Licenciatura em Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Isabelle Cordeiro Nogueira e Maria Sofia VB Guimarães

DANB03

Referenciais Históricos da Arte e da Dança

REFERENCIAIS HISTÓRICOS DA ARTE E DA DANÇA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
LICENCIATURA EM DANÇA
ESCOLA DE DANÇA

REFERENCIAIS HISTÓRICOS DA ARTE E DA DANÇA

Isabelle Cordeiro Nogueira e Maria Sofia VB Guimarães

Salvador, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho

Escola de Dança
Diretora: Dulce Lamego Silva e Aquino

Superintendência de Educação a Distância -SEAD
Superintendente: Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais CTE-SEAD
Haenz Gutierrez Quintana
Coordenação Administrativa CAD-SEAD
Sofia Souza
Coordenação de Design Educacional CDE-SEAD
Lanara Souza

UAB -UFBA

Licenciatura em Dança
Coordenador:
Prof. Antrifo R. Sanches Neto

Produção de Material Didático
Coordenação de Tecnologias Educacionais CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens & Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico
Prof. Haenz Gutierrez Quintana
Capa: Prof. Alessandro Faria
Foto de capa: Montagem a partir de fotos do Pixabay

Equipe de Revisão:
Edivalda Araujo
Julio Neves Pereira
Márcio Matos

Equipe de Design

Supervisão: Prof. Alessandro Faria
Editoração / Ilustração
Edna Laize Matos da Silva
Aline Corujas

Design de Interfaces
Raissa Bomtempo

Equipe Audiovisual
Direção:
Prof. Haenz Gutierrez Quintana
Produção:
Letícia Moreira de Oliveira
Câmera / Iluminação
Maria Christina Souza
Edição:
Flávia Ferreira Braga
Jeferson Alan Ferreira

Imagens de cobertura:
Maria Christina Souza

Animação e videografismos:
Rafael Caldas

Trilha Sonora:
Pedro Queiroz Barreto

Esta obra está sob licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa
SIBI - UFBA

C794
NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro.
Referenciais Históricos da Arte e da Dança / Isabelle Cordeiro Nogueira, Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães. - Salvador: UFBA, Escola de Dança, Superintendência de Educação a Distância, 2017.
80 p.: il.

ISBN: 978-85-8292-138-8
1. Dança - Sécs. XX e XXI - História. 2. Arte - Sécs. XX e XXI - História. 3. Dança moderna - Brasil. 4. Dança moderna - Bahia. I. Guimarães, Maria Sofia Villas-Bôas. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. Superintendência de Educação a Distância. III. Título

CDU - 793.3

SUMÁRIO

BOAS VINDAS **06**

MINICURRÍCULO DAS PROFESSORAS **09**

1 INTRODUÇÃO **11**

1.1 Noções de tempo histórico e de identidade cultural e artística **11**

1.1.1 A periodização do tempo: noção de tempo histórico 11

1.1.2 No que se constitui a identidade cultural e artística? 24

1.1.3 Nunca fomos modernos? 28

2 UNIDADE I **33**

2.1 O projeto modernista, o moderno e a modernidade na arte e na dança **34**

2.1.1 Modernismo Brasileiro e Tropicália: antropofagia e modernidade tardia 40

2.1.2 Tropicalismo e modernidade tardia 45

2.1.3 A dança moderna no Brasil e na Bahia: reflexos e referências 50

2.1.4 Dança moderna no ocidente: o legado de três gerações 53

3 UNIDADE II **59**

3.1 Arte e dança contemporânea: mitos e realidades em vigor **61**

3.1.1 A cena Greenwich Village e o corpo no poder: as identidades artísticas e a ambiguidade como marco histórico da pós-modernidade 68

3.1.2 Pós-modernismo europeu (de Pina Bausch a Anne Teresa de Kearsmaeker) e estadunidense (de Merce Cunningaham a William Forsythe): alguns dos principais ícones 70

DO FIM AO COMEÇO **75**

REFERÊNCIAS **76**

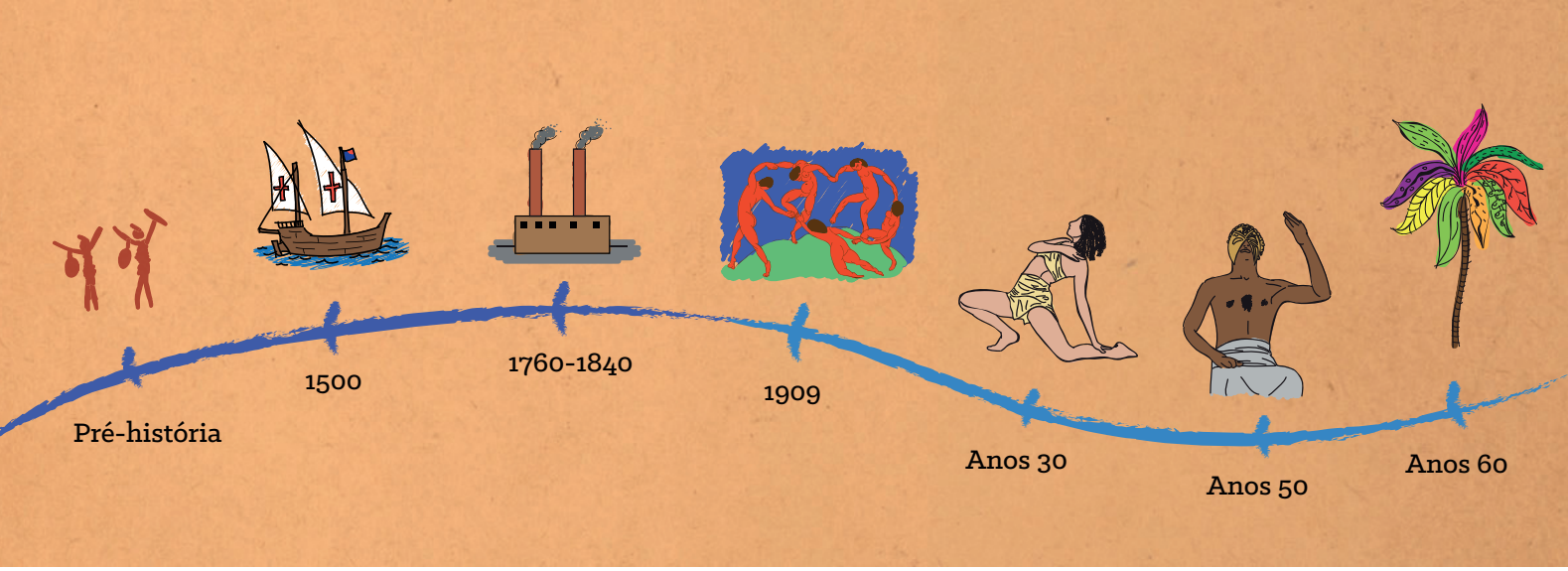


Ilustração: Aline Corujas

BOAS VINDAS

Sejam muito bem-vind@s à disciplina Referenciais Históricos da Arte e da Dança do Curso de Licenciatura em Dança EAD! Este curso, sem dúvida, é um marco histórico no ensino da dança: a primeira Graduação de Licenciatura em Dança à distância no Brasil!

Podemos atribuir esse fato histórico a duas razões: necessidade e possibilidade. O necessário e o possível nos ajudam a entender como a história acontece. Os acontecimentos são frutos de desejos, vontades e necessidades, mas também podem ser frutos do acaso e de probabilidades. Mas os acontecimentos históricos também dependem de uma conjuntura, capaz de fazer acontecer o que é possível ou aquilo que, de fato, já emerge do contexto presente e são frutos de acontecimentos passados. Isto ocorre, mesmo que as mudanças (transformações do *status quo* ou estado das coisas) nos pareçam impossíveis num primeiro instante.

Felizmente, no mundo atual, as tecnologias tornaram possível transformações no modo de aprender e ensinar; e também nos modos de ver e de fazer dança. Por essa razão, estamos aqui hoje, utilizando as novas ferramentas tecnológicas da comunicação que inventamos para avançarmos no tempo e compreendermos o que mudou no nosso modo de entender e construir a obra de arte.

Na pré-história, já criávamos as nossas ferramentas de sobrevivência. E, alguns historiadores nos fazem acreditar que desde lá já dançávamos por meio de manifestações rústicas de uma linguagem gestual e mítica, para além de uma comunicação meramente funcional. De fato, a nossa sobrevivência depende não somente de prover o alimento que supre as nossas necessidades biológicas e naturais, mas também depende de outros tipos de alimento. Certamente, a arte é um deles, já que nos provê os significados

simbólicos, poéticos ou criativos da vida – um conhecimento específico que é também vital para nós, humanos.

