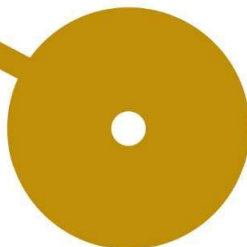




O papel feminino na história da dança - Um estudo das contribuições de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch.

Fernanda Marins Nicolau

06/2025





O papel feminino na história da dança - Um estudo das contribuições de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch.

Fernanda Marins Nicolau

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Dança – Composição Coreográfica

Orientadora Professora Doutora Cláudia Marisa

Dedico este trabalho aos meus pais por terem me criado com a sede do saber e me ensinado a persistir; ao meu companheiro pelo incansável apoio de sempre, mas especialmente durante esses dois anos; e às minhas filhas por serem a força motriz na busca pelos meus sonhos.

Agradecimentos

Aos meus pais Jorginete e Rubens que me criaram com asas.

Ao meu parceiro de vida Pedro por ter me apoiado incondicionalmente, não esperava menos de ti.

Às minhas amadas filhas por terem me escolhido como mãe e por me olharem como se eu fosse a pessoa mais importante do mundo.

À professora Cláudia Marisa que há 5 anos conseguiu enxergar em mim o que nem eu era capaz de ver.

À Flávia Reis que fez o mesmo, mas há mais de 30 anos.

Às minhas amigas, amigos e familiares, de perto e de longe, que estão sempre torcendo por mim.

Às minhas alunas que me ensinam todos os dias.

Às mulheres incríveis que tive e tenho a sorte de ter na minha vida, estamos JUNTAS!

Este texto não segue as normas do novo acordo ortográfico, optando a autora por escrever de acordo com as normas do Acordo Ortográfico do Português do Brasil (1990).

Resumo

Este projeto propõe investigar de que modo o trabalho das coreógrafas e bailarinas Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch foi importante ao longo da história da dança e como a sua construção acompanhou as transformações da sociedade. Através do detalhamento do desenvolvimento das metodologias destas três coreógrafas, busco identificar a contribuição de cada uma delas no âmbito da liberdade da mulher na dança, da busca pela emancipação do corpo feminino e do seu protagonismo ao longo da história da dança. Do ponto de vista prático, foi desenvolvido um solo na tentativa de vivenciar essas experiências no próprio corpo.

Palavras-chave

Feminino, corpo dançante, desigualdade de gênero, feminismo, Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch.

Abstract

This project aims to investigate how the work of choreographers and dancers Isadora Duncan, Martha Graham, and Pina Bausch influenced the role of women throughout the history of dance, and how this process mirrored broader societal transformations. By detailing the development of the methodologies employed by these three artists, I seek to identify their individual contributions to expanding women's freedom in dance, advancing the emancipation of the female body, and promoting female protagonism in the historical trajectory of dance. From a practical standpoint, a solo piece was developed in an attempt to embody and experience these processes firsthand.

Keywords

Femininity, dancing body, gender inequality, feminism, Isadora Duncan, Martha Graham, Pina Bausch.

Índice

Introdução.....	1
Reflexões sobre corpo e gênero - Um breve sumário do movimento feminista	3
História da dança e suas pioneiras	10
Três mulheres, três tempos, um só corpo.....	22
Isadora Duncan	22
Martha Graham	28
Pina Bausch.....	34
Relatório do Projeto artístico – Um só corpo	43
Conclusão	50
Bibliografia.....	52
Anexo A - Figurino.....	55
Anexo B - Cenografia	57
Anexo C – Folha de sala	58
Anexo D - Roteiro.....	59
Anexo E – Vídeo	66
Anexo E – Fotos.....	67

Introdução

O presente trabalho insere-se no contexto do Mestrado em Artes Cênicas, especialização em Dança-Composição Coreográfica e surgiu da necessidade de investigar de forma mais aprofundada a contribuição de coreógrafas mulheres para a evolução da história da dança, especialmente no que diz respeito ao corpo feminino dançante e às restrições sociais que o moldaram. Procura-se também analisar o contexto histórico em que essas transformações emergiram, partindo da premissa de que o momento social vivido influencia diretamente a produção artística. Nesse sentido, busca-se associar as lutas sociais das mulheres com os questionamentos e propostas estéticas das coreógrafas, no âmbito da evolução da dança.

O panorama histórico oferece um amplo leque de referências de coreógrafas que desempenharam papéis significativos nesse processo. No entanto, para um aprofundamento mais focado, foi necessário selecionar algumas figuras centrais. Os critérios de seleção adotados foram: a proposição de rupturas estéticas e metodológicas que transformaram a forma de expressão do corpo feminino na dança; a atuação em momentos históricos distintos, de modo a possibilitar uma análise comparativa ao longo do tempo; e o interesse pessoal e artístico em explorar suas metodologias.

O trabalho está estruturado em duas partes principais. A primeira parte consiste em uma investigação teórica, dividida em três capítulos. O primeiro capítulo discute a construção social do corpo feminino enquanto "outro" e as lutas dos movimentos feministas que buscaram sua libertação. O segundo capítulo apresenta um panorama da história da dança, com um breve resumo até o surgimento do balé clássico e um aprofundamento a partir desse marco. O terceiro capítulo debruça-se sobre as trajetórias e as metodologias das coreógrafas Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch,

com foco em suas contribuições para a emancipação do corpo feminino na dança.

A segunda parte do trabalho, de caráter prático, descreve a metodologia empregada na criação de um solo coreográfico, apresenta um relatório completo do projeto artístico e discute as descobertas realizadas ao longo desse processo.

Capítulo I - Reflexões sobre corpo e gênero - Um breve sumário do movimento feminista.

O corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica

é visto como um obstáculo, uma prisão.

Simone de Beauvoir

Para começar a entender a busca pela emancipação do corpo feminino vamos investigar o motivo deste corpo precisar passar por um processo de emancipação. Será que em algum momento houve a definição de que o corpo teria diferentes direitos, deveres, liberdades e expectativas de acordo com o seu sexo de nascimento?

Simone de Beauvoir (1908-1986) foi uma grande estudiosa sobre as questões de gênero e em seu trabalho *O Segundo Sexo*, publicado pela primeira vez em 1949, tenta explicar como se configurou esse “outro”:

Compreende-se que a dualidade dos sexos, como toda dualidade, tenha sido traduzida por um conflito. Compreende-se que, se um dos dois conseguisse impor a sua superioridade, esta deveria estabelecer-se como absoluta. Resta explicar porque venceu o homem desde o início. Parece que as mulheres deveriam ter saído vitoriosas. Ou a luta poderia nunca ter tido solução. Por que razão o mundo sempre pertenceu aos homens e só hoje as coisas começam a mudar? (Beauvoir, 2009, p. 22)

Se tentarmos explicar a oposição entre homens e mulheres com base na biologia e fisiologia dos seus corpos, é evidente que existem diferenças físicas aparentes entre os sexos: força muscular, tamanho, capacidade respiratória, estabilidade do sistema nervoso e tempo de capacidade reprodutiva são todos aspectos capazes de mostrar que o corpo do macho da espécie humana apresenta certas vantagens.

Além do impacto dos hormônios relacionados à menstruação e ao período fértil, que podem causar instabilidades emocionais, as mulheres enfrentam longos períodos de gravidez, parto e amamentação. Esses processos, essenciais para a perpetuação da espécie humana, trazem diversos desafios para as mulheres principalmente no que tange a redução temporária da sua produtividade no contexto da cadeia de produção capitalista.

Dir-se-ia que o seu destino (da fêmea humana) se faz tanto mais pesado quanto mais ela se revolta contra ele, afirmando-se como indivíduo. Comparada ao macho, este parece infinitamente privilegiado: a sua vida genital não contraria a existência pessoal; desenvolve-se de maneira contínua, sem crise e geralmente

sem acidente. Em média, as mulheres vivem tanto quanto os homens, mas adoecem muito mais vezes e durante muitos períodos não dispõem de si mesmas. (Beauvoir, 2009, p. 73)

No entanto, essas diferenças deveriam ser vistas como variações naturais físicas entre os seres humanos que desempenham papéis distintos e complementares no contexto em que estão inseridos, ao invés de serem vistas como indicadores de superioridade entre membros da mesma espécie.

Seriam as diferenças físicas entre os corpos suficientes para justificar a existência de uma hierarquia entre os sexos e uma subordinação feminina como algo imutável, considerando que nossa espécie não se organiza apenas com base na lei do mais forte? Enquanto seres racionais providos de inteligência e sabendo que a força física, por si só, não garante a perpetuação da espécie, faz sentido que essas diferenças definam a mulher como 'o outro', o segundo sexo, o que vem depois?

Quando a sociedade historicamente enfatiza determinadas qualidades físicas como sendo superiores, contribui para a construção de um valor hierárquico entre os sexos. No entanto, essa hierarquia não é uma consequência direta das diferenças biológicas, mas sim uma construção social que se sustenta sobre pressupostos culturais e históricos. Ao passo que em algumas espécies de animais irracionais a superioridade da força física do macho em relação a fêmea pode explicar a hierarquia entre os sexos, na espécie humana esse fator não se revela determinante. Na humanidade a supremacia masculina não se baseia exclusivamente na força física, uma vez que as conquistas individuais estão condicionadas a fatores econômicos, culturais e sociais.

Devemos considerar que um corpo, independentemente de ter nascido com órgãos genitais masculinos ou femininos e de todo o contexto que isso carrega, não tem significado por si só sem a maneira como é moldado e subordinado dentro da sociedade. Em uma sociedade onde a força corporal não é exigida para a definição de um papel social, as diferenças físicas entre os sexos deveriam se tornar irrelevantes, o que não ocorre, já que o comportamento e o poder não se baseiam apenas na força bruta, mas também na inteligência, no capital e nos privilégios de classe.

Para que a noção de fraqueza ou de subordinação seja concretamente definida e internalizada, é necessário que existam referências existenciais, econômicas e morais que moldem essa percepção. A força física, nesse caso, deixa de ser o critério central e dá lugar a um sistema de valores e normas sociais, que estabelece o que é considerado fraco ou forte, superior ou inferior. A fragilidade não pode ser entendida apenas a partir da

constituição física; ela é, em grande parte, construída a partir das condições sociais e econômicas que delimitam as possibilidades de ação e autonomia de cada indivíduo. Podemos dizer que a subordinação entre os sexos está associada ao contexto social em que esse corpo está inserido, sendo um produto das estruturas sociais e culturais que definem o valor e o papel de cada um na sociedade.

O corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco o que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: porque é que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana. (Beauvoir, 2009, p. 79)

O surgimento da propriedade privada é fator preponderante capaz de explicar a subordinação entre os sexos. A divisão do trabalho inicial entre homens e mulheres se deu pela sua diferença da força física e então os homens foram realizar trabalhos braçais em contexto público, enquanto as mulheres exerciam as tarefas domésticas. Porém ainda vivíamos em um mundo em que as ferramentas de trabalho precisavam ser manualmente construídas e eram as mulheres que o faziam para fornecê-las para o trabalho braçal masculino. Neste momento, apesar de doméstico, o trabalho da mulher tinha geração de valor para a economia, pois sem o seu trabalho nenhum outro seria possível de se executar.

Com o passar do tempo e com a descoberta de novos materiais, foi possível desenvolver novas técnicas na produção de ferramentas que agilizaram o trabalho braçal dos homens e que substituíram o trabalho da mulher gerador de valor no processo de produção. Está estruturado um novo contexto onde a divisão do trabalho entre homens e mulheres passa a ser desequilibrada do ponto de vista de geração de riquezas, pois o trabalho que restou à mulher é insignificante na produção de lucro por estar exclusivamente relacionado ao cuidado com a casa e com os filhos. Ao passo em que a mulher deixa de participar da produção, ela perde cada vez mais a sua importância e a sua liberdade, liberdade esta que mesmo quando existente sempre foi limitada a esfera privada, pois a esfera pública era privilégio dos homens. A opressão social sofrida pelas mulheres é fruto da opressão econômica que passa a fazer parte da sua realidade.

O trabalho doméstico da mulher desaparecia, então, ao lado do trabalho produtivo do homem; o segundo era tudo, o primeiro um anexo insignificante. O direito

paterno substituiu-se então ao direito materno; a transmissão da propriedade faz-se de pai a filho e não mais da mulher ao seu clã. É o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. (Beauvoir, 2009, p. 101)

O projeto de ambição e acumulação consolidou-se historicamente como um desejo associado ao masculino, numa lógica em que o homem exercia o domínio e concentrava o poder. Nesse contexto, as mulheres foram deliberadamente excluídas desse universo, sendo relegadas às funções domésticas, à satisfação sexual do parceiro e à reprodução que se revela fundamental para este modelo de expansão. Torna-se assim necessário garantir e assegurar a continuidade da espécie para formação da mão de obra futura e a única forma de garantir que uma mulher tenha filhos é confiná-la a um lugar em que a maternidade seja apresentada como o único destino possível. Ou seja, criam-se costumes em que o casamento se torna o principal objetivo da mulher, negam a elas qualquer medida para evitar ou interromper uma gravidez e criam normas de coerção tão poderosas que as levam a acreditar que isso é o seu próprio desejo. Federici (2017) argumenta que essa imposição é originada de um processo de adestramento do corpo feminino que faz do seu útero um meio de produção capitalista.

Os grandes períodos desde a concepção até o nascimento dos bebês impediam as mulheres de participar desse processo de produção e acumulação de capital de forma ativa e ainda criavam novas necessidades, pois aumentava indefinidamente a família. A situação da mulher de impotência e inferioridade se torna uma realidade.

Aliás, um dos motivos para a mulher branca escapar à escravidão foi a sua capacidade de engravidar, isso causava uma certa dependência do homem com relação a ela, mas desde que ela fosse submetida às leis criadas por eles. Ou seja, ele tinha como propriedade a terra, os escravos, a mulher e os futuros filhos para quem seriam transferidos os seus bens depois da sua morte.

O privilégio econômico detido pelos homens, o seu valor social, o prestígio do casamento, a utilidade de um apoio masculino, tudo impele as mulheres a desejarem ardorosamente agradar aos homens. Em conjunto, elas ainda se encontram em uma situação de vassalagem. Disto decorre que a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define. Cumpre-nos, portanto, descrevê-la primeiramente como os homens a sonham, desde que o seu ser-para-os-homens é um dos elementos essenciais da sua condição concreta. (Beauvoir, 2009, p. 239)

As religiões também ajudaram a reforçar essa subordinação da mulher com relação ao homem e justificar essa dinâmica de poder. Para o cristianismo, por exemplo, a mulher foi um homem que falhou, que não se completou enquanto humano plenamente e, nesse sentido, a mulher deve se curvar ao homem assim como se curva à Deus.

Nota-se que as mulheres nunca buscaram criar valores femininos que fossem superiores aos valores dos homens. Elas buscavam igualdade e reconhecimento enquanto sujeito. Porém os homens, com objetivo de manter seus privilégios, decidiram criar uma divisão em que as mulheres ficassem restritas à vida doméstica e subordinadas ao masculino, enquanto os homens expandiam suas terras, enriqueciam e ganhavam o mundo. Isso significa que os homens nunca viram as mulheres como seus semelhantes, aqueles com quem estavam dispostos a se relacionar de igual para igual, isso eles faziam entre si. Seja qual for a situação a mulher é dada como propriedade: enquanto filha é propriedade do pai e/ou dos irmãos e depois essa propriedade é apenas transferida para um marido após o casamento.

Com a revolução industrial no final do século XVIII, há uma esperança de mudança no destino da mulher através do novo modelo de mercado de trabalho. A busca por independência faz com que elas aceitem condições precárias e salários baixos, o que era um ótimo negócio para os patrões, mas não era o suficiente para que elas alcançassem autonomia financeira. Ademais, a função reprodutiva, historicamente associada à identidade feminina, era encarada pelo sistema social como um impedimento à plena participação das mulheres no mercado de trabalho. Conclui-se, infelizmente, que esse cenário persiste até os dias atuais: a conciliação entre a vida profissional e a maternidade continua a representar um desafio para as mulheres, que ainda enfrentam discriminações de várias ordens.

Essa situação da mulher de total desigualdade foi legitimada pela Declaração de direitos do homem e do cidadão, assinada durante a Revolução Francesa em 1789. Esse documento que proclamava direitos universais como liberdade e propriedade, o fazia apenas para os homens. As mulheres eram excluídas do termo cidadão, assim como as crianças, os escravizados e os imigrantes. Como muitas mulheres tinham participado ativamente na revolução, isso causou reações importantes, a principal delas pela ativista política Olympe de Gouges (1748–1793) que escreveu a Declaração dos direitos da mulher e da cidadã em 1791, exigindo que os direitos também valessem para as mulheres. Isso fez com que o movimento feminista surgisse como ferramenta de reivindicação de igualdade de direitos entre homens e mulheres.

