



Revista Brasileira de Estudos da
Presença [Brazilian Journal on Presence
Studies]

E-ISSN: 2237-2660

rev.presenca@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

Silva Grebler, Maria Albertina

A Influência do Pensamento de François Delsarte sobre a Modernidade da Dança
Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 2,
nº. 2, julio-diciembre, 2012, pp. 413-427
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545868007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A Influência do Pensamento de François Delsarte sobre a Modernidade da Dança

Maria Albertina Silva Grebler

Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, BA, Brasil

RESUMO – A Influência do Pensamento de François Delsarte sobre a Modernidade da Dança – Estudo que se refere à influência que o pensamento de François Delsarte exerceu sobre os pioneiros da modernidade da dança. Tendo rejeitado os manuais da retórica gestual de sua época para realizar um estudo rigoroso do comportamento humano em situações de limite emocional, Delsarte estabeleceu princípios e sistematizou exercícios que permitiram aos pioneiros da dança moderna um método alternativo de interpretação e criação, mais centrado no sujeito e em sua relação com o ambiente do que na cópia de um gesto autorizado pela tradição artística. De posse dos princípios de Delsarte, os criadores modernos tomaram o corpo como matéria-prima de uma pesquisa que não mais se definia pelo vocabulário tradicional, mas sim pela busca de uma corporeidade subjetiva.

Palavras-chave: Artes Cênicas. Teoria da Dança. História da Dança. Criação Coreográfica. Pedagogia da Dança.

ABSTRACT – The Influence of François Delsarte's Ideas on the Modernity of Dance – This study discusses the influence François Delsarte's ideas had on the pioneers of modern dance. Having rejected books on gestural rhetoric of his own time to conduct a rigorous study on human behavior in strong emotional situations, Delsarte established principles and systematized exercises that provided the pioneers of modern dance an alternative method of interpretation and creation, more centered on the subject and on their relationship with the environment, than on the imitation of traditional gestures. Delsarte's system allowed modern creators to consider the took as a raw material for a research that was no longer defined by traditional techniques, but by the pursuit of a subjective form of corporeality.

Keywords: Performing Arts. Dance Theory. Dance History. Choreography. Dance Pedagogy.

RÉSUMÉ – L’Influence de la Pensée de François Delsarte sur la Modernité de la Danse – L’étude porte sur l’influence que la pensée de François Delsarte a exercé sur les pionniers de la danse moderne. Après avoir rejeté les manuels de la rhétorique de son temps pour effectuer une étude rigoureuse du comportement humain dans des situations de seuil émotionnel, Delsarte a établi des principes et systématisé des exercices ayant fourni aux pionniers de la danse moderne une autre méthode d’interprétation et de création, davantage centrée sur le sujet et sur sa relation avec l’environnement, que sur la copie d’un geste approuvé par la tradition artistique. Partant des principes de Delsarte, les créateurs modernes ont pris le corps comme matière première pour une recherche qui ne se définit plus par le vocabulaire traditionnel, mais plutôt par la quête d’une matérialité subjective.

Mots-clés: Arts du Spectacle. Théorie de la Danse. Histoire de la Danse. Création Chorégraphique. Pédagogie de la Danse.

Apesar de seu nome ser pouco lembrado no meio da dança, François Delsarte (1811-1871) é considerado como o primeiro pesquisador a pensar o movimento em suas características intrínsecas e, assim fazendo, ele promoveu uma mudança radical nos modos de treinamento e na produção do movimento teatral. Desde então, seu trabalho sobre um sistema pedagógico de controle do movimento corporal o colocou em posição de destaque nas Artes Cênicas. Mas o efeito de sua pesquisa gestual expressiva foi sobretudo benéfica para a emergência da Dança Moderna em seu surgimento na virada do século XIX para o século XX, tendo em vista que seus fundamentos serviram para que esta nova arte demarcasse um território autônomo para si mesma, criando em seguida as condições de sua emergência como um campo independente da Dança Clássica.