A arte nada mais é do que a necessidade de criar outras realidades e exprimir pensamentos, emoções e desejos de um modo muito peculiar. Conhecer a arte e seu processo histórico nos ajuda a entender como vivemos; quais são os nossos valores, anseios e ideais; e assim, compreendermos de que maneira podemos transformar o mundo em que vivemos. E ainda, acessamos um certo tipo de conhecimento intelectual e sensível intrínseco às artes, a saber: materiais específicos, métodos e técnicas e formas de construção criativa que deixam a ver os processos (ou como essas obras foram criadas), e suas configurações (ou no que resultaram os processos artísticos e suas relações com movimentos sociais, políticos, econômicos, religiosos).

E nós, podemos lembrar quais foram as transformações pelas quais passamos para chegarmos até aqui, hoje? Podemos rememorar os acontecimentos históricos mais marcantes que nos possibilitaram inventar e prover o ambiente virtual de aprendizagem, os quais se tornaram fundamentais para a nossa realidade atual? E, falando de um passado bem mais recente, cotidiano e pessoal, será que conseguimos lembrar facilmente o que comemos hoje no café da manhã?! Em ambos os casos teremos que fazer algum esforço, não é mesmo? Pois bem, sabemos que memória e história caminham juntas e por isso os registros históricos são fontes importantíssimas que dispomos para deter esse conhecimento.

Quanto à arte, estabelecer conexões entre o nosso passado recente e a contemporaneidade trará à baila um conteúdo precioso da humanidade: os modos de ser e fazer artísticos; possíveis causas e consequências.

Até onde o empenho de artistas em expressar o seu mundo e sua época nos levaram?

No momento, o nosso desafio será fazer um recorte sobre os séculos XX e XXI na perspectiva de elucidar aspectos importantes da arte e da dança no ocidente no último século e nesse começo do século XXI. A finalidade é entender quais são os nossos principais referenciais na arte e na dança, como eles nos influenciam e como podemos tratá-los no estudo e no ensino da dança. Isso nos fará compreender melhor as nossas identidades culturais e artísticas e estabelecer uma visão crítica sobre elas.

A arte, muitas vezes, antevê o futuro e vai além do que nos apresenta o presente. Outras vezes, nos alerta sobre um presente incontestável para uma grande maioria, ou ainda,

revigora um passado remoto que não deveríamos jamais esquecer. Esses atributos nos guiam em uma jornada fantástica no tempo e criam fatos novos, cuja legitimação dependerá dos percalços da história até a chegada de um novo tempo.

Cabe a nós, agora, reconhecermos no estudo do passado os caminhos ou trilhas que nos fizeram chegar até aqui. Neste passo-a-passo, poderemos criar aprendizados importantes e repassá-los para outras gerações. Assim, certamente, construiremos a nossa realidade no presente, na medida em que avançamos no tempo, mais conscientes de que somos - cada um de nós, e JUNTOS - agentes e sujeitos da nossa própria história!

A nossa caminhada começa aqui e agora...

Bons estudos a tod@s!

MINI CURRÍCULO DAS PROFESSORAS

Isabelle Cordeiro Nogueira

Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia desde 2003. Nos cursos de Licenciatura e Bacharelado, vem atuando em ensino, pesquisa, criação e encenação da dança contemporânea. Atua em componentes curriculares teórico-práticos centrados em processos criativos e modos de encenação, estética e teorias da arte e da cultura. Possui pós-doutorado no Institut ACTE - Arts, Théories et Esthétiques - Université Panthéon Sorbonne, Paris 1 (2016), doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP, 2008), Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA, 2002), especialização em Coreografia (UFBA, 1994), Psicodrama Socio-Educacional e bacharelado em Dança (UFBA,1993). Atuou como docente permanente no Programa de Mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia (2008-2014), tendo orientado e participado de bancas examinadoras de alunos de Mestrado em Dança e Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança.

Como bailarina, atuou em diversas companhias de dança, públicas e privadas no Brasil e no exterior, como o Balé Teatro Castro Alves, Dance Brazil Company, Mantra Cia de Dança. Suas áreas de interesse envolvem processos e configurações artísticas e os contextos em que estão implicados - políticos, estéticos e comunicacionais.

Como pesquisadora possui pesquisas voltadas para a interdisciplinaridade, com imbricações entre as artes do corpo, a política e as mídias. É pesquisadora associada da ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - e, ABRACE - Associação Brasileira de Artes Cênicas. Coordena o Grupo LIDA - Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa em Dança - com atividades concernentes a métodos e técnicas compositivas, de execução e encenação de dança e modos de produção colaborativos. Possui artigos publicados nas áreas de processos evolutivos em dança, colaboração artística, coreografia, comunicação e cultura. Integra o cadastro de avaliadores do BASIS - MEC/INEP - para cursos superiores de dança, presenciais e à distância e é Assessora ad hoc da Fundação de Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP.

Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães

Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães (Suki VB Guimarães) é pesquisadora, educadora, gestora e artista da dança, sendo Professora Adjunta da Escola de Dança da UFBA. É Doutora e Mestra pelo Programa de Artes Cênicas da UFBA e Licenciada pela referida escola. Atualmente desenvolve pesquisa na área de Memória da Dança participando do processo de atualização do Projeto Memorial da Escola de Dança da UFBA com a criação de um banco de dados digitais trazendo a trajetória da Escola de Dança da UFBA e suas contribuições para o cenário da Dança no Brasil. Entre 2014 e 2016 esteve à frente do Laboratório Memória da Dança (Lab.MemeDança), resultando na digitalização de três cadernos da coreógrafa Yanka Rudzka com material de imprensa sobre sua passagem no Brasil, e na criação do Acervo Lia Robatto apresentando notações de processos de criação coreográfica, imagens, trilhas, críticas e outros vestígios de 43 espetáculos de sua autoria.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Noções de tempo histórico e de identidade cultural e artística

Nesta primeira Unidade, introduzimos o pensamento histórico de modo a lhes dar ferramentas para o entendimento de fatos e acontecimentos numa perspectiva historiográfica, ou seja, interpretando ações humanas engajadas em seus diversos contextos tendo como enfoque a arte e a dança. Nesse viés, as questões identitárias são referenciais importantes para o estudo das culturas e das artes.

1.1.1 A periodização do tempo: noção de tempo histórico

Para alguns pesquisadores da historiografia tradicional, o período moderno vai de 1453 (século XV), com a tomada de Constantinopla pelos turcos-otomanos (atual cidade de Istambul, na Turquia) até a Revolução Francesa em 1789 (século XVIII). Essa concepção da **periodização da história** corresponde a um pensamento de progressão do tempo de modo linear, ou seja, uma sequência de acontecimentos encadeados numa corrente em que elos vão se ligando uns aos outros, formando uma cadeia no tempo. Esse modo de pensar cria a ideia de encadeamento histórico. Certamente, os acontecimentos ou fatos que se constituem marcos históricos (transformações significativas de um ou mais segmentos da sociedade) revelam uma sequência gradativa, de modo que podemos observar um acontecimento como causa e consequência direta de um outro acontecimento. Essa cronologia nos permite não somente datar o momento de determinados acontecimentos, mas é também um dos axiomas do método científico regido pelo **princípio da causalidade**. Este é um dos modos de estudar a história, mas não o único.

A propósito, devemos ter atenção a esse procedimento de causa-efeito denominado **pensamento determinista** - um modelo matemático binário e dualista regido por leis universais da natureza, que conduz o estudioso a observar fenômenos sob condições e resultados previsíveis, os quais são somente observáveis em ambientes simulados, que não correspondem à realidade. Para o estudo e análise da história - um sistema humano caótico e não-determinista -, se requer uma atitude mais reflexiva sobre os fatos, ou seja, uma **abordagem complexa** da realidade é mais recomendável, a qual compreende o conhecimento de aspectos múltiplos e variados em torno de um mesmo fato.

Ou seja, precisamos aprender a interpretar a história.

Glossário

O **determinismo** é o princípio segundo o qual todos os fenômenos da natureza estão ligados entre si por rígidas relações de causalidade e leis universais que excluem o acaso e a indeterminação, de tal forma que uma inteligência capaz de conhecer o estado presente do universo necessariamente estaria apta também a prever o futuro e reconstituir o passado. Este princípio sugere que tudo no universo, até mesmo a vontade humana, está submetido a leis necessárias e imutáveis, de tal forma que o comportamento humano está totalmente pré-determinado pela natureza, e o sentimento de liberdade não passa de uma ilusão subjetiva.

