

DRAMATURGIA DA DANÇA: a inerência entre forma e sentido no movimento

Resumo

Esse artigo, aqui apresentado no formato de carta, foi retirado da tese de doutorado defendida junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (PUCSP), em 2005, sob o título: *Formas de Comunicação no Corpo – novas cartas sobre a Dança*. A seleção, dessa carta em especial, se deve ao fato de ter sido escrita para Jean-Georges Noverre (1727-1809), notável mestre de balé que solucionou a questão da expressividade na dança, presente nas pesquisas coreográficas de seu tempo. Noverre se destaca, entre outros mestres também ocupados com a mesma questão, por entender que técnica e expressividade coabitam a composição da ação dramática no corpo que dança. Ao estudar a inerência entre habilidade técnica e potencialidade expressiva do movimento, Noverre dedica sua investigação artística aos aspectos comunicacionais da dança, fato que resultou numa grande revolução nos entendimentos vigentes, evidenciada na proposição do seu *Balé de Ação*, onde a equação *técnica-expressividade* se efetiva. Seu posicionamento crítico e político desestabilizam as dramaturgias institucionais implementadas pelo *Balé de Corte* e pela *Ópera-Balé*. Os entendimentos de corpo, treinamento, movimento, coreografia e cena ganham outros contornos a partir de Noverre.

Palavras-Chave: Dramaturgia da Dança. Corpo. Movimento. Comunicação no Corpo.

Rosa Hercoles

Atua como eutonista e dramaturgista da dança. Mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e Chefe do Departamento de Linguagens do Corpo, ambos na PUC-SP.

E-mail: rosahercoles@gmail.com

DANCE DRAMATURGY: the inherence of form and meaning in movement

Abstract

This article, here presented in letter format, was removed from the doctoral thesis defended at the Program of Postgraduate Studies in Communication and Semiotics (PUC-SP), in 2005, under the title: *Communication Forms in the Body – new letters about the Dance*. The selection, of this particular letter, is because it was written for Jean-Georges Noverre (1727-1809), noted ballet master who solved the question of expressiveness in dance, present in the choreographic researches of his time. Noverre stands out, among other masters occupied with the same issue, by understanding that technique and expressiveness cohabit the composition of dramatic action in the dancing body.

By studying the inherence between technical skill and expressive capability of movement, Noverre dedicates his artistic research to communicational aspects of dance, a fact that resulted in a great revolution in current understandings, as evidenced in the proposition of his *Ballet of Action*, where technical-expressiveness equation is effective. His critical and political positioning destabilized the institutional dramaturgies, implemented by the *Ballet the Court* and the *Opera-Ballet*. The understandings of body, training, movement, choreography and scene gain other contours since Noverre.

Keywords: Dance Dramaturgy. Body. Motion. Communication in the Body.

Magnífico Sr. Noverre,

Gostaria de iniciar esta carta me solidarizando com o Sr., no sentido de repudiar as intrigas que o mantiveram, por tantos anos, apartado de vosso sonho de atuar como “mestre de balé” da Academia Real de Música e Dança de Paris. Quando, finalmente, o Sr. assume o tão desejado cargo, me inclino a adotar a perspectiva de que a falta de reconhecimento de vossa originalidade, demonstrada pelo público, certamente deve-se ao fato de vossas concepções inovadoras terem vos precedido. Vossa obra se insere, tardiamente, num mundo já modificado por vossas próprias ideias.

Apesar do Sr. não haver obtido o sucesso público prometido por vossa reputação, lembre-se que as pessoas mais sensíveis, entre elas nada menos que Diderot e Voltaire, estavam de acordo quanto à vossa maestria e aos vossos conhecimentos acerca das riquezas da dança. E, através dos anos, os devidos créditos vos foram sendo concedidos. Hoje, o Sr. é considerado pelos estudiosos da dança como tendo sido o maior coreógrafo do seu tempo e, também, um grande crítico, sempre lembrado por vossa coragem na luta constante contra a inércia oficial e as influências reacionárias na dança. Postumamente, vossos alunos deram continuidade às vossas ideias, não na França, mas na Itália e na Rússia.

Sem sombra de dúvidas, como afirma o historiador Lincoln Kirstein, o Sr. está para a história da dança na mesma proporção em que Shakespeare está para a do teatro. Sendo imperioso assinalar que o nome dos aristocratas que tramaram e causaram, por trinta longos anos, o vosso distanciamento da **Academia** francesa, por terem vos julgado erroneamente como um artista provinciano, somente se inscrevem nas páginas da história da dança, graças às vossas revolucionárias realizações.

