

# FRANÇOIS DELSARTE, UM PONTO PARA A DANÇA

Eleonora Santos<sup>1</sup>

## CONHECENDO DELSARTE

Decidida a prestar concurso para professor assistente na área de História e Teoria da Dança, do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, em abril de 2010, fui estudar o teor do edital. Dentre outras informações, os pontos a serem sorteados para a realização das provas escrita e didática do concurso: 1. A dança no Oriente antigo; 2. A rítmica de Delsarte; 3. O sistema de Laban; 4. A dramaturgia na dança; 5. Dança pós-moderna norte-americana; 6. O ator-bailarino na Antropologia Teatral; 7. Danças dramáticas brasileiras; 8. História do Ballet Clássico; 9. Dança e entrecruzamento das culturas; 10. Dança-Teatro e Pina Bausch.

Imediatamente a pergunta apareceu: “Delsarte? Quem é Delsarte? Qual sua relação com a Dança?”. Esta foi a indagação que me fiz ao ler os pontos indicados. Percebi o questionamento como surpreendente uma vez que já havia passado por um curso de graduação e um mestrado, ambos em Dança, e nunca (até onde lembro) tinha ouvido falar nesta personalidade.

Eu estava sinceramente interessada em realizar

o concurso. Era preciso, portanto, saber sobre esta pessoa que, parecia, tinha papel relevante na história da Dança, caso contrário não entraria como um ponto independente no rol de assuntos de um concurso.

A primeira busca, confesso, foi na rede virtual de informações, o que me fez descobrir o primeiro nome de Delsarte, sua nacionalidade e o período em que viveu (até então eu não fazia ideia se ele era um contemporâneo ou não): François Delsarte era francês e viveu durante o século XIX (1811-1871). Nas breves informações disponíveis na internet, seu nome é associado diretamente ao estudo do gesto, ao teatro e à ginástica rítmica. Assim, ao perceber a associação também com o teatro pedi auxílio a pessoas próximas do âmbito do Teatro e da Dança (alguns dos meus professores no curso de doutorado), e que, a meu ver, poderiam ter um conhecimento mais aprofundado sobre meu novo objeto de estudo. As professoras Denise Coutinho, Jacyan Castilho, Hebe Alves e Eloisa Domenici<sup>2</sup> generosamente colaboraram com importantes in-

<sup>1</sup> Professora da Universidade Federal de Pelotas, doutoranda do PPGAC-UFBA, deco35@terra.com.br.

<sup>2</sup> A quem agradeço pela parceria não apenas durante o período do concurso. São mestras-colegas-companheiras com quem tenho a satisfação de trocar saberes.



formações e sugestão de fontes de estudo, permitindo-me organizar um primeiro conjunto de pensamentos sobre Delsarte e iniciar o entendimento sobre sua relação com o campo das artes cênicas.

Em paralelo, continuei os estudos para o concurso preparando material sobre os demais pontos. Naturalmente, com muitos deles eu tinha mais familiaridade. Impossível, portanto, não desejar sortear o ponto sobre História da dança clássica ou sobre Dança pós-moderna norte-americana, por exemplo, e, ao mesmo tempo, impossível não torcer para que o ponto sobre Delsarte ficasse fora das provas do concurso.

Pois bem, o concurso teve início e (*ufa!*), o ponto da prova escrita não foi o de número 2, sobre Delsarte. Após o longo dia de escrita e leitura da prova, era preciso dormir para, na manhã seguinte, sortear o ponto para a prova didática. (Engraçado, volta e meia eu percebia meu pensamento ligado ao ponto 2. Confesso que sonhei com o sorteio do ponto 2, mas acordei fazendo um forte exercício racional de que tais pensamentos tinham a ver com a tensão do momento e de que a sensação de força do assunto não influenciaria em nada o sorteio que estava por vir. *Que nada!*...). Ofereci-me para sortear o ponto e coloquei a mão no envelope com a convicção de que sortearia um assunto bastante favorável e vantajoso... Milésimos de segundo de tensão e... (claro, que vocês já sabem a resposta): Ponto 2 – A rítmica de Delsarte! Eu mesma sorteei, ninguém mais! Voltei para casa não acreditando no que havia acontecido e perguntando: “E agora?”. Naquele momento, o assunto pareceu uma péssima opção por ser um tema sobre o qual eu não tinha muito conhecimento e segurança. Mas não havia o que fazer: eu precisava preparar a melhor aula possível em 24h.

E o processo de pesquisa, estudo e preparo dessa aula foi o segundo momento para conhecer François Delsarte. As fontes anteriormente indicadas, e algumas descobertas durante as tais 24h, permitiram não somente que eu preparasse a aula, mas também que eu passasse a entender a importância deste estudioso do gesto para o campo das artes cênicas, em especial para Dança.

