

**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM CIÊNCIA DA ARTE**

WALESKA LOPES DE ALMEIDA BRITTO

A INTENCIONALIDADE NA DANÇA



NITERÓI

2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE**

WALESKA LOPES DE ALMEIDA BRITTO

A INTENCIONALIDADE NA DANÇA

WALESKA LOPES DE ALMEIDA BRITTO

A INTENCIONALIDADE NA DANÇA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Ciência da Arte, do Instituto de Arte e Comunicação
Social, da Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.
Linha de pesquisa: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. Ued Martins Manjud Maluf

Niterói
2008

B862 Britto, Waleska Lopes de Almeida.
A intencionalidade na dança / Waleska Lopes de Almeida Britto. –
2008.

110 f.

Orientador: Ued Martins Manjud Maluf.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Ciência da
Arte, 2008.

Bibliografia: f. 107-110.

1. Dança. 2. Fenomenologia. 3. Percepção. 4. Intencionalidade
(Filosofia). I. Maluf, Ued Martins Manjud. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social. III. Título.

CDD 793.3

WALESKA LOPES DE ALMEIDA BRITTO

A INTENCIONALIDADE NA DANÇA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Ciência da Arte, da Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para a obtenção
do Grau de Mestre. Linha de pesquisa:
Fundamentos Teóricos.

Em 31 de março de 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ued Martins Manjud Maluf

Prof. Dr. Werther Holzer

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado

Niterói
2008

DEDICATÓRIA

A meus filhos Caio Vinicius e Rafael Raoni que
com bravura se empenham na batalha da vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Ued Maluf, meu orientador, que com verdadeiro reconhecimento e carinho recebeu minha originalidade.

Ao Professor Dr. Werther Holzer por ter, no momento preciso, me direcionado com exatidão o sentido que deveria dar a minha proposta artística conceitual, encorajando-me na minha ousadia.

Ao Professor Dr. Marcus Vinicius por me fazer perceber meu sentido de vida, que desvela minha paixão pela dança e meu despertar como artista-cientista.

A Professora Ms. Katya Gualter por compreender-me no processo de encontro com as artimanhas do conhecimento.

Ao Professor Ms. André Meyer por ter me acompanhado no momento mais difícil da minha, me incentivando e colaborando fielmente para que se materializasse toda essa trajetória.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte no qual tive o prazer de adquirir o conhecimento através de suas disciplinas.

A Professora Silvia Franchini pelo nascimento de uma amizade enveredada nos caminhos da arte fílmica.

A Professora Ms. Maria Alice Motta pelo fiel empenho em sua proposta, evidenciando-me por uma nova abordagem de sentido para meu fazer artístico.

A Professora Ms. Lara Seidler pela sua altivez reflexiva nos momentos mais intensos desse processo.

Ao Professor André Bern por ter mantido a tradição, por comparecer no momento decisivo e solucionar a questão.

Aos meus alunos da Universidade Federal do Rio de Janeiro do Curso Bacharelado em Dança, pela dedicação e por terem mergulhado em minha proposta, durante todo o processo.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A minha mãe que encaminhou-me desde cedo pelo sentido artístico que todo ser deve seguir.

Aos meus filhos que juntos lutamos para que se realizasse esta tarefa.

Ao Mauricio de Souza meu mais novo e revelador amigo, sempre presente nos momentos mais importantes, me revelando sua força de realização, sua paciência e sua compreensão nos momentos de reflexão.

Ao meu irmão Arthur pelo incentivo constante.

A minha amiga Márcia, ao Leonardo e querida Danielle, por fazerem parte de minha vida.

Ao Marcio Junior por me compreender e atender com profissionalismo nos contratempos dessa tarefa.

A Ana Maria por me acompanhar nessa trajetória com sua atenção.

·
A Deus pelo encontro novamente com o novo, sendo assim, me permitindo estar no caminho certo, proporcionando-me vislumbrar o vasto horizonte, que agora se constrói, por fazer sentido.

RESUMO

Esta pesquisa visa uma análise fenomenológica na dança e investiga por sua essência sua conformação como fenômeno, situando-a como ser no mundo. Refere-se de imediato à região intersubjetiva, ao universo artístico, permitindo alcançar os primordiais impulsos geradores da criação da linguagem. Tem pelas referências teóricas, delineadas no corpo deste trabalho, uma contribuição essencial que norteia a concretização do registro escrito deste fenômeno. Como eixo central a pesquisa apóia-se na Fenomenologia da Percepção, vertente esta teorizada por Maurice Merleau-Ponty, que permitiu o ingresso no fenômeno, pela consciência perceptiva, estruturada pela intencionalidade. A dança percebida como fenômeno foi abordada também como ciência das essências, compondo-se como ciência da dança, para penetrar na ontologia em busca de intencionalidades, promotora de novas criações. Dois importantes representantes da dança contemporânea foram visados como dispositivos para a análise do conceito de intencionalidade, são eles: o diretor/coreógrafo William Forsythe que foi investigado através de sua obra *The Loss of Small Detail* e a professora Emérita Maria Helena Pabst de Sá Earp que foi investigada por sua Teoria Fundamentos da Dança, uma teoria utilizada nos dias atuais como a coluna vertebral do Curso Bacharelado em Dança da Universidade do Brasil. Tal empreitada visa compreendermos, pela genealogia o fazer artístico, a intencionalidade presente na dança. Assim, valoriza o sentido que está contido na obra, abole o hiato, que por ventura possa surgir, pelo uso incondicional da oralidade como processo de divulgação. E finalmente permite que a obra seja desvelada fielmente para gerar novos eixos criadores na dança, intencionalmente tomados pelo conhecimento verdadeiro, pela força que a obra analisada possui.

Palavras-chave: dança; fenomenologia; percepção; intencionalidade.

ABSTRACT

This research aims at a phenomenological analysis in dance and investigates through its own essence its configuration as a phenomenon, thus establishing it as a being in the world. It refers immediately back to the inter-subjective region, the artistic universe, allowing one to reach the primordial impulses which generate the creation of that language. Among the theoretical references outlined in the body of this investigation, there is an essential contribution which leads to the accomplishment of such a written record of this phenomenon. It is sharply focused on the Phenomenology of Perception, a branch which came into light by Maurice Merleau-Ponty, who granted the ingression into the phenomenon through perceptive consciousness, structured by intentionality. Dance, understood as a phenomenon, has also been approached as science of essences. It was then put together as science of dance in order to penetrate into the ontology by seeking intentionalities, fostering new creations. Two important representatives of contemporary dance have been targeted as apparatuses for the analysis of the concept of intentionality, namely: director/choreographer William Forsythe, investigated in *The Loss of Small Detail*, and emeritus professor Maria Helena Pabst de Sá Earp, examined in her Fundamentos da Dança, a theory which is currently used as the backbone of Bachelor's Degree in Fine Arts – Dance, offered by University of Brazil. Furthermore, this investigation seeks to understand by means of genealogy the artistic endeavor, the intentionality which is present in dance. Therefore, it estimates the sense which is intrinsic to the work, abolishes any hiatuses which may arise by the unconditional use of orality as a publicizing process. At last, it allows the work to be faithfully unveiled so as to foster new creative axes in dance, which can be entirely moved by true knowledge and the power an investigation has after being properly examined.

Keywords: dance; phenomenology; perception; intentionality.

Sofro porque não sei viver o que sei da vida. Não sei fazer o que sei como é. E sei fazer e sei saber o que tantos não sabem...

Escrever é lutar contra todos os estados de espírito pelos quais cada pessoa passa, nesse feixe um tanto esquizofrenizante de oscilações temperamentais, ou humorais de que somos constituídos, eternos mutantes do nada, ou seja, de nós próprios.

Nascer é não ter idade para a Revelação.

A Verdade está para o homem como o ouro para o garimpeiro. Ele acha pedras de ouro. Não acha o ouro. Há outros, pedaços da verdade una do ouro. Garimpeiros do Absoluto, temos casuais encontros com a Verdade, com fragmentárias moléculas de nossa participação no uno-ouro-Verdade do cosmos.

Arthur da Távola. *Crônicas Mevitevendo*.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO	13
2 NO LABIRINTO DA ESSÊNCIA DE MERLEAU-PONTY	16
2.1 A Formação do Ser Moderno	16
2.2 O Ser no Mundo	24
2.3 A Consciência Perceptiva	28
2.4 O Corpo Próprio	33
2.5 Arte e Fenomenologia	34
2.6 O que é Dança	36
3 A EXPRESSÃO MOTORA	40
3.1 Corpo Linguagem	40
3.1.1 Laban e a Dinâmica do Movimento	55
3.2 Corpo-Motor	59
4 A INTENCIONALIDADE	63
4.1 O Ser Dança	63
4.2 Considerações Iniciais	65
4.3 O Balé como Gênese: William Forsythe	67
4.4 A Ginástica como Gênese: Helenita Sá Earp	78
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Luis XIV no papel de Rei Sol	42
Figura 2	Noverre	43
Figura 3	Isadora Duncan	47
Figura 4	Duncan no Pártenon	48
Figura 5	Desenhos relacionados aos movimentos de Isadora Duncan	49
Figura 6	Michel Fokine	50
Figura 7	Rudolf von Laban	52
Figura 8	Laban à direita com seus alunos na exploração do corpo nu	53
Figura 9	Cinesfera	57
Figura 10	A ginástica rítmica de Émile Jacques-Dalcroze, execução dos movimentos que ilustram as operações fundamentais da respiração	61
Figura 11	<i>Steptext</i>	75
Figura 12	William Forsythe	75
Figura 13	<i>The Loss of Small Detail</i>	77

INTRODUÇÃO

Há muito tempo, venho tecendo relações com a dança. Venho habitando-a pelo potencial da ingenuidade sem perceber que já se estabelecia, na forma de movimento corporal, uma maneira própria de expressar artisticamente meu olhar no mundo. O meu fazer artístico se fez como dança desde muito cedo e manteve-se por todo o decorrer da minha vida, como uma criança inocente no mundo, ainda afastada de suas influências; como a que estabelece relações com as coisas a seu modo, ainda naturalmente. Conseqüentemente, foi possível estabelecer contato com imediata identificação, o que poderia não ter sido possível se o talento não se desenvolvesse por este viés artístico. No entanto, a relação se fez, e este contato inicial só foi permitido graças ao sentido inconsciente que um verdadeiro ser possui, uma ação do inconsciente do ser humano, que deixa manifestar o que não conhece e se permite a procura de algo que ainda não identifica. Minha mãe, que me iniciou no desenvolvimento espiritual pelo caminho da arte do movimento. Matriculou-me no curso profissional de dança como uma maneira de desenvolver-me na integralidade de meu corpo. Estudei com a intenção de profissionalizar-me na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, hoje Escola Estadual de Danças Maria Olenewa.

Este curso tem a duração de nove anos de estudos em dança. Sua coluna vertebral é a formação acadêmica do movimento, o balé. Porém, não se fecha nisso, seu currículo era amplo, incluindo a dança moderna e danças características (dança espanhola, dança afro-brasileira, jazz), pois, na época, os ideais modernistas influenciavam ativamente o pensamento artístico, provocando mudanças no fazer da linguagem do movimento. A dança se abria à procura do movimento individual em oposição à dança acadêmica. Hoje somente se encontram em seu currículo a dança contemporânea e o balé, além de disciplinas teóricas que na época já faziam parte de seu currículo. Podemos dizer que era um curso diversificado em referência ao nível técnico de ensino. O estado o mantém como preparação técnica para indivíduos que queiram se profissionalizar na dança. Sua função primordial é o aprimoramento técnico do bailarino para que este, ao alcançar um trabalho físico corporal, esteja condizente com as exigências do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, assim, ingressar em seu corpo de baile. Contudo, devido ao

fato do currículo também conter disciplinas teóricas, havia uma preocupação quanto à estruturação do balé pelo viés do ensino. Algumas de suas disciplinas continham conteúdos pedagógicos, mas na verdade seria o próprio corpo do bailarino que o ensinaria a desenvolver seu potencial direcionado para o ensino. Assim, o balé acadêmico foi se constituindo no Brasil. Mas a sua necessidade de ensino moveu bailarinos, já aposentados, a enveredarem na prática de ensino do balé, inaugurando a Dança como curso de nível superior de graduação. Faculdades de dança se instituíram no Rio de Janeiro e a procura por uma formação em ensino de Dança começa a se estabelecer na nossa sociedade contemporânea.

A minha história começa a se consolidar com a dança, nestes nove anos de estudos, acometida por pontos divergentes que surgiam na dança, como ensino e como maneira de se movimentar. Alguns artistas caminham até hoje nos moldes acadêmicos do balé; outros deram um novo sentido a suas danças. Veremos essas características desenvolvidas no corpo deste trabalho.

Falaremos de movimentos que não são executados pelo viés da arte, mas que experimentamos em toda nossa vida escolar: a ginástica. Esta é uma maneira de executar os movimentos que mantém o foco no vigor físico do indivíduo. É uma área de pesquisa que se apresenta mais consolidada em relação ao ensino. Pois, em sua trajetória se verifica na vontade de alguns de seus pensadores, a necessidade de levar o sujeito a melhorar sua auto-estima pelo prazer de executar o movimento e manter sua forma física, o que vai permitir que ele (o sujeito) encontre o equilíbrio necessário para a vida, por seu corpo integral, psíquico e físico. Mas, para chegar a tal equilíbrio a ginástica sofreu modificações pelos mesmos pensadores da dança na modernidade: François Delsarte, Émile Jacques-Dalcroze e Isadora Duncan. São figuras que se destacaram por seu fazer artístico relacionado à linguagem do movimento, se fizeram presentes por suas individualidades. Delsarte mobiliza o corpo todo para a expressão, Jacques-Dalcroze utiliza a música para compor relações harmoniosas para o movimento que o corpo constrói e para Duncan seu instinto seria sua força para dançar sua própria vida.

Nessa divergência modernista em relação ao movimento, é onde encontraremos dois grandes nomes da dança, dois artistas pensadores do movimento como expressão, que necessitam de uma linguagem corporal para darem o sentido singular de vida: William

Forsythe e Maria Helenita Pabst de Sá Earp - dois expoentes da dança que legam ainda hoje sua obra através de seus discípulos. Forsythe ainda se encontra em plena atividade, pois ainda é destaque na contemporaneidade, já Helenita, professora aposentada da Universidade do Brasil, deixa sua obra, através de seu conhecimento registrado como Teoria Fundamentos da Dança, que é transmitido oralmente por seus discípulos, sem registro escrito e mesmo assim constitui-se como a coluna vertebral do Curso de Bacharelado em Dança dessa mesma universidade. Curso que freqüentei, me graduei e experimentei por quatro anos, através da prática e do conteúdo teórico, registrados pelos próprios discípulos de Helenita, objetivado nessa teoria e que me causou muitas inquietações, levando-me a enveredar minha pesquisa pelo caminho que trilharemos ao longo dessa tese.

Tais experiências suscitaram-me a buscar, seguindo as idéias de Maurice Merleau-Ponty uma intencionalidade na dança, pois os caminhos que se apresentaram à minha frente como pesquisadora, investigadora, intérprete, bailarina e artista da linguagem do movimento, da dança, me mostraram as múltiplas possibilidades de sentidos que podem ser atribuídos ao mundo através dessa arte, aquela que escolhi para reconhecer o meu próprio sentido. Para nos situarmos de forma coerente neste caminho, teceremos nosso trabalho pelo estudo da percepção, num viés fenomenológico, descrito pelo filósofo contemporâneo Maurice Merleau-Ponty, pois, pela escolha do estudo da dança como fenômeno, a sua fenomenologia nos permitirá uma abordagem científica através de suas essências, como meio pelo qual se conhece a coisa em si, como uma ciência das essências. Dessa forma faremos uma ciência da dança, mergulhando na sua ontologia que é permitida pelo método científico que a própria fenomenologia nos permite evidenciar. Dessa maneira compreenderemos o sentido da intencionalidade da dança que há muito tempo buscamos como artistas.

Em nosso recorte recorreremos à história do movimento modernista, buscando o sentido desse movimento através dos filósofos e artistas da linguagem do movimento. Abordando suas energias influenciadoras, para que assim possamos solidificar uma coerência em nossas abordagens. Esse trabalho se constituirá das forças encontradas em cada etapa da pesquisa e que confirmarão a nossa intenção: a intencionalidade na arte do movimento.

Para tanto, teremos como objetivos: enfatizar as potências individuais do pensamento modernista; revelar a dança e a ginástica como potentes vertentes do movimento corporal; mostrar através da obra de William Forsythe a sua intencionalidade; demonstrar que há também outra intencionalidade na obra Teoria Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, que não é a evidenciada no Curso de Bacharelado em Dança da UB.

Não pretendemos aqui desenvolver uma história da dança. Há muitos artistas desse movimento que são importantes, cuja obra não trataremos aqui, e, mesmo no caso dos pensadores que consideramos, não foram os seus textos, mas suas obras (a Teoria Fundamentos da Dança de Helenita e o processo do movimento de Forsythe) que mais nos atraíram a atenção. A proposta da procura da intencionalidade pode ser melhor caracterizada como uma tentativa para encontrar no nosso pensamento um acesso à questão central: maneira como se processa o ensino da dança na Universidade do Brasil. Tentaremos com nossa pesquisa, a observação da intencionalidade desses artistas, para contribuir com a consolidação da Dança nas universidades, apontando assim o lugar que se constitui como hiato na TFD.

CAPÍTULO 2

NO LABIRINTO DA ESSÊNCIA DE MERLEAU-PONTY

É pela busca do saber que nos embrenhamos pela trilha do conhecimento. Para essa adesão ao conhecer, vamos adotar um método que norteará o nosso caminho. É à filosofia que nos amalgamaremos com solidez, com a certeza de permanecermos no mundo. Para tanto, captar a motivação que delimita o campo de uma atividade filosófica na contemporaneidade é de fato pertinente, pois sabemos que a filosofia responde a certas exigências. Sabemos também que ela não vai delimitar um objeto, mas o concerne ao que é em sua complexidade e o conheceremos pelo modo de como conhecê-lo.

Merleau-Ponty desvela um fascinante mundo. Caminha pelo viés da fenomenologia para embriagar-nos de percepções. Na sua vertente fenomenológica da percepção encontraremos um corpo próprio, capaz de revelar-se num fascinante mundo, através de sua experiência no próprio mundo. Para isso, leva-nos a navegar pelo mar das relações do ser no mundo, transitando no mais real e prazeroso mundo, pois é no retorno desse ser para reconhecer-se na realidade e dela tirar um ser da verdade, que surge esse ser no mundo.

2.1 A FORMAÇÃO DO SER MODERNO

Merleau-Ponty pode ser considerado um dos filósofos mais radicais, que de certo modo traça novos pensamentos que se contrapõem aos ideais da modernidade, que dava à razão e ao ser pensante um lugar privilegiado. Merleau-Ponty dá ao corpo uma marca ontológica que jamais havíamos visto anteriormente. Para conhecer esta quebra do pensamento provocado por este filósofo, será necessário brevemente descrever alguns paradigmas modernos que serão transformados em sua filosofia.

A modernidade pode ser avaliada pelas profundas transformações que ocorreram no século XVI, marcadas por verdadeiras descobertas, acarretando para a autoridade institucional e o saber a incerteza, causando a perda de suas credibilidades. Descartes inaugura uma das vertentes do pensamento moderno, quando se empenha em buscar pela razão — a luz natural que o homem possui em si —, sua racionalidade, determinando, desta forma, sua decisão pelo viés da interioridade. Indagava-se para saber como as obras

humanas podiam ser tão belas, quando criadas por um homem que estaria atento apenas às exigências da razão.

Descartes no seu intento alega a procura para reformar seus próprios pensamentos, de se instruir para construir um terreno todo seu, desfazendo as opiniões as quais um dia deu crédito. Percebe que as variadas vozes não lhe são prova para construir as verdades e passa a acreditar na veracidade de um só homem e se sente compelido a tentar conduzir a si mesmo. Embriaga-se de seu interior e parte a procura do verdadeiro método para chegar ao conhecimento de todas as coisas que seu espírito fosse capaz de captar. Aplica seu método no estudo algébrico e se sente seguro em utilizar, em tudo, sua razão. Baseia-se em quatro preceitos: conhecer a coisa como verdadeira pela sua evidência como tal; dividir por etapas cada uma das dificuldades que surgissem; conduzir por ordem, começando pelos objetos mais simples, os seus pensamentos; enumerar e revisar a ponto de certificar-se de não ter omitido nada, com a esperança de fazer com que seu espírito se acostumassem com a verdade, pois “[...] havendo apenas uma verdade de cada coisa, todo aquele que a encontrar sabe a seu respeito tanto quanto se pode saber; [...]” (DESCARTES, 1983, p.40).

É por compreender a linha mestra do pensamento de Descartes, que entenderemos também o sentido da modernidade, que está estreitamente relacionada à ruptura com a tradição e a valorização do indivíduo livre e autônomo, discernido pela razão entre o conhecimento obscuro e o verdadeiro. Tais sentidos são o grande valor do pensamento de Descartes e que tem como marcas: a crença no poder da razão humana individual, a metáfora da luz como clareza que se opõe ao obscurantismo e a idéia da busca pelo progresso que orienta sua tarefa.

Como alicerce de seu projeto resolve formar para si uma moral provisória, pois quer aperfeiçoar cada vez mais seu juízo e, para isso, crê no bom senso, que o leva a acreditar que o ser humano munido de sua racionalidade e com um espírito aplicado para o bem, terá os meios pelos quais poderá conhecer a distinção entre o homem e os animais. Sendo a racionalidade própria da natureza humana, deduz que o homem possui a possibilidade do conhecimento, é convicto em suas decisões e acredita que nada está em nosso poder, somente o pensamento. Assim emprega sua vida ao cultivo da razão e procura conhecer a verdade das coisas segundo seu método, nos levando a concluir que empenha seu espírito

para buscar, no sujeito pensante, a fonte do conhecimento das coisas do mundo e demonstrando-nos o sentido de seu subjetivismo.

Descartes pretende encontrar um fundamento seguro para a construção do conhecimento, que será a conclusão do argumento do *cogito*¹, a célebre frase: “eu penso, logo existo”, através da refutação do ceticismo. No Discurso do Método “[...] era tão firme e tão certa [...], julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava.”, escreve Descartes (1983, p. 46). Sua busca está na certeza imune ao questionamento cético para construir seu conhecimento por bases sólidas.

Para ocupar-se com a pesquisa da verdade passa a determinar como falso tudo aquilo que possa suscitar dúvida. Assim, formula uma dúvida metódica, pois toda proposição deve ser rejeitada, caso haja motivo para dúvida. Lança sua dúvida até mesmo para as nossas faculdades cognitivas, os nossos sentidos que são nossa fonte para conhecer o mundo natural. Descobre características da realidade que são comuns aos sonhos e à percepção, como quando acordado. As cores e as formas são deduzidas como características que existem independentes de se estar sonhando ou não.

Mas, ainda que os sentidos nos enganem às vezes, no que se refere às coisas pouco sensíveis e muito distantes, encontramos talvez muitas outras, das quais não se pode razoavelmente duvidar, embora as conhecêssemos por intermédio deles: [...]. (DESCARTES, 1983, p.86).

Mais uma vez concebe um “gênio maligno” que o engana quanto à existência das coisas, que tem o poder de penetrar na sua interioridade para desfazer todas as suas certezas e conclui que, para aceitar algo como verdadeiro, é preciso não estar sujeito à menor dúvida. Porém, para ser enganado, é preciso que exista, se existe é porque pensa e se pensa tem que existir: logo o próprio pensamento é imune à dúvida. Comenta Marcondes: “Chegamos assim à primeira certeza, à verdade necessária do *cogito*.” (2004, p.167).

Como ele não concebe a perfeição de algo mais perfeito do que a si, tirado de si mesmo, delibera existir algo de outra natureza fora de si, fora do corpo que contenha todas as perfeições, Deus, algo mais perfeito que lhe deu tudo o que possui. É neste ponto que passa a acreditar que a evidência da razão deve sempre nos persuadir, pois é pela evidência

¹ Do latim *cogito*, “penso”.

da razão que as idéias têm algum fundamento de verdade. Neste momento Descartes consegue sair de si e alegar algo além do *cogito*. Marcondes nos mostra que Descartes passa do idealismo para o realismo, cuja existência e inteligibilidade desse exterior é a existência de Deus e que faz a correspondência entre a idéia e o objeto exterior.

No seu raciocínio refaz o mundo pela falsa hipótese da sua formação e cria o seu mundo pelo início, com toda perfeição que pode dá-lo, parte para os princípios inteligíveis, fazendo ver as leis da natureza e demonstrando seus efeitos pelas causas, somente para uma finalidade metodológica e constitui pelo reducionismo um animal desprovido de alma. Esta argumentação coloca em questão todo o seu conhecimento adquirido. Reconhece a diferença entre o homem e os animais, demonstrando que não testemunham o que pensam no que dizem e, portanto, deduz que os animais não possuem razão. Pela mesma condução é impelido a compreender que os animais possuem uma alma diferente da nossa cuja natureza é somente a de pensar, pois é uma alma racional e “[...] que é preciso que esteja junta e unida estreitamente com ele para ter, além disso, sentimentos e apetites semelhantes aos nossos, e assim compor um verdadeiro homem.”, diz Descartes em O Discurso do Método (1983, p. 62).

Marcondes (2004) nos leva a reconhecer Descartes como um pensador que faz disso uma experiência da vida e, com isso marca, pela linguagem autobiográfica, uma manifestação típica do individualismo, uma marca do pensamento moderno, no qual o sujeito pensante entra em cena e a obra impõe-se por seu autor. E por seu argumento do *cogito* impõe um idealismo radical e isola a consciência do mundo exterior e do corpo como fonte do conhecimento legítimo e verdadeiro.

Esta centralidade na razão e essa valorização do conhecimento serão vistas como fatores limitadores que não darão conta da totalidade da existência, pois não serão aceitas como a melhor maneira de entender a relação do homem com a realidade. Assim, surge uma reação contra o racionalismo, uma procura por uma nova forma de expressão e assim um novo movimento se desenvolve. Elabora-se o pensamento romântico como reação inicial ao cartesianismo.

O Romantismo se apresenta mais como uma atitude do que como um estilo de pensamento, pois não havia uma preocupação com a explicação da realidade, não se queria fundamentar um único conhecimento. Surge por uma necessidade de determinada

expressão estética, que valoriza a emoção e o sentimento. É a experiência individual e sua relação intuitiva com a realidade, com a natureza, que contam. Recorre ao mito, à religiosidade para elaborar suas metáforas. Buscavam a liberdade, a superação dos limites, para, dessa forma, desenvolverem, sobretudo uma estética, que culmina na filosofia da estética que é portadora de necessariamente uma ética. A estética, agora, é como núcleo da experiência da realidade. Poesia, romance, drama suscitam questões filosóficas, demonstrando que as fronteiras nem sempre são claras para a definição do que é uma obra de arte, obra de filosofia, havendo momentos de ruptura e transição e, nesse pensamento se provoca a necessidade de repensar a filosofia. Esta influência será sentida mais tarde quando Merleau-Ponty aproxima a criação de conceitos à criação dos artistas.

Nietzsche, em sua fase inicial quando ligado a Wagner, é um de seus representantes, rompe com a estrutura racionalista, de maneira individual, abrindo caminho para alguns dos mais importantes desenvolvimentos da filosofia contemporânea, comenta Marcondes (2004).

Para Nietzsche, não existe uma questão epistemológica, seu trabalho está na crítica à tradição filosófica moderna. Sua discussão se dá a partir do surgimento da filosofia grega clássica para procurar subverter a imagem filosófica de sua época. Descobre que algo se perdeu entre o período arcaico e o clássico da filosofia grega com Sócrates e Eurípedes.

Para Machado (1999), a partir de Nietzsche, a ciência e a razão são consideradas pela primeira vez suspeitas, delimitando um problema novo. No entanto, por detrás desta questão de Nietzsche intenciona-se uma crítica à verdade, uma investigação sobre a própria verdade como valor superior, uma crítica ao valor epistemológico. Em uma de suas duas direções principais, comenta Machado (1999), Nietzsche deseja explicitar os fundamentos morais da ciência, apontando a arte como um modelo alternativo da racionalidade. Valoriza a arte trágica da Grécia Arcaica, portadora de sensibilidade exacerbada para o sofrimento, no combate à pretensão da ciência em aprisioná-la.

Pela visão de Machado (1999) a arte grega diviniza a vida, pelo que significa tornar belo, para trazer a calma e liberdade com relação às emoções contra a dor, o sofrimento, dando ao seu mundo, contudo, uma beleza pela aparência. Se há uma aparência, haverá uma essência, porém a beleza aparente é um fenômeno que tem como objetivo velar a verdade essencial do mundo. É, também, a intensificação das forças da vida que aumenta o

prazer de viver. Neste processo, forma um mundo da individuação, da consciência de si e da necessidade da transfiguração, como característica da arte, se faz como um desejo originário de aparência. Para Nietzsche o elogio da aparência significa uma necessidade para a intensificação da vida e sua individualidade é evidenciada por esta apologia da arte.