A primeira vaga feminista surgiu no final do século XVIII e ficou muito conhecida pelo movimento das sufragistas, mas não era apenas o direito ao voto que era almejado. As mulheres, principalmente as mulheres brancas da elite, também reivindicavam direito a educação formal, a propriedade e uma relação mais simétrica no casamento. Essas reivindicações ganharam força durante o século XIX, mas a sua principal conquista só foi alcançada nas primeiras décadas do século XX com o sufrágio feminino instaurado nos EUA em 1920 e em seguida em diversos outros países. Apesar do seu recorte de raça e classe, a primeira vaga feminista foi importante para trazer ao debate público a questão do direito das mulheres e iniciar sua organização.

Contudo, após a crise econômica de 1929 e a conseqüente Grande Depressão, observou-se um movimento de retorno das mulheres à esfera doméstica, reforçando o arquétipo da dona de casa como ideal feminino. Entre as décadas de 1930 e 1950, essa configuração foi amplamente naturalizada, apesar da entrada de muitas mulheres no mercado de trabalho durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente em setores industriais e logísticos. Nesse período, o movimento feminista entrou em retração, sendo frequentemente deslegitimado ou malvisto em diversos círculos sociais e políticos.

Após a Segunda Guerra, entre 1960 e 1970, a segunda vaga feminista teve início, embalada pelas transformações políticas e culturais da época e questionando mais amplamente as estruturas patriarcais da vida cotidiana que oprimia as mulheres na esfera pública e privada. Direito a contracepção e ao aborto, igualdade salarial, autonomia sobre o próprio corpo e o fim da violência de gênero foram as principais reivindicações desta vaga, desta vez baseadas em estudos que surgiram na academia e que começavam também a reconhecer os problemas de raça, classe e sexualidade invisibilizados dentro do próprio movimento feminista. Como argumenta Hooks (2000), o feminismo deve ser uma luta coletiva para todas as mulheres, incluindo negras, periféricas e pobres e deve apresentar um projeto político de transformação. A principal conquista dessa vaga foi a liberação do uso de métodos contraceptivos, que trazia uma maior autonomia sobre seu próprio corpo e sobre sua vida sexual e reprodutiva, para além de permitir um maior planejamento da sua vida profissional.

No final dos anos 1980 a segunda onda foi perdendo força, principalmente pela necessidade de maior interseccionalidade nas reivindicações, e em 1992, com a publicação do ensaio chamado *Becoming the Third Wave* de Rebecca Walker (1969-), uma nova onda começa a ganhar forma. Com ênfase na pluralidade das diversas mulheres (e não de uma mulher única e universal), a terceira vaga feminista vem para desconstruir

a normatividade de gênero, criticar a objetificação do corpo feminino e ampliar a autonomia sexual que começou a ser conquistada na vaga anterior. A definição de gênero enquanto performance defendida por Butler (2011) foi importante no questionamento da ideia de gênero como algo natural e que nasce conosco.

A transição entre a terceira e a quarta ondas se dão entre 2008 e 2012, impulsionada pelas redes sociais e tem como principal pauta a violência de gênero, misoginia e cultura do estupro. Mobilizações globais contra assédio, feminicídio e violência sexual ganharam rápida visibilidade com o uso das mídias digitais como #metoo, #nemumamemos, #heforshe e a participação de pessoas trans, lésbicas, não binárias, negras, indígenas e periféricas ganhou destaque. A quarta vaga feminista continua ativa e em expansão, dando visibilidade ao combate à violência contra a mulher permitindo o avanço de leis a favor das mulheres em diversos países.

Nas últimas décadas, diversos estudos têm se debruçado sobre a relação entre dança, feminismo e corpo, explorando como a arte pode ser um espaço de questionamento ou manutenção de normas sociais. As teóricas Susan Foster (1949-) e Cynthia Novack (1947-1969) discutem a corporeidade como construção cultural, analisando como o corpo feminino é coreografado dentro e fora dos palcos, e revelando relações de poder, gênero e identidade. Ambas apontam que o corpo dançante é moldado por discursos culturais e políticos, o que inclui tanto sua libertação quanto seu condicionamento. Em *Choreographing History* Foster (1998) discute como a dança é uma forma de escrita cultural e como o corpo em cena comunica códigos sociais, especialmente relacionados a gênero. Já em *Sharing the Dance*, Novack (1990) analisa como a dança pós-moderna norte-americana articulou uma nova consciência corporal, especialmente a partir das transformações iniciadas por artistas mulheres. Ambas evidenciam que o corpo dançante não é apenas técnico ou estético, mas também construído culturalmente.

Com os avanços alcançados pelas vagas feministas, o estereótipo da mulher foi mudando ao longo dos séculos, enquanto que o do homem é mantido desde o século XVIII, com pouquíssimas alterações, e ainda foi reforçado por algumas guerras. As ondas de extrema direita que ressurgiram nos últimos anos ajudam a trazer a luz novamente estereótipos de gênero antigos e de submissão feminina, assim como reforçar estereótipos masculinos antiquados e que defendem uma masculinidade tóxica. Temos de estar atentos, é necessária apenas uma crise para que os direitos adquiridos sejam perdidos.

Capítulo II - História da Dança e suas pioneiras

Não te encolhas, mulher, no espaço do mundo, teu lugar é vasto, o horizonte é teu.

Carta a uma mulher, Natália Correia

A história da humanidade desenvolve-se em estreita relação com a história da arte, sendo a dança uma de suas expressões mais antigas. Evidências históricas indicam que a dança surgiu nos primórdios do desenvolvimento humano, configurando-se como uma forma primária e primordial de manifestação simbólica e emocional. Por meio do corpo, seu principal instrumento, o ser humano passou a expressar sentimentos, emoções e experiências coletivas, consolidando a dança como uma linguagem não verbal fundamental nas primeiras formas de comunicação.

Os estudos antropológicos e arqueológicos desenvolvidos por Roger Garaudy (1973), Mircéa Eliade (2016), Marcel Mauss (1943) inferem que as danças primitivas das eras Paleolítica e Mesolítica (9000 a 8000 a.C.) eram baseadas em rituais de sobrevivência das civilizações existentes na época, enquanto as milenares (5000 a 2000 a.C.) caracterizavam-se por rituais sagrados em homenagem a Deuses e Deusas.

Dos estudos desenvolvidos sobre uma possível linguagem corporal que hoje denominamos dança, infere-se que a humanidade se constrói através de um corpo ritual que usa o movimento dançado como forma de afirmar a sua individualidade e de comunicação com o divino. Como refere Garaudy (1973):

Aquele que sabe compreender a dança sagrada conhece o caminho que liberta da ilusão individualista, pois a dança é sua própria natureza, sua vida espontânea e total, para além de todos os fins particulares e limitados: ele se identifica com o movimento rítmico do todo que o habita. (p.16)

Com o passar do tempo constatamos que a relação entre movimento dançado, o sagrado e a individualização do sujeito através do belo são perpetuados. Para a cultura helénica entre os séculos VII e III a.C. para além do objetivo sagrado da dança, esta era considerada um ideal estético de perfeita harmonia estabelecida entre o corpo e o espírito. Isto era fundamental na perspectiva do conceito de *Paideia*, muito comum na cultura helénica, que se utilizava do ensino de arte, política e filosofia com objetivo de construir sujeitos éticos e sensíveis. Igualmente tinha um papel importantíssimo no que tange o treinamento corporal de preparação para a vida militar da época. O mesmo fenômeno ocorre na civilização nipônica e na China Milenar onde a dança tinha como propósito criar consciência corporal no treinamento de lutas.

Com o passar do tempo e o declínio da cultura helênica a dança perde importância, restando-lhe apenas o caráter de diversão e entretenimento. Santo Agostinho (354-430), filósofo e teólogo fundamental na constituição do pensamento ocidental, embora crítico em relação às artes do corpo e às manifestações teatrais, não propôs a total erradicação da dança. Inicialmente tentou integrá-la em contextos litúrgicos, incorporando-a nas festividades sagradas organizadas segundo o novo calendário cristão. Além disso, a dança - especialmente a dança em roda e a dança circular - foi mantida como expressão característica das classes camponesas, que celebravam os ciclos agrícolas, como as colheitas, por meio do movimento corporal ritualizado. O corpo dançante também se fazia presente nas chamadas "festas dos loucos" e nos carnavais, que correspondiam às celebrações dos solstícios de inverno e verão, conforme descrito por Jacques Heers (1924-2013). Vale destacar que, segundo Heers (1987), a Idade Média é um período marcado por repressão e censura ao corpo em movimento pelos teólogos do cristianismo, a dança então é considerada uma atividade pecaminosa. Nesse contexto, as danças populares passaram a incorporar figuras simbólicas como anjos, santos e demônios. Essa apropriação pelo cristianismo primitivo não apenas oferecia uma forma de contornar a censura da época, mas também instaurava um novo modelo de pensamento coreográfico, fundamentado em narrativas alegóricas e acompanhado por um repertório musical especificamente concebido para esse fim.

A partir do século XIII a dança foi banida da liturgia. Apenas no século XV, com a transição da Idade Média para Idade Moderna marcada pelo movimento artístico, cultural, intelectual e científico do Renascimento, uma grande mudança social aconteceu e as cortes começaram a ter uma maior necessidade de exibir suas riquezas para demonstrar poder. Para tal, grandes festas e eventos começaram a ser promovidos e artistas eram convidados para participar da preparação dos espetáculos denominados triunfos. Foi em 1459, na festa de casamento de Tristano Sforza e Beatrice d'Este, na Itália, que foi apresentado o espetáculo chamado *Balletto* em um formato que misturava música, poesia, cenografia, dança e teatro, considerado um marco do início da história do balé.

Já em 1533, com o casamento de Catarina de Medici com o Duque de Orleans, os grandes espetáculos começaram a ser enviados para a corte francesa com objetivo principal de animar e entreter o rei, ainda sem qualquer status de arte. Foram enviados diversos artistas: músicos, dançarinos e o coreógrafo da corte de Florença Baldassari de Belgiojoso que foi um dos responsáveis por transformar o balé em algo mais teatral.

A dança, que até aquele momento era basicamente masculina, teve seu primeiro espetáculo em formato de balé da corte com a participação de mulheres (damas da corte) executando função de corpo de baile, nomeado *O Balé Cômico da Rainha* e apresentado por horas a fio em 1583. Este espetáculo para além de unir dança, música e teatro foi desenvolvido em torno da mitologia da feiticeira Circe e utilizou elementos cenográficos nunca antes utilizados, sendo sucesso absoluto e dando início ao balé clássico.

Este movimento do balé clássico se desenvolveu na Itália em paralelo com a ópera surgida com a estreia na França, em 1597, de *Dafne* de Jacopo Peri. A fusão do balé com a linguagem da ópera foi crucial na constituição da dança enquanto arte, o que fica evidente no teatro elisabetano, na Inglaterra, onde a dança no vocabulário do balé é componente fundamental das criações. Em paralelo surge a ideia de que o ator tinha que ser um artista completo, ou seja, deveria ser capaz de não só interpretar como dançar, ser acrobata, músico, cantor e o que mais fosse necessário.

No século XVII o rei Luís XIV (1638-1715), que era bailarino, financiou e fomentou a dança de tal modo que deslocou o centro de expansão do balé da Itália para a França. O Rei Sol, cognome de Luís XIV, estrelou diversas produções e em uma delas conheceu o músico e bailarino Jean-Baptiste Lully (1632-1687) que teve tanto destaque que se tornou diretor da Academia Real de Música e Dança. Aos poucos Moliere (1622-1673), dramaturgo, ator e encenador francês, que caiu nas graças do rei com espetáculos que representavam sátiras aos costumes da época, se tornou parceiro de Lully e começou a incluir balé em todas as suas comédias e a levar esses espetáculos para o Palácio Real dando-lhes destaque e importância.

O balé inicialmente tinha como paradigma coreológico a criação de desenhos geométricos, refletindo o espaço cênico que era disposto em formato de semi-arena. Com uma pequena parte de plateia e predominância de balcões e camarotes, os espectadores assistiam aos espetáculos de um ponto de vista superior e centralizado. A posterior reestruturação do espaço cênico caracterizada pela elevação do palco e pela disposição frontal dos espectadores — modelo denominado na corte francesa como *la présence* — possibilitou novas formas de composição coreográfica e deu origem ao chamado palco à italiana.

O surgimento do palco à italiana criou uma necessidade dos bailarinos se apresentarem de frente para o público, mesmo quando em deslocamento, trazendo a demanda de uma abertura maior das pélvis, das pernas e dos joelhos para fora, nascendo o *en dehors* base do vocabulário do balé e das suas duas variantes posteriores, dança

clássica e dança romântica. Em 1700, Pierre Beauchamp, professor de Luís XIV e futuro *maître* de balé da Academia Real, começou a criar definições específicas para posições de pés e braços, trazendo mais vocabulário para o balé e ajudando a desenvolvê-lo enquanto arte de forma mais autônoma. Em contraponto, trouxe também uma busca cada vez maior por perfeição técnica, pela rigidez de execução, relegando a parte mais expressiva e artística tão fundamental para a arte.

A busca excessiva por um virtuosismo técnico em detrimento de uma narrativa expressiva é alvo de reparo na publicação, em 1760, de *Cartas sobre a Dança* de Noverre (1727-1810). Com esta obra Noverre idealizou uma nova forma de balé baseada em histórias dramáticas, inscrevendo assim a dança definitivamente nos teatros e abrindo caminho para o romantismo. Era uma tentativa de aproximar a dança da sua forma de arte mais natural, eliminando as artificialidades que o virtuosismo técnico trouxe, deixando de lado parte dos figurinos pesados e que atrapalhavam a fluidez dos movimentos e encorajando os bailarinos a entrarem em contato com a sua alma e mostrarem sua personalidade. Como refere Garaudy (1973):

Assim Noverre definia o *ballet d'action*, isto é, uma ação expressa pela dança: a ação, na dança, é arte de fazer passar emoções e ações à alma do espectador pela expressão verdadeira de nossos movimentos, de nossos gestos e de nosso corpo. (p. 33)

Com a Revolução Francesa, Noverre se exilou na Inglaterra, o financiamento da dança pela corte francesa ficou comprometido e o centro de interesse do balé passou para a Itália com Salvatore Vigano (1769-1821), discípulo de Noverre. Ao lado da sua companheira Maria Medina (1769-1821), bailarina que introduziu inovações importantes na estética do balé europeu, percorreram a Europa expandindo as ideias de Noverre através da *commedia dell'arte* italiana. Apesar de fazer muito sucesso entre os artistas, não convencia a classe dominante da época composta pela nobreza e pelos aristocratas, que valorizavam uma arte mais inflexível e que tentaram ignorá-lo assim como fizeram com a revolução e com a realidade.

Essa busca de fugir da realidade através da arte abre espaço para o surgimento do romantismo no século XIX, século da Revolução Industrial. O indivíduo se torna tema central nas artes e a expressão de sentimentos passa a ter um papel mais importante do que a racionalidade, fazendo com que o artista tenha mais liberdade em expressar-se em suas criações. A liberdade do artista para expressar seus sentimentos foi, nesse período, uma conquista restrita a algumas áreas privilegiadas do mundo da arte, não alcançando

de imediato o campo da dança. Isso se deve, em grande parte, à sua vinculação quase indissociável com a Ópera, cuja audiência era composta maioritariamente por membros da elite conservadora da época — um público que rejeitava qualquer forma de subversão e buscava reproduzir os padrões de luxo e sofisticação da antiga aristocracia. Como resultado, as propostas inovadoras de Noverre e Vigano foram sistematicamente recusadas, abrindo espaço para o surgimento de um novo academicismo, consolidado pelo professor e coreógrafo italiano Carlo Blasis (1797–1878).