Meu caminho para estudar Delsarte foi construído por teóricos do campo da Dança (BOURCIER, 2001; SILVA, 2005) e do Teatro (BONFIT-

TO, 2006; ASLAN, 2007; AZEVEDO, 2009) que nos trazem importantes informações sobre quem foi Delsarte, ao que se propôs e como seus estudos influenciaram as artes cênicas. Além desses autores, a dissertação de Mestrado de José Rafael Madureira, defendida em 2002, na Faculdade de Educação da UNICAMP, (um dos preciosos achados durante o preparo da aula do concurso) parece apontar com clareza as ideias principais dos estudos delartianos e também indicar a influência de suas pesquisas no campo das pedagogias do corpo (não apenas no Teatro e na Dança, mas também na Educação Física, um campo historicamente destinado à educação corporal). Além do material teórico-reflexivo, a dissertação reúne uma riqueza de imagens e documentos (muitos deles traduzidos) coletados pelo autor durante a elaboração do seu estudo, realizado, em parte, em Bolonha, Itália. Outro ponto forte do trabalho é o envolvimento do autor com o tema. O texto é escrito de forma apaixonada, fazendo transbordar os sentimentos vivenciados pelo autor durante o processo de pesquisa. Um texto que convida à leitura.

## ENTENDENDO DELSARTE E SUA PROPOSTA: MEU PONTO DE VISTA

François Delsarte ficou órfão muito cedo e foi criado por um padre italiano, o que explica sua densa formação religiosa. Como parte dessa formação, estudou canto e interpretação chegando a ser considerado, no meio operístico, um tenor com futuro promissor; entretanto, desgastes físicos de voz interromperam a promissora carreira. Os problemas de afonia que o fizeram parar de cantar, e que para ele foram fruto de inadequado direcionamento técnico-pedagógico, aliados à percepção de que a forma de interpretação que estudou tinha características estilizadas e falsas<sup>3</sup>, parecem ter sido suas primeiras motivações a estudar a expressividade do ser humano, interessando-se por entender o gesto e suas relações com o funcionamento biomecânico e emocional do corpo humano.

<sup>3</sup> Antes de Delsarte, somente Jean-Georges Noverre (1727-1810) estudara a expressividade do corpo e do gesto (MONTEIRO, 1998).



Tendo como objeto de estudo o corpo europeu do século XIX (um corpo imerso no contexto da economia industrial e, por isso, bastante inexpressivo e mecanicamente treinado), Delsarte desenvolveu pesquisa rigorosa sobre expressão corporal, buscando entender como se exprimem os sentimentos humanos e como a gestualidade corporal se organiza e se relaciona com as emoções. Para tal, dirigiu sua atenção para o movimento cotidiano das pessoas em praças, hospitais, na rua; observou a expressividade do corpo na arte (em atuação no teatro, expresso em pinturas e esculturas), também estudando e participando de aulas de anatomia. Seu interesse parece ter sido descobrir uma forma de trazer a naturalidade e a apropriação do modo de expressar cotidiano para a expressividade cênica, nas suas múltiplas formas.

A partir dessas observações, realizou inúmeras anotações e desenhos (muitos documentados em Madureira, 2002) e estabeleceu um conjunto de preceitos, ensinados entre 1839 a 1859, em Paris, no “Curso de Estética Aplicada”, do qual participaram pintores, escritores, compositores, advogados, padres, atores e cantores, oradores<sup>4</sup>.

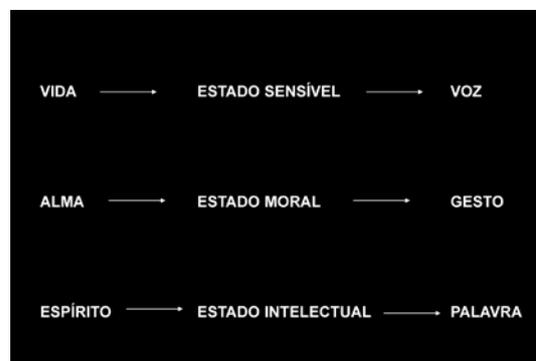
Para Delsarte, o ser humano é constituído por uma tríplice dimensão: VIDA-ALMA-ESPÍRITO<sup>5</sup>. Cada dimensão estaria relacionada a um dos três estados interiores: ESTADO SENSÍVEL (âmbito das sensações); ESTADO MORAL (âmbito dos sentimentos); e ESTADO INTELECTUAL (âmbito do pensamento), sendo que cada um desses estados correspondem a uma das três modalidades expressivas exteriores (VOZ – GESTO – PALAVRA).

O modo como a expressividade da voz, do gesto e da palavra podem acontecer, para Delsarte, também respeita uma tríplice possibilidade: EXCÊNTRICA – voltada para fora e mais ligada à porção da VIDA; NORMAL – equilibrada e mais



Figura 6 - Cartaz de divulgação do curso de Estética Aplicada.