Continua Machado (1999) nesta valorização do apolíneo, esta arte desconsidera um outro instinto estético da natureza, o dionisíaco que se apresenta como o aniquilador da vida, cuja dor se expressa das profundezas da natureza. Tal experiência assinala a ruptura com a individuação, cujo homem se reconcilia com a natureza e os outros homens, há uma desintegração do eu, a subjetividade é abolida, marcando um comportamento em êxtase numa embriaguez e experiência orgiástica. É uma negação do indivíduo, da consciência, para sentir, na natureza, um estado de êxtase.

Sofrendo tais influências, a arte grega passa a admitir uma nova estratégia: integra o próprio elemento dionisíaco, transformando a dor do horror em representação capaz de tornar a vida possível, acontece a integração da experiência deste mundo com o helênico, aliviando-o do elemento irracional, espiritualizando-o e assim um fenômeno natural é transformado em fenômeno estético. Esta conciliação entre mundos que Nietzsche intenciona valorizar, se caracteriza como arte trágica, possibilita a união entre essência e aparência. É uma articuladora dos instintos da natureza, possibilitando a experiência trágica da essência do mundo.

Machado (1999) aponta que é pela arte que o homem tem a experiência da vida, desencadeando tal experiência estética como uma “contra-doutrina”, na luta de Nietzsche, que se manifesta contra a metafísica e a ciência, levando a formulação de uma análise entre a razão científica e o saber artístico, com ênfase no valor artístico, pois é uma atividade que proporciona o questionamento da existência como alternativa da racionalidade.

Para Nietzsche o conhecimento não é um instinto do homem, ele foi inventado. Partindo desse princípio averigua que o conhecimento não é o valor principal do homem e sim os instintos. Nesta visão, o instinto está na crença do conhecimento ou da verdade, acarretando concluir que a verdade não tem como critério a existência e a certeza e sim a crença, pois o instinto do conhecimento é uma fonte moral e a verdade aparece como uma necessidade social que passa a ser definida como antecessora das conseqüências nefastas da mentira, pois, pelo valor agradável da mentira, ela também é bem-vinda. Por essa reflexão

da ênfase à ilusão, determinando que a ilusão é essência em que o homem se criou e daí sua individualidade está na apologia da arte, pois a arte é realidade e se faz como a afirmação da aparência, por acreditar nela, já que a vida também é aparência, ilusão. A arte está do lado da vida, pois a vida não despreza a ilusão. Por outro lado, o movimento instintivo da ciência nos leva a aniquilar a ilusão, crendo desta forma na inquietação provocada pela arte. Então arte e ciência são antagônicas pelo campo da ilusão. Mas sua intenção não é desvalorizar a ciência e sim dominá-la para determinar seu valor, para estabelecer até onde ela pode se desenvolver, formulando a questão do limite, descreve Machado (1999).

Para se obter o conhecimento deve-se querer até a ilusão, assim a arte é uma alternativa para a ciência, que passa a doar suas características ao conhecimento e, para que este tenha valor, seja verdadeiro ou falso, é preciso estabelecê-lo pela prova de força, não por provas lógicas. Na verdade Nietzsche quer opor o trágico ao lógico utilizando critérios artísticos, para definir o conhecimento e negar a verdade em favor do valor da aparência.

Controlar a ciência, limitando o instinto de conhecimento, é impor ao conhecimento o valor da ilusão ou a ilusão como um valor tão importante quanto a verdade; é, portanto pensar o valor do conhecimento neutralizando a questão da verdade ou falsidade privilegiando a dimensão da força, que é a marca dos valores artísticos. (MARCONDES, 1999, p. 44)

No decorrer de seu trabalho, Nietzsche produz uma homogeneidade temática, que percorre toda sua reflexão, que se traduz como a característica fundamental do seu projeto, a transvalorização de todos os valores, que aparece nas suas estratégias – criticar pela arte trágica, os valores morais e epistemológicos da metafísica, que vigoram na modernidade — para a refutação do platonismo —, é uma oposição aos valores superiores e mesmo a sua negação, propondo novos valores, novas possibilidades de vida.

Sob muitas características apontadas acima, no desenvolvimento de nosso pensamento, principalmente apontadas na contraposição entre Descartes e Nietzsche, fica compreensível entender, que ainda somos herdeiros do pensamento moderno. Um conceito que está relacionado àquilo que rompe com a tradição, portanto está relacionado a um sentido positivo de transformação, trazendo em si idéias de ruptura, inovação, opondo-se ao

que é anterior. Duas noções fundamentais estão relacionadas ao modernismo e que devemos manter em mente: a idéia de progresso e a valorização da subjetividade interiorizada e individual como lugar de certeza e verdade.

Por outro lado ficaria incompleta a nossa análise se não buscássemos relacionar alguns pensadores contemporâneos com a tradição e integrá-los como ponto de apoio para a nossa análise, pois sabemos que o projeto moderno tem como objetivo a busca pela fundamentação do conhecimento e da teoria científica, pela análise da subjetividade, do sujeito pensante dotado de uma consciência, caracterizado por uma determinada estrutura cognitiva e por sua capacidade de ter experiências sobre o real.

No entanto o pensamento contemporâneo pode ser visto como resultado da crise da modernidade iniciada desde Nietzsche. Sabemos que o moderno é o que rompe com a tradição, mas a modernidade tornou-se a nossos olhos uma tradição, pois a própria ruptura constitui a tradição e essa tradição volta-se para si mesma, portanto nesse paradoxo anuncia-se o destino da modernidade como contraditória a si mesma. Por essa aliança contraditória se desvela o moderno como negação da tradição, ou tradição da negação, uma afirmação que nega e ao mesmo tempo afirma a arte, traz sua grandeza e sua morte.

Mas o paradoxo ressurge: o que poderia ficar como valor autêntico do novo, na idolatria moderna, envolvendo-a e forçando-a a uma constante renovação, senão aquilo que Nietzsche — que atacava a modernidade chamando-a de decadência — denominava o eterno, isto é, o retorno do mesmo que se dá como um outro — a moda ou o kitsch? O conformismo do não-conformismo é o círculo vicioso de toda vanguarda. (COMPANGNON, 2003, p.11)

Várias outras questões surgem no pensamento contemporâneo, por exemplo, o ataque à centralidade atribuída à noção de subjetividade para se fundamentar o conhecimento. A subjetividade e a capacidade do sujeito pensante de ter experiências sobre o real serão criticadas por várias frentes filosóficas. Destarte a linguagem será a alternativa para explicar nossa relação com a realidade, por uma relação de significação. Por sua natureza, como a linguagem fala do real, emergirá como um problema central na filosofia contemporânea representada por várias vertentes, dentre as mais importantes temos: A filosofia analítica da linguagem de Gottlob Frege, a Semiótica de Charles Sanders Peirce, O

Positivismo Lógico do Círculo de Viena, A Filosofia das Formas Simbólicas de Ernst Cassirer, A Hermenêutica de H. D. Gadamer, O Estruturalismo Lingüístico de Ferdinand de Saussure, A Antropologia Lingüística de Borislav Malinowski e a Teoria Lingüística de Noam Chomsky, revelando-nos por sua existência a importância dada à questão da linguagem no pensamento contemporâneo.

Também descobertas científicas revolucionárias provocaram transformações na maneira de conceber o homem e o conhecimento. A revolução da informática e a questão da inteligência artificial desenvolvida a partir de um viés da própria informática, a revolução biológica que possibilita a criação de novas espécies e a viabilidade de manipular as características da espécie.

Contudo, não se desvinculando do pensamento moderno, alguns seguirão discutindo em seus estudos a questão da individualidade, questionando o antropocentrismo como, por exemplo, a teoria da evolução de Charles Darwin e a revolução freudiana de Sigmund Freud.

Outros pensadores contemporâneos se consideram continuadores da tradição moderna, mesmo de forma crítica ou por novos rumos. A fenomenologia é uma das correntes filosóficas que vai se apresentar como herdeira dessa modernidade, por uns representantes e por outro lado nela encontraremos não só um sujeito pensante, mas um sujeito no mundo. O sujeito que se abre pelo viés da singularidade, o sujeito aberto pelo mundo e não mais pela individualidade apontada na modernidade, isto é, o sujeito isolado do mundo. O rumo, agora, é a consciência, que é visada e apontada como fenômeno. A fenomenologia vai passar a descrever os modos operacionais dessa consciência, como uma consciência definida por termos intencionais voltada para o objeto. Dessa forma Husserl dá a seu trabalho um método insubstituível e funda a fenomenologia, que emerge em oposição ao sistema anterior.

Merleau-Ponty, filósofo seguidor da corrente fenomenológica, permanece na proposta de que não há homem interior e sim que o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece, concebendo o sujeito como transcendental em direção ao mundo, assim a subjetividade do homem, como ser no mundo, passa a ser uma subjetividade transcendental. Leva-nos a crer que devemos ir além do mundo objetivo, por ele mesmo, no entanto, pelos fenômenos que nos provocam por nossa percepção dele. Desta maneira

aprofunda a questão da consciência intencional que passa a ser uma consciência perceptiva, como fato, em benefício do objeto que nos dá e de sua fundação racional.

A partir daqui nos deteremos a desenvolver tal proposta fenomenológica desenvolvida por Merleau-Ponty, que, como nossa fonte geradora para o desenvolvimento de nossa pesquisa, merecerá maior atenção quanto ao seu desenvolvimento teórico.

2.2 O SER NO MUNDO

Tivemos uma era marcante na filosofia, no qual as coisas do mundo seriam constituídas por um conceito último que abarcaria uma verdade final. Este pensamento envolveu por longo período os pensadores, do que podemos chamar, da filosofia do mundo ocidental. Por Platão e por sua definição de “idéias perfeitas”, o mundo seria formado pelas formas apresentadas ao deus demiurgo que organizaria a matéria e criaria o mundo. Mais tarde verificamos a transição da idéia partindo de um Deus único, no qual as idéias partem de sua mente e não das formas apresentadas a ele. No decorrer da história o tempo se encarregou de tomá-las por diversos pontos de vistas. Cita Marcondes: “Descartes assume então a missão de fundamentar ou legitimar a ciência, demonstrando de forma conclusiva que o homem pode conhecer o real de modo verdadeiro e definitivo.” (2004, p.163). São idéias do mundo que parte do homem, mas sua estrutura de pensamento metafísico ainda a pressupõe.

Contra essa tradição filosófica de pensamento, Nietzsche se volta em defesa de sua “filosofia afirmativa da vida”.

[...] como um poderoso Titã, toma sobre o dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: enquanto, de outra parte, graças a esse mesmo mito trágico, sabe libertar-nos, na pessoa de herói trágico, da ávida impulsão para esta existência e, com mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias. (NIETZSCHE 2003, p. 124-125)

Segundo Nietzsche a filosofia que regia seu momento estava presa a uma visão só, pois instaura o predomínio da razão, da racionalidade, da lógica do conhecimento científico e faz com que o homem perca seu contato com as forças vitais da natureza. Nietzsche traz ao mundo uma nova estrutura de pensamento, pensa o mundo como não portador de uma verdade final. Por este pensamento revela um sentido contra a metafísica, assegurando-se que no ato de existir, os sentidos se dão. Portanto, se na existência os sentidos se formam, então não são verdades definitivas, são verdades circunstanciais.

Sherer diz, “[...] a intenção que a alma do começo ao fim, de desembaraçar o conhecimento das ‘vestes de idéias’ e das interpretações que dissimulam o objeto do pensamento, o que está em questão.” (1983, p. 235), é uma maneira de como abordar a fenomenologia de Husserl, que constrói uma oposição ao sistema existente, adquire um insubstituível a seu método, afirma a fenomenologia como sua obra, tomando a consciência como fenômeno. Surge como uma tentativa de descrever fenomenologicamente a subjetividade transcendental, os modos como operar a consciência.

Para Husserl o objeto é o ser, mas, para chegar ao ser, formula a fenomenologia, que terá como objeto a essência do ser. Para Sherer (1983) a fenomenologia de Husserl, em uma primeira atitude, toma a concepção de intencionalidade da consciência, como consciência orientada para as coisas, como “consciência de”, para eliminar a idéia de consciência encerrada em suas próprias representações. É uma fenomenologia que habilita à consciência o direito de conhecer a si própria e o mundo, uma consciência que é inerente a si, possui vivência. Descobre na consciência o único acesso ao ser, como único conhecimento científico daquilo que ele é. Luijpen nos aproxima do que pode ser esse mundo:

[...] a percepção é sempre percepção de coisa total, compreendida num campo mais amplo, o qual, por sua vez, é abrangido em um horizonte de significados mais distantes. O conjunto desse complicado sistema de sempre mutáveis significados “próximos” e “longínquos” ligados ao sempre mutáveis momentos de atualidade e potencialidade da percepção, eis o que se chama “mundo” na fenomenologia. (*apud* HOLZER, p. 46)

Sherer cita “O fenômeno não é a aparição de alguma coisa, ele é o próprio ser do aparecer.” (1983 p. 240). O fenômeno é o novo que se dá pela visada, e a coisa fenomenal – esse novo – se dá no fenômeno com seu sentido e seu ser.

Sabemos que na vivência – o todo concreto das coisas –, já que nela tudo é visado, se dão os fenômenos. Sendo assim, ela se apresenta como o *a priori* fenomenológico, diz Sherer. No entanto, para a ciência apriorica a pergunta sobre as categorias dos objetos que correspondem ao *a priori*, abre o mundo da multiplicidade das diferenças internas, possibilitando a “visão” das coisas “diferentes”.

É pela percepção que captamos os objetos do mundo, mas Sherer afirma “A percepção interna não designa uma espécie de olhar lançado sobre si mesmo, mas uma diferença no modo de acessar a coisa, na ‘consciência de’.” (1983, p. 242), mas com a evidência de encontrar seu objeto, exatamente como é visado, pela experiência da coisa vivida. A evidência é a estrutura da consciência que se preenche, quando a coisa que ela visa é apresentada. Evidenciar é livrar-se dos preconceitos que nos prendem de ter uma atitude ingênua, natural na visada. “É somente ao ver que posso pôr em evidência aquilo que verdadeiramente está em questão num ver; é vendo que devo efetuar a explicitação da essência própria de tal ver” (HUSSERL *apud* SHERER, 1983, p. 143). Husserl quer nos apresentar as “coisas mesmas” sempre novas, por evidências que caminham para a originalidade.

Foi grande sua influência na França, levando o filósofo Merleau-Ponty a desenvolver sua própria filosofia fenomenológica. Cita Merleau-Ponty “[...] a fenomenologia se deixa praticar e reconhecer como maneira ou como estilo; ela existe como movimento antes de ter chegado a uma inteira consciência filosófica” (2006, p.2). Acredita que é em nós mesmos que encontraremos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido. Para encontrá-la, teremos que partir para um método também fenomenológico, unindo deliberadamente os temas fenomenológicos, assim como eles se ligam à vida.

Para Merleau-Ponty, o estudo das essências dado pela fenomenologia é uma procura para resolver os problemas que se detém em defini-las: essência da percepção, essência do juízo, da vontade, da coisa, do visível, pois ela proporciona um direito à generalização. É, senão, uma explicitação desses sentidos. Essa essência é sempre reposta na existência, no qual o homem e o mundo serão sempre pensados a partir de sua facticidade, pois o fato tem sua essência, sua explicitação de sentido.

Na compreensão de Sherer (1983), a essência preenche as coisas, mantém o objeto visado tal como é visado, evidenciando-o. Pela essência, a fenomenologia caracteriza

“regiões” do ser a partir de suas propriedades eidéticas. Ela é fundada. Por isso, não paira acima das coisas reais, e Dartigues complementa fundamentando essência como “o invariante que permanece idêntico através das variações” (*apud* HOLZER, 1998, p. 29).

Merleau-Ponty revela o ato de ver como um dever de nos situarmos de um só golpe no objeto, de nos situarmos na constituição de um sujeito que pensa a percepção e sua verdade, em vez de simplesmente perceber, atuar pela percepção. É nesse ver que nos depararemos com a evidência ingênua do mundo, com o seu mar de relações. Nesse ato de perceber, é preciso apreendermos a unidade do processo perceptivo, a percepção que é sempre algo que versa sobre o indivíduo, a essência da coisa que só pode ser obtida com base nela e a coisa percebida como o indivíduo em sua irreducibilidade. Destarte, mergulharemos no lugar de nosso silêncio e a conduziremos à expressão, nos levando a um ajuste das coisas e do mundo, dando-nos a consciência de termos observado. “A presença ‘corpórea’ ou ‘em pessoa’ da coisa depende das propriedades eidéticas da coisa com o seu sentido de coisa. A atividade inicial da experiência é originária em razão de uma necessidade de essência.” (HUSSERL *apud* SHERER, p. 246).

Quanto a sua evidência, surgirá um caráter particular e na sua explicitação individual não vai pertencer ao todo concreto com o seu sentido de ser dado, se dará por sua transcendência, no qual seu sentido se dará na imanência vivida do fenômeno. Pela análise fenomenológica, diz Sherer (1983), que a evidência se transfere para o fenômeno vivência, se tornam novos objetos de uma evidência adequada, são objetos que aparecem integralmente como são. Eles são proporcionadores de uma evidência da evidência e, no estudo dos fenômenos, se encontram no fenômeno como a origem e a presença viva da verdade.

Teremos que esquecer a “falsidade” dos encantamentos dos sonhos, diz Merleau-Ponty, para mantermo-nos na experiência perante as coisas, para adquirir o valor ontológico da própria percepção, para fazer com que sua diferença se apresente diante do sonho. Mostrar sua estrutura contendo explorações concatenadas, daí observável, perante o sonho não observável e lacunoso, num limiar de diferenças.

O que nos importa é precisamente saber o sentido de ser no mundo; a esse propósito nada devemos pressupor, nem a idéia ingênua de ser em si, nem a idéia correlata de um ser de representações, de um ser para a consciência, de um ser para o homem: todas essas são noções que devemos repensar a respeito de nossa experiência do mundo, ao mesmo tempo que pensamos o ser do mundo. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 18)

Se o mundo é aquilo que vemos, devemos asseverá-lo. Devemos fazer com que o que está diante de nós materialize-se no engajamento da existência, confirmando uma objetividade. Neste fazer, penetraremos nas inquietações e nos depararemos com as visões do mundo, para apresentar-nos seu grau de obscuridade.

2.3 A CONSCIÊNCIA PERCEPTIVA

Aprende-se com Merleau-Ponty que se fundar a si mesmo como revelação de mundo, como o verbo nos revela, é cravar na realidade uma existência. É ser fonte absoluta de si mesmo pelo conhecer o mundo. Para caminhar por essa trilha, Merleau-Ponty nos apresenta como guia a Fenomenologia, pois é a portadora da verdade, em si por si mesma, descreve as aparências ou aparições e é, antes de tudo, a desaprovação da ciência.

Merleau-Ponty Determina que seja preciso penetrar no poder do fenômeno, no domínio do aparecer, para mergulhar nas suas potências, verificar na porção de mundo seu valor como propriedade da vida, diz Dartigues “[...] segundo Husserl o sentido do ser e do fenômeno não podem ser dissociados.” (2005, p 11) e a percepção original é o conhecimento que temos dele, pois ela exclui todo e qualquer conhecimento que não venha da experiência. Adverte-nos que não podemos confundir as causas exteriores de um fenômeno com a natureza própria deste fenômeno.

Merleau-Ponty nos avisa que é ligando os temas fenomenológicos que poderemos obter uma fenomenologia, pois estes próprios temas se ligam à vida, e que ela é a nossa tentativa direta de descrever a experiência vivida tal como é. Lembra-nos que tudo que sabemos do mundo é por uma visão nossa, que somos fonte absoluta, que nossa experiência caminha em direção ao nosso ambiente físico, pois nós nos fazemos para nós.

É preciso, portanto, retornarmos às coisas mesmas, àquelas antes de conhecê-las, anterior ao conhecimento, pois o mundo já está ali antes de qualquer análise. Ensina-nos

que, se refletimos, já refletimos sobre o irrefletido e, como a reflexão não pode ignorar-se a si mesma se manifesta como criação, como uma mudança na estrutura da consciência, que deve reconhecer de nós mesmos o mundo que é dado a nós, porque o sujeito é dado a si mesmo, devendo o real ser por nós descrito.

Alerta-nos de que a todo o momento nosso campo perceptivo é preenchido de reflexos que não temos como ligar com precisão ao contexto percebido e que, no entanto, situamos no mundo, sendo o mundo real o campo de todos os nossos pensamentos e a percepção, o local de onde todos os atos saltam.

Também afirma que não somos seres interiores e sim seres que se reconhecem pelo mundo. Somos o uno sem divisão, que precisamos, no momento em que experimentamos nossa existência, descobrir um tipo de fraqueza interna que nos impeça de sermos absolutamente indivíduos e nos ponha sob o olhar do outro para assim nos tornarmos apenas consciência entre as consciências.

Revela-nos que nossa existência não pode ser somente a consciência que tenho de existir, que deve também envolver a consciência do outro, a que podemos ter, nos colocando em uma determinada situação. Afirma que o *cogito* deve nos revelar nesta situação, pois é sob essa condição que a subjetividade transcendental poderá ser uma intersubjetividade. Alerta que devemos até mesmo afastar de nós o nosso corpo, entendendo-o como uma coisa entre as coisas, como uma soma de processos físico-químicos. Mas enfatiza que o *cogitatio* que assim descobrimos, se está sem lugar no tempo e no espaço objetivo, não está sem lugar no mundo fenomenológico. Desta forma, para que possamos descobrir em nós o mundo das *cogitationes* em uma dimensão a qual não nos deixamos de situar e para o *cogito* revelar, a nosso próprio pensamento, como fato inalienável, devemos no reconhecer como seres no mundo, pois somos sempre relação no mundo. Às vezes por certas coisas serem evidentes temos que nos abster delas para fazê-las aparecer.

A reflexão não se retira do mundo em direção à unidade da consciência enquanto fundamento do mundo; ela toma distância para ver brotar as transcendências, ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, [...] (EUGEN FINK *apud* MERLEAU-PONTY, 2006, p.10).

Sherer (1983) descreve que a redução fenomenológica de início corresponde a uma “suspensão da tese do mundo” conhecida pelo senso comum ou *epoché*. É uma realidade que existe independente dos atos da consciência, suprime o “valor do ser” para o mundo. Como somos sujeitos viventes, essa vivência é suspensa pela redução e segundo o qual o mundo não é mais o que existe, mas o “fenômeno da existência.” (LYOTAR *apud* HOLZER, 1998, p. 22-23). O mundo ganha seu sentido e agora é puramente imanente – é o que emana ser –, é puro correlato intencional, pela aniquilação de nossa crença de um mundo dado pela experiência e, revela sua indissociável relação pela intencionalidade. Desvela seu sentido quando desempenha um papel de revelador das intencionalidades, que são dissimuladas pela crença ingênua do mundo. “Pode privilegiar, como colorário da primeira atitude, a concepção de intencionalidade da consciência: a consciência é orientada para as coisas, ela está toda nessa orientação ela é ‘consciência de’. Essa definição trás em si toda a fenomenologia.” (SHERER, 1983, p. 232).

O psicólogo e filósofo Brentano desenvolveu o conceito de intencionalidade (do latim *intento*) que foi primeiramente usado pelos escolásticos para representar qual seria o caráter que representaria o objeto imanente em relação ao objeto exterior. É com relação aos atos psicológicos que ele caminha pela noção de intencionalidade, pois entendia o fenômeno mental contendo como característica um objeto dentro de si mesmo, afirmava que no amor algo é amado. Relatava que na percepção dos fenômenos psíquicos se constitui seu conhecimento, “esse conhecimento comporta uma intencionalidade”. (DARTIGUES *apud* HOLZER, 1998, p. 19).

Para Husserl o conhecimento implica em uma consciência intencional, apropria-se do termo intencionalidade, ainda que com outras conotações, mas “a consciência estaria definida em termos de intenção voltada para o objeto”. (HOLZER, 1998, p.19). Os objetos se colocam como intencionais a essa consciência.

O objeto não está contido na consciência a nível de fenômeno, não é parte imanente a esta. Se a consciência é de fato, como definiu Brentano, uma intenção dirigida para o objeto, é o próprio ser, e não a aparência do objeto que é dado para a consciência. Logo a consciência pode se pronunciar para esse ser *segundo a maneira pela qual ele se apresenta, elucidando o modo segundo o qual ela o visa* (SCHERER, 1983, p. 239)

Revela-nos que a consciência se faz no aparecer da vivência por uma percepção interna que designa um modo diferente de acesso à coisa e necessita de uma evidência, na qual são dadas as coisas e que está relacionada com a sua vida. Na estrutura da consciência encontraremos essa evidência, que se forma na apresentação da coisa visada, que se dá pela atitude ingênua e que torna presente a coisa mesma que visa: o real, porque organiza a vivência.

Holzer (1998) cita que Lyotard observa a partir dessa noção de intencionalidade a possibilidade de introduzir o mundo na consciência, nesta que possui o pólo *nóese* (eu) e o pólo *noema* (isso). Definiu com isso a relação do sujeito e da situação, porém nesse desenrolar diz que para Luijpen é nesse momento que acontece o rompimento do sujeito isolado do mundo, no qual o mundo se apresenta como o próprio conhecimento, na sua presença (do mundo) imediata, como um modo de existir.

Segundo Sherer “[...] intencionalidade; é ela que anima a busca fenomenológica inteira, que pode ser definida como uma orientação sistemática para a evidência, ou ainda a produção na evidência de todos os modos possíveis de consciência e, correlativamente, de tipos de objetos.” (1983, p. 242).

A intencionalidade desvela uma origem para o mundo, eu como “sujeito para o mundo”, espectador de mim e do mundo, mas também como fonte do sentido, o que Husserl denomina como subjetividade transcendental. Cita Sherer: “Todos os problemas colocados à simples descrição fenomenológica encontrarão sua solução, pelo menos de direito, na explicitação da essência dessa subjetividade.” (1983, p. 250). A evidência, já exposta na imanência da vivência, transporta-se para a subjetividade, dessa forma os problemas apresentados à descrição do fenômeno encontrarão sua solução na explicitação da essência dessa subjetividade. Uma subjetividade doadora de sentido e do sentido de ser. Holzer conclui que “a intencionalidade coloca a consciência e objeto não como duas entidades separadas por natureza, mas que se definem por sua correlação” (1998, p. 21).

Para Husserl nos diz Sherer que a constituição de uma subjetividade estranha, a constituição do outro, é um método que não se renega. Essa constituição traz a evidência uma intencionalidade específica de associações primeiras. O outro se constitui contemporaneamente a minha corporeidade. Aparece através de seu corpo próprio, numa natureza ainda não objetivada. No espaço sua presença o estrutura pela apresentação, que

por sua vez dá a alteridade dos outros e sua existência como sujeitos. Portanto, o eu transcendental da minha vida de consciência transcendental significa também os co-sujeitos, também transcendentais, que se revelam numa comunidade transcendental do nós. No entanto, nos diz Coelho Junior (2007): reconhece-se que o outro existe independente de minha consciência, assim como o mundo “objetivo”. Uma outra subjetividade que existe independente de mim, mas que mesmo assim só o conhecerei a partir de minha consciência intencional. Nessa consciência intencional o mundo é sempre o mundo vivido de cada um, dirigido a algo. Mas a subjetividade passará a essa esfera da intersubjetividade, por uma experiência que pertence a todos.

Merleau-Ponty vai aprofundar essa noção da consciência intencional e intersubjetividade. Ele nos direcionará a ir a quem do mundo objetivo, no entanto por ele mesmo, pelos fenômenos que nos provocam por nossa percepção dele, despertar a percepção como fato em benefício do objeto que nos dá e de sua fundação racional.

Recomenda que devemos nos admirar com o mundo e nos conceber transcendentais em direção a ele, aceitá-lo como paradoxo, rompendo nossa familiaridade com ele para deixá-lo brotar sem motivo algum. Deste modo, concluímos que podemos entender a impossibilidade de uma redução completa, pois verificamos que não há pensamento no homem que abarque todo o pensamento.

Merleau-Ponty adverte que nós devemos ter em mente que a noção das essências, é transcendental e eidética. A essência não se constitui como meta, mas sim como um meio para se trabalhar o engajamento que temos no mundo, pois a nossa existência precisa do reino da idealidade para se conhecer e conquistar sua facticidade. Se tivermos a consciência do que somos é pela experiência que ganharemos esse sentido e é pela essência que teremos as relações vivas dessa experiência. Pois, buscar a essência do mundo é buscar aquilo que de fato ele é, antes de qualquer tematização. Assim, a resolução de buscar a essência do mundo e a ambição de igualar a reflexão à vida irrefletida da consciência é a redução eidética, diz Merleau-Ponty.

Nos ensina que visamos e percebemos um mundo, mas precisamos explicitar nosso saber primordial do “real”, descrever a percepção do mundo como aquilo que funda a nossa idéia de verdade descreve Merleau-Ponty. O mundo é o que nós percebemos e o que percebemos é a experiência verdadeira que temos do mundo e a percepção se dá como o

meio de acesso à verdade, portanto é uma evidência, pois a “experiência da verdade” é a evidência. Encontramo-nos, agora, na verdade e percebemos que há o mundo, essa facticidade do mundo é que faz o mundo ser mundo, assim a facticidade do *cogito* é aquilo que nos faz certo de existir. Destarte o método eidético positiva o fenômeno e funda o possível no real.