Ao longo do período romântico, conhecido como período de ouro do balé, a sua técnica passou por transformações significativas, impulsionadas pelas mudanças estéticas e ideológicas dessa nova era. Observa-se um crescente interesse pela fluidez dos movimentos e pela expressão emocional por meio do corpo, aspectos que passaram a ser fundamentais nas novas narrativas coreográficas. Um marco importante desse período foi a oficialização do uso da sapatilha de ponta pela bailarina Maria Taglioni (1804-1884), elemento que reforçava a busca pela leveza e suavidade dos movimentos, características essenciais ao balé romântico. Além disso, houve uma valorização inédita da figura da bailarina, que assumiu um papel de destaque e idolatria na cena artística. O balé, que até então era essencialmente uma dança de corte, voltada para o entretenimento da nobreza e marcada pelo protagonismo masculino, se transformou. Com o advento do balé romântico a concepção de corpos etéreos, divinos e virtuosos tornou-se central, conferindo maior importância à imagem feminina no palco. Essa mudança refletia, em grande medida, os estereótipos de gênero da sociedade da época, que associavam a mulher a atributos como fragilidade, delicadeza e transcendência. O figurino também mudou: os vestidos pesados e robustos utilizados até o momento dificultavam a execução da nova técnica e a alcançar o objetivo da percepção de leveza que o balé romântico buscava. Os tutus românticos leves, corpetes bem apertados, meias rosadas como as sapatilhas foram adotados para apresentar o primeiro balé do período do romantismo, *Les Sylphide*, em 1832, graças ao italiano Felipe Taglioni (1777-1871). Com suas fadas, elfos e seres sobrenaturais, este balé era capaz de ilustrar a busca do homem pelo inacessível para escapar da realidade.

Já no final do século XIX observa-se um desinteresse pelo balé na França graças ao esgotamento criativo representado pela repetição, a falta de inovação, a redução do papel do bailarino homem - que desinteressou o público masculino que era maioria - e crises políticas e econômicas que impactaram as instituições culturais. Esse fenômeno causou uma nova emigração do balé, desta vez para a Rússia, com Marius Petipa (1818-1910) que propôs uma revolução estética, rítmica e artística, sem rejeitar tecnicamente o

que já se sabia das escolas originais, mas ampliando e fazendo com que a Rússia se tornasse o novo centro do balé mundial. Novamente a precisão dos movimentos e a perfeição na execução de uma técnica cada vez mais complexa ganha importância nesse novo balé acadêmico. Alguns formatos obrigatórios para as obras começam a ser definidos, com um fator hierárquico entre os artistas muito claro no destaque que cada grupo recebia na concepção da história. Com essa mudança, a parte poética da arte deixa novamente de estar na trama e o perfeccionismo torna a arte cada vez mais artificial. Cabe à bailarina, à artista, acrescentar vida e alma na sua própria dança para transmitir ao espectador alguma emoção para além da técnica.

O público da Rússia Czarista era muito seletivo e exigente. Apenas soberanos, seus filhos e os nobres poderiam assistir aos ballets russos através da utilização de títulos, que só eram transferidos para seus herdeiros. Ou seja, a perfeição era demandada pelo público conservador e moralista.

Independente do balé ter assumido e valorizado a figura feminina, a verdade é que durante séculos as representações da mulher nos principais balés de repertório como seres frágeis, dependentes e subjugados por homens poderosos, desempenharam um papel crucial na perpetuação de uma visão social que determinava de maneira clara o papel da mulher na sociedade da época. Essas representações não apenas consolidaram a imagem da mulher como um ser passivo e necessitado da proteção masculina, mas também reforçaram uma visão heteronormativa e monogâmica das relações afetivas. Nesse contexto, as dinâmicas de poder entre os sexos eram moldadas por um romantismo idealizado, que atribuía ao amor um caráter absoluto e transcendental, justificando atitudes de controle, submissão e desigualdade sob a premissa de que tudo seria válido em nome do amor.

A rigidez técnica inerente ao balé clássico, aliada à repressão do corpo da bailarina, manifesta-se tanto nas narrativas representadas quanto no figurino e são evidências claras do seu caráter historicamente opressor dos corpos. Este modelo impõe limitações para que os corpos das bailarinas se tornem meros veículos de reprodução impecável de coreografias de complexidade técnica elevada, o que submete o corpo feminino a normas e expectativas que priorizam a conformidade e a obediência aos padrões estabelecidos, em detrimento da expressão individual ou da liberdade de movimento.

Dessa forma a dança tinha se transformado em mera decoração e estava distante da realidade. As histórias de fadas e elfos imaginários, a artificialidade dos gestos, roupas

e personagens sobrenaturais estavam totalmente desconexas com todas as mudanças políticas e sociais que aconteciam no mundo no início do século XX, período em que o mundo borbulhava em transformação. Para além do avanço da industrialização que reestruturou definitivamente os modelos de trabalho, a guerra trazia um cenário de pobreza, destruição e sofrimento. O surgimento da psicanálise no final do século XIX e seu avanço no início do século XX trouxeram ideias inovadoras e que influenciaram diretamente a arte, como a ideia da existência de um inconsciente capaz de guardar desejos e traumas e gerar conflitos internos entre o que o indivíduo deseja e o que reprime, além da importância dos gestos corporais para expressar a linguagem simbólica do corpo. As vanguardas artísticas na pintura, na música e nas artes plásticas foram encorajadas a explorar mais o psicológico do ser humano para se expressar, assim como o avanço de movimentos da luta operária e feminista em busca de direitos e melhores formas de viver construíram o cenário da sociedade da época. A arte que deve ter como objetivo refletir o mundo em que habita precisava acompanhar essas mudanças e, então, surge a necessidade de reavaliar novas possibilidades e linguagens de expressão do corpo, já que as existentes não cabiam mais no novo cenário.

Parece então que a única forma de se libertar é voltando a um estágio anterior ao da técnica, um estágio primitivo onde o corpo humano tinha liberdade para se expressar, sem amarras e onde o sentimento era o responsável por comandar os movimentos. E essa é a principal busca da dança moderna.

O surgimento da arte moderna trouxe o questionamento da linguagem artística utilizada no Renascimento e a dança não ficou atrás. As histórias contadas pelos balés baseadas em ilusão e distanciadas da realidade deixaram de fazer sentido, principalmente após eclodir a Primeira Guerra Mundial. O cenário da realidade era doloroso demais para ser ignorado pela arte e para que o público geral pudesse se interessar por algo tão artificial quanto o balé se mostrava nesta época. A mecanização do trabalho que surge no século XX também causou a mecanização da vida humana para manipular as novas máquinas. Podemos associar essa manipulação externa do indivíduo com a proposta até o momento do balé clássico, preocupado com a execução. Já a dança moderna vem com um propósito oposto, ou seja, com objetivo de criar movimentos que partam de dentro do ser humano, mesmo que isso signifique expressar o caos desse novo modelo de sociedade.

Contra forças centrífugas do mecanismo implacável da vida contemporânea, a dança moderna afirmou o poder do corpo de se mover de dentro, como um centro autônomo de forças e decisão. Ao contrário do balé clássico, onde

os passos e seus encadeamentos obedeciam a uma ordem pré-fabricada, a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno. (Garaudy, 1973, p. 49)

Enquanto o balé tinha como prioridade a busca pela execução de passos codificados de forma perfeita e por atingir as exigências estéticas da arte do Renascimento, mesmo contra a natureza do próprio corpo, a dança moderna surge com o objetivo de dar ao corpo liberdade para se movimentar de acordo com a intensidade dos seus sentimentos e a necessidade de expressá-los e traduzi-los através de gestos. Ao romper com concepções anti-naturais e deterministas, evidencia que o possível não se opõe ao real, mas dele faz parte constitutiva. Nesse sentido, cabe às artes a tarefa fundamental de revelar essas virtualidades do ser, possibilitando que emerjam, se desenvolvam e contribuam para a construção de uma existência mais ampla, complexa e significativa.

A dança moderna, enquanto forma de expressão artística, permite a manifestação de emoções mais profundas e subjetivas ao libertar a expressão corporal das formalidades impostas por convenções rígidas, favorecendo uma abordagem mais orgânica e autêntica do movimento. O objetivo não é criar um sistema, um único método, é expressar diferentes pontos de vista sem se preocupar com um código padronizado, negando o academicismo do balé.

Nesse contexto, o corpo passa a ser compreendido não mais como um mero executor de formas codificadas, mas como um instrumento sensível de expressão emocional. O tronco e a bacia se tornam pontos centrais para a iniciação dos movimentos, que até este momento eram impostos de fora para dentro pelas extremidades do corpo. O plexo solar, localizado na região abdominal e identificado por autores como Gurdjieff (1975), Jung (1932), Ida Rolf (1977) e Bonnie Cohen (1993) pelo local onde está nossa energia vital e de onde partem nossas emoções e movimentos autênticos, assume um papel essencial na impulsão do corpo que é capaz de ouvir e manifestar o inconsciente, permitindo que este traduza impulsos internos em gestos dinâmicos e significativos. Olhar para dentro e ouvir a respiração também se torna fundamental na criação de movimentos, assim como prestar atenção nos músculos e em todo o fluxo interno do corpo. Dessa forma, a dança busca revelar o que está oculto no interior do ser humano, o invisível, funcionando como uma ferramenta poética de escuta, reconhecimento e comunicação sensível de si com o mundo através da escrita do corpo que ultrapassa as palavras e expressa o que até então não era possível ser dito.

A relação entre emoção e movimento é um dos pilares fundamentais dessa abordagem. A força do gesto não se dá apenas em função da técnica, mas da intensidade emocional que o sustenta. O corpo expressivo se estrutura a partir de dinâmicas como tensão e relaxamento, contração e descontração, criando uma alternância rítmica que dá profundidade e autenticidade à performance. Assim, a dança moderna não apenas propõe uma nova estética do movimento, mas também ressignifica a experiência corporal, transformando-a em um meio de comunicação visceral e sensível.

Apesar disso, não fazia sentido codificar a dança moderna em um conjunto de técnicas e regras pois isso iria contra os seus propósitos essenciais. Mais do que fundar uma nova escola, busca-se uma renovação da forma de compreender e se relacionar com o mundo. Busca-se uma mudança de perspectiva e o surgimento de um olhar mais sensível e subjetivo para as experiências humanas. Encontramos três principais pesquisadores do corpo e movimento que criaram a base teórica que influenciou diretamente a construção e desenvolvimento da dança moderna: François Delsarte (1811-1871), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958).

Os anos que sucederam o desenvolvimento da dança moderna foram marcados por inúmeras personalidades fundamentais e importantíssimas na consolidação desta nova forma de dançar, mas não foi desenvolvida uma técnica homogênea como aconteceu com o balé apesar das diferentes escolas. Diversos coreógrafos e coreógrafas estudaram e desenvolveram suas metodologias a partir de diferentes fontes de inspiração: natureza, sociedade, vida e essência humana foram algumas delas. Enquanto alguns coreógrafos e coreógrafas compunham de forma mais ensaiada e pré-definida, outros trabalhavam de forma mais improvisada.

A dança moderna contribuiu para dar novamente ao homem sua identidade, sobretudo ao desenvolver o sentimento do corpo, como fonte de sua dependência e de sua potência, como receptáculo do mundo real pelos sentidos e como projeção do mundo possível pela ação, e foi por aí que começou, e que devia começar, a reconquista das dimensões perdidas: erotizar nosso relacionamento total com o mundo e dar um estilo aos movimentos do nosso corpo e à nossa vida, despertando em nós o desejo de expressar todo o nosso ser exprimindo o mundo. (Garaudy, 1973, p. 51 e 52)

Apesar dos críticos tradicionais condenarem essa nova dança, aos poucos a dança moderna se desenvolveu e se expandiu simultaneamente nos EUA com Isadora Duncan (1878-1927), Loie Fuller (1862-1928) e Ruth St. Denis (1877-1968) e na Europa a iniciar

esse movimento pela Alemanha com Rudolf Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886-1973). Martha Graham (1894-1991), um dos maiores nomes da dança moderna, foi uma das bailarinas e coreógrafas mais influentes nessa época com o desenvolvimento de um método próprio na busca de exprimir os problemas do ser humano. Pensar a dança como uma formação sensível e intelectual, para além da formação física e corporal, e criar formas inovadoras de expressão através do movimento são algumas das prioridades da dança moderna ignoradas pelo balé.

Nota-se que o balé não deixou de existir e de evoluir enquanto a dança moderna se desenvolvia. A companhia *Ballets Russes*, criada por Sergei Diaghilev (1872-1929), principalmente através de coreografias de Mikhail Folkine (1880-1942), incorporou temas e movimentos folclóricos associados à técnica clássica em suas criações. Nijinsky (1889-1950) foi outro bailarino e coreógrafo importante nessa transformação, quando em 1913 criou um balé que desestruturou a hierarquia entre primeiras bailarinas e corpo de baile, sendo coreografado para o grande grupo e retirou os gestos narrativos e o virtuosismo técnico.

A partir de 1920 a dança neoclássica começa a surgir com Marie Rambert (1888-1982), que fundou uma companhia em Londres, e com George Balanchine (1904-1983), que fundou a Escola de Bailado Americana em 1933, estabelecendo o estilo nos EUA através de criações que tentavam fundir o balé com a dança moderna e trazer temas sem narrativas específicas.

A dança, assim como as demais formas de arte, constituiu-se como uma tentativa de responder às inquietações e aos desafios de seu tempo histórico. Com o advento da Segunda Guerra Mundial e o consequente colapso de valores culturais, sociais e existenciais, emergem críticas e questionamentos em relação à própria dança moderna, levando à necessidade de novas abordagens estéticas e conceituais que refletissem a complexidade do mundo em suas novas configurações.

Merce Cunningham (1919-2009), que fez parte da companhia de dança da Martha Graham durante anos, iniciou seu próprio trabalho a partir de 1953 em conjunto com o músico John Cage (1912-1992). Cunningham começa a questionar a base técnica, os formatos das coreografias e suas narrativas e a buscar novos modos de criar através da sua nova metodologia, a “nova dança”. Para ele, a dança não deve necessariamente ter um significado, narrar uma história, nem exprimir questões do mundo interior ou exterior. Ela deve apenas existir através do movimento, movimento este que por si só já é matéria da dança, seja ele qual for e em qualquer forma de execução no tempo e no espaço. A

“nova dança” extrapola os limites da abstração e esse momento é necessário na evolução da história da dança para nos conduzir a uma reflexão sobre o sentido do dançar e seus princípios, sem estar carregado de vícios ou preconceitos que nos foram enraizados por técnicas e modelos. Porém a abstração por si só é apenas uma transição para um novo começo, não o ponto de chegada.

O ato de dançar carrega em si toda a sua significação. Quando o bailarino dança, não há uma narrativa oculta ou simbologia a ser decifrada: o que se vê é, exatamente, o que se realiza. Essa concepção propõe uma redefinição da dança enquanto arte autônoma, em que o movimento é suficiente em si mesmo — não como meio para expressar emoções, contar histórias ou representar ideias externas, mas como acontecimento pleno no presente. Trata-se de uma afirmação do gesto como realidade sem qualquer intenção metafórica.

A partir da década de 1960 essa nova metodologia promove uma verdadeira revolução na dança, acompanhada pelo surgimento de diversos nomes importantes como Anna Halprin (1920-2021), Yvonne Rainer (1934-), Trisha Brown (1936-2017), Simone Forti (1935 -), Steve Paxton (1939-2024) entre outros, cada um com a sua forma de estudar o corpo e a exploração dos seus movimentos através de improvisação, da relação com o espaço e da integração de outras disciplinas artísticas.

A partir dos anos 1970, com uma consolidação maior da dança contemporânea, Pina Bausch (1940-2009) ganha espaço na cena artística pela exploração da dança teatro na busca por novas possibilidades de expressão do corpo. Para ressignificar essa modalidade, uniu depoimentos dos próprios bailarinos a uma técnica de improvisação guiada que gerava movimentos espontâneos baseados em memórias pessoais dos intérpretes, aproximando a dança da vida comum.

Em síntese, podemos afirmar que a dança contemporânea se desenvolve marcada por uma constante reinvenção, com um repertório tão vasto e plural que nos dificulta a sua definição e catalogação, o que a torna cada vez mais interessante e autêntica. Incorporando elementos do teatro, das artes visuais e da performance, os coreógrafos e coreógrafas passaram a abordar temas políticos, sociais e identitários, utilizando o corpo como ferramenta de crítica e reflexão. A globalização e o avanço tecnológico característicos do século XXI influenciaram a dança contemporânea como facilitadores do intercâmbio cultural, o que possibilitou a promoção de colaborações e experimentações internacionais. Além disso, a incorporação de tecnologias digitais trouxe novas dinâmicas para a poética artística, refletindo na criação do artista contemporâneo,

na experiência de diálogo com o público e expandiu os limites tradicionais da dança ao incorporar elementos interativos e multimídia. Nesse contexto, a dança contemporânea passou a valorizar a multiplicidade de corpos e narrativas, promovendo uma estética que dialoga com as transformações sociais e culturais da atualidade e refletindo um cenário artístico em constante evolução até os dias de hoje.