Fonte: Madureira, 2002, p. 29.



(Slide apresentado na aula do concurso público UFPel, junho de 2010.) ligada à porção da ALMA; e CONCÊNTRICA – voltada para dentro e mais ligada à porção do ESPÍRITO. Madureira (2002, p. 61) exemplifica a aplicação desta tríade, proposta por Delsarte, no movimento das mãos:

Existe um centro nas coisas, nos gestos, nos movimentos, e duas forças que se deslocam para fora (do centro) ou para dentro. As mãos, por exemplo, relaxadas em estado de normalidade, representam a qualidade gestual NORMAL. Mãos abertas, estendidas, indicam uma gestualidade EXCÊNTRICA.

<sup>4</sup> Curiosidades: Rossini e Bizet, na música e Delacroix, na pintura, teriam participado do curso (BONFITTO, 2006). Azevedo (2009) indica que Bizet seria sobrinho de Delsarte.

<sup>5</sup> Parece-me que o uso da palavra espírito, nas traduções e textos que falam sobre Delsarte, é uma tradução para mente ou pensamento, mas não no sentido religioso, visto que os textos falam de ALMA e ESPÍRITO de forma independente e com sentidos distintos.

Por fim, se as mãos estiverem fechadas, contraídas, serão enquadradas como uma gestualidade **CONCÊNTRICA**.

É um estudo tão meticuloso e minucioso de cada parte do corpo que sua aplicação pode levar a uma infinidade de células de expressões corporais. Os autores por mim consultados indicam que Delsarte realizou suas pesquisas sem a preocupação de aplicá-las especificamente ao Teatro, ou à Dança (BOURCIER, 2001). Sua preocupação parece ter sido, realmente, a busca pela mais perfeita expressividade do corpo e a elaboração de um sistema que colaborasse com todas as áreas para as quais o gestual, a posição corporal, a entonação da voz fossem importantes. É novamente Madureira (2002, p.18) que reforça esse entendimento, ao refletir sobre a proposta delsartiana: “Era esta a sua lógica de arte: comover, persuadir e convencer, através do triplo aparato orgânico: voz-palavra-gesto; expressos a partir da natureza tríplice do homem: vida-alma-espírito”.

A definição dos dois princípios sobre a expressividade, pontos igualmente importante das conclusões de Delsarte, é, portanto, decorrente do entendimento tridimensional mas, ao mesmo tempo, uno e relacional, sobre a constituição do homem e sua gestualidade: 1) O princípio da correspondência; e 2) O princípio da trindade. De acordo com o primeiro princípio, a toda função do espírito corresponde uma função do corpo e a toda grande função do corpo corresponde um ato espiritual. Em outras palavras, o gesto vincula-se à respiração e se desenvolve graças aos músculos, mas tem como apoio sentimentos, emoções e idéias (ASLAN, 2007, p. 38).

Num período onde a dicotomia corpo/alma constituía o entendimento epistemológico predominante, é a unidade corpo/alma que Delsarte parece querer recuperar, uma percepção do ser humano em sua totalidade. E seguindo a ideia de totalidade, o segundo princípio parte do reconhecimento de que as três dimensões do homem – a vida, a alma e o espírito, já mencionadas acima – formam uma unidade. Para Delsarte, tais princípios atuam de forma relacional.

Notemos que a sistematização se dá sempre em trinômio ou múltiplos de três. Não apenas a busca pela expressividade perfeita parece ligar a propos-

ta de Delsarte à religião, mas também a organização de seu sistema em trindades (como a trindade Pai-Filho-Espírito Santo, característica da religião católica). Essa divisão, sempre em três partes (Delsarte começa dividindo o corpo em cabeça-tronco-membros), desdobra-se no estudo minucioso da expressividade de cada uma das partes e sua conexão com a expressividade do todo (garantido pelo princípio da trindade).

Outras conclusões delsartianas, relativas à expressividade dos movimentos, destacam algumas posições gestuais específicas. Para Delsarte, os movimentos em oposição, aqueles nos quais duas partes do corpo se movem ao mesmo tempo, mas em sentidos opostos, dá a um movimento sua expressividade máxima.

Se, para afirmar ou convencer levamos nosso braço e nossa mão à frente, o gesto é fraco, mas se, ao mesmo tempo, fizermos com o rosto um movimento para trás e recuarmos um ombro ou mesmo a cabeça, o gesto alcança toda sua intensidade, seu realce, sua autoridade. (DELSARTE apud MADUREIRA, 2002, p. 68).

Para ele, a tensão das energias e o impulso da decisão são expressos quando se desenvolve, ao máximo, esta oposição de movimentos da qual todo o corpo participa.