Mas é inteiramente compreensível o porquê de tanto temor frente às vossas propostas estéticas. Em vosso tempo, já havia sido realizada a separação entre o dançarino profissional e o não profissional – inaugurando-se uma área de conhecimento; e os salões de baile tinham sido substituídos pelo palco – inaugurando a possibilidade da dança ser pensada como algo maior do que um simples ornamento decorativo das festividades da corte. Mas, apesar destas circunstâncias, a “ópera-balé” não passava de uma versão amplificada do “balé de corte”, pois, encontrava-se preservada a sua razão política de perpetuar, como algo incontestável, a relação de dominância da realeza sobre a sociedade. Então, não estaria o Sr., de algum modo, ao revolucionar as estruturas e os modos de organização dos balés, contribuindo para a desestabilização da continuidade política da realeza?

É curioso observar que a Queda da Bastilha ocorreu apenas 30 anos após a publicação de vossas Cartas, onde o Sr. se posiciona, incisivamente, acerca da necessidade e da importância da expressividade nas representações cênicas, até então, entendidas pelas produções francesas como uma cópia estritamente formal e não-sensível das hierarquias do poder. A meu ver, vossa obra, artística e literária, se insere no campo das transformações que estavam sendo germinadas “socialmente”, contribuindo para o alargamento das fissuras existentes no absolutismo político da monarquia. Em vossa Carta de nº 8, o Senhor diz que: *menos magia, menos maravilha, mais verdade e naturalidade fariam a dança aparecer num ângulo bem mais favorável; os quadros da humanidade são os únicos que falam à alma, afetam, abalam e transportam*. Esta afirmação me leva a pensar se o fato do Sr. ter atribuído à dança a função de representar a realidade da natureza e não a idealidade da realeza, não teria sido vossa maior revolução.

Caro Sr., não sou uma especialista em balé. Tenho atuado profissionalmente como dramaturgista da dança, mas, refletir sobre este novo domínio de conhecimento, que conquista maior importância para as produções em dança a partir dos anos 90 do século XX, obviamente pressupõe estabelecer algum diálogo com o primeiro coreógrafo a utilizar narrativas dramáticas em suas composições. E é com uma certa temerosidade respeitosa que me coloco o desafio de comentar vossas Cartas, no meu entender um grande e apaixonado manifesto pela dança, um ato de contestação ao que vinha sendo produzido, tanto nos palcos quanto nas publicações, que veiculavam a ideia de que para se dançar bastava aprender como executar precisamente passos já codificados. Infelizmente, para o nosso descontentamento, a ideia de que a dança se reduz a seus passos é bastante poderosa, até os dias de hoje.

Minha leitura de vossas Cartas seleciona dois eixos de discussão, que me interessam por contribuírem na fundamentação e na construção de meu objeto de estudo. O primeiro eixo diz respeito tanto à vossa adoção de prerrogativas aristotélicas para a inovação dos modos de interpretação, quanto uma clara referência à pintura no que se refere aos modos de representação cênica. O segundo se relaciona a alguns conceitos, formulados em vossas reflexões, que surpreendentemente atravessam os séculos e permanecem como questões a serem consideradas pela contemporaneidade.

Espero não estar equivocada, mas me parece evidente que é na pintura barroca que se encontram vossas referências, isto porque, é no movimento **barroco** que se inaugura um outro modo de se representar a natureza, já que ela não é estaticamente bem comportada, como se pensava no **renascimento**. Tratava-se, portanto, de um movimento de rejeição dos ideais clássicos, que tinham os denominadores comuns da harmonia, do equilíbrio, da quietude e da atemporalidade. No barroco, em contraposição à ordem estabelecida, funda-se um campo mais vasto para as reflexões sobre os modos de se pensar a natureza, e na pintura, esse realismo foi intensificado através da representação de situações dramáticas que buscavam revelar uma ação mergulhada em climas psicológicos, onde a credibilidade do possível se conferia aos movimentos naturais indicados pelas figuras ali representadas.

A partir de análises ulteriores, percebemos que este novo modo de se pensar a natureza, que somente contamina as produções artísticas no século XVIII, diz respeito às ideias que foram axiais para os avanços realizados pelas ciências e pela filosofia do século XVII. Naquele período, a natureza deixou de ser vista como divindade e passou a ser entendida como um produto divino, assim, após dezessete séculos de contemplação, ela passa a ser percebida como um fenômeno explicável e, portanto, passível de exploração. Filósofos e cientistas estavam interessados em desvendar as regras que nela operam, embora, pensassem que a organização e o funcionamento de tal mecanismo fossem regidos por deus. Mantinha-se o pressuposto da criação divina, e o projeto de sua criação era tão coerente que somente poderia ser decifrado pela matemática.

