísticas nos diferentes campos e, principalmente, é reconhecido como país dançante. De norte a sul há dança, desde as danças populares presentes nas mais variadas festividades, sejam sacras, sejam

profanas,<sup>21</sup> até a dança espetacular, produzida por companhias estáveis públicas e particulares, todas essas convivendo ao mesmo tempo.

Como visto anteriormente, a dança, dentre as diferentes formas de expressão humanas, aparece como uma das mais remotas. Isso não ocorreu ao acaso; afinal, para dançar, basta colocar o corpo em movimento no espaço, e o corpo é o que temos de mais básico. As demais linguagens artísticas, como as artes visuais e a música, embora também dependam de uma ação do corpo (as mãos para moldar a argila, manusear o pincel, percutir tambores, vibrar cordas; ou ainda o sopro, que envolve pulmões, diafragma e boca para produzir sons de flautas, oboés e trompetes, entre outros), demandam outros complementos, objetos e instrumentos. A dança é uma das poucas linguagens que trazem em si mesmas artista e obra, processo e produto. A dança acontece no corpo e pelo corpo em movimento. Por isso, defendo a importância do ensino da dança nas escolas, por considerá-la uma das expressões mais básicas dos indivíduos e por entender que saber sobre a história da dança nos ajuda a compreender melhor nossa própria história.

21 - Embora alguns autores discordem da classificação que separa as danças em “sacras” e “profanas”, ela nos ajuda a entender um pouco a origem e a forma de disseminação delas. Chamamos de danças sacras aquelas ligadas a festividades religiosas; o exemplo mais popular no país, e presente em quase todas as escolas, é a quadrilha junina, originariamente dançada para as comemorações de São João; várias danças de origem afro-brasileira e algumas indígenas são consideradas sacras por terem suas raízes em ritos. Já as danças profanas estão relacionadas a danças recreativas e espetaculares com a finalidade de entretenimento dos indivíduos, sejam participantes, sejam espectadores; são exemplos as danças de salão, o Carnaval e as coreografias cênicas, entre outras.

Defino a dança, independentemente de estilo, escola e época, como sendo movimentos humanamente organizados segundo uma intenção estética<sup>22</sup>. Essa definição, cunhada ao longo dos anos e tornada pública em artigo de 2007, indica a estreita relação entre corpo e expressão. Vejamos: a dança é composta de movimentos, mas não de quaisquer movimentos, senão daqueles que foram organizados, arranjados, dispostos, constituídos por alguém em diálogo com sua época, sua sociedade, seus costumes. Mesmo que se trate de movimentos do cotidiano (hoje facilmente identificáveis em espetáculos de dança contemporânea), como abanar as mãos ou se coçar, esses movimentos, que até eram então funcionais (isto é, que tinham uma função objetiva e concreta, como espantar o calor ou aliviar uma coceira), deixam, ao entrar em cena numa dança, de ter função objetiva e passam a ter função estética. É a beleza do gesto (ou, ao contrário, seu estranhamento) e a qualidade do movimento<sup>23</sup> o que é destacado. O movimento de dança se organiza pela ação do ser humano que traz consigo o desejo de dizer algo, mesmo que seja algo abstrato e não literal, nem narrativo, como ocorria nos balés.

Inspirar-se em gestos do cotidiano ou em danças da época não é exclusividade da dança contemporânea. Mesmo os estilos de dança mais formais, como o balé clássico, também se inspiravam no que ocorria no entorno e traziam para a cena inspirações locais. Afinal, a dança não está flutuando no vácuo; ela ocorre nos corpos de pessoas que fazem parte de uma sociedade, que se inspiram nela ao mesmo tempo que a inspiram. O virtuosismo do Ballets Russes, por exemplo, é

22 - Vide: STRAZZACAPPA, Márcia. “Dança: um Outro Aspecto da/na Formação Básica dos Indivíduos”. In: 30 Anped, 2007, Caxambu.