O paralelismo, quando duas partes do corpo se movem ao mesmo tempo e na mesma direção, é mais uma importante organização expressiva do movimento e indicaria um sentido de fraqueza: “São os movimentos simétricos como aqueles de súplica e de oferenda.” (AZEVEDO, 2009, p. 53).

Além dessas posições, os estudos delsartianos também destacam a noção de sucessão: a ocorrência dos movimentos envolve o corpo todo e acontece em cada músculo, cada osso, cada articulação. Para Delsarte, a sucessão seria “a grande ordem de movimento para a expressão da emoção” (MADUREIRA, 2002, p. 69). Ele diz que a sucessão fundamental é a que, partindo do tronco, põe em movimento o ombro, depois o braço, o cotovelo, o antebraço, o pulso, a mão e os dedos, sendo que o impulso central mobiliza o corpo inteiro por ondas sucessivas, rigorosamente dirigidas e controladas.



Mas as sucessões também podem ocorrer da periferia para o centro do corpo.

Foi imerso nesses estudos e conclusões que Delsarte afirmou:

O gesto é mais que o discurso. Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas, talvez, não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque num simples movimento, nosso ser total vem à tona, enquanto que a linguagem é analítica e sucessiva (DELSARTE apud AZEVEDO, 2009, p. 54).

Foi a partir de minuciosa pesquisa que Delsarte organizou seu Curso de Estética Aplicada, construído a partir da noção de práxis: estudo da sua reflexão teórica sobre o gesto humano necessariamente experimentado em exercícios de treinamento corporal (MADUREIRA, 2002).

Segundo Azevedo (2009, p. 56), Delsarte precisou agrupar as expressões corporais por similaridade (gestos e expressões de entrada, de interrupção, de atração, de surpresa, de ódio, de medo) e tais agrupamentos deram origem a exercícios rítmicos, muitos deles associados à música, com o objetivo de tornar a gestualidade controlada o mais orgânica e natural possível.

Sem dúvida, esse trabalho influencia a Eurrítmica, anos depois proposta por Émile Jaques-Dalcroze (1869-1950). A proposta delsartiana incide, nitidamente, no campo do Teatro, como é possível observar no trabalho de Vsévolod Meyerhold (1894-1940) e Jerzi Grotóvski (1933-1999). Também o campo da Dança apropria-se das suas ideias para promover uma revolução no seu modo de organização. É da relação entre Delsarte e Dança que tratarei a seguir.

## DELSARTE E A DANÇA: IMPORTANTES CONEXÕES

Para o historiador Paul Bourcier (2001), François Delsarte é precursor não reconhecido do período da Dança Moderna, considerando que as consequências das ideias delsartianas, para o campo, foram imediatas e possibilitaram novos referenciais que

essa linguagem assumiu, sobretudo nos Estados Unidos e na Alemanha, a partir da virada do século XIX para o século XX. Segundo este autor, o corolário-chave das propostas de Dança Moderna seriam, portanto: 1) a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto; 2) o tronco é o mobilizador do movimento que leva ao gesto e à expressão; 3) a expressão acontece como resultado da contração e do relaxamento muscular; e 4) a respiração atua na gestualidade e pode alterar a execução do movimento. Ao comparar o referencial delsartiano das propostas de Dança Moderna com o referencial de dança clássico-acadêmica, comenta: “Trata-se de uma diferença fundamental – ao menos em princípio – em relação à dança acadêmica, que busca a execução, levada ao máximo de beleza formal, de gestos codificados, sem relação direta com o estado mental do executante” (BOURCIER, 2001, p. 244).

O diferencial parece ser mesmo a busca pela correspondência entre expressão e sentimento, como vimos anteriormente.

Como indicam as fontes consultadas, Delsarte não publicou seus estudos, sendo que os transmitiu apenas oralmente em seus cursos, em Paris. É possível termos acesso a alguns manuscritos, cartas e indicações (MADUREIRA, 2002) de que teriam sido Alfred Giraudet e Steele Mackay, alunos-discípulos de Delsarte, os responsáveis por, de alguma forma, registrar e esquematizar sua teoria<sup>6</sup>.

A sociedade norte-americana do final do século XIX conhece o delsartismo, portanto, através de Steele Mackay (1842-1894). Este ator participou dos cursos de Estética Aplicada, em Paris, chegando a planejar, em sintonia com seu mestre, a criação de uma escola de artes fundamentada “numa autêntica espiritualidade artística, onde todas as disciplinas seriam reunidas e unificadas” (MADUREIRA, 2002, p. 24). A mudança de Delsarte para os Estados Unidos foi inclusive planejada por ambos, para que a escola fosse instalada em Nova Iorque, ideia não concretizada em virtude da morte

<sup>6</sup> Ao pesquisar informações sobre Alfred Guiraudet, encontrei os links a seguir, que dão acesso a obras digitalizadas sobre pesquisas de Delsarte. Disponíveis em: <<http://www.archive.org/details/delsartsystemof00delauoft>> e <<http://www.archive.org/stream/delsartsystemof00delauoft#page/518/mode/2up>>. Acesso em: 20 jun. 2011.



de Delsarte, em 1871. Mesmo com o projeto da escola interrompido, Mackay difundiu o delbartismo nos Estados Unidos, direcionando-o como técnica de preparação física para atores: a *Harmonic Gymnastics*, prática ritmada, repetitiva e encadeada das múltiplas posições expressivas.