Capítulo III - Três mulheres, três tempos, um só corpo

*Na dança comemos imagens,
salivamos ideias
e trituramos medos”
Marlene Monteiro Freitas*

A importância das denominadas pioneiras da dança moderna na construção da história da dança é inegável e não faltam referências importantes para estudar e compreender o impacto deste movimento pioneiro na transformação da forma de pensar a dança e a coreografia com fortes implicações na contemporaneidade. Para dar luz ao papel feminino e sua contribuição para a história, será explorado o trabalho de três mulheres que quebraram paradigmas e romperam com o status quo no desenvolvimento de suas metodologias, abrindo espaço para que as vozes das mulheres, seus desejos e angústias, fossem ouvidos através da escrita do corpo. Mulheres que coexistiram, mas cujo trabalho pertence a três tempos diferentes e que criaram métodos inovadores e diferentes entre si capazes de expressar a necessidade de liberdade de um mesmo corpo.

Isadora Duncan

O século XIX caracteriza-se por uma sociedade estruturada sob valores patriarcais, na qual o papel feminino estava restrito à esfera privada e as limitações sociais, políticas e econômicas impostas às mulheres eram uma realidade. A ausência de direitos civis, o acesso limitado à educação formal, as restrições ao trabalho e à propriedade figuraram entre as principais reivindicações do movimento feminista entre 1850 e 1927, período em que a luta pelo direito das mulheres ao voto despontava como sua principal bandeira. Nesse momento da primeira vaga feminista as mulheres também já começam a questionar a falta de autonomia que têm sobre o próprio corpo e a sua identidade. Efetivamente, as mulheres pouco decidem sobre seus casamentos, sobre o seu desejo de ter ou não ter filhos, sobre seu trabalho e sua vida em esfera pública. As mulheres da classe média são propriedade dos pais e depois dos maridos, as da classe trabalhadora dos seus patrões, que quando as contratam pagam pouco e ainda praticam diversos abusos, isso sem entrar no mérito da mulher negra que ainda traz todas as consequências da escravidão muito pouco consideradas nesta época pelo movimento. A

esperança dessas mulheres era que o direito de votar e eleger seus próprios líderes trouxesse a possibilidade de fazer leis que também as beneficiassem, já que as leis que vigoravam tinham sido criadas por homens brancos de classe média e só beneficiavam a eles mesmos.

Numa altura em que liberdades eram cerceadas e as mulheres não podiam viver em sua plenitude, Isadora Duncan (1878-1927), uma mulher revolucionária em seu contexto histórico, decidiu questionar o balé clássico, que era a principal dança executada na época, e tudo que ele carregava consigo.

Isadora Duncan foi uma bailarina, professora e coreógrafa, nascida em São Francisco, Califórnia, em 1878. Começou a dançar balé com quatro anos de idade e desde então incomodou-se com a falta de naturalidade desta técnica, a rigidez de movimentos e a forma mecânica com que os passos eram ensinados e executados. Logo desistiu das aulas de balé e aos onze anos já ensinava o seu próprio estilo de dança às outras crianças. Isadora Duncan dizia que as aulas de balé pareciam um treinamento físico, uma ginástica, cujo objetivo era buscar movimentos perfeitamente executados sempre da mesma forma, sem qualquer associação do corpo com a mente, mente essa que somente se cansava de tanta disciplina e rigurosidade. Isso era o oposto do que Isadora Duncan definia como dança. Para ela, dançar tinha relação direta com a alma e o corpo servia apenas como instrumento para executar o que a bailarina sentia: “Isto é exatamente o oposto de todas as teorias em que fundei a minha escola, através da qual o corpo se torna transparente e é um veículo para a mente e o espírito” (Duncan, 2016, p. 186).

Determinada a dançar um estilo de dança diferente que representasse a natureza e fosse capaz de expressar o que viesse da alma, Isadora Duncan desenvolveu uma técnica capaz de utilizar a fluidez natural do corpo, de forma livre e que possibilitasse que a dança deixasse de ser entretenimento puro e simples para virar arte.

A sua filosofia de vida e de arte, considerada transgressora para os padrões da época, foi o que guiou a sua busca pela dança com liberdade e isso passava principalmente por libertar o corpo feminino e dançar a sua vida. O primeiro passo era retirar parte das amarras que tinham sido colocadas no corpo das bailarinas e, portanto, a sua dança é pela libertação do corpo até aquele momento oprimido por corpetes, saias longas e pesadas, personagens de ninfas e fadas, dando lugar a sua pura expressão capaz de interpretar a real missão do corpo feminino.

Com os pés descalços e túnicas leves e largas que facilitavam o movimento livre e acabavam por mostrar partes do corpo antes proibidas, Isadora Duncan surge com sua

dança livre e naturalista. Com inspiração na cultura helênica, achava o corpo humano belíssimo demais para ser escondido e para ter seus movimentos limitados por técnicas severas e restritivas. Pelo contrário, sua busca pelo movimento autêntico conectado com a alma trazia liberdade aos corpos que dançam e aumentava a possibilidade de que todos os corpos fossem capazes de dançar.

Com desejo de expressar os sentimentos humanos através da dança, a metodologia de Isadora Duncan foi sendo desenvolvida tendo o corpo como ferramenta capaz de demonstrar o que vinha da alma com movimentos inspirados na natureza e executados de forma espontânea e em perfeita harmonia.

A grandeza da alma encontrou a livre expressão na beleza do corpo, quando o ritmo do movimento correspondia ao ritmo do som, quando os movimentos do corpo humano eram um só com o vento e o mar, quando o gesto do braço de uma mulher era como o desdobramento de uma pétala de rosa, a pressão do seu pé sobre o prado era como uma folha que o vento faz dançar ao cair sobre a terra. (Duncan, 2016, p.244)

Para desenvolver e propagar a sua arte, Isadora Duncan criou uma escola que ensinava crianças esse novo método baseado em calma, beleza e harmonia, o que era fascinante porque elas eram capazes de entender o que deveriam fazer mesmo quando não haviam palavras capazes de explicar exatamente o que era esperado. Segundo Duncan (2016):

Os meus poderes de ensino pareciam realmente estar na fronteira do maravilhoso. Tinha só de manter as minhas mãos na direção das crianças e elas dançavam. Nem sequer parecia que as ensinava a dançar, mas era como se abrisse um canal pelo qual o espírito da dança fluía através delas. (p. 329)

A sua nova abordagem à dança rejeitava as técnicas convencionais do balé clássico, buscando uma expressão corporal que emergisse de movimentos naturais e espontâneos, mas não se tratava necessariamente de improviso. Sua metodologia enfatizava gestos naturais do ser humano como caminhar, correr e saltar, realizados de forma fluida e orgânica, com o intuito de reconectar o corpo ao seu ritmo inato, muitas vezes suprimido pelas convenções sociais e artísticas. Isadora Duncan valorizava a escuta da natureza, entendendo o movimento como uma sequência contínua de transformações, onde cada gesto se desdobra no próximo gesto e assim sucessivamente. A respiração natural era considerada fundamental nesse processo, servindo como elo entre o corpo e a

emoção, e permitindo que a dança se tornasse uma manifestação autêntica da alma humana.

A técnica lhe parece sem interesse: fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do ser humano perdidos há anos, escutar as pulsações da terra, obedecer a lei gravitacional feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências, consequentemente encontrar uma ligação lógica onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis o seu método. (Bourcier, 2001, p. 248)

Isadora Duncan acreditava que havia um motor no nosso corpo de onde partiam os movimentos que vinham da alma, motor este localizado no plexo solar capaz de se expandir e expressar as emoções. A partir deste motor, o corpo era capaz de dançar e construir movimentos que depois poderiam ser ensinados e repetidos por outras pessoas.

Enquanto sua arte era frequentemente considerada inapropriada nos Estados Unidos, na Europa Isadora Duncan foi amplamente aceita como uma intelectual artística. Note-se que apesar de ter sido aceita no meio europeu, com principal enfoque na cultura francesa e inglesa, ainda assim, conseguiu desafiar os limites do aceitável na Europa, exibindo seu corpo e adquirindo uma reputação de artista desnuda o que a conotava ao vaudeville. Isadora Duncan não se deixava abalar pelas críticas e frequentemente respondia a ataques com movimentos, conceitos e figurinos ainda mais provocativos. Ela queria mostrar ao mundo que todas as mulheres deveriam ter o direito de expressar sua sensualidade da maneira que escolhessem e essa postura ajudou não apenas a revolucionar os princípios da dança, mas também a moldar a percepção pública da nova mulher, da mulher moderna. Compartilhava o desejo por liberdade política e corporal das sufragistas da mesma época, ao mesmo tempo em que criava um novo repertório de movimentos.

Este novo vocabulário permitia que a dança narrasse histórias boas e ruins, tristes e felizes, cômicas e trágicas, de acordo com o interesse artístico e de acordo com que os gregos já tinham permitido. De forma até um pouco anárquica Isadora Duncan foi capaz de abrir novamente esse espaço, o que rompia claramente com os interesses do balé clássico e romântico. Apesar disso, muitas posições e passos do balé estavam presentes em suas coreografias, juntamente com gestos da pantomima e músicas românticas que ajudariam a encontrar o sentido da arte na própria dança, fundamental na sua metodologia, mas que também trazia limitações.

Os bailarinos e bailarinas da sua escola eram jovens e abdicaram ao culto da preparação física do corpo fundamental na prática do balé para abrir espaço para mostrar a própria alma através da dança. Para que isso fosse possível era necessário pensar menos na perfeição técnica e se deixar levar pelo que fosse capaz de inspirar no alcance da sua sensibilidade naturalmente. A música clássica seria ferramenta fundamental nesse processo por ser capaz de trazer a inspiração necessária para que o corpo reproduzisse de forma livre e autônoma o que tivesse vontade e com isso cada movimento teria sempre um significado.

Isadora Duncan concebe o corpo e o movimento como meios essenciais para alcançar a unidade desejada entre o ser humano e sua expressão artística. Sua abordagem à dança se caracteriza pela recusa da sistematização e pelo privilégio da movimentação espontânea e natural de cada indivíduo. Para Isadora Duncan, o movimento natural não é resultado de um treinamento rígido nem de uma técnica codificada, mas sim uma manifestação orgânica e autêntica que emerge da individualidade de cada corpo em sua interação com o mundo. Além disso, os gestos concebidos pela coreógrafa podem iniciar em qualquer parte do centro do corpo e propagar-se de maneira fluida e contínua. Essa dinâmica remete à fluidez dos elementos naturais, como o movimento das ondas e o fluxo dos ventos, refletindo uma perfeita harmonia. Sua proposta rompe com os padrões tradicionais da dança acadêmica e reforça a ideia de que o corpo, ao se movimentar de forma instintiva, torna-se um canal expressivo de emoções e sensações que transcendem a técnica formalizada.

O olhar para o passado helênico daria liberdade para que surgisse a bailarina do futuro, que ao invés de dançar sob a forma de um personagem mítico qualquer representaria a sua própria forma de mulher, o seu próprio corpo feminino expondo, respeitando e venerando suas partes antes proibidas. Apenas assim seria possível transcender a essência individual, eliminar todos os seus vestígios e alcançar a representação da mulher universal. Ao questionar e criticar a artificialidade do balé clássico, abriu espaço para um recomeço na dança inspirado em um impulso interno e vital e deu início à dança moderna que “surgiu para fabricar algo com uma máquina altamente aperfeiçoada – para expressar apenas o que é próprio da experiência pessoal, transformado e elevado acima do lugar comum e do pessoal pelo processo da criação artística, da forma estética” (Martin, 1930, p. 244).

Apesar das dificuldades que encontrou ao longo da vida em ser mulher, ter filhos e ser artista, sua carreira artística foi longa e cheia de revezes. Sua vida foi repleta de

acontecimentos positivos e de aclamação artística, mas também foi marcada por acontecimentos fraturantes, tais como a perda dos filhos e vários relacionamentos amorosos abusivos.

Com o seu objetivo principal sendo manter e expandir sua escola para crianças, realizou diversas turnês de sucesso para angariar fundos. Propagou sua nova visão sobre a dança, mesmo para quem não conseguia compreender ou aceitar. Consequentemente, dada a sua personalidade e proposta artística arrojada foi amada por muitos que se identificavam com este novo olhar, e rejeitada por uma camada de público mais conservadora. A partir da análise de sua personalidade artística, torna-se inevitável reconhecer Isadora Duncan como uma figura pioneira da dança moderna. Ainda que, sob uma perspectiva anacrônica, se possa dizer que ela "reinventou" a gramática do balé, seu maior legado não reside na criação de uma nova técnica codificada, mas na elaboração de uma metodologia original voltada ao processo criativo e ao movimento improvisado. Isadora Duncan não apenas rompe com os padrões estéticos de sua época, mas inaugura um novo paradigma na dança onde a expressividade individual e a escuta sensível do corpo ganham centralidade.

Apesar de não ter desenvolvido uma técnica e doutrina precisas, desenvolveu uma metodologia sólida alicerçada num corpo expressivo através da criação da sua própria escola. A existência de pouca documentação escrita sobre a sua metodologia fez com que o seu legado fosse passado apenas por suas discípulas, o que dificultou a sistematização da sua escola e continuidade do seu vocabulário técnico-artístico. Ainda assim, mesmo após a sua morte em 1927, é notório que o seu trabalho foi essencial para o nascimento de uma nova forma de dançar e de ver a dança. Uma dança diferente guiada pela alma como motor do movimento do corpo, seu intérprete, através do retorno ao início e à rejeição do status quo com objetivo principal de libertação. A libertação de todos, mas em especial da mulher.

Apesar do contexto social dominado pelo patriarcado em que viveu Isadora Duncan, ela foi um ser livre e ignorou muitas das restrições impostas às mulheres. A sua busca pela liberdade corporal contrariou e até chocou a sociedade daquela época por representar a rebeldia feminina na busca por autonomia. A sua forma de viver também desafiava o ideal construído para uma mulher nas normas burguesas, ao ter diversos parceiros amorosos e ter filhos mesmo sem se casar. Utilizou de muitos dos seus relacionamentos para patrocinar seu sonho de ter a sua escola, enquanto naquela época os casamentos em geral serviam para limitar a vida das mulheres, ainda mais na esfera

pública, e torná-las submissas. Isadora fazia o que queria e esta atitude por si só já não era comum entre as mulheres da sociedade da época, apesar do desejo de milhares. Transgressão poderia ser seu sobrenome.

A sua arte foi essencial enquanto instrumento de crítica social, principalmente por emancipação feminina, e para a evolução da mulher artista que começa a sair de posição de objeto de decoração para assumir a posição de sujeito criador. A liberdade de corporemente-espírito pregada e idealizada na sua carreira artística e na sua vida pessoal era compartilhada com o desejo das lutas feministas, mesmo que ela não tenha se associado ao movimento.

Uma visão revolucionária e inovadora sobre o corpo feminino e o poder da mulher sobre ele foi tatuada na sua trajetória de vida e na arte, o que mudou radicalmente o rumo da história da dança e da inserção da mulher em seu contexto. Sua atuação como bailarina, pedagoga e mulher foi decisiva para transformar os rumos da dança no século XX, abrindo caminhos para que outras pioneiras da dança moderna desenvolvessem seus próprios métodos e poéticas corporais.

Martha Graham

O término da Primeira Guerra Mundial, em 1929, deixou a Europa profundamente devastada e com urgente necessidade de reconstrução. Paralelamente, os Estados Unidos consolidavam-se como uma potência emergente tanto no âmbito econômico, quanto cultural.

A crise de 1929, desencadeada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York, provocou uma depressão econômica de proporções globais. O colapso financeiro levou inúmeras empresas à falência, agravou o desemprego e acentuou a pobreza em diversos países. Esse contexto de instabilidade socioeconômica favoreceu a ascensão de regimes autoritários e contribuiu para o acirramento das tensões políticas que culminariam na eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939.

Em meio a um contexto de conflitos, miséria e destruição, destaca-se a trajetória da professora, bailarina e coreógrafa Martha Graham, nascida em 1894 nos Estados Unidos. O cenário político, social e econômico mundial do início do século XX demandava uma profunda transformação nas expressões artísticas. A dança, até então representada majoritariamente pelo balé europeu — de caráter elitista e com códigos estéticos enrijecidos — clamava por renovação. Nesse processo, Isadora Duncan, como já mencionado neste trabalho, rejeitou os preceitos do balé clássico e, juntamente com

outras pioneiras, abriu caminho para o surgimento da dança moderna, concebida como uma forma de expressão mais livre, voltada à representação da natureza, da beleza interior e da libertação do corpo feminino.

No entanto, para Martha Graham, essas propostas ainda eram insuficientes. Embora compartilhasse da ideia de que a dança precisava ir além da simples execução técnica codificada, ela divergia quanto à centralidade da natureza como fonte de inspiração. Em sua visão, a dança deveria emergir da experiência humana, explorando tensões emocionais e psicológicas por meio de uma linguagem corporal própria.