Afirmando que “[...] o corpo tem sua linguagem que a linguagem não conhece” (Louppe, 2000, p. 53)¹, ele demonstrou que o mesmo é o detentor de um tipo de saber profundo e desconhecido. E é a partir deste entendimento que a Dança Moderna vai abordar o corpo de um modo diferente do tradicional, ou seja, valorizando-o como forma e expressão de um sujeito. Tendo rejeitado os manuais da retórica gestual e os tratados de pantomima de sua época, Delsarte se dedicou a um estudo rigoroso do comportamento humano baseado na observação de suas reações nas mais variadas situações emocionais. A partir deste recenseamento ele conseguiu estabelecer princípios teóricos e sistematizar exercícios práticos que permitiram aos artistas da cena um método alternativo e eficaz de criação e interpretação: mais centrado no sujeito e em sua relação espacial do que na cópia de um gesto autorizado pela tradição artística. Ao dizer que o corpo é um “alfabeto encyclopédico” seu discurso colocava o corpo no centro da vida. Ele enfatizava o papel central do corpo na vida: “Um volume inteiro não consegue captar um simples movimento, porque este simples movimento diz tudo sobre o meu ser. O gesto é o homem por inteiro. Por isso ele é persuasivo, ele é o agente direto da alma e isto diz tudo²”, e na arte: “É certo que examinando o corpo do ponto de vista da arte podemos realizar

muita coisa. Toda verdade corresponde a este organismo, ao corpo [...]” (Delsarte, 1991, p. 92-93)³.

Até o surgimento da Dança Moderna, a arte do movimento era pensada como uma variante do Teatro e da Ópera. De posse do *libreto* (a guisa de um texto) o espectador acompanhava os movimentos pensando na história dada. As artes da cena se orientavam pelo conceito da mimese, e o *Ballet*, como representante único da arte da dança era entendido como um gênero teatral gestual e mudo, cuja essência se encontrava no argumento escrito que dava sentido à cena através da mímica e dos movimentos do código técnico. Mas, quando Delsarte afirmou que “O corpo tem três coisas a considerar: é um meio, um método e um instrumento” (Delsarte, 1991, p. 92)⁴ ele também anunciou a possibilidade de uma abordagem de movimento relacionada à função simbólica do sujeito, iluminando o caminho para os pioneiros da modernidade da dança.

Para eles, esta nova visão do corpo se oferecia como uma alternativa viável às regras de composição que a dança herdara da pintura (o equilíbrio e a harmonia) e da música (o ritmo e a inspiração). Esta nova abordagem permitia a substituição de regras rígidas pela liberdade da especulação dos elementos intrínsecos ao movimento. Por isso, para os inventores de uma dança que se pretendia moderna, contemporânea de seu próprio tempo, o conjunto de saberes e práticas instaurados por Delsarte funcionou como uma espécie de plataforma de lançamento para as experiências que fundaram o movimento de renovação da arte da dança. Desde então sua composição coreográfica tem se pautado pela invenção e não pela repetição de um gesto codificado.

O volume da pesquisa produzida nas últimas décadas e o trabalho de autores de renome que reconhecem o peso da influência de Delsarte sobre os pioneiros da Dança Moderna motiva esta iniciativa de difusão deste material entre nós. Alain Porte, considerado uma autoridade sobre a vida e obra de Delsarte, tendo inclusive publicado uma antologia sobre o mestre em 1992, afirma que Delsarte pertence à história da dança como um homem que pensou, mais do que qualquer outro em seu tempo, sobre a consciência do gesto e que, por isso,

[...] ele a inspirou, a fez respirar, a esclareceu, sem jamais ter sido o genitor explicitamente revolucionário de uma nova abordagem do movimento, sem jamais ter criado nenhuma escola. Não existe uma corrente Delsarte, existe entretanto uma radioatividade Delsarte (Porte, 1993, p. 13)⁵.

Benoit Lesage, por sua vez, ressalta que Delsarte designou as posturas da vida cotidiana como manifestações da relação entre o sujeito e o mundo mais de 60 anos antes de Wallon. Ele fala do interesse de Delsarte em anatomia, fisiologia e biomecânica esclarecendo que ele lançava mão das ciências para dar suporte à vivência e à expressão emocional. E acrescenta que “Com este ator autodidata e eclético nasce um modelo de um corpo original” (Lesage, 1998, p. 80)⁶.

