



## **Do moderno ao contemporâneo: viajando no passado para compreender o presente e mergulhar no futuro**

Angélica Maria Alves<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo é um recorte de um trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas, tendo como objetivo levantar os principais colaboradores de processos criativos em dança contemporânea. Desta forma, caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica, tendo como principal método para a coleta de dados o levantamento bibliográfico.

**Palavras-chaves:** Dança Contemporânea: Processos Criativos: História da Dança.

Seguiremos uma linha cronológica da história da dança, apresentando os nomes dos principais precursores da Dança Contemporânea. Você pode estar se perguntando o porquê desta ordem cronológica e até pensar que será mais uma história linear da dança. Talvez seja. Porém, nesta viagem, penso na construção da dança como uma árvore: sementes foram lançadas, o solo foi arado, criam-se raízes. Essas raízes foram se ramificando passando por vários solos até darem frutos.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança da UFAL. E-mail: [amaangelmaria@gmail.com](mailto:amaangelmaria@gmail.com)

De uma ramificação Duncaniana<sup>2</sup>, rastros em solos: ora desérticos, ora férteis, chegaremos a uma pequena ramificação que está se desabrochando. Das sementes que foram plantadas, frutos nasceram. Um desses frutos sou eu.

Fui questionada e me questionei se essa seria uma escrita prazerosa para mim e para você. Há tantos livros de história da dança muito bons, não é mesmo? Por que ter mais um texto? Entre inquietações, pausas e dúvidas, Laurence Louppe me mostrou um mercado público, ao ar livre.

No seu livro *Poética da Dança Contemporânea (2012)* a autora aborda o período histórico da dança Moderna e Contemporânea como uma “grande modernidade”. Ela afirma que:

A grande modernidade reporta-se ao grupo de bailarinos que, desde o final do século XIX e início do século XX até aos anos 1960, inventou, simultaneamente, uma prática e uma teoria. [...] A grande modernidade iniciar-se-ia no final do século XIX com as intervenções de Isadora Duncan. O trabalho desta artista é efectivamente um marco, pois é representativo, na dança, da passagem de uma antiga ordem [...] para uma nova ordem, aberta à invenção de novos estilos e ideias de corpo mais adequados à expressão dos modos de vida e das concepções de género contemporâneos [...] (LOUPPE, 2012, p. 11).

A forma como a autora aborda é muito interessante, nos mostrando outra possibilidade de entendermos um período extremamente importante da dança. Por outro lado, não desprezando a ideia da escrita de Louppe, penso que a minha escrita cronológica me dá mais sentido e segurança para os meus devaneios.

Lembro-me que durante o curso de Licenciatura em Dança, em trabalhos em grupo, minhas amigas e amigos já sabiam a parte que eu iria apresentar nos seminários: o contexto histórico.

Desta forma, eu já vinha deixando minha marca, meu estilo. Estilo! Falaremos sobre isto ao longo desta viagem. Por hora, você só precisa sentar-se no banco, pois o trem já está partindo para o mundo da Dança Contemporânea.

---

<sup>2</sup>O termo Duncaniana refere-se às características/influências do trabalho da bailarina Isadora Duncan (EUA: (1877-1927)) – uma das personalidades da dança moderna cuja obra e influências serão tratadas com mais detalhes ao longo deste capítulo.

Entretanto, antes de irmos para lá, se faz necessário abordar um período extremamente fundamental da nossa história: o período da Dança Moderna. Então, embarcando neste caminho, convido os caros leitores e leitoras a uma viagem no tempo...

Ao olharmos para os períodos da história do ocidente, convencionalmente divididos, a Idade Contemporânea começa a partir de 1789<sup>3</sup>. E aqui já expressei uma dúvida que eu tinha ao ler os livros de história da dança: por que Isadora Duncan (1877-1927) era uma das representantes da dança moderna?

Para mim, ela e várias outras personalidades da dança (que serão citadas ao longo desse trabalho) foram muito contemporâneas, autênticas, ultrapassando as barreiras do seu tempo. Concordamos com Agamben quando ele afirma que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (...) A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.58 e 59).

Entendemos, portanto, que elas foram sim contemporâneas, indo além do seu tempo. Visitaram o futuro, romperam com padrões, criaram novas formas de dançar. Uma dança livre, capaz de penetrar no mais profundo do ser e exteriorizá-lo.

Começamos, portanto, por Isadora Duncan, bailarina e coreógrafa, considerada uma das pioneiras da Dança Moderna.

Isadora Duncan trouxe não uma técnica nova, mas uma nova concepção da dança e da vida. Realizou uma unidade profunda entre sua dança e sua vida e, para realizar esta unidade, rompeu com as convenções e os códigos que há séculos sufocavam aquela arte. (GARAUDY, 1980, p.57).

---

<sup>3</sup> Em 1789 houve a Revolução Francesa, este fato é considerado por muitos historiadores o marco do início da Idade Contemporânea. Portanto de 1789 até os dias atuais, corresponde a Idade Contemporânea. (COTRIM, 2005, p. 290).

Para Isadora Duncan sua dança era uma “expressão da liberdade” (GARAUDY, 1980, p. 58) lutava contra os padrões rígidos da técnica do balé clássico compreendida pela sociedade como a única maneira existente de dança. Revolucionária, suas inspirações vinham da natureza, das ondas do mar, da Grécia antiga (re) descobrindo em esculturas possíveis movimentos.

Duncan tornou-se conhecida pelo seu próprio estilo de dançar, soltou-se das amarras do balé clássico, livre de uma técnica rígida, e escolheu o improvisado, dando ênfase a movimentos assimétricos e naturais do corpo, inovando assim, a dança no início do século XX.