Merleau-Ponty levanta a questão da noção de intencionalidade que só se faz compreensível pela redução. Para isso temos que reconhecer a consciência como projeto do mundo – que é pré-objetivo e cuja unidade prescreve para consciência sua meta – e que se destina a um mundo que ela não abarca, mas que se dirige. A compreensão fenomenológica é ditada pela intencionalidade operante.

[...] aquela que forma a unidade natural e antipredicativa do mundo de nossa vida, que aparece em nossos desejos, nossas avaliações, nossa paisagem, mais claramente do que no conhecimento objetivo, e fornece o texto do qual nossos conhecimentos procuram ser a tradução em linguagem exata. A relação ao mundo, tal como infatigavelmente se pronuncia em nós, não é nada que possa ser tornado mais claro por uma análise: a filosofia só pode recolocá-la sob nosso olhar, oferecê-la à nossa constatação. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 16)

Exemplifica dizendo que mesmo que seja uma coisa percebida, de um acontecimento qualquer, compreender é reapoderar-se de uma intenção total. Só se compreende um fenômeno pela intencionalidade, a relação ao mundo que se pronuncia por nós, como o motor da dedução transcendental. Desta forma concluímos que a intencionalidade é o motor da dedução transcendental ao mundo que se pronuncia por nós.

Ensina que esse extremo subjetivismo se une ao extremo objetivismo na noção de mundo; a racionalidade existe nas perspectivas que se confrontam, nas percepções que se confirmam, um sentido aparece. Nesse mundo fenomenológico é o sentido que transparece na intersecção de nossas experiências e nas nossas com as dos outros, assim se faz inseparável da subjetividade e da intersubjetividade e que formam sua unidade por minhas experiências passadas com as do presente, da experiência do outro na minha. É como pensar o mundo, o outro e suas relações.

Concluímos que o mundo fenomenológico funda o ser. Tem como único o *logos* que preexiste a ele, com uma filosofia que o faz passar à existência, não que ela seja

possível, mas por ser real assim como o mundo que faz parte e, nenhuma hipótese explicativa é mais clara que o próprio ato pelo qual nós retomamos o mundo para pensá-lo, onde a racionalidade não é problema, pois nós assistimos a este prodígio de conexões nas experiências.

Nós tomamos na mão nosso destino e somos responsáveis pela reflexão, por nossa história, mas também pela decisão que empenhamos à nossa vida. A fenomenologia tem como tarefa revelar o mistério do mundo e da razão, pela exigência da consciência, pela vontade de aprender o sentido do mundo em estado nascente.

2.4 O CORPO PRÓPRIO

Merleau-Ponty revela que a experiência do corpo próprio – aquilo que é verdadeiro das coisas percebidas –, nos ensina a enraizar-nos o espaço na existência e, a existência nos revela que sob o espaço objetivo existe um espaço primordial, do qual o “motivo da coisa” é apenas uma camada permeável do “motivo do espaço” e que se confunde com o próprio ser do espaço. Desse modo, o corpo é atado ao ser do espaço, não está no espaço, é no espaço. Pelo desdobramento de seu ser o corpo terá uma maneira de se realizar enquanto corpo, na sua espacialidade.

Afirma que não reconhecemos pela visão aquilo que vemos, mas reconhecemos de um só golpe a representação visual daquilo, que no corpo é invisível. Em detrimento dessa afirmação, a conexão entre os segmentos do corpo e entre a experiência visual e tátil, Merleau-Ponty diz que não se realizam por acumulação, pois é o próprio corpo. Estou em meu corpo, ou antes, sou o meu corpo. Nós é que mantemos juntos nossos segmentos. “O corpo é, para retornar a expressão de Leibniz, a ‘lei eficaz’ de suas mudanças.” cita (2006, p. 208), pois ele interpreta a si mesmo. Diz-nos que o que reúne as “sensações táteis” e as liga às percepções visuais dos segmentos de corpo, é um certo estilo dos gestos, que implica um certo estilo de movimentos e que, por outro lado, dará uma certa configuração ao corpo.

O corpo pode ser comparado antes à arte do que a um objeto material, pois é a percepção que se tem dele que dará seu sentido. Pois, se toda obra de arte existe à maneira de uma coisa e não subsiste à maneira de uma verdade, por esse sentido o corpo pode ser

comparável a obra de arte, o que denomina ele “nó de significações vivas” Merleau-Ponty (2006).

Concluimos que por extensão da existência temos a análise do hábito motor que prolonga-se em uma análise do hábito perceptivo por sua aquisição de um mundo, portanto todo hábito perceptivo é um hábito motor e assim pelo hábito podemos entender o corpo próprio. O momento decisivo do hábito perceptivo está na tomada da consciência em perceber a significação da coisa. Mas para perceber dessa maneira é preciso que a maneira particular de vibrar e de atingir o olhar se concretize.

Alerta-nos para averiguar que pelo olhar se obtém o fenômeno das coisas, pela maneira de interrogá-las. Aprender com esse olhar é adquirir das coisas um certo estilo de visão, um uso renovado do corpo próprio, que enriquece e organiza o sistema de potências motoras e perceptivas, o sistema corporal. Ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio, quer permanecer entre os estados do ser no mundo.

Pelas significações vividas o sistema corporal caminha para seu equilíbrio, pela formação de um novo elo de significações, acarretando para os movimentos antigos se integrarem a uma nova entidade motora. Assim os poderes naturais do corpo vão ao encontro de uma significação mais rica, que estava apenas sendo indicada no campo perceptivo por uma certa falta, e cujo advento reorganizará subitamente o equilíbrio e preencher nossa expectativa.

2.5 ARTE E FENOMENOLOGIA

Merleau-Ponty diz que nós artistas devemos esquecer as aparências equivocadas e através delas irmos direto a coisa, pois o artista converte em objeto visível o que da vida ficaria fora da consciência. Diz Merleau-Ponty, a “vibração das aparências que é o berço das coisas” (1975, p. 310). Muitos artistas são reconhecidos sem conhecer, diz Frenhofer “(...) Uma mão não se limita somente ao corpo, exprime e continua o pensamento que é preciso aprender e produzir (...)” (*apud* MERLEAU-PONTY, 1975, p. 310), o verdadeiro tema da arte, pois deve fixar e tornar-nos acessíveis o espetáculo que participamos. O artista é sua cultura, que assume desde o começo e a funda novamente, por isso a arte não é uma forma de recreação. Com isso Merleau-Ponty nos alerta que o pensamento clarificado

já nos foram revelado, então a expressão não é sua tradução, dessa forma, temos que perceber sua execução antes de sua concepção, que se pronuncia como um furor, mas só depois dela pronta é que se pode detectar que alguma coisa antes já estava ali. Por essa conscientização, que vem do fundo da experiência solitária, que se dá à existência do sentido. Este não está em nenhum lugar, nem nele mesmo e sim invoca a passagem de uma razão já feita em suas próprias origens, como uma inclinação para o projeto de um *logos*.

Um artista não deve só criar uma idéia exprimindo-a na sua arte, mas também despertar em outros a experiência, complementa Merleau-Ponty. Uma obra bem sucedida já se transmite por si, pois seguindo a obra e tateando de um lado a outro, por uma confusa forma de estilo, o espectador acaba encontrando o que o artista quis comunicar. No entanto é preciso deixar que a obra se anime, para unir as duas vidas (artista e espectador), não estando mais no espaço-tempo-forma-dinâmica e sim vem habitar o possível espírito, numa aquisição eterna.

Seus textos serão suas hereditariedades e as influências que a história lhe deu para decifrar, proporcionando sentido literal de sua obra. As criações do artista colocam neste dado um sentido figurado que antes nelas não existia. No entanto, a obra exige a vida que se viveu.

É verdade, diz Merleau-Ponty, “que as condições de existência só podem determinar uma consciência por intermédio das razões de ser e das justificações que a si mesma se dá, que só podemos ver diante de nós e sob os aspectos de fins o que nos é, [...]” (1975, p. 312). Assim a vida toma a forma de nossa escolha e nos parece espontânea e se somos para o futuro o nosso projeto está nas nossas primeiras maneiras de ser, no nosso primeiro sopro e, também, se nada os constrange do exterior, somos nosso exterior. Essa atitude, que não é deliberada, é livre quanto a si mesma, mas no leva a uma vida construída ou ao nada. Portanto, da verdadeira liberdade, diz Merleau-Ponty, “que nunca somos determinados e que não mudamos nunca, que, retrospectivamente, poderemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos.” (1975, p. 313). E que essa liberdade se dá em nós sem romper nosso elo com o mundo.

Revela-nos que a criança é o apogeu da liberdade, pois está alhures, é uma consciência pura e também uma maneira de tomar posição em relação ao mundo e aos outros. A consciência está sempre modulada pelo engajamento primordial e pelo seu modo.

Cita Merleau-Ponty “[...] o nascimento e o passado define para cada vida categorias ou dimensões fundamentais que não impõem nenhum ato em particular, mas que se lêem ou se podem encontrar em todos.” (1975, p. 315). As decisões é que nos transformam, são tomadas face a uma situação de fato e, que podem ser aceitas ou recusadas, porém nos proporcionam o ímpeto e se constituem como situação “a aceitar” ou “a recusar”, encarnando o valor que lhe conferimos.

É no pensamento que será preciso que a dança realize sua liberdade e, de nosso assentimento, aguardará a prova de seu valor. “[...] que a vida de um autor nada nos revela e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra.” (1975, p. 316). Aqui Merleau-Ponty define a necessidade de desvendarmos a intencionalidade da dança para que possamos conhecê-la e assim atribuir-lhe seu sentido, vislumbrando o nosso. No entanto, nos alerta que “Não saímos nunca de nossa vida. Jamais vemos a idéia ou a liberdade face a face.” (1975, p. 316).

2.6 O QUE É DANÇA

Agora vamos penetrar na dança, pelo que é, e verificar o valor de seu ser, como propriedade de vida. Vamos conhecê-la pela percepção que teremos dela, diferenciando suas causas exteriores de suas causas interiores.

Nós somos vivos e se vivemos podemos suspender a vivência – a que é vista pelo senso comum, que é uma tese de mundo –, pela redução fenomenológica – que deixa em suspenso o valor que o ser dá para o mundo e que, por ela, passa a ser a fonte das significações que constituem o mundo a qual me dirijo. Para nós, esse mundo é dança. Portanto, a dança deixada não é mais o que existe e passa a ser fenômeno dessa existência. A dança agora é imanência – o que emanamos que vai ser –, um **correlato intencional**, um mundo que se dá por pura relação. Então vamos abandonar a dança que é vista pelo senso comum e a veremos simplesmente como pura relação, dada pela intencionalidade que torna possível a redução fenomenológica e por seu papel de reveladora de intencionalidades, estaremos lhe indicando seu sentido.

A dança começa a se fazer, agora, por um correlato de intenções. E nessas relações que faremos à ela, ela se construirá aos poucos. Construindo-se para compor sua essência,

dadas por relações que constituiremos e que se constituirá como uma teia de relações. A dança será, portanto, as relações que faremos dela, relacionando-as. No entanto, por onde começaremos sua construção, sua primeira relação, a origem para um começo relacional?

Primeiro verificaremos o seu valor como propriedade de vida. Já sabendo por Merleau-Ponty que no mundo existem reflexos que não podemos colocar no contexto percebido, mas que nos situamos nele. No momento de existir devemos nos colocar pelo olhar do outro, para verificarmos esses reflexos, assim não devemos nos ver só por existirmos, precisamos nos ver também pela consciência do outro, nos transformando em intersubjetividade – o *cogitatio* que existe no mundo fenomenológico –, fazendo do pensamento um fato inalienável. Na verdade é o reflexo do outro em nós, que é fato e tem seu lugar como fenômeno. Dessa forma veremos como a dança se apresenta para nós, a perceberemos como se estivéssemos olhando para nós mesmos, então ela é o que penso dela. Dessa forma a dança tem valor como propriedade da vida, pois se torna pensamento e ainda fazendo dela o que penso sobre a mesma.

Existe um “lugar” que passamos a habitar, é uma existência amorfa, no início de todo início, onde nada tem nome, mas sim sentidos. “Hoje” somos matéria e somos como o mundo. Nessa existência amorfa, eu sou dança, dou-lhe o sentido. Merleau-Ponty nos alerta que nós artistas devemos passar por uma possibilidade pura dessa existência amorfa para criar, mas não a conheceremos. Esta é a “região” em que nos situamos e nos situaremos de um só golpe ao objeto, este momento se fará pelas relações que revelaremos por nós, mas adiante.

Pelo mundo fenomenológico fundamos o ser dança. Nós tomamos na mão a dança e somos responsáveis pela reflexão que temos dela, por nossa história, mas também a decisão que empenhamos à nossa vida. Pela fenomenologia revelamos o mistério da dança, pela exigência de nossa consciência, pela vontade de aprender o seu sentido, em seu estado nascente.

A intencionalidade torna possível a redução fenomenológica e que por ela explicito em mim a nascente pura de todas as significações que constituem o mundo, ao qual me dirijo.

Essa própria “região” pode ser considerada um fenômeno, o “Big Bang” dança e se for intencionada como tal, começará a se desdobrar infinitamente num movimento em

direção, cada vez mais, colocando-a num eterno “*looping* relacional”, para qualquer “direção intencionada”. Não são lados, frentes e trás. São “situações” infinitas que a colocam sempre num mesmo estágio. Portanto, habitar um lugar intencional é habitar o todo, é tomar consciência de que não é feita de uma única verdade, mas de possibilidades de verdades. Está na sua verdade, é já estar penetrando na sua essência, já é estar descrevendo-a por relações, reconhecendo a sua diversidade por qualquer ser.

Sua essência não é seu interior, é sua rede de relações, como ser no mundo que é. Porém o que irá “diferenciá-la”, para que possamos lhe especificar como tal?

Merleau-Ponty vai nos apontar sua definição de corpo próprio, como sendo aquilo que é verdadeiro das coisas percebidas. Mas o que é verdadeiro da dança? Ele nos direciona a acreditar que devemos enraizar o espaço, na existência, levando-nos a formar uma nova relação como seres viventes, onde a própria existência nos revela um espaço primordial, do motivo, do qual os nossos motivos se permeiam fazendo com que se confundam com o próprio ser do espaço. Desse modo, o corpo da dança é atado ao ser do espaço, não está nele, é **nele**. Pelo desdobramento de seu ser, terá **uma maneira** de se realizar como corpo próprio (suas verdades), na sua espacialidade.

Sabemos que a constituição de uma subjetividade estranha, a constituição do outro, é um método que não se renega. Essa constituição traz à evidência uma intencionalidade específica de associações primeiras. Assim a dança se constitui contemporaneamente a nós. Aparece através de seu corpo próprio, numa natureza ainda não objetivada. No espaço sua presença vai estruturá-la pela apresentação, que por sua vez dá sua alteridade e sua existência como ser. Portanto, o eu transcendental, de nossa vida de consciência transcendental significa também os co-sujeitos, também transcendentais, que se revelam numa comunidade transcendental do nós (nós/dança). Reconhece-se que a dança existe independente da nossa consciência, assim como o mundo “objetivo”, uma outra subjetividade que existe independente da nossa, mas que, mesmo assim, só o conhecerei a partir de minha consciência intencional. Nessa consciência intencional, a dança é sempre o mundo vivido de cada um, dirigido a algo, por uma subjetividade que passará à esfera da intersubjetividade, numa experiência que pertence a todos.

Precisamos agora explicitar nosso saber primordial do “real”, descrever a percepção do mundo como aquilo que funda a nossa idéia de verdade. A dança é o que nós

percebemos e o que percebemos é a experiência verdadeira que temos dela, e a percepção se dá como o meio de acesso a sua verdade, portanto é uma evidência, pois a “experiência da verdade” é a evidência. Encontramos, agora, a verdade e percebemos que há dança, e nessa sua facticidade é que faz a dança ser dança. Constituímos o método eidético que positiva o fenômeno (dança) e funda o possível no real.

Por essa compreensão estamos nos apoderando de uma intenção total, de um acontecimento qualquer. Só a compreenderemos pela intencionalidade, a relação à dança que se pronuncia por nós, como o motor da dedução transcendental. Concluimos nossa intencionalidade como o motor da dedução transcendental à dança que se pronuncia por nós. A noção da dança se fará nesse extremo subjetivismo que se une ao extremo objetivismo e com a racionalidade existindo nas perspectivas que se confrontam, nas nossas percepções que se confirmam.

Merleau-Ponty revela o ato de ver como um dever de nos situarmos de um só golpe no objeto, de nos situarmos na constituição de um sujeito que pensa a dança e sua verdade. É nesse ver que nos depararemos com sua evidência ingênua, com o seu mar de relações. No ato de dança precisamos apreender a unidade de seu processo, a dança que é sempre algo que versa sobre o sujeito, a sua essência que só pode ser obtida com base nela e que será percebida como o indivíduo em sua irredutibilidade. De nossa “região”, do nosso poder artístico a conduziremos à expressão, nos levando a um ajuste dela e do mundo, dando-nos a consciência de termos a observado. “A presença ‘corpórea’ ou ‘em pessoa’ depende das propriedades eidéticas da coisa com o seu sentido de coisa. A atividade inicial da experiência é originária em razão de uma necessidade de essência.” (HUSSERL *apud* SHERER, p. 246).

CAPÍTULO 3

A EXPRESSÃO MOTORA

Penetraremos no nosso mundo. Partimos para uma nova conquista. Vamos conhecer por um novo olhar a nossa dança. Vamos apalpar seu movimento, constituindo sua massa, modelar nosso caminho, enveredando pela história do movimento do corpo, motor ou espiritual.

Neste capítulo vamos nos embriagar de artistas do movimento corporal, para que nos digam como fazem sua obra, sempre pelo caminho da verdade. Seres singulares, mostrando sua vida seu poder de sentido, para que nós possamos compreendê-los e também buscar nosso sentido.

3.1 CORPO LINGUAGEM

É no desenvolvimento das reflexões acerca do pensamento moderno que verificamos sua tendência à individualidade, a importância dada à subjetividade. Este pensamento individual aponta para uma perspectiva do ideal do belo, que, com o decorrer do tempo, vai se desenvolver como domínio da sensibilidade nas artes, por possuir relação direta com a percepção, imaginação e intuição.

Foram os gregos que começaram a dignificar o belo, atribuindo-lhe três acepções fundamentais, a estética, a moral e a espiritual. Para Nunes (2003) no sentido estético o belo seria a qualidade de toda espécie de relação harmoniosa que fará fruir uma beleza, que participa tanto da inteligência como da sensibilidade para afetar a alma; no sentido moral seria o patrimônio da alma que consegue manter-se em plena harmonia consigo mesma e que se toma como uma medida do bem por sugerir que o que é belo é bom. Representa uma parcela da verdade, é o conhecimento teórico que coincide com o ser e sua plenitude; no sentido espiritual ou intelectual do conhecimento teórico existe uma relação hierárquica. Destarte, esses significados se tornam comuns, designando a excelência e o grau de perfeição que se deseja nas coisas exteriores. Conceituado como um ideal de beleza natural, a beleza demonstra um homem que alcançou sua perfeição e submerge como a fonte de prazer a saudar uma vida feliz e louvada.

Nunes (2003) nos revela que para Aristóteles a arte é um produto da atividade prática (*práxis*) que depende de nós para existir e que acrescenta à natureza uma dimensão humana, artificial, um objeto fabricado, uma produção artificial, tendo a forma como a causa natural desta *práxis*. Já na produção natural observa-se também esta causa, na qual a forma é a alma que dá vida ao organismo, demonstrando, na verdade que ambos bebem da mesma fonte, da forma. Aristóteles também vai entender a natureza como arte da inteligência divina e a arte como uma extensão da natureza na atividade humana. A obra de arte aparece tendo como o termo final a *póieses*, numa proximidade com a natureza imitando-a ou formando alguma coisa.

É num ideal renascentista que o belo (*to kálon*) e a arte (*tékne*) são unidos à natureza, complementa Nunes como um “Conjunto de fenômenos sujeitos às leis, contendo formas perfeitas, como pensava Leonardo da Vinci, a Natureza é a fonte do Belo que o artista revelará com as suas produções, [...]” (2003, p. 10). Neste contexto, no qual se desenvolvem as acepções do belo, a dança ainda não como manifestação artística, mas como na Grécia, fazendo parte da educação, destaca-se na sociedade aristocrática européia, como uma maneira de se apresentar ao outro. As danças como manifestações populares são absorvidas pelas classes dominantes, ganhando um tom refinado, ou seja, a postura é estudada, os passos ganham floreios e a movimentação como um todo passa a ser codificada. Por volta do século XV, Cornazano um talentoso artista polivalente escreveu em 1455 o *Libro sull’Arte del Danzare*² e, chama essas danças de *Balletto*, palavra que vem do verbo *ballare* (bailar, dançar), que passará a ser um divertimento nas cortes. A partir daqui toma-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e uma útil regra de explorá-lo. É a evidente procura pelo belo, no qual o corpo e o espírito devem compor um todo harmonioso, pois fazem parte da natureza. No entanto, esse culto pelo indivíduo “belo”, leva a uma tendência pela elegância intelectual e pelas diversas manifestações artísticas, em um estilo de vida que busca o extraordinário.

Alguns mestres do *ballet* ainda vão surgir, mas já podiam ser considerados como profissionais, pois se apresentavam nas festas já causando admiração. O *ballet* passa a ser visto como um espetáculo, mesmo que seja para uma platéia reduzida, a da corte. Os intérpretes eram formados pelos profissionais e pelos nobres selecionados pelo círculo mais

² Tradução de Maribel Portinari: “Livro Sobre a Arte de Dançar”.

próximo àquela corte. Com o correr do tempo várias cortes importaram o modelo desse *ballet*, expandindo este campo de trabalho, principalmente na Itália e na França.

Na França o reinado de Luis XIV, que ocorre na Idade Moderna, acontece a transição da dança de diversão aristocrática para uma forma teatral, saíra do domínio da corte. Diversifica-se e ganha normas, sofre a influência do ideal modernista. Atinge o apogeu com o patrocínio da família real, favorecendo a dança como diversão e espetáculo. A mulher era banida do *ballet*, os papéis femininos eram feitos por homens travestidos e os intérpretes que seriam nobres apresentavam-se com máscaras. O reinado de Luis XIV, o Rei Sol – personagem do *Ballet de la Nuit* (1653) que lhe dá esse título –, representa um apogeu para arte e a para cultura, leva o *ballet* a um espetáculo de máximo requinte e codificação, o qual floresce através da criação de vários espetáculos, dirigidos por mestres que articulavam suas possibilidades de criação dentro de sua métrica.



Fig. 1 - Luis XIV no papel do Rei Sol

Jean-Georges Noverre (1727-1810) bailarino talentoso nascido na Suíça consagra-se por ser considerado um reformador do *ballet*, é o criador do “*ballet d’action*”³ e por sua teoria desenvolvida em suas cartas a respeito da dança, publicação intitulada *Lettres sur le Ballet et les Arts D’imitation*⁴, que são escritas pela sua necessidade de abrir espaços para novos talentos de sua época, que estariam fora da França; *Lettres sur la Danse et sur la Ballets* que já apresentam características modernistas, como o respeito à natureza e a valorização da liberdade; entre outras, ganha uma particular atenção nesta pesquisa, por suas propostas tão individuais.

Em sua reflexão idealiza a necessidade da dança converter-se em arte de imitação, a partir da crítica aos balés⁵ de sua época. Diz Maribel “Explicava que, para ser reconhecida como uma verdadeira arte, a dança deveria tornar-se expressiva” (1989, p.72). Estabelece fundamentos para uma reforma na dança, na qual cria um gênero novo, seu “balé de ação”, tendo como novidade a maneira como encara seus recursos expressivos, evidência da individualidade de sua busca. Para Noverre sua dança deveria opor-se ao *divertissement*, um ideário da dança da corte que pensava a ação como elemento para a diversão. Destarte Noverre relata na sua décima carta, que a “Ação em matéria de dança é a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos movimentos, dos gestos e da fisionomia.” (2006, p. 297). A condição para que a dança se realize como imitação, deveria ser a da natureza humana em suas ações, pois passaria a não só agradar aos olhos, mas também à alma.



Fig. 2 – Noverre

³ Tradução de Paul Bourcier: “Balé de ação”.

⁴ Tradução de Paul Bourcier: “Cartas sobre o Balé e as Artes de Imitação”.

⁵ Tradução do francês *Ballet*. Tradução que passarei a utilizar daqui por diante.

A dança vem sofrendo influências de várias frentes de pensamentos. Uma forma nova aparece para o espetáculo, a pantomima e a *belle danse*, de John Weaver, compondo cenas diferentes, mas na mesma apresentação. Isso se mostra como uma corrida para a dança teatral, caracterizando uma aproximação com a tradição italiana, considerada excessiva e indesejada. No entanto, esta pantomima se refere a uma pantomima codificada, ensinada nas escolas da antiguidade, de domínio público, o que Noverre não pretende para a pantomima moderna, que ao contrário quer emocionar a partir da fábula, das expressões da paixão, sem a utilização de códigos. Neste caminho começa a se observar que existe uma dança mecânica e uma dança de expressão, que precisam ser unificadas. Noverre desta forma segue outra direção, associando os movimentos dos braços e os gestos com os da expressão facial – a fisionomia –, trazendo para a dança a expressão das paixões, na cena do balé. Inova por apresentar a dança associada a um tema e mostra que uma paixão pode assumir diferentes formas de movimento. O conteúdo motor é que expressa e que deve ser expresso, pelas idéias escritas nas músicas, pois são elas que dão prazer, por serem a expressão dos sentimentos, por possuírem a capacidade de evocá-los. A unidade se dará com um espetáculo de dança poética que se comprometa com a imitação, criando um enredo com começo, meio e fim.

Por trás dessa forma de imitação há a idéia de que a arte é comunicação, se faz como um ato criador do homem. Acompanhando está idéia Noverre também integra outras formas artísticas no balé, como a pintura e, se preocupa com o desenho em suas coreografias, que consiste no fato da cena organizar-se, na qual a simetria deve ser banida, procurando uma regularidade em meio a uma desordem. Seu divisor de águas está entre a dança que apenas agrada aos olhos e a dança que é capaz de falar à alma.

O bailarino é a peça principal de seu “balé de ação”, por essa determinação propôs profundas mudanças no trabalho do intérprete, que já legislavam no século XIX, que ficaram conhecidas como *mise en scène*. Noverre considera o rosto dos homens como o lugar que se imprimem as paixões, que desnuda a alma, é o lugar da expressão que é mais veemente do que qualquer discurso, pois os movimentos de todo o corpo serão mecânicos se o rosto se mantiver “mudo”. Acredita que a fisionomia é a parte mais útil à expressão. Considerando-a como a intérprete fiel da pantomima, demonstra o porquê de aniquilar o uso das máscaras na dança, pois é como “modelador” que transmite um único caráter,

revela Noverre em sua nona carta sobre sua dança: “[...] arte de pura imitação, cuja ação deve tender unicamente narrar, seduzir e tocar pela ingenuidade e pela verdade de suas pinturas.” (1989, p. 272). A pantomima é para Noverre a expressão rara da cena muda, representa uma ação para instruir o espectador pela “beleza” da atuação, que sempre se renova, e tornando-o capaz de julgar a intenção do artista. A máscara é vista como a forma de criar uniformidade e para esconder a careta produzida pelo esforço dos exercícios e uma maneira de esconder a sutileza dos traços e de todos os matizes imperceptíveis que ao se combinarem dão a fisionomia múltiplas formas diferentes. Noverre alega que alguns intérpretes dançam como um trabalho forçado e não como sua arte, como um artista. São bailarinos sem alma, ligam-se somente à parte grosseira da dança, sem sentir-lhe o espírito, numa atuação pífia. Para ele as mulheres atuam melhor do que os homens, pois põem mais alma, mais expressão e mais interesse na atuação, sabem que a fisionomia expressa os sentimentos, que é um espelho fiel dos movimentos, são possuidoras da arte de disfarçar o esforço, evitando os hábitos viciados. Quer que a dança fale numa linguagem elevada segundo a dignidade do assunto, destarte o desuso da máscara proporcionará uma avaliação ao intérprete, será julgado e seu empenho será avaliado. Se conseguir juntar a dança à pantomima será considerado um excelente bailarino. No entanto, aqueles que querem dedicar-se a esse ofício devem, afirma Noverre (Carta nove) “[...] que são favorecidos pela natureza, que têm um gosto vivo e decidido pela dança, que se sentem como se chamados à prática desta arte, que aprendam a colocar-se e captar o gênero que lhes é verdadeiramente apropriado. Sem essa preocupação, não há êxito nem superioridade.” (2006, p. 285), Noverre radicaliza seu intérprete, proporciona um olhar subjetivo e apresenta sua verdadeira intenção de aproximar a arte da verdade.