Na segunda metade do século XX, a ideia de um observador apartado da natureza é revista de modo contundente pelo químico **Ilya Prigogine**, ao propor a concepção de que o homem está implicado no mundo que ele descreve. Prigogine confere um novo significado à relação entre aquele que conhece e o que é conhecido, o observador perde seu estatuto singular e absoluto, pois o mundo não se submete a uma manipulação idealizada.

Ele nos diz que o universo ao nosso redor deve ser compreendido a partir do possível, não a partir de um estado inicial qualquer do qual pudesse, de qualquer maneira, ser deduzido. Mas a construção de entendimentos a partir da análise dos fenômenos como sendo ocorrências mutáveis e regidas por regras diz respeito à contribuição do mecanicismo para o pensamento científico. Quando o vitalismo e o animismo deram lugar a pressupostos mecanicistas, surgiu a possibilidade do corpo, pela primeira vez, ser estudado pelos anatomistas e, provavelmente, estas circunstâncias é que vão possibilitar que o Sr. se empenhe em dissecar as paixões da alma que são, em primeira instância, atos do corpo. Segundo disse, *as paixões são os impulsos que fazem a máquina andar. Assim sendo, quaisquer que sejam os movimentos resultantes, não podem deixar de ser verdadeiros.*

Mas, retornemos às vossas questões estéticas. Apesar de vosso compreensível embevecimento com a **pintura** barroca, é notória e legítima a vossa insatisfação com o formato que as representações cênicas francesas ainda assumiam. Elas revelavam um estado de inércia desde que **Lully** assumira a direção da Academia na Renascença, traços que permaneceram até meados do século XVIII, com suas composições coreográficas suntuosamente destinadas à demonstração de prestígio, organizadas numa estrutura visual de pura ostentação do maravilhoso. Onde, apesar da preocupação com os significados político e artístico, as danças continuavam a ser compostas a partir de uma verossimilhança formal com a vida da corte. O balé estava confinado em uma fórmula congelada, apesar das contribuições musicais do Sr. “**Rameau**” em prol da expressividade.

Então, frente a este dissenso entre a pintura e a ópera-balé, nada se fazia mais necessário do que uma mudança radical nos modos de representação e interpretação. Acredito que vosso primeiro passo para a resolução desta questão se deve à vossa acertada percepção de que o conceito aristotélico da **verossimilhança** estava sendo mal compreendido. Pois não se tratava do seu emprego para a realização de uma cópia naturalista da natureza, no sentido de representá-la com uma fidelidade formal absoluta, mas sim, da utilização do recurso da mimesis como meio para se revelar as paixões da alma.

O Sr. nos disse ser preciso conhecer a natureza para transcendê-la. Tendo assumido o pressuposto de que a possibilidade da transcendência está no corpo, portanto, passava a caber à forma aparente o papel de representar as qualidades da essência transcendente. Para que isto ocorresse, o movimento precisaria ser qualificado para expressar as emoções e os sentimentos. O Sr. também se empenhou na conquista de autossuficiência

no balé, propondo que ele deveria ser composto em um único ato, com começo, meio e fim; ou seja, uma exposição, uma intriga e um desenlace. Segundo Aristóteles, as representações dramáticas deveriam se estruturar deste modo, ao contrário do que vinha ocorrendo com a divisão do balé em vários atos, apresentando temáticas variadas e desconexas. O Sr. reivindicava que *a ação da dança deveria ser a de retratar as paixões, sucessivamente, durante o desenvolvimento lógico de um único tema*. Infelizmente, o recurso lógico disponível de vosso tempo era somente o da linearidade, e a única possibilidade de representação era pela semelhança.

Mas, ao lutar abertamente pela expressividade, por entender que a dança é um meio de expressão e comunicação e não um simples ornamento decorativo, e rejeitar completamente as declamações líricas, por entender a dança como uma manifestação artística independente, o Sr. cria um campo fértil para a exploração e o desenvolvimento profundo de elementos especificamente coreográficos. Assim, ao compilar em vossas obras uma execução rigorosa, mas sensível dos passos, que deveria se aliar aos gestos pantomímicos e à expressão facial – sendo que estes elementos deveriam estar voltados para a obtenção de uma ação corporal expressiva –, estava criado o vosso *balé de ação*.

Vossa obra inaugura a ideia do espetáculo de dança como a de uma forma artística independente e autossuficiente. Mas, não podemos ignorar os fatos, o Sr. não foi o primeiro coreógrafo a se dedicar à busca de uma solução para a polêmica existente entre a execução e a expressão. Alguns de vossos antecessores já haviam desbravado caminhos na busca de uma solução para esta questão que, até então, se apresentava como um impasse.