A historiadora Laurence Louppé concorda com Porte e acrescenta que apesar de não falar diretamente sobre o campo da dança, apenas o fato de que Delsarte “[...] questionava de modo radical o papel do corpo e do movimento em relação à função simbólica do sujeito” (Louppe, 2000, p. 50)⁷ já seria o suficiente para atribuir-lhe um lugar de importância na gênese desta arte. De acordo com ela, Delsarte foi, na verdade, o primeiro que conseguiu romper com o paradigma mimético e com seus mecanismos de imitação de uma realidade visível. Ele também foi o primeiro a usar o termo *zonas semióticas* de modo premonitório, quando dividiu o corpo em zonas, localizando a dimensão mental na cabeça e no pescoço, a emocional e espiritual no tronco e braços e a do físico na bacia e pernas. Louppé também especulou sobre uma espécie de vazio instaurado no período anterior à invenção da Dança Moderna, em que um certo esgotamento do *Ballet Clássico*, pode ser sentido, logo após seu auge no romantismo e o surgimento da Dança Moderna. Nesta época, o pensamento ocidental já se interessava pela comunicação não verbal, um assunto latente na ciência, já abordado no trabalho de Darwin. Ela acredita que o público começava a dar mostras de um certo esgotamento em relação à recepção do *Ballet*, o que fez com que a crítica da arte se inclinasse na direção de um movimento dançado sem referência a um estilo pré-existente “[...] que aparece de modo fantasmagórico, como sedimentação no imaginário de um corpo possível” (Louppe, 2000, p. 47)⁸.

Surge o termo ‘dança absoluta’ em busca de uma nova identidade para a nova dança, que foi definido pela dançarina alemã Mary Wigman como uma dança “[...] independente de todo conteúdo literário a ser interpretado. Ela não representa, ela é. [...] O espectador é convidado a entender a experiência do dançarino” (Wigman apud Launnay, 1997, p. 174). Quando ela comenta sobre o ‘conteúdo literário’ ela estava se referindo claramente ao *Ballet* ao mesmo tempo em que se aliava ao pensamento de Delsarte. Rudolph Laban (foi professor de Wigman e ambos são reconhecidos como fundadores do movimento da Dança Moderna Europeia) sempre criticou a visão aceita em seu tempo e que dizia que a dança era uma espécie de retórica muda. Por isso ele ignorou propositadamente a música quando começou a fazer suas experimentações com o movimento, e em suas improvisações se fazia acompanhar apenas com voz e tambor, além de explorar o som como contraponto do movimento. Mary Wigman também fez suas primeiras experimentações em silêncio, sem acompanhamento musical, antes mesmo de conhecer o trabalho de Laban.

Portanto, a pesquisa de Delsarte trouxe uma nova consciência sobre o corpo como forma de expressão do sujeito e sobre sua capacidade para dar acesso à sua experiência e subjetividade. De modo que esta virada no pensamento permitiu a abertura de um novo e amplo horizonte para os inventores da Dança Moderna. Eles perceberam que o gesto poderia ser redescoberto como uma fonte inesgotável de formas e sentidos para revelar uma nova forma do movimento dançado. Desde então o corpo tornou-se o agente ativo da criação e do desempenho. O intérprete não mais se colocou apenas na posição passiva de receptor de uma técnica e repetidor de formas e posições previstas pela tradição.

Observando a relação entre a voz e o gesto, Delsarte percebeu a conexão entre um movimento interno e seu desenho exterior: visto como um reflexo do pensamento e do espírito projetado sobre o corpo. Deste modo, ele sistematizou uma classificação anatômica relacionada às emoções instaurando um novo modo de pensar o movimento. Ou seja, ele reconheceu a existência de uma relação fundamental entre o gesto aparente e o impulso interior numa relação processada pelo corpo. Esta

correspondência entre movimento e expressão (expressão de uma subjetividade) foi a pedra fundamental do movimento modernista da dança, desde o início. Foi a partir dela que a dança se instituiu como uma abordagem experimental do corpo, na adoção da improvisação⁹ como método privilegiado da criação, refletindo, portanto, o mesmo modo de pensar o corpo que valoriza o gesto humano em cena, proposto por Delsarte. Nancy Lee Chalfa Ruyter, pesquisadora americana e autora de uma obra extensa sobre a recepção do trabalho de Delsarte nos Estados Unidos acredita que,

[...] a ideia da correspondência entre o movimento e seu sentido pode ter estimulado uma abordagem experimental para a expressão do movimento e encorajar o desenvolvimento de vocabulários individualizados de movimento e estruturas coreográficas em relação aquilo que deveria ser expresso (Ruyter, 1996, p. 64)¹⁰.

