

O CORPO QUE DANÇA: REFLEXÕES SOBRE AS PESQUISAS DO CORPO NOS LEGADOS DE PINA BAUSCH E RUDOLF VON LABAN E AS SUAS INFLUÊNCIAS NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO CÊNICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Mayara Emanuelli Silveira do Carmo¹

Resumo: O corpo é um veículo de representatividade interior e exterior, cercado de repertórios do cotidiano ou, em termos artísticos, criados a partir de uma subjetividade. A criação cênica contemporânea no que diz respeito a dança, abrange possibilidades de construção a partir de estudos corpóreos já propostos anteriormente, ou não. Aqui, os relatos seguem o legado deixado por pesquisadores importantes para a cena da dança-teatro, Pina Bausch e Rudolf Von Laban e como seus estudos influenciaram a dança contemporânea.

Palavras-chave: dança contemporânea, dança-teatro, criação cênica.

Abstract: The body is a vehicle of representation inside and outside, surrounded by everyday repertoires or, in terms of art, created from a subjectivity. The contemporary creation scenic regarding dance covers possibilities of constructing tangible from studies already proposed previously or not. Here the reports of the following composition by researchers with a important legacy to the scene of dance theater, Pina Bausch and Rudolf von Laban and how their studies influenced contemporary dance.

Keywords: contemporary dance, dance theater, creation scenic.

¹ Graduanda em Arte e Mídia – Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Bolsista CNPq de Graduação Sanduíche, Programa Ciência sem Fronteiras – UTL/FMH – Lisboa, Portugal. E-mail silveira.mayara@ymail.com

Introdução

A arte é uma múltipla linguagem em constante metamorfose, conseqüentemente a dança está inserida nesse contexto. O surgimento de técnicas, treinamentos e estilos, se tornaram bases de estudo para bailarinos, professores coreógrafos e pesquisadores. Aqui serão utilizados métodos desenvolvidos por Rudolf Laban e Pina Baush, que abordam estudos sobre o movimento, expressividade e o corpo.

O corpo humano é estruturado em impressão/ expressão, percepção, internalização/externalização e ação/ reação, o corpo se traduz em movimento. O físico e o psíquico estão totalmente interligados quando o corpo se coloca como interprete durante a dança. Nesse contexto, o trabalho de treinamento corpóreo se tornou regular bailarinos/intérpretes, visando aperfeiçoar, ultrapassar limites e buscar a expressividade seja através do seu próprio íntimo ou a partir de estímulos prévios.

Laban¹: as ações do movimento expressas pelo corpo

Baseando-se no corpo, Pina Bausch, Martha Graham², Isadora Duncan³, Rudolf Von Laban e tantos outros nomes promoveram grandes conquistas nesta arte, mostrando que dançar é estabelecer uma relação entre o homem e o universo, é dominar, vivenciar e exprimir o movimento.

¹ Rudolf Von Laban (1879-1958) foi dançarino e coreógrafo, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX. Dedicou sua vida ao estudo da sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

² Nasceu em 1894, nos Estados Unidos. Teve como principal influência em suas composições: a verdade. Ou seja, a mentira resultaria num corpo tenso. Sua técnica fundamentava-se nas mudanças físicas do corpo, no momento de inspiração e expiração, desenvolvidas a partir dos princípios de contração e relaxamento. HASS, Aline Nogueira. GARCIA, Ângela. Ritmo e Dança. 1 ed. Canoas: Ed. ULBRA, p. 93, 2003.

³ Era contra as regras e modelos tradicionais do balé clássico, assim, criou a sua própria dança: usando movimentos naturais, instintivos e intuitivos, o que acabou sendo chamado de dança livre.