Ao mesmo tempo, que valoriza a fisionomia, desencadeia a necessidade do gesto. Rebate com rigor os movimentos das pernas em detrimento a gestualidade dos braços, para diminuir a aplicação da força motora e ativando mais o espírito. Afasta-se um pouco das regras da escola, seguindo pelo viés da natureza oferecendo mais alma a ação, de modo a desenvolver uma dança mais interessante. Cita Noverre na décima carta: “O gesto nasce da paixão que deve transmitir, é um traço que parte da alma e tem um efeito imediato, alcançando a meta sempre que for impulsionado pelo sentimento.” (2006, p. 299). Acredita que são as paixões que levam ao movimento verdadeiro, concluindo que os preceitos

estéres devem se dissipar de seu “balé de ação” e dar lugar à natureza. Denomina que os movimentos dos braços devam ter graça, do mesmo modo que elas dependem do gosto, que fogem das dificuldades, neste caso, dos movimentos de difícil execução. Restringe a ação da dança determinando que a graça e o espírito não estão em todos os seres. Noverre “[...] entendo por gesto o movimento expressivo dos braços somado aos caracteres tocantes e valiosos da fisionomia.” (2006, p. 300), caso contrário peca-se pela inverdade e pela falta de verossimilhança. Para que sua arte tenha voz, o coração é o caminho, pela linguagem que lhe é própria, do sentimento que a todos seduz. Deve a arte revestir-se de sua própria voz, a voz da natureza, pois traz sempre a emoção, para que toque o conhecedor e o ignorante. Para isso os braços, com mais variedades de movimentos e expressão, precisam retratar todas as paixões inatas do homem em concordância com a fisionomia e os passos, para que juntos possam transmitir o grito da natureza ecoando à ação e aos movimentos da alma. Mostra que para se ter êxito, na arte que se faz, é preciso conhecer seus princípios, seu espírito e sentir seus efeitos; é preciso aprofundar as questões, conhecer as dificuldades, combatê-las e vencê-las, para não cair na mediocridade e, para atingir a sublimação, o corpo e o espírito devem ser seus objetos de reflexão.

Com o passar do tempo o balé continua mantendo em sua proposta o virtuosismo como meta. Sendo esse um dos aspectos mais combatidos pelos chamados precursores da dança moderna, que valorizam os movimentos mais livres irmanados da natureza, como o de Isadora Duncan, traduzidos por seus próprios códigos.

Para mim, a pantomima nunca foi uma arte. O movimento é uma expressão lírica e emocional que nada tem a ver com a palavra, ao passo que na pantomima são os gestos que substituem as palavras, e isto não é nem arte do dançarino nem do ator, mas qualquer causa que fica entre ambos desoladoramente estéril. Mas eu tinha mesmo que aceitar o papel e levá-lo para estudar em casa. Tudo, porém, me parecia estreitamente estúpido e mais que indigno das minhas ambições e ideais. (DUNCAN, 1953, p. 43)

Sabemos que o Expressionismo foi um movimento de vanguarda que representa um marco fundamental para as práticas artísticas que exploram os potenciais do movimento. Para o corpo e o movimento novos paradigmas são formados tendo a razão e a consciência um desdobramento para que o inconsciente e o irracional também possam aflorar.

Fugindo das aulas de balé Isadora Duncan (1878-1927) se torna professora de uma dança livre quando ainda adolescente. Na sua busca também se encontra uma rebelião contra tudo que caracterizava o balé, Maribel (1989) comenta que Isadora Duncan reacendeu a chama dionisiaca em plena *belle époque*, pois, mistura, de forma aleatória assuntos diferentes, como observação da natureza, paixão pela Grécia clássica e leituras diversas. Aos 18 anos parte para Europa e ali descobre as bibliotecas que lhe levará a um contato maior com a arte grega. Isadora Duncan argumenta “Eu queria apenas exprimir a consciência que me viera pela primeira vez da tragédia que está no fundo de todas as manifestações de alegria.” (1953, p. 12).



Fig. 3 - Isadora Duncan

É preciso ressaltar sua procura pelos gestos naturais como saltar, correr, andar, movimentar seus braços com beleza, por deixar fluir o ritmo natural dos movimentos, os que são inatos ao homem, os que respeitam a força da gravidade – feita de atração e repulsão, atração e resistência. Os que escutam as pulsações da terra, numa lógica onde o movimento não pára, mas se transforma em outro. Descreve Isadora Duncan: “Minha arte é precisamente um esforço para exprimir em gestos e movimentos a verdade do meu ser.” (1953, p. 12). Recebe da música a emoção e a traduz pelo movimento. Sua individualidade

está no uso do instinto para alcançar sua dança, pois sua formação era de uma autodidata, assimilando diferentes e contraditórias influências. Consegue transmitir um lirismo incontestável, numa grande riqueza vital e natural. Escolhe como fonte essencial na expressão de seu movimento dançante o plexo solar.



Fig. 4 - Duncan no Pártenon

[...] acabei por descobri a mola central de qualquer gesto, o centro da energia motora, o núcleo de que nascem os mais dispares movimentos, o espelho fantasmagórico no qual me pareceu a dança recém-criada. [...] eu procurava a fonte da expressão espiritual, de onde se irradia pelos canais do corpo – então inundados de luz vibrante – a força centrífuga e refletora da visão do espírito. [...] ‘Escutem bem a música, mas com a alma. Vocês não estão sentindo que há outra pessoa que desperta dentro de vocês, e que é esta mesma pessoa que faz vocês levantarem a cabeça, mexer com os braços e caminhar para adiante, na direção da luz?’ – garanto que eles me compreendiam. Este despertar é o primeiro passo para a dança, tal como entendo. (DUNCAN, 1953, p. 79-80)



Fig. 5 - Desenhos relacionados aos movimentos de Isadora Duncan

Para Isadora Duncan sua dança “era uma oração”, concentrava sua individualidade no todo como uma religião em plena busca da beleza e liberdade. Sua “pedra fundamental”, diz Guinsburg (2002) aparece quando percebe que existe um processo motor desencadeado pela necessidade de comunicação da dança, a explosão do “ser interior” e que por meio dessa explosão e a comunicação com o meio físico, se produz uma comunicação final. Define que dessa forma o artista atinge sua essencialidade expressiva de um impulso primordial, tendo a catarse como clímax. Esclarece Isadora Duncan “Meu espírito se altanava e eu não precisava fazer mais do que acompanhar a expressão da minha alma.” (1953, p. 93).

Entre suas contribuições, a principal foi a indicação que deu para se produzirem novas vias de expressão. Com sua dança libertária, causou profunda influência no balé, mostrando seu legado nas concepções coreográficas de Michel Fokine.



Fig. 6 - Michel Fokine

Apesar de ainda manter a tradição, nos seus Balés Russos, Serguêi Diaghilev⁶ amplia os códigos clássicos de expressão de seus movimentos. Consciente desta situação

⁶ Serguêi Diaghilev (1872-1929) foi o introdutor do academismo russo na França, mas também é um importador, pois divulga os impressionistas franceses na Rússia. Organiza exposições de pintores e escultores

Fokine (1880-1942), intérprete destes Balés Russos, demonstra um profundo interesse de renovação para o balé, quando evidencia um diálogo com as idéias de Isadora Duncan. Em grande parte, seus ideais de renovação se encontram inspirados pelas teorias de Noverre. Mostra-nos em algumas idéias que no novo balé a ação dramática é expressa por danças e mímicas, no qual todo o corpo está em jogo e o “*ballet-master*” (Fokine) deve estudar sobre as danças de seu país e expressar o espírito de toda uma raça. No decorrer de seus estudos, adverte que, nas grandes obras esculturais da Grécia, não se verá nenhuma escultura mostrando posições que o balé apresenta, como os pés voltados para fora (*en dehors*) e se, se mantiver nas idéias desse balé se estará dando as costas para esses grandes gênios; na dança natural de Isadora Duncan, o movimento natural do homem presente nas fantásticas atitudes das estátuas dos templos da Índia, por exemplo, não poderão ser relacionados. Organiza em cinco diretrizes uma renovação, que será dirigida aos Balés Russos para a sua dança moderna: sente a necessidade de inventar novas formas de movimento, que venham adaptar-se ao caráter musical; os gestos devem possuir mais sentido; os gestos do balé só devem ser utilizados se justificados, pois o corpo do bailarino é expressividade da cabeça aos pés; a expressividade nos corpos deve estar presente no solo, no grupo e na totalidade dos participantes em movimento; a música não será composta para o balé, será somente uma música, os *tutus* e as sapatilhas rosa serão abolidos e tudo deverá ser inventado a cada instante.

Por esta visão de dança o corpo ganha nova movimentação, o movimento ganha uma intenção que se traduz pelas diferentes dinâmicas da movimentação individual. O corpo passa a ser mobilizado para a expressão, principalmente o dorso, onde a expressão é obtida pela contração e relaxamento dos músculos. A extensão do corpo é atada ao sentimento de auto-realização e sua anulação se traduz no dobrar esse corpo, pois passa a ser formas criadas, tradutoras dos sentimentos, tendo o gesto como reforço e, que por sua vez, tem seu reforço ditado pelo sentimento.

Descrever e analisar o movimento a partir das intenções das quais foi gerado se torna fator importante para Rudolf von Laban (1879-1958), pois podemos ter dois movimentos em formas idênticas com significações diferentes. Para isso o intérprete deve conhecer seu

na França e com dançarinos de São Petersburgo cria o que virá a ser sua razão de viver, seus Balés russos. Procura fazer da dança o ponto de encontro das artes e começa com a cenografia.

esforço, a partir do qual tem origem os movimentos, podendo alterá-lo, mudando assim suas qualidades. No entanto, para desvendarmos como Laban se tornou um dos maiores colaboradores no desenvolvimento da dança, devemos voltar nosso olhar, como já estamos fazendo com outros expoentes da dança, para a individualidade de seus estudos. No entanto, é preciso conhecer um pouco de sua vida para que possamos compreender o porquê de seus enfoques estarem situados especificamente na sua subjetividade.

Laban, filho de um militar nasceu em Brastislav, no Império Austro-Hungaro, um local de várias culturas, raças e tradições. Mesmo com influência de seu pai não se voltou para as forças armadas, mas na verdade caminhou pelas trilhas que o levaram a encontrar sua arte. Viajou muito e fascinou-se pelas diversidades das danças, pelas variedades de movimentos e expressões corporais que desde muito cedo já vinha demonstrando fascinação, Laban sempre preferiu a vida boêmia, mas estudou belas artes em Munique e Paris.

Munique foi a capital européia que nos anos 1910 se tornou um centro cultural internacional. O autoritarismo era a forma mais profunda negada neste ambiente, assim o pensamento antiautoritário dava vazão para inúmeras pesquisas no âmbito artístico. O Dadaísmo possuía um culto provocativo pelo nada, afirmando uma onda de protestos nos meios artísticos da Europa. A rebeldia se apoderava de todos que buscavam a originalidade na arte e trazia artistas para comungar com esta experiência. Este movimento cresce por toda Europa numa reação violenta contra a industrialização, pois a mecanização já se evidencia na sociedade, afetando o curso natural da humanidade.

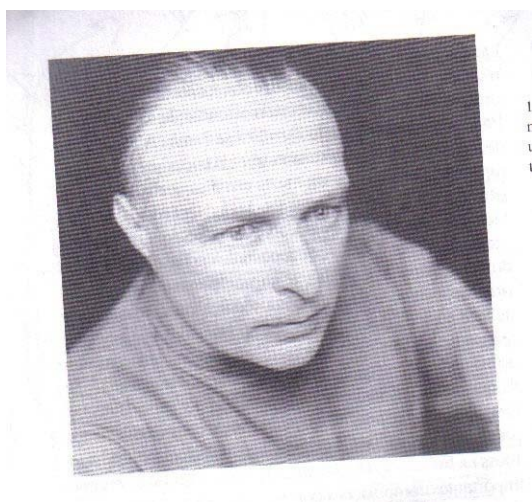


Fig. 7 - Rudolf von Laban

Laban se entregou a este movimento, foi morar em Munique, se estabelecendo neste local até o fim da primeira guerra. Encontrou um ambiente que promovia as artes experimentais e acadêmicas. Acontecia neste momento uma variedade de espetáculos de dança, com grau de qualidade que deu a Munique o título merecedor de um centro com novo estilo artístico. Todos se encontravam em harmonia, pelo clima de reforma presente e assim suas idéias foram postas em prática. Era o lugar perfeito.

Sua pesquisa possui três grandes idéias que coexistem, “minhas coisas, performance e escolas”. Nas suas “coisas” desenvolve a *choreutik* (coreóticos, corêutica – estudo do espaço como um sistema harmônico para a dança), a *eukinetik* (o estudo dos aspectos qualitativos do movimento e da dinâmica, das qualidades expressivas do movimento.), *schrifttanz* (sistema de notação que torna possível a escrita da dança) e a *Absolute Tanz ou Freietanz* (a dança como uma arte autônoma, não dependente da música, da narrativa ou de um vocabulário de passos estabelecidos). Para suas “performances” encontraremos a *TanzKunst* (o teatro funciona com a atuação de profissionais de dança) e a *Beuregungschöre* (a arte funciona com movimentos amplos, de um tipo festivo, realizado por bailarinos amadores) e por último suas “escolas” com o objetivo de formar profissionais e amadores, relata Preston-Dunlop & Purkis (p.1).

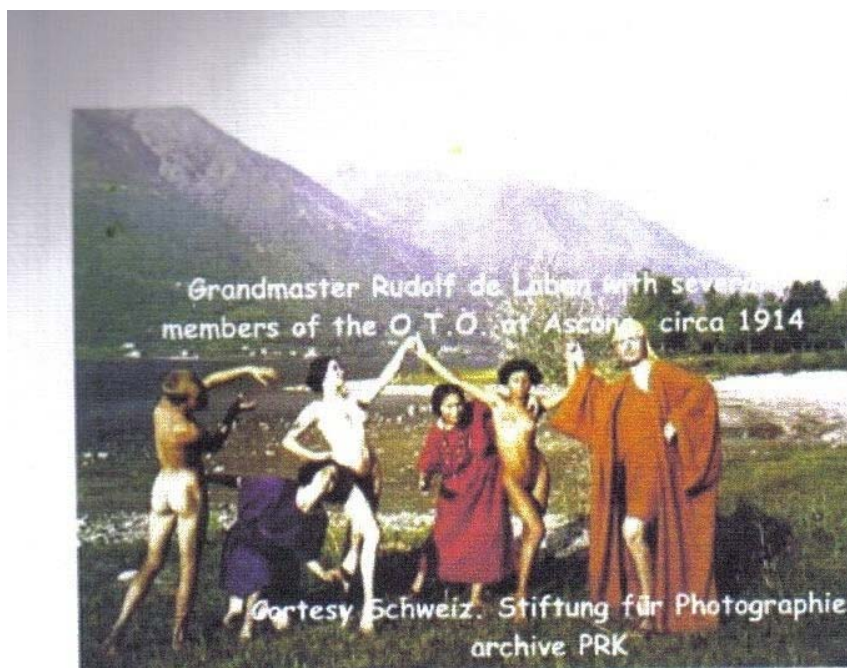


Fig. 8 - Laban à direita com seus alunos na exploração do corpo nu

Concentrou-se no modo como a expressão do sujeito é veiculada pelo corpo e passa a considerar o movimento como o ápice da expressão humana. É possível que Laban tenha elaborado sua teoria do movimento a partir das ações humanas, inserindo-as no contexto sócio-espacial. Seu sistema vai se constituindo e refletindo não só pelo viés individual e social, mas também pelo filosófico e estético. Demonstra que o homem possui uma dinâmica própria, ação e recuperação e tensões internas em constante movimento. A *Eukinetica*, parte integrante da teoria dos “Esforços” que o leva a conceituar a palavra esforço e elaborar os quatro fatores de movimento, é aquela que estuda as qualidades expressivas do movimento. Laban entende por “atitude interna” como: “A intenção de quem se move em relação ao espaço, tempo, peso e fluxo, criando ritmo e nuances”. (*apud* RENGEL, 2003, p. 30).

Para o artista dançarino o ganho do valor expressivo é para dar sentido à abstração, no qual o corpo, como seu objeto de trabalho, transforma seu movimento, permitindo-lhe uma dança livre de limitações tradicionais. Segundo Preston-Dunlop & Purkis, “Para Laban, não é a forma que é a trava da dança, e sim a música, a narrativa e os passos pré-estabelecidos” (p. 4). Estes elementos são determinantes para uma proposta de métrica no movimento, sendo assim suprimidos, darão ao corpo seu potencial subjetivo, comenta Serra a “Atitude interna ou atitude refere-se à qualidade subjetiva do movimento” (*apud* RENGEL, 2003, p. 30). A expressividade do movimento deve ser encontrada separada da música, desta forma, o psíquico no movimento estuda com a intenção de estabelecer uma relação da intenção interna com o movimento, questão até o momento nunca elaborada. Ressalta que o dançarino tem uma “atitude interna”, uma intencionalidade, que existe no seu interior, um “lugar de silêncio”, que tem uma dinâmica própria e, é neste lugar que a qualidade poética da dança se fará evidenciar no corpo em seu ato poético. O movimento dançante possui a essência de impedir o estado dualista do artista, pois sendo seu corpo seu material de trabalho, o artista não se separa de seu produto.

Segundo Laban, a dança alcança o mundo dos sonhos. Este é o mundo pelo qual entramos em contato com os níveis mais profundos da consciência. Os ritmos e as formas da dança refletem os ritmos e as formas da mente e do espírito, não indicam, mas nem por isso são menos significativos. As imagens do mundo dos sonhos, coisas maiores que a vida, mais brutais e mais fracas que a vida são as imagens da dança. Forças primordiais e não forças da vida diária são as matérias da dança. (PRESTON-DUNLOP & PURKIS, p. 11).

Descobre agora que os elementos do espaço ditam o ritmo do movimento e a forma espacial também o dita. O corpo que dança passa a funcionar numa dinâmica e com melodia dimensional. Assim a forma espacial seria análoga à melodia musical e a dinâmica corporal análoga ao ritmo musical. Desta forma faz com que seus alunos mergulhem numa busca pelos significados primários do movimento para que as suas danças fluam com espontaneidade. Destarte estabelece para dança conceitos bem definidos para seus movimentos, que num complexo arranjo de suas possibilidades de combinação, vão possibilitar uma análise voltada para a composição de movimentos poéticos.

Acompanhando seu pensamento, o corpo é o veículo que apreende a realidade. A realidade e a existência são produzidas, materializadas numa forma original no movimento corporal, pois no seu raciocínio o pensamento se produz por todo o sistema corporal. Assim podemos compreender que para Laban a dança pode ser definida como um acontecimento lúcido que se materializa através de um corpo poético. O dançarino para Laban é ao mesmo tempo autor e obra de si mesmo, corporificada no espaço por sua natureza humana. Também consegue fazer enxergar a viabilidade de trazer do fundo à superfície, do interior do ser, a forma corporal, no qual o invisível se torna visível. Mostra as qualidades de um corpo que pensa, deseja e que, por isso, está em freqüente transformação, um corpo que deve ser respeitado por sua subjetividade.

3.1.1 LABAN E A DINÂMICA DO MOVIMENTO

Um dos itens que podemos destacar do trabalho de Laban é sua análise quanto à qualidade do movimento (o “como” fazê-lo), que associado à palavra “esforço” denomina a função interior que origina o movimento materializado.

Todos os movimentos humanos estão, indissoluvelmente, ligados a um esforço o qual, na realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior. O esforço e a ação dele resultante podem ambos ser inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento corporal. (LABAN, 1978, p. 51-52).

Assim o “esforço” para Laban é o resultado das variantes dos fatores de qualidade, onde intenções e subjetividades dos movimentos são decompostas, sempre destacando a atitude do ser:

1) PESO – varia entre forte e leve, faz a relação entre a força de gravidade e o corpo, com intenção e sensação.

2) TEMPO – atitude em relação ao tempo interno⁷, associado à intuição, varia entre o rápido e o lento.

3) ESPAÇO – se relaciona a atenção – para onde, para quem – ao pensar, podendo ser direto ou indireto.

4) FLUXO – expressa a atitude em relação ao fluxo do movimento, a energia fluídica interna e a respiração que interrompe ou mantém a ação. Está sempre associado ao sentimento.

Graficamente, na Cruz dos esforços, fatores se combinam e produzem as ações básicas de esforços:

- 1) Socar – movimento forte, em espaço direto e tempo rápido.
- 2) Açoitar – movimento forte, em espaço indireto e tempo rápido.
- 3) Torcer – movimento forte, em espaço indireto e tempo lento.
- 4) Pressionar – movimento forte, em espaço direto e tempo lento.
- 5) Flutuar – movimento leve, em espaço indireto e tempo lento.
- 6) Deslizar – movimento leve, em espaço direto e tempo lento.
- 7) Pontuar – movimento leve, em espaço direto e tempo rápido.
- 8) Espanar – movimento leve, em espaço indireto e tempo rápido.

Ainda na combinação de três dos fatores da execução dos gestos surgem os impulsos – apaixonado, mágico ou visual – e na combinação de dois a dois dos fatores de qualidade, os estados – rítmico, estável, onírico, móvel, alerta e remoto.

⁷ Relacionado à experiência de cada um, subjetivo.

O estudo da dinâmica não se encerra na investigação das formas de possíveis aplicações da força própria de cada corpo ou a ele impingida, mas na relação estática de forma à cinemática do movimento. Na profundidade de sua aplicação, desvelam-se individualidades, a unicidade de cada ser, na comutação entre os diversos, numa atitude dialética que caracteriza a obra.

Assim a dinâmica refere-se à qualidade do gesto, na face intangível, onde a percepção traz à tona a **intenção** da ação, resgata a emoção, os afetos, as memórias, que podem surgir de formas inéditas. As qualidades dinâmicas são repletas de significados expressivos, cujo trabalho proporciona ao intérprete/coreógrafo experimentações que contribuem para seu desenvolvimento poético.

Sabendo que o corpo atua sempre como um todo, em maior ou menor grau de destaque em seus elementos dinâmicos, a aplicação deste estudo promove o desenvolvimento da percepção dos sentidos cinestésicos e visuais, servindo como um passo na direção espontânea e criativa do repertório de movimentos. Neste sentido, ampliando este nosso vocabulário investigativo o elemento Cinesfera que se encontra nos estudos do movimento no espaço de Laban – a corêutica – tanto o corpo em uma ação claramente perceptível como do corpo parado (movimento imperceptível), tomando-se o corpo em relação a si mesmo e com relação ao espaço circundante.

O espaço pessoal foi determinado por Laban como Cinesfera. Para entendê-la, pode-se imaginar o corpo envolvido por uma esfera na qual a periferia pode ser atingida pela amplitude do movimento, tomando como base a posição ereta, sem deslocamento de seu ponto de suporte, que poderá ser uma de suas pernas. No momento em que se ocupa a cinesfera os aspectos emocionais do ser, que variam de acordo com os movimentos executados pelo corpo, podem nesta ocupação realizar expressões de acordo com a necessidade de cada um.

A cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de “base de apoio” (algumas vezes chamado de lugar). Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto nossas mãos... Quando nos movemos para fora dos limites de nossa cinesfera original, criamos uma nova base de apoio... Nós, é claro, nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura. (LABAN apud FERNANDES, 1976, 164-165).

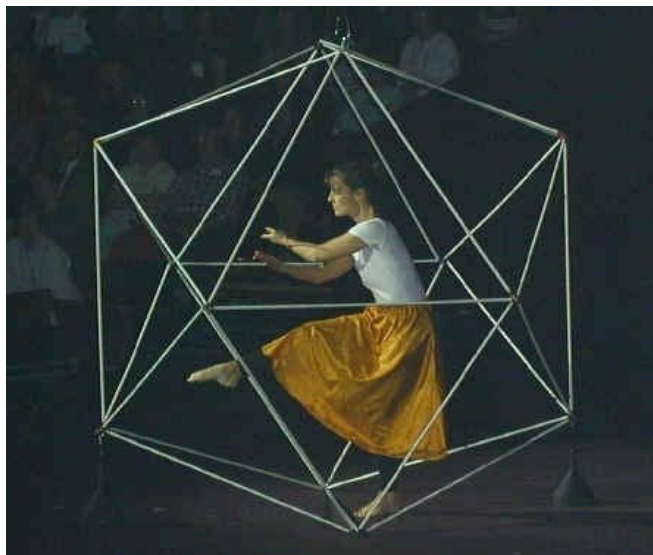


Fig. 9 – Cinesfera

Através de nossa revisão verificamos diferentes propostas apresentadas, maneiras diversas de “olhar” a dança e que dão ênfase a aspectos que nos induziram a relevar a individualidade de cada teórico-dançarino aqui apresentado. Estes grandes nomes dão um sentido subjetivo as suas intenções, que os transportam num aprofundamento teórico-prático, numa materialização veemente de particularidade que se dá pela expressão do movimento, no seu ato dançante e ao mesmo tempo trazendo para a humanidade a possibilidade de novas investigações, pois fomenta a subjetividade, como característica importante do mundo moderno.

Parece, no entanto, não se ter mais o acesso a critérios de valor para coisa alguma, uma questão que assola nossa contemporaneidade. Na arte modernista com seus objetos produzidos dentro das condições sociais, culturais, econômicas e políticas definidas pela Revolução Industrial, se buscava a autenticidade no rigor de como se explorar as técnicas e materiais. A idéia agora é a máquina que faz a arte, sua força não se revela até que a obra esteja feita, é mais intuitiva e o espectador deve considerar de que maneira a informação dada pode ser significativa. Assim a obra terá sua função na funcionalidade do objeto e não por sua contemplação. Não há mais a experiência estética e sim o interesse pelo utilitário.

Emerge o questionamento do que é arte. Indagar o processo e considerar a própria indagação já poderia se constituir como arte. A particularidade da obra em meio as outras, um novo senso visual, um domínio na qualidade estética e um minimalismo com relação à fenomenologia, diz Merleau-Ponty “O espaço não é cenário (real ou lógico) em que as coisas são dispostas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (2006, p. 328), são características dessa arte moderna.

Tais movimentos procuravam sua liberdade. Todavia é o minimalismo que abre o caminho para a arte mais realizável dentro do campo complexo e expandido. No sentido cultural acontece um hiato entre a experiência e o conhecimento, numa tensão entre o modo de viver e como expressar isso, descobre-se a consciência da experiência, mas numa experiência cultural compartilhada, descentralizada. Agora numa cultura pós-moderna a arte não é *per se*, mas o que o modernismo assimilou e institucionalizou. Essa arte propõe a mudança na sociedade pela transformação de suas próprias estruturas, com atividades artísticas opostas a Revolução Industrial, mas ocasionando a alienação, a produção de consumo de massa. Surge um impulso para o sublime – o que não pode ser apreendido nem dominado. A experiência visa, agora, o ser da arte, desencadeando pensamentos produzidos e montados em vários lugares, a consciência histórica se rompe, seu significante, e surge o sujeito esquizóide. As “megas explicações” se desmoralizam e o sistema centrado passa por um vigor poético de indeterminação. Não se tem mais critério de valor, o que Habermas vai chamar de crise da legitimação. O sistema social perde a capacidade de conhecer o seu passado e vive num presente perpétuo.

Mas a dança coloca o corpo como constituição, traz a idéia de que o corpo fundamenta o ser. A dança é constituidora do homem, pois na sua propriedade essencial é o corpo que gesticula e que não se vê pela forma, mas pela intenção que se dá como ser no mundo. Desta maneira a intencionalidade é a promotora da movimentação no ato dançante, pois é nela que o artista se constitui e, se constituindo se torna obra de sua própria arte, obra que revela seu sentido de vida.

3.2 O CORPO-MOTOR

No início do século XX um outro ramo do movimento começa a aparecer. Pelos ideais já construídos do exercício físico, encontramos uma individual proposta para o corpo, a ginástica. Com o intuito de cultivar o exercício físico em detrimento de situações diversas como: orientar o desenvolvimento intelectual, desembaraçar fisicamente o movimento infantil, entre outros, nasce a ginástica rítmica.

Num ambiente onde a ciência passou a ocupar um lugar de destaque e a filosofia deixando se influenciar por ela, o pensamento moderno vai se construindo e os sentimentos passam a ceder seu lugar para uma realidade mais crua.

É nesse apanhado intelectual que a ginástica rítmica se apresenta. Um dos fatores que influenciaram esse aparecimento foi dado por Henrique Clias, por volta de 1821, quando editou um livro de exercícios exclusivamente direcionado para a beleza da mulher. Também o fez Kallisthenie endereçado à Educação Física da mulher.

Já Henrique Ling (1776-1839), um sueco, cujo trabalho possui aspectos pedagógicos, estéticos, militares e da medicina para desenvolver conhecimentos sobre a educação pelo exercício. Aprofunda esse tema por ter adquirido de Rousseau a idéia de “A verdadeira educação ginástica deve atender de igual modo às necessidades morais corporais do indivíduo.” (PALLARÉS, 1983, p. 10).

Com François Delsarte (1811-1871), estudante do Conservatório de música, no qual seu desempenho não foi muito bom, mas que lhe confere experiência artística, pelas apresentações realizadas na Opéra-Comique e nas Variétés. Coloca a culpa em seus mestres, pois acha que foi mal orientado. No entanto descobre nessa experiência a relação entre voz, gesto e emoção interior. Procura estabelecer um catálogo de gestos que correspondam a estados emocionais. Descobre que a cada emoção, cada imagem cerebral faz correspondência a uma tentativa de um determinado movimento, sintetizando que “a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto” (BOURCIER, 2001, p. 244). Promove com isso uma diferença com relação à dança acadêmica que por um ideal de beleza, produz gestos sem uma relação direta com o estado mental do bailarino.