Os princípios delbartianos, apresentados também como eixos filosóficos e estéticos, transformaram-se em método absorvido por toda uma geração americana que encontrou, nesse sistema de expressão, um eixo para a formação moral da “boa família”, sobretudo para mulheres (MADUREIRA, 2002, p. 25). Nesse contexto, Geneviève Stebbins (1857-1915), professora de Dança e educadora feminina, integrou o delbartismo à sua prática, sistematizando e publicando estudos que demonstram essa ligação<sup>7</sup>. Mas seu nome merece ser destacado, uma vez que influenciou Isadora Duncan (1877-1927), Ruth Saint Denis (1879-1968) e Loi Fuller (1862-1928), as três principais figuras da Nova Dança do início do século XX que fomentaram discussões acerca dos princípios técnicos-expressivos do corpo.

De acordo com Bourcier (2001) e Ropa (apud MADUREIRA, 2002), Isadora Duncan foi aluna de Stebbins e, apesar de estar pouco voltada às aulas e métodos de dança, mostrou-se totalmente envolvida pelos princípios delbartianos através de sua fé profunda na unidade corpo-alma e na relação entre expressividade e sentimento. Suas movimentações, de natureza bastante improvisacionais, partiam das qualidades oriundas da relação sentimento-expressão e privilegiavam formas corporais em oposição (a exemplo do movimento de jogar a cabeça para trás) combinados com a estética artístico-sensual da estatuária grega e dos elementos da natureza.

Em relação a Loi Fuller, os autores não apontam relações diretas do delbartismo com sua pesquisa artística. Porém, por ser uma americana contemporânea de um tempo imerso nas ideias de Delsarte e por desenvolver explorações cênicas que, de forma inovadora para o campo da Dança, propõem a relação entre expressão corporal, figurino e ilu-

minação, sua produção artística aponta rastros do delbartismo, sobretudo na exploração da expressividade das partes periféricas do corpo (mãos e cabeça). Uma das imagens que Madureira (2002) inclui no seu trabalho é uma foto das mãos de Fuller. Se compararmos com outras imagens que este mesmo autor apresenta, e que envolvem, primeiro, um desenho de mãos, de autoria de Delsarte e, segundo, uma tabela composta pelas possíveis atitudes a serem assumidas pelas mãos, também proposta por Delsarte, é possível reconhecer uma orientação comum.

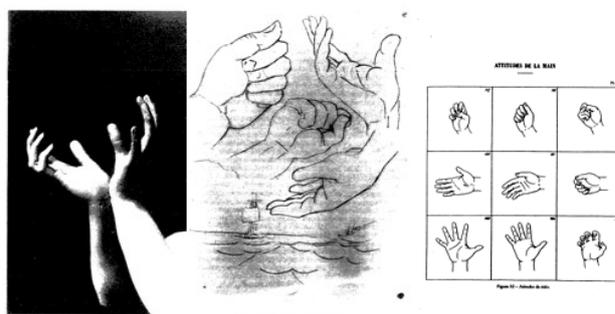


Figura 20 – As mãos de Lois Fuller.

Figura 47 – Desenhos de Delsarte.

Fonte: Madureira, 2002, p. 44, 74 e 72, respectivamente.

Sobre Ruth Saint Denis, as mesmas referências informam que foi educada por um treinamento físico-espiritual fundamentado no método de Delsarte, desenvolvido por sua própria mãe, Emma, que seguia obstinadamente o pensamento delbartiano interpretado a partir do modelo de Stebbins. Seguindo a visão filosófica delbartiana, Ruth verá no corpo um meio para exaltar o espírito e introduzirá esta forma de treinamento gestual na proposta pedagógica da Danishawnschool, escola de dança fundada por volta de 1915, com Ted Shawn (1891-1972), seu marido e outra importantíssima figura dentro da história da Dança Moderna americana. Relativamente aos princípios delbartianos, Shawn os conheceu através de Henriette Crane (que teria trabalhado com o filho de Delsarte, Gustave, e dado aulas nos Estados Unidos) e Mary Perring King (aluna de Henriette) e, posteriormente, ao trabalhar com Saint Denis (BOURCIER, 2001). Além de coreógrafo e dançarino,

A importância de Ted Shawn é considerável nos domínios do pensamento e da didática. Aprofundou e sistematizou as perspectivas