Quando falamos em expressão, corpo, gesto e movimento, fazemos referência imagética ao teatro ou à dança, pois são duas manifestações artísticas que tem como objeto de trabalho principal o corpo. Ferracini, afirma que:

O ator-dançarino, ou mais genericamente, o atuante, por definição comum, é um artista do corpo. Isso significa, em primeira instância, que ele usa, como território primeiro de trabalho, seu corpo – corpo-físico celular-nervoso-fisiológico-mental inserido em seu cotidiano, que a partir de agora chamo de corpo cotidiano - em toda sua potencialidade artística, transformando-o em suporte estético de sua arte – um corpo artístico, que chamarei de corpo-subjétil. (sd)

Um simples caminhar ou um gesto para alcançar algo distante, constitui um movimento, o sujeito que o executa revela uma série de sentidos para quem o assiste, ele precisa transitar entre o início, meio e fim, mostrando os conflitos, ações e reações e obstáculos, pois o movimento precisa expressar em gestos o que as palavras e a mímica não podem fazer. Afinal a dança é, sobretudo, o pensamento do corpo.

Na dança, quando os corpos e a cena exigem um trabalho e uma preparação mais profunda daqueles, é necessária a aplicação de técnicas que devem ajudar a suprir a necessidade específica do indivíduo. Algumas delas são encontradas na pesquisa desenvolvida por Rudolf Von Laban.

Nos seus estudos, outra fonte agregada ao corpo é o ritmo. Para Laban, o ritmo é uma linguagem que também não depende das palavras para acontecer, ele induz sensações e sentimentos, pode ser um código ou um elemento referencial. Dança e ritmos se tornam interligados, a dança irá traduzir em movimento o estado do ritmo e o que ele proporciona. Um exemplo de como isso acontece é o estado conhecido como Tarab⁴, um estado de êxtase que um indivíduo pode alcançar ao ouvir uma música com o corpo e alma, seria o nível mais alto de interpretação de sentimentos através do corpo.

⁴ Na cultura árabe, Tarab é a fusão de música e transformação emocional. Revista Shimmie (2012 p.25)



O trabalho da dança tem como princípio o esforço. Antigamente os homens dançavam superando limites e, para Laban, quebrar as barreiras é uma transgressão, é um estímulo para a criação e conseqüentemente um abandono do comodismo. Para tanto a sua pesquisa sobre as leis do movimento rege tanto o trabalho como a dança, classificando assim em duas categorias: movimentos que convergem de dentro para fora, partindo do centro corpo e ramificando para as extremidades, através de *free-flow* – expansão ou repulsão, podendo ser sinuosa/ondulatória ou rígida/ brusca. E os movimentos centrípetos, que é o inverso, partindo da periferia para o centro.

Essa experimentação das dimensões possíveis ao corpo em sua conexão é chamado de Kinesfera - área em torno do corpo limitada pelos movimentos de braços e pernas, tendo como centro o tronco. É o espaço que o corpo pode ocupar em sua maior amplitude. Na Kinesfera podem-se aplicar exercícios como: cruzar, abrir, subir, descer, recuar e avançar.

Peso, espaço, tempo e fluência são componentes do movimento, o pesquisador afirma ainda que o princípio do esforço é fundamental para desencadear de forma satisfatória e evolutiva os movimentos. Portanto, o treinamento precisa ser sistemático, progressivo e objetivo, procurando pensar e raciocinar através de movimento e não palavras.

Nessa perspectiva, Rudolf Laban desenvolveu as ações básicas do movimento, apresentando um método de ações corporais para que o aluno desenvolva sua capacidade de observação e realização de ações. [...] estuda a direção e planos dos gestos; sua extensão; caminho no espaço; energia muscular; acentuação do movimento; tempo (velocidade); fluência [...] (2000, p.66-67). Sistemáticamente Haddara, define os quatro componentes como:

Fator de Movimento	Participação Interna	Relativo a	Afeta o poder de	Características
Peso	Intenção	O quê	Sensação	Leve e Firme
Espaço	Atenção	Onde	Pensamento	Direta e Flexível
Tempo	Decisão	Quando	Intuição	Súbita e Sustentada
Fluência	Progressão	Como	Sentimento	Livre e Controlada

(2011, p.44)

O peso está relacionado aos aspectos físicos da personalidade. O espaço propõe a comunicação e a relação entre o sujeito, o outro e o mundo. A tarefa do tempo é a operacionalidade, ele vai proporcio-

nar elementos para que os movimentos sejam executados. Já a fluência, tem por finalidade integrar todos os fatores citados às partes do corpo. (HADDARA, 2011)

- Leve: suavidade;
- Firme: tenacidade;
- Direta: movimentos retos e lineares, sem torção;
- Flexível: movimentos torcidos com o uso do espaço tridimensional;
- Súbita: rápido, curto e acelerado;
- Sustentada: lento, longo e desacelerado;
- Livre: expansão, abandono, extroversão, entrega e projeção;
- Controlada: restrição, contenção, retração e cuidado.