Influenciada pelas ideias da psicanálise - especialmente pelas teorias de Carl Gustav Jung (1875-1961) - e pelo movimento do expressionismo, Martha Graham defendia que o corpo possui a capacidade de expressar nosso inconsciente e revelar aspectos ocultos da psique por meio do movimento. Para que essa expressão fosse autêntica, seria necessário abandonar a ênfase tradicional nos movimentos das extremidades corporais, como braços e pernas, e concentrar-se nos gestos originados no centro energético do corpo, particularmente no plexo solar. Esse foco nos permitiria acessar e exteriorizar emoções profundas e enraizadas de maneira visceral. Dessa forma, Martha Graham sustentava que não existe gesto corporal sem significado: todo movimento que emerge de dentro para fora carrega um propósito e expressa alguma verdade antes reprimida nas nossas emoções. Para a coreógrafa, a dança deveria ser veículo de expressão de verdades humanas universais, tais como o medo, o amor, o conflito, a culpa e o desejo.

A atenção direcionada à respiração e à musculatura da região abdominal é fundamental para Martha Graham na construção da sua técnica denominada *contract and release*. A partir do plexo solar há a concentração de uma tensão interna que desencadeia uma contração. Essa energia concentrada se distribui de forma fluida e expansiva para o resto do corpo por meio do movimento de relaxamento. Com a repetição desses ciclos de contração e liberação, o corpo seria capaz de acessar o seu arquivo de emoções e sentimentos e expressá-los na forma de dança.

Com respiração e movimento trabalhando em conjunto, é possível incluir ferramentas para enriquecer a técnica, como a utilização do chão enquanto recurso complementar aos movimentos do corpo. O processo de desequilíbrio do corpo, queda ao chão e sua retomada a verticalidade era capaz de simbolizar a vida em sociedade onde ganhamos e perdemos vezes sem fim, mas nunca paramos de tentar no nosso máximo esforço.

Graham realiza assim antítese entre a extensão do corpo, por um momento sem peso, e a revanche deste peso, antítese evidentemente simbólica. Esboçado por Ruth St. Denis, este movimento é muito empregado por Doris Humphrey. Mas tudo está intimamente ligado numa gramática corporal original. (Bourcier, 2001, p.279)

A construção desta gramática corporal original trata-se basicamente de não se limitar a reproduzir códigos preexistentes, mas sim se propor a construir uma linguagem própria e singular a partir da escuta do corpo e de sua relação com o espaço e o tempo, como descreve Louppe (2012).

A técnica desenvolvida por Martha Graham é original por ter sido criada baseada no indivíduo, no ser humano inserido em seu contexto social, e ter como finalidade coreográfica permitir que o indivíduo utilize do seu próprio corpo para expressar-se, diferente da proposta do balé. Dessa forma, estabelece-se uma conexão direta com o espectador, que é convidado a buscar no corpo do bailarino e da bailarina a sua verdade, participando ativamente do processo de identificação. A teatralização e a representação dramática desempenham papel fundamental para que o público compreenda a ideia central do espetáculo e se deixe envolver emocionalmente. Cenários em movimento, figurinos poderosos e combinação da fala com a dança também auxiliavam nessa identificação do espectador. Aliás, a música também funcionava como um cenário para a dança e a interpretava, não o contrário. Graham (1991) disse: “I think that it’s important to state that the dance does not interpret the music; the music is a setting for the dance” (p.224).

Enquanto desenvolvia uma metodologia capaz de ensinar seus alunos pouco experientes foi descobrindo sua técnica naturalmente. Embora a formalização da codificação de uma técnica não tenha sido seu objetivo principal, uma metodologia base para a dança moderna foi desenvolvida e altamente difundida por Martha Graham e seus inúmeros discípulos.

A coreógrafa defendia que o aprendizado da dança, assim como da vida, era feito através de prática. Na prática da dança é possível identificar os obstáculos, as facilidades e aprimorar os movimentos e sensações, o que faz com que a dança seja eterna e esteja em constante evolução. Apesar da performance da bailarina aparentar facilidade e glamour, alcançar esse estágio exige muito esforço, muita prática e também muita frustração e recomeço. Recomeçar incontáveis vezes é a rotina de trabalho do artista e

acreditar que são as tentativas e erros que criam a memória da dança no nosso corpo para alcançarem limpeza e precisão em sua execução é fundamental.

Durante esse processo de construção do corpo para a dança, corpo este “que deve ser significativo, que deve poder afirmar os contrários: a lei cósmica de gravidade que atrai o homem para o chão, seu voluntarismo muscular que lhe concede a possibilidade de se refazer” (Bourcier, 2001, p.279). É necessário ter curiosidade e encarar o desconhecido sem medo, permitindo que as sensações que partem de dentro de nós gerem os movimentos necessários para expressá-las. É a partir daí que a bailarina se comunica. O corpo é o instrumento da comunicação do seu interior com o público, sem a necessidade de palavras.

For all of us, but particularly for a dancer with his intensification of life and his body, there is a blood memory that can speak to us. Each of us from our mother and father has received their blood through their parents and their parents' parents and backward into time. We carry thousands of years of that blood and it's memory. (Graham, 1991, p.9 e10)

A sua primeira inspiração na dança foi ao assistir um espetáculo de Ruth St. Denis (1879-1968) com seu pai em Nova Iorque, que a fez se apaixonar imediatamente e decidir ser bailarina. Alguns anos depois, com o apoio dos seus pais, em 1916 começou seus estudos na *Denishawn School*, escola de dança de Ruth St. Denis e Ted Shawn (1891-1972), onde teve diversas aulas de dança baseadas na técnica de François Delsarte (1811-1871), assim como expressão corporal, dança oriental e piano, com treinamento bem rígido e intenso. Participou de diversas turnês com a *Denishawn Company* quando em 1923 conheceu o dramaturgo John Muray, que ofereceu uma oportunidade na *Greenwich Village Follies*. Aceitou a oportunidade devido a problemas financeiros que sua família atravessava e que a colocaram num período de sobrevivência limite, passando por diversas restrições. Apesar de não ter sido por escolha própria, essa mudança abriu caminho para que Martha Graham mais tarde, em 1926, pudesse criar sua própria companhia em Nova Iorque, inicialmente apenas formada por mulheres, desenvolvendo uma técnica revolucionária mais focada nos conflitos humanos internos, na psique humana e em arquétipos femininos.

A personagem feminina foi o centro das suas principais criações, colocando a mulher em uma posição de exposição e liberdade nunca antes permitido na história da dança ocidental. Em 1929 estreou a primeira coreografia em grupo, *Heretic*, que retratava uma mulher solitária em busca de aceitação e pertencimento face à um grupo que a rejeita.

Em seu primeiro solo *Lamentation*, em 1930, ela expressa a dor e sofrimento do luto como emoção arquetípica da mulher de maneira universal. Esta obra, que foi um marco na história da dança moderna, exemplifica com precisão a construção de uma gramática corporal própria, fundada na interioridade emocional e na expressividade simbólica do corpo. A bailarina encarna o luto como emoção arquetípica e universal das mulheres com o objetivo não de contar uma história sobre ele, mas de personificar o próprio luto através de gestos dramáticos e recursos cênicos capazes de transcender a experiência do sofrimento da perda. O corpo é moldado por um tubo elástico que restringe os movimentos, mas é capaz de mostrar o sofrimento através das tensões e extensões executadas pela solista, o que rompe com o conceito de que a dança precisa de grandes movimentações do corpo livre no espaço para ser compreendida. Para além de ser um exemplo da influência do movimento expressionista na dança, foi tão icônico que é dançado como repertório até os dias de hoje.

Em 1938, Martha Graham começou a abrir espaço para homens em sua companhia e o primeiro bailarino foi Erick Hawkins (1909-1994), protagonista masculino ao seu lado em várias obras e com quem veio a ser casada por seis anos. Um outro bailarino importante, que fez parte da *Martha Graham Dance Company* por um breve período de tempo foi Merce Cunningham (1919-2009), mas a cooperação durou pouco por diversos conflitos de ideais artísticos entre os dois. A partir de 1950 a bailarina Matt Turney (1925-2009) entrou na sua companhia abrindo espaço para multiracialidade na dança moderna, o que era uma barreira nos Estados Unidos naquela época. Atuou como bailarina principal até 1972, com destaque na versão filmada da obra *Appalachian Spring* em 1958 onde interpretava a personagem *pioneer woman* numa coreografia que denunciava a escravidão industrial e o puritanismo.

Mesmo após incluir bailarinos homens em sua companhia, é notória a necessidade de Martha Graham em expressar os sentimentos, opiniões e necessidades da mulher em seus trabalhos. A exposição da complexidade da mulher e do seu desejo sexual foram tabus quebrados pela coreógrafa que inovou ao inverter a relação predominante entre homens e mulheres na arte. Até então o artista criador era o homem e a mulher seu objeto de desejo, sua inspiração. Nas obras de Martha Graham, a mulher virou a artista criadora externando toda sua genialidade, enquanto o homem é colocado em posição do objeto desejado.

Esse deslocamento no contexto criativo é muito fácil de ser observado em sua obra *Clytemnestra* que estreou em 1958 e deu foco a personagem feminina em uma

narrativa que antes era centrada no homem na tragédia Agamenon do dramaturgo Ésquilo (525 a.C. - 456 a.C.). Com movimentos poderosos e dramáticos a representação de temas como poder, destino e vingança são utilizados para dar destaque à personagem feminina e destinando um papel coadjuvante aos personagens masculinos.

Apesar dos arquétipos tradicionais femininos estarem presentes em seus trabalhos em forma de feiticeiras, prostitutas e mães, Martha Graham foi capaz, como tão bem analisou Harding (1935), de representar diversas possibilidades de mulheres e todos os seus desejos por mais contraditórios que pareçam em uma única personagem feminina. Segundo Harding (1935), “A alma da mulher é uma unidade complexa e paradoxal, contendo tendências e impulsos opostos que precisam ser integrados para que ela alcance a totalidade psicológica” (p.52), ou seja, ela não é uma única coisa e cabe a ela decidir qual das suas personas vai externalizar em cada momento da sua vida. Através da dramatização exacerbada das suas protagonistas Martha Graham trata suas mulheres de forma bem emotiva, até exagerada, na tentativa de mostrar todas as emoções e ambiguidades que existem dentro de nós.

A segunda onda do feminismo estabeleceu-se a partir de 1960 em estreita consonância com um dos períodos mais significativos da história da dança moderna, depois de um período de relativa inatividade do movimento. Nesse contexto de inquietação, emergiram figuras femininas de grande relevância artística nomeadamente coreógrafas e intérpretes que passaram a desempenhar um papel fundamental na representação das vozes historicamente silenciadas. Certamente Martha Graham foi uma delas e sua contribuição na construção de uma nova visão do feminino, amplificando os sentimentos oriundos da mulher e dando importância a algo que era visto por muitos apenas como histeria e desequilíbrios emocionais é inegável. A sua forma de viver, como se possuísse todos os direitos que os homens desfrutavam, não era algo comum na época em que despontou enquanto artista, mas certamente serviu de exemplo para muitas outras que vieram em seguida.

Martha Graham teve uma vida longa, assim como sua carreira, e contribuiu de forma ativa na construção e perpetuação da dança moderna, sendo considerada uma das maiores artistas do século XX. Recebeu diversas premiações em reconhecimento pelo seu trabalho e seu pioneirismo, inclusive o de tesouro nacional dos Estados Unidos em 1976 ao receber a Medalha Presidencial da Liberdade. Aos 75 anos realizou sua última performance como bailarina em *Cortege of Eagles* (1970), uma peça que revisita a mitologia grega tratando de tragédia e poder feminino, temas muito comuns nas suas

obras. Quando percebeu que não conseguiria mais dançar e começou a ver bailarinas jovens interpretando os seus papéis, sua vida perdeu o sentido. Foi vítima de uma depressão que a fez se entregar ao alcoolismo, mas se reergueu com o apoio do advogado Ron Protas, que mais tarde viria a ser o diretor artístico e herdeiro da sua companhia. Em 1976, aos 82 anos, Martha Graham voltou a atuar como coreógrafa e saiu em uma turnê de onze meses com a sua companhia. Essa retomada foi importante não só para a sua obra, mas para a história da dança que pôde contar com mais de cento e oitenta contribuições de Martha Graham durante os seus 70 anos de carreira. Sua última obra foi *Maple Leaf Rag* (1990), que estreou quando ela já tinha 95 anos. A coreografia teve um tom irônico e cômico com um conteúdo reflexivo sobre sua carreira, apesar de contrastar com o estilo impresso em seus outros trabalhos. Morreu aos 96 anos em 1991.

Martha Graham transformou a história da dança ao criar uma nova linguagem de movimento, capaz de expressar emoções intensas como paixão, ódio, dor e êxtase, conferindo à dança um potencial expressivo e político inédito. Ao colocar a mulher no centro de suas obras e narrativas corporais, Martha Graham não apenas redefiniu os parâmetros da dança moderna, mas também contribuiu significativamente para a visibilidade feminina nas artes performáticas. Seu legado permanece vivo por meio de sua companhia, que continua a difundir sua técnica e filosofia artística junto às novas gerações de bailarinos e bailarinas. Sua técnica estruturou a dança contemporânea, fazendo parte dos currículos de quase todas as formações em dança ainda hoje.

Pina Bausch

No período pós-Segunda Guerra Mundial, diante de mais um colapso dos valores sociais e culturais vigentes, a dança passou por um processo de reavaliação profunda que se intensificou nas décadas de 1950 e 1960. A crença de que o avanço tecnológico seria um caminho para construir uma sociedade melhor ficou abalada depois que esse progresso foi utilizado para destruição em massa. Instituições como Igreja e Estado que eram respeitadas por sua moralidade foram cúmplices de regimes totalitários, a busca por uma sociedade mais justa foi massacrada pelo genocídio e extermínio de populações, a estrutura social patriarcal organizada entre o homem provedor e a mulher dona de casa foi fortemente questionada e desestabilizada pela pobreza e necessidade das mulheres trabalharem durante a guerra. A Europa, que até aquele momento se via como a centralidade cultural e moral do mundo civilizado, sai da guerra destrocada.

Nesse contexto, a dança moderna que assumiu o desafio de expressar de forma intensa e crítica as angústias e as possibilidades do mundo moderno, buscava elaborar novos signos capazes de dar conta dessas transformações. Porém começam a surgir artistas dispostos a romper com esses pressupostos e rejeitar suas linguagens corporais para desenvolver novas proposições estéticas que, especialmente nos Estados Unidos, foram protagonizadas por coreógrafos como Merce Cunningham (1919-2009) e Alwin Nikolais (1910-1993). Esta ruptura abriu caminho para o que viria a ser denominado dança pós-moderna.

A ideia desse novo modelo é que o movimento por si só é o objetivo da dança, sem comprometimento com expressão de emoções ou narrativas, como um elemento autônomo e independente de significado externo. A dança simplesmente existe através da dinâmica do corpo em processo de experimentação de movimentos e uma composição coreográfica não está limitada a nenhuma técnica de movimentação específica, ela apenas existe de forma orgânica a explorar os movimentos naturais do corpo de forma abstrata.

Nos anos 1960 e 1970, surge uma nova geração de coreógrafos e coreógrafas que propõe dar continuidade a proposta de incorporar movimentos cotidianos na linguagem da dança, mas privilegiando uma composição coreográfica menos complexa e estruturada, mais baseada na construção do movimento através da sua experiência subjetiva. O gesto dançado deixa de ser elaborado a partir de estruturas rígidas e passa a emergir de processos intuitivos, nos quais o sentir do corpo em ação ganha protagonismo. Com o objetivo de preservar essa simplicidade e evitar elementos que pudessem desviar a atenção do movimento em si, recursos cênicos como figurinos, iluminação e cenários eram frequentemente reduzidos ao essencial. Além disso, a escolha dos espaços de apresentação refletia essa mesma lógica: qualquer lugar podia se tornar ambiente propício para dançar, o que contribuía diretamente para a ampliação de seus limites estéticos tradicionais. O fortalecimento de uma estética mais despojada, experimental e acessível surgia e permitia investigar novas formas de movimento e de ocupar espaços antes impensados, assim como de compor com som e silêncio e de interagir com elementos cotidianos do ambiente urbano. O estilo minimalista apesar de ter durado pouco, teve importância histórica para inspirar artistas como Trisha Brown (1936-2017), Lucinda Childs (1940-) e Steve Paxton (1939-2024), por exemplo.