Com suas túnicas esvoaçantes, ousou dançar com os pés descalços músicas de Chopin, Beethoven, causando polêmica aos baletomanos<sup>4</sup>, e considerava seu trabalho como uma “dança livre” (FARO, 2004, p. 81), pois não seguia nenhum padrão estabelecido.

Sem sombra de dúvidas, Duncan foi aquela que, em seus dias, com pés nus, pisou em solo desértico, todavia, plantou a semente que futuramente desabrocharia frutos de novas concepções e percepções em dança.

Simultaneamente a Duncan, temos Loie Fuller (EUA: 1862-1928) com sua coreografia *Serpentine Danse* (1890) extremamente diferente e revolucionária para sua época. Fuller, em seus movimentos improvisados, utilizava tecidos em bastões que pareciam asas, articulados com um jogo de luzes coloridas.

Loie Fuller (1862-1928) iniciou sua carreira ainda no século XIX, quando dançava em shows de revista nos Estados Unidos. Sua primeira coreografia foi um espetáculo solo, *Serpentine Dance* (1890), onde apareceu com efeitos de luzes e com grandes pedaços de seda esvoaçantes, que ela movimentava com bastões amarrados em seus braços. Descobriu o poder da ilusão cênica com projeções luminosas sobre suas vestimentas em movimento. (LANGENDONCK, S/D, p. 13).

Fuller quebra com o padrão estabelecido na época, inovando não só a dança, mas também cenografia e figurino, elementos fundamentais para suas composições. Pouco

---

<sup>4</sup> Termo usado pelo autor Antônio José Faro para referir-se à juventude intelectual de 1905 que eram apaixonados pela tradicional dança acadêmica, ou seja, o balé clássico. (FARO, 2004, p. 81).

se tem sobre sua biografia em português, contudo podemos considerá-la a pioneira a usar objetos em suas coreografias que posteriormente viriam influenciar futuras gerações a repensar modos de compor em dança, utilizando objetos cênicos e o uso da iluminação.

Prosseguindo no passado, saindo da Europa, chegamos ao que acreditamos ser o embrião da Dança Moderna. Da junção do sobrenome de Ruth (EUA: 1879-1968) e Ted (EUA: 1891-1972) nasceu o que os autores consideram a primeira escola de Dança Moderna – Denishawn. Desta saíram grandes nomes como Martha Graham e Doris Humphrey (sobre as quais falaremos mais ao longo da nossa viagem).

É pertinente falar que Isadora Duncan, de certa forma, influenciou Ruth St. Denis. Segundo Garaudy, o que Denis e Duncan tinham em comum era “a vontade de dar à dança aquela significação de humana e espiritual profunda e, depois, a de alcançar isto pela libertação do corpo e de seus movimentos” (GARAUDY, 1980, p. 75). Ouso acreditar que Isadora influenciou Ruth no sentido estético e filosófico permitindo assim, refletir sobre si mesma e sobre sua maneira de dançar.

Fascinada pela imagem da deusa Egípcia Ísis, vista em um outdoor, Ruth Saint Denis cria uma de suas coreografias mais conhecidas – Radha. A influência para criação de suas obras coreográficas vinha da religião. Ruth procurou conhecer elementos inerentes de outras culturas e estudou várias religiões para criar suas coreografias, assim Denis destacou-se por apresentar misticismo e espiritualidade na sua maneira de dançar.

Com ideias inovadoras, os estadunidenses, Ruth Saint Denis e Ted Shawn<sup>5</sup> criaram métodos diferentes de sua época, ambos acreditavam nas variadas formas de articular dança a outras artes, como por exemplo, yoga, técnica de Delsarte<sup>6</sup>, improvisação, filosofia e tantas outras. Dessa forma:

---

<sup>5</sup> Ted Shawn também foi considerado um pioneiro da dança moderna e procurou criar um estilo de dança norte-americana e, após sua saída da Denishawn, mostrava a distinção de movimentos femininos e masculinos. Uma das maiores contribuições de Ted Shawn, segundo Garaudy, “foi o estudo sistemático dos movimentos do corpo humano e das leis de expressão das emoções” (GARAUDY, 1980, p. 79).

<sup>6</sup>Delsarte (FRA: 1811-1871), François Delsarte foi cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima (Porte, 1992). Foi um grande investigador da expressividade gestual humana, tendo sido um importante pioneiro na análise expressiva do gesto corporal. (SOUZA, 2012, p. 430). O Delsartismo começou com James Morrison Steele Mackaye (EUA: 1842-1894) que foi aluno e discípulo de Delsarte. Este começou a dar aulas sobre o sistema de Delsarte e sistematizou um treino prático para a

Não se pode compreender a enorme influência exercida por Ruth Saint-Denis e a ideia elevada da dança que passou a seus alunos – três gerações de criadores da dança moderna – sem levar em conta o seu aspecto visionário e carismático (GARAUDY, 1980, p. 77).

Posteriormente, depois de alguns anos trabalhando juntos, houve uma separação entre Ruth e Ted, todavia suas contribuições estão presentes, pois é perceptível a influência de ambos para as futuras gerações de bailarinos e coreógrafos. O fato é que os dois juntos ou separados deixaram um legado e, para nós do atual século, só nos resta ler e reler escritos que nos fazem imaginar a preciosidade de suas danças.