Vejam as 8 ações adotadas por Laban que podem ser aplicadas através das qualidades descritas anteriormente: deslizar; flutuar; socar; empurrar; torcer; chicotear; recolher e repelir. Além disso, é possível aliar essas ações às seguintes especificações:

- Direções: frente, trás, laterais e diagonais;
- Níveis: alto, médio e baixo;
- Planos: horizontal e vertical;
- Sentidos: horário e anti-horário;
- Extensões: pequena, normal e grande;
- Linhas: reta, angular e curva.

Assim como as ações básicas de Laban que contribuem para a consciência corporal, existem os *princípios-que-retornam* de Eugenio Barba, que partem da ideia de: oposição, equilíbrio e base. Os princípios possibilitam que o indivíduo compreenda com mais clareza de onde os movimentos surgem, como deve sustentá-los, quais as formas de construção e qual a ligação que pode fazer entre eles.

Para Barba, os movimentos podem ser classificados como cotidianos e extracotidianos, o primeiro se refere aos gestos e construções corpóreas do dia-a-dia, elementos que são presentes na rotina do indivíduo, que são naturais e utilizam o mínimo de esforço e energia para fazê-los. Já os extracotidianos propõem o inverso, utilizam o esforço e o



alto nível de energia, colocando o corpo em desafio contínuo.

O trabalho desenvolvido por Eugenio Barba foi voltado para a construção do corpo cênico do ator, mas as suas técnicas possibilitam criar uma ponte levando-as para a dança, que tem como matéria-prima o corpo, elemento tão estudado tanto por Barba quanto Laban.

Pioneiro na dança-teatro, Laban desenvolveu vários métodos e dentre eles criou o sistema no qual o ator-bailarino, “usava a voz, criava pequenos poemas, ou dançava em silêncio. As peças de dança então criadas incorporavam o movimento cotidiano, bem como movimento abstrato ou “puro”, numa forma narrativa, cômica, ou mais abstrata” (2000, p.14). Partindo dos resultados de sua pesquisa, alguns alunos formados por ele introduziram outros elementos e técnicas que contribuíram para a solidificação e expansão da dança-teatro.

Rudolf Von Laban deixou para as gerações que seguiram uma nova forma de ver, sentir e executar a dança. Com um estudo sistemático e progressivo que possibilitou a explosão de novos olhares sobre coreografias, estudos e montagens de espetáculos. Muitos grupos voltados para a dança moderna e contemporânea utilizam como um dos pilares o método Laban.

Pina Bausch: interpretação e sentimento na dança-teatro

Outro nome que não pode ficar fora dessa pirâmide construtiva da dança é a Pina Bausch. Pina nasceu na Alemanha e começou a dançar com 15 anos de idade, estudou durante muitos anos nos Estados Unidos, e quando retornou à sua cidade de origem assumiu o Teatro de Wuppertal, em 1973.

Bausch se destacou como uma líder da dança-teatro (tanztheater), porém antes dela outros trabalhos liderados por Laban e seus notáveis discípulos Mary Wigman¹ e Kurt Joss², já tinham em si impressos a dança-teatro.

Wigman, criou a dança da expressão (ausdrucksstanz), na qual a intenção era a busca individual sobre as necessidades humanas, a criação de Wigman foi um verdadeiro confronto contra o balé clássico, pois agora o pensamento e a técnica rompiam com os padrões pré-estabelecidos. Nos trabalhos de Joss, a dança-teatro era construída a partir de temas sociopolíticos, ele fazia uso da música, da dança e da fala, aplicava tanto o balé clássico quanto as teorias Labanianas³.