23 - Qualidade do movimento como definido por Laban, com base na combinação dos elementos que compõe os movimentos (peso, espaço e tempo); chegamos a oito ações básicas: socar, flutuar, deslizar, pontuar, sacudir, chicotear, torcer e pressionar. Vide: LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

fruto da introdução de acrobacias presentes nas danças populares da Rússia. Outros exemplos podem ser vistos dentre os filmes indicados para assistir em aula<sup>24</sup>. Em *Marquise* (1997), de Véra Belmont ou em *Vatel* (2000), de Roland Joffê, temos uma ilustração do que era a sociedade da época, o que acontecia na corte de Luís XIV, quando o balé teve seu início: quais eram os hábitos, os gestuais, a moda; e, sobretudo, qual era o papel da dança naquele momento, papel muito próximo a ornamentação, pois tinha função mais decorativa, até que se criou a primeira companhia profissional de dança, como visto anteriormente, assumindo o espetáculo de dança uma finalidade de contemplação em si.

Seguindo esse pensamento de que a dança ocorre no/pelo corpo do indivíduo e pode servir como reflexo de uma sociedade, espelhando-a ou contestando-a, compreende-se por que, não por acaso, a dança moderna surgiu sobretudo pelas ações de mulheres (buscando firmar espaço e reconhecimento na sociedade) e na América do Norte, mais especificamente nos EUA (que não possuíam tradição no balé clássico), com artistas como Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint Denis, Martha Graham e Doris Humphrey, entre outras. Ao mesmo tempo, na Europa, alguns pesquisadores e teóricos do corpo e do movimento como Émile Jaques-Dalcroze e Rudolf Laban divulgavam suas teorias, que inspiraram o surgimento das primeiras experiências com dança moderna, como o trabalho de Mary Wigman, na Alemanha.

Sobre a dança moderna, no filme *O Baile* (1983), de Ettore Scola, temos um exemplo de dança moderna que foi utilizada para narrar uma história. O filme todo se passa num único cenário. São as músicas, os figurinos e as danças de salão que vão contando a história das personagens e indicando a passagem do tempo. As danças de salão,

aliás, exercem importante papel ao longo dos tempos, seja como responsáveis pelo entrosamento dos indivíduos; seja como celebração presente em ritos de passagem nas mais distintas sociedades, como casamentos, bailes de formatura; seja, ainda, como elemento de propagação desse patrimônio imaterial. Durante muito tempo, aprendeu-se a dançar dançando. Era no convívio com o outro, nas comunidades, nas festividades, que se observava e se imitava o gesto de outrem, seguindo o ritmo da música. Não existia a figura do professor de dança. No Brasil, por exemplo, a primeira notícia oficial que se tem sobre um professor de dança data de meados de 1850. A corte portuguesa, ao se mudar para o Brasil (1808), trouxe na bagagem vários hábitos europeus, dentre eles os bailes. A sociedade local, buscando responder à moda e não fazer feio nos salões de festas, recorria a aulas de dança. Há registros sobre oferta de aulas de dança de salão na sessão de classificados do mais importante jornal da época, como visto no livro *Uma Parisiense no Brasil*, de Adèle Toussaint-Samson (1826-1911). Essa obra apresenta a correspondência entre uma francesa recém-chegada ao Rio de Janeiro e sua família, nos anos de 1849-1862, trazendo a visão de Adèle sobre os costumes do longínquo país tropical. O livro não é sobre dança nem sobre história da dança, mas sua leitura proporcionou indícios que possibilitaram uma investigação mais detalhada sobre os primórdios do ensino da dança no país, tendo em vista que a mudança de Adèle e do marido para o Brasil foi motivada pela vinda anterior de um tio da autora, o qual, não tendo mais achado emprego na França, decidira tentar a vida em outro país e desembarcara no Rio de Janeiro. Ele se tornara professor de dança por pura contingência.