<sup>7</sup> Durante a preparação da aula para o concurso, foi possível encontrar uma dessas publicações. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/delsartsysteme00delsgoog#page/n35/mode/2up>>. Acesso em: 1 jun. 2010.



de Ruth Saint Denis. [...]; deu cursos nas universidades e, finalmente, exerceu atividade de escritor. Neste último campo, seu *Every little movement* é a melhor descrição que temos sobre o *delsartismo* e suas consequências lógicas. A teoria em que toda a dança moderna se baseia – as relações do pensamento e do gesto – é desenvolvida luminosamente em *Dance we must* e na sua contribuição na coletânea coletiva *Dance: a basic educational technic*, da qual participaram Ruth Saint Denis e suas alunas Marta Graham e Doris Humphrey [...], que representa a perspectiva da escola de Mary Wigman (BOURCIER, 2001. p. 262)<sup>8</sup>.

A incidência do *delsartismo* nas propostas de dança de Denis e Shawn também pode ser apontada na organização da *Denishawnschool*: a linha adotada objetivava oferecer uma formação que ultrapassasse o quadro da preparação corporal para atingir o conjunto da personalidade, inclusive inteligência e sensibilidade do aluno (*ibid.*). Além disso, a dramaturgia da Dança criada por Saint Denis explora o uso de paradas e chama a atenção para poses significantes (*ibid.*), um trabalho que valoriza a definição gestual como importante elemento de construção cênica.

Como antecipa a citação anterior, Marta Graham (1894-1991) e Doris Humphrey (1895-1958) foram alunas da *Denishawnschool* e, mesmo direcionando seus trabalhos para caminhos distintos das propostas de Saint Denis e Shawn, incorporaram princípios do *delsartismo*, pontos de desdobramentos de suas técnicas. Como indica Bourcier (2001), ambas apostaram no princípio da correspondên-

cia. No caso de Graham, a técnica do *tension – release* (tensão e relaxamento) relaciona dinâmica interior, impulso mental e expressividade, revelados por movimentos em tensão, torção e afirmação de contrários/extremos (ideia de oposição), e percebe o tronco como o ponto inicial do movimento, por ser o lugar da respiração e do coração. Em Humphrey, sua técnica de *fall – recovery* (queda e recuperação) nasce da noção de oposição entre verticalidade e queda ao chão provocada pelo peso e o desequilíbrio do corpo. Suas experimentações sobre a relação música-ritmo-representação coreográfica vão associar a exploração da respiração na execução dos movimento<sup>9</sup> e dar ênfase ao torso como a principal parte do corpo capaz de gerar o desequilíbrio que rompe com sua verticalidade.

É inegável a relação da Dança Moderna norte-americana com os princípios *delsartianos*. Mas não somente os dançarinos americanos associaram esta teoria às suas propostas artístico-pedagógicas em Dança. É mais uma vez Bourcier (2001, p. 247) que chama nossa atenção:

O *delsartismo* teve, portanto, uma influência estabelecida historicamente na dança moderna dos Estados Unidos. Atinge também a Alemanha. Isadora Duncan importou-o, depois de sua primeira turnê a Berlim em 1902, e desenvolveu seu ensino na escola que fundou em seguida em Grünewald. Por sua vez, Rudolf von Laban integrou em seu próprio sistema de ensino vários princípios *delsartianos*.

As temporadas e viagens à Europa feitas por Duncan, Fuller e Saint-Denis permitiram o intercâmbio de suas propostas artísticas com o contexto europeu de Dança naquele período, ainda bastante ligado à prática e à estética do academicismo clássico. Mas, paralelamente, os estudos de *Delsarte* já começavam a dialogar com o referencial do *Expressionismo* e, mais especificamente, da dança *expressionista alemã*, inaugurada por Rudolf von Laban (1879-1958).

<sup>8</sup> Tais obras, citadas neste trecho, ainda são de difícil acesso. Eu ainda não as encontrei disponíveis e, imagino, se as encontrar, não serão versões traduzidas. São obras importantes para os estudos do campo da Dança, sobretudo depois da crescente abertura de cursos superiores em Dança no Brasil. Sou favorável ao compartilhamento de informações e, por isso, aproveito a oportunidade para solicitar e apoiar iniciativas que democratizem o acesso a este tipo de referência. Um outro exemplo é a obra *The Art of making dance* (s/d), de Doris Humphrey, uma importante produção para as disciplinas de História da Dança e Composição Coreográfica. Coloque-me à disposição para reunir, organizar e divulgar possíveis acessos.

<sup>9</sup> A exploração cênica da respiração é perceptível na sua obra *Water Study* (1928).