Nas descrições dos exercícios práticos desenhados por Delsarte podemos perceber a qualidade e utilidade das informações providas por seus exercícios para os pioneiros da dança. “O equilíbrio era favorecido por exercícios iniciados na posição vertical fazendo com que o peso do corpo se deslocasse para frente, para trás, lateralmente e diagonalmente, compensando o deslocamento com ajustes apropriados do tronco e da cabeça” (Ruyter, 1991, p. 33). Finalmente, a atenção ao peso do corporal sugerida por Delsarte (em oposição à leveza do balé) e a alternância entre a tensão e o relaxamento surprenderam os inventores modernos com informações fundamentais para sua pesquisa, o que inclusive nos leva a pensar em alguma influência de seu pensamento sobre a revelação do chão como um coadjuvante privilegiado do dançarino moderno. Por isso, acreditamos que Delsarte chamou a atenção dos intérpretes-criadores para certos *detalhes* que até então haviam sido ignorados pela Dança Clássica em seus aspectos de força cênica. Considerando o tronco como a parte mais expressiva do corpo humano, Delsarte abriu um caminho que vimos ser amplamente explorado no trabalho dos pioneiros da Dança Moderna.

Se trouxermos à lembrança o trabalho de Isadora Duncan e Mary Wigman, encontraremos as ondulações e flexões do

tronco como material de várias de suas criações. Mais tarde veremos as espirais e contrações do centro do corpo serem exploradas de modo categórico na obra de Martha Graham até se transformarem na sua marca registrada. Ela chegou mesmo a sistematizar uma técnica de treinamento, baseada na contração, no relaxamento e alongamento (*contract/release*).

Delsarte classificou os movimentos em três tipos: os movimentos em oposição, paralelos e sucessivos, como esclarece Ruyter :

Oposições definem-se por duas partes do corpo que movem simultaneamente em direções opostas; [...] possuem força expressiva, poder físico ou emocional. Delsarte definiu paralelismo como ‘duas partes do corpo movendo simultaneamente na mesma direção’ e sucessão como ‘o melhor tipo de movimento para expressar emoção’ (1996, p. 62)¹¹.

A divulgação do trabalho do mestre francês nos Estados Unidos deu-se através de seu único discípulo americano, James Steele Mackaye¹² e, mais tarde, por Geneviève Stebbins¹³. Eles deram origem a uma corrente que ficou conhecida como *delsartismo americano* cujos ensinamentos formaram a primeira geração de pioneiros da Dança Moderna Americana, representada por Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis. Apesar do contexto social restritivo na América, um contexto conservador e que tendia a estigmatizar a dança como um divertimento de cunho erótico, sem um lugar no mundo da arte, e menos ainda na educação, o método expandiu-se de modo surpreendente, e virou moda social nos EUA, influenciando o *american way of life*. Enquanto Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis cresciam nos Estados Unidos, entre os anos de 1880 e 1890, o *delsartismo* estava no auge de sua popularidade em meio às classes americanas média e alta, particularmente entre as mulheres (Ruyter, 1996).

O delsartismo americano não era um culto esotérico reservado apenas a alguns eleitos, ele era conhecido e ensinado em todos os Estados Unidos, tocando boa parte das classes média e superior. Os líderes do movimento multiplicavam os cursos e conferências e, no caso de Stebbins, escreviam em abundância (Ruyter, 1991, p. 36)¹⁴.

Duncan, desde cedo uma autodidata, desenvolveu sua dança fazendo uso de sua capacidade de improvisação e ouvido musical, mas, além disso, ela usou a experimentação sistemática dos fundamentos que o mestre francês deixara impresso na cultura americana. Ruyter afirma que mesmo que não saibamos precisamente de que modo deu-se o contato entre ela e a teoria de Delsarte, ele existiu de fato, pois:

Suas declarações, assim como uma comparação entre seu trabalho e o de Genevieve Stebbins, mostram que ambas estavam no mesmo continuum – numa tradição que começou na França com Delsarte, e que foi elaborada primeiro por Mackaye e depois por Stebbins, até culminar na realização artística nacional e internacional da nova dança de Duncan e da Companhia Denishawn (Ruyter, 1996, p. 92)¹⁵.

Frequentadora de biblioteca desde a infância e leitora voraz durante toda a sua vida, Isadora decerto não poderia desconhecer o movimento que enfatizava a correspondência entre a arte e a religião, o físico e o espiritual, pregava a importância da liberdade corporal para a saúde, associando-se à estética da Grécia antiga e do Oriente. Toda essa base discursiva do *delsartismo* foi usada por Isadora como meio de obter o reconhecimento para sua arte, ou seja, de afirmar sua dança como uma forma de arte séria ligada à tradição cultural europeia. Tanto em Duncan, como em Saint-Denis, a influência de Delsarte aparece claramente, e não só em termos discursivos, mas na própria escolha da Grécia Antiga como fonte de inspiração.