Imaginem que essa situação da dança permaneceu por muito tempo. Qualquer um se tornava professor simplesmente porque tinha alguma

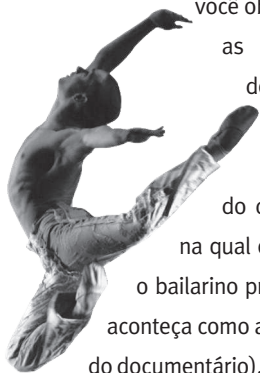
habilidade motora ou, como se diz popularmente, jogo de cintura. Não havia regulamentação nem legislação. Hoje em dia, a situação mudou. Existem cursos de dança nos diferentes níveis da educação, como escolas livres que oferecem *workshops* para profissionais e amadores; cursos técnicos de dança em nível médio; faculdades de dança; e cursos de pós-graduação em todo o país, mostrando que a dança produz conhecimento, pode ser uma profissão, tanto para quem quer estar no palco como bailarino ou coreógrafo, quanto para quem quer estar nos bastidores, e pode ser objeto de pesquisas acadêmicas. Independentemente de ser tida como profissão ou pesquisa, a dança está presente como conteúdo das aulas de arte por ser, antes e acima de tudo, um dos nossos mais ricos patrimônios culturais.

por Márcia Strazzacappa



## Sugestões de atividades

### Iluminação na dança cênica<sup>25</sup>



Ao observar as imagens da dança em seus diferentes períodos, o que você observou da iluminação cênica? Veja mais atentamente as imagens: de Loie Fuller (aos 13:45 minutos do documentário), bailarina que dialogou com a descoberta da iluminação elétrica e utilizou efeitos de luz em suas obras; de *L'Après-Midi d'un Faune* (aos 12:40 minutos do documentário), na versão de Marie Chouinard, obra na qual o Fauno dança com a luz e, para isso, o iluminador e o bailarino precisam estar em sintonia fina, de modo que a dança aconteça como a coreógrafa imaginou; e de *Gnawa* (aos 3:08 minutos do documentário), de Nacho Duato, coreografia em que o criador dialoga com os quatro elementos fundamentais – água, terra fogo e ar – e usa a luz âmbar e a azul para reforçar a ideia de terra e ar, respectivamente. Você já pensou em qual é o papel da iluminação na dança?

### O caminho dos gestos<sup>26</sup>

Observe os movimentos dos bailarinos nas diferentes linguagens da dança cênica. Procure refazer em seu corpo os distintos movimentos que o motivaram. Como você imagina ser o processo de criação da dança? Se no clássico a tendência era o coreógrafo criar o movimento para o bailarino, no contemporâneo o coreógrafo muitas vezes faz perguntas ou traz questões para que o bailarino responda à demanda do coreógrafo com o corpo, em gestos criados por ele, ou com proposições, caso em que o coreógrafo organiza as ideias e dá vida à obra. Se você fosse criar uma dança, qual seria a sua abordagem?

25 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 6º ano, volume 2.

26 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 2º ano, volume 2; 9º ano, volume 1.

## Espaço da dança<sup>27</sup>

Algumas obras trazem em sua composição a preocupação de manter-se de frente para o público; já outras procuram revelar o corpo de distintos ângulos. Algumas obras são criadas para serem apresentadas em palcos italianos; outras, para serem vistas mais de perto, em museus e galerias. A maneira pela qual os bailarinos ocupam a cena e a escolha do local para a apresentação revelam escolhas artísticas e maneiras de se relacionar com o público. Ao observar o documentário a 7:50 e 22:25, o que lhe chama a atenção quanto ao espaço onde a dança foi apresentada? Qual a proximidade do público com a dança?