François Delsarte, professor de arte dramática em Paris, [...] estudou e criou um método que teve grande repercussão. [...]. Baseada em seu trabalho, que apesar de não ter sido endereçado para a ginástica, foi o ponto de inspiração, sua aluna Geneviève Stebbins criou, nos Estados Unidos, escolas para difundir suas idéias. (PALLARÉS, 1983, p. 10)

Como consequência direta, alguns pontos são relevantes para a expansão de sua pesquisa: o corpo todo é mobilizado para a expressão, mas o dorso se projeta nesta perspectiva; a expressão é obtida da contração e relaxamento muscular; o sentimento de auto-realização está intimamente atado à extensão do corpo, pois todo sentimento é individual na sua tradução corporal. Seu método só vem a ser divulgado teoricamente pelo ator Steele Mackay, que veio trabalhar com Delsarte e difunde suas idéias nos Estados Unidos.

Edwige Kallmeyer discípula de Geneviève Stebbins dá a seu trabalho um cunho pedagógico através de exercícios naturais.

Com influência direta da ginástica rítmica Pallarés releva a dança de Duncan, que por ter se libertado do balé, inspirada na dança da Grécia Clássica, como já vimos, se expressa também por movimentos naturais em sua dança.

Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) um pedagogo suíço e também compositor cria um método de educação pela música, com ênfase no treinamento corporal, visando desenvolver o sistema nervoso e o aparelho muscular, com o intuito de criar uma mentalidade rítmica, pela elaboração corpo e espírito; pelas relações harmoniosas que o corpo constrói através dos movimentos dinamicamente nuanceados, criar o sentido do ritmo musical; pelas resistências do espaço, colocar pelo dinamismo corporal nuances no tempo, doar um sentido rítmico plástico.

Rudolfe Bode (1881-1971), aluno de Jacques-Dalcroze, coloca a música como suporte do movimento, assim estabelece os princípios básicos da ginástica rítmica. Sofre influência direta de Delsarte, pois emprega em sua teoria o princípio da contração e do relaxamento, que estabelece a essência do movimento humano e forma a unidade rítmica corporal. Introduz assim a ginástica de expressão com trabalhos em grupos. A força do impulso sai do centro do corpo irradia para as extremidades, fazendo os grandes músculos

trabalharem atribuindo ao movimento um sentido global, fluindo oscilantemente. Publica diversos livros registrando seu sistema de trabalho.

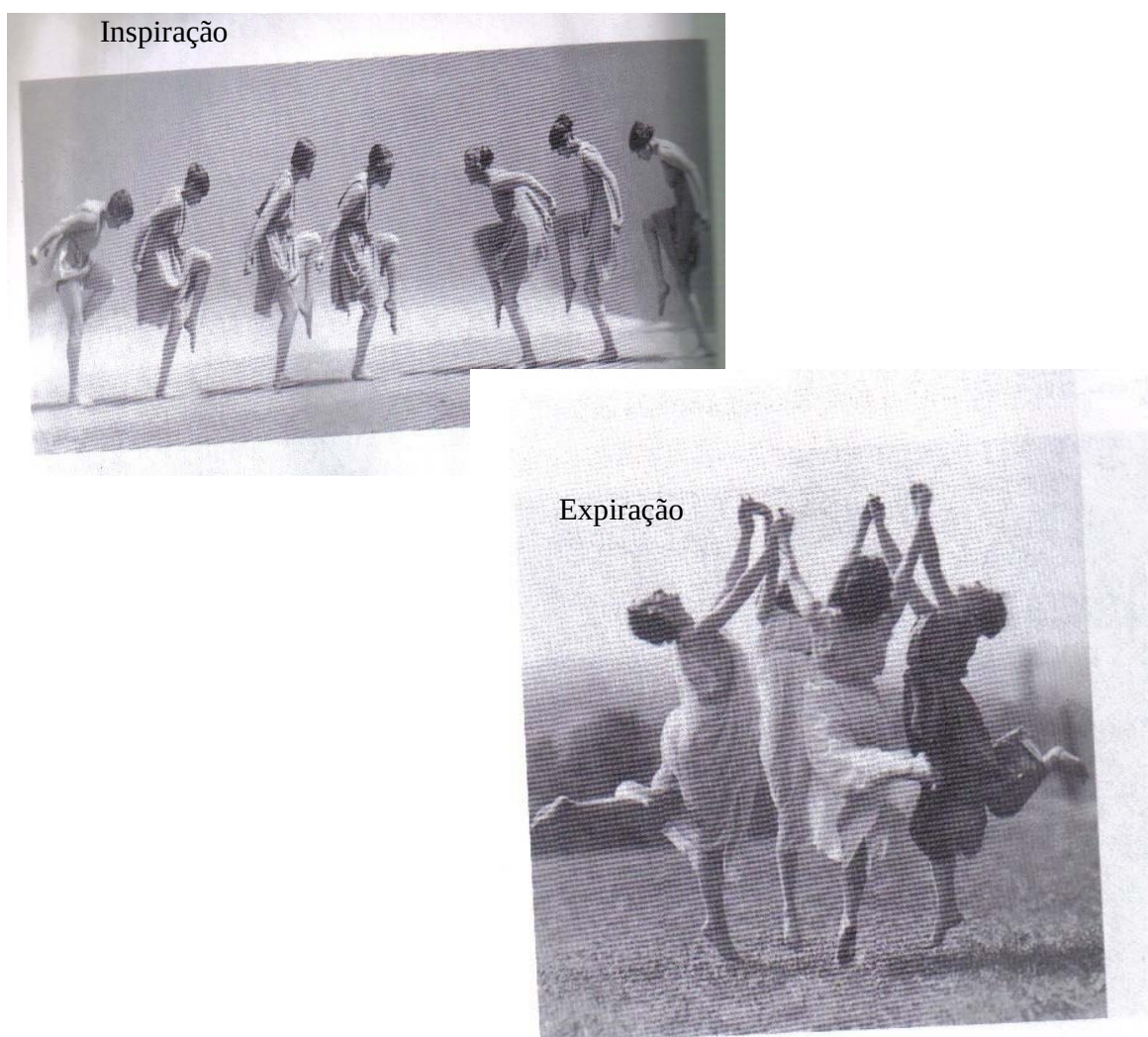


Fig. 10 - A ginástica rítmica de Émile Jacques-Dalcroze, execução dos movimentos que ilustram as operações fundamentais da respiração.

Já Henrich Medau, aluno de Bode, manteve na Alemanha uma escola de ginástica rítmica exemplar. Seu praticante deveria já dominar algum instrumento musical para poder acompanhar as suas aulas, para aperfeiçoar o movimento à música. Evidencia o movimento

respiratório para contribuir com uma postura correta, pois sua ginástica deveria ser natural e expressiva e com isso produz espetáculos folclóricos. Também publica vários livros a respeito de seu trabalho.

Hilma Jalkanen professora do Instituto Finlandês de Ginástica - Helsinki 1953, uma expoente da ginástica rítmica, elabora seu sistema pela capacidade respiratória, pelo relaxamento e pela postura. Filma todo o seu trabalho que lhe servirá como modelo para ser apreciado nas escolas especializadas.

Ernest Idla afirma em seu livro “O ritmo relaxa, alivia, automatiza o movimento. O processo rítmico permite que trabalho seja menos pesado. Uma tarefa que obrigatoriamente deve realizar-se de acordo com o tempo próprio, é mais difícil do que quando se efetua ajustando-se a um ‘tempo’ determinado, de fora” (*apud* PALLARÉS, 1983, p. 13).

No Brasil destaca-se a pioneira Erica Saur, publicou o livro Ginástica Rítmica Escolar, que vigora por seu ponto de vista didático. Ilonna Peuker também publica seus livros sobre ginástica rítmica e se destaca por teorizar a ginástica com e sem aparelhos.

Jean Jaques Rousseu (1712-1778), filósofo e pedagogo influencia a ginástica rítmica por sustentar em sua pesquisa a bondade do homem, dá importância para a educação corporal, como parte da educação formal. Valoriza a educação intelectual, mas ressalta a importância da educação corporal por definir que esta vai orientar o desenvolvimento intelectual. Com Jean Henrique Pestalozzi (1746-1827), precursor da Escola Nova, pedagogo suíço também influencia tal modalidade por defender que o hábito de se executar exercícios, desenvolve o intelecto e desembaraça fisicamente a criança. Frederico W. Froebel, alemão, precursor da pedagogia moderna, segue o trabalho de Pestalozzi e idealiza jogos infantis. Já Maria Montessori (1870-1952), italiana e adepta da Escola Nova desenvolve sua maneira de trabalho afirmando que a liberdade é fator importante para o desenvolvimento da personalidade. G. Rossel, envereda pela relação da inteligência-motricidade, alegando que a criança desenvolve sua imagem pelo movimento e o ritmo é o meio pelo qual se alcança o comportamento psicomotor. A criança deve alcançá-lo aos dez anos e já possuir a espontaneidade na execução dos movimentos, com o ritmo ajudando para a harmonia das manifestações motrizes que correspondem a uma expressão própria de seu corpo.

Podemos verificar pelo exposto que a ginástica rítmica envereda para o indivíduo por dois vieses, seu próprio desenvolvimento físico que contribui para sua formação intelectual, trabalhando pelo modo de olhar o corpo. Seu corpo é um corpo psíquico-físico, que atrelado às suas características motoras e expressivas, condizem a uma ênfase da subjetividade do indivíduo que a pratica.

Mas que também é promovido por conter intenções. A ginástica rítmica cria corpos cujos movimentos são gerados para o reconhecimento de si, pela trilha da auto-realização. Podemos verificar a necessidade que tem o homem de se reconhecer e que se intenciona ver, pelo seu próprio olhar, gerando-lhe satisfação e realização. Mergulhamos, dessa forma, na intencionalidade desse corpo psíquico-físico, o gerador da melhora da auto-estima, por sua maneira de movimentar.

CAPÍTULO 4

A INTENCIONALIDADE

Este capítulo ao nosso olhar é o mais audacioso. Um passo desvelador da intencionalidade de uma potência da dança no Brasil. É a vontade de conhecer a obra de Helenita Pabst de Sá Earp na sua mais íntegra proposta, desvelarmos a nós mesmos. Para nos sentirmos como seres de pensamento no mundo, integrado e integrador e verdadeiro, por fazer do mundo o que é de nós e verificar nosso valor. Helenita é a nossa próxima mente brilhante na criação de uma dança, para a dança acadêmica.

4.1 O SER DANÇA

Propomos, agora, elucidar uma questão pouco pesquisada para a dança, questões sobre sua ontologia. Se queremos desvelar a sua intencionalidade, precisaremos mergulhar na sua origem. Para tanto nos perguntaremos: como se faz uma ontologia da dança?

Ressaltamos que as preocupações eminentemente metodológicas que dominaram a dança na Europa até o final da Primeira Grande Guerra Mundial deram lugar ao seu questionamento epistemológico que foi desenvolvido por Rudolf Laban, já mencionado anteriormente. Por esta questão, a existência de uma epistemologia da dança, nos obriga a lançarmos mão à sua genealogia. Todavia, para esta pesquisa a questão ontológica constitui-se como preocupação fundamental, a partir do qual pretendemos delimitar um suporte teórico-conceitual que permita-nos descrever nosso estudo.

Passaremos então a nos perguntar: Como se faz uma ciência da dança?

A concepção fenomenológica da ciência refere-se à percepção do mundo e dos objetos nele contidos que são os fundamentos dos conceitos e conclui que toda a ciência começa por uma rede de essências, obtidas por variações imaginárias, passando por variações reais, chegando às experimentações, nos diz Holzer (1998) e complementa “[...] experiência integral conteria a evidência universal e a possibilidade de exprimi-la, não se referindo somente aos objetos, mas a todos os modos como o homem se relaciona com o mundo, seja pela percepção, pela memória, [...]” (HOLZER, 1998, p.27).

É um mergulho para penetrarmos na origem de onde “aquilo” vai permanecer invariável, vai definir sua essência. Explica que, pelo método das variações imaginárias, o pensamento direcionado a um objeto, deve variar suas características até deixar permanecer aquilo que é invariável, chegando à essência ou a sua realidade, **ele nos vê para nós**. Pelo empirismo se passa do homem para a essência, mas é preciso manter-se pela essência para apreender a essência pura, a força contida ainda na consciência da generalidade. É a busca para apreender o que é essencial numa dada realidade. Lyotard diz que “... o processo de variação imaginária dá-nos a própria essência, o ser do objeto. O objeto é uma coisa qualquer,..., uma proposição qualquer, um dado sensível. [...]”. (*apud* HOLZER, 1998, p. 27). Compomos assim uma **redução eidética que é diferente do método indutivo**, pois nos permite diferenciar o fato da essência, colocando o fato em suspensão e deixando surgir o sentido.

Para Merleau-Ponty “A intuição das essências consiste, então, em reconquistar um sentido ainda não tematizado na vida espontânea.” (*apud* HOLZER, 1998, p. 30). Sabemos também que o sentido irá se dar a nós pela percepção que teremos na coisa visada.

Portanto é preciso constituir uma ciência da essência, tarefa estudada pela fenomenologia, na qual se encontra as essências exatas e as essências morfológicas que estão relacionadas à ontologia formal – lógica dedutiva, lógica das significações – e ontologia regional – domínio do percebido, do imaginário, da natureza física, da consciência, das essências dos objetos materiais, culturais, sociais, etc.

Holzer mostra-nos que a ciência das essências é definida pela ontologia regional, diz que “ao se propor uma ciência eidética deve-se referir-se à existência humana e a sua experiência do mundo (*Lebenswelt*), enquanto se constituem os conceitos.” (1998, p. 42). De imediato podemos concluir que dança é um meio de expressar idéias e sonhos, de forma a administrá-los no *cogito*, para interpretar o mundo através do corpo em movimento. Portanto, a ontologia que abrangeremos no nosso desenvolvimento é a ontologia regional do movimento humano, a dança.

Apesar da dança não ser uma ciência, é possível fazer uma ciência da dança, ou seja, organizar conhecimentos relativos a ela, obtidos mediante as observações, experiência dos fatos e a um método próprio, dessa forma podemos verificar uma redução eidética e, a logramos no mundo, no pensamento. Se ela pode ser pesquisada enquanto sua essência,

posso considerá-la como ciência das essências. Portanto a ciência regional do movimento humano seria a dança e sua essência seria a dançacidade – um amor ao movimento poético, uma relação concreta que liga o homem ao movimento, uma dançacidade do homem como modo de existência e de seu destino, como metáfora da corporeidade.

O tema deste trabalho quando se refere à dança, enquanto ciência essencial dirige-se a dançacidade e, por esse motivo, acabamos de colocá-la como ciência fenomenológica.

A dançacidade enquanto essência define uma relação, o ser no mundo. Nós artistas construímos nosso mundo, que sabemos estar além do suporte físico. O mundo é, portanto, um campo de relações, que podemos verificar na nossa definição de dança, mundo, mudança, um correlato intencional. Onde ocorre nossa história e que se estrutura a partir da relação, eu e o outro, onde nos encontramos, encontramos as coisas e os outros.

Nós somos, corpo objetivo que dança, portanto ele é o “meio” de transição do eu para o mundo, Luijpen diz “O corpo constitui o ponto de vista do ser no mundo. Ele coloca o homem como existência.” (*apud* Holzer, 1998, p. 48).

Demonstramos que podemos fazer um estudo da obra coreográfica de William Forsythe, desvelando-a para concretizar seu sentido. Atribuindo-lhe seu valor de artista. Faremos o mesmo com a Teoria Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

Desta forma nasce a viabilidade de teorizá-los e desvendar seus mistérios. Abri-los para o mundo, revelá-los como existentes, abrangendo-os de tal modo que permitirá um aprofundamento nos lugares, aparentemente, mais escuros. Desvelaremos então sua força, para assim desmoralizarmos seu hiato, dando total coerência a sua maneira de pensar a dança, evidenciando-os como arte.

4.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O que é dança? Helenita nos diz “é mudança”, é mundo-dança. O que é mundo? É a dança. Portanto, a dança é o mundo. Ficaremos nesta infinidade de dança/mundo, mudança. O que realmente tira-nos desse círculo vicioso é o lugar que a colocamos, é a intenção que para ela doamos, é seu sentido de ser dança para nós, pois só será o que é, porque a evidenciamos ser como tal.

Evidenciaremos como verdade que dança agora é Helenita Sá Earp. Nosso ponto de partida já inaugurando a próxima etapa. É então, conhecê-la e, para isso precisamos conhecer sua obra, pois na sua obra veremos Helenita, o que fez, o que ela existencializou como sentido de vida. Sua forma existencial encontra-se em seu trabalho, na sua pesquisa de dança, na sua maneira de olhar a dança, no como nos ver para nós!

O melhor caminho para não a perdermos, nessa teia de relações que possui e que construiremos, será seguir de imediato entendendo sua proposta metodológica. No entanto, nos permitir construir a nossa pelo processo de desvendá-la, expondo-a pela nossa maneira, pela nossa escolha de um método, pela fenomenologia. Buscaremos em Helenita sua intencionalidade, assim como fizemos com Forsythe. Mas há um diferencial entre os dois. A diferença se dá, por termos constituído nosso conhecimento de dança por uma teoria, a teoria de Helenita e o conhecimento do balé por sua prática, o que nos dará, neste instante, uma vantagem e uma desvantagem, com relação a nossa intenção com relação aos dois.

Forsythe parte do balé para constituir sua dança e Helenita parte de sua ginástica rítmica, para constituir sua Teoria Fundamentos da Dança – TFD. Balé e TFD são nossos elementos constituidores iniciais, o qual direcionaremos nossa visada. São duas maneiras diferentes e complementares de olhar a dança, e por onde a nossa perspectiva irá mirá-las. Como o masculino e o feminino, afirmando a dualidade no mundo, para complementar-se na existência.

Forsythe já foi evidenciado. Portanto, nos versa agora visar Helenita por sua TFD. Helenita vai tratá-la por dois vieses que também se complementam: teoria e prática. Para nós teoria e prática se constituem juntas, não as separaremos e sim evidenciaremos uma na outra, seguiremos sua maneira, até mesmo por ter sido a forma como foi apreendida por nós. Outro problema a ser levantado é nossa experiência direta com sua teoria – aluna do curso de dança da Universidade do Brasil –, divulgada por seus discípulos, coisa que não aconteceu com Forsythe, meu contato com sua obra foi somente por pesquisas teóricas através de olhares singulares, olhar do olhar, o que não nos impede de habitar sua obra. Habitamos-na pela nossa afinidade com o balé, ato que nos uniu a Forsythe. O que denota duas experiências divergentes e complementares para nossa abordagem.

Na sua complementaridade de ser arte e dança, suas divergências se encontram nas intenções diferenciadas de olhar a dança. O que nos faz mergulhar no mar dos sentidos

dados pela arte da dança. Como forma dissertativa diferenciamos uma da outra, pois encontramos um hiato nas propostas de Helenita e, que nos levou a deixá-la com um valor intrigável de desvelamento. Desta forma comprometendo-nos com o objetivo de levá-la a conter uma intencionalidade. Por isso desvelamos Forsythe com maior coerência na sua existência, mas o desafio ainda se constitui, pois vamos levar a TFD adiante, por sua existência instigante ainda causando inquietações. Comprometendo-nos, conosco mesmo, a dar-lhe um poder intencional.

Devemos considerar também que por sua teoria não possuir registro teórico, foi transmitida por “via zelosa do corpo-oralidade” diz Mota (2006). Desta forma, a maior parte de nosso arcabouço dissertativo que será descrito adiante. Advém da nossa experiência no Curso Bacharelado em Dança, de uma apostila elaborada pela professora Katya Gualter e pela professora Patrícia Pereira, uma compilação de seu trabalho e da dissertação da tese de mestrado de Maria Alice Mota. Na pesquisa de Mota, devemos destacar entre tantas propostas fundamentadas, o corpo-oral, um conceito que atribui como meio de divulgação para o trabalho de Helenita. Este meio de divulgação se dá na universidade pela não acessibilidade dos alunos aos registros escritos de nossa emérita, e por ainda, pela falta de uma publicação da TFD. Sabemos também que sua tese não é elaborada por fontes diretas, mas pelo que absorveu, apreendeu em sua experiência como aluna do curso de dança da UB, pelas aulas ministradas pela professora Ana Célia Sá Earp, filha de Helenita e detentora direta de sua pesquisa e de outros professores que foram seus alunos.

4.3 O BALÉ COMO GÊNESE: WILLIAM FORSYTHE

Mantendo-nos num fluxo relacional intencional, vamos nos envolver pelos traços que nos levam a dar um sentido a obra de William Forsythe. Portanto, sabemos que todo trabalho criativo passa por relações intrinsecamente atadas à história de seu criador. Vamos desenvolver o trabalho de Forsythe pelo seu viés histórico e nos enriquecer com sua aclamada vida-dança.

William Forsythe nasceu em New York, Estados Unidos, no ano de 1949, começou seus estudos na dança bem cedo, ainda na High School. Seu pai possuía uma agência de

publicidade, por isso eram relativamente ricos e seu avô era um violonista prodígio. Forsythe nos relata no vídeo *Just dance around* “que havia muita música em sua casa e, por isso, estudou violino, fagote e flauta.” Podemos ver que seu contato com a arte crescia dentro mesmo do seu lar, não foi do nada que seu lado artístico se desenvolveu, pois cresceu entre livros e músicas. Diz Merleau-Ponty “não há consciência que não seja modulada por seu engajamento primordial na vida e pelo modo desse engajamento.” (1975, p. 315).

Estudou balé clássico no Joffrey Ballet School e na Universidade de Jacksonville (Flórida). Em 1970, integra, como intérprete, o Joffrey Ballet. Já em 1973, foi convidado por John Cranko, diretor do Stuttgart Ballet, na Alemanha – um importante centro europeu de dança –, para integrar-se ao corpo de baile, como intérprete.

Depois da morte de Cranko, Márcia Haydée⁸ assumiu seu posto e o convidou para coreografar. Este apresenta *Urlicht*, em 1976, sendo o seu primeiro trabalho para uma Sociedade Noverre. Tratava-se de uma coreografia que já começava a revelar um neoclassicismo conjuntamente com modos não convencionais de conectar o fluxo do movimento (cf. ainda, a propósito, seus *Traum des Galilei*, em 1978, *Orpheus*, *Love songs* e *Time cycle*, em 1979).

Utiliza-se de movimentos que o levam a limites de sua flexibilidade, rearticula os princípios baléticos por descartar as lógicas usuais que ordenam os impulsos dos passos e os modos pelos quais esses são conectados. Também se distancia do vocabulário clássico quando faz uso de qualquer parte do corpo para determinar o momento e a direção, gerando linhagens de movimentação que são refletidos de uma parte para outra sem nenhuma referencia da maneira que este deveria aparecer, coordenado simultaneamente ou isoladamente em complexas figuras gestuais. (SULCAS, *apud* SPIER, 2006, p. 7)

Forsythe apresenta uma certa procura, que já se pronuncia em sua obra presente e que apontava a uma obra futura, fazendo de sua obra uma aventura. Dessa maneira acontece uma simultaneidade, que é a fórmula ao mesmo tempo do que quer ser e do que quer fazer.

⁸ Márcia Haydée, é brasileira, foi bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Durante esse tempo conhece Pina Bausch e faz parceria com Jiri Kylian, retornando, freqüentemente, a New York, onde acabou por se interessar pelo “movimento marginal”, ou seja, por movimentos que não estão voltados à forma fechada do balé e reconstrói como sua face, misturando-o com a fala, vídeo, som, luz, por um legado balanciniano⁹.

Em 1980, deixou o Stuttgart Ballet para construir carreira independente. Seus trabalhos causam escândalos e, ao mesmo tempo, são intrigantes como no caso de *Gänge*, ou de *Say bye-bye*, concebido, em 1982, para o Nederlands dans Theater. Em 1983, é convidado por Rudolf Nureyev para coreografar para o Paris Opera Ballet, apresentando a *Opera Comique* com Sylvie Guillem.

Em 1984, Forsythe se tornou diretor do Frankfurt Ballet, onde suas obras começaram a tomar um caráter original e provocativo. Cria uma estética própria para a dança – sem abrir mão, contudo, da técnica do balé –, mas acaba por reconstruir sobre ela uma nova estilística de movimentação.

Quando se fala sobre o vocabulário da dança clássica, você está de fato falando em idéias. Você diz, este é um lugar que o corpo humano pode ocupar. Eu uso o balé, porque eu uso bailarinos treinados pelo balé eu uso o conhecimento dos seus corpos. Eu acho que é uma boa idéia, que geralmente tende a ser desvalorizada. Deixe fazer – fazer uma metáfora. É como se um compasso não fosse válido por que ele tem quatro pontos. E divide o mundo em cima e em baixo e o orienta de uma certa forma. Eu vejo o balé como um ponto de partida – um corpo de conhecimentos, não como uma ideologia. (FORSYTHE *apud* LIMA, 2004, p.159)

Neste discurso Forsythe nos revela seu modo de ver que se torna premente que mergulhou no balé situando sua constituição de sujeito e, que pensa o que percebe e não simplesmente vê. Deste momento nasce o germe de sua obra, um germe atado ao ser contemporâneo que é, e as circunstâncias dessa contemporaneidade influenciará sua obra por este sentido.

⁹ Balanchine tem formação como pianista e bailarino, fundador do América Ballet (1934), fez muito sucesso e recebeu apoio do City Center para criar sua companhia, a New York City Center Ballet. Cria seus balés com um aspecto abstrato, uma dança pura com construções corporais que são inspiradas fielmente em construções musicais.

Fala como se estivesse sempre dançando pelos cantos da casa mesmo antes de tomar aulas de dança. É uma pessoa naturalmente intuitiva em termos físicos, capaz de transportar e absorver qualquer tipo de movimento para um idioma fluido, policromático, musical, que parece surgir do próprio peso de seus ritmos, os movimentos são bastante dimensionais, nenhum passo é simplesmente uma forma no espaço, mas um volume complexo que pode ser sentido como transpassando várias dimensões. Apesar de os impulsos cinéticos surgirem de suas intuições e a complexidade de movimentação hoje demonstrada pelo Frankfurt Ballet é também o resultado de processos improvisacionais e compositivos que tem emergido a partir de muitos anos de exploração coreográfica. Seus dançarinos desenvolveram a noção de isomerias cinéticas e caminhos de imaginar relações geométricas entre partes do corpo enquanto se movem. *Apresentar a “experiência deste dançar” fazer o movimento sujeito do trabalho mais do que de um meio para uma presumida narrativa ou analogia musical ou ainda alguma coisa que exista por detrás da coreografia.* (SULCAS, apud SPIER, 2001, p.7)

Já seus intérpretes possuem formação advinda do balé e, desta forma, a construção do trabalho físico é calcado numa desconstrução dos movimentos, que estão estabelecidos em seus corpos. Passa, a partir daí, a traçar, claramente, a sua cinesiografia, que pode ser apreciada nas suas coreografias até os dias atuais. No Frankfurt Ballet, teve a oportunidade de colocar em prática todo o seu poder criativo, o que o tornou muito singular.

Desconstrução, é, nem é também o que se revela ser, como um caminho onde tanto construção como destruição não são o que aparentam ser. Desconstrução tanto opõe como redefine; tanto reverte uma oposição e re-trabalha os termos desta oposição, de forma que aquilo que anteriormente fora compreendido não é mais aplicável. (JOHNSON apud LIMA, 2004, p.161)

Passou a desafiar todos os cânones, apesar de mesmo trabalhando em outras companhias – New York City Ballet, San Francisco Ballet, The National Ballet of Canadá, The Royal Ballet, Swedish Ballet, Ballet de l'Opéra de Paris, San Francisco Ballet, Royal Ballet de Londres e Aterballetto – manteve a tendência de trabalhar com a técnica do balé, mas com seus intérpretes, porém, passou a trabalhar movimentos mais complexos entrelaçando-os com a teatralidade. É como se estivesse ainda deslizando sobre sua arte, ainda numa procura para existencializá-la.

Sulcas (*apud* SPIER, 2001) nos revela que entre seus trabalhos destacam-se: *Artifact* (1984) que é o exemplo de uma dualidade, que já se fazia presente, uma vontade pela beleza e fazê-la nova. Com linhas de força que já começam a ser reveladas, pois um tênue estilo na sua movimentação surge numa singular conexão sinestésica com o mundo e ainda poderiam surgir de lugares não previsíveis. Em *The Vile Parody of Address* e partes de *Slingerland*, o movimento é mais livre, por isso, não contém ainda nenhum sentido fixo de passos e de transições entre eles, mas dava uma densidade crescente aos intérpretes com passagens improvisadas. Argumenta que é com *Limb's Theorem* e *Slingerland* que marca o começo de seu trabalho com os intérpretes, lendo externamente o que significa usando a percepção, para eventos que não foram memorizados, para buscarem uma leitura de si, no qual suas habilidades como intérprete para dominar essa técnica, vai refletir no resultado. Os corpos têm tronco com eixo de sustentação verticalizado e qualquer parte sua parece determinar o momento e a direção, jogando-as em direções imprevisíveis. Por outro lado, Baudoin e Gilpin (2000) relatam um dismantelamento e uma suspensão do modelo labaniano na movimentação de Forsythe. Por um novo arranjo das Cinesferas, pois em qualquer ponto, linha ou espaço do corpo em um movimento particular, pode se tornar uma Cinesfera. Sulcas (*apud* SPIER, 2001) nos revela que a iluminação é bem engajada tanto quanto os movimentos. Os *pás de deux*, solos duos, trios e grupos se proliferam e se dispersam, contudo, sem relação perspectiva com outro. Os motivos coreográficos são estruturados e contrapontuados, de tal forma, que arrastam o intérprete e o espectador para novos lugares físicos. De um número limitado de pontos, Forsythe tem um meio de uma produtiva inventividade, sua fragmentação e reconstituição não conhecem limites.