Apesar da rápida expansão do *delsartismo* na América, sua prática era sempre muito social, mais limitada aos salões da sociedade do que aos palcos. Ele foi se tornando um modelo de refinamento social e, aos poucos se transformou num agente facilitador do processo de liberação da sociedade americana dos rígidos padrões da moral vitoriana. Ruyter afirma que a aura de respeitabilidade que o *delsartismo* imprimiu ao movimento do corpo fez com que duas mulheres da classe média, Ruth e Isadora, pudesse se tornar dançarinas profissionais, fornecendo-lhes a base teórico-prática que elas aplicaram à nova arte da dança. É claro que o talento e a personalidade

de ambas foi, sem dúvida, decisivo para que elas pudessem dar o passo decisivo que fabricou a Dança Moderna e efetuou sua passagem dos salões para os palcos, lançando a carreira de ambas internacionalmente.

Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis começaram como delsartianas, mas levaram esse sistema de expressão a ultrapassar os limites dos salões e das *matinées* recreativas das damas da sociedade aos mais prestigiados teatros e salas de espetáculo da América e da Europa (Ruyter, 1991, p. 36)¹⁶.

Os ensinamentos de Delsarte frutificaram tanto na sociedade americana a ponto de estimular Saint-Denis e seu marido Ted Shawn a fundarem uma escola de dança que passou seus conhecimentos às gerações seguintes: Martha Graham, Doris Humphrey, entre outros¹⁷.

Enquanto isso, os ensinamentos de Delsarte que pareciam esquecidos na Europa, eram na verdade conhecidos e estudados por artistas e educadores importantes, como Emile Jacques-Dalcroze. Quando dirigiu o Instituto Educacional de Música e Ritmo, em Hellerau, (uma escola modelo onde Mary Wigman estudou) e como não tivera treino formal em movimento “Ele foi guiado apenas pela teoria de Delsarte” (Partsch-Bergsohn, 1994, p. 6)¹⁸. Laban, por sua vez, tomou conhecimento de seu trabalho em sua temporada parisiense, quando fez aulas com Monsieur Morel, um ator que foi discípulo direto de Delsarte. Segundo a mesma autora “Laban ficou fascinado com este primeiro encontro com uma abordagem teórica em relação à expressão do movimento” (1994, p. 13)¹⁹. Segundo ela, este contato com as ideias de Delsarte foi provavelmente o primeiro contato que Laban teve com uma abordagem teórica do movimento expressivo e que por isso ele se sentiu motivado a continuar estudando a dança.

Muitos autores acreditam que Delsarte forneceu a Laban um ponto inicial para muitas das ideias que ele veio a desenvolver mais tarde, a partir de 1910, quando estabeleceu-se em Munique e abriu seu *atelier*. Partsch-Bergsohn afirma que foi a partir de suas impressões com a abordagem teórica da expressividade do movimento e com a definição *delsartiana*

da trindade (como uma união de três coisas onde cada uma delas é necessária às outras duas, coexistindo no tempo e interpenetrando-se no espaço) que Laban elaborou sua própria trindade no conceito de *Tanz-Ton-Wort*, Dança-Som-Palavra. Mesmo a ideia de pensar o corpo dentro do cubo, que Laban veio a desenvolver para situar as trajetórias espaciais do corpo nas formas cristalinas, já se encontrava esboçada nas notas experimentais de Delsarte, onde sugere um exercício onde a pessoa se imagina dentro de um cubo. “História do cubo: se colocar dentro e escolher para cada parte do corpo uma orientação diferente proposta pelo volume” (Partsch-Bergsohn, 1994, p. 13)²⁰.

Na Dança Moderna a interioridade do indivíduo adquire um papel central e passa a ser o motor da criação, assumindo o lugar da técnica que antes contava uma história. Opondo-se à alteridade veiculada pelo aprendizado de um gesto transplantado de um corpo ao outro, a nova dança vai fundar sua construção a partir da consciência e análise de um gesto em sua capacidade de simbolizar, e não em imitar. É por isso que desde seu nascimento ela não se propôs a contar uma história, como fazia então o balé. Louppé afirma que a Dança Moderna assume o projeto de descoberta de um *corpo sem modelo*, intui-se em *estados de corpo*, procura os meios de se afirmar sobre a singularidade psicomotora dos indivíduos a partir de sua esfera sensível. Estas metas fazem com que sua abordagem temática e seu tratamento artístico sejam frontalmente divergentes do da Dança Clássica, desde o início. A Dança Moderna rejeitou toda proposta de aquisição de uma técnica cumulativa e repetitiva, que se coloca como fundamento essencial da dança clássica. Ruyter afirma que,

De Isadora até o presente, o movimento da dança moderna tem se comprometido com a relação entre o movimento e uma variedade de tipos de significados, contudo a abordagem dessa correspondência resulta da visão individual de cada artista e não de uma imposição externa (Ruyter, 1996, p. 64)²¹.