A **complexidade** e suas implicações são as bases do **pensamento complexo** de Edgar Morin, que além de ver o mundo como um todo indissociável, propõe uma abordagem multidisciplinar e multirreferenciada para a construção do conhecimento. Contrapõe-se à causalidade linear por abordar os fenômenos como totalidade orgânica.

Leia mais:

Conceito de pensamento complexo - O que é, definição e significado <http://conceito.de/pensamento-complexo#ixzz4aNYAdsLp>.

Leia um pouco mais:

<https://www.significados.com.br/determinismo/>

Bem, mas a **periodização do tempo** é uma das formas válidas de entender a história como um processo que se dá como uma flecha num tempo irreversível, como iremos testar mais tarde numa construção didática da **linha do tempo**. Embora alguns autores da historiografia moderna, consideram os tempos históricos como contextos complexos, em que muitos e diferentes fatores estão implicados nas transformações que nos ocorrem, o fato datado ainda se constitui num importante meio de se analisar um contexto e um registro importante para o nosso estudo. Em outras palavras, há diversas formas de se conceber o tempo e o espaço, mas o modo como observamos os acontecimentos no tempo e suas implicações (no passado, presente e futuro) nos ajudam a entender quem somos, onde estamos, e ainda, aonde podemos chegar, seja em um futuro próximo ou longínquo.

Na vida e na história, tempo e espaço estão ligados de maneira indissociável. Mas nem sempre se pensou assim. Há cerca de trezentos anos atrás, a noção de tempo era absoluta e tempo e espaço eram pensados como dimensões distintas.

Como sabemos, o tempo caminha para frente, como uma flecha; sem volta. A terra executa o seu movimento de rotação em 24 horas, o que corresponde a um dia, e seu movimento de translação em volta do sol ocorre em cerca de 365 dias, o que corresponde a um ano. A ideia de um tempo cíclico (muito utilizado na mitologia) é também utilizada pela observação e registro da natureza e do movimento no espaço, o que nos permitiu situarmos acontecimentos no tempo e no lugar da ocorrência do fato, e assim, também passamos a marcar o passar de segundos, minutos, horas, dias, meses, anos, décadas. Isto nos trouxe inúmeras possibilidades em diversas áreas do conhecimento. Mas atenção: o tempo na história é diferente do tempo nas ciências.

Na dança, como sabemos, tempo, espaço e movimento são elementos básicos para a sua prática. Cada elemento possui características e funções que combinadas entre si constroem a dança.

Nos registros da história, passamos a destacar fatos importantes, sejam biográficos, sociais, econômicos, políticos ou artísticos pelo registro de datas, períodos, ciclos, décadas, séculos. Isso nos faz lembrar acontecimentos e guardar na memória a importância deles no desenrolar do tempo. Mas somente o registro no tempo não define ou explica os acontecimentos de modo consistente. Vale lembrar da necessidade de obter uma visão geral da história e uma análise mais aguçada dos acontecimentos a fim de compreender suas motivações, assim como as conjunturas políticas, econômicas e sociais em torno deles. Para isso, devemos considerar o espaço, o ambiente, o lugar onde ocorrem os fatos.

Atividade

A fim de experimentar na prática a constituição do tempo de forma linear, construa uma linha reta para simbolizar uma flecha do tempo e insira nessa linha a sua história de vida. A ideia consiste em subdividir a linha em períodos, cujo o ponto inicial será o seu **nascimento** e o final será os dias de **hoje**. Determine algumas datas como marcos históricos. Para definir os marcos que separam os períodos de sua vida, escolha datas que revelem alguma mudança ou transformação. Essa escolha se tornará um **marco histórico** ou uma mudança que você considera significativa. Os períodos ou segmentos separados por marcos históricos, acabam por definir características, experiências, transformações e contextos que evidenciam nesse percurso de vida referências inatas e adquiridas.

LEMBRE-SE:

Um marco é representado por uma data, o dia ou ano de um acontecimento marcante que, de algum modo, transformou a realidade vigente.

Período ou seguimento se constitui num conjunto de acontecimentos com características semelhantes que regem um determinado período de tempo.

I_>_____I_>_____I_>_____I_>_____I_>

Linha do tempo: Trata-se de uma linha de tempo, na qual podem ser representados graficamente os momentos históricos em pontos, e os processos em segmentos.

Leia mais:

Conceito de tempo - O que é, Definição e Significado. Disponível em: <http://conceito.de/tempo#ixzz4aMR4BZz3>

A história implica em duração no tempo. Já periodização do tempo na forma linear e irreversível vem dos estudos da física. Vamos entender isso um pouco melhor.

O tempo na física de Isaac Newton (1643-1727) é absoluto e uniforme; sem relação com o espaço. A ciência newtoniana como fundação da ciência moderna define o tipo de relação

que os homens passam a ter com a natureza: algo mensurável, mecânico, uno e infinito. Vale lembrar-se da histórica e estreita aliança entre cientistas modernos e teólogos (o próprio Newton era astrônomo, alquimista, matemático, físico, teólogo e cientista!). Caramella (1998, 45-46) lembra como "a ciência moderna derrubou as barreiras entre os céus e a terra, substituindo o nosso mundo pela geometria"; um mundo atemporal, criado de uma só vez, como o engenheiro criaria um autômato. Nesses termos, nenhum acontecimento externo (no ambiente) influiria no tempo, o qual se resumiria apenas a duração. Tal concepção nos leva a pensar a história como uma trajetória descritiva de fatos, em que há relação somente com o que veio antes ou depois, mas nunca com o ambiente em que esse tempo transcorreu. Sem o esforço intelectual de interpretação dos fatos numa dimensão espaço-temporal, a história da arte e da dança passa ser um campo alimentado por clichês ou repetições do mesmo.

Atividade

Segundo o pensador, filósofo e cientista político Edmund Burke[1], "Um povo que não conhece a sua história está condenado a repeti-la". Disponível em: <https://pensador.uol.com.br/frase/MTk0MzQyNQ/>

O que você pensa sobre essa citação? Compartilhe a sua opinião no fórum e vamos dialogar um pouco mais sobre tempo e história. Lembre-se de que este é um espaço livre de aprendizagem para formulação e troca de ideias e sua participação como sujeito ativo (e não somente como mero leitor) é de suma importância.

A questão apresenta a ideia de que a história deve ser conhecida e reconhecida como um meio de desenvolvimento e transformação. Mas saber a história, significa não somente conhecer os fatos, mas saber interpretá-los. O que mais importa é entender o contexto ou as circunstâncias que determinam certas ocorrências históricas, de modo

1 Famoso político inglês do século XVIII, Burke já era bem conhecido quando escreveu as suas *Reflexões sobre a Revolução em França*, publicadas em novembro de 1790. Para Burke, a sociedade humana desenvolve-se não tanto por intermédio da atividade racional do homem, mas sobretudo por meio de sentimentos, hábitos, emoções, convenções e tradições, sem as quais ela desaparece, coisas que o olhar racional é incapaz de vislumbrar. Um racionalismo impaciente e agressivo, virando-se para a ordem social só pode ser subversivo, atacando tanto as más como as boas instituições. Burke defende assim a ideia da limitação da Razão em face da complexidade das coisas, propondo que, perante a fragilidade da razão humana, a humanidade deve proceder com respeito para com a obra dos seus antecessores, só assim conseguindo trabalhar em conjunto em prol do desenvolvimento social. (Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/teoria/burke.html>)

a reconhecer os erros e acertos de determinada época, e ainda, as características que a definem como tal.

Com a divulgação da teoria da relatividade de Einstein, o tempo passou a ser entendido como relativo ou dependente do espaço ou lugar do observador e mesmo do seu observador ou sujeito que observa. Com esse entendimento, podemos afirmar que a dança afeta e é afetada pelas circunstâncias nas quais é criada, já que tempo e espaço são indissociáveis.

A historiografia aponta para um outro tipo de leitura da história, baseada na relatividade do tempo articulada com o ambiente, não somente com os registros de uma narrativa, mas com a observação e análise das relações estabelecidas entre suas personagens e as transformações produzidas pelos acontecimentos.