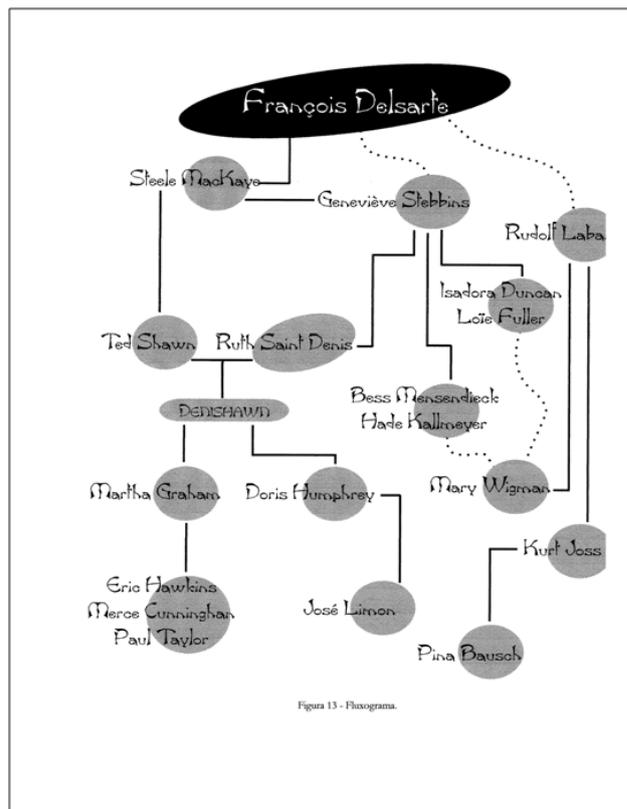


Laban estudou com alunos de Delsarte e, como ele, debruçou-se de forma minuciosa sobre seu objeto de estudo: o movimento, suas qualidades e dinâmicas. Abordar em detalhes a obra desse pedagogo do movimento, e que promove as primeiras associações entre as linguagens da Dança e do Teatro, demandaria a escrita de um outro artigo. Parece-me que importa destacar, para esta comunicação, os pontos da sua forma de trabalho que indicam relação com o pensamento delsartiano: como já citei, a busca por realizar um estudo rigoroso e minucioso, não apenas sobre os movimentos de dançarinos, mas sobre todo tipo de movimento corporal. Além disso, teve motivação trinitária visto que atentou para a tridimensionalidade dos movimentos e considerava a tríade *tanz – ton – wort* (dança – som – palavra) como estímulo para suas propostas improvisacionais (MADUREIRA, 2002, p. 31). Tomemos seu conceito de *esforço*:

a pulsão de atitudes que se expressa em movimento visível, imprimindo-lhes variadas e expressivas qualidades. [...] A partir de uma atitude interna do agente para com os fatores de movimento e de sua maneira de responder ao mundo, desenvolve-se o esforço que comunica a qualidade expressiva do movimento. [...] é tanto intelectual, emocional quanto físico. [...] Há uma relação intrínseca e específica entre esforço e forma que se manifesta no movimento (RENGEL, 2003, p. 60).

Tal conceito liga-se à noção de correspondência proposta pelo delsartismo.

Como é possível observar no fluxograma acima, os resultados da aplicação do sistema expressivo de François Delsarte não pararam no trabalho de Laban, ou de Graham e Humphrey. Geram ainda ricas e interessantes posturas expressivas desdobradas na cena e na composição em Dança, nos artistas que os seguiram. Sem desconsiderar a importância desses artistas na continuidade do processo histórico da Dança, vejo a análise apresentada até aqui (e que não tem a pretensão de ser exaustiva) como suficiente para o momento. Apenas um ponto de vista do meu estudo sobre o assunto. Deixo portanto, propositalmente, arestas para outras e novas reflexões.



Fonte: Madureira, 2002, p. 36.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste texto, compartilhei a experiência de realizar um concurso público para docente na área de História da Dança, situação que me colocou o desafio de conhecer François Delsarte. Como mencionei, naquela ocasião, sortear este autor como tema para a preparação da aula didática do concurso apareceu como algo não favorável. Depois de passada a tensão do processo seletivo e da sedenta busca por informações sobre o assunto, preciso dizer que estudar Delsarte não apenas se transformou numa temática favorável e agradável, uma vez que fui aprovada no concurso e, logo em seguida, contratada pela UFPel, mas também porque a cada aula de História e Teoria da Dança, na qual exponho e discuto com os alunos o delsartismo, tenho percebido o quanto é importante, para não dizer indispensável, para nós artistas-pesquisadores da Dança, conhecer François Delsarte e seus princípios.