The Loss of a Small Detail, é o momento que marca o desenvolvimento de suas técnicas composicionais. Num universo tribal: “com *Loss* nós começamos a usar coordenações refratadas” fala Forsythe (SULCAS *apud* SPIER, 2001). O quadril conecta-se com a mão, como o *épaulement* do balé e numa oposição ao *épaulement* a operação inverte chamada de “*desfocus*”, diz Forsythe – mover a cabeça em uma determinada rotação contrária com relação ao movimento, levando-a induzir uma cegueira física que intensifica a propriocepção e causa uma sensação de desequilíbrio. Em *The Garden in This Setting* e *Quintett* mantém a idéia que é diferente da noção de verticalidade, enfatizada no balé, com *ALIE/N (A) TION*, o balé parece está de dentro para fora em formas que

borbulham através dos corpos dos dançarinos. “Como se você tivesse tentando desvencilhar do movimento em oposição ao pensamento de que você está produzindo o movimento” diz Forsythe (SULCAS *apud* SPIER, 2001, p.2).

Nos revela como uma nova produção de Forsythe, mostrando seu engajamento no mundo contemporâneo, pois em 1994 trabalha na compilação de exemplos em um *CD-ROM* que pudesse ser usado como um meio de aprendizado para novos dançarinos na companhia. Seis intérpretes foram escolhidos para aplicarem as variações dentro de um parâmetro temporal, no qual todo o movimento está cheio de detalhes como se diferentes partes do corpo elaborassem simultaneamente o início de suas pequenas danças. Solo é uma coreografia criada para o filme *Evidencia* que foi incorporado ao CD-Room.

Na coreografia solo, seu corpo dança como uma marionete de intervalos contínuos, onde cada gesto parece desejar ter uma vida e um centro autônomo, desligado de uma unidade funcional contínua e linear. Isto num desejo de disjuntar seus movimentos como centros autônomos de origem e chegada de diferentes trajetórias. (LIMA, 2002, p. 171)

Self Meant to Govern e a *Eidos* os dançarinos optam sobre os materiais que já possuem. Diz Forsythe, “Não é uma questão de memorizá-los intelectualmente [...] é de o corpo ser uma espécie de memória: os padrões físicos que estão no seu corpo reagem à música e recupera-os.”, Forsythe afirma (SULCAS *apud* SPIER, 2001, p. 8).

Comenta que assim, mais do que improvisando, estes sistemas improvisacionais podem ser analisados e recuperados. Em *Sleeper's Guts*, parece ter perdido o aspecto improvisacional e em *Hypotetical Stream 2* (1997) recupera tais traços. *Opus 31*, *Quartet*, *Worwitinwork*, *Woundwork I* e *Pás / Parts* mostram sua capacidade de estruturar e organizar o movimento, com as composições Schoenberg, Berio e Willems um maior interesse em complexidades rítmicas. *Herman Scherman*, *Of any of and*, *The The*, *Duo*, *Aproximate Sonata* falam sobre o elemento humano. Mostra o desinteresse em conteúdos emocionais narrativos, mas afirma seu interesse por conexões e por emoções que são provocadas pelas interações físicas.

A curiosidade sobre todos os limites, possibilidades do corpo dançante, desprezo por regras estéticas de um particular estilo de movimentação, são pontos marcantes, além do que qualquer coisa, um filme, uma seqüência, uma equação, a teoria lingüística pode funcionar como fonte potencial de movimento, um evento ou objeto pode ser rebatido para outras escalas dimensionais. Sua capacidade teatral faz com que cada trabalho assuma uma lógica interna específica. (SULCAS *apud* SPIER, 2001, p. 9)

Forsythe marca sua passagem com a construção de um repertório próprio. Tendo desenvolvido um pensamento sobre a dança, passa pelo estranhamento e penetra num vocabulário novo. Baudoin & Gilpin vão nomear seu trabalho como “arquitetura do desaparecimento” (2000, p.1). O corpo é pensado a partir de movimentos codificados do balé. Aqui encontramos sua região inicial, pois entende a fundo a técnica do balé, por ter sido parte de sua infância. Desta maneira, sua hereditariedade se compõe por sensações, esse seu dom chega a sua obra pela expressão, não pelas dificuldades. Parece querer dançar convertendo o mundo em espetáculo, fazer ver como nos pega.

A força maior do balé pode ser dita como a leveza dos movimentos. Esses são constituídos por passos rigorosamente executados. A perfeição na execução dos mesmos é fator primordial para o bailarino. Conhecendo o desenvolvimento para se chegar à “perfeição” dos passos, podemos verificar a minúcia das propostas evidenciadas para a tal execução.

Começamos a trabalhar o corpo antes que o corpo atinja a idade madura de seu desenvolvimento físico-psíquico. É anterior a esse início, da transformação abrupta – adolescência –, que o movimento acadêmico deve começar a ser desenvolvido. Exercícios primários são aplicados na parte, que posso chamar, básica do corpo, os pés. Os pés do bailarino devem ser fortes e estar em pleno trabalho, o tempo todo. É pelos pés que se faz a sustentação do corpo, mesmo que não estejam em contato com o chão, o único local onde se encontram na flexão, devido ao peso do corpo e, mesmo assim, devem estar não só sustentando o peso, mas também realizando uma força contrária ao chão. Para que nesta ação o corpo todo se impulsione para o alto, dando assim a sustentabilidade corporal necessária para o bailarino se manter em permanente ato consciente de sua força motora corporal. Os pés para o bailarino é sua potência maior, eles levam o resto do corpo para sua

verticalidade. Transformam a forma relaxada do corpo em forma alongada. É no jogo de forças contrária que se dará a idéia de leveza. Forçar para baixo para subir.

Como vimos, todo o corpo do bailarino está em plena atividade, mesmo quando se diz em potencial. Não há no balé a postura de pé, mas a postura alongada. Neste eterno movimento as rotações se fazem. As pernas em movimento lateral, *en dehors*, são levadas pela força aplicada nos músculos rotatores e principalmente nos glúteos, mas numa força apontada para o chão, exigindo o encaixe do quadril e do abdome. Podemos conferir que a parte inferior do corpo entra num processo motor consciente, desde que, desencadeado conscientemente pelos jogos de forças contrárias, sempre.

A parte superior do corpo entra no mesmo processo, pelo fechamento das primeiras costelas. Como sabemos, isso se refere ao uso dos espartilhos, vestimenta usada nos primórdios da concepção do balé. Pois, este ato traz para a coluna vertebral a oposição da força que está no quadril, mantendo a coluna lombar ereta contra a coluna torácica impulsionada para frente, elevando o colo. Ao mesmo tempo os ombros são deslocados para trás, numa nova oposição. Na coluna cervical pelo jogo de forças do ombro e da escápula, esta se coloca ereta nas suas primeiras vértebras, deixando o movimento do pescoço livre.

Neste jogo de forças o corpo se mantém sempre, essa é a condição básica do balé. Coluna cervical ereta em *en dehors*, com braços, pernas e cabeça livres para a movimentação métrica. Cada movimento realizado, sucessivo ou simultâneo das partes, será executado conscientemente. Um pequeno *tendu*, que parte da primeira posição dos pés e primeira posição dos braços em *épaulement*, deve manter todo o corpo nos jogos de forças apresentados anteriormente, mas com força moderada, sempre com a intenção de alongamento no corpo como um todo, principalmente nas partes em movimento liberado, pois o pé perderá o contato com o chão aos poucos, mas não pode perder sua força, que passará da flexão para a extensão, trabalhando a curva do pé e o *cou-de-pié*. O eixo do corpo deve continuar sem qualquer mudança, o centro da gravidade do corpo se moverá somente pelo movimento de perna em *tendu*.

Podemos verificar que a parte central do movimento do corpo do bailarino se dá pela manutenção das forças opostas que se estabelecem no corpo como um todo, dando a idéia de leveza, pela verticalidade das forças estabelecidas na execução do movimento. São

forças que agem na verticalidade em função da oposição das partes do corpo e na horizontalidade em relação à coluna vertebral.

Esse arcabouço de noções primárias sobre a movimentação do balé traz uma curiosidade em relação aos limites corporais individuais. Nessas regras rigorosamente obrigatórias, evidenciadas por uma visão estética para o movimento, demonstram um estilo particular. Leva o bailarino a superar seus limites corporais por um viés regrado. No balé os limites são superados para se alcançar a perfeição de uma determinada forma ou maneira de movimentação. É primar para a exatidão da execução num limite motor determinado. O máximo de alongamento que pode ser produzido pelo corpo, máxima “limpeza”, ou seja, forças estritamente dosadas, que devem ser aplicadas no ato dançante. O bailarino deve permanecer em seu estado de sentido vivo, por seus movimentos codificados. Esta medida é dada para todo e qualquer indivíduo que queira dançar a arte do balé. Deve se lançar com todo seu potencial psíquico-físico para alcançar tal proeza. Caso não possa alcançar tais limites corporais que condizem com as exigências dessa linguagem, seu movimento não o permitirá cumprir com as obrigações que devem ter o profissional da área.

Dessa forma, Forsythe escolhe seus bailarinos. Verdadeiros seres da disciplina e dedicação, mas antes de tudo portadores das necessidades motoras condizentes com o movimento acadêmico. Sabe da métrica rigorosa do balé e a aproveita por seus executores, mas vai desprezar sua estética e mergulhar para encontrar o seu sentido, e materializá-lo por sua obra. Descobre a força contida do balé, evidenciada na verticalidade imposta a movimentação como um todo e diluir tal proposta.

A verticalidade do balé vai ser diluída por pontos conscientes que se estabelecem no corpo e se deslocam pelo fluxo da energia através da força aplicada neste, com total domínio da passagem da força e de sua intensidade, que flui através da musculatura do intérprete. O deslocamento desta força, nesta nova dosagem dada pelo dançarino, desloca o eixo da verticalidade que possui advinda do balé e acaba por trazer ao corpo no ato dançante a sensação do desequilíbrio. Num só golpe o balé o vê para ele, por um correlato intencional, expressado na forma do desequilíbrio corporal de seus bailarinos.

Diz no vídeo *Just dance around* (1999): “Coreografar não é um conjunto de passos, mas uma organização, de um corpo, ou de corpos com outros corpos, um corpo com outros corpos, num ambiente que é organizado. Coreografia é um tipo de organização para mim”.

Há uma comunicação entre a constituição esquizóide e sua obra, como uma manifestação contemporânea devido à globalização, por uma redução do mundo à totalidade das aparências estáticas e pela suspensão dos valores expressivos do homem, sabendo que não é pensamento já claro, pois a liberdade criadora não se separa do comportamento menos deliberado, que despontam já em seus trabalhos iniciais. O sentido de sua dança dará às coisas o que propunha do próprio mundo que se apresenta, faz exatamente as suas liberações, ela mesma como as via, pediam para serem dançadas, assim não comunicam mais do que queriam lhe dizer.

Fig. 11 Steptext



Fig. 12 William Forsythe

Esse tema é recolocado na sua existência, apenas como emblema de uma visão que se interpreta a si mesma. No entanto suas obras exigem essa vida de Forsythe, marcada pela contemporaneidade, tem a energia do contexto em que existe.

Este Forsythe eterno que vimos surgir é o homem, que atraiu sobre o homem Forsythe as circunstanciais influências exteriores, dança é tudo o que lhe ocorre, denominando seus meios, fazendo o que quer, passa a vontade do conhecimento à vida, com elegância. Faz, sabendo o que está fazendo e a arte como ato de viver não ultrapassa seu conhecimento. Encontrou a atitude central, pois age e cria, pois sua ação e sua vida se tornam exercícios e é homem do espírito.

No entanto, até esta consciência transparente tem seu enigma, uma verdadeira recordação da infância ou fantasma da idade madura; isto não parte do nada, não se alimenta de si mesma, estamos assim metidos numa floresta de símbolos. Parece que seu espírito de investigação é um modo de escapar à vida contemporânea que o engloba no todo e quer, a todo custo, se distanciar. Podemos verificar tal exemplo quando ameaça seu diretor de não estreiar seu novo espetáculo, porque no saguão do teatro do Frankfurt Ballet se depara com a exposição de jóias da H Sterm, não quer seu trabalho envolvido com o problema do consumo, não é uma mercadoria, é arte. As pessoas o verão como o artista que é, pagam para ver seu valor como gerador de sentidos, mas o que é inevitável é, trabalha para uma rede comercial da arte. Pelo menos sua exigência poderá de algum modo mantê-lo no seu misterioso mundo de artista e o situando no que quer de seu trabalho, mostrando-lhe o quanto é difícil manter-se marginal à própria sociedade de consumo desenfreado. Podemos averiguar a presença de sua inquietação quanto à sua visão de sociedade contemporânea. Quando pela alegação da perda dos detalhes que o mundo pode nos dar; da perda da visão de sentido que os homens estão condenados a não perceberem, caso não estejam atentos ao mundo que se coloca ao redor; dos sinais que podem nos dar que nos levam rumo à vida; na verdade não deixarem ser guiados pelos sentidos que alguns impõem, mas a procurar seu sentido em meio a tudo isso. Sua liberdade está no palco, nesse mesmo mundo, que quer libertar, e por sua vida ser composta desse mundo, quer fazê-lo ser visto a sua maneira, vê-lo não pelo todo, mas por seus detalhes perdidos. Podemos verificar seu sentido por sua obra *The Loss of Small Detail*.



Fig. 13 The Loss of Small Detail

Para Forsythe uma emoção é possível, é o sentimento da estranheza, o da existência incessantemente recomeçada, apreendida quando seus intérpretes deslizam por sensações de desequilíbrio, pelo deslocamento da força, pela explosão da Cinesfera nas articulações de seus corpos no ato dançante.

Para mim é um trabalho paradigmático: você pode traduzi-lo em muitas línguas, e suas coexistências em muitos pontos – eu realmente admiro este sentido do mundo dentro da linguagem, a linguagem como uma máquina de conexão, trazendo aparentemente diferentes idéias herméticas juntas e explodindo-as em outras. Esta dissolução entre os estilos de dança: qual a diferença entre balé e hip-hop? Balé e sapateado? Balé e não balé? **Não há limite porque é corpo.** (FORSYTHE *apud* SULCAS, *apud* SPIER, 2001, p. 8)

Forsythe é um homem que apreendeu seu sentido, percebendo-o entre os milhares que poderia dar a sua vida. Desenvolveu sua arte, dança, para mostrar ao homem seu valor como homem, verdadeiro ser promotor de sentidos.

Mas para que chegasse a isso foi preciso que Forsythe abandonasse as formas do balé, ruminando-o por suas forças motoras, num gesto apaixonado, para que este liberasse suas múltiplas possibilidades, suas forças, as forças do balé. Suas energias próprias, seu corpo próprio e, por uma intenção captou de sua energia intencional, doando-lhe o sentido e

passando a habitar “a região” forsythiana dança. Esse sentido vivo é a intencionalidade de William Forsythe.

4.4 A GINÁSTICA COMO GÊNESE: HELENITA SÁ EARP

- **No relato histórico de Helenita Sá Earp**

A iniciativa da professora Celina Batalha nos permite ter acesso a um pouco do que foi o mundo de Helenita, através de sua história. Contando com a participação da professora mestra Katya Gualter (2000) que faz um sucinto olhar para a obra de Helenita na apostila elaborada para o Curso de Bacharelado em Dança da Universidade do Brasil (UB, antes Universidade Federal do Rio de Janeiro), que também tem a participação efetiva da professora Patrícia Pereira. Este escrito nos revela que a trajetória da dança do estado do Rio de Janeiro conta com a participação da professora Emérita Maria Helenita Baptista de Sá Earp, mais conhecida como Helenita Sá Earp, introdutora do estudo da Educação Física na universidade brasileira. Porém para a concretização deste fato, Helenita, precisou teorizar todo o seu trabalho com a dança.

A profa Celina Corrêa Batalha, mestre em Educação realizou entrevistas com a profa Helenita em agosto de 1998, com o objetivo de reunir informações sobre sua vida e obra, uma vez que ainda não foi possível organizar bibliografias neste sentido. Colaborei na redação de suas respostas, [...]. (GUALTER, 2000, p. 1)

Ainda na escolarização básica no Colégio Bennett Helenita já demonstrava imensa paixão, talento e vocação pela linguagem artística da dança, no mesmo momento em que freqüentou as aulas de ginástica rítmica com a professora Pollywethel. Mais tarde, freqüentou o Curso de Emergência da Escola de Educação Física do Exército promovido pelo Ministério da Educação e Cultura, Gualter e Pereira (2000) descrevem e continuam.

Por seu excelente desempenho nas aulas de ginástica rítmica, quando foi aluna da professora Margarida Freyre, recebe o convite do Major Rolim, diretor da escola, para ocupar o cargo de direção desta cadeira. Helenita de imediato relaciona ginástica rítmica

com a dança, por seu movimento se encontrar em franca expansão, atribuindo-lhe características artísticas. Começa então a colocar em prática seu processo artístico. Na verdade sua passagem para se colocar entre a dualidade do mundo, o poder de unir matéria e espírito.

Mas precisava preparar-se para fazer parte do corpo docente do primeiro Curso Superior de Educação Física do Brasil, implantado e implementado em 1939, na Escola Nacional de Educação Física da Universidade do Brasil. Já havia tecido algumas críticas às formas de ensino e criação em dança, alegando que tais maneiras de ensino comprometiam o desenvolvimento do potencial artístico e criativo do homem para com a dança.

Com esse intuito cria um corpo teórico denominado hoje de Teoria Fundamentos da Dança (TFD) que permite “uma infinidade de conteúdos a serem desenvolvidos para qualquer planejamento de ensino, de elaboração ou de treinamento.” comenta Gualter e Pereira (2000, p.7), no qual seus filhos colaboraram. Ricardo de Sá Earp embasou sua pesquisa pelo viés da geometria, principalmente com relação à forma e por sua linguagem científica que decorreu no trabalho TFD, permitindo a sua aprovação no Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa (CEPG), em 1981. Sua filha Ana Célia de Sá Earp expandiu o Departamento de Arte Corporal que fundou na UB, desenvolvendo sua linha de pesquisa e consolidando a dança no ensino superior brasileiro.

Passa a criar trabalhos coreográficos e consolida-se como uma coreógrafa de vanguarda. Tem desempenho artístico marcado por apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no Encontro Nacional de Dança na Aldeia de Arcozelo de Pascoal Carlos Magno, no Museu de Arte Moderna, em encontros universitários, em excursões na Europa, em vinte e sete universidades americanas e em outros exemplos de intercâmbio profissional de dança.

Coreografou Movipalason, Formas Aleatórias Natura, O Grande Homem, Ritmo/Forma e Cor, Brasil um Dia entre outras. Fez “Palestras Ilustradas”, que são trabalhos teórico-práticos, elaborou vários relatórios de pesquisas pelo CEPG: Estudo do Movimento I, Estudo do Movimento II, Voltas e artigos publicados pela Escola de Educação Física e Desportos da UB (EEFD): A dança como fator educacional (1945), O campo psicológico da educação infantil (1946), Atividades rítmicas educacionais (1947) e fundou em 1941 a Companhia de Dança Contemporânea Helenita Sá Earp da antiga UFRJ.

Varias questões relacionadas com o ensino, criação e pesquisa foram equacionadas por seu trabalho para quem trabalha com arte e ensino, comenta Gualter (2000, p. 8).

A demonstração para o público deve ser considerada um resultado, que é bom não há dúvida, e nunca um fim em si. A dança (sic) educacional não pretende formar artistas e sim libertar as qualidades do indivíduo que não podem ser arrancadas de seu íntimo por outro processo a não ser o do toque emocional. É claro que a arte deve vir ligada aos outros objetivos, uma vez que não se pode falar de dança sem pensar em estética. Digamos, porém que a arte é uma consequência entre muitas e não a única consequência. (EARP *apud* MOTA, 1945, p. 53)

Sua pesquisa fomentou a entrada da dança nas escolas públicas do Rio de Janeiro, de modo que os parâmetros curriculares nacionais indicaram a inserção da dança nos Currículos do Ensino Fundamental deste município.

Até os dias atuais sua força reverbera pela criação do Curso Bacharelado em Dança da UB, cujo currículo é estruturado por sua TFD. Fazendo com que UB fosse uma das universidades públicas do país a desenvolver a graduação em dança, com Programa Interdisciplinar de Iniciação e Profissionalização em Dança da Cia de Dança Contemporânea Helenita Sá Earp; criou três disciplinas da formação geral dos cursos de graduação em Educação Física; contribui para o aprofundamento em dança da licenciatura em Educação Física da UB; incentivou a produção através de laboratório de pesquisa e graduação; contribui com elaboração do estatuto para a implantação da Coordenação dos Programas e Projetos em Letras e Artes da UB; e ampliou o quadro docente do Departamento de Arte Corporal da EEFD da UB.

- **Nas considerações sobre a forma de Helenita Sá Earp**

Sabemos que Helenita cria sua dança pela forma de executá-la. Destarte, a forma é agora seu mundo, apreende-a pelo seu ser de forma. Forma agora é Helenita. Helenita é artista e sua forma revela seu sentido. Ela revela sua maneira de se ver, pois a forma é sua maneira de ser. Delimita mundos, pelos diversos conteúdos e será de fora o que de dentro é. Desta maneira se revela como ser espiritual e encontra Kandinsky que a guiará por cada passo que dará.

Kandinsky ensina que na maturidade as necessidades se darão, é na maturação de algo, que a aspiração cria no espírito um novo valor que começa a viver conscientemente. Helenita parte para uma busca material por causa desse novo valor que agora se fez nela, na forma espiritual. Material para Kandinsky é o celeiro onde podemos escolher o que nos é necessário, afirmando que esse ato é o elemento positivo criador, pois por trás da matéria é que está o espírito criador, no qual poucos poderão percebê-lo. Pois a condição exterior da evolução é quando o caminho está livre e a condição interior é o apelo do espírito abstrato ser possível diz Kandinsky (2000).

Se alegria é o triunfo vivo do novo valor encontrado, então o espírito que se manifestou nele é que será o elemento principal. Daqui resulta que o todo não deve ser procurado na forma, assim afirma Kandinsky “A ressonância é, pois a alma da forma, que só por ela pode vir à luz, e age do interior para o exterior” (2000, p. 142). Portanto a forma para Helenita é a possibilidade de exprimir a ressonância interior, não por uma forma particular. Porque ela é simplesmente a expressão do conteúdo e o conteúdo pode variar, pois é a necessidade de Helenita que vai criar a forma, é seu espírito de artista que vai fazer a forma.

Adverte que não se deve procurar a salvação na forma de um artista, tampouco buscá-la na forma coletiva, pois não se deve concluir que determinada forma é ou não é boa, deve-se considerar como boa toda a forma que expressar o seu conteúdo interior. Ela não possui qualidades positivas nem negativas, pois tais noções são relativas, o que deve ser considerado à primeira vista. A própria forma é relativa, devemos nos colocar de um modo frente à forma de maneira a permitir que se manifeste sobre a alma. Diz Kandinsky “[...] o essencial, na questão da forma, é saber se ele nasceu de uma necessidade interior ou não.” (2000, p. 145)

Helenita aprende que a liberdade se expressa no esforço do espírito em se libertar da forma que já cumpriram seu papel, para criar forma nova a partir dessa, bastando dizer que tudo é permitido.

Esse sentimento expresso de maneira elevada a conduziu e também conduzirá outros, pois o espírito conduzirá outros espíritos. No entanto, os limites também devem ser levantados, os limites interiores é que devem substituir os limites exteriores.

Helenita, então, vai retirar sua forma da matéria, pela abstração máxima e pelo realismo máximo, são pólos que unidos conduziram a um único objetivo. Será entre esses pólos que estará a harmonia, dadas por suas inúmeras relações.

Kandinsky revela que dois elementos sempre existiram na arte, o “puramente estético” e o “objetivo”. Um se faz pelo outro e por seu equilíbrio se atinge o cimo de um ideal.

Helenita percebe que é pelo invólucro exterior do corpo que a ressonância interior é liberada, é quando o elemento estético se vê reduzido ao mínimo. A alma se manifesta por esse invólucro do corpo, então a beleza exterior não desviará o espírito do corpo. Afirma Kandinsky “*O elemento estético reduzido ao mínimo deve ser reconhecido como o mais poderoso elemento abstrato*” (2000, p. 149). Pela abstração procura traduzir o conteúdo da obra por formas imateriais. Assim concebe o corpo por suas formas objetivas reduzidas ao máximo, para poder revelar a ressonância interior dele. Concebe assim um corpo que é reduzido ao mínimo para ser reconhecido como o mais poderoso elemento real, pois de sua dessemelhança exterior tornara-se a maior semelhança interior. Kandinsky vai dizer que “[...] *o efeito exterior pode diferir do efeito interior, produzido pela ressonância interior, o que constitui um dos meios de expressão mais poderosos e mais profundos de qualquer composição.*” (2000, p. 151)

Helenita verifica o significado do movimento. Atenta que na ginástica rítmica consta um significado prático para uma finalidade, mas que deve ser modificado para conservar seu sentido. Porém, surgirá neste deslocamento um caráter insólito a ele, quanto ao seu significado, portanto é preciso tirar-lhe o significado prático. Diz a si mesma que, na dança, o movimento prático possui um significado somente relativo à dança. A partir daí sua alma tornou-se capaz de experimentar a ressonância puramente interior daquele movimento. Então o movimento é retirado da dança e funciona como uma coisa, pois sua ressonância não tem mais nenhum papel secundário e recebe sua força interior. Assim a abstração do movimento e a realidade do movimento se servem do próprio movimento em sua existência material.

O problema da forma está em como chegar à expressão necessária de meu sentimento interior? Kandinsky faz Helenita se perguntar. Para uns terá que dar uma resposta científica e para outros não precisará. Dessa maneira a científica fica explicada

pela matéria (sinfonia hormonal do corpo) que dança, para a aceitação dentro dos cânones da universidade. A outra é a relativa ao ser que dança, para a aceitação de uma necessidade interior de se expressar, o como dançar, expressa em sua Teoria Fundamentos da Dança, com todas as possibilidades científicas, de modo a doar-se como um palco de possibilidades de intenções a serem reveladas. Portanto, a forma vai depender da intencionalidade de cada proposta que deve ser proporcionada de forma correta. Helenita assim recorre aos meios possíveis que a levam a resolver tais questões. Kandinsky nos lembra “O mundo está cheio de ressonâncias. Ele constitui um cosmo de seres que exercem uma ação espiritual. A matéria morta é espírito vivo.” (2000, p.156).

Não podemos esquecer que o verdadeiro crítico de um trabalho artístico é aquele que intenciona sentir como está aquela obra ou como age aquela obra. Kandinsky nos alerta afirmando que devemos tomar cuidado com a crítica, pois esta se revelará na sua mais profunda intenção, de como olhar a obra de um artista. E que neste olhar surgirá todo o ser do crítico, seu caráter ficará exposto pela visão que faz da obra. Por isso se deve ter muito cuidado com as intenções que são dadas às obras. Devemos, então na própria crítica, nos remeter, *apriori*, para a intenção do crítico. A intenção “de uma forma estranha contribui um crime, um embuste” já diz Kandinsky. E isso só acontece pelo crítico, que não busca de sua necessidade interior, e acaba criando um trabalho sem vida. Mas quando quer exprimir seus movimentos e sua experiência interiores, ele pode usar a forma estranha que, neste caso, corresponderá a sua necessidade interior, o que lhe é um direito “[...] o direito que lhe pertence de utilizar qualquer forma da qual ele experimenta sua necessidade interior.” Comenta Kandinsky (2000, p.155).

- **A região de Helenita Sá Earp**

Mergulha em sua procura e de imediato percebe que o ensino do balé era restrito em sua forma pedagógica e criativa, desta maneira o balé estaria fora de seu caminho. Por outro lado, cita Gualter

[...] os processos pedagógicos das tendências modernas, que permitiam uma liberdade maior de movimentação, baseavam-se na repetição de séries e improvisações sem elementos de referência, não possibilitando também um embasamento mais consistente para o desenvolvimento da linguagem da dança. (2000, p. 2)

Assim no retorno à origem da dança, podemos verificar que dança e a ginástica se encontram através do músico e pedagogo Émile Jacques-Dalcroze, pois influencia não só o ensino da música nas escolas, mas as escolas de dança e ainda contribui no desenvolvimento da Educação Física. Cria um sistema de educação musical que analisa os movimentos em função do senso rítmico e observa que as forças fracas musculares não afetam o processo mental. Seu método foi difundido como um meio para educação rítmica infantil.