> "Dito de outro modo, são as propriedades da dança que estabelecem condições para a sua historiografia – que, então, poderá ser pensada não mais como uma narrativa de percursos traçados por agentes que, distintos do seu meio, modificam-se uns aos outros conforme dominâncias hierárquicas atribuídas a eles, mas, sim, como a narrativa dos processos não-lineares de codefinição a que estão submetidos todos os organismos, sistemas e ambientes simultâneos, indistinta e involuntariamente. Trata-se de pensar a história de qualquer coisa como a história da elaboração cooperativa de cada identidade, a partir de suas propriedades particulares, no lugar de uma história de identidades construídas.
>
> Pensar a identidade como síntese circunstancial alcançada pelo exercício contínuo de interação adaptativa confere uma nova dimensão ao estudo dos processos evolutivos e sua narrativa histórica, uma vez que introduz um sentido de corresponsabilidade nos agentes da história conforme aponta Prigogine (1966, 65): "a estrutura resulta do tipo de interação com o ambiente". (BRITO, 2008, 25-26)

Atividade

Agora, vamos acessar o link abaixo para ver a construção de uma linha do tempo histórico dos movimentos artísticos do século XX (1900-1999), montada por João Werner para uma aula de história da arte disponível em: <http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/images/linha_do_tempo_contemporaneo.swf>. Acesso em 04/03/2017.

O que podemos observar neste quadro?

Qual a lógica de construção da linha do tempo?

Se não reparou, repare!

A divisão do tempo leva em consideração momentos que parecem de ruptura. [...]. E nos dá a impressão de que a história é um processo descontínuo. No entanto, a história é um processo ininterrupto. Para quem não sabia aí vai: a periodização do tempo é uma convenção didática feita por historiadores para facilitar a compreensão de que os acontecimentos se sucedem e provocam transformações, numa relação de causalidade temporal. Porém, as divisões nos criam uma imagem de que existe um período "mais legal" que o outro. De fato, as divisões revelam rupturas, mas que, nem sempre, denotam separações efetivas e sem misturas. Na verdade, você pode estabelecer uma data que interesse a você, e classificá-la num período, somente para ajudá-lo a entender o contexto. E por quê? Porque a história não é seccionada, mas contextualizada em determinados períodos. Os aparentes intervalos de um período para outro não passam de eventos que tiveram algum "pré-requisito" para serem escolhidos, por exemplo: foi uma mudança política, ou uma mudança econômica, ou uma mudança social, etc.

(Para ler o comentário na íntegra acesse: <https://reflexoesdehistoria.wordpress.com/tag/periodizacaodivisao-do-tempo/>)

Veja agora outros exemplos gráficos da **linha do tempo:**

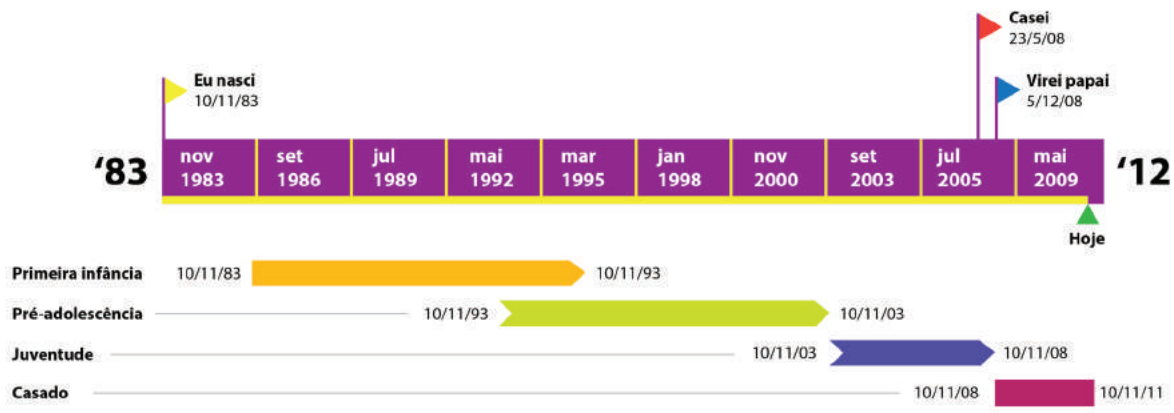


Ilustração: Aline Corujas

EXEMPLO DE LINHA DO TEMPO

PROFISSIONAL

Personagem fictício

Ilustração: Aline Corujas

Trataremos agora de entender um pouco mais a história no seu contexto artístico, isto é, o pensamento impresso nas sociedades por meio de suas expressões na arte, seja como legitimação ou contestação da realidade. Primeiramente, vale lembrar a importância da arte em suas mais diversas linguagens como uma necessidade humana de simbolizar e significar o mundo, exercitando de forma **poética** as capacidades humanas perceptivas e expressivas, e também habilidades técnicas ou pensamentos e ideias para criar obras, as quais revelam pontos de vistas ou perspectivas sobre o mundo. A ideia que se tem do mundo (ou de como ele poderia ser) é concretizada por meio de um tipo de pensamento que o artista imprime em sua obra. O modo como ele materializa esse pensamento, seja na escolha de uma determinada linguagem, nos materiais que utiliza, no suporte da exposição da arte ou mesmo contestando a própria arte, podem nos dar pistas do contexto de mundo em que o artista está inserido. É o que os alemães denominaram *Zeitgeist* ou **"espírito do tempo".** Por essa razão, ao observar e analisar uma obra de arte, ela nos requisita um estudo sobre as informações ali presentes que, por sua vez, nos obriga um estudo da sua história. *Quem a fez?, quando?, de quê modo?,* e *por quê?,* são questões importantes a se fazer quando se trata de reconhecer a obra de arte como um produto histórico-cultural humano. Por esse viés, a arte nos revela um conhecimento sobre o artista e seu mundo (subjetivo e objetivo), sendo um referencial de suma importância para a compreensão da sociedade humana e seu desenvolvimento ao longo do tempo.

Glossário

Zeitgeist significa o **espírito de uma de época**, **espírito do tempo** ou sinal dos tempos. É uma palavra alemã.

O *Zeitgeist* é o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

O conceito de *Zeitgeist* foi introduzido por Johann Gottfried Herder e outros escritores românticos alemães. Em 1769, Herder escreveu uma crítica ao trabalho do filósofo Christian Adolph Klotz, introduzindo a palavra *Zeitgeist*.

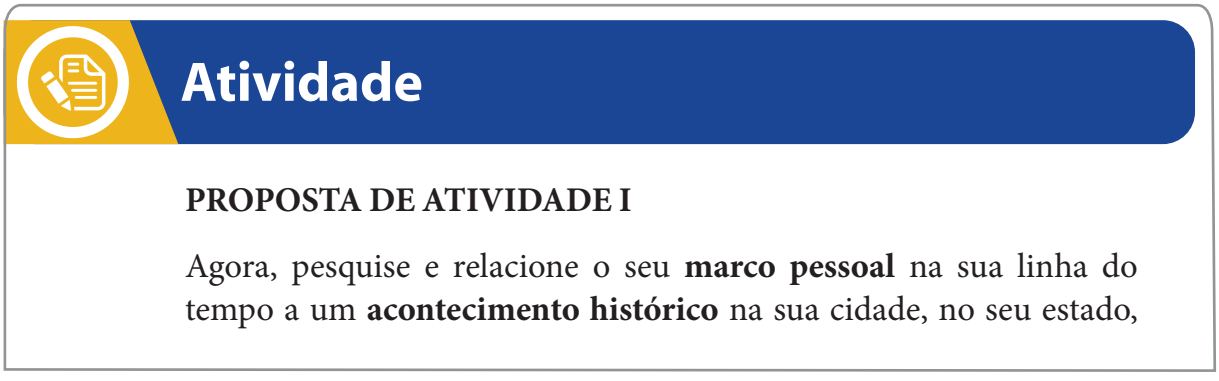
Disponível em: <https://www.significados.com.br/zeitgeist/>

Tempo histórico é **processo**. Nesse modo de ver, os acontecimentos não se sucedem simplesmente de **modo linear**, mas se organizam de **modo complexo**. Para além da linha

do tempo, o pensamento complexo está enredado em múltiplos fatores; muitas narrativas. Formas e eventos entrelaçados nos fazem vislumbrar a história como uma espécie de **caleidoscópio** de imagens (no caso da história, nem sempre simétricas) composta por um conjunto de formas, interligadas e em constante mudança. Isso equivale dizer que as coisas que criamos, o modo como agimos e como utilizamos a linguagem nos diz muito sobre quem somos, onde estamos e para onde e por onde estamos caminhando. Por outro lado, o estudo da história nos ajuda a nos tornarmos mais conscientes do nosso papel como agentes críticos e participativos desse processo, nos capacitando a refletir sobre ações do passado e do presente e planejar o futuro. Nesse modo de pensar, a história da arte nos possibilita reconhecer a obra de arte como trabalho, ação política e criação (*poiesis*), nos fazendo conhecer de maneira intelectiva e sensível o que é inerente às criações artísticas nos tempos de hoje e de ontem. Em última instância, o conhecimento da história irá nos revelar nuances de nós mesmos por meio da afirmação da nossa cultura e de nossas referências identitárias comuns.