## Geometria do corpo<sup>28</sup>

Em *L'Après-Midi d'un Faune* (1912), com poema de Stéphane Mallarmé (1842-1898), música de Claude Debussy (1862-1918) e cenário de Leon Bakst (1866-1924), o coreógrafo Vaslav Nijinsky criou uma movimentação inspirada nas pinturas dos vasos gregos antigos; assim, os intérpretes dançavam com pés paralelos e com os corpos de lado para a plateia (aos 12:40 minutos do documentário). Experimente andar de perfil, com os pés paralelos, como se estivesse entre duas linhas paralelas bem próximas. E depois ande sempre de frente para uma plateia com os pés *en dehors* (para fora). Quais foram suas sensações e percepções da mobilidade de seu corpo e o que observou no corpo dos colegas quando eles se deslocavam de frente e/ou de lado para a plateia?



27 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 3º ano, volume 1.

28 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 7º ano, volume 1.

## Tridimensionalidade<sup>29</sup>

A percepção e o uso da tridimensionalidade do corpo, assim como a velocidade, a repetição e o uso de dinâmicas diferentes do movimento, são algumas características da dança contemporânea. Observe como Forsythe e Lock se utilizam da velocidade para criar complexidades do movimento (aos 25:45 minutos do documentário). Crie uma sequência de movimentos e repita a mesma sequência em diferentes velocidades. Atente para as diferenças de sensações e apoios do corpo nos distintos tempos do movimento.



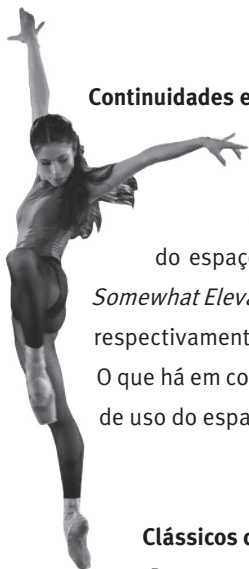
## De corpo a corpo<sup>30</sup>

Liste as danças folclóricas que você conhece. Traga fotos ou vídeos sobre o assunto. Procure traçar paralelos e distinções entre as manifestações folclóricas. Como a dança popular contribui na dança cênica? Observe, por exemplo, como traços de danças escocesas contribuíram no balé *La Sylphide* e como a capoeira inspirou a criação de *Vadiando* (a 7:50 e 24:25 minutos do documentário, respectivamente). Podemos reconhecer traços de diferentes culturas nas coreografias?



29 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 6º ano, volume 1.

30 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 2º ano, volume 1; e 7º ano, volume 2.



### Continuidades e rupturas<sup>31</sup>

No trabalho dos artistas, podemos conhecer um pouco de seu tempo por diferentes fatores, como a gramática da dança, os figurinos, o uso do espaço cênico, etc. *Serenade*, *Les Noces* e *In The Middle*, *Somewhat Elevated* (a 11:14, 11:00 e 25:45 minutos do documentário, respectivamente) são três danças que utilizam sapatilhas de ponta. O que há em comum e diferente entre elas em termos de movimento, de uso do espaço e de escolha do figurino?

### Clássicos da dança<sup>32</sup>

*Romeu e Julieta*, *La Sylphide*, *Dom Quixote* e *O Quebra-Nozes* (presentes no documentário a 1:14, 7:50 e 8:58, respectivamente) são balés de repertório que sobrevivem no tempo e no corpo dos bailarinos há um, dois séculos. Que outros balés de repertório você conhece? *Giselle*, *Coppélia*, *A Bela Adormecida*, *La Fille Mal Gardée*, *Paquita*? Quais são os elementos que fazem esses balés permanecerem vivos em diferentes épocas?



31 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 8º ano, volume 1.

32 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 9º ano, volume 2.

## Histórias para dançar<sup>33</sup>

*Romeu e Julieta* e *La Sylphide* são balés que apresentam uma narrativa. São histórias conhecidas que ganham vida nos movimentos, nos cenários, nos figurinos, na música e na conexão do todo. Em algumas cenas desses balés, vemos o uso da pantomima, para ajudar a contar a história. Escolha uma história para coreografar e veja quais elementos compõem a dança. A presença, o movimento com suas diferentes qualidades e dinâmicas, o espaço e o tempo, a música, a luz, o cenário, o figurino, os objetos cênicos e claro, a história.