Enquanto que o vocabulário da técnica clássica promove uma uniformização dos corpos, facilitando a repetição de

movimentos conhecidos e onde as marcas da individualidade são mínimas, a Dança Moderna busca uma assinatura psicomotora e se concentra “[...] na descoberta de um corpo que esconde um modo singular de simbolização e que ignora os enquadramentos conhecidos” (Louppe, 2000, p. 54)²². Privando-se do que seria uma herança acumulada pela tradição, esta nova arte defronta-se de imediato com a necessidade de criar novos métodos que lhe permita a descoberta de novos meios de treinamento e produção, baseados na busca um corpo sem modelo, expressivo em sua própria singularidade.

A Dança Moderna traz uma visão diferente do corpo e propõe-se, finalmente, como um campo paralelo ao da Dança Clássica a partir de uma série de novos princípios, cujo ponto de partida obviamente não seria mais o treinamento do corpo através de uma técnica feita de movimentos conhecidos, mas sim de técnicas que promovam a escuta de um corpo, e do que ele tem a dizer sobre o sujeito e seu mundo. Com o passar do tempo a Dança Moderna criou novas regras para si mesma, contudo, ela só o faria depois de passar pelo processo de descoberta de movimento.

Para Louppe, a nova dança nasce afirmando uma concepção do corpo como receptáculo da experiência do indivíduo, permitindo a superação do paradigma da representação pela perene tentativa de descoberta da capacidade do movimento humano em superar a narração e a imitação, oferecendo-se como acesso ou “apelo a outras camadas da consciência” (Louppe, 2000, p. 52)²³. E ela acrescenta que, com um projeto artístico vinculado à consciência analítica de um gesto simbólico peculiar que se opõe ao gesto codificado, a Dança Moderna não provocou nenhum tipo de ruptura com o Balé, pois no início a relação entre elas foi apenas incidental, e que portanto não houve “Nem filiação, nem conflito. Simplesmente um outro lugar” (p. 47)²⁴.

Conclusão

Delsarte conseguiu mudar o pensamento de sua época quanto à maneira de entender o corpo, fazendo com que ele fosse percebido como o lugar da experiência vivida do sujeito,

e este reconhecimento funcionou de certo modo como uma validação para os pioneiros da Dança Moderna. Para tanto, foi necessário inventar novos meios operacionais, o que se deu através de um processo de assimilação e adaptação de técnicas corporais alternativas que foram sendo aplicadas de modo experimental à pesquisa do movimento. Segundo os rastros de um corpo capaz de expressar os sentimentos do indivíduo, os pioneiros da Dança Moderna se apropriaram do trabalho de Delsarte para descobrir dinâmicas corporais idiossincráticas e originais. Seu pensamento serviu como fundação primeira que permeou de forma consistente o treinamento e iluminou a pesquisa de movimento como uma espécie de farol, motivou a criação, a adoção de novos temas e a implementação de novas formas espetaculares.

Louppe reconhece este processo quando diz que “[...] ser dançarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento do saber, do pensamento e da expressão” (2000, p. 61)²⁵. É na descoberta e exploração deste terreno que a dança irá inventar-se como uma arte independente, contemporânea e, portanto, viva, capaz de criar o espaço onde o artista é, sobretudo, o indivíduo que pensa a realidade do sujeito e do mundo que o cerca. Assim, compreendemos melhor os métodos de criação coreográfica dos intérpretes da modernidade da dança, a busca de inspiração na observação e tradução dos ritmos da natureza e o ativismo político de Isadora; o envolvimento de Laban com a dança comunitária que ele chamou de Dança Coral e a arte de Wigman, que apresenta na peça *Hexentanz* a figura da bruxa que explora uma outra dimensão do gênero feminino.