Para entender a **periodização do tempo** na história da arte será decisivo entender **inovação** como **variável de uma constância**, relativa às realizações dos indivíduos. Antes, será necessário a aceitação de uma constância, seja ela chamada de **estilo**, **convenção**, **tradição** ou **maneira de pensar**. Para Caramella (1988), em razão das mudanças dessas constâncias, irão surgir inovações que vão apontar para uma outra direção. Citando Panofsky, Caramella afirma que dificilmente concordaríamos sobre o começo e o fim exatos de um determinado período: "Na História como na Física, também o tempo é função do espaço e a própria definição de período como fase marcada por uma mudança de direção implica simultaneidade, continuidade e ruptura" (1998, 56). Daí o paradoxo do tempo histórico que apesar de rupturas, também prevê continuidade e simultaneidades.

Portanto, é preciso redimensionar a ideia de **periodização do tempo**. A ideia de 'mega-período' torna possível a interpretação do sistema histórico de modo mais complexo, a partir da ideia de **simultaneidade** de fatos ou eventos que acontecem ao mesmo tempo e, **analogia**, um tipo de simetria dentro de um quadro de referências cronológicas.



Atividade

PROPOSTA DE ATIVIDADE I

Agora, pesquise e relacione o seu **marco pessoal** na sua linha do tempo a um **acontecimento histórico** na sua cidade, no seu estado,

no seu país ou no planeta! Não é divertido pensar o quanto os acontecimentos das nossas vidas estão de alguma forma ligados ao que acontece em torno de nós? Você poderá dar um nome a cada período, identificando características semelhantes, por exemplo: i) infância, puberdade, adolescência, fase adulta; ii) bebê, criança, menina, mulher; iii) reconhecimento de si; reconhecimento do outro; reconhecimento social; de volta a mim. E não esqueça de identificar o momento histórico com uma data marcante! Ou seja, a ideia aqui consiste em conhecer a si mesmo na **linha do tempo**, e reconhecer como a nossa história está ligada à de outros. Vamos então caminhar de volta ao passado em busca de conexões entre nós e os outros? Perceba que o desenho da flecha do tempo, antes linear, se transforma num mapa mais complexo, numa espécie de **caleidoscópio** histórico de nós mesmos. Isto acontece quando relacionamos contextos diversos a um fato, e assim, passamos a entender a história de forma bem mais interessante. Somos sujeitos sempre atravessados pelo que se passa em torno de nós!

GLOSSÁRIO

Caleidoscópios (ou calidoscópios) são objetos cilíndricos, feitos de metal ou de cartão, cujo o fundo está revestido com espelhos e pequenos pedaços de vidros coloridos. Com a movimentação deste instrumento, o reflexo dos vidros nos espelhos cria uma mistura infinita de imagens com formatos e cores diferentes.

Disponível em: <https://www.significados.com.br/caleidoscopio/> Acesso em 04/03/2017.

PROPOSTA DE ATIVIDADE II

Agora, divirta-se com uma pequena pausa para a contemplação de um caleidoscópio de imagens, acessando o link abaixo:

<https://www.youtube.com/watch?v=g70pFLbi3jQ>

Ao nos depararmos com essas imagens, o que podemos perceber? Quais são seus elementos constituintes e que analogias podemos fazer com o estudo da história? De fato, o caleidoscópio é formado por três ou mais laterais espelhadas que refletem os elementos depositados no fundo iluminado desse objeto cilíndrico, recoberto por tinta, papel ou tecido escuro, cuja função é não permitir a passagem da luz lateralmente. O cilindro possui um orifício em uma das pontas, por onde

observa-se os objetos ao fundo. Conforme se movimenta o cilindro, vão surgindo diversos padrões de formas, alterando a nossa visão sobre o mesmo. Nessa perspectiva, sob o mesmo ponto de vista, o observador obtém a visão de múltiplas de combinações de imagens dos elementos depositados no cilindro. As imagens padronizadas transformam-se em associações possíveis, operando novos pontos de vista. No estudo da história, também podemos observar um fato sob diferentes óticas e encontrar novas perspectivas ou pontos de vistas diferentes, dependendo do modo como a observamos e relacionamos os elementos existentes em diversas combinações possíveis, como acontece de forma análoga com o caleidoscópio.

GLOSSÁRIO

Processo é uma palavra com origem no latim *procedere*, que significa **método**, **sistema**, **maneira de agir** ou **conjunto de medidas tomadas para atingir algum objetivo**.

Poética é criação, produção. A poética, do grego *poiesis*, em Aristóteles, foi um livro escrito a partir de anotações de seus alunos e seguidores, formado por 25 capítulos que se configuram como um tratado para a **tragédia**, trazendo critérios sobre a construção do belo, cuja a representação, imitação ou *mimesis* de uma ação ou personagem leva, em última instância, à **catarse** ou liberação de paixões e sentimentos. Já o filósofo italiano Luigi Pareyson em seu livro intitulado *Problemas da estética* (ano), defende a poética como um programa de arte, cuja maneira de proceder com os métodos, materiais e elementos constituintes do fazer artístico determinam uma lógica ou um modo de criação específico.

CURIOSIDADE

Produzido por Steven Spielberg, a primeira parte do filme **"De Volta Para o Futuro"** chegou aos cinemas de todo o mundo em 1985 (há mais trinta anos atrás!), decidido a revolucionar a Sétima Arte. Conseguiu. Em **"DE VOLTA PARA O FUTURO – PARTE I"** foram gastos US$19 milhões para produzir o primeiro longa-metragem da trilogia, que rendeu quase US$400 milhões para Spielberg e para a Universal Pictures. O roteiro escrito por Robert Zemeckis e Bob Gale demorou cinco anos para ser finalizado da forma que o público conhece e, muito antes de chegar às mãos da Universal, a história foi negada por todos os outros estúdios norte-americanos, inclusive pela Disney,

que achou o filme forte demais para a família, destacando a paixão da mãe do personagem principal, que no filme não sabe se tratar de seu próprio filho no futuro. Em uma época em que as comédias ácidas adolescentes estavam em alta, os demais estúdios acharam "De Volta" fraco demais. **Cheio de referências**, "De Volta Para o Futuro" tornou-se uma enciclopédia com o passar dos anos, pois **destaca parte da história americana**, **o crescimento do rock 'n' roll e a ascensão dos adolescentes como um importante elemento cultural dos anos 50**.

Ganhador de um Oscar e indicado em várias categorias e no Globo de Ouro – incluindo Melhor Filme, Melhor Roteiro Original, Melhor Ator (Michael J. Fox) e Melhor Canção Original ("The Power of Love"), "De Volta" tornou-se um ícone do cinema. O longa-metragem está na lista dos melhores filmes do mundo em organizações importantes como o The New York Times, a National Film Registry da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, o Writers Guild of America e o American Film Institute.

Disponível em: <http://setorvip.com.br/de-volta-para-o-futuro-o-passado-que-mudou-a-historia-do-cinema/> Acesso em 04/03/2017.

Então, nos veremos no futuro!!!?

Glossário

Ícone é uma palavra com origem no termo grego eikón que pode significar uma **pintura religiosa** característica das igrejas ortodoxas; um **conceito** no âmbito da **semiologia** e **semiótica** ou uma **representação visual** no **contexto informático**.

No campo da semiologia e semiótica **um ícone é um signo visual que representa outro objeto por ser semelhante a ele**. Graças a essa relação de semelhança, **o ícone pode substituir a coisa que representa**.

Disponível em: <https://www.significados.com.br/icone/>

1.1.2 No que se constitui a identidade cultural e artística?

Certamente, uma carteira de identidade não nos define! No entanto, o documento de identidade, como o próprio nome já diz, traz algumas informações como nome, filiação e local de nascimento, as quais nos identificam. Essas informações básicas, vistas por um certo ângulo, dizem bastante de nós.

Mas, afinal, no que constitui a nossa identidade?

Podemos começar a responder essa pergunta dizendo que a identidade, seja de uma pessoa, de um grupo ou de uma nação, se constitui de referências. Essa ideia nos aproxima do tema do nosso curso e também do que muitos pesquisadores têm dito: não há uma **identidade** fixa, mas **processos de identificação** sempre em curso.