## Imagens da dança<sup>34</sup>

Desde o início do cinema, a parceria com a dança tem sido uma promessa cumprida de forma espetacular. Para além dos documentários, ou das obras de videodança, a ficção cinematográfica dialoga regularmente com a dança. Confira alguns títulos que podem ser usados em sala de aula para discussões sobre esta arte.

***Vamos Dançar?*** (Shall We Dance, 1937), Mark Sandrich

***O Grande Ditador*** (The Great Dictator, 1940), de Charlie Chaplin

***Cantando na Chuva*** (Singing in the Rain, 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly

***Isadora*** (1968), de Karel Reisz

***Os Embalos de Sábado Noite*** (Saturday Night Fever, 1977), de John Badham

***Momento de Decisão*** (The Turning Point, 1977), de Herbert Ross

***Grease, nos Tempos da Brilhantina*** (Grease, 1978), de Randal Kleiser

***Carmen*** (1983), de Carlos Saura

***Flashdance*** (1983), de Adrian Lyne

33 - Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 8º ano, volume 2.

34- Esse exercício está relacionado a um dos temas dos *Cadernos de Arte* da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 6º ano, volume 2.

***O Baile*** (Le Bal, 1983), de Ettore Scola  
***Os Embalos de S. Paulo*** (*Staying Alive*, 1983), de Sylvester Stallone  
***Footloose*** (1984), de Herbert Ross  
***Em Busca da Fama*** (*A Chorus Line*, de 1985), de Richard Attenborough  
***Girls Just Wanna Have Fun*** (1985), de Alan Metter  
***O Sol da Meia-Noite*** (*White Nights*, 1985), de Taylor Hackford  
***Dirty Dancing*** (1987), de Emile Ardolino  
***Vem Dançar Comigo*** (*Strictly Ballroom* 1992), de Baz Luhrmann  
***Marquise*** (1997), de Véra Belmont  
***Vatel – um Banquete para o Rei*** (*Vatel*, 2000) de Roland Joffé  
***Billy Elliot*** (2000), de Stephen Daldry  
***Sob a Luz da Fama*** (*Center Stage*, 2000), de Nicholas Hytner  
***Amelia*** (2001), de Édouard Lock  
***Moulin Rouge*** (2001), de Baz Luhrmann  
***No Balanço do Amor*** (*Save the last Dance*, 2001), de Thomas Carter  
***Fale com Ela*** (*Hable con Ella*, 2002), de Pedro Almodóvar  
***Chicago*** (2002), de Rob Marshall  
***De Corpo e Alma*** (*The Company*, 2003), de Robert Altman  
***A Última Dança*** (*One Last Dance*, 2003), de Lisa Niemi  
***Dança Comigo?*** (*Shall We Dance?*, 2004) de Peter Chelsom  
***Vamos Todos Dançar*** (*Mad Hot Ballroom*, 2005)  
***Ela Dança, Eu Danço*** (*Step Up*, 2006), de Anne Fletcher  
***O Último Dançarino de Mao*** (*Mao's Last Dancer*, 2009), de Bruce Beresford  
***Cisne Negro*** (*Black Swan*, 2010), de Darren Aronofsky  
***Pina*** (2011), de Wim Wenders  
***Make Your Move*** (2014), de Duane Adler