Continuando nossa viagem ainda em terras estadunidenses, falaremos agora da aluna de Ruth St. Denis, Martha Graham (EUA: 1894-1991) que saiu da Escola Denishawm para seguir sua carreira como bailarina e, principalmente, como coreógrafa. Fundou, em 1927, a Companhia de Dança Martha Graham, criando uma técnica própria – Técnica Graham. Segundo Garaudy (1980, p. 91) “ela viveu numa época de angústia e revolta e, para poder expressá-la, criou uma nova linguagem da dança”. Segundo o autor:

A Primeira Guerra Mundial e a terrível crise de 1929 fizeram vir à tona o horror e o terror. Houve o amor, mas também o ódio; a alegria, mas também o pânico. Nada disto podia ser omitido, mesmo em seu aspecto mais feio, e Martha Graham quis gritar tudo isto com intensidade e paixão. O que há de genial em Martha Graham é o fato de ela ter criado a dança da idade da angústia e da revolta, e de lhe ter imprimido esta forma voluntária da luta do homem para alçar-se à grandeza da ação que esta época, ao mesmo tempo terrível e capaz de exaltar, exige dele (GARAUDY, 1980, p.91).

Entendemos que essa nova linguagem da dança era para revelar, expressar os sentimentos mais profundos por meio do movimento, movimento esse que são inerentes a todo ser humano. Durante sua vida, desenvolveu uma técnica que é usada até os dias de hoje. Dessa maneira:

A técnica, dizia Martha Graham, é o que permite ao corpo chegar a sua plena expressividade... Adquirir a técnica da dança tem apenas um

---

pantomima *delsarteana*, o qual chamou de *Harmonic Gymnastics*, Ginástica Harmônica em português (Ruyter, 1996). Divulgou a Estética Aplicada e a Ginástica Harmônica em diversas cidades dos EUA, [...]. O *delsartismo* desenvolvido nos EUA, conhecido como *delsartismo norte-americano*, acabou chegando à Europa, mas nos dois locais o movimento ocorreu de modo diferenciado. (SOUZA, 2012, p.446-447).

fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer (GARAUDY, 1980, p. 97).

A Técnica de Martha Graham é reconhecida e muito utilizada mundialmente. De forma brilhante Roger Garaudy explana esta técnica da seguinte forma:

O ponto de partida desta técnica nova é o ato fundamental da vida: o ato de respirar. O fluxo e o refluxo da respiração estão intimamente ligados aos movimentos do tronco, que se contrai para expirar e se dilata para inspirar. Há pois um momento de contração, em si, de todas as forças da vida, ritmadamente seguido de uma expansão para o mundo, fluxo e refluxo, tensão e extensão, contração e descontração. Todo movimento expressivo da vida tem, pois, sua origem neste ritmo primário de inspiração e expiração, nesta concentração de forças num centro motor seguida de sua irradiação, que lembra a fera com suas forças recolhidas, imóvel e tensa, antes de saltar e se alongar. (GARAUDY, 1980, p. 98).

Graham impactou o universo da dança, com o seu estilo próprio de dançar e coreografar, inovou, transformou e revolucionou a dança no século XX. Suas criações coreográficas são diferentes e eloquentes, verdadeiras obras de arte.

Muitas águas rolaram na trajetória de sua carreira, contudo, Graham sempre acompanhou as mudanças sociopolíticas de seu tempo. Seu trabalho foi, e é intenso e profundo, inspirou e exerceu grande influência numa geração de bailarinos que futuramente tornariam sua técnica amplamente conhecida e difundida no mundo todo. Da raiz de Martha Graham três grandes ramificações saíram: Merce Cunningham, Paul Taylor e Erick Hawkins<sup>7</sup>.

A viagem está cansativa para você? Se estiver, aconselho a fazer o que Martha Graham ensinou: inspirar e expirar. Pare, respire, relaxe, respire. Podemos continuar? Pois bem, prosseguiremos.

Simultaneamente a Graham, tivemos Doris Humphrey (EUA: 1895-1958) que também foi estudante da Escola Denishawan, onde permaneceu até 1928. Igualmente a Martha Graham, Doris buscava uma dança inerente ao seu país – Estados Unidos da América, queria criar coreografias que refletissem a sua identidade e que fossem apropriadas para o seu país.

---

<sup>7</sup>Erick Hawkins e Paul Taylor foram dois grandes bailarinos e coreógrafos da Dança Moderna americana, ambos frequentaram a Escola de Martha Graham, posteriormente, cada um criou suas próprias companhias de dança.

Em parceria com Charles Weidman (também bailarino da Denishawn) cria uma escola e uma companhia – Humphrey Weidman Concert Company, apresentando em suas coreografias as relações do homem com o mundo moderno. Buscava uma dança livre, acredito que também, direta ou indiretamente, influenciada por Isadora Duncan. Explorava o espaço correndo o risco de perder o equilíbrio e recupera-se. A isto, temos sua técnica baseada em queda e recuperação. Como afirma Rosana van Langendonck:

Humphrey teorizou o equilíbrio e o desequilíbrio do corpo humano com quedas e recuperações. Sua arquitetura coreográfica, ou seja, a construção de suas coreografias, não era dramática ou narrativa. Ela dizia que a dança tem dois extremos: em um deles está o completo abandono à lei da gravidade; no outro, a busca do equilíbrio e estabilidade. O drama dos bailarinos está em lutar contra as forças da gravidade e contra a inércia, correndo sempre o risco de perder o equilíbrio. (LANGENDONCK, S/D, p. 14).

Como podemos compreender, o foco principal da técnica de Humphrey está basicamente no corpo que vive em constante luta contra a gravidade, que busca o equilíbrio e desequilíbrio, segurança e aventura, cair e recuperar-se. Com essa dicotomia de palavras, é permissível ao bailarino (a) investigar a mudança de eixo e peso do corpo, possibilidade esta que o colocará em situações de risco.

O movimento partindo do centro do corpo (pélvis) pode evitar a queda descontrolada e restaura o equilíbrio de forma mais vigorosa. Dessa maneira, Humphrey investigou o desequilíbrio, explorou formas de colocar o corpo em risco, sua técnica: queda e recuperação é lei na dança, lei na vida.