O uso da pantomima como uma *técnica do gesto expressivo*, já não era novidade, tendo sido um recurso largamente utilizado, tanto pelos gregos quanto pelos romanos, em seus dramas. Tais recursos, todavia, modificaram-se muito ao serem retomados, após a renascença, pelos balés de ação, diferenciando-se pelo fato de seu uso não mais se referir à ilustração de uma ação, mas sim, de sua expressão. O Sr. “**John Weaver**”, por exemplo, já havia apresentado, em 1717, no Teatro Real da Inglaterra, o seu primeiro balé de ação – *The Lovers of Mars and Venus*. Nesta obra, os dançarinos transmitiam os significados temáticos através dos movimentos, sem a ajuda dos cantores ou dos atores para explicar a ação. Curiosamente, *Le Grand Dupré*, vosso primeiro mestre de balé, dançou em vários espetáculos de Weaver.

O Sr. Rameau propunha, no mesmo período de Weaver, a supremacia da expressão sobre a execução técnica dos passos. E teve a Srta. **Marie Salé**

como intérprete em várias de suas produções. Salé não só se libertou das vestimentas pesadas da corte, mas todo seu corpo movia-se com liberdade, abandonando o padrão em voga de virtuosismo em favor da expressão das emoções. Houve também o Sr. **Franz Hilfering**, que formulou um balé de ação voltado para ações dramáticas e não para ações imitativas, propondo uma dança-drama e não uma dança-mímesis. Hilfering contrapunha-se à dança atada por explicações verbais desnecessárias e plenamente dispensáveis e banuiu as roupas pesadas e as máscaras de seus balés. Quando deixou Viena e partiu para São Petersburgo, seu aluno Gasparo Angiolini assumiu o Balé Vienense. Este vosso contemporâneo, com quem o Sr. se correspondeu, explicitamente atribuindo-lhe o mérito de ter sido o grande reformador da dança pantomímica, foi a quem sugeriu que a dança não deveria estar submetida às regras do drama grego, como propunha seu mestre.

Não há motivos para o Sr. duvidar de vossas inovações. No final do século XX, o etólogo queniano Richard Dawkins constrói uma teoria para analisarmos os fenômenos da cultura. A “**memética**” propõe que as ideias surgem numa relação de codependência entre os ambientes e seus habitantes, e que ideias e conceitos se transmitem de uma mente para outra, desde que haja um meio favorável para a sua continuidade. Não se trata, porém, da cópia fiel de uma ideia, pois, em cada mente, devido às suas singularidades, ela irá produzir diferentes resultados. Vossa mente, simplesmente, foi contaminada pelas ideias inovadoras de seu tempo.

Por um período, bem breve, eu também me perguntei qual teria sido vossa real inovação. Contudo, logo me dei conta de que as realizações de vossos antecessores não passavam de meias reformas, razão pela qual o Sr. os combateu ferozmente. Entendo que o equívoco cometido por todos eles residiu no fato de terem pensado em termos da supremacia da expressão sobre a técnica, ou da interpretação sobre a execução. Pensar o balé como um espetáculo integrado, onde forma e sentido coexistissem no movimento e no gesto, era um empreendimento ainda por ser realizado, e este feito revolucionário coube ao Sr.

Graças ao vosso radicalismo, foi possível romper com velhas fórmulas e modelos, inaugurando-se um novo modo de representação em dança. Quando todo e qualquer recurso externo ao corpo foi definitivamente banido de vossos espetáculos, entendidos pelo Sr. como obstáculo para os progressos e perfeições da arte, estavam ampliadas as possibilidades de significação da própria peça coreográfica. Através desta atitude, o Sr. não só abria mão do controle da recepção em prol de uma representação mais vasta da realidade, mas também introduzia na dança a ideia de natureza que

havia surgido no século XVII, ou seja, a de que as paixões e os afetos são mutáveis e que os recursos externos serviam apenas para esconder os movimentos da alma.

Quanto à contemporaneidade de vossas ideias, acredito que algumas das questões levantadas em vossas Cartas deveriam ser consideradas por todos os processos pedagógicos em dança, e se o Sr. me permite, tomo a liberdade de reproduzi-las de modo atualizado. Entre elas temos: a necessidade da definição de um campo temático específico; ter clareza do objeto a ser investigado e a partir dele buscar o desconhecido, sendo que, a resolução das questões surgidas no processo se encontra no movimento; a criação de um conjunto de relações coerente entre os elementos coreográficos para a criação de uma lógica interna à peça; estudar e conhecer as possibilidades de funcionamento do corpo, mas estar ciente de que o treinamento técnico é apenas uma parte do processo de produção de linguagem; toda ação deveria ter um propósito, uma vez que se trata da construção de um pensamento.