por Inês Bogéa e Marcela Benvegnu



Se você quiser conhecer mais sobre a dança do Brasil, assista a série **Figuras da Dança**, da São Paulo Companhia de Dança. Nesses documentários, você entrará em contato com personalidades, companhias de dança e movimentos artísticos pelas imagens, palavras, sentimentos e sensações que retratam de diferentes maneiras o Brasil em movimento. A série conta hoje com 34 episódios: Ady Addor, Ismael Guiser (1927-2008), Ivonice Satie (1950- 2008), Marilena Ansaldi, Penha de Souza, Antonio Carlos Cardoso, Hulda Bittencourt, Luis Arrieta, Ruth Rachou, Tatiana Leskova, Angel Vianna, Carlos Moraes (1936-2015), Márcia Haydée, Décio Otero, Sônia Mota, Célia Gouvêa, Ana Botafogo, Ismael Ivo, Lia Robatto, Marilene Martins, Edson Claro (1949-2013), Cecília Kerche, J.C Violla, Eva Schul, Hugo Travers, Janice Vieira, Paulo Pederneiras, Mara Borba, Eliana Caminada, Jair Moraes (1946-2016), Maria Pia Finocchio, Nora Esteves, José Possi Neto e Aracy Evans. Se quiser ler mais sobre as personalidades, acesse [http://spcd.com.br/folhetos\\_figuras\\_da\\_danca.php](http://spcd.com.br/folhetos_figuras_da_danca.php) e faça o download dos livretos biográficos e dos documentários.

E, para saber um pouco sobre os bastidores das produções artísticas da São Paulo Companhia de Dança, veja a série de documentários **Canteiro de Obras**. Os documentários são exibidos na TV nos canais Arte1, Curta! e TV Cultura. No site da SPCD você também pode saber mais! [http://spcd.com.br/canteiro\\_de\\_obras.php](http://spcd.com.br/canteiro_de_obras.php)

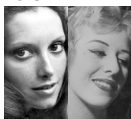
**2017**



**2016**



**2015**



**2014**



**2013**



**2012**



**2011**



**2010**



**2009**



**2008**





## Referências Bibliográficas

- BALANCHINE, George & MASON, Francis. *101 Stories of the Great Ballets*. New York: Anchor, 1975.
- BOGÉA, Inês. *O Livro da Dança*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2002.
- . *Contos do Balé*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- . *Outros Contos do Balé*. São Paulo: CosacNaify, 2011.
- . *Caminhos Cruzados: Teatro de Dança Galpão 1974-1981*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMINADA, Eliana. *História da Dança – Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CRAINE, Debra & MACKRELL, Judith. *The Oxford Dictionary of Dance*. London: OUP, 2000.
- FARO, Antônio. *Pequena História da Dança*. 2a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. Cambridge (Massachusetts): Da Capo Press, 1989.
- GODARD, Hubert. “Gesto e Percepção”. In: *Lições da Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.
- LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.
- . *Espace Dynamique*. Bruxelles: Contredanse, 2003.
- LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 1999.
- LEPECKI, André. “For a Sensorial Manifesto (On Dances That Failed)”. In: *Danse: Langage Propre et Métissage Culturel*. Montréal: Parachute, 2001.
- MONTEIRO, Marianna. Noverre: *Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- MICHEL, Marcelle & GINOT, Isabelle. *La Danse au XXème Siècle*. Paris: Larousse, 1998.
- NIJINSKA, Bronislava. *Early Memoirs*. Londres: Duke University Press, 1992.
- STRAZZACAPPA, Marcia. “Dança: um Outro Aspecto da/na Formação Estética dos Indivíduos”. In: 30 Anped, 2007, Caxambu. Disponível em: [http://30reuniao.anped.org.br/sessoes\\_especiais/sessao%20especial%20-%20marcia%20strazzacappa%20-%20int.pdf](http://30reuniao.anped.org.br/sessoes_especiais/sessao%20especial%20-%20marcia%20strazzacappa%20-%20int.pdf)
- TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma Parisiense no Brasil*. Trad. Maria Lucia Machado; prefácio Maria Inês Turazzi. Rio de Janeiro: Capivara, 2004.