Desta forma, Doris Humphrey procurou criar novas formas de dançar, usou a música como elemento para potencializar a dinâmica do movimento “ora de acordo com os movimentos da dança, ora contrastando com eles” (BOURCIER, 2001, p. 268), movimento este que é consciente, corpo-mente como unidade.

Consequentemente, como nos coloca Paul Bourcier:

Humphrey começa a fazer experiências sobre a relação entre a música, o ritmo e a representação coreográfica, elementos que acredita, num primeiro momento, devam constituir um todo indissociável. Mas suas experiências conduzem-na à dança silenciosa – *Water Study*, 1928 – depois ao acompanhamento por um coro que canta de boca fechada – *the Life of the Bee*, 1929 – para chegar a uma montagem de textos

falados, cantos e acordeão com the Shakes [...] (BOURCIER, 2001, p. 267 e 268).

Em suas obras coreográficas, é perceptível que Doris usa as questões do desequilíbrio na dança moderna para relacionar com o homem que está num fluxo de entrega e resistência, que cai e se recupera num constante devir.

Posteriormente, Doris Humphrey foi diretora artística da companhia de José Limón<sup>8</sup>, este é fruto de uma semente, ramificação de uma raiz. Na Juilliard School of Dance, Doris deu sua contribuição dirigindo o Juilliard Dance Theatre. Seu último trabalho coreográfico foi *Dance Overture* (1957).

É pertinente destacar que como professora ministrou aulas dentro e fora de sua escola, inclusive devemos a ela a contribuição por propagar “as disciplinas coreográficas nas universidades americanas, principalmente no Bennington College e no Connecticut College” (BOURCIER, 2001, p. 269).

Graças aos escritos no livro *The Artofmaking dances* temos seu trabalho sendo estudado e espalhado pelo mundo. Sua influência vem reverberando nas criações de dança contemporânea desde a década de 1980.

Agora pousaremos, novamente, nossos pés em solo europeu. Continuando nossa viagem, tomemos como cenário as duas grandes guerras mundiais, e o pano de fundo do palco é: morte, dor, sofrimento, desespero, tragédia, miséria e desolação, um caos instalado.

A dança, como todas as artes, é uma tentativa de resposta às questões colocadas por uma época. As profundas transformações do começo do século XX conduziram, com Isadora Duncan e Denishawn, a uma negação da dança clássica e a busca de novas significações e de uma nova linguagem. A comoção causada pela Primeira Guerra Mundial e pela crise de 1929 exigiu a criação, por parte de Martha Graham e de Doris Humphrey nos Estados Unidos, de Mary Wigman e de Von Laban na Alemanha, de técnicas capazes de exprimir a tragédia do caos e dos esforços para superá-lo. Após a Segunda Guerra Mundial, frente a um novo desmoronamento dos valores, surge um questionamento fundamental da dança moderna, que se radicaliza durante os anos 50 e 60. (GARAUDY, 1980, p. 136).

---

<sup>8</sup> Aluno de Doris Humphrey, José Limón foi bailarino e coreógrafo descendente da Dança Moderna. Criou a Companhia de Dança José Limón e a Técnica Limón.

Diante disso, começamos, portanto, por ele Rudolf von Laban (Hungria: 1879-1958) “um teórico completo” (BOURCIER, 2001, p. 293), que “viveu um momento histórico em que havia sido destruídas as regras do período precedente, do “corpo danificado”, construído muitas vezes pelo mau ensino do balé clássico” (MOMMENSOHN e PETRELLA, 2006, p. 79).

Dentre várias atividades que exerceu (não é meu objetivo mencionar todas) destaco as que eu mais identifico comigo: a de bailarino, professor e pesquisador, sobretudo, um curioso do movimento. Segundo Paul Bourcier, Laban estudou:

Na escola de Belas-Artes de Paris [...] Durante a Primeira Guerra Mundial, Laban se fixa na Suíça, onde abre uma escola de arte do movimento, ao mesmo tempo em que começa a elaborar um método de notação da dança [...] O método é aplicado em larga escala na Alemanha [...] (BOURCIER, 2001, p. 294).

Posteriormente, Laban é responsável pela criação coreográfica de vários ginastas nos Jogos Olímpicos, interessante que esses ginastas, cada grupo, tinham treinado separadamente, com “a partitura que Laban havia enviado” (BOURCIER, 2001, p. 294).

No ano de 1941, na cidade de Londres, cria o centro *Modern Educational Dance*: “Os estudos cinéticos de Laban abrem-se para uma teoria geral do movimento, que é a da modern dance: seus movimentos “centrífgos” e “centrípetos”, seu movimento contínuo em forma de 8” (BOURCIER, 2006, p. 295).

Com seus estudos, Laban exerceu grande influência em diversas áreas: artes, educação, saúde, etc. Desde sua juventude, Laban teve contato com diferentes culturas e, por onde passava, bebia um pouco de tudo e de todos: da filosofia, Lao-tsé e K’ung Fu-tsé, Nietzsche; da psicologia, Freud e Jung; da matemática Platão e Pitágoras; das artes, Delsarte e Dalcroze, entre outros (artistas vanguardistas). Para Roger Garaudy:

Uma de suas descobertas principais é a da relação entre as diversas orientações do movimento e a organização harmoniosa de suas seqüências no espaço. Suas leis da harmonia no espaço podem aplicar-se às proporções arquitetônicas, à plástica do escultor, à perspectiva do pintor, às estruturas musicais, porque incluem as regras da projeção, da plástica, da perspectiva e do ritmo. (GARAUDY, 1980, p. 118).