Descrevendo a rotina de exercícios do delsartismo americano, Ruyter comenta que muitos desses movimentos, ainda hoje, fazem parte das rotinas e das aulas de Dança Contemporânea. Portanto, mesmo não sabendo sua origem, o dia a dia daqueles que se iniciam e que praticam a arte da dança é povoado pelo pensamento e movimentos legados ao mundo por François Delsarte.

Notas

¹ “[...] le corps a son langage que le langage ne connaît pas”.

² “Ce volume ne dirait pas ce que peut dire un seul mouvement, parce que ce simple mouvement dit tout mon être. C'est l'homme que le geste. C'est pour cela qu'il est persuasif, c'est l'agent direct de l'Iame, et cela dit tout”.

³ “Il est certain qu'en examinant le corps du point de vue de l'art, on peut arriver à de très grandes choses. Toute vérité correspond à cet organisme, au corps”.

⁴ “Le corps présente trois choses à considérer: c'est un moyen, c'est une méthode et c'est un instrument”.

⁵ “[...] il a inspiré, il a fait respirer, il a éclairé, sans jamais avoir été le moins du monde le géniteur explicitement révolutionnaire d'une nouvelle approche du mouvement, sans avoir jamais créé la moindre ‘école’. Il n'y a pas de courant Delsarte, il y a plutôt une radioactivité Delsarte”.

⁶ “Chez cet acteur autodidacte et éclectique naît un modèle d'un corps original”.

⁷ “[...] il questionnait de façon radicale le rôle du corps et du mouvement par rapport à la fonction symbolique du sujet”.

⁸ “[...] apparaît de façon fantomatique, comme sédimentation dans l'imaginaire d'un corps possible”.

⁹ A palavra deriva do vocábulo italiano Improvisatore e definia originalmente a recitação de versos ou composição musical na hora apresentação. Carter afirma que a improvisação tem sido amplamente aplicada nas artes modernas como um meio de suspender a consciência histórica de modo a permitir a emergência de novos desenvolvimentos e práticas que superem a convenção. “In the arts improvisation involves suspension of a set of structures for a practice and the introduction of nontraditional elements” (Carter, 2000, p. 181).

¹⁰ “But the idea of correspondence between the movement and the meaning could also stimulate an experimental approach to movement expression and encourage the development of individualized movement vocabularies and choreographic structures in relation to what was to be expressed”.

¹¹ Os exercícios são os seguintes: 1. Exercícios de relaxamento (incluindo por vezes as quedas); 2. Trabalho postural e de controle harmônico do equilíbrio; 3. Exercícios respiratórios; 4. Exercícios para soltar as articulações e a coluna; 5. Atitudes, pernas; 6. Andar; 7. Movimentos de espirais sucessivas; 8. Atitudes de expressão; 9. Formas de performance.

¹² James Steele Mackaye difundiu a teoria de Delsarte nos Estados Unidos em 1870, criando ele mesmo uma prática fundada nos ensinamentos do mestre que batizou como ginástica harmônica, e que deu origem a um movimento de cultura física que se espalhou rapidamente por todo o país a partir de 1880.

¹³ Atriz que estudou a teoria de Delsarte com Mackaye e que através da exploração de outros domínios como a educação física, pantomima, história da arte e dança, foi gradativamente

aproximando-se da dança. Interpretou danças tradicionais e orientais para ilustrar os princípios da teoria delsartiana e criou solos com temas bíblicos e mitológicos. Segundo Ruyter, sua contribuição ao delsartismo americano foi substancial, pois além de desenvolver o que chamou de técnicas energéticas, “Stebbins collected and created a multitude of exercises, many of which are surprisingly in line with the present day practices in dance and acting classes”.

¹⁴ “Le Delsartisme Américain n’était pas un culte ésotérique réservé à un poignée d’élus, il était connu et enseigné à travers tous les États Unis, où il touchait une bonne partie des classes moyennes et supérieures. Les leaders du mouvement multipliaient les cours et les conférences, et, comme dans le cas de Stebbins, écrivaient d’abondance”.

¹⁵ “[...] her own statements as well as a comparison of her work with that of Genevieve Stebbins shows that they were both on the same continuum – a tradition that started in France with Delsarte, was brought to its first national and international culmination in the new concert dance of Duncan and the Denishawn company” (Ruyter, 1996, p. 72).

¹⁶ “Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis commencèrent comme Delsartiennes, mais elles pousserent ce système d’expression vers de tels sommets qu’il passa des salons et des matinées créatives des Ladies aux plus prestigieux théâtres et salles de concert d’Europe et d’Amérique” (Ruyter, 1991, p. 36).