## Créditos Fotográficos

## Sobre as Autoras



**Inês Bogéa** é diretora artística da São Paulo Companhia de Dança, bailarina, documentarista e escritora. Doutora em artes (Unicamp, 2007), é professora no curso de especialização Arte na Educação: Teoria e Prática da Universidade de São Paulo (USP). De 1989 a 2001 foi bailarina do Grupo Corpo (Belo Horizonte). Escreveu crítica de dança para a *Folha de S.Paulo* de 2001 a 2007. É autora de vários livros, organizadora de diversas publicações sobre arte e dirigiu mais de 30 documentários sobre dança.



**Márcia Strazzacappa** é docente da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) nos cursos de pedagogia, dança, teatro e medicina. Pesquisa processos de criação em dança e em teatro na formação do artista-professor, além de investigar educação somática. É doutora em artes pela Université Paris VIII e mestre em educação, pedagoga e bacharel em dança pela Unicamp. Dentre suas publicações, destacam-se os livros *Entre a Arte e a Docência: a Formação do Artista da Dança* (2006) e *Educação Somática e Artes Cênicas* (2012).



**Marcela Benvegnu** foi coordenadora de Comunicação e Educativo da São Paulo Companhia de Dança (2010 - 2017). Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2007), é pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2004) e graduada em jornalismo pela Universidade Metodista de Piracicaba (2002). É codiretora do Congresso Internacional de Jazz Dance no Brasil e do site Revista de Dança. É coautora do documentário Roseli Rodrigues – poesia em movimento (Festival de Dança de Joinville, 2011).



ALINE CAMPOS E NELSON SOUZA EM *ROMÉO E JULIETA*



# EXPEDIENTE 2017

## GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

### GERALDO ALCKMIN

Governador do Estado

### JOSÉ LUIZ PENNA

Secretário de Estado da Cultura

### SILVIA ANTIBAS

Coordenadora da Unidade de Difusão, Bibliotecas e Leitura

#### ASSOCIAÇÃO PRÓ-DANÇA

#### ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

#### CONSELHO ADMINISTRATIVO

**Presidente** | Rodolfo Villela Marino

**Vice-presidente** | Ricardo Uchoa Alves de Lima

**Membros** | Ana Grisanti de Moura | Ana Paula Camargo | Andrea Sandro Calabi | Eduardo Saron Nunes | Elisa Marsiaj Gomes | Flávia Regina de Souza Oliveira | Jeferson de Souza Dias | José de Oliveira Costa | Leontina Gioconda Bordon | Ricardo Uchoa Alves de Lima | Paula Sabóia | Danilo Miranda

#### CONSELHO FISCAL

**Membros** | Durval Borges Moraes | Helio Nogueira da Cruz | Priscila Grecco de Oliveira Neves | José Carlos de Souza Santos (suplente)

#### SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA

#### DIREÇÃO

Inês Bogéa

#### SUPERINTENDÊNCIA

Luca Baldovino | José Galba de Aquino

#### ENSAIO

**Coordenador de ensaio** | Giovanni Di Palma

**Professor Ensaíador** | Milton Coatti

**Assistente de Ensaios** | Beatriz Hack

**Auxiliar de Ensaio** | Ana Carolina Florêncio Nogueira

**Bailarinos** | Ammanda Rosa, Ana Paula Camargo, Ana Roberta Teixeira, André Grippi, Beatriz Hack, Bruno Veloso, Daniel Reca, Diego de Paula, Gabriel Fernandes, Geivison Moreira, Hiago Castro, Joca Antunes, Larissa Lins, Letícia Martins, Luan Oliveira, Luciana Davi, Luiza Yuk, Matheus Queiroz, Michelle Molina, Morgana Cappellari, Mozart Mizuyama, Nielson Souza, Otávio Portela, Paula Alves, Patrick Lorenzetti, Renata Alencar, Thamiris Prata, Vinícius Vieira, Yoshi Suzuki