Já Rudolf Bode, aluno de Jacques-Dalcroze aprofunda seu método e o utiliza para o movimento corporal. Personagem influente que estabelece os princípios básicos da ginástica rítmica. Comenta Pallarés¹⁰ “Alicerçou suas teorias no princípio da contração e relaxamento, que é a própria essência do movimento humano e forma a unidade do ritmo corporal.” (1983, p. 11).

Dois fatores se destacam no seu método:

Adotou o princípio da totalidade como significação do movimento humano, numa interligação entre o corporal e espiritual.
[...] a ginástica rítmica não deve sujeitar-se a música, esta deve produzir um estímulo ativo, capaz de auxiliar o praticante ao domínio do movimento. (PALLARÉS, 1983, p. 12)

É aqui que Helenita vislumbra a possibilidade de construir sua dança, neste viés. Afinal, conhecia na teoria e no corpo todo o processo de sua ginástica rítmica. Não foi à toa, que se destacou em tal tarefa. Atenta para dar continuidade a esse corpo, no qual já está habituada e que pressente que lhe falta algo à consciência, ou seja, a possibilidade de sentir prazer no que faz e também a possibilidade de proporcionar este prazer a outros, pois como

¹⁰ Zaida Pallarés é diplomada pela Escola Superior de Educação Física do Rio Grande do Sul. Desenvolveu intensa atividade na docência da disciplina a que se dedicou. Professora de Ginástica rítmica e de danças pela escola Superior de Educação Física da UFRGS, em 1951; nomeada professora adjunta da cadeira de ginástica rítmica, na mesma escola, em 1951. Professora de teoria da Ginástica Rítmica no Curso de Pós-Graduação de ginástica rítmica e danças na Escola Superior de Educação Física da UFRGS.

cátedra da cadeira de ginástica rítmica, sabe da necessidade de viabilizar tal conhecimento em prol da sociedade. Fato este que teve a “[...] contribuição de pedagogos na evolução da ginástica e sua conseqüente influência no sistema da ginástica rítmica.” (PALLARÉS, 1983, p. 13).

- **Os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp**

Helenita percebe o corpo natural, um corpo por sua inocência, por seu distanciamento das coisas e, por ter consciência deste algo, que vamos chamar, de sua força natural. O corpo possui uma força que existe pela sua matéria, um corpo de força e matéria naturais a ele, por estar num lugar de silêncio, distante de todas as coisas.

Procurou encontrá-lo por sua história, adquirindo conhecimento de sua matéria e de sua imanência, pois o percebe e ele “a vê para ela”. Estamos, portanto, no campo que é comum a eles, é natural deles ser matéria e imanência, em seu estado natural. Seu corpo **por todo natural**, existe pela evidência do fato. Um corpo natural que todos nós devemos encontrar por sua teoria. Desconstruindo, colocando em silêncio, o corpo “viciado”, para construí-lo novamente por sua natureza pura, o seu ser psíquico-físico.

O corpo é fluxo e refluxo. É uma individuação do ser que está em constante processo de transformação das energias que se condensam em diferentes campos (físico, mental e emocional), interagindo continuamente entre si, formando o todo. O corpo vela e revela o ser. Deve ser compreendido e tratado em compatibilidade com o que é – a vitalização e revitalização da criação. (EARP, A. C., *apud* GUALTER & PEREIRA, 2000, p. 11).

Pela análise do corpo, o corpo singular de Helenita, percebe a relação de seu modo, sua modalidade, uma maneira de se doar sentidos através das coisas, e a arte seria seu viés, o que lhe faltava. Assume um corpo natural que se movimenta não só por seu modo interno, mas por sua maneira de se movimentar, por uma beleza transmitida pelo desenvolvimento das seqüências de movimentos. Essa evidência se encontrava em Medau quando “estabelece a diferença entre exercícios rítmicos e métricos, empregou aparelhos manuais para aprimorar o sentido rítmico do movimento e atingir o relaxamento necessário para a

boa execução.” (PALLARÉS, 1983, p.12). Assim Medau nos demonstra a adequação da música com o movimento e Helenita vai buscar como fazer sua adequação da dança com o movimento.

- **A forma do movimento orgânico de Helenita Sá Earp**

Helenita não se contenta e nos faz penetrar por uma abordagem da integração e simultaneidade dos processos psicológicos e fisiológicos, deste corpo que é psíquico-físico, possibilitados pela “consciência de” do ser no mundo. Faz-nos habitar o corpo natural pelo viés científico, nos revelando seu caminho pela interdisciplinaridade entre a arte e ciência. De imediato revela um ser imanente, mas evidente como matéria. Parte da imanência e mergulha na matéria corpo ciência.

Caminham por sua estrutura bioquímica – combinações de seus elementos químicos –, eleva-se para sua composição psíquico-fisiológica – sistema nervoso relacionado com sua psique – estado emocional.

Robert Augustus Masters, em um [artigo sobre a raiva](#) para o Journal of Transpersonal Psychology, afirma que a **emoção é um sentimento dramatizado**, psicossocialmente construído. Essa é, talvez, uma das mais claras e diretas explicações da diferença entre emoção e sentimento, pois ambas representam um estado mental intenso criado subjetivamente (e não através de um esforço consciente). (MELLO, 2008, p. 1).

Pelos argumentos do Dr. Sergio Klepacz¹¹ existe uma relação entre os hormônios, neurotransmissores e emoções. Em seu trabalho realiza uma pesquisa para relacionar tais eventos.

O sistema endócrino bem como os neurotransmissores, atua como sinalizador do que está acontecendo no meio externo e transmite mensagens adaptativas de resposta para a meio interno e para o sistema emocional. (KLEPACZ, 2006, p. 23)

¹¹ Dr. Sergio Klepacz é médico psiquiatra, formado pela Faculdade de Medicina da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestre em Psicofarmacologia pela Escola Paulista de Medicina.

Descreve que, quanto mais alto o nível de estresse psicológico, maior a propensão para doenças. Sabemos que na sociedade estamos propensos a tensões desse tipo. Já comentamos sobre o sujeito contemporâneo com uma consciência histórica rompida, o sujeito esquizóide, tenso pela maneira que precisa viver. Numa ação que não acontece, mas se evidencia no fato, diante das ameaças cotidianas. Cita Klepacz (2006) “[...] a tensão é reprimida, deixando o corpo numa situação de desequilíbrio entre os hormônios de estresse e neurotransmissores, ocasionando aqueles sintomas [...] ansiedade e depressão.” (p. 22).

Ressalta que o estresse é uma reação biológica de todo animal e que as doenças psicossomáticas são o resultado mais evidente de tal desbalanceamento.

A lógica do sistema de resposta ao estresse envolve a emoção, o equilíbrio hormonal e imunitário, e foi desenvolvida lentamente ao longo de toda evolução da vida na Terra. A compreensão desse organismo complexo nos dá a consciência de como e por que adoecemos. (KLEPACZ, 2006, p. 22)

Klepacz diz que devemos entender a diferença de neurotransmissores, que são produzidos pelos neurônios e os hormônios que são produzidos por glândulas, a diferença está basicamente no local onde são produzidos. Mas é o eixo hipotálamo-pituitário-adrenal (HPA), uma espécie de GPS¹², que nos conecta ao “mundo externo”, nos alertando ao tipo de ambiente que nos encontramos. É o HPA que pode influenciar nossa vida psíquica e física. O HPA inicia sua atividade no hipotálamo, e vai transmitir as mensagens que vieram de outras áreas do cérebro – captam sentidos ou idéias.

Mostra-nos que existe uma “sinfonia hormonal” (KLEPACZ, 2006) que irá comandar nossa qualidade de vida e saúde. Dentro dessa “sinfonia hormonal” se encontra o DHEA (dehidro-hepiandrosterona), um neurotransmissor, que tem importância no aspecto emocional, e que, junto com o cortisol, um hormônio, se relacionam e, por isso, desenha-se na mente a atuação psíquica e o comportamento. É a dopamina (neurotransmissor) que age no campo da atenção e nas atividades sexuais e o prazer e que detecta as alterações do meio, e, quando solicitada, nos obriga a fixar a atenção num fato.

¹² GPS é um instrumento de navegação que localiza nossa posição na Terra.

No cérebro existe um centro de gravitação e prazer, e a dopamina é seu principal combustível. Sempre que vivemos uma situação agradável, liberamos dopamina, estimulando esse centro. A liberação pode ser decorrente de pequenas atividades cotidianas, como comer, comprar ou praticar esportes, e até de comportamentos mais compulsivos como o jogo. Cada um de nós pode atribuir níveis de prazer aos mais variados tipos de comportamento e atuação, proporcionais aos níveis de dopamina liberados. (KLEPACZ, 2006, p. 72)

Revela-nos que dentre as demais funções da dopamina nos interessa saber sua relação com o estado do prazer, pois o baixo funcionamento desse centro de prazer pode causar sensações de tédio quando na ociosidade, desencadeando a necessidade de buscar qualquer estímulo que causem a sua liberação. Klepacz comenta um caso que devemos considerar revelador na pesquisa de Helenita. A possibilidade de perguntar se podemos alterar nosso perfil hormonal por meio de posturas perante a vida?

Um trabalho sobre os níveis de DHEA realizados com atleta que se preparavam para uma competição mostrou que o treino fez levantar seus níveis de DHEA. Os atletas que obtiveram melhores resultados foram aqueles cujos níveis de DHEA revelaram-se mais elevados, uma demonstração clara de que o treino pode desempenhar esse papel. (KLEPACZ, 2006, p. 80)

Demonstra também nos dando, o exemplo, da meditação ou o foco em atividades como ações, que poderão nos dar prazer, pois são atitudes saudáveis. Neste caso baixarão os níveis dos hormônios do estresse e agirão como antidepressivos.

Helenita capta o movimento hormonal e o atribui ao problema da nossa contemporaneidade, o estresse. Busca a dança como um mundo de possibilidades, revelando-a como terapêutica, pois como atividade física proporciona um equilíbrio hormonal, neurotransmissor e emocional; como provedora de prazer, relevando o domínio do artista em perceber sua atitude na imediatez de seu ato dançante, sua transformação do estado cotidiano para o estado provocado pela alteração de seus hormônios. Agora só lhe falta atribuir seu grau de promotora de sentidos, o que fará quando teorizar seus estudos.

- **A forma do movimento natural de Helenita Sá Earp**

Evidencia-nos, agora, seu ser espiritual. Aprofunda-se no fenômeno espiritual. Encontra a fenomenologia que lhe abre o novo mundo, no qual situa o ser, como ser no mundo com consciência perceptiva. Indivíduos que comungam com seu mundo para se encontrar por ele mesmo, pois se dirigem a ele como o vêem, pelo espírito, pelo pensamento que tem dele. Mostra-o um mundo e já se fez para ele – é o indivíduo de Helenita.

A Natureza é a fonte do belo, disse Leonardo da Vinci e, assim Helenita olha seu indivíduo que é este corpo natural. Este deve encontrar-se com sua natureza subjetiva e produzir beleza, dançar neste lugar de silêncio, onde se encontra como ser no mundo, reconhecendo sua beleza, por sua subjetividade expressa no seu estado natural, através de seus movimentos, movimentos dançados, expandidos por sua força – seu poder do sentido, um indivíduo gerador de sentidos, neste encontro com seu ser natural. “Em todas as necessidades humanas, o movimento tem papel central.” (EARP, A.C., *apud* GUALTER & PEREIRA, 2000, p. 12). Percebe que o natural é belo, pelo fluxo subjetivo do movimento.

O retorno à experiência integral ou vivida, como acesso as próprias coisas, conduz ao reconhecimento de um momento eidético, (LUIJPEN, 1973). Esta experiência integral conteria a evidência universal e a possibilidade de exprimi-la, não se referindo somente aos objetos, mas a todos os modos como o homem se relaciona com o mundo, seja pela percepção, memória, ... (HOLZER, 1998, p. 27)

Fica clara a influência da ginástica rítmica na obra de Helenita, a sua obra se alicerça em princípios que se originam de áreas da cultura humana, como a ginástica rítmica e em novos princípios que se constituirão da sua endereçada dança. Sua teoria atua na Universidade do Brasil como auxiliar da educação integral e seu meio de ação é o movimento modular que é o movimento rítmico, em todas as suas variações. “O movimento rítmico é uma ação psicomotora, é uma resposta a um estímulo recebido que depende da vida física e mental, põe em jogo a sensibilidade e a personalidade individual.” (PALLARÉS, 1983, p. 16).

O movimento natural é um dos princípios em que se baseia sua obra. É o movimento realizado espontaneamente, naturalmente, é vital. Quando o corpo é solicitado,

por uma atitude interior subjetiva, para a execução do movimento, este se torna movimento global. A atitude interna vai depender do equilíbrio que a vida interior dita, da natureza psíquico-física do ser, que define a origem das nuances, os matizes das características pessoais. O modo do movimento é elo entre o movimento motor e o seu sentido, com a expressão da maneira como se executa o acontecimento do movimento.

A forma é a expressão exterior do contido interior. Eis por que não se deve divinizar a forma, só se deve lutar pela forma na medida em que ela pode ajudar a exprimir a ressonância interior. Eis por que não se deve buscar a salvação na forma particular. (KANDINSKY, 2000, p.142)

O indivíduo de Helenita executa o movimento, o qual transmite sua personalidade individual, sua maneira de sentir, de se exteriorizar e de ser. É preciso ter um motivo para querer dançar, uma motivação interna para o movimento se constituir por seu modo de ser.

Assim as manifestações motoras do corpo serão realizadas com harmonia suprema, nesta ação que o interior e o exterior do indivíduo coordena. Caracteriza-se, portanto, a maneira do movimento que deve ser explorado em sua teoria, um movimento natural, do sujeito que se comporta como movimento total, determinando a totalidade como base de seu princípio.

Esse “modo do movimento” diz Pallarés “[...] pode ser igual ou desigual com nuances próprias dependentes da força do movimento, de sua intensidade, de sua duração.” (1983, p. 16). O modo de se movimentar depende dessas alternâncias de duração, maior e menor, que se encadeiam numa seqüência de movimentos, são o que chamamos de fluência do movimento e que é próprio do movimento livre e natural. São movimentos naturais e totais que fluem, são modulares que, analisados em sua estrutura, apresentam três partes: o estímulo é a parte que se prepara, o destaque é a parte mais forte, e o obscurecimento seria a parte da força que escoar do movimento.

Os três princípios básicos e fundamentais da sua obra estão no movimento: o natural – rítmico e orgânico, o total – corpo, espírito e mente e o fluente – renovação e espontaneidade.

Dentre tais observações podemos concluir que o virtuosismo do balé está na beleza da forma, uma maneira “polida” de se movimentar, mostrar uma beleza falseada para o propósito de um único indivíduo, o soberano.

A questão da forma, destarte, é uma questão falsa, porquanto o essencial é que a forma nasça de uma necessidade interior, vale dizer, do conteúdo e que as formas escolhidas tenham uma ressonância interior, isto é, sejam organizadas com o intuito de expressar esse mesmo conteúdo de maneira eficaz. (KANDINSKY, 2000, p. 140)

Mas o virtuosismo da sua pesquisa está na aplicabilidade da técnica, aliada a expressão corporal rítmica. O ritmo como próprio do corpo subjetivo dita o movimento para isso. É preciso encontrá-lo, se conscientizar dele, pois ele será o ritmo interno que consciente promoverá as possibilidades técnicas do sujeito, para buscar sua maneira de movimentar.

Para Helenita, agora falta o estímulo, está presa à vida moderna com todos os seus problemas, daí a sua procura para fugir dessa armadilha. Revela Kandinsky “Obviamente, não se pode conceber a personalidade como uma entidade situada fora do tempo e do espaço. Ao contrário, ela está sujeita, até certo ponto, ao tempo (época) e ao espaço (povo).” (2000, p.143).

Encontra sua liberdade pelos movimentos para libertar-se de seus tormentos contemporâneos, precisa do prazer para modificar sua conduta no mundo, quer voltar a ser natural nele, como ser no mundo. Descobre que, pelo movimento de seu ritmo interno, terá o prazer que procura, pois já entende como seu corpo responderá à sua vida externa pelo movimento que encontrar dentro de si, por seus harmônios, matéria corporal se combinarem por sua “sinfonia” perante tal atitude, precisava conhecer-se para reconhecer-se. Agora entende por que, quando dança, se sente vigorosa, modificada. É pelo movimento integral que Helenita buscará sua maneira de viver, seu sentido de vida.

Quando as condições necessárias à maturação de uma forma específica estão preenchidas, essa aspiração, esse impulso íntimo recebe o poder de criar no espírito humano um novo valor, que começa a viver consciente ou inconscientemente no homem. A partir desse momento, o homem busca consciente ou inconscientemente uma forma material para o valor novo que vive nele sobre uma forma espiritual. (KANDISNKY, 2000, p.141)

- **Nos objetivos da Dança de Helenita Sá Earp**

Helenita já sabe a importância do movimento para a saúde mental e física do indivíduo, mas a dança vai dar seu valor espiritual. Vai contribuir para a educação psicomotora, pois a maneira do movimento vai levar o indivíduo a ter vontade de repetir o movimento, permitindo a incorporação de novas formas em seu esquema corporal. No aspecto emocional, pela forma, permite a execução não só de movimentos descontínuos, mas também contínuos, da sensibilidade subjetiva, oportunizando a criação. No aspecto cognitivo acontece a motivação para executá-los com um bom rendimento e economia, novas formas para um movimento proposto.

Traz uma manifestação alegre, a manifestação interior natural. A dança de Helenita traz essa manifestação como modos apropriados ao movimento, modos que estimulam e incentivam e que lhe darão força e vontade de repeti-lo.

Helenita sabe que existem forças que determinam o movimento natural e que é preciso fazer com que o indivíduo tenha conhecimento dessas forças para que o movimento seja executado corretamente. A dança educa a estrutura física dos movimentos, suas valências, sua resistência aeróbica e sua resistência anaeróbica, permitindo que a execução proceda de maneira a desenvolvê-la, levando o indivíduo à sensação de prazer, ao perceber como seus movimentos orgânicos podem ser postos a sua consciência.

A aquisição do domínio dos movimentos naturais, em suas variações de espaço, forma, dinâmica e ritmo determinam uma modificação nas áreas cognitivas, afetiva e psicomotora. A busca por esse domínio, do movimento pelas formas singulares, por composição de formas mais complexas potencializa a solicitação contínua da natureza física, espiritual, intelectual e social do indivíduo. Assim Helenita, por uma necessidade racional, define que as unidades de sua dança podem se parametrizadas, seu corpo natural parametrizado. Pois unidades parametrizadas podem se relacionar entre si, gerando infinitas

possibilidades de combinações de formas de movimentos, por facilitarem a compreensão de seus elementos básicos e de suas variações, por permitirem uma forma interdisciplinar, pois as unidades de sua dança se relacionam com outras áreas, como a da linguagem.

Instituir movimentos do corpo como um parâmetro significa que, no sistema, não estamos falando de qualquer movimento, mas das ações de um corpo vivo, de um ser, um dançarino. Os demais parâmetros só podem ser compreendidos, dentro do SUD, a partir do lugar gerador destas diversidades: o corpo dançante. Tal colocação, além de instituir o corpo como o local onde se funda e se diversifica o processo de existência da dança, acaba por permiti-lo em sua generalidade fecunda, diferenciada e diferenciável, atestando que não nos atenhamos a um padrão físico específico para dança, mas que todos os corpos sejam acolhidos como possibilidades de transformação do movimento em arte. (MOTA, 2006, p. 60)

Helenita formula os meios que possibilitarão essas potencialidades corporais: as valências físicas do movimento (força, flexibilidade, equilíbrio, agilidade, coordenação), os estados do movimento (potencial e liberado), suas combinações sucessivas e simultâneas, os modos de execução (conduzido, percutido, lançado, balanceado, vibratório, ondulante e pendular), os contatos e apoios e as famílias da dança (locomoção, transferências, saltos, giros, quedas e elevações).

Agora o intérprete de si precisa demonstrar sua aplicação em tais formas assimiladas, por suas produções artísticas (improvisação) ou em grupo (movimento unimoto – um grupo de intérpretes que executam o mesmo movimento e ao mesmo tempo), para evidenciar sua capacidade de dominar as vivências globais de seu movimento por formas adequadas. Assim sua atitude será de concentração, atenção, perseverança, vontade, confiança, coragem, tranquilidade, além do domínio e da ordenação motora. Nas vivências de grupo, o intérprete demonstrará o companheirismo, a cooperação, o respeito mútuo e sua auto-avaliação, no qual sua capacidade e habilidade vão contribuir para a formação de sua personalidade na dança, sua performance. “[...] beneficiando-os com aquisição de comportamentos e atitudes interiores e exteriores que contribui para a conquista de um equilíbrio psicossomático” (PALLARÉS, 1983, p. 21).

- **Na estrutura da dança de Helenita Sá Earp**

A estrutura de sua teoria vai se basear nos parâmetros, nas propostas metodológicas de ensino (fundamentos didáticos) e os elementos estruturais da composição coreográfica (fundamentos coreográficos) estabelecendo uma consciência criativa e participativa entre mestre e aprendiz.

De acordo com Helenita, o balé oferece pontos de apoio e por isso tem transmissão fácil e se perpetua; sem pontos de apoio, não há transmissão nem perpetuação para qualquer trabalho corporal em dança. Helenita formulou para seus estudos pontos de apoio abrangentes, que atingissem a universalidade dos movimentos do corpo humano, em suas diferentes combinações. Não há como determinar uma forma de aplicação para todos os princípios que regem a ação corporal na dança, mas pode-se organizar a base para que um trabalho coerente seja realizado. (PEIXOTO *apud* MOTA, 2006, p.125).

Organiza seu processo de trabalho por possuir:

Coerência na estruturação entre elementos básicos, a parte didática e a parte coreográfica, desenvolvidos em função dos mesmos princípios filosóficos, ou seja, o princípio da unidade na diversidade, de observação dos pontos básicos dos processos de combinação que estão presentes em todo o trabalho.

Desenvolvimento da capacidade de analisar, extrapolar e avaliar em função do ponto anteriormente abordado.

A compreensão de seu aspecto global. Ao invés do aluno memorizar passos e posições, ao conhecer os Fundamentos, é capaz de reconstruir todo o seu processo de elaboração dos mesmos. Ao compreender os princípios de um determinado parâmetro e as formas de associar os outros, permite operar novas combinações e possibilidades e se torna capaz de realizar estas mesmas tarefas para todos os outros parâmetros.

A compreensão dos seus princípios facilita a transferência de aprendizagem não só para a Dança, como permite o interrelacionamento para qualquer outra área de conhecimento – princípio da interdisciplinaridade. (GUALTER & PEREIRA, 2000, p. 6)

Helenita agora evidencia as partes essenciais de sua Teoria Fundamentos da Dança (TFD), de acordo com seus fundamentos, pelos quais atingirá seus objetivos. O corpo é sua fonte, um corpo natural que necessita ser explorado em sua composição primordial como ser no mundo, mente-corpo-espírito, pelo trabalho específico de seu aparelho psíquico-motor.

Helenita bebe da fonte de Laban, a Eukinéctica. Esta é a parte da teoria de Laban que fundamenta as características da expressividade do indivíduo. O fator fluxo (livre ou contínuo, contido ou controlado), fator espaço (indireto ou multifoco, direto ou unívoco), fator peso (leve, forte) e o fator tempo (desacelerado, acelerado ou urgente). Os fatores expressivos e correspondências (a pré-expressividade), as combinações dos fatores (estados expressivos, impulsos expressivos e a frase e o fraseado expressivo).

Para aperfeiçoar os movimentos naturais em sua totalidade, vale-se dos movimentos formativos corporais, isto é, da relação de equilíbrio e harmonia do corpo, que dependem da boa posição dos segmentos (cabeça, tronco e membros) do esqueleto, para uma economia de movimentos quanto ao esforço articular, muscular e dos órgãos.

Pelo trabalho prático-teórico de sua dança (execução dos movimentos naturais) Helenita viabiliza uma postura correta, com músculos e articulações bem trabalhados. Assim, reintegrado o movimento natural que se dá pelo corpo orgânico, atingirá sua plenitude e sua profundidade através dos movimentos básicos: rotações – movimentos em torno de um eixo e translações – movimentos que vão de um ponto a outro no espaço e que são caracterizados pelos seus modos de execução: lançado, balanceado, percutido, ondulante, pendular, conduzido e vibratório, assim como as famílias da dança: locomoções, saltos, giros, transferências, quedas e elevações.

Helenita verifica que o equilíbrio está na soma entre o expandir e encolher do movimento natural, presente na frase de movimentos, e que o indivíduo vai traduzir com segurança e domínio, por expressar sua forma de dançar.

Desta forma para defini-los os parametriza, como:

1. Movimento e seus elementos constituintes

Movimento é mudança. O movimento deve constantemente confluir as forças quantitativas e qualitativas. Entende-se aqui por qualidade, a promoção do movimento que converge para a interiorização de uma ação. Por quantidade, entende-se a promoção de movimento exteriorizado pelas modificações das ações no espaço. O *Movimento Real ou Integral* expressa o máximo da totalidade do ser, envolvendo todas as energias corporais. O ato de mexer é o movimento reduzido ao ato puramente mecânico – motor, desconsiderando os aspectos mental, emocional do homem. Alcançar o plano do Movimento Integral é conquistar a consciência da liberdade, integração, através do conhecimento. (EARP *apud* GUALTER, 2000, p. 12)

Para o parâmetro movimento, Helenita elabora os movimentos pelos seus estados potencial e liberado com suas combinações sucessivas e simultâneas, pelas possibilidades de contatos ou apoios entre as suas partes do corpo e, com o ambiente; pelas possibilidades de contatos e apoios com o outro e o ambiente em duplas, trincas ou com o grupo.

2. Espaço-Forma e seus elementos constituintes

Forma é organização. É a particularização de uma estrutura. Pode-se afirmar que, todo ser animado possui uma forma, como manifestação própria do mundo.

Espaço é a possibilidade de interação entre as distintas formas. É possibilidade de relação. (EARP, A. C., *apud* GAULTER & PEREIRA, 2000, p. 14)

No parâmetro espaço-forma Helenita organiza e possibilita o conhecimento das estruturas da forma e do espaço, demarcando um referencial fixo ou móvel, pelos elementos planos e direções (vertical e horizontal); sentidos (direita e esquerda, cima e baixo, frente e trás); níveis/alturas (baixo, intermediário baixo, intermediário, intermediário alto e alto, diagonal baixa, diagonal intermediária, diagonal alta); profundidade (longe, perto) e trajetórias (retas, curvilíneas e sinuosas). Atribuindo também referencial aos membros inferiores pelas posições dos pés como 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª posições, básicas ou iniciais, num eixo corporal equilibrado ou desequilibrado, pelas bases de apoios em suspensão, de pé, ajoelhada, sentada, deitada (em decúbitos ventral, lateral e dorsal), invertida e combinada; pelas formas geométricas definidas como ponto e linhas (reta, curva, angular e mista) ou pelas formas topológicas, definidas como situações que retiram do corpo seu prolongamento dado pelas linhas geométricas, transferindo para o corpo as idéias de amassar, torcer e moldar e atribuindo-lhe objetivos para sua execução, de modo que o indivíduo possa explorar sua maneira de executá-la, atingindo tal forma e mantendo-se em seu movimento integral. São esses: salientar as articulações (atribuir entradas de forças nas pequenas partes), expandir e recolher de forma a manter o movimento e, trabalhar a resistência da musculatura envolvida, sempre expressando o movimento integral.

3. Dinâmica e seus elementos constituintes

Dinâmica é o estudo da força. São as variações expressivas promovidas por diferentes gradações de intensidade/energia, no plano mecânico-motor atrelado ao tom emocional, o que vai permitir as variações de caráter – jocoso, romântico, dramático, sensual, etc. Não se deve pensar e trabalhar a dinâmica reduzindo-a a determinados tons expressivos aprisionando-os a determinados movimentos. Pois a dinâmica, enquanto princípio norteador é a própria liberdade expressiva que vai dar colorido ao movimento (EARP, A. C., *apud* GUALTER & PEREIRA, 2000, p. 16).

Neste parâmetro Helenita institui as variações expressivas do movimento que serão promovidas pelas variações de intensidade da força do movimento (forte, moderada e suave) do corpo natural, relacionadas às variações do andamento melódico desse movimento (lento, moderado e rápido) em diferentes gradações desse corpo; pela ligação que se dá ao movimento, por sua força contínua e descontínua, atribuindo-lhe a ligação do movimento, pelo local escolhido para a entrada da força, que se efetuará por pequenos ou grandes impulsos (pesado ou leve) por acentos em suas diferentes gradações. Também, define que pela força há uma interação com os outros parâmetros, definindo o modo como o movimento será executado, pois irá depender da trajetória, da intensidade da força que foi aplicada pelo indivíduo. São eles: ondulante, vibratório, percutido, balanceado, lançado, pendular e conduzido.