A dança-teatro também nos leva a citar o dramaturgo e teatrólogo Bertold Brecht⁴, assim como Joss, os seus trabalhos eram regados com temas sociais, políticos e econômicos. O famoso “teatro épico” fazia uso da palavra e do gesto e impulsionava o espectador a se tornar um crítico e preceptor do cotidiano e do comportamento humano através das cenas visualizadas.

Transitando então entre o pensamento de Joss, Wigman, Laban e Brecht, Pina Bausch, passou a quebrar as barreiras entre a arte e a vida. O cotidiano e a história pessoal de cada bailarino se tornou material de trabalho, Bausch sempre optava por trabalhar com bailarinos que fossem mais velhos, pois ela acreditava que por serem maduros, traziam uma bagagem maior por terem vivenciado mais coisas do que um jovem. Ela acreditava que assim a memória e a emoção resultante dessa vivência com certeza iriam refletir no movimento e na criação individual.

Outro ponto interessante a respeito dos bailarinos é a diversidade existente entre eles, Bausch trabalhava com diversas nacionalidades e culturas, proporcionando uma miscelânea de formas corporais, gestuais, musicais e visuais em suas montagens. Jacques Lacan citado em Fernandes faz uma reflexão sobre esses aspectos vivenciados pelos bailarinos:

“O fato de que o sujeito revive, rememora, no sentido intuitivo da palavra, os eventos formadores da sua existência, não é, em si mesmo, tão importante. O que conta é o que ele disse re

¹ Nasceu em Hannover, na Alemanha. Foi discípula de Émile Jaques-Dalcroze e Laban.

² Diretor, dançarino, coreógrafo e professor, Joss era descendente da escola expressionista alemã.

³ De Rudolf Von Laban

⁴ Dramaturgo, encenador e pesquisador alemão do século XX. Seus trabalhos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo.



constrói. [...]. O centro de gravidade do sujeito é essa síntese presente do passado [realizada em cena] a que chamamos de história” (2000, p. 26)

Diante dessa perspectiva de Lacan e sobre a aplicação de Bausch pode-se afirmar que a dança-teatro em suas composições artísticas retrata a consciência histórica de um corpo em vários aspectos vivenciados no passado. Passando a existir na construção corpórea um aspecto Simbólico¹. Porém, mesmo tendo fortes ligações com o teatro épico, o conceito de Bausch difere da interface brechtiana, pois os atores-bailarinos de Pina mostram suas próprias histórias, seus infinitos “eus”: “a divisão entre corpo e papel social no palco é experienciada e apresentada em seus próprios corpos” (idem, p. 25) enquanto que para Brecht o corpo e as questões sociais vinham da rua, do mundo como um todo e não do seu intérprete. Fernandes afirma que:

[...]os trabalhos de Bausch não apenas contam uma história anteriores. Eles contam a história de aprender e representar histórias pessoais e sociais (...). Os dançarinos não aprendem nem apresentam novos papéis, como outra camada de vocabulário de movimento. Eles aprendem e apresentam criticamente o processo pessoal e social e aprender e apresentar na vida e no teatro. Por meio de tais re-presentações, eles questionam e transformam os vocabulários sobrepostos em seus corpos. (2000, p. 49)

Caracterizada pela repetição e transformação, as obras de Bausch parte do entendimento do gesto sob a óptica de dois viés, um referente ao cotidiano e outro ao palco. O primeiro engloba as atividades e ações do dia-a-dia, está totalmente intrínseco na rotina. Já os gestos do palco simbolizam formas estéticas, técnicas e são muitas vezes previamente criados. Esses dois segmentos são trabalhados em

suas montagens, e dentro de suas composições coreográficas Bausch aplica a repetição.

Por meio da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico, e social. [...]. Nos trabalhos de Bausch, palavras são repetidas até que se dissolvam seus significados literais. Eventualmente, o corpo e sua anatomia, patologias e dores, são evocadas por aquelas mesmas palavras. Pela repetição, o meio teatral da palavra torna-se um referente à fisicalidade da dança. (idem, p. 22-24)

A partir do momento em que um movimento, gesto ou ação é repetido, o espectador estabelece um vínculo e um entendimento acerca daquilo que foi perceptível aos seus olhos. Um exemplo comum, é a leitura de um livro, quando lemos pela primeira vez uma obra, não captamos tudo que o autor propôs, ao lê-la novamente percebemos novos significados, percepções e sensações. Com a dança é a mesma coisa, a repetição provoca transformação na linguagem e consequentemente entendimento dos signos e símbolos.