Entre as décadas de 1970 e 1980, espaço plástico e cenográfico, ambiências sonoras, composição musical e espaço cênico já foram incorporados novamente à dança. Nesse período, a cena coreográfica europeia assistiu ao surgimento de novas vozes

femininas, como Maguy Marin (1951–) e Mathilde Monnier (1959–), cuja produção artística se caracteriza por uma postura crítica em relação às convenções coreográficas estabelecidas. Embora ambas possuam sólida formação técnica, seu interesse não reside na exibição da técnica em si, mas na criação de obras que problematizam e reconfiguram os sentidos da dança contemporânea. Retomando temáticas subjetivas, sociais e políticas que haviam sido, em grande parte, abandonadas por gerações anteriores, essas coreógrafas propõem uma abordagem mais experimental, transgressora e engajada, ampliando os horizontes da criação em dança na Europa.

O ponto principal que os movimentos pós-moderno e contemporâneo têm em comum é que a bailarina e o bailarino passam a ser ativos no processo de criação da coreografia através dos improvisos, o que faz com que a dança se reestruture ao recuperar a importância do ser humano e seu contexto social nas composições, fazendo com que as narrativas passem a ser contadas de forma mais individual e criativa.

Foi nesse contexto que a bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) viveu e contribuiu para a transformação da dança. Nascida em Solingen, na Alemanha, cresceu observando as pessoas que frequentavam o café em que trabalhavam seus pais. Ingressou na sua primeira escola de arte, *Folkwang Schule*, em 1955, quando tinha 15 anos, para estudar dança e pedagogia da dança com Rudolf Laban (1879-1958) e Sigurd Leeder (1902-1981). Conheceu Kurt Joos (1901-1979), coreógrafo alemão que foi seu primeiro mentor e influenciou fortemente sua formação artística e seu futuro trabalho por ter aprendido com ele como criar os meios necessários para identificar e lapidar as qualidades dos seus bailarinos. Em 1959 foi estudar em Nova Iorque na *Julliard School*, onde teve contato com artistas como George Ballanchine (1904-1983) e Martha Graham, e dançou em companhias americanas até 1962, quando retornou à *Folkwang Schule* a convite de Kurt Joos para atuar como solista e lecionar. Mais tarde em 1969 ele aposentou-se e Pina Bausch assumiu seu lugar de diretora artística.

Após alguns contratos pontuais com o *Wuppertaler Tanztheater*, foi contratada em 1973 por Arno Wüstenhöfer (1920-2003), diretor geral, como coreógrafa-residente. No início dos seus trabalhos neste conceituado teatro, sua criatividade inovadora não foi bem aceita pelos bailarinos, funcionários e pelo público em geral que estava acostumado com balés e óperas tradicionais. Os trabalhos de beleza formal, narrativa clara e linear e virtuosismo técnico deram espaço para espetáculos que mostravam sofrimento, choro, silêncio, com gestos do cotidiano sendo repetidos e narrativas fragmentadas que exigiam interpretação individual do espectador. Os bailarinos e bailarinas que estavam

acostumados a trabalhar apenas obedecendo as ordens dos coreógrafos e executando as coreografias ensinadas por eles da forma mais correta possível, foram desafiados a se envolver no processo de composição coreográfica e mostrar sua vulnerabilidade no processo de improvisação, o que para muitos era no mínimo desconfortável. Com o apoio dos mentores visionários que confiavam no seu trabalho, aos poucos os artistas começaram a compreender a profundidade das suas obras e a ousadia na integração de teatro, dança e realidade que provocou uma revolução na linguagem da dança. A nova geração de espectadores estava mais interessada em temas mais subjetivos e que provocavam reflexão e a sua nova geração de artistas, incluindo pessoas de diversos lugares do mundo e com experiências de vida diferentes para compartilhar, trouxe bailarinos dispostos a trabalhar dessa nova forma e ampliou a diversidade e qualidade das criações. O imenso sucesso em turnês internacionais legitimou o seu trabalho na Alemanha, quebrou as barreiras iniciais do tradicionalismo e possibilitou que seu trabalho fosse um fenômeno mesmo depois da sua morte em 2009.

Pina Bausch experimentou diferentes formas de composição coreográfica para tentar alcançar seu objetivo principal de recriar o comportamento do indivíduo em palco ao invés de interpretá-lo e nesse processo foi construída uma nova maneira de se expressar através da dança onde a dramaturgia era fundamental. A fusão entre teatro e dança, que não é totalmente inovadora como já vimos nesse trabalho, denominou a dança-teatro ou *tanztheater* capaz de construir trabalhos que expressem feridas e emoções de trajetórias individuais através do corpo.

A necessidade da utilização de atores para além de bailarinos em seus trabalhos fez com que o processo de composição coreográfica fosse alterado. Para aceder a opinião dos intérpretes sobre seu texto, ela recorreu a organização de perguntas de tal forma que pudessem contribuir de forma individual, mesmo que não fosse através do corpo.

Em 1976, na construção do espetáculo *Barba Azul*, Pina Bausch aproveitou esse seu novo método para acessar as trajetórias individuais dos seus intérpretes. Partiu da construção de perguntas que permitiriam alcançar os impulsos arquivados na memória de cada indivíduo que por sua vez provocariam movimentos em resposta. Era a partir desse processo de perguntas e respostas que ela esperava que se criasse uma dramaturgia corporal que incentivava cada bailarino a posicionar seus próprios pensamentos, sentimentos e associações individualmente.

As perguntas poderiam ser respondidas com um movimento, com sequências de movimentos ou até mesmo com palavras. As respostas eram selecionadas pela coreógrafa,

que as devolvia para que os bailarinos pudessem criar sequências maiores, que posteriormente passavam novamente por aprovação. Após mais uma seleção a coreógrafa ia experimentando várias formas de organizar as cenas escolhidas e dar sentido em um processo de *collage*, muito utilizado por diversos artistas no início do século XXI e inspirado no teatro de revista e no gênero de dramaturgia chamado vaudeville¹. A partir daí cabia a Pina Bausch o trabalho final de juntar as partes e definir como seria apresentada a coreografia em cena.

As possibilidades de composição eram inúmeras e cada resultado era capaz de dar novos significados ao objeto artístico. Esse processo desafia a crença de que existe apenas uma interpretação para a coreografia (a da criadora) e convida o público a uma reflexão ativa e construção livre do seu próprio ponto de vista de forma individual. A atribuição de sentidos a sua obra era sempre aberta e a articulação do que foi assistido pelo espectador para alcançar seu significado é um aspecto político importantíssimo da arte que se assemelha ao teatro pós-dramático teorizado por Lehmann (2007).

Não são necessárias explicações nem alusões. Tudo é sempre diretamente visível. E cada espectador pode compreender de imediato com seu próprio corpo e seu próprio coração. Essa é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nos dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir e que nos move. Os espectadores são sempre uma parte do espetáculo, tal como eu própria sou uma parte do espetáculo, ainda que não esteja no palco. E cada espectador é convidado a confiar em seus próprios sentimentos. (Bausch, 2000, s/p)

O interesse principal de Pina Bausch estava na humanidade e em suas relações, por isso as perguntas tinham como temas recorrentes infância, amor, afeto, saudade, medo, tristeza, desejo, solidão e busca por aceitação. Era importante que o intérprete se entregasse em suas respostas com confiança e ultrapassasse barreiras do pudor e da timidez no seu próprio tempo, enquanto ela apenas observava, sem julgar. A história que queria contar era a de cada corpo individualmente capaz de expressar-se com honestidade e livre de conceitos pré-definidos pela criadora. Bausch (2000) disse: “Sei o que procuro, mas não consigo explicá-lo. Antes, é como se fosse preciso pôr-se em paz com as palavras e, com muita calma, deixá-las vir à tona” (s/p). Esse método investigativo era capaz de revelar experiências inscritas nos corpos dos bailarinos através do resgate do

¹ Vaudeville era uma mistura de teatro, canto, dança e crítica social, frequentado inicialmente pelas classes mais baixas, como se fosse uma mostra de artes com números que não conversavam entre si.

conhecimento implícito em cada corpo que floresce através do movimento. A história do corpo é contada através da história real da vida dos intérpretes.

Essa participação ativa da bailarina no processo de composição coreográfica traz liberdade e autonomia para o trabalho do intérprete, que é encorajado a encontrar dentro de si as ferramentas necessárias para conciliar as técnicas que aprendeu em seus estudos com a expressão da sua própria história, a sua própria experiência. As experiências individuais são os motores para a composição coreográfica de Pina Bausch e isso amplia o conceito de dança que transcende o nível estético abstrato e fantasioso para trazer realidade a arte.

A obra coreográfica já não deve ser analisada como simples objeto. Deve ser considerada, pelo contrário, uma leitura do mundo em si, uma estrutura de informação deliberada, um instrumento de esclarecimento sobre a consciência contemporânea. Por vezes, até uma arma de combate contra a injustiça ou os estereótipos, a manifestação de uma consciência que se opõe a eles e que está empenhada num protesto, senão numa denúncia. (Louppe, 2012, p.35)

Para além da coreografia, música, cenários e figurinos tinham grande importância na construção da atmosfera diferenciada nos trabalhos de Pina Bausch. A música, por exemplo, ao contrário do que era feito na dança moderna, era escolhida depois das cenas prontas e poderia ser alterada várias vezes. Era a música que servia para a coreografia e tinha uma importância central na construção da dramaturgia na medida em que estabelece ritmo e cria uma atmosfera fundamental para a construção cênica, fosse como acompanhamento ou por contraste. Isso quer dizer que de forma eclética e fragmentada a música a ser escolhida para determinada cena poderia ter o objetivo de causar estranhamento, em outras cenas de aceder uma memória emocional tanto dos intérpretes, quanto do público. Um exemplo do uso da música como dispositivo emocional está em *Café Müller*, onde a trilha sonora contribui para criar a atmosfera melancólica, reforçar o caráter sensível da obra e ainda acessar memórias e afetos tanto nos intérpretes quanto no público, intensificando a experiência de partilha emocional. Essa peça, criada em 1978, explora a fragilidade humana e a solidão através de uma linguagem corporal visceral, com cenas coreografadas a partir da experiência biográfica dos intérpretes e da própria coreógrafa.

Os elementos cênicos inspirados em elementos da natureza ou em objetos do cotidiano trazem realidade a performance do bailarino. Um palco cheio de terra cria uma resistência e causa maior dificuldade na execução da coreografia, deixando mais evidente

o cansaço no corpo do bailarino, assim como o chão molhado que exige um maior esforço para se manter de pé e equilibrado. Tudo isso altera a execução dos movimentos, traz mais dramaticidade a obra e muda a experiência do espectador que para de pensar e começa a sentir.

Segundo Louppe (2012), a dança é capaz de construir um diálogo entre o bailarino e o espectador através do encontro de seus corpos no espaço-tempo, criando uma experiência partilhada de transformação tanto do artista quanto de quem testemunha a sua arte. É o pensamento que se transmite através do fluxo de sensações do movimento para a consciência de quem o testemunha.

O ano de 1978 foi importantíssimo para a virada do trabalho de Pina Bausch, pois introduziu definitivamente o método de perguntas e respostas como ferramenta de composição coreográfica nos seus trabalhos, apesar do modelo inovador enfrentar barreiras com os bailarinos. Na peça *Ele a pega pela mão e a conduz até o castelo, a outra entra pela janela*, apresentada no mesmo ano, parte do corpo de baile se recusou a trabalhar com Pina Bausch. Ainda assim a coreógrafa manteve sua decisão e levou o trabalho ao palco com um elenco reduzido. Esta obra foi um marco da mudança de linguagem artística que ela aplicou no *Tanztheater Wuppertal*, apresentando ao público algo completamente inovador marcado por fragmentação narrativa e repetição de gestos cotidianos com grande carga emocional e poética, características marcantes para seu trabalho a partir dali.

As coreografias de Pina Bausch constituem um campo fértil para a análise das construções e tensões de gênero, ao explorar profundamente as relações de poder, os estereótipos sociais e os afetos que permeiam o corpo feminino e masculino. Um exemplo é a sua versão de *Sagração da Primavera*, em 1975, a cena de uma mulher presa por uma corda tentando fugir do sacrifício enquanto outra joga terra por cima é marcante e remete a um enterro simbólico daquela mulher abandonada, impotente e destinada a se submeter a rituais de violência e poder das estruturas patriarcais. Já na obra *Kontakthof* (1978), uma das mais emblemáticas do *Tanztheater*, Pina Bausch propõe uma crítica contundente às dinâmicas sociais e de gênero por meio da linguagem corporal. Ambientada em um espaço que remete a um salão de baile, com cadeiras dispostas em fileiras, a coreografia revela a objetificação do corpo feminino através de gestos repetitivos e mecanizados, como o ato de desfilar e exibir partes do corpo. As ações cotidianas, transformadas em signos coreográficos, evidenciam as tensões emocionais e os jogos de poder presentes nas interações humanas. Uma das cenas mais marcantes da peça apresenta uma mulher

gradualmente cercada por homens que, sob a aparência de afeto, tornam seus gestos cada vez mais invasivos, revelando simbolicamente a violência e dominação sobre o corpo feminino. Outro exemplo claro de denúncia a problemas de gênero encontramos em *Bandoneon* (1980), com o ambiente de salão de baile mantido, mas desta vez utiliza de ironia para subverter as convenções do balé clássico por meio da presença de um bailarino que executa passos tradicionais usando um tutu branco. Através desse gesto crítico Pina Bausch questiona tanto os códigos estéticos do balé quanto as normas de gênero e códigos de masculinidade, reafirmando a abordagem provocadora e poética na desconstrução de modelos tradicionais da dança e da representação do corpo. Tais coreografias, como muitas outras, trazem à tona a fragilidade, a agressividade e o desejo de tal forma que criam uma estética em que o corpo deixa de ilustrar uma narrativa para tornar-se ele mesmo o portador da experiência e do conflito, o que Lehmann (2007) denomina por teatro pós-dramático.

O trabalho coreográfico de Pina Bausch evidencia uma profunda dimensão multicultural, revelando uma visão artística que transforma o palco em um espaço de encontro entre culturas, subjetividades e modos de vida diversos. Sua abordagem se assemelha a uma colcha de retalhos, onde intérpretes de diferentes nacionalidades, origens e trajetórias — vindos de todos os continentes — contribuem com experiências pessoais que alimentam a construção coletiva da obra. Essa multiplicidade de vozes reforça a necessidade de escuta e respeito por todas as formas de viver, criando uma dança aberta ao mundo e capaz de integrar questões existenciais com referências às culturas locais. Um exemplo expressivo dessa sensibilidade é a peça *Valsas* (1982), criada após uma turnê ao Brasil, que incorpora elementos da música e da atmosfera cultural brasileira, revelando o interesse de Pina Bausch em dialogar com as realidades que a cercavam e em traduzir tais encontros em linguagem poética e corporal.

A metodologia coreográfica de Pina Bausch rompe com os modelos técnicos convencionais ao privilegiar a subjetividade, a espontaneidade e a expressividade emocional dos intérpretes. Apesar da presença de cenas em grupo, os movimentos são muitas vezes distintos entre si, revelando uma convivência entre o individual e o coletivo que se desdobra em conexões e desconexões. A repetição enquanto estética do seu trabalho acentua o desgaste físico e emocional do corpo em cena, revelando o cansaço, a fragilidade e a potência expressiva de cada gesto. Ao não dar indicações diretas, a construção da linguagem corporal passava por um processo intuitivo e visceral de entrega do bailarino àquela experimentação. Nesse processo, Pina Bausch promovia a autonomia

criativa dos intérpretes e estimulava a construção de um vocabulário corporal original durante a ação coreográfica de forma sensível e honesta.

Seu trabalho revolucionou a linguagem da dança, quebrando as barreiras entre a dança e o teatro a partir da necessidade em encontrar uma linguagem capaz de expressar os sentimentos que não podem ser expressos de nenhuma outra forma, sendo uma das figuras centrais na consolidação da dança contemporânea.

Capítulo IV - Relatório do Projeto Artístico – Um só corpo

É que as fêmeas da espécie querem espaço para exercer

O vasto potencial que nos foi tomado de ser

Respeite esse corpo que dele sai gente

Que sangra sem morrer

Respeite esse corpo, ele não lhe pertence

Feminino corpo vai prevalecer

Feminelza, cantada por Elza Soares

Nota introdutória

Minha infância foi o mais comum possível no subúrbio do Rio de Janeiro dos anos 90, marcada por uma sociedade patriarcal que impedia as meninas de experimentarem todas as suas capacidades e estimulava os meninos a voar. Por mais que meus pais tentassem ser progressistas com alguns assuntos, o machismo estrutural permeava as suas decisões no que se relacionava à minha liberdade que sempre foi diferente da liberdade que meu irmão tinha direito. Quando comecei a estudar dança percebi que esses mesmos estereótipos estavam lá presentes, também estavam quando entrei para a faculdade, quando fui trabalhar em empresas, quando decidi imigrar. O tempo passou e nunca me conformei com essas diferenças, mas vivi muitas delas e suas conseqüentes violências. Aliás, ser inconformada sempre foi meu maior defeito e minha maior qualidade, então decidi pesquisar para entender melhor essa concepção social.