Com todas essas influências, além de outras atividades que ele procurou conhecer, podemos perceber um ecletismo, uma junção de várias linguagens para a construção do seu pensamento, buscando experimentar novas relações para sistematizar seu método.

A partir desta raiz Labaniana, duas grandes ramificações surgiram entre as décadas de 1920 e 1930: Mary Wigman e Kurt Jooss.

Mary Wigman (Alemanha:1886-1973) depois de ter estudado com Dalcroze<sup>9</sup>, abandona-o crendo que seus métodos não condizem com a forma que ela pensa sobre dança. Em 1913 vai estudar na escola de Rudolf von Laban, na suíça; foi aluna, posteriormente assistente e, conseqüentemente, sua discípula.

Sua primeira obra coreográfica mais conhecida é *A dança da feiticeira* (1913) e *das Totenmal* é uma de suas grandes obras. Segundo Paul Bourcier:

O destino trágico do homem e da humanidade é o tema das grandes composições de Wigman. Não busca no assunto o brilho e a leveza, mas, ao contrário, a concentração, o poder da expressão. Sua atitude característica no palco é o contato íntimo com o chão até a reptação: esmagamento ou retomada de contato com a terra mãe. Quando de pé, a cabeça e os ombros tombam, o que, desde Delsarte, denota a expressão do terror, da solidão. Se ergue os braços, não é com o objetivo de se abrir para acolher de braços abertos, mas para se opor, para lutar. Ela, de certa forma, se escora contra as forças que se opõem à vida para se tornar responsável pela evolução da humanidade, que leva do caos primitivo à vida espiritual. Para ela, a arte é a “manifestação extática da existência”. (BOURCIER, 2001, p. 298 e 299).

Mary Wigman contra a técnica padronizada do balé clássico cria a Dança Expressionista. Para ela o bailarino deveria expressar suas emoções “buscando uma expressão individual ligada a lutas e necessidades humanas universais” (FERNANDES, 2007, p. 20).

Como bailarina e coreógrafa, nas improvisações geralmente usava instrumentos de percussão, máscaras, movimentos livres, rítmicos e com ênfase na expressão. Rejeita o movimento sincronizado com o ritmo da música:

---

<sup>9</sup> Émile Jaques-Dalcroze (Áustria: 1895-1950), professor de música e criador de um sistema rítmico musical por meio de movimentos corporais. Seus estudos foram sendo amplamente conhecido durante o século XX.

Para ela, a música é o meio indispensável de uma união indissociável entre o ritmo corporal e o ritmo mental – como em Dalcroze. Mas, em nenhum caso, o ritmo sonoro deve comandar o ritmo mental. Exceto na última parte de sua vida, Wigman desconfia da música preexistente; a princípio, a dança sem música; na *Hexentanz*, o ritmo é marcado apenas pelo bater dos pés no chão. Mais tarde ela preferirá instrumentos de percussão (BOURCIER, 2001, p. 299).

Dança sem música. Dança com os pés descalços, em contato com o chão. Dança ao som do silêncio, no silêncio obscuro. Dança com o silêncio e com o grito dos sofridos, dos oprimidos. Ela dança, é o que pode oferecer ao mundo.

Apresenta em suas coreografias uma época de dor, sofrimento e desespero, um luto ocasionado por duas guerras. Em meio a esta circunstância, Wigman encontra motivos para dançar. Arte em meio ao caos. O grotesco é dança, o sofrimento estampado nos semblantes dos europeus entra em sua dança, a miséria ao seu redor é expressa na sua dança abstrata. O que Mary Wigman ouvia? O que ela respondia com sua dança? Improvisação, respiração, escuridão, a dança que acontecia num período sombrio.

Paralelo a Mary Wigman temos o bailarino e coreógrafo Kurt Jooss (Alemanha:1901-1979) que foi diretamente influenciado por Rudolf von Laban, seu professor de dança entre 1920 a 1924 e que, conseqüentemente, é um dos representantes da Dança Expressionista. Segundo Paul Bourcier:

Jooss associou intimamente a dança ao teatro, mais particularmente à mímica, desde *A mesa verde*. Como para os americanos e para Wigman, a emoção profunda deve modular os movimentos do corpo. Quer que estes movimentos – aqui encontramos uma idéia de Dalcroze – sejam reduzidos aos mais característicos. Donde um estilo entrecortado por uma sucessão de imagens fortes, mas vivo e colorido, que chama de “essencialismo” (BOURCIER, 2001, p.301).

Kurt Jooss na sua dança-teatro usa “temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção” (FERNANDES, 2007, p. 20). Diferentemente de Wigman, Jooss agregou os estudos de Laban à técnica do balé clássico.

Os dançarinos de sua escola juntavam dança, música e o uso da fala para suas composições coreográficas. Sua obra mais conhecida é *A mesa verde* (1932). Esta obra

teve grande repercussão na época, pois Jooss fez uma crítica aos diplomatas da Liga das Nações, algo incomum na dança. Contemporâneo para sua época?

A partir disso, já se podia ver o que vinha pela frente: mudanças cenográficas, uso dos elementos teatrais, o hibridismo dança e teatro, ou seja, uma nova maneira de se fazer dança. Este estilo despertaria interesse nas futuras gerações, sobretudo, em uma mulher de aparência serena, entretanto ela era como um furacão nos palcos. Adivinhou quem é? Seu nome é Philippine Bausch (Alemanha:1940 – 2009), conhecida mundialmente por Pina Bausch.

Para os que são apaixonados pela dança, quando ouvimos o nome de Pina Bausch associamos a sua criatividade e revolução com a dança-teatro<sup>10</sup> contemporânea.