A dança, incluindo ou não a repetição formal dos movimentos técnicos ou cotidianos, é repetitiva por pertencer à Ordem Simbólica: “Ora, um gesto humano está do lado da linguagem e não da manifestação motora”. Na cadeia significante, os movimentos da dança necessariamente multiplicam suas possibilidades de interpretação, em vez de conceberem uma clara mensagem ou significado. Em várias formas técnicas de dança, no entanto, a repetição é usada como um instrumento de composição de sentimentos, de um conteúdo ou tema. Na dança-teatro de Bausch, a repetição é usada como instrumento auto-reflexivo, explorando a própria natureza repetitiva da arte no Simbólico. Assim, a dança não está simplesmente incluída na cadeia significante, tentando passar conteúdos externos a si mesma. Por meio da repetição de movimentos e palavras, a dança explora formalmente seus meios, bem como o poder do Simbólico sobre “as manifestações motoras”. Tornando-se seu próprio assunto, constantemente questiona-se e re-define-se como forma de arte (re)produtora de significados corporais. (2000, p. 51-52)

¹ O termo “Simbólico” aqui empregado, refere-se ao estágio linguístico do desenvolvimento do ego narcisista descrito por Lacan. Esse estágio aborda signos auto-referentes, multiplicadores de si mesmos e abertos à infinita significação a partir de suas inter-relações em uma “cadeia significante”, distinto de “simbólico” ou “linguagem simbólica” de Langer, que aborda símbolos nos quais cada significante corresponde a um significado. Lacan apud Fernandes (2000, p.23)

É importante ressaltar que nem sempre a repetição resulta da mesma maneira, ou seja, não quer dizer que o caminhar, por exemplo, será repetido na mesma conjectura do anterior. A repetição pode propor e transpor sensações diferentes ao modificar velocidade, peso, expansão, fluidez e rigidez do movimento/sequência. No documentário *Pina*² de Wim Wenders, uma das cenas de *Café Müller* ressalta essa repetição transformada - um casal está abraçado, quando um homem se aproxima e movimenta os corpos do casal (como se fossem marionetes), ao se afastar, o casal volta para a sua formação inicial. Essa mesma cena se repete várias vezes e em todas elas, todos os pontos citados anteriormente são transformados - a repetição existe, mas o sentido e a sensação estão em constante transformação.

Retomando o trabalho de Pina cuja obra é composta por vários espetáculos, temos que ela não busca fornecer apenas qualidade coreográfica, mas também traz à tona um lirismo e possibilidades de montagem cênica. Os cenários e a utilização de elementos como terra (em *Sagração da Primavera*) e água (em *Lua Cheia*), por exemplo, tornam os trabalhos da coreógrafa, excepcionais.

Sem dúvida, podemos afirmar que existe uma forte influência de Bausch na dança atual, principalmente no estilo contemporâneo, que agrega às suas montagens um olhar diferente a partir dos ensinamentos e das vivências deixadas por Pina ao longo de sua carreira como bailarina, coreógrafa, diretora e pesquisadora da dança.

² É um filme para Pina Bausch de Wim Wenders, com o Tanztheater Wuppertal, companhia de dança que hoje leva seu nome. Aos 68 anos, a coreógrafa alemã faleceu em junho de 2009, pouco depois do início das gravações do documentário. Tendo filmado apenas quatro trabalhos para o longa - *Le Sacre du Printemps*, de 1975, *Kontakthof*, de 1978, *Café Müller*, de 1978, e *Vollmond*, de 2006, Wenders resolveu seguir com o projeto após a morte de Pina, intercalando as cenas dos espetáculos com entrevistas e depoimentos dos bailarinos da companhia. Disponível em: < <http://www.guiadasemana.com.br/cinema/filmes/sinopse/pina> > Lançado em 2011, o filme tornou-se um grande sucesso e é considerado uma das melhores obras cinematográficas do ano.