O projeto artístico *Um Só Corpo* me deu a oportunidade de investigar essas desigualdades de gênero de forma mais estruturada. Teve como principal objetivo evidenciar, por meio da linguagem da dança, o protagonismo das mulheres na construção de liberdades corporais ao longo da história, ao mesmo tempo que expõe as persistentes estruturas de controle e normatização impostas sobre seus corpos. A obra propõe uma reflexão crítica sobre a liberdade feminina, questionando se ela é, de fato, plenamente alcançável ou apenas substitui antigas amarras por novas formas de condicionamento.

Contexto e Justificativa

Um Só Corpo é um solo de dança que percorre simbolicamente a trajetória da mulher na história da dança ocidental, indo da rigidez estética e disciplinar do balé clássico até a expressividade e a subjetividade das danças moderna e contemporânea.

Com referências ao legado de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch, figuras centrais na história da dança e também na minha pesquisa de mestrado, o espetáculo busca problematizar as promessas de emancipação feminina na arte e na sociedade.

Este projeto foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em Artes Cênicas, com especialização em Dança – Composição Coreográfica, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre. Articula-se diretamente com o eixo teórico da pesquisa, que examina o papel feminino na história da dança, com ênfase nas obras e nos pensamentos de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch. A proposta foi concebida a partir de experiências pessoais e do estudo aprofundado do trabalho dessas três coreógrafas, fundamentando-se em reflexões sobre a luta feminista e propondo uma investigação sensível das estruturas de poder que ainda condicionam e moldam o corpo da mulher.

Metodologia

Para além da pesquisa acadêmica, foram adotadas diversas metodologias no desenvolvimento deste projeto artístico, baseadas inclusive nas metodologias desenvolvidas pelas coreógrafas que destaquei neste trabalho:

- a. Pesquisa sobre a história da dança enfatizando os trabalhos de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch para escrita reflexiva que daria suporte a construção do roteiro do espetáculo.
- b. Utilização de vídeos sobre a vida destas coreógrafas e sobre os seus trabalhos para selecionar quais serviriam de inspiração na composição coreográfica.
- c. Prática artística em estúdio a partir de estudos de movimento inspirados nas estéticas e nos discursos das coreógrafas estudadas.
- d. Registro em vídeo dos ensaios para avaliar o caminho percorrido e promover os ajustes necessários na criação coreográfica.
- e. Escrita de um diário de bordo que me auxiliou durante o processo.
- f. Registro em vídeo dos ensaios para avaliar o caminho percorrido e promover os ajustes necessários na coreografia e dramaturgia.
- g. Experimentação dos métodos e técnicas de cada coreógrafa no meu próprio corpo para geração de movimentos para composição coreográfica livre e de repertório, baseados também na minha autobiografia.

Cronograma e Equipe Artística

O projeto foi desenvolvido entre outubro de 2024 e maio de 2025, com processo intensificado entre fevereiro e abril, meses que antecederam a apresentação final. A estreia ocorreu no dia 11 de maio de 2025 às 17 horas, no Teatro Helena Sá e Costa, na cidade do Porto.

Figura 1: Cronograma do objeto coreográfico

CRONOGRAMA - OBJETO COREOGRÁFICO		
Tarefas	Prazos	Status
Levantamento das referências bibliográficas	Out/24 - Jan/25	Concluído
Leitura do material necessário	Out/24 - Jan/25	Concluído
Definição de roteiro e escrita reflexiva	Fev/25 - Mar/25	Concluído
Seleção de músicas	Fev/25 - Mar/25	Concluído
Processo criativo coreográfico	Fev/25 - Abr/25	Concluído
Definição e desenvolvimento de cenário	Mar/25 - Abr/25	Concluído
Definição e desenvolvimento de figurino	Mar/25 - Abr/25	Concluído
Ensaaios	Mar/25 - Mai/25	Concluído
Reuniões de orientação	Mar/25 - Mai/25	Concluído
Definição e desenvolvimento de luz e som	Abr/25 - Mai/25	Concluído
Montagem	10/05/2025	Concluído
Ensaio Técnico e Geral	10/05/2025	Concluído
Apresentação e Desmontagem	11/05/2025	Concluído

Coreografia e interpretação: Fernanda Marins Nicolau

Figurino: Rafa Alves

Apoio ao figurino: Mónica Mello

Iluminação: Diogo Teixeira

Apoio à Cenografia: Patrícia Pescada

Divulgação e impressão de ficha técnica: Gabinete de comunicação da ESMAE

Produção: Equipe do THSC

Orientação: Professora Doutora Cláudia Marisa

Resultados

O resultado final foi a criação do espetáculo solo *Um Só Corpo*, com duração de aproximadamente 35 minutos. A obra foi apresentada publicamente e contou com registro audiovisual completo da performance, além de registros fotográficos da bailarina e fotógrafa Flávia Cassiano que constam nos anexos deste documento.

Além da apresentação final, o projeto gerou material reflexivo que alimentou diretamente os capítulos teóricos desta dissertação, contribuindo para a articulação entre prática e teoria.

Análise Crítica e Reflexões

O espetáculo *Um Só Corpo* dialoga intensamente com os conceitos discutidos ao longo da pesquisa teórica, principalmente no que se refere à construção de uma corporeidade feminina crítica, situada na história da dança e da sociedade. Através da incorporação de gestos inspirados nos vocabulários de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch, a obra evidencia tanto a potência do trabalho dessas mulheres e o impacto positivo na libertação do corpo da mulher, quanto suas contradições e a busca incessante por garantias de liberdade.

Durante o processo, emergiram desafios ligados da criação solo, à exposição emocional e à necessidade constante de negociação entre liberdade criativa e responsabilidade com o repertório já existente. Para superar estes desafios decidi gravar todos os ensaios para assisti-los e identificar movimentos e emoções que funcionavam ou não. A linha histórica já era preexistente, então a ordem de tratar do balé clássico, balé romântico, técnica Isadora Duncan, técnica Martha Graham e técnica Pina Bausch já era dada. Restava decidir se a minha identidade artística seria mostrada ao longo da peça ou se representaria o fim. Achei que faria sentido enquanto linha do tempo que o “pós-Bausch” finalizasse com um pouco da minha história pessoal e das técnicas que iniciaram minha formação artística, tais como jazz e sapateado, apesar de ter pincelado todo o trabalho com um pouco de mim. Para isso precisei compreender meu corpo como arquivo vivo e político, cuja história se manifesta não apenas em palavras, mas em forma de movimento e arrumar meios para acessar esse arquivo sem correr risco de não manter a identidade do vocabulário de cada uma das coreógrafas.

Decidi então utilizar as coreografias de repertório enquanto inspiração, assistindo aos vídeos diversas vezes. Em seguida, escolher as músicas que seriam capazes de ambientar aquele momento histórico, para a partir daí construir os movimentos que mostrassem a técnica específica e a sua evolução do ponto de vista do corpo da mulher e suas amarras.

Como o projeto seria apresentado em solo, achei que seria interessante ter algo corrido, sem pausas e para isso as trocas de figurino precisavam ser feitas em palco e

fazer parte da dramaturgia da coreografia. O figurino era fundamental para representar as amarras identificadas através dos estudos teóricos que serviram como base para este trabalho e selecionadas com preciosismo. Escolhi como primeiro elemento o corpete. Queria que as sensações que esta parte do figurino me trouxesse fossem o mais fidedigno possível ao que as bailarinas daquela época sentiam, então a figurinista e eu fomos em busca do corpete ideal, sem saber exatamente como ele seria, mas sabendo que ao encontra-lo seria óbvio. Quando nos deparamos com o corpete desenhado pela figurinista Mónica Melo tínhamos certeza de que era o elemento essencial para o solo. O corpete era bonito e incômodo, capaz de limitar os movimentos principalmente do tronco e a respiração. Na passagem para o balé romântico o corpete dá espaço às sapatilhas de ponta, tão desejadas pelas bailarinas iniciantes por serem um símbolo de conquista e pertencimento ao universo da dança. Contudo, esse mesmo objeto, idealizado como instrumento de leveza e elevação, impõe ao corpo feminino um regime de dor e sacrifício revelando a contradição entre a imagem etérea projetada no palco e a materialidade concreta do corpo em esforço. A sapatilha de ponta torna-se, assim, um artefato que encarna tanto a busca por um ideal estético quanto a violência simbólica e física a que o corpo da bailarina é submetido.

O objetivo era mostrar que a libertação de uma amarra traz logo uma próxima amarra e que normalmente não identificamos isso logo de imediato por ser nosso objeto de desejo. Os elementos e movimentos do balé romântico foram inspirados em *Les Sylphides*, primeiro balé romântico encenado. Ao passo em que o incômodo da bailarina aparece e ela decide se livrar das sapatilhas de ponta fazemos uma transição para Isadora Duncan, que foi pioneira em romper com o balé clássico e libertar o corpo feminino.

As pontas dão lugar aos pés descalços, o tutu branco à túnica de cor amarela viva e a coreografia - que ainda é alimentada por movimentos do balé clássico - ganha uma forma mais livre e inspirada na natureza. Movimentos que se repetem de forma enérgica, braços sempre elevados para acompanhar o plexo solar e muito uso do espaço do palco foram algumas das características do método Isadora Duncan que foram explorados. Quando a túnica começa a atrapalhar os movimentos livres a bailarina rapidamente decide livrar-se dela, mas por pouco tempo consegue experimentar a nova liberdade, pois logo se encanta por um tecido de cor vermelha, que quando balançado parece solto como as ondas do mar, mas que quando vestido vira uma nova amarra. A utilização do tecido foi inspirada na coreografia *Lamentation* de Martha Graham, que tentei trazer enquanto repertório, com ajustes individuais que foram sentidos tanto na construção, quanto em

palco. A bailarina que percebe a limitação dos seus movimentos pelo tubo entra em um momento de profunda tristeza e dor, percebe que ela mesma se enfiou naquele tecido e que voltou a estar “presa” pelas regras impostas pela sociedade. O trabalho coreográfico utilizando o banco preto que também está na coreografia original é todo voltado para o *contract and release* desenvolvido por Martha Graham e pela intensidade emocional que suas obras demonstravam.

A bailarina clama por socorro, é vencida pelo cansaço, mas encontra forças para se libertar do tecido, momento em que se inicia uma transição do método Graham para o método Bausch. A partir daí os movimentos buscam responder algumas perguntas que desenvolvi:

- a. O que gostaria de ter feito quando criança e não pôde?
- b. Será que um dia conseguirá perder o controle e somente deixar fluir?
- c. O que seria necessário acontecer para isso?
- d. Qual o maior desafio para conseguir alcançar seu arquivo de emoções e mostrar isso em movimento?
- e. Por que as palavras são tão essenciais para ti?
- f. O que te ajuda a respirar? Porque às vezes se esquece?
- g. O espelho é importante para ti? O que ele diz?
- h. Por que ainda está com o cabelo preso?

As respostas a essas perguntas deram origem a movimentos, que por sua vez deram origem as sequências, tentando trazer o vocabulário de Pina Bausch consigo através do seu método de perguntas e respostas. Ao vestir o próximo figurino, um vestido claro e simples, as vozes internas da bailarina se intensificam, revelando-se um tormento. Essas vozes anunciam os novos elementos de amarra representados pelo salto alto e a maleta de trabalho, que simbolizam a mulher moderna e empoderada, mas que enfrenta dificuldades de encontrar saídas para descobrir quem realmente é ou quem gostaria de ser. A sensação é de que a trajetória da mulher é como as estações do ano, que mudam de tempos em tempos, mas sempre se repetem e para quebrar esse ciclo é necessário olhar para si. Este momento é representado pela reprodução de um trecho da coreografia *Nelken* (1982) que se repete diversas vezes.

No momento em que a bailarina passa a ignorar as vozes, ela se deixa levar pela sua própria vontade e se entrega a um dançar mais livre, com a mistura de vários estilos,

inclusive estilos próprios da minha infância. E é com esse reencontro consigo mesmo que a coreografia termina mesmo sem fim.

O cenário foi desenvolvido para criar alguns tipos de ambiente. Um privado representado pelo espelho, banco e suporte para roupas que remetia ao quarto da bailarina, outro o espectador enquanto espelho da esfera pública e o jogo entre os dois que ocorre durante toda a coreografia. Para além disso, a aparência antiga da parte esquerda do cenário contrasta com o banco preto moderno utilizado como suporte em momentos de sofrimento, cansaço e apoio para a maleta de trabalho. O caminho entre o quarto privado tradicional e o banco moderno vai sendo preenchido pelos elementos do figurino que foram abandonados, ajudando a construir uma linha do tempo.

A peça foi encerrada com um vídeo que trazia fotos e nomes de grandes mulheres da história da dança, da história do feminismo e da história do Brasil, mas não só. As mulheres importantes da minha história pessoal também foram lembradas para mostrar que independente do nosso alcance, seja de uma geração ou de uma pessoa, somos agentes capazes de fazer a diferença e as nossas atitudes podem ser fundamentais para abriremos caminho umas para as outras. Pode parecer confuso do ponto de vista da narrativa do espetáculo, mas era importante para mim ter a possibilidade terminar o solo com uma homenagem e com algo que carregasse muito de mim pessoalmente.

A experiência em palco foi incrível para mim. Primeiro por ter conseguido realizar o projeto como gostaria, segundo por ter vivido essa experiência de outras mulheres em outros tempos no meu corpo em trinta e cinco minutos de palco. Aprender um pouco mais sobre a história da dança e as diversas metodologias que pesquisei para este trabalho me fez crescer enquanto artista e enquanto investigadora.

Conclusão

Esta pesquisa teve como objetivo investigar o papel feminino na história da dança, por meio da análise das obras de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch. Ao revisitar seus percursos criativos, buscou-se compreender de que maneira suas contribuições artísticas desafiaram paradigmas estéticos e sociais, abrindo espaço para novas formas de representação e vivência do corpo feminino na cena da dança.

As trajetórias dessas coreógrafas revelam que a dança, enquanto linguagem artística profundamente enraizada no corpo, pode constituir-se também como um gesto político e transformador. Ao romper com modelos tradicionais e afirmar novas possibilidades expressivas, suas criações ressignificaram o lugar da mulher na prática e na história da dança, e continuam a inspirar reflexões críticas sobre as estruturas de poder que moldam os corpos.

Durante o trabalho teórico e prático foi possível navegar pela história da dança e identificar que as rupturas causadas pelo trabalho das três coreógrafas estiveram à frente do seu tempo, e mesmo sem ter como objetivo, ajudaram a emancipar o corpo da mulher na dança através de narrativas, figurinos, protagonismo ou apenas por genialidade. Nenhuma dessas coreógrafas se nomearam como feministas ou assumiram ter qualquer tipo de relação com o movimento feminista, mas lutaram cada uma a sua maneira pela igualdade de direitos entre gêneros na dança, impactando a sociedade em que viveram de forma positiva. Os aprendizados dessa investigação me deram estímulo para estudar outras coreógrafas importantes e analisar também sua contribuição para compor o papel feminino na história da dança.

Os resultados deste estudo dialogam com debates contemporâneos sobre a desconstrução de papéis de gênero na arte e reforçam a importância de uma abordagem crítica e sensível às estruturas de poder que ainda permeiam a prática da dança. As reflexões desenvolvidas ao longo deste trabalho, sustentadas pelo diálogo com o pensamento feminista, evidenciam que, embora avanços importantes tenham sido alcançados, ainda persistem tensões e desafios em relação à representação e à autonomia do corpo feminino no campo da dança e na sociedade contemporânea. Nesse contexto, a pesquisa reforça a importância de práticas artísticas e investigativas que questionem normas instituídas e ampliem os horizontes de liberdade e expressão.

Embora centrada em três figuras emblemáticas, esta pesquisa não esgota o vasto campo de possibilidades para novas leituras feministas da história da dança. Investigações

futuras poderiam ampliar o escopo para outras expressões coreográficas e culturas, bem como aprofundar a análise das interfaces entre dança e ativismo político. Ainda assim, espera-se que este trabalho seja capaz de contribuir para o fortalecimento de uma abordagem crítica e sensível sobre a dança, e que inspire novas investigações e práticas comprometidas com a valorização da pluralidade de corpos, vozes e narrativas no campo artístico.