Acredito que a mais contemporânea de todas as vossas ideias seja a de que é na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança. Só que hoje, esta construção não é mais entendida por alguns no sentido da transcendência, mas sim, no da materialização deste significado no corpo que dança.

Gostaria de encerrar dizendo-vos que foi muito estimulante e prazeroso ler vossas Cartas. Elas despertaram o meu interesse pelo estudo da história do balé. Creio que vossa lúcida paixão pela dança é inevitavelmente contagiante.

Com gratidão,

Glossário

Academia – Em 1635, as Academias francesas surgem no reinado de Louis XIV, aconselhado a criá-las pelo Cardeal Richelieu, que entendia a arte como um meio de se aumentar a reputação e o prestígio do rei e do estado. Assim sendo, ela deveria estar sob o domínio oficial, com o único propósito de glorificar o rei. Investir na produção artística foi uma estratégia para manter o rei no trono e transformar a corte francesa na primeira da Europa.

As Academias eram organizadas por área artística e, em 1661, foi fundada a Academia Real de Dança. Mas logo, no reinado de Louis XIV, em

1664, ocorreu a junção das Academias de Música e Dança, pois cabia à dança imitar a música. Jean-Baptiste Lully (1632-1687) foi admitido como diretor do balé e é autorizado por Louis XIV a criar uma escola para formar dançarinos, cantores e músicos. A Academia Real de Dança e Música torna-se um centro de excelência onde os melhores dançarinos são transformados em professores. Um sistema pedagógico se instala – dança de escola – e este sistema se mantém de uma geração para outra, numa inabalável descendência hereditária até a nomeação de Noverre, em 1776 por Maria Antonieta. As questões acadêmicas giravam em torno de problemas técnicos, tais como: o aprendizado da exata execução dos passos e dos *ports de bras*; e a adequação dos movimentos à música. Após o incêndio de 1781, a Academia passa a ser chamada de *l'Ópera*. (LAWSON, 1976, p. 19-21)

Balé de Corte – Uma reforma coreográfica na contra-dança de salão dá origem ao balé de corte, que realizava uma síntese dramática entre música, verso e dança. [...] as danças eram organizadas espacialmente como um tabuleiro de xadrez, paradas militares ou torneios eqüestres, padrões eram desenhados no chão [uso horizontal do espaço], traçados num espaço retangular do salão de baile. Em 1641, casas de espetáculos começam a ser construídas e a dança vai para os palcos. [...] Todo balé de corte refletia o comportamento do Rei Sol Louis XIV, o primeiro dançarino da França. (KIRSTEIN, 1997, p. 151-199)

“A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atingiu o seu auge, tanto quanto para a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres. Na festa, deparamos com a ostentação dessas diferenças. A dança era pensada como imitação do movimento dos astros, garante, agora, harmonia e sentido à movimentação do cortesão e deve necessariamente espelhar sua posição no sistema de poder, ao mesmo tempo em que se oferece, na forma de alegoria, como metáfora politicamente orientada. O próprio Luís XIV, dançando no Ballet de la nuit, oferece em espetáculo a imagem de seu poder absoluto. Dança e etiqueta são igualmente importantes na definição do lugar que ocupa, ou pode ocupar, um cortesão na rede de suas relações mundanas. [...] Trabalhar-se, portanto, em três níveis: o das relações de poder, o das relações espaço-temporais e o das relações simbólicas, que são, antes de tudo teatrais. O balé de corte é uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais”. (MONTEIRO, 1998, p. 36-37).

Barroco – “A arte barroca procura dimensionar o espaço agônico entre a materialidade transitória das coisas e a transcendente perenidade do

espírito. [...] O artista barroco tenta fundar uma outra [realidade] que será sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte. É ao absolutismo político e religioso [...] que o artista contrapõe a sua noção de valor também absoluto da obra de arte”. (ÁVILA, 1980, p. 35)

A arte barroca originou-se em Roma e estava, no seu início, a serviço da Igreja Católica e dos abastados príncipes da igreja. Os artistas deste período foram soberbos contadores de histórias e sumamente engenhosos em despertar emoções, sugerir caracteres ou transmitir estados de espírito. São típicos de grande parte da pintura barroca a alegria, a sensação de profundidade e a impressão de movimento; o fluxo de movimento entre as figuras gera situações dramáticas que atraem o espectador para a ação retratada. O uso dramático da luz revela uma realidade altamente organizada, psicologicamente densa, quase teatral, ao contrário da realidade caótica da vida real. Uma representação inteiramente subordinada às necessidades de composição do quadro e ao contraste das ações, tornando o espaço quase palpável e encorajando-nos a compartilhar os sentimentos daqueles que participam do evento. (MAINSTONE, 1986, p. vii, 32)