¹⁷ Através da Escola Denishawn, fundada por Ruth Saint-Denis e seu companheiro Ted Shawn, eles passaram os ensinamentos de Delsarte, formando os mais importantes nomes da geração da dança moderna americana. Shawn escreveu um livro sobre o trabalho de Delsarte, *Every Little Mouvement*, e teve ainda um importante papel no desenvolvimento de uma dança moderna masculina, criando peças para dançarinos inspiradas no folclore americano.

¹⁸ “He was guided solely by Delsarte’s theory”.

¹⁹ “Laban was fascinated by this first encounter with a theoretic approach to human expressiveness [...]”.

²⁰ “Histoire du cube: se placer à l’intérieur et choisir pour chaque partie du corps une orientation différente proposée par le volume” (Dumeix, 1991, p. 18).

²¹ “From Isadora to the present day, the modern movement in dance has been committed to a relationship between movement and a variety of types of meanings, but the approach to correspondence results from the vision of each individual artist rather than being imposed from outside”.

²² “[...] la découverte d’un corps recelant un mode singulier de symbolization, étranger à toute grille constitué”.

²³ “[...] appel à d’autres couches de conscience”.

²⁴ “[...] ni filiation, ni conflit. Un lieu d’autre”.

²⁵ “Être danseur, c’est choisir le corps et le mouvement du corps comme champs de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée et d’expression”.

Referências

- CARTER, L. Curtis. Improvisation in Dance. **The Journal of Aesthetics and Arts Criticism**, Philadelphia, v. 58, n. 2, p. 181-190, primavera, 2000.
- DELSARTE, François. Sem título. In: THEATRE National de la Danse et de l'Image de Châteauvallon (Org.). **François Delsarte, 1811-1871: sources, pensée**. Toulon: TNDI, 1991. P. 92-93. (Catálogo da exposição no Museu de Toulon em 21 mar. a 14 maio 1991)
- DUMEIX, Jeannette. Voyage aux Sources. In: THEATRE National de la Danse et de l'Image de Châteauvallon (Org.). **François Delsarte, 1811-1871: sources, pensée**. Toulon: TNDI, 1991. P. 16-20. (Catálogo da exposição no Museu de Toulon em 21 mar. a 14 maio 1991)
- LAUNNAY, Isabelle. **À la Recherche d'une Danse Moderne**: Rudolph Laban - Mary Wigman. Paris: Chiron, 1997.
- LESAGE, Benoit. À Corps se Crée/accord Secret de la Construction du Corps en Danse. In: ROUSIER, Claire (Org.). **Histoire de Corps**, à propôs de la formation du danseur. Paris: Cité de la Musique, 1998. P. 61-83.
- LOUPPE, Laurence. **La Poétique de la Danse Contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 2000.
- PARTSCH-BERGSOHN, Isa. **Modern Dance in Germany and the United States**: crosscurrents and influences. Chur, Suíça: Harwood Academic Publishers, 1994.
- PORTE, Alain. François Delsarte, le Théâtre et l'Esprit de l'Auteur. In: PORTE, Alain et al. **Les Fondements du Mouvement Scénique**. Saintes: Éditions Rumeurs d'Âge, 1993. P. 13-28.
- RYUTER, Nancy Lee Chalfa. Delsarte, son système et les États Unis. In: THEATRE National de la Danse et de l'Image de Châteauvallon (Org.). **François Delsarte, 1811-1871: sources, pensée**. Toulon: TNDI, 1991. P. 33-37. (Catálogo da exposição no Museu de Toulon em 21 mar. a 14 maio 1991)
- RYUTER, Nancy Lee Chalfa. b. The Delsarte heritage. **Dance Research**, Oxford, v. XIV, n. 1, p. 62-64, verão 1996.

Maria Albertina Silva Grebler é bailarina, coreógrafa, fundadora da Cia de Dança Tran-Chan e videoartista. Mestre em Artes (M. F. A.) pela Temple University, EUA, em 1991, Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, em 2006, realizou estágio de pesquisa doutoral na Universidade de Paris VIII sob a direção da Drª Isabelle Launnay. Atualmente é Professora Associada da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e faz parte do corpo permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da mesma universidade.

E-mail: bettigrebler@gmail.com

*Recebido em 30 de junho de 2012
Aprovado em 24 de agosto de 2012*