A dança contemporânea em cena

Os conhecimentos, a pesquisa e o desenvolvimento do processo de criação corpórea deixados por Pina Bausch e Rudolf Von Laban atravessaram as fronteiras do tempo e espaço e contribuíram para o que se constitui hoje no universo da dança.

Dotada de uma desenvoltura corporal extremamente expressiva, a dança contemporânea constituiu-se de várias combinações que tem como propósito comum expressar alguma coisa através do corpo. Siqueira afirma que:

Fruto da experiência do balé clássico, da dança moderna, da dança expressionista, de influências orientais e de modos recentes e urbanos de se movimentar, como o hip-hop e a street dance, a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar. (2006, p.107)

No âmbito coreográfico, o estilo contemporâneo, pode ser compreendido e caracterizado como uma dança que não está ligada às regras, técnicas, passos pré-estabelecidos, porém pode ser influenciada por vários segmentos como Siqueira apontou. A dança contemporânea é, sobretudo, criada a partir da exploração dos movimentos, da criatividade do intérprete e do coreógrafo, é um estilo que está sempre aberto a novos horizontes e descobertas. Pode-se afirmar que é uma dança ousada, buscando sempre algo novo, não se prendendo aos espaços ou elementos já existentes.

Conhecida como um fenômeno questionador do século XXI, a dança contemporânea não é uma arte fácil de ser compreendida, assim como qualquer outro processo artístico da contemporaneidade. Usando de um exemplo bastante direto: quando observamos um desfile de moda, procuramos entender o que é o tecido, como é a costura ou como foi o processo de bordado? Não, nós apreciamos, exaltamos e criamos um elo de gosto ou desgosto sobre aquilo que vimos. Com a arte não é diferente, ao estarmos diante de um espetáculo contemporâneo, não precisamos obrigatoriamente entendê-lo, mas utilizar o nosso juízo de gosto e tornar-se sensível para perceber o que é nos dado através da arte expressiva do corpo.



A dança é movimento, é expressão que envolve corpo, músculos, ossos, sentimento e liberdade. Esse novo panorama que chamamos de contemporâneo nos dá asas para compartilhar experiências únicas. A quebra estética proposta pelas coreografias e espetáculos, tanto no que diz respeito aos corpos quanto à própria montagem visual, leva o espectador ao nível imagético. Na arte contemporânea tudo pode acontecer, em qualquer espaço, tempo e lugar, a dança também abre essas portas e cada vez mais o significado explícito e certinho não é obrigatório existir, mas sim o sentir, o experimentar. Na contemporaneidade os significados são múltiplos tanto para quem cria quanto para quem assiste.

Não é fácil conceituar um objeto artístico, principalmente o contemporâneo. Cada dia inúmeras discussões são levantadas a respeito desse processo de experimentação que continua em desenvolvimento e evolução, ultrapassando fronteiras, instigando a plateia, buscando muitas vezes na própria vida cotidiana inspiração para a sua execução.

Outro fator importante dentro desse universo é a particularidade presente na dança executada em lugares distintos. A dança contemporânea parte de construções diversas, pois cada coreógrafo/intérprete possui um leque de conhecimentos oriundos da sua cultura, influências exteriores e contágios múltiplos, promovendo assim concepções de coreografias e números diferenciados. Matos afirma que:

“Na dança contemporânea, principalmente nas últimas décadas do século XX, o corpo do(a) dançarino(a) rompe as barreiras da “coisificação”, de ser um(a) mero(a) executante e reproduzidor(a) de movimentos criados por um(a) coreógrafo(a), tornando-se um(a) criador(a) e um(a) intérprete. Em geral, na atualidade, o próprio corpo do(a) dançarino(a) é considerado essencial para o processo de criação. (2012, p.28)

E quanto às influências? Laban e Bausch desempenham um papel fundamental no panorama da criação cênica da dança atual. As estruturas apontadas por estes pesquisadores do corpo, como a transformação, repetição, os fatores do movimento e suas metamorfoses se tornam intrínsecas

nas composições atuais, se tornando facilmente identificadas em várias coreografias, sejam elas individuais ou em grupo.