É claro que, como seres humanos, temos a nossa identidade biológica. A sigla DNA vem de Ácido Desoxirribonucléico e é considerada a molécula da vida. É no DNA que toda a informação genética de um organismo é armazenada e transmitida para seus descendentes. Essa carga genética está contida no núcleo e todas as células de um organismo. Sequências de DNA formam os cromossomos. Cada organismo tem um número diferente de cromossomos e nós, seres humanos temos 46 (recebemos 23 da nossa mãe e outros 23 do nosso pai).

O nosso **genoma** se constitui em um código genético único e singular, que nos atribui características bem definidas. Esse conjunto de genes carrega informações denominadas genotípicas que se expressam em nós como fenótipos, ou seja, características que podemos ver no nosso corpo externamente, como o sexo, a cor da pele, a cor dos olhos, o tipo de cabelo, altura, e etc., ou em nossa personalidade, como comportamento, atitudes e até mesmo preferências, orientações e gostos. Essas características são inatas! Mas, será que somente a biologia nos define e constrói a nossa identidade?

Glossário

Genoma é toda a informação hereditária (passa para seus descendentes) de um organismo que está codificada em seu DNA (ou, em alguns vírus, no RNA). Isto inclui tanto os genes como as sequências não-codificadoras que são muito importantes para a regulação gênica, dentre outras funções.

Disponível em: <http://www.sobiologia.com.br/conteudos/Seresvivos/Ciencias/biogenoma.php>

No que se refere ao tema, muitos sociólogos e até mesmo neurologistas têm encontrado suposições semelhantes: a biologia e o ambiente; a natureza e a cultura constroem de maneira coevolutiva a nossa identidade ao longo da vida. Nesse viés, entende-se que a construção da identidade está relacionada a diversos fatores e não é fixa; está em constante mudança! Deste modo, em se tratando de identidade cultural e artística, a nossa singularidade biológica aliada às nossas experiências culturais formará um conjunto de referências que nos definem e nos tornam quem somos.

Mas como entender essa **história**? Bem, primeiramente, devemos ter em mente que biologia e cultura caminham juntas, assim como, corpo e mente não são entidades distintas, já que a mente é encarnada, é literalmente corpo. Durante a nossa vida, as experiências que tivemos e os ambientes que habitamos vão nos trazendo informações que, quando selecionadas no nosso corpo, vão nos tornando mais conscientes de quem nós somos.

Vivemos hoje o que o sociólogo **Zigmunt Bauman** chamaria de **identidade líquida** e o antropólogo cultural **Stuart Hall** denominaria **processos de identificação**. Para ambos, as transformações ocorridas a partir da segunda metade do século XX, anunciavam um fenômeno de longa duração, - a **globalização** – cujas consequências seriam marcantes para a sociedade contemporânea e seus efeitos iriam modificar a forma de entender o mundo e as pessoas que nele habitam.

A **globalização** redefiniu as formas-de-vida; as comunicações; os transportes; a agricultura; as relações e as identidades humanas. De fato, a globalização trouxe avanços a diversos campos. A internet é o resultado mais evidente de que vivemos num mundo globalizado e em rede, capaz de conectar multidões. Contudo, para o geógrafo baiano **Milton Santos**, existe também a **má globalização**, pois embora este fenômeno tenha trazido desenvolvimento em alguns aspectos com a troca de saberes, o trânsito de pessoas, a intensificação de comércios e indústrias e o aumento de capitais e serviços para muitas regiões do globo terrestre, o **capitalismo** na sua versão perversa impôs condições desiguais entre regiões ricas e pobres, e a cultura **global** – massificada e altamente competitiva e lucrativa - ameaçou o **local** numa escala desproporcional. Como consequência, as pequenas lojas e comércio foram pouco a pouco ameaçadas por *mega stores* e a manufatura de produtos locais, artesanais substituídos pela indústria multinacional das grandes marcas. Afinal, quem não arriscaria ao menos experimentar trocar o queijo quente da padaria da esquina já conhecido por um *super* hambúrguer de uma *big* lanchonete que acaba de chegar a cidade e sobre a qual você já ouviu falar repetidamente em todos os meios de comunicação acessíveis e todas as suas redes estão comentando e dando um *like*?! Mas as coisas nem sempre são o que parecem ser...

Reflexão

De fato, devemos ter cuidado com algumas ideias que a **cultura de massa** tenta nos incutir. Geralmente, isso é fruto de um **pensamento único** difundido pelos 'donos' do capital que influencia as massas a ser, agir, vestir e se comportar de uma mesma maneira, uniformizando modos-de-vida. E isto, de fato, é o *modus operandi* capitalista que também influenciam a cultura e as artes. Geralmente, referências culturais impostas pela demanda de industrialização de produtos para o consumo contam com uma forte publicidade em torno deles, gerando lucro para as grandes empresas e a falência dos pequenos negócios. Não é por acaso que as companhias e projetos de dança produzidas por grandes empresas conquistam maior visibilidade e permanecem por mais tempo no mercado de arte. E, por outro lado, pequenos grupos, com apoio eventual, não conseguem alcançar os mesmos padrões.

Para solucionar o perigo do **pensamento único** imposto pela globalização perversa, Milton Santos considera desenvolver a **boa globalização** a partir do conceito *glocal*, resultante da aglutinação dos dois termos (global+ local). Esta seria uma alternativa para a qual seriam necessários desenvolvimento de saberes de ordem técnica e política, ou seja, aquisição de conhecimentos de ordem diversas e consciência para transformação política.

A cultura e as artes também são influenciadas por transformações que ocorrem fora delas e, do mesmo modo, podem provocar mudanças no seu entorno. A cultura *pop*, por exemplo, emblemática por sua peculiar forma de reprodução da obra de arte, surgiu no começo do século XX e despontou por volta dos anos de 1950. Com o término da Segunda Guerra Mundial o apogeu do capital e a ascensão dos Estados Unidos da América como potência mundial como reflexo do grande desenvolvimento industrial iniciado com a fabricação de armas e munições, um outro estilo de vida fez surgir o consumo em massa e nas artes, a crítica ao consumismo.

Até meados do século XX, as artes são obrigadas a lidar com um regime de consumo. Com a revolução tecnológica, iniciada a partir dos anos 1950, o regime das artes vai se adaptando ao campo das comunicações. Veremos qual a relação das artes em geral e, particularmente, da dança nas transformações ocorridas nos últimos séculos. Trataremos de discutir melhor esses temas nas Unidades II e III.

Glossário

Cultura de massa é o produto da chamada **Indústria Cultural**, consistindo em todos os tipos de **expressões culturais que são produzidos para atingir a maioria da população**, com o objetivo essencialmente comercial, ou seja, de gerar produtos para o consumo.

Seguindo a lógica do capitalismo industrial e financeiro, a cultura de massa busca **padronizar** e **homogeneizar** os produtos, para que possam ser consumidos pela maioria das pessoas. Assim, tudo o que pertence a cultura de massa deve seguir um padrão pré-definido para o consumo imediato.

Músicas, filmes, gêneros de dança, séries de televisão, revistas, desenhos animados, moda, gastronomia e etc. A lista de elementos que a Indústria Cultural se apropria e transforma em cultura de massa é gigantesca.

Os **meios de comunicação de massas** (rádio, televisão, jornais, revistas e, principalmente, a internet) são os principais aliados da Indústria Cultural para a disseminação da cultura de massa, ajudando no processo de homogeneização cultural e na alienação dos consumidores.

Vale ressaltar que o termo "massa" não está relacionado, neste caso, com classes sociais, mas unicamente com o grupo formado pela maioria das pessoas de uma sociedade.

Disponível em: <https://www.significados.com.br/cultura-de-massa/>

1.1.3 Nunca fomos modernos?

Como já vimos, a visão eurocêntrica da história estipula que "o período moderno vai de 1453 (século XV), com a tomada de Constantinopla pelos turcos-otomanos (atual cidade de Istambul, na Turquia) até a Revolução Francesa em 1789 (século XVIII)". Ora, se o Brasil, descoberto pelos os colonizadores portugueses em 22 de abril de 1500, nesta época, um território ocupado por índios tupi-guaranis, tupinambás, e outras tribos já habitantes da *terra-brasilis*, foi somente em 1808 que nos constituímos como um país. Então, quando nos tornamos modernos?

Laurentino Gomes, o autor da trilogia que remonta a história do Brasil a partir de três marcos históricos os quais dão nome aos seus livros: 1808, 1822 e 1889, escreveu:

"O Brasil foi descoberto em 1500, mas, de verdade, só foi inventado como país em 1808. Foi quando a família real portuguesa chegou ao Rio de Janeiro fugindo das tropas do imperador francês Napoleão Bonaparte. Até então, o Brasil ainda não existia.