Franz Hilfering (1710-1768) – Dançarino vienense que estudava em Paris quando o primeiro balé de ação foi encenado, [na Ópera Cômica de Paris, sob a influência das ideias de John Weaver]. Ao voltar para Viena, começa a experimentar encenações dramáticas inspiradas na vida real, preferencialmente sobre a vida no campo. Para ele, a expressão dramática, na dança, era a forma de se protestar contra as superficialidades insensíveis, ou a mera sucessão de passos sem sentido com o único propósito do entretenimento. (LAWSON, 1976, p. 35)

Fórmula – A dança teatral resulta em tradição devido: ao acúmulo de conhecimento técnico; aos modos eficientes de execução; e, à combinação de passos. Esses elementos foram gradualmente codificados em regras dogmáticas, indispensáveis ao aluno, sem as quais era impossível dançar. Esta é a linha acadêmica, que compila de forma econômica todos os métodos existentes de atuação, desde o surgimento das artes. Esta linha tende a ser rígida e restritiva. Temos a linha das inovações pessoais, onde artistas, com ideias avançadas ou uma técnica distinta, adicionam novidades às regras. Todo desenvolvimento do balé ocorre pela interação destas duas linhas. (KIRSTEIN, 1997, p. 192)

Embora todo virtuosismo pessoal fosse bem vindo e valorizado, a Academia Real mantinha para a dança o propósito do entretenimento.

Sob a direção de Lully, os espetáculos eram divididos em três ou quatro partes, compostos por declamações ou pela música, estas partes eram conectadas pelas *entrées* dos dançarinos. (LAWSON, 1976, p. 25)

Gasparo Angiolini (1723-1793) – Realiza um esforço para integrar a dança, o gesto e a música em seus balés, seguindo as regras da tragédia grega em suas composições coreográficas. (LAWSON, 1976, p. 36)

Jean Georges Noverre (1727-1809) – Aos 16 anos, ingressa como intérprete no balé de corte de Fontainebleau, onde foi aluno do mestre de balé Luis Dupré (1697-1774). É admitido pela Ópera Cômica de Paris como intérprete e, em 1747, é nomeado mestre de balé por Juan Monnet. Após ser recusado pela Ópera de Paris em 1758, passa a atuar como mestre de balé em diferentes cortes europeias: Lyon, Stuttgart, Londres, Viena, Milão, São Petersburgo e, brevemente, em Turim e Nápoles. Atua como mestre de balé na Ópera de Paris no período de 1776-81, nomeado por Maria Antonieta num ato que rompe com a tradição da sucessão hereditária dentro da Academia. Na ocasião, sua obra não conquistou o devido reconhecimento – “Naufragar no próprio porto, depois de uma odisséia de trinta e cinco anos, foi o destino de Noverre. [...] o público somente lhe prestou um apoio vacilante; a surpresa, muito tempo demorada, decepcionou. Fatalmente, o inovador havia chegado muito tarde num mundo já modificado por sua própria influência, que o havia precedido. Sua revolução se converteu em recapitulação”. (LEVINSON, 1985, p. 34) Noverre expõe suas ideias revolucionárias nas Cartas sobre a Dança e os Balés, publicado em Lyon, em 1759. Nelas propõe o balé de ação, expressivo e não puramente imitativo, e a dança como espetáculo independente da Ópera. A edição de suas cartas, em Paris, após a Revolução, foi patrocinada por Josephine Bonaparte. Em 1766, produz uma outra obra: Teoria e prática da dança, escritos que são conservados pela Academia de Belas Artes de Petrogrado, na Polônia. (LEVINSON, 1985, p. 5-63)

John Weaver (1673-1760) – Trabalhou em Londres, de 1702 a 1733, como dançarino, professor e mestre de balé. Traz um pensamento analítico e prático para o problema da dança de palco, afirmando sua diferença em relação à dança executada pela sociedade, pois, a dança cênica sempre foi e sempre será um meio de expressão. Weaver pavimentou o caminho para a construção do balé de ação. Sua influência no continente se dá através da atuação de alguns dançarinos pantomímicos, que foram seus intérpretes, e que ao ingressarem na Ópera Cômica de Paris, introduzem suas ideias

nas produções dos balés-pantomímicos. [onde Noverre, nomeado por Juan Monnet, assume o cargo de mestre de balé em 1747]. (LAWSON, 1976, p. 26-30)

Lully – Jean-Baptiste Lully (1632-1687), consultar o verbete “Academia” desta seção.