4. Ritmo e seus elementos constituintes

A base para todas as nossas realizações é o ritmo, cuja importância é manifesta em quasi (sic) todas as experiências humanas e em todos os organismos, caracterizados que são por uma agitação constante e por um ritmo próprio que constitui (sic) a energia potencial para a realização do movimento e para sua manutenção. Para que haja movimento ou para que suas condições sejam alteradas é necessário a aplicação de uma força externa. Este é um princípio comum da Física. Pois bem, o ritmo pode ser definido como sendo ‘o intervalo existente entre o momento em que a força começa a agir – fase de contração, e aquele em que cessa a ação da força – fase do relaxamento. Diz Elizabeth Selden numa definição feliz que ‘o ritmo é o sentimento da medida dos intervalos’. É uma unidade de tempo, portanto, sob o ponto de vista científico, cuja diferenciação depende da intensidade da força aplicada, o que nos permite a comparação entre diversos ritmos e por consequência, a sua medida. (EARP *apud* MOTA, 1947, p. 45).

Por este parâmetro, Helenita vai buscar a sinfonia que já está em cada corpo integral, sua melodia natural. Para isso destaca as diferentes relações entre o movimento potencial e o liberado: as relações de silêncio e som relacionados ao ambiente musical e à distribuição da forma do indivíduo (seus desenhos rítmicos traçados por seus segmentos); as relacionadas variações espaciais; as variações da força; as variações rítmicas temporais no movimento (seu tempo singular), ajustando-as à pulsação e compasso musical, pulsação e compasso livre e ao fraseado, clima ou caráter musical em diferentes acompanhamentos nas partes do corpo, no corpo como um todo (o indivíduo com ele mesmo, com o outro e com o ambiente).

As Famílias da Dança de Helenita Sá Earp

São os movimentos compostos no todo, evidenciados nas aulas de lição completa – técnica da dança – viabilizando a integração dos parâmetros. São eles os giros, os saltos, as locomoções, as transferências e as quedas e elevações, elaboradas pelo corpo natural já enunciado anteriormente.

Metodologia de Helenita Sá Earp para o Curso de Dança

Não podemos esquecer que a obra de Helenita se dá para nós sob sua Teoria Fundamentos da Dança implantada e implementada pela professora Ana Célia de Sá Earp, na Universidade do Brasil, no Curso Bacharelado em Dança. Portanto, como toda teoria, possui sua metodologia. Seus princípios metodológicos abarcam as lições de estudo, por uma tríade, que se caracteriza pelos:

Fundamentos da Dança – aula teórica com ênfase nos parâmetros da dança ministrada pelo professor (movimento, espaço-forma, dinâmica e ritmo).

Técnica da Dança – é ao mesmo tempo diretivo e não-diretivo. Aula prática com ênfase nos pontos de execução e na progressão dos movimentos atribuídos pelo professor, com introdução, formação corporal (estudo com enfoque nos seguimentos do corpo e nas famílias) e finalização.

A formação deste corpo natural vai depender do seu trabalho físico em conjunto com o seu psíquico, com ênfase na preparação física, pois permite ao indivíduo o desenvolvimento necessário para uma plena execução da sua forma natural ou todas as suas possibilidades. O objetivo é a obtenção do domínio das qualidades físicas básicas: flexibilidade, força, agilidade, coordenação e equilíbrio sempre comungando com o seu potencial emanente.

A idéia de liberdade que emana na dança não significa falta de técnica. A execução dos movimentos tem que ser perfeita, embora estes sejam combinações sem limites quantitativos. Mas seja qualquer o movimento tem de haver qualidade, qualidade não se adquire repentinamente por 'push button'. É necessário trabalho físico individual. Primeiro o domínio muscular do corpo. Para isso é mister a percepção do detalhe, é imprescindível uma gradação de dificuldades, **é determinante a elaboração de um sistema de aprendizagem lógico**, [grifo nosso] de complexidade crescente (EARP *apud* MOTA, 1954, p. 52).

Laboratórios da Dança – é um processo não diretivo que viabiliza um estudo através de um tema dado e aprofundado pelas orientações oferecidas pelo professor e que também proporciona um estudo direcionado à própria descoberta do aluno pela prática, o surgimento do novo movimento que está sendo por ele executado. Podem ser:

- Analítico com o intuito de desenvolver a criatividade através da construção de novas possibilidades de movimento analisadas e vivenciadas corporalmente pelo aluno.
- Relacionadas aos parâmetros e relacionadas aos parâmetros com interação de linguagens: são constituídos teoricamente pelos pequenos e grandes roteiros a serem elaborados pelo aluno.

Esse processo de pensamento estético-didático é complexo, pois trata de práticas de desenvolvimento de aulas que cada professor/coreógrafo confecciona e molda a partir de parâmetros para cada situação específica de ensino, e que permitem construir sínteses múltiplas que passam por diferentes esquemas de elaboração de exercícios e laboratórios não padronizados e padronizadores de experiências na singularidade. (EARP, A.C., apud LIMA *apud* MOTA, 2006, p.128)

Revela que quando o indivíduo apreende a habilidade de utilizar as inúmeras possibilidades de movimentos naturais em suas variações de espaço-forma, dinâmica e ritmo em um corpo integral, para organizar composições de movimentos originários por sua própria capacidade de evidenciá-los e senti-los, atinge a espiritualidade, emanando a sua criação através da forma em que dança. Isso deve acontecer gradativamente por um progresso individual crescente e de respeito cada um, em sua integridade psíquico-física e social. É na capacidade de transferir os conhecimentos através de seus movimentos naturais, por uma seqüência organizada, de maneira que, por uma nova organização, seja possível executá-los, definirá a habilidade para criar, por resolver os desajustes do novo movimento nas possíveis variações de espaço-forma, dinâmica e ritmo.

Assim define Helenita a estrutura de sua obra, com os pontos essenciais que a formam e sobre os quais se firma o desenvolvimento de sua teoria Fundamentos da Dança.

CONCLUSÃO

Cada etapa de nossa busca nos revela um mundo de potencialidades. Mas, para percebermos essas potencialidades, tivemos que escutar os sinais da vida, permanecer no caminho, por mais árduo que fosse, mais apressado e relacional que parecesse.

Um dos sintomas que o mundo nos apresentou e que diagnosticamos com uma profunda clareza e, claro, o que intencionamos que fosse, foi a ocorrência da singularidade se apresentando no pensamento desse ser no mundo. Podemos averiguar por Descartes como o ser começa a se descobrir, pelo viés da procura, numa busca de si.

Descartes descobre o potencial de sua mente, a força que a mente pode lhe dar para se relacionar com o mundo: o pensamento. Pensa a vida pela verdade que lhe pode dar, por crer no poder da razão para buscar um progresso que orientará sua vida. Para isso cria seu gênio maligno, se afasta do mundo e desvela a verdade necessária do *cogito*. Passa do idealismo para o realismo, por assumir o exterior pela presença de Deus, mas acaba impondo outra ideologia, mais radical, por isolar a consciência do mundo exterior.

Mas Nietzsche critica a tradição filosófica moderna. A arte é seu modelo alternativo da racionalidade, a beleza pela aparência como fenômeno que vela a verdade essencial do mundo. O elogio da aparência significa uma necessidade para a intensificação da vida, é uma negação da consciência, para se sentir na natureza, como um estado de êxtase. Possibilita a união entre essência e aparência, pela articulação dos instintos da natureza, pela experiência trágica, que leva à essência do mundo. Arte trágica é o meio para conhecer o mundo, a existência é agora uma alternativa da racionalidade, inverte os valores e toma o instinto como valor principal, a verdade agora é a crença. Limita a ciência para encontrar na arte a abertura do mundo, o instinto está no ser, portanto, a arte é assumida como pura ilusão, aparência que esconde a essência. Para se obter o conhecimento deve-se querer até a ilusão, mas descobrimos que não é a única forma de ser no mundo.

Apalpamos o mundo pelos pensamentos do ser no mundo, com a função de pensar nossas atitudes, nesse grande projeto que está em processo de eterna construção: o mundo. Evidenciaram-se como a nossa região primordial, para continuarmos caminhando, para, na bifurcação, presente pela dualidade das coisas, sabermos qual a trilha seguir.

Husserl pela fenomenologia cria um método insubstituível. É singular por opor-se ao sistema, moderno por romper novamente a tradição e contemporâneo por se encontrar na atualidade esquizóide do mundo e por dar continuidade no projeto da vida.

Merleau-Ponty é agora nosso guia fenomenológico. Conhecemos e entendemos seu trabalho perante o mundo, é o sinal que precisávamos para encontrarmos nosso lugar. Ensinou-nos a ver o mundo fenomenológico, levando-nos pela necessidade de uma redução eidética, para encontrarmos a essência que por ela, como meio, nos guiará para a constituição do mundo que pretendemos perceber. Eleva nossa consciência perceptiva, nos dando fé, por ela, e numa variação eidética, constituídas pelos nossos correlatos intencionais, pois somos seres transcendentais, emanamos o mundo, na transubjetividade e compreendendo a abertura do estado de espírito, do estado do pensamento a nossa relação com o mundo fenomenológico. Formulamos intencionalmente o mundo que propusemos a querer buscar, por nossa verdade perante as coisas, captando os sinais do próprio mundo que somos. Merleau-Ponty nos levou ao mundo fenomenológico, o espiritual criado intencionalmente por si através de nós, pois somos o mundo, somos seres não do mundo, mas seres no mundo. Penetramos no movimento fenomenológico, o movimento que é transformação, que leva-nos a construir um sentido também fenomenológico, o sentido que doamos, por ter nos dado para nós. A fenomenologia também passa a ser o que somos, é nosso ser no mundo, porque esquecemos a “falsidade” dos encantamentos dos sonhos e adquirimos o valor ontológico da própria percepção, por uma consciência perceptiva.

Para nós o corpo próprio é a dança, é o que nós vimos e o que queríamos dela. Por ela fica visível, pela explicação de seu fenômeno que se deu através de Merleau-Ponty. Encontramos o que é ter sentido na vida e o seu próprio sentido, portanto estamos na dança, somos a dança. A própria dança é a “lei eficaz” de suas mudanças, ou seja, nós mesmos nos promovemos a mudança, a dança nos interpreta para nós mesmos. Tivemos um estilo de fazê-la para que se configure como intencionamos. Como a dança é arte, somos artistas que produzimos obras artísticas, que são nossa essência, que tem um sentido de vida, pois foi a percepção que tivemos da dança que a promoveu, o que somos e como a constituímos. Somos um “nó de significações vivas” assim como nossa dança, pois nos habituamos a entendermo-nos por ela. Pois no momento em que a entendemos tomamos posse pela consciência perceptiva de sua significação. Nesse ato tomamos um estilo de visão renovado

para nós seres da dança. Assim, renovamos nosso sistema corporal, somos novos seres, pois nos renovamos. Agora somos um conjunto de significações vividas que caminha se equilibrando, permanecendo entre os estados desse ser renovado no mundo. Porque constituímos um novo elo de significações, e nossos movimentos antigos se integraram a essa nova entidade motora vivente, nós. Portanto, em nosso poder natural, já está contido uma significação mais rica, e preenchemos nossas expectativas, que estavam antes sendo apenas indicadas no campo perceptivo, por faltar alguma coisa.

Agora neste trabalho nós construímos nossa obra, porque convertemos em objeto visível o que é nossa dança. Estávamos na sombra e pela dança encontramos nossa luz, pois fundamos, pela nossa arte, nossa obra. Aqui o relato de nossa vida condiz com o que pensamos e pela arte a objetivamos. A maneira de concebê-la foi dada no instante da execução dessa pesquisa, por nossa conscientização isolada, na solidão, no mundo. Deu-se no imediatismo do processo, em cada iniciativa dada, denominando cada região tomada, o sentido da vida, da dança, porque descobrimos que estava na coerência da razão, na nossa origem, pois já tínhamos um projeto de *logos*.

Estamos agora despertando a experiência em outros, por termos conseguido expressar nossa arte. Acreditamos termos sido bem sucedidos, pois sabemos que tatearam nossa obra e encontraram o que quisemos comunicar. Tentamos fazê-lo habitar nosso espírito para uma aquisição eterna. Mostramos aqui a vida que vivemos nesses dias de sua constituição, cada passagem, cada momento, cada tormento, mas cada alegria. Escolhemos nos mantermos numa atitude livre, que com muito esforço e dedicação e, com suas conseqüências se constituiu. Nos tornamos crianças, que tira as coisas do mundo, num isolamento de dentro.

Penetramos no que é a dança descobrimos que é um fenômeno, um correlato intencional. É o que percebemos e o que percebemos é a experiência verdadeira que temos dela, e a percepção se dá como o meio de acesso a sua verdade, portanto é uma evidência, pois a “experiência da verdade” é a evidência. Vimos a dança como **ela nos vê para nós**, como ela se apresenta de nós, nós a percebemos como se estivesse olhando de nós mesmos, então ela é o que pensamos dela. Ela é o correlato intencional, o pensamento que fizemos dela.

Conceituamos como belo um ideal de beleza natural, da natureza. Homem e natureza se revelam pela forma, portanto homem é natureza, o homem é natural. Assim, pelas acepções do belo, o balé vai se constituir. Nasce de um corpo que se produz belo, pois beleza era ser natural. Procura as formas mais belas do corpo e as representa no movimento, ganhando um caminho possível de se olhar o mundo. Mas os ideais vão se transformando e sujeitos com intuitos dados pelo corpo vão se indagando e constituindo novos rumos, para o ser matéria. Há uma procura na aparência, mas nós aqui sabemos da existência da consciência. O homem precisa trabalhar a matéria e o espírito, por isso caminhamos pelos dois vieses, tendendo a cada momento para um lado, buscando o equilíbrio.

Noverre penetra na proposta de afirmar esta beleza, já com a concepção filosófica de sua época, quando Descartes encontra na razão seu caminho. Noverre vai encontrar a sua dança pela racionalidade. Racionaliza as formas, metrifica os movimentos. O rigor da verdade, no qual a dúvida deve ser anulada, aparece no rigor da execução dos passos. Os movimentos devem ser executados sem nenhuma outra maneira de realizá-lo, o trabalho físico se estabelece como específico, único e metuculoso, para que não se desvie, de forma alguma, da maneira exata da execução. Assim, alcançou o virtuosismo no movimento, por um trabalho rigoroso para se alcançar uma específica forma. Um corpo que é natural pela perfeição de suas formas aparece na estrada da dança. A expressão é dada pela beleza da perfeição dos movimentos virtuosamente executados para serem coreografados e apresentado ao soberano.

Mas Isadora nos traz a intuição, a dança pela sua imaginação. A sua vida é imaginada na dança, portanto é dança. Mergulha pelo ideal de beleza da Grécia e intui pela imaginação e dança, por uma fanática loucura, em estado de êxtase. No entanto, seu êxtase é suave e sua loucura branda, encanta a todos, pois essa é a sua verdade de dança. Sua vida é sua dança. Por sua atitude, freneticamente verdadeira, influencia Fokine a intencionalizar seu balé, pelo viés da intuição. Mas a imaginação já se apoderava dessa forma, já se expressava em uma imaginação do que poderia ser o corpo, pois no balé o corpo não é natural, é o que se imagina que ele possa ser. Por ser uma das possibilidades de pensar a vida, a imaginação domina o balé e o afirma como arte.

A beleza da aparência é a visada do homem que penetra na vida por sua individualidade. Mas o criador não se contenta e vasculha sua nova possibilidade. Laban resolve descrever sua visada de dança e sua intenção fica registrada por escrito em sua teoria. Fato marcante, pois viabiliza o conhecimento pelo movimento, pelos dois sentidos, material e espiritual. Sua pesquisa é marcante, é a fonte escrita de sua obra, que levou muitos pensadores da dança a conhecê-la, para penetrar por seus caminhos ainda não revelados.

Conhecemos a influência do pensamento filosófico moderno na dança, através de sua história, da história dos pensadores de dança, que o fazem pela sua dança. Assim nos envolvemos com William Forsythe e passamos, não a intuí-lo, mas percebê-lo.

Forsythe bebe do balé e cria sua obra. Desloca a força do balé, que está na sua forma suave, mais cambiante, sempre em estado de equilíbrio, numa tentativa de etéreo. Pensa como se dão essas forças e visualiza seu caminho. Trabalha com perseverança construindo pelo movimento, tanto em seu corpo, como no do outro, um novo sentido de dança. Experimenta no corpo a sensação de desequilíbrio que o balé tanto aboliu, porque utiliza a força contida e Forsythe vai utilizá-la por seu fluxo. Seu corpo não vive contido, é fluxo, portanto sua dança, que vem de sua história com ela é também fluxo. Para ele o movimento não é contido, é deslizante assim como desliza na vida. A cada obra se afirma em seu poder de passagem, pois pela passagem faz sua vida. Desequilibrado, mas consciente do desequilíbrio, desequilibrado por um estilo, por sua escolha e por isso, consciente. O gênio artista que entende o que vive e mostra na sua arte sua verdade, seu sentido de vida. O desequilíbrio é sua intencionalidade.

Forsythe para nós é a representação do lado racional, do masculino. O lugar de onde já compreendemos que também somos. Somos sempre três: masculino, feminino e fluxo.

Continuamos nossa trilha desvendando mais um lugar. Mas somos feitos de outra matéria e de outra maneira, somos feminino, somos emoção. Esse trajeto fenomenológico é desencadeante de possibilidades de relações com o todo e nos revelamos com furor, pois continuamos pisando na verdade, no fenômeno dança.

Mais uma vez a racionalidade se faz presente e enxergamos um novo viés para a dança. A dança não vinda da dança, mas como Isadora, vinda da vida. Do conhecimento de si, porém com tanta propriedade que nos espanta. Helenita é o nosso novo caminho.

Conhecemo-la da maneira mais espantosa possível, pela sua sombra. Pois descobrimos que, quando passamos pela vida, deixamos nosso rastro, nossa sombra e assim Helenita se fez para nós.

Soubemos do poder da oralidade, pois nela nos fizemos. Contudo, os sinais estavam presentes mais que a oralidade, a inquietação causada pela vivência de sua Teoria Fundamentos da Dança. Experimentamos sua obra no corpo e pareceu o que não estava lá. E pela perturbação mergulhamos para desvendá-la.

No entanto, no campo do movimento acontecem duas vertentes. A mente e o espírito se afastam, se afirmando pelo caminho da descentralidade do ser. Mas pelas tentativas da razão, outros se empenham pela intuição como Isadora Duncan.

Henrique Clias editou um livro de exercícios direcionado à beleza da mulher e também o fez Kallisthenie endereçado à Educação Física da mulher. Henrique Ling vê a ginástica pelos aspectos pedagógico, estético, da medicina e militar porque desenvolvia conhecimentos sobre a educação pelo exercício. François Delsarte estabelece um catálogo de gestos que correspondam a estados emocionais e o movimento ganha um tom espiritual, pois o sentimento é singular na sua tradução corporal. Edwige Kallmeyer trabalha pelo cunho pedagógico através de exercícios naturais.

Desta forma a ginástica passeia pelo viés da moral e da boa forma física, como bem estar, assim é direcionada ao ensino, pois todos merecem ter acesso ao prazer pelo seu corpo. Imagina-se que, pela boa forma física, o corpo estará bem. É uma forma de se “praticar” o movimento, conhecer o corpo e explorá-lo pelo potencial de matéria. Seu resultado é excelente, mas não completo. Dessa forma Jacques-Dalcroze cria um método de educação pela música. Doa um sentido rítmico plástico ao corpo, mas Bode coloca a música como suporte do movimento, por sua teoria conter como princípios a contração e o relaxamento. A ginástica ganha uma entonação, mas permanece para a educação pelo viés da estética. Seu valor, sua força, está na forma, na maneira natural que o corpo trabalha sua forma. A forma de trabalho da ginástica caminha no corpo natural. Mas lhe falta a integração com o espiritual, é psíquico-físico, sem integração. O corpo se movimenta pelo corpo, não por um corpo, mente e espírito que é. Helenita vai perceber, através de sua força o que falta.

Helenita é ginástica rítmica e não balé! Conhece o que faz e faz bem, mas sabe que não é só corpo. Saímos à procura de seu espírito, que faltava na sua própria história e o desvelamos. Sua obra é completa, revela, desvela e faz sentido. Seu caminho é tão verdadeiro que descobre pelo próprio corpo o poder científico de sua arte. Os hormônios que lhes são promotores da alteração de sua emoção e descobrimos que essa revelação lhe dá prazer, pois sua fonte de vida é o prazer e não o tédio da vida contemporânea. Encontramo-la no prazer da vida pela arte, numa linguagem corporal. Seu corpo é sua fonte de inspiração, pois ele reflete sua vida. Se o corpo orgânico está doente, o corpo natural estará também. Portanto se o estimula bem, seu espírito estará bem também. O movimento transforma seu corpo fluxo e refluxo. Recebe estímulos do exterior e transforma sua emoção, afetando seu corpo orgânico que se revela pelo conteúdo, seus hormônios responsáveis pela sua transformação orgânica transformam a matéria, e num novo momento de prazer se vicia pela dança. O pensamento de encontrar seu corpo natural a carrega para a matéria e a transforma por completo, mente-espírito atuando junto, num corpo que dança pela sua beleza natural. A consciência perceptiva de sua forma natural, sua maneira natural de ser, transforma seu corpo. Efeito do corpo natural no corpo orgânico. Do movimento belo para si, sai o prazer da vida. Dança pela sua beleza interior, pelo que é, pela liberdade de poder ser, no ato dançante sua natureza, seu modo de ser. Descobrimos que sua forma de fazer se confunde com sua forma de ser e concluímos: ser natural é ser belo, portanto, pela forma natural que é, constitui uma forma bela, na obra, que é o movimento estético produzido no seu ato dançante, sua Cinestética.

Não nos conformamos com isso e penetramos na sua outra maneira de perpetuar sua obra, sua maneira de construir teoricamente sua dança. Faz isso porque quer que o mundo se encontre como se encontrou, ensina sua dança por sua teoria. Produzindo novos encontros em novos seres. Encontramos-nos em Helenita por Helenita, essa é sua magia. Se experimentarmos, o mínimo que seja da obra de um artista e tivermos a perseverança de procurar sua essência, com certeza o encontraremos nela. Se não encontrarmos, talvez não seja essa a atitude correta que devemos ter em relação ao mundo.

Concluímos que Helenita realmente deixou sua sombra, pois é artista, como também deixou sua obra, que não é visível, pois é transmitida pela oralidade, mas com sentido. Porque intenciona que todos devam procurar seu corpo natural, um corpo integrado

– espírito e mente –, um corpo psíquico-físico que dança sua natureza, pois assim passaremos a outros o nosso sentido de vida, por estarmos fazendo arte e ciência. Estamos na matéria e no pensamento, integrando-os pelo movimento livre, porém presos no trajeto da eterna descoberta da forma de como conduziremos nossa essência à evidência para que, pelo conteúdo, nos abrimos ao mundo, como seres no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marcos Vinícius Machado. *A Selvagem Dança do Corpo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de São Paulo – Campinas, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 709 p.

BALLET FRANKFURT. Disponível na Internet no endereço: <http://www.antaesdanca.com.br/web/index.html>. Acessado no dia 22/02/2005.

BAUDOIN, Patrícia e GILPIN, Heidi. *Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and Architecture of Disappearance*. Disponível na Internet no endereço: <http://www.frankfurt-ballet.de/artic1.html>. Acessado no dia 23/03/2001.

BRÜCKNER, Michael. *Fim Apesar do Sucesso*. Disponível na Internet no endereço: <http://www.dw-world.de/dw/article/0..104190400.html>. Acessado no dia 23/02/2005.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 135 p.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 139 p.

BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339 p.

DARTIGUES, André. *O que é a Fenomenologia?* São Paulo: Centauro, 2005. 152 p.

DESCARTES, René. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 324 p.

Disponível na Internet no endereço:
<http://www.homemdemello.com.br/psicologia/felicidade.html>. Acessado no dia 17/02/2008.

DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 358 p.

DUNNING, Jennifer. *Além de continuar a dançar Mikhail Baryshnikov se prepara para, em 2004, criar um novo projeto de artes em Manhattan*. Disponível na Internet no endereço: <http://busca.estadao.com.br/magazine/materias/2003/jan/06/103.htm>. Acessado no dia 23/02/2005.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 327 p.

ELIA, Luciana. *O Conceito de Sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 80 p.

Emoção. Disponível na Internet no endereço:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Emo%C3%A7%C3%A3o>. Acessado no dia 17/02/2007.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002. 300 p.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002. 254 p

Fita VHS: *Da Dança Livre ao Teatro Dança: O Expressionismo Alemão*. Direção de Sonia Schoonejans.

FOKINE, Michel. Texto: *Letter to "The Times", July 6th, 1914*.

FORSYTHE, William. *Just Dance Around*. França: Filme realizado pelo Channel 4, 1999.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 190 p

GOLDMAN, Ellen. Texto: *Introduction Laban Movement Analysis*. Brasil, 2002.

GUALTER, Katya & PEREIRA, Patrícia. *Apostila da Disciplina Fundamentos da Dança*. Rio de Janeiro: DAC/ EEFD/ UFRJ, 2000. 21 p.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 322 p.

_____. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 322 p.

HOLZER, Werther. *Um Estudo Fenomenológico da Paisagem e do Lugar: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – Departamento de Geografia, São Paulo, 1998.

HUTCHEON, Linda. *A Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 284 p.

KLEPACZ, Sergio. *Uma Questão de Equilíbrio: a relação entre hormônios, neurotransmissores e emoções*. São Paulo: MG Editores, 2006. 88 p.

LABAN, Rudolf von. *Domínio do Movimento*. (Tradução de Anna Maria Barros Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto). São Paulo: Summus, 1978.

LAUNAY, Isabele. Texto: *Laban ou "a experiência da dança"*. Tradução de Gustavo Ciríaco.

LIMA, André Meyer Alves. *A Poética da Deformação Gestual na Cena Coreográfica Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

_____. *A Poética da Deformação na Dança Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Monteiro Diniz, 2004. 153 p.

_____. *Estudos do Movimento I/II/II – Aspectos do Movimento Criador No Pensamento de Helenita Sá Earp*. Pólo teórico-metodológico da dissertação de mestrado *A Poética da Deformação Gestual na Dança Contemporânea*; baseado nas pesquisas cadastradas e aprovadas no CEG/CEPEG entre 1972/1982 com autoria de Helenita Sá Earp e co-autoria de Glória Futuro Marcos Dias. Rio de Janeiro, 2002. [Embora não esteja publicada nos moldes acadêmicos, esta compilação é encontrada como registro de acesso público na Biblioteca do Centro de Ciências e Saúde da Universidade Federal do Rio de Janeiro].

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 110 p.

MALUF, Ued. *Cultura e Mosaico: Introdução a Teoria das Estranhezas*. Rio de Janeiro: Book link, 2002. 169 p.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia dos Pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 298 p.

MARTINS, Marina. *O Que Nos Faz Pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia. In: *Dança, uma Poética do Corpo*. PUC - Rio, nº. 16, 2003.

MERLAEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 448 p.

_____. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 662 p.

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 274 p.

_____. *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumos de cursos psicossociologia e filosofia*. Campinas: Papirus, 1990. 317 p.

MIRANDA, Regina. Apostila: *Sobre o Sistema Laban*.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. 392 p.

MOTA, Maria Alice. *Teoria Fundamentos da Dança – Uma Abordagem Epistemológica à Luz da Teoria das Estranhezas*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

NAVEGA, Sergio. *É Possível a Racionalidade e Emoção conviverem?* Disponível na internet no endereço: <http://www.intelliwise.com/reports/paper8.pdf>. Acessado no dia 17/02/2008.

NEDERLANDS DANS THEATER. Disponível na Internet no endereço: <http://www.euronet/users/cadi/WF.html>. Acessado no dia 15/01/2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2003. 254 p.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 177 p.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2003. 128 p.

O que é emoção? Disponível na Internet no endereço: <http://blog.kutova.com/2006/11/15/o-que-e-emocao/>. Acessado no dia 17/02/2008.

PALLARÉS, Zaida. *Ginástica Rítmica*. Porto Alegre: Prodil, 1983. 206 p.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa & BERGSOHN, Harold. *The Makers of Modern Dance in Germany*. Hightstown: Princeton Book Company, 2003. 102 p.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 304 p.

PRESTON-DUNLOP, Valerie & PURKIS, Charlotte. Texto: *Rudolf Laban, a Criação da Dança Moderna: Os anos produtivos em Munique: 1910 a 1914*. s.d.

Psicologia – Brasil Escola. Disponível na Internet no endereço: <http://www.brasilecola.com/psicologia/emocao.htm> Acessado no dia 17/02/2008.

READ, Herbert. *A Arte de Agora, Agora*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 177 p.

RENGEL, Lerina. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003. 124 p.

SHAW, Jeffrey. Editorial In: *William Forsythe: Tecnologias Improvisacionais – Ferramentas para o olhar analítico da dança*. CD-ROM, ZKM / Digital Arts edition, 1999.

SCHERER, René. *A Filosofia do Mundo Científico e Industrial de 1860 a 1940*. In: Husserl, A fenomenologia e seus Desenvolvimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 317 p.

SPIER, Steven. *Engendering and Composing Movement: William Forsythe e o Ballet de Frankfurt*. Disponível na Internet no endereço: <http://www.frankfurt-ballet.De/spier.html>. Acessado no dia 6/6/2001.

ⁱ Revisão de texto Leonardo Miguel, Bacharel em Letras.