Pelo menos, não como é hoje: um país integrado, de dimensões continentais, fronteiras bem definidas e habitantes que se identificam como brasileiros. Até 1807, era apenas uma grande fazenda, de onde Portugal tirava produtos, que levava embora.

A vinda da corte iria transformar radicalmente esse cenário. Em apenas treze anos, entre a chegada e a partida da corte, o Brasil deixou de ser uma colônia atrasada, proibida e ignorante para se tornar uma nação independente. Nenhum outro período da história brasileira testemunhou mudanças tão profundas, tão decisivas – em tão pouco tempo. (1808, ano, p.)

Reflexão

Hoje, mais do que nunca, as questões relativas à identidade é tema caro a diversos campos do conhecimento. Não se trata apenas de definir identidades nas suas características nacionalistas, étnicas ou sexuais, mas entender facetas múltiplas e transitórias de indivíduos e populações que se identificam com temperamentos não-normativos e simultaneamente com diversas formas-de-vida. O mundo atual nos apresenta o desafio da não-homogeneidade de uma multidão e nos requisita redimensionar as questões relativas à identidade, buscando o respeito às diferenças e o entendimento das circunstâncias que as aprisionam ou que as libertam.

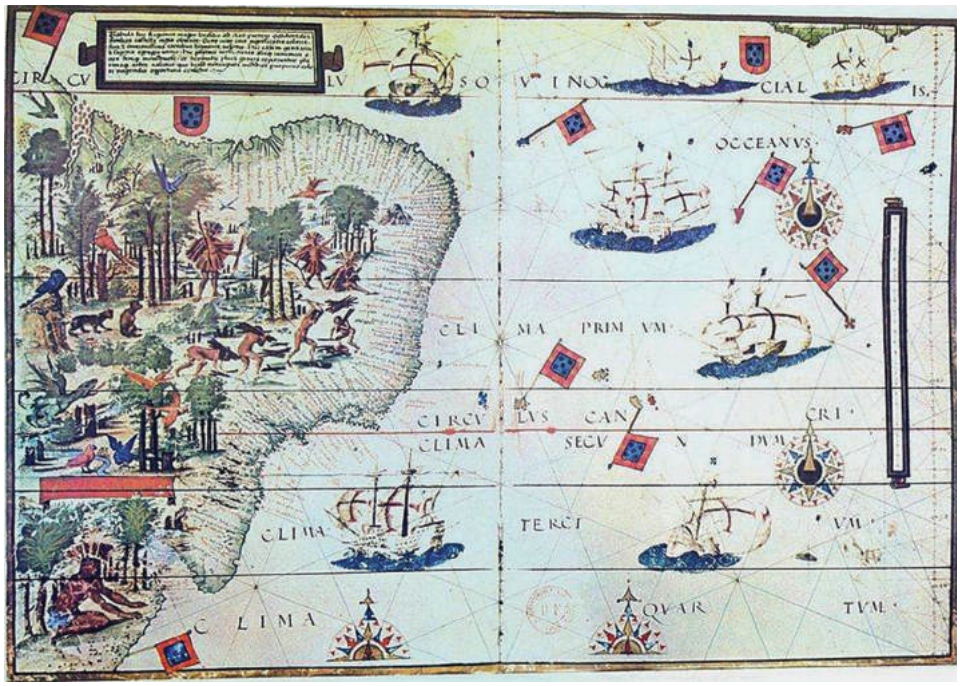


Figura 1: Terra Brasilis. 1519, Tesouro dos Mapas. Instituto Cultural Banco Santos, 2000.

> Ao analisar este mapa, Jacob (2006) chama a atenção para a forma única de combinação entre descrição e narrativa, representando a dinâmica do encontro através de uma fronteira simbólica situada no litoral recém-colonizado.
>
> Neste momento, a "*Terra Brasilis*", como nomeada no mapa, era "*Terrae Incognitae*", o que dava "carta branca" para os cartógrafos preencherem os "espaços vazios do mapa" (Safier, 2009). Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/01a-terra-brasilis-como-terra-incognita/>

A questão da modernidade e pós-modernidade permanece como tema de interesse de muitos historiadores contemporâneos. Para nós, brasileiros, importa saber de que maneira o projeto modernista nos atingiu e nos atinge ainda hoje. Afinal, se não embarcamos no trem europeu para a modernidade, chegamos certamente um pouco atrasados, sob um determinado ponto de vista. Mas, atenção! Essa é a história contada pelos colonizadores! Vamos de novo embarcar no trem da história e rever o tema sob outro ângulo?

Primeiramente, devemos atentar para o fato de que, na visão eurocêntrica, os povos indígenas brasileiros, cujas tribos se comunicavam por dialetos e não desenvolveram a linguagem escrita, estavam na pré-história quando do descobrimento do Brasil. Essa foi uma das razões desses povos serem chamados '**primitivos**'. Isto prova o quanto

a ausência de registros escritos dificulta o estudo de um povo, cuja a história passa a ser contada (e então *construída*) por outros! A partir da interpretação alheia, a realidade de uma população pode ser facilmente deturpada, seja por incompreensão ou interpretação errônea de costumes, crenças e linguagem. Isto prova porque é tão importante que escrevamos e contemos a nossa própria história!

Por outro lado, é igualmente importante lembrar que, para os estudos indígenas e de outros povos, empregamos hoje métodos de pesquisa etnográfica, por meio dos quais são coletados registros materiais dos povos antigos: fósseis, utensílios, ferramentas e até mesmo esqueletos encontrados em regiões por eles habitadas. Estes irão revelar hábitos, costumes e crenças. Provavelmente, este seja o método mais eficaz de conhecer nossos antepassados. Um meio de montar um quebra-cabeça, cujas peças irão remontar imagens de parte da nossa história, antes mesmo da chegada de Cabral com suas naus portuguesas. Contudo, sabemos que muitos dos elos que nos ligam a esses povos foram, inevitavelmente, perdidos nesta trajetória. Mas, para alguns, esses registros encontrados serão definitivos para a compreensão da nossa contemporaneidade.

Podemos dizer que a modernidade no Brasil começou tardiamente, em comparação aos países europeus. De fato, com a constituição do Brasil enquanto nação em 1808, sua definitiva independência de Portugal em 1822 e a Proclamação da República em 1889 nos revelam a grande defasagem de tempo entre conquistas do velho e do novo mundo. Provavelmente, essa é uma das razões que explica o porquê de nossas referências artísticas se tornarem àquela época, e ainda hoje, fortemente influenciadas por países situados acima da linha do equador. Primeiramente, as influências vieram de países europeus (século XIX e início do século XX) e, posteriormente, dos Estados Unidos (a partir da segunda metade do século XX).

Vídeo

Terra Brasilis é também o nome do álbum duplo de Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim) no estilo Bossa Nova que ajudou a consagrar no país e no exterior.

Lançado em 1980 pela Warner Bros. Records, tem letras em inglês e português do Brasil, produção de Aloysio de Oliveira e arranjos de Calus Ogerman.

Para ouvir *Terra Brasilis* acesse:
<https://www.youtube.com/watch?v=IE7O7WXRZao.>

Terminamos aqui a nossa primeira etapa de estudo da história. Nessa fase introdutória do curso, você percebeu a importância do estudo da história na sua perspectiva crítica? O que mais importa é saber que a mera sequência de fatos não faz conhecer a história de maneira consistente, do mesmo modo que a dança não é somente uma sucessão de passos. É preciso estarmos atentos aos fatos (e aos passos!) sim, mas devemos sobretudo entender o contexto, as circunstâncias, o que move dos acontecimentos. Igualmente importante será refletir sobre referências e identidades a fim de nos reconhecermos como agentes históricos.

Seguiremos então por outras pistas que nos levem a considerar a história das artes e da dança, sempre aliada a diversas trilhas – sejam elas econômicas, políticas, sociais ou científicas. A esse respeito, teremos ainda de nos defrontar com uma infinidade de "agoras".

Prontos para o desafio?

2 UNIDADE I

Vamos agora continuar os nossos estudos dos Referenciais da História e das Artes, adentrando pelas facetas da modernidade. Para introduzir o tema propomos a apreciação do filme Tempos Modernos, de Charles Chaplin, um ícone do cinema e porque não dizer, da dança.

Tempos Modernos (*Modern Times*), dirigido e estrelado por Charles Chaplin em 1936 nos Estados Unidos da América narra a história do seu personagem mais famoso – o vagabundo (the tramp) – que tenta sobreviver em meio ao mundo moderno e industrializado.