Considero que, para além de disciplinas acadêmicas, é importante conhecer a proposta delsartiana. Seus estudos revelam-se interessantíssimas



estratégias para exploração de posições e qualidades de movimento para composição coreográfica e dramaturgia da cena dançada. Até mesmo em disciplinas da graduação em dança que, aparentemente, estão mais distantes da cena, como é o caso de Fisiologia aplicada à Dança<sup>10</sup>, a relação com a pesquisa de Delsarte aparece. Para minha (feliz) surpresa, numa aula da referida disciplina, sobre a fisiologia do aparelho respiratório, o professor Ricardo Robaldo<sup>11</sup> abriu sua explanação falando sobre Delsarte e da relação que este pensador estabelece entre respiração e movimento (eu nunca havia conversado sobre Delsarte com o colega, *en juro!*). Para mim, esta coincidência sinaliza o potencial interdisciplinar dos estudos desse pesquisador do gesto. E mais um sinal de como é necessário estudá-lo num curso superior de Dança.

Antes de concluir, considero importante destacar que Delsarte foi um pensador e um teórico imerso no cientificismo oitocentista, período no qual o fazer científico predominantemente era legitimado pelo modelo racionalista cartesiano de método de pesquisa: a produção de conhecimento estava dirigida a explicar e controlar a natureza; a existência dos fenômenos devia ser comprovada. Encontrar as leis gerais de funcionamento dos fenômenos e explicá-los minuciosamente era a forma prescrita pelo método cartesiano para se alcançar a comprovação e a verdade do conhecimento produzido. Parece ser por isso que a teoria delsartiana, como vimos acima, está organizada em leis e princípios que pretendem ordenar a expressão corporal. Também sua formação religiosa é fator que delinea a forma como investigou: considerava a expressão corporal uma obra de arte, uma criação divina, por isso capaz de ser percebida na sua per-

feição. Mas o próprio Delsarte (apud MADUREIRA, 2002, p. 15)<sup>12</sup>, reflete sobre seu tempo:

É bem provável que nós não tenhamos sobre as coisas deste mundo, o mesmo ponto de vista, a mesma maneira de ver. Assim, eu amo a perfeição, isso expressa que eu não sou progressista. Eu não me sinto obrigado, como são aqueles que chamamos homens avançados, a andar com meu século por duas razões: se meu século anda atravessado, não vejo porquê eu serei impedido de andar direito para a frente. Em segundo lugar, em minha qualidade de artista, eu vivo a vida dos tempos, e sou livre contemporâneo de todos os séculos. Finalmente, tenho menos estima pela luz do meu século ao contemplar a luz de todos os séculos.

As academias são compostas de especialistas, de lá vem sua esterilidade profunda.

Na busca por transformar matéria poética em objeto científico e por produzir conhecimento legítimo, Delsarte, mesmo com uma visão ampliada e interdisciplinar sobre seu objeto, organizou seus estudos dentro do espaço e forma que lhe eram possíveis, o que, como vimos, não diminui o valor do conhecimento que produziu.

Como bem coloca Bonfitto (2006), Delsarte teve um papel fundamental na história das artes cênicas, não tanto como executor de obras, mas, sobretudo, como transformador da percepção e das categorias utilizadas para se pensar e realizar o trabalho artístico. O diferencial da sua pesquisa está no fato de estudar a relação entre expressividade e sentimento para aplicá-los ao corpo em performance. Tal estudo favorece, no campo das artes cênicas, o início de um pensamento no qual a exploração da subjetividade do movimento e da expressão passa a ser valorizada e incorporada nos processos criativos (lembrando que o referencial, em termos de excelência de trabalho, até então, era

<sup>10</sup> No curso de Dança – Licenciatura da UFPel, esta é uma disciplina ministrada por professores do Instituto de Biologia, ou seja, professores que atendem diferentes cursos que demandam estudos nessa área (a exemplo dos cursos de Medicina, Odontologia, Educação Física, entre outros). No semestre de 2011.1 compartilhei a regência da disciplina com os professores cedidos pelo Instituto, como uma forma de facilitar conexões entre os saberes da Dança e da Fisiologia. Mas a elaboração e exposição das aulas estiveram sob a responsabilidade dos professores da área específica.

<sup>11</sup> Docente do Departamento de Fisiologia e Farmacologia, do Instituto de Biologia da UFPel.

<sup>12</sup> Estas citações foram retiradas da dissertação de Madureira (2002). Em notas, localizadas na mesma p.15, o autor informa a fonte primária das citações: PORTE, Alain. François Delsarte: Une Anthologie. Paris: Edition IPMC, 1992, 282 p.



o domínio das técnicas do balé clássico, na Dança, e da oratória, no Teatro).

Depois de toda esta trajetória de aproximação com o nosso autor, intensificada pela oportunidade de escrever este texto, posso reafirmar com segurança, o título deste artigo: François Delsarte é, sim, um ponto para a Dança!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. Trad. Rachel Araújo de Batista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AZEVEDO, Sônia M. de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva: 2009.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta*. 183 f. 2002. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre*. Cartas sobre Dança. São Paulo: Editora USP-FAPESP, 1998.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e Pós-Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