Em suas peças Bausch não usava somente o movimento, mas também a voz, movimentos do cotidiano, o silêncio e pequenas poesias.

Pina Bausch sendo aluna de Kurt Jooss, herda suas influências, porém com um estilo próprio de pensar e fazer dança. Ela consegue articular dança, teatro, canto que se dialogam com cenários e figurinos que nos remetem a situações do mundo real. Bausch agregou os treinamentos da Escola Folkwang com conhecimentos das artes e com os estudos de dança aprendidos na Juilliard School of Music – New York. Segundo a autora Rosana van Langendonck, o trabalho de Bausch:

Chama-se Tanztheater (dança-teatro), movimento que se origina na época de Rudolf Laban e Kurt Jooss, que foi um dos mestres de Pina. A dança-teatro busca uma intensificação da expressividade e para isso faz um diálogo entre o movimento, a música e a palavra. As obras de Pina Bausch mostram, por exemplo, pessoas comuns andando nas ruas, pois o treinamento, repetido à exaustão, faz parecer que os movimentos são “naturais”. Entretanto, no decorrer da representação de ações cotidianas, ela procura provocar o público com situações inesperadas, quando os bailarinos costumam cantar, gritar, falar e rir, colocando a platéia diante de sentimentos perturbadores. (LANGENDONCK, S/D, p.19).

---

<sup>10</sup> Embora a expressão “dança-teatro” esteja muito ligada as obras de Bausch, no início do século XX essa expressão já teria sido usada pelo pioneiro do movimento expressionista Rudolf von Laban (1879-1958), e, conseqüentemente, por seus discípulos Kurt Jooss e Mary Wigman nas décadas de 20 e 30 do século XX, como já falamos anteriormente. O termo foi usado “para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço” (FERNANDES, 2007, p. 20).

Além disso, no que se refere à característica do trabalho de Pina Bausch, Oliveira afirma que:

Poderíamos dizer, que o trabalho de Pina Bausch se caracteriza, segundo a Antropologia Teatral, como um trabalho representativo e não interpretativo, visto que sua pesquisa privilegia os corpos, suas vivências físicas e emocionas e não um texto dramático. [...] Seus atores-bailarinos eram extremamente atuantes dentro do processo de criação, contribuindo não somente como intérpretes, mas principalmente como sujeitos ativos, possuidores de corpos psicológicos, afetivos, técnicos e culturais, eram corpos que contavam histórias e possuíam experiências, que não eram desprezadas. (OLIVEIRA, 2014, p. 75 e 74).

Agora, em solos americanos, chegamos a pós-modernidade. Segundo Oliveira, Pós-modernidade é:

O estado ou condição de ser pós-moderno – depois ou em reação àquilo que é moderno. A Arte Pós-Moderna surgiu como um movimento de quebra dos paradigmas construídos pela Arte Moderna, propondo novas estéticas que propiciassem uma maior democratização das artes. Cronologicamente, poderíamos situar esse movimento entre as décadas de 50 e 60. (OLIVEIRA, 2014, p. 21).

Podemos afirmar, portanto, que a Dança Pós-Moderna é posterior à Dança Moderna, e que da mesma forma que Isadora Duncan quebrou os paradigmas da dança no início do século XX, a Dança Pós-Moderna vem para quebrar os paradigmas anteriores a ela.

Diante disso, alguns coreógrafos começam a questionar e construir novas maneiras de se fazer dança. “Esses coreógrafos reivindicam mudanças radicais na Dança Moderna, libertando-a do psicologismo e envolvimento social dos estilos anteriores e permitindo ao público grande liberdade de interpretação da dança” (NEDER, 2005, p. 8, apud OLIVEIRA e SANTINHO, 2013, p. 23). Nessa fronteira entre moderno e pós-moderno, destacaremos apenas os pioneiros.

Merce Cunningham<sup>11</sup> (EUA: 1919 – 2009) é conhecido como o precursor da dança pós-moderna, apesar de ter sido aluno de Martha Graham, ele é contra os modelos

---

<sup>11</sup> Em parceria com o músico e compositor Jonh Cage e com o artista plástico Robert Rauchenberg, Cunningham começou a buscar novas maneiras de criação em dança, assim, nessa parceria construíram “uma nova estética para a dança, lançando os princípios da Dança Contemporânea.” (LANGENDONCK, S/D, p.17).

da dança moderna, “sua evolução levou-o ao sentido oposto das teorias dentro das quais foi formado” (BOURCIER, 2001, p. 282). Cunningham deixa a escola de Martha Graham e busca novos ares e, em 1947, convicto de ter elaborado um método, abriu sua própria escola. Mas “apenas em 1953 alcançará a formulação completa de seu estilo (BOURCIER, 2001, p. 283).

Segundo a autora Rosana van Langendonck, são características da dança de Cunningham:

A independência entre as artes de um espetáculo de dança, onde coreografia, música e cenografia são construídas independente uma da outra; o método do acaso em suas construções coreográficas, fazendo sorteios e jogando dados no momento de criação de uma coreografia; a criação de coreografias para vídeos e filmes e a descoberta da diferença entre o olho da câmera e o olho humano na visualização do palco; o uso da tecnologia nas construções de suas coreografias, com o software Life Forms e, mais recentemente, na cenografia, com a apresentação de *Biped*. (LANGENDONCK, S/D, p.17-18).

Essa maneira de criar dança reverberou nos artistas nova-iorquinos, sobretudo, no grupo do Judson Dance Theater. Segundo as autoras Porpino e Ribeiro, o Judson Dance Theater:

Pode ser chamado de um coletivo de dança independente, já que se trata de um grupo unido por interesses espontâneos e não hierárquicos sem a presença de um diretor. Constituiu talvez o primeiro grupo de dança a considerar bailarino e criador a mesma pessoa, imprimindo aí uma profícua marca e impondo a importância de um tema que até hoje é atualíssimo na dança: o bailarino-coreógrafo ou, o criador-intérprete. (PORPINO e RIBEIRO, 2011, p.2).