**Pianista** | Rosemary Sandri Pavanelli

#### PRODUÇÃO

**Coordenador** | Antonio Magnoler

**Coordenador Técnico** | Luiz Antônio Dias

**Produtor** | André Souza

**Técnico de Som** | Rodolfo Paes Dias

**Iluminador** | Nicolas Marchi

**Assistente de Palco** | Espedito Peixoto dos Santos

**Camareira** | Elizabete Roque

#### EDUCATIVO E COMUNICAÇÃO

**Assistente de Comunicação** | Celina Cardoso

**Assistente de Educativo** | Patrícia Farhat

**Diagramador** | Rafael Alves Silva Ortiz Rojas

#### MEMÓRIA

**Coordenador** | Charles Lima

**Estagiário** | Gustavo Bernardes

#### ADMINISTRAÇÃO

**Coordenador** | Marcio Tanno

**Assistentes de direção** | Melinda Grienda Sliominas | Morgana Wagner de Lima

**Analista Administrativo-Financeiro** | Ana Sarah de Lima

**Assistentes Administrativo-Financeiro** | Carlos Soares | Jeferson de Souza Dias

**Auxiliar Administrativo-Financeiro** | Ivani Melo

**Assistente Contábil** | Diego Mendes Martins

**Assistente de TI** | Jonathan dos Santos Correa

**Arquivista** | Danilo Alves Garcia

**Auxiliar de Departamento Pessoal** | Nilda Maria da Silva

**Auxiliar de Serviços Gerais** | Neide dos Santos Nery

**Aprendiz** | Isac Santos de Anchieta

#### COLABORADORES

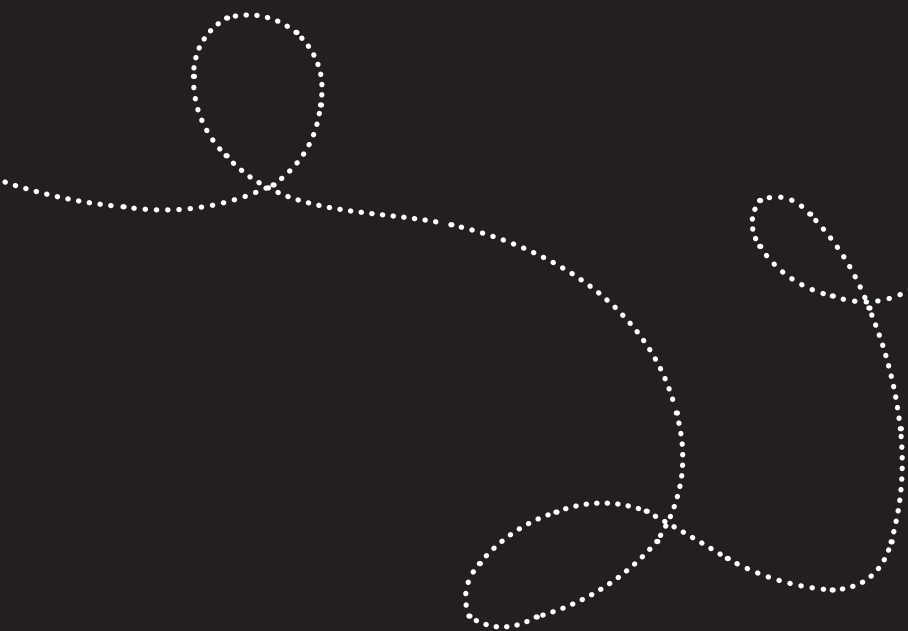
**Consultorias Jurídicas** | Danilo Bolonhini Cita | Barbosa e Spalding Advogados

**Contratos Internacionais** | Olivieri Associados

**Contabilidade** | Quality Associados

**Fornecedor Exclusivo de Sapatilhas** | Capezio

**Website** | VAD – Projetos Multimídia



REALIZAÇÃO

ASSOCIAÇÃO  
**PRÓ-DANÇA**  
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA



SÃO PAULO  
COMPANHIA DE  
**DANÇA**



GOVERNO DO ESTADO  
**SÃO PAULO**  
Secretaria da Cultura