Marie Salé (1707-1756) – Salé vem de uma família de atores da Comédia Del’Arte. Tinha uma forma particular de se movimentar, através da qual podia expressar as emoções, humores e ações das personagens; sua grande contribuição para o balé foi a do movimento expressivo. Salé causou um grande estranhamento quando dançou Pygmalion, em Paris. A ausência da palavra e do canto para explicar a ação dramática surpreendeu, pois esta era uma reforma a ser feita pelos parisienses. Em 1743, Salé é chamada por Juan Monnet, diretor da Ópera Cômica de Paris, para reproduzir seu famoso Ballet des Fleurs, no qual Noverre participa como intérprete. (LAWSON, 1976, p. 31-33)

Memética – Richard Dawkins propõe, em seu livro *O gene egoísta* (1979), com base na biologia evolutiva, uma teoria para analisarmos os fenômenos da cultura. Ele sugere que do mesmo modo que os genes são as unidades mínimas de transmissão das informações genética, os memes (que formam nossas ideias e conceitos) são as unidades mínimas da transmissão das informações culturais, pulando de um cérebro para outro, num processo de contaminação contínuo e inestancável.

Ópera-balé – Em 1671, o rompimento do equilíbrio entre poesia, música e dança, será o responsável pelo surgimento de um outro gênero – a ópera-balé. Ela surge, enquanto espetáculo, na primeira metade do século XVIII, no reinado de Louis XV. Tratava-se da separação entre a dança cênica e o balé de corte, um gênero que se caracterizava pela predominância da dança e da música orquestrada, onde temas variados, divididos em vários atos, eram encenados numa mesma apresentação. Diferenciava-se da ópera italiana, onde os balés eram apenas entreatos que tinham, sobretudo, um papel decorativo, conectando-se superficialmente com a ação dramática. (KIRSTEIN, 1997, p. 201-204)

Pintura – Carta 9 de Noverre – “Porém, na situação em que as coisas estão, uma boa pintura toca-me bem mais que um balé. Posso aí encontrar procedimentos, raciocínio, precisão de conjunto, verdade nos trajés, fidelidade

no traço de história, figuras com vida, cabeças com caracteres salientes e variados, em toda parte expressão. É a natureza que me é oferecida pelas mãos hábeis da arte. Em contrapartida, no balé só encontro quadros tão mal compostos quanto desagradavelmente mal desenhados. Eis o meu sentimento, e se seguíssemos exatamente o caminho que acabo de traçar, quebraríamos a máscara, pisotearíamos o ídolo, para dedicarmo-nos inteiramente à natureza; a dança produziria, então, efeitos tão surpreendentes que seríamos forçados a colocá-la no nível da poesia e da pintura”. (MONTEIRO, 1998, p. 287)

Ilya Prigogine (1917-2003) – Prêmio Nobel de Química, em 1957, propõe um novo diálogo com a natureza, onde não tem lugar o determinismo causal. Na apresentação de seu livro *O Fim das Certezas* – 1996, ele diz que, no final do século XX, assistimos à emergência de uma ciência que não está mais limitada a situações simplificadas, idealizadas, mas que nos coloca diante da complexidade do mundo real, de uma ciência que permite à criatividade humana viver como expressão singular de um traço fundamental de todos os níveis da natureza. Nesta mesma obra, Prigogine considera o fato de que os sistemas (físicos, químicos e biológicos) não são entidades isoladas, mas trocam energia e matéria com o ambiente circundante, e que esses processos são irreversíveis e estão associados à um tempo unidirecional (diferentemente de Einstein, que afirmava que o tempo associado à irreversibilidade era uma ilusão). A partir deste pressuposto, propõe uma termodinâmica irreversível e um entendimento da física com base no não-equilíbrio, pois os processos irreversíveis, além de não-lineares, são transitórios. As novas organizações espaço-temporais surgidas nestes processos são denominadas como estruturas dissipativas de não-equilíbrio, responsáveis pela produção de condições que garantam a integralidade e a permanência do sistema. A matéria longe do equilíbrio adquire novas propriedades, “num tom metafórico, pode-se dizer que no equilíbrio a matéria é cega, ao passo que longe do equilíbrio ela começa a ver. E esta nova propriedade, esta sensibilidade da matéria a si mesma e a seu ambiente, está ligada à dissipação associada aos processos irreversíveis”. (PRIGOGINE, 1996, p. 71)