São características do Judson Dance Theater: movimentos do cotidiano, uso do jogo lúdico para desenvolver as tarefas em tempo real com acordos prévios e não há a presença de um diretor como no modelo tradicional presentes no balé e na dança moderna, a proposta é que todos sejam autores de suas próprias danças. Conforme nos aponta Neder (2005, p.14, apud OLIVEIRA, 2014, p.27-28):

De 1962 a 1964 o grupo apresentou 16 “concertos” na Igreja Greenwich Village na Washington Square, NY. Qualquer pessoa que quisesse apresentar uma peça, vinha a uma reunião onde todos decidiam coletivamente qual seria o programa daquele concerto. Mais de 40 artistas, predominantemente coreógrafos, mas também artistas

---

visuais e músicos, mostraram seus trabalhos durante esse período, trabalhos que apresentavam uma ampla gama de concepções estéticas, mas sempre caracterizados pela experimentação com o movimento e as distintas formas de estruturá-lo. Os dançarinos investigavam movimentos cotidianos, usando estruturas improvisacionais e indeterminadas, pegando ideias emprestadas dos esportes, artes visuais e teatro. (NEDER, 2005, p.14, apud OLIVEIRA, 2014, p.27-28).

Alguns dos artistas do Judson Dance Theater merecem destaque pelo fato de seus nomes terem tido grande repercussão no que se refere ao uso da improvisação em tempo real e improvisação como método no processo criativo. São eles: Yvonne Rainer; Trisha Brown e Steve Paxton. [...] “Yvonne Rainer, que defende as ações cotidianas transformadas em dança; Trisha Brown, que trabalha com os problemas de acumulação de movimentos; Steve Paxton, que explora contato e improvisação” (LANGENDONCK, S/D, p.18).

Concordamos com as autoras Porpino e Ribeiro, quando finalizam seu artigo concluindo que:

Mas talvez, a principal característica desses artistas “pós-dramáticos” seja a opção pelo não uso da narrativa, tal como modelar na dança moderna, provocando maior explicitação de um corpo que é tomado como possibilidade de movimentos e suas variações, mais do que a fonte de emoção ou expressão. (PORPINO e RIBEIRO 2011, p. 05).

“O coletivo pesquisou corpo, movimento e dança e alargou as fronteiras da dança. Mais que isso, desterritorializou o conceito de dança, para reterritorializá-la como ponte, juntura.” (PORPINO e RIBEIRO, 2011, p. 04). Podemos perceber, portanto, que as experimentações desenvolvidas no Judson Dance Theater foram de extrema importância para o desenvolvimento da dança pós-moderna e, conseqüentemente, melhor apreensão de infinitas possibilidades de criação em dança.

A viagem está cansativa para você? Então, sugiro, assim como Cunningham, a jogar uma moeda para o alto, se cair cara: respire fundo, conte até 07 e continue a viagem; se cair coroa, tire uma soneca de 02 horas, e depois embarque novamente no trem. Falta pouco para chegarmos a terras brasileiras.

Nossa última parada é aqui no Brasil, iremos para Minas Gerais. Eu poderia te mostrar vários artistas que sedentos por algo novo, e ao mesmo tempo que falassem, em

suas danças, sobre a beleza e riqueza dos corpos brasileiros dançantes, todavia me limito a falar sobre dois que se tornaram um: os Vianna<sup>12</sup>.

No final dos anos de 1940 comecei a criar minhas primeiras coreografias, dançadas por mim e por minha amiga Angel, mais tarde companheira e mãe do meu filho. Esses trabalhos eram mostrados no interior mineiro [...] até que um dia entendi que Minas não tinha mais nada a oferecer: era tempo de seguir adiante. (VIANNA, 2005, p. 27).

Se eu pudesse escolher duas palavras que vejo na postura do artista, coreógrafo e professor Klauss Vianna seriam observação e intuição.

Eu sempre fui mais intuitivo do que estudioso. À distância e a observação foram os pontos básicos de toda minha vida [...] Movido por minhas curiosidades e insatisfações, procurei referências e informações em tudo que, para mim, se caracterizasse como uma pesquisa séria e honesta em relação à dança, ao teatro, ao corpo. Lógico que, nessa busca, certas influências vieram de tudo que me sensibilizou profundamente. Mas nunca me afastei das minhas intuições. (VIANNA, 2005, p. 22 e 69).

Ele observava tudo, as pinturas renascentistas, as pessoas nas ruas, as arquiteturas urbanas, o corpo nu, os corpos que cruzavam seu caminho, observava os corpos dos outros. Nas primeiras páginas de seu livro podemos observar pela escrita de um ser humano de olhos curiosos, que observar era sua tarefa favorita (me atrevo a dizer isto!).

Klauss com todas as suas pesquisas nos deixou um presente, era seu desejo nos dar algo. Ele deixou suas contribuições que nos alimentam e que nos possibilitam a pensarmos e repensarmos de que forma a técnica, seja ela qual for, influencia na nossa maneira de dançar:

O que posso dar às pessoas são informações para que criem sua dança honestamente, com técnicas que sejam convincentes para elas mesmas. Isso faz surgir um estilo pessoal, por mais semelhantes que essas pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança. (...) Para dominar uma técnica é preciso

---

<sup>12</sup> Em seu livro *A Dança (2005)*, Klauss Vianna narra sobre sua trajetória nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro. Klauss e Angel, juntos criaram, em 1959, “o Balé Klauss Vianna, em Belo Horizonte” (VIANNA, 2005, p. 38).

incorporá-la inteiramente: só assim o movimento flui com naturalidade e o bailarino dança como respira. Então, já não há mais preocupação em seguir uma técnica. Por isso, costumo dizer a meus alunos: eu não danço; eu sou a dança. É o que gostaria que todo bailarino sentisse. (VIANNA, 2005, p. 78 e 81).