O corpo que dança na contemporaneidade está aberto a descobertas, transformações e sobretudo a questionamentos do que é a dança e o que é a arte do corpo. Em um trabalho coreográfico ou de improvisação, tanto podem haver sequências com movimentos significativos quanto podem transitar na ausência do movimento aparente. Ou seja, sentir faz parte do pensamento criativo, expondo sensações somente através de um respirar, por exemplo, que é um movimento sutil que faz parte da dança.

Estamos vivenciando uma escala evolutiva e interdependente, sempre haverá influências diretas de outras danças, seja balé, jazz e/ou outros estilos, de pessoas do cotidiano, de grandes coreógrafos, ou simplesmente de fatores e objetos presentes na natureza e no mundo. Pode-se afirmar que a dança ao mesmo tempo em que se torna única por ter as suas particularidades enquanto vertente artística, ela é plural por ter em suas raízes diversas fontes de conhecimento e expressão, que resultaram em diversos gêneros que a compõem.

Considerações Finais

Composta por gestos e conseqüentemente movimentos, a dança é gerada a partir de símbolos imagéticos construídos pelo homem – pelo intérprete, ou seja, o nosso corpo reproduz expressões que revelam e comunicam um cotidiano e uma identidade, a fim de estabelecer troca de informações, conhecimento e ideias.

O corpo ao ser relacionado diretamente com a imagem, nos fala através da linguagem corporal - termo composto pelos elementos gestuais que são construídos a partir das relações socioculturais, artísticas, políticas e estéticas. Os arquétipos estão intrínsecos em cada sociedade, a herança de costumes, ensinamentos e comportamentos se tornam bases para posterioridade, no que diz respeito à educação dos indivíduos e do seus corpos.

Com este estudo propõe-se estabelecer questionamentos, mostrar diretrizes e reafirmar que o corpo que dança na contemporaneidade está sujeito a uma série de metamorfoses, absorvendo desde o mais singular gesto até o movimento mais amplo



que ultrapassa os limites espaciais. A criatividade é, portanto, o elemento impulsionador para qualquer composição, e este processo criativo tem suas raízes no passado e no presente, transitando entre os ensinamentos dos mestres e o 'feeling' do intérprete/coreógrafo – do criador.

Referências

SILVA, Eliane Rodrigues. *Dança e Pós-Modernidade*. Salvador : Edufba, 2005

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRACINI, Renato. *O corpo cotidiano e o corpo-subjético: relações*. <Disponível em: <http://files.discutindoaeticano teatro.webnode.com>> Acesso em: 15 set. 2011.

HADARA, Hanna. *Desenvolvendo a Consciência Corporal: conceito de espaço*. Revista Shimmie Ampliando Conceitos. São Paulo, nº 3, p. 36, fev/mar, 2011.

_____, Hanna. *Desenvolvendo a Consciência Corporal: fator de movimento Peso*. Revista Shimmie Ampliando Conceitos. São Paulo, nº 4, p. 40, abr/mai, 2011.

_____, Hanna. *Desenvolvendo a Consciência Corporal: fator de movimento Tempo*. Revista Shimmie Ampliando Conceitos. São Paulo, nº 5, p. 42, jun/jul, 2011.

_____, Hanna. *Desenvolvendo a Consciência Corporal: fator de movimento Fluência*. Revista Shimmie Ampliando Conceitos. São Paulo, nº 6, p. 44, ago/set, 2011.

HASS, Aline Nogueira. GARCIA, Ângela. *Ritmo e Dança*. 1 ed. Rio Grande do Sul: Ed. ULBRA, 2003.

MATOS, Lúcia. *Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SIQUEIRA, Denise da Costa O. *Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena*. São Paulo: Autores Associados, 2006.

SABONGI, Lulu. *Tarab: a música sentida com a alma*. Revista Shimmie Ampliando Conceitos. São Paulo, nº 9, p. 24-25, fev/mar, 2012.