Bibliografia

- Abreu, F. F. (2017). *Reflexões sobre gênero no balé clássico*. Revista *Ártemis*, 23(1), 149-155. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/35795>
- Anderson, J. (1992). *Ballet and modern dance: A concise history*. Princeton Book Company
- Araújo, P. (2014). *Pina Bausch e suas ressignificações a partir da dança-teatro*. PPGACVFAV/UFG. https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1_19_pina_bausch_e_suas_reassignacoes.pdf
- Banes, S. (1998). *Dancing women: Female bodies on stage*. Routledge.
- Bausch, P. (2000, 27 de agosto). *Dance, senão estamos perdidos*. Folha de São Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>
- Beauvoir, S. de. (2009). *O segundo sexo: Volume 1 – Os factos e os mitos*. Lisboa. Quetzal Editores. (Obra original publicada em 1949)
- Beauvoir, S. de. (2009). *O segundo sexo: Volume 2 – A experiência vivida*. Lisboa. Quetzal Editores. (Obra original publicada em 1949)
- Betterton, R. (2011). Olhar feminista: olhar o feminino. In A. Macedo & F. Rayner (Eds.), *Gênero, cultura visual e performance - Antologia crítica* (pp. 15-21). Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Bourcier, P. (2001). *História da dança no ocidente*. Martins Fontes.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (H. C. Lima, Trad.). Civilização Brasileira. (Original publicado em 1990)
- Butler, J. (2011). Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In A. Macedo & F. Rayner (Eds.), *Gênero, cultura visual e performance - Antologia crítica* (pp. 69-87). Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Cohen, B. B. (1993). *Sensing, feeling, and action: The experiential anatomy of body-mind centering*. Contact Editions.
- Davis, A. (2023). *Mulheres, raça e classe*. Boitempo.
- De Mille, A. (1991). *Martha: The life and work of Martha Graham*. Random House.

- Duncan, I. (2016). *A minha vida*. Nova Acrópole.
- Eliade, M. (2016). *O sagrado e o profano*. Relógio D'Água.
- Federici, S. (2017). *O ponto zero da revolução: Trabalho doméstico, reprodução e lutas feministas*. Elefante.
- Foster, S. L. (1998). *Choreographing history*. Indiana University Press.
- Franko, M. (1995). *Dancing modernism / Performing politics*. Indiana University Press.
<https://archive.org/details/dancingmodernism0000fran>
- Garaudy, R. (1973). *Dançar a vida* (6ª ed.). Martins Fontes.
- Graham, M. (1991). *Blood memory* (L. E. Graham, Ed.). Doubleday.
- Gurdjieff, G. I. (1975). *Views from the real world*. E. P. Dutton & Co.
<https://archive.org/details/views-from-the-real-world-early-talks-of-gurdjieff-in-moscow-essentuki-tiflis-be>
- Heers, J. (1987). *Festas de loucos e carnavais*. D. Quixote.
- Hooks, B. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. South End Press.
- Jung, C. G. (1932). *The Psychology of Kundalini Yoga*. Sonu Shamdasani.
https://ia802806.us.archive.org/25/items/Yoga_Nidra_1/Carl%20Gustav%20Jung%20-%20The%20Psychology%20of%20Kundalini%20Yoga.pdf
- Kurth, P. (2001). *Isadora: A sensational life*. Time Warner Trade Publishing.
- Lancheros, L. (2013). *Dança moderna e feminismos*. Universidade Técnica de Lisboa.
<https://pt.scribd.com/document/748548616/Danca-moderna-feminismos-Lancheros>
- Leal, P. (2004). *Corporiedade e Martha Graham: Novos olhares sobre o corpo*.
<https://estudiofiorire.com/wp-content/uploads/2022/02/CORPOREIDADE-E-MARTHA-GRAHAM-NOVOS-OLHARES-SOBRE-O-CORPO.pdf>
- Lockyer, T. (2012). *Quiet Riot: Modern Dance as Embodied Feminism*. Stance Journal of Choreographic Culture. <https://velocitydancecenter.org>
- Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify.

- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Orfeu Negro.
- Mauss, M. (1943). *Les techniques du corps*. Journal de Psychologie, 32 (3-4).
- Martin, J. (1994). *Graham; A notable artist creates a company in her own image*. The New York Times.
- Martin, J. (1930). *A dança moderna*. Pro-Posições, 18(1), 241–245.
<https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2413/52-diverso-martinj.pdf>
- Maria José Fazenda. (2009, 1 de julho). *Ela já não dança nas cidades*. Público.
<https://www.publico.pt/2009/07/01/jornal/ela-ja-nao-danca-nas-cidades-17162273>
- Martha Graham Dance Company. (2017, January 9). *Clytemnestra - Dance of the Furies* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Zz7mEaHxZus>
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. University of Wisconsin Press.
- Pinterics, N. (2001). Riding the feminist waves: in with the third? *Canadian Women's Studies*, 20(4).
- Portinari, M. (1989). *História da dança*. Nova Fronteira.
- Rodrigues, H. (2019). *Um corpo em ondas: A poética do estudo da água de Isadora Duncan*.
https://issuu.com/gpcorpoecultura/docs/o_belo_contemporaneo/s/11374669#google_vignette
- Rolf, I. P. (1977). *Rolfing: Reestablishing the natural alignment and structural integration of the human body for vitality and well-being*. Harper & Row.
- Van Langendonck, R. (2004). *História da dança*. Edição da autora.

ANEXO A - FIGURINOS



O papel feminino na história da dança - Um estudo das contribuições de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch.
Fernanda Marins Nicolau



ANEXO B – CENOGRAFIA



ANEXO C – FOLHA DE SALA



AGRADECIMENTOS

As minhas amadas filhas
Luisa e Tala por sempre a
inspiração e o motivo para
eu seguir meus sonhos.
Ao meu pai cujo de vida
Pedro por ser me apoiado
reconhecendo a importância
esperança e apoio de ti.
Às professoras Cláudia
Marisa, Patrícia, Poceada e
Monica Meira que deram
todo o apoio necessário na
construção deste projeto.
A Rafa Alves e Diogo
Teixeira que aceitaram me
auxiliar no figurino e
design da luz.
As mulheres incríveis que
tive a sorte de tor
na minha vida. Estamos
JUNTAS!

UM SÓ CORPO

PROJETO FINAL
DE MESTRADO EM
ARTES CÊNICAS
COMPOSIÇÃO
COREOGRÁFICA

ESMAE Escola Superior de Música e
Artes do Espetáculo
Rua da Alegria, 865 - 4000-075 - Porto

SINOPSE

Um corpo só é um solo,
que percorre a trajetória
da mulher na história da
dança desde a rigidez do
balé clássico à
expressividade da dança
moderna e
contemporânea. A partir
das referências de Isadora
Duncan, Martha Graham e
Pina Bausch, o espetáculo
questiona as premissas de
liberdade feminina que
muitas vezes criam novas
formas de aprisionamento
inspirada por vivências
pessoais, feminista e
feminista, a obra revela
como o corpo da mulher
sempre condicionado por
estruturas sociais, mesmo
quando aparenta estar
livre.

FICHA TÉCNICA

Coreografia:
& interpretação: Fernanda Marins
Figurino: Rafael Alves
Luz: Diogo Teixeira
Apoio ao figurino: Monica Meira
Apoio a coreografia: Patrícia Poceada
Orientação: Cláudia Marisa

Trilha Sonora:
Lohengrin, Act II: Prélude – Richard Wagner
Les Sylphides, I: Prélude – Frédéric Chopin
Wendensck Lied, WVA Op. No. 1: Der Engel – Richard Wagner
6 Moments musicaux, Op. 9, No. 3 in F Minor Allegro Moderato – Franz Schubert
Waltz in G-sharp minor, Op. 64, No. 2 – Frédéric Chopin
9 Piano pieces, Op. 3, n. 2 – Zoltan Kodaly
Valsecavale, Op. 1 – Cecilia Povera
West End Blues – Louis Armstrong
Mulher do fim do mundo – Elza Soares

P. PORTO

ESMAE Escola Superior de Música e
Artes do Espetáculo
Rua da Alegria, 865 - 4000-075 - Porto

ANEXO D – ROTEIRO

Roteiro para projeto de fim de curso – Mestrado em Artes Cênicas

Fernanda Marins Nicolau

Resumo

O espetáculo propõe mostrar a evolução da liberdade do corpo da mulher ao longo da história da dança, começando pelo ballet clássico e romântico e posteriormente destacando os trabalhos de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch.

Inicia-se com uma coreografia de ballet alegre, um pouco caricata dos balés tradicionais, apesar do aprisionamento representado pelo espartilho do figurino. Num segundo momento em transição para o balé romântico inspirado em *Les Sylphides*, sai o espartilho e entra a sapatilha de ponta na busca da perfeição dos movimentos e de passar a impressão de uma bailarina etérea, divina, mágica.

Aos poucos há um dismantelamento dessa alegria e a percepção da prisão em que a personagem está colocada. A bailarina se livra do espartilho, das sapatilhas e do puxo e lhe sobra uma túnica, pés descalços, cabelos mais soltos e começa a experimentar movimentos mais livres, leves, autênticos e que remetem a natureza, estilo Isadora Duncan.

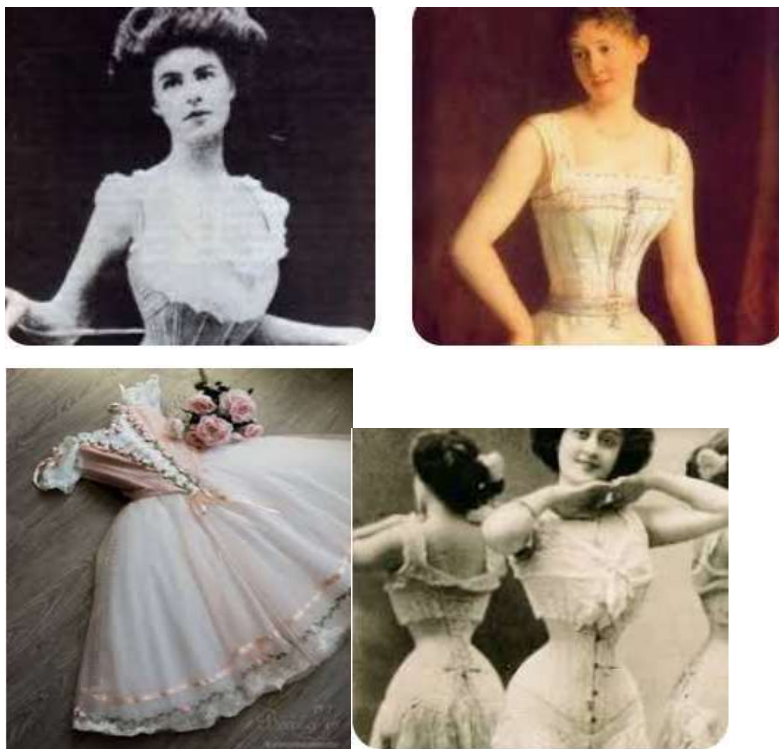
Quando acha que encontrou a liberdade o corpo é novamente aprisionado, dessa vez por tecido elástico vermelho, que mostra apenas o rosto e os pés ainda descalços e na coreografia inspirada em Martha Graham há a tentativa de mostrar o sofrimento do indivíduo.

Ao passo em que a bailarina se livrar desse elemento, achando que então agora está livre de vez, chegamos à “modernidade”, quando as mulheres já conquistaram diversos direitos e são justamente eles que as deixam presas a um novo modo de vida voltado para acumulação, riqueza e status. Isso será representado pelo novo vestido leve, saltos e uma maleta de trabalho.

O objetivo do espetáculo é mostrar que apesar de em cada passagem do tempo o corpo ficar mais livre para mostrar o que sente e viver de forma mais plena, há sempre amarras para restringir sua performance social e a tão sonhada liberdade efetiva nunca chega...

Referências para figurino

Figurino inicial – elemento de amarra: espartilho



Figurino de ballet romântico – sapatilhas de ponta:



Isadora Duncan – túnica <https://www.youtube.com/watch?v=yibRLopLghc>

O papel feminino na história da dança - Um estudo das contribuições de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina Bausch.
Fernanda Marins Nicolau



Figurino Graham - <https://www.youtube.com/watch?v=k1F8Ob8bRSE>

https://www.youtube.com/watch?v=ZmnIZrg_1iQ





Figurino Pina Bausch – vestidos longos, leves, soltos, coloridos, como vestidos antigos de festa/salto alto <https://www.youtube.com/watch?v=Q5dCcV7RTLU>



Playlist:

https://open.spotify.com/playlist/3oA4duHGfEwvYLW16YB4vv?si=w_2vq6DaSYy1pT20q0Q9fA&pi=e-Vmca1HTAqxp&nd=1&dlsi=64004d2f87384d6d

Estrutura da peça por música + Ideias para Luz

1) ABERTURA: LOHENGRIN, 3º ATO – PRELÚDIO

Estilo clássico – meia ponta

Figurino – tutu com espartilho e sapatilhas de meia ponta

Coreografia – inicia com uma parte clássica bem alegre e “quadrada” e depois segue com uma parte teatral cômica, mostrando o desconforto que traz o espartilho, a

descoberta de que é possível retirá-lo e assim que ele é removido a sapatilha de ponta é arremessada para dentro de palco.

Luz – Começa a música e vai abrindo a cortina, o palco já está aceso, luz alegre e vibrante

2) SEM MÚSICA CALÇAR AS PONTAS

3) LES SYLPHIDES: NOCTURNE

Estilo balé romântico – pontas

Figurino – tutu romântico e sapatilha de pontas

Coreografia – Experimentando novos movimentos nas pontas e testando a sapatilha. Ao final inicia o desconforto.

Luz – Aqui pensei que aos poucos o palco pudesse ficar parecendo com o céu nublado, entre nuvens.

4) DER ENGEL, WESENDONCK-LIEDER

Retirada das pontas e troca de figurino para Isadora Duncan.

Luz deve estar mais concentrada perto do espelho.

5) WALTZ CHOPIN OP 94 – Isadora Duncan

6) WALTZ CHOPIN OP 64 – Isadora Duncan

Estilo dança moderna

Figurino – túnica e descalço

Coreografia – estilo Duncan

Luz: Inspirada em elementos da natureza

7) 9PIANO PIECES

Figurino: tecido elástico vermelho

Coreografia: Estilo Graham repertório de Lamentation que acontecerá em um banco preto que fica no fundo esquerdo do palco.

Luz: Gostaria que ficasse apenas um foco nesse banco, com todo o resto da cena apagado.

8) SEM MÚSICA – VOLTA PARA O BANCO PARA DEITAR

9) VARISEVALEHTI

Coreografia: Desvencilhar do tecido, e a busca por algo não encontrado. Até que encontra o vestido e começa a neurose com vozes na cabeça.

Luz: Aos poucos vai abrindo para que o resto do cenário e do palco voltem para a cena, nos primeiros 30 segundos. Gostaria que houvesse uma luz para guiar a busca da bailarina, ou seja, a luz acende numa ponta ela vai buscá-la e a luz apaga e acende em outra ponta.

10) SEM MÚSICA – VAI PARA O FUNDO CENTRO E TEM UM BLACKOUT. QUANDO A PRÓXIMA MÚSICA COMEÇA ABRE UM CORREDOR CENTRAL COM O PINO DO FUNDO ACESO – CRIA UMA PASSARELA PARA A PRÓXIMA MÚSICA

11) WEST END BLUES

Coreografia - Estilo Pina Bausch

Figurino – vestido branco, sapatos de salto vermelhos e maleta

Coreografia – inspirada na coreografia da marcha com os gestos, mistura também com movimentos livres e sapateado

Luz – começa inicialmente no corredor enquanto a bailarina caminha para frente e depois abrir pro palco todo. Luz mais “sensual”. No final repete uma vez a marcha enquanto desde o tule para passar o vídeo oficial da marcha.

12) SEM MÚSICA – SEQUÊNCIA DE MOVIMENTOS QUE PASSA POR TODOS OS FIGURINOS QUE FICARAM ENFILEIRADOS NO FUNDO DO PALCO. DESCE DIAGONAL E A LUZ VAI APAGANDO AOS POUCOS ATÉ APAGAR TOTALMENTE.

13) FINAL: MULHER DO FIM DO MUNDO

Projeção de um vídeo com imagem de várias mulheres.

Proposta de cenário

CORTINA FUNDO

PENTEADEIRA/TOUCADOR



BANCO



PLATÉIA

ANEXO E – VÍDEO DO ESPETÁCULO

<https://youtu.be/B2N-W00S2H0>

ANEXO F – FOTOS DO ESPETÁCULO













ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS

DANÇA – COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

O papel feminino na história da dança - Um estudo das
contribuições de Isadora Duncan, Martha Graham e Pina
Bausch.

Fernanda Marrins Nicolau