Falar de Klauss e não falar de Angel, para mim, é meio incompleto, falta uma parte, um lado. Angel Vianna (minha xará) é “considerada pioneira e autora do movimento de dança contemporânea brasileira” (SALDANHA, 2009, p. 60). Durante o Balé Klauss Vianna, “Angel atuava como principal assistente de coreografia, primeira bailarina e coreógrafa” (SALDANHA, 2009, p. 63).

Angel e Klauss trabalharam juntos por alguns anos, casaram, tiveram um filho, posteriormente, se separaram. Ligados pela dança, ligados pelo amor. Pensamentos semelhantes, articulados. Articulações, ossos, apoios, contribuições. Quatro palavras, dois pensadores, duas grandes personalidades, um valioso trabalho, ambos juntos ou separados têm forte impacto em nossas vidas. Eles são um elo eterno...

Angel Vianna, mestra de todos nós, dedicou-se, desde muito, a pesquisar a arte do corpo em movimento. Contemporânea na arte de experimentar perceptivamente o corpo em suas múltiplas manifestações, sempre disposta a somar conhecimentos, reuniu em sua escola, seus saberes, práticas e pensamentos, guiados por uma pele que toca e é tocada, por um olhar que ouve, por um esqueleto vivo, por um corpo perceptível. (SALDANHA, 2009, p. 109).

Finalizo este artigo pensando nas 08 mulheres (Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Pina Bausch e Angel Vianna) que conheci, e o que elas tinham em comum. Detenho-me apenas em uma frase: estilo próprio.

A palavra vem do latim *stilus* (soco). Acima de tudo, o *estilete* designa um pequeno instrumento de metal com ponta afiada e a outra extremidade finalizada na forma de uma pequena espátula. Foi usado na redação atual, tanto na escola quanto em formas de rascunho, contas, diário, cartas, etc. Esta escrita foi praticada em comprimidos cobertos com uma camada de cera. A cera foi escrita por incisão com o *estilete*. Se você queria apagar um erro ou apagar uma escrita inteira que não era mais útil, para escrever outra coisa, a cera era suavizada com a outra extremidade do estilete que era uma espátula, criando “*tabularasa*” (mesa plana, desfoco e nova conta). O “estilo”, que ele escreveu, logo começou a significar sua maneira peculiar de escrever, seu “estilo”, bom ou ruim. (DECHILE.NET, 2019).

Portanto, “estilo” tinha originalmente uma função de escrita. Assim sendo, justifico minha maneira – marca de escrever. A escrita deste artigo é o meu estilo de escrever. Eu gosto do contexto histórico, gosto de visitar o passado, de sentir seus doces e sabores, sentir o vento no cabelo quando se viaja com o rosto na janela, ver as cores do passado, sentir seu cheiro. Você sabe qual é o cheiro do passado? Quais são as cores do seu passado?

Sei que nessa viagem ao passado, alguns fatos não foram mencionados, não era a minha intenção mencionar tudo, e nem poderia, há acontecimentos que não conseguiremos nos aprofundar, histórias, segredos, que não cabem aqui revelar. Mergulhando no passado pude visitar o tempo que sobrevoava minha mente-corção, por hora quero guardar o que vi e conheci, olho para o futuro sem desprezar o passado.

Por fim, concluo que tendo em vista que este resumo, dos dois períodos da história da Dança Moderna e Contemporânea com ênfase nos principais colaboradores de processos criativos em dança contemporânea, é um artigo inédito acredito que ele possa ser um tema direcionado a professores e coreógrafos com o intuito de estimular seus estudantes a conhecerem um pouco sobre os dois períodos da história da dança citados acima, contribuindo, portanto, como tema gerador de maior conhecimento nas formações artísticas e/ou docentes.

### **Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Argos. Chapecó, 2009.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COTRIM, Gilberto. **História Global: Brasil e Geral**. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

FARO, Antonio Jose. **Pequena história da dança**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa, 1ª Edição portuguesa, 2012.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. – São Paulo: Summuns, 2006.

OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Dança e Teatro: Intersecções e contaminações criativas**. Guarapuava: UNICENTRO, 2014.

PEREIRA, Roberto; SALDANHA, Susana. (Orgs.). **Ao lado da crítica: 10 anos de crítica de dança: 1999-2009**. Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

SANTINHO, Gabriela; OLIVEIRA, Kamilla. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SOUZA, Eliza Teixeira de. François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, RS, v. 2, n. 2, p. 428-456, jul./dez. 2012. ISSN 2237-2660.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

### **Referências da internet**

DECHILE.NET. Estilo: Etimologia, 2019. Disponível em: <  
<http://etimologias.dechile.net/?estilo>> acesso em 15 de junho de 2019.

LANGENDONCK, Rosana. História da dança. S/D. Disponível em  
<[http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao\\_leitura/historia\\_danca.pdf](http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao_leitura/historia_danca.pdf)> acesso em 20 de junho de 2019.

RIBEIRO, Cibele; PORPINO, Karenine de Oliveira. A dança pós-dramática do Judson Dance Theater. **Portal Abrace**. Natal, RN, 2011. Disponível em <  
<http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/RIBEIRO,%20Cibele.pdf>> acesso em 02 de outubro de 2019.