Rameau – Jean-Philippe Rameau (1683-1764), músico e professor de dança, propõe que a dança não deveria ser um entretenimento somente para banquetes ou festivais, mas sim, que ela deveria ser algo para a diversão de todos. Publica em 1725 a obra *Le Maître à Danser*, onde descreve o estilo de

dança do período, apresentando as regras e os modos de se dançar, discute e propõe a maneira correta de se alinhar o corpo (cabeça reta, ombros para trás, peito para frente, braços ao longo do corpo, mão nem abertas nem fechadas, a cintura fixa, as pernas retas e os pés virados para fora), descreve as cinco posições dos pés que devem ser combinados com os joelhos, a coluna e os braços para compor uma silhueta frontal, que se desloque com elegância; descreve também a pirueta, giro completo sobre um ou dois pés. Propõe o princípio da oposição dos membros como recurso para se manter o tronco ereto durante o movimento. Rameau cria a possibilidade da progressão técnica. Musicou e coreografou vários balés, e através de suas ideias teóricas lutou pela necessidade da supremacia da expressão apesar do espetáculo, realiza variações entre o movimento e a pantomima como explicação da ação dramática. Rameau tinha um instinto dramático e um senso sonoro plástico, sua posição para história da música é comparada a de Descartes para a Filosofia. Para ele, “a música é uma ciência que possui regras definidas – uma ciência físico-matemática”, sua música teve um papel importante para o desenvolvimento na expressão dramática da dança. Após Rameau, a ópera-balé sofreu um processo de cristalização, até Noverre produzir um outro choque revitalizante. (KIRSTEIN, 1997, p. 204-210)

Renascimento – A pintura renascentista revela um espaço estruturado com matemática precisão, as formas são cuidadosamente planejadas para se criar um espaço inteiramente controlado. As composições estabelecem relações simétricas, existe um equilíbrio permanente de forças no interior da pintura, onde seres idealizados que transcendem a realidade da ação são representados. (MAINSTONE, 1986, p. 47)

“Os homens do Renascimento amaram apaixonadamente a Natureza, sentiram-na na qualidade de poetas, mas não a conheceram porque, entregues à sensação e à admiração, não se resignaram a pensá-la. [...] Para o homem do Renascimento, a Natureza toma, pois, o lugar de Deus. [...] em relação ao que designamos hoje por ciência, por um lado, e arte, por outro, o Renascimento parece-nos realizar esse paradoxo de um impulso artístico perfeitamente conseguido e próximo da nossa própria estética, sincronizado com uma verdadeira regressão da ciência, para lá do aristotelismo, até ao pensamento primitivo, à fé animista e vitalista. Mas, na realidade, o Renascimento sentiu a Natureza antes de a pensar”. (LENOBLE, 1996, p. 243-253)

Socialmente – “No século XVII, o homem toma, perante a Natureza, a atitude de um filho emancipado e a segurança de um jovem senhor. Não lhe pede uma ordem dos valores. Tal como a sua teologia, a sua política pode passar sem ela. [...] ninguém pede já à ordem das esferas celestes modelos de política nacional ou europeia”. (LENOBLE, 1969, p. 277)

Verossimilhança – Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é o que, nas ações, nos personagens, na representação, aparece como verdadeiro para o público. A exigência do verossímil (segundo a terminologia moderna) se relaciona à Poética de Aristóteles, mantendo-se como necessária durante o classicismo europeu. Esta noção descreve o modo de existência das ações como sendo verdadeiras, possíveis, necessárias, razoáveis e reais. Segundo Aristóteles, cabia ao poeta dizer não o que se sucedeu, mas o que poderia se suceder, isto é, o possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Portanto, o importante para o poeta não é a verdade histórica, mas o caráter verossímil, a credibilidade do que informa, a capacidade de generalizar o que antecipa. (PAVIS, 1988, p. 534)

Referências

- ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. São Paulo: Edusp, 1979.
- KIRSTEIN, Lincoln. *Dance – a short history of classic theatrical dancing*. New York: Dance Horizons, 1997.
- LAWSON, Joan. *A History of Ballet and Its Makers*. London: Dance Books, 1976.
- LEVINSON, Andrés. *Cartas sobre la Danza y los Ballets de Jean Georges Noverre*. Habana: Arte y Literatura, 1985.
- LENOBLE, Robert. *História da Ideia de Natureza*. Lisboa: Edições 70, 1969.
- MAINSTONE, Madeleine & Roland. *O Barroco e o século XVII*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre – Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario Del Teatro – dramaturgia, estética e semiologia*. Madrid: Edición Revolucionaria, 1988.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*. São Paulo: Unesp, 1996.