É considerado uma forte crítica ao capitalismo, stalinismo, nazifascismo, fordismo e ao imperialismo, bem como uma crítica aos maus tratos que os empregados passaram a receber durante a Revolução Industrial. Para ver o filme na íntegra acesse:

<https://www.youtube.com/watch?v=LFZnunT28X4>

Atividade

Para muitos, Charles Chaplin, nascido na Inglaterra, além de ícone do cinema mudo norte-americano é também é um autêntico bailarino. Você concorda com essa afirmação?

De fato, é uma unanimidade considerar o cineasta Charles Chaplin um exímio bailarino; além de diretor, produtor, ator e palhaço. A sua expressividade técnica se apresenta desde o andar característico em *en dehors* (com os calcanhares unidos e

joelhos e ponta dos pés apontados para fora; lateralmente, como no balé clássico) até em suas piruetas, corridas e cambalhotas. Certamente, o cinema mudo contribuiu para evidenciar suas qualidades corporais demonstradas em todas as suas produções no estilo preto-e-branco. Ele corre, salta, escorrega, cai, enfim, move-se de maneira natural e, ao mesmo tempo, exibe uma intenção específica no gesto que faz, dando sentido ao movimento. Também se permite parodiar o balé clássico, repetindo de forma jocosa, passos da dança acadêmica. Podemos dizer então, que além de bailarino, Chaplin era também um grande coreógrafo do cinema!

2.1 O projeto modernista, o moderno e a modernidade na arte e na dança

O 'projeto da modernidade', segundo Teixeira Coelho (2008), recobre três séculos da cultura ocidental europeia. No século XVII, também chamado o Grande Século, "ciência e religião formavam um par cujo o divórcio poderia significar a fogueira para o seu proponente – não um abstrato fogo do Inferno mas um bem vivo fogo terrestre armado em praça pública", afirma Teixeira Coelho (2008, 37). O projeto dos Iluministas declara o fim da indistinção entre ciência, arte e moral e consiste em "firmar os campos distintos em que o pensamento e ação poderiam exercitar-se: a fé (de um lado), a verdade (da ciência) do outro, o comportamento em seus circuitos próprios e a arte por sua conta" (idem). Nesse momento, inicia-se a ideia de "**autonomia da arte**" ("arte-pela-arte"). Em suma, "a arte por ela mesma" deixa de estar atrelada a decisões exteriores, mais especificamente neste caso, ao domínio religioso. Ou seja, uma das primeiras consequências do **projeto iluminista** foi a **distinção entre religião e política**. Mas, como se vê ainda hoje no Brasil, no ocidente e, principalmente, em muitos países do oriente, este projeto não foi totalmente triunfante. Desde o início, foi combatido e, tantas vezes, rechaçado violentamente de modo a manter vivo o projeto da Antiguidade, cuja duração e primazia da religião sobre outros domínios foi bem mais longa que o impetuoso e impactante projeto moderno.

Este projeto também intensifica o momento em que se busca conhecimento e **especialização** na arte, no lugar da **diversidade** nas ações humanas. O projeto renascentista de Leonardo Da Vinci, no século XVI, com obras que abarcavam vários domínios - ciência, da arte, da técnica e estética - ficavam cada vez mais para trás a medida que a história avançava em direção do século XIX. Para alguns, a **razão iluminista** com seu propósito de **especialização** e **racionalidade** foi o momento em

que ocorre o afastamento da arte, da ciência e da filosofia do povo e passa a existir um 'circuito dos iniciados' formado pelos próprios artistas e um público especializado de críticos, pensadores, explicadores.

Os feitos ilustres de Galileu, Francis Bacon, John Locke, Descartes, Hobbes e Newton, na filosofia e nas ciências e, na política, o sucesso da Revolução Gloriosa na Inglaterra de 1689 foram, sem dúvida, acontecimentos marcantes do século XVII. Contudo, a Revolução científica instituiu o método científico para provar a verdade através da observação da natureza guiada pela razão, o que apartava enfaticamente, ciência e religião.

A Revolução Industrial iniciada no Século XVIII, conduzida pela burguesia inglesa acabou por destronar o **Antigo Regime** no confronto com as estruturas econômicas, sociais e políticas que o sustentavam, a saber, o **mercantilismo**, o **direito divino** dos reis e o **poder religioso**. O pensamento burguês instituía um novo pensamento social declarando **a liberdade individual, a proteção à propriedade privada**, **livre iniciativa** no comércio (que deu origem ao liberalismo do capital) e **igualdade** de direito **perante a lei** (direitos civis). O surgimento da nova classe burguesa foi proporcional ao declínio das estruturas do sistema feudal e se constitui num marco da idade moderna já que transformou a sociedade não somente economicamente, mas politicamente e socialmente. Um dos episódios mais marcantes desta época foi a Revolução Francesa, notadamente uma revolução burguesa.

Para saber mais sobre a História da Modernidade e os iluministas acesse <http://historiamaneco.blogspot.com.br/2009/06/iluminismo-revolucao-das-luzes.html>.

Mais tarde, nas suas mudanças mais evidentes, o século XIX reivindica a modernidade quando abarca um novo pensamento social (Karl Marx) que contestava o capital, o lucro e o processo de alienação face a divisão social do trabalho e dos seus meios de produção. No final do século XIX, o aparecimento da psicanálise (Sigmund Freud) para a qual havia um inconsciente humano infinitamente mais profundo que a superfície da mente consciente e, já no começo do século XX se comemora a teoria da relatividade (Albert Einstein) que desafiou a estabilidade e tornou tudo relativo e a teoria evolutiva (Charles Darwin) cuja definição desafiou o antropocentrismo ou o ser humano como o centro do universo, foram definitivas para a afirmação pensamento moderno.

No Brasil, somente a partir do século XX, o projeto modernista começa a criar contornos mais visíveis. Por volta de 1905, à época da Primeira Revolução Russa com transformações sociais que deflagram em 1917 a Revolução Bolchevique foram influências decisivas para transformações históricas profundas. Com a criação na União Soviética, o mundo se dividiu literalmente em dois lados. Neste período, a humanidade vivenciou

uma acentuada mudança, sustentados pelas incertezas de um tempo que preconizava ser tudo relativo (Einstein); e nada mais é o que é (modelo clássico aristotélico: A=A. Aqui, a questão da identidade se refere a uma coisa que é idêntica a outra).

Um parêntese para apresentar o maior ícone da dança moderna de todos os tempos. A norte-americana **Isadora Duncan (1877-1927)**, naturalizada russa e bolchevique 'de carteirinha', integrou o movimento proletário e dançou a Revolução. Rompeu com o seu país (após ser proibida de cruzar a fronteira americana com o poeta russo, com quem se casou). Como artista de uma dança revolucionária preconizou que "qualquer um pode dançar, basta que ponha a mão no coração". A sua biografia *Isadora, minha vida* (ano) e *Fragmentos autobiográficos* (ano) são os registros mais fiáveis de seus propósitos com a dança: dançar a vida, a liberdade (do corpo e do espírito), a música e a natureza. Isadora criou uma escola de dança para filhos de proletários bolcheviques com um ideário libertário que defendeu até o fim da sua vida, sendo um deles: a educação de crianças até doze anos deveria ser exclusivamente realizada por meio das artes e, principalmente, através da dança.

Não menos contraditória que seu próprio tempo, Isadora Duncan buscava inspiração na arte clássica grega e na música sinfônica, mas refutava a dança clássica, espartilhos e sapatilhas e propunha um mergulho na natureza como forma de vida e os seus elementos como fonte e materiais de composição para o seu repertório, geralmente, sem estrutura fixa. Com movimentos ora suaves, ora explosivos, utilizava o plexo solar (centro da cintura escapular; região do osso externo) como ignição para os seus movimentos: geralmente corridas, saltos e balanços com braços em flutuação levemente controlada e ondulada. A cabeça, momentaneamente jogada para trás, se compara ao transe dionisíaco (relativo ao deus grego Dionísio ou Baco que comemora o vinho, a ebriedade, os excessos sexuais e a natureza), cuja filosofia mítica lhe interessava. A obra do filósofo alemão **Friederich Nietzsche** (1844-1900) e seu instigante discurso filosófico em forma poética, também tomava forma na obra de Isadora. Na sua famosa obra **Assim falou Zaratrusta**, 'um livro para todos e para ninguém' (1883-1885), Nietzsche discorre sobre **a leveza do Deus que dança**:

> "Vós dizeis-me: "A vida é uma carga pesada". Mas, para que é esse vosso orgulho pela manhã e essa vossa submissão, à tarde? A vida é uma carga pesada; mas não vos mostreis tão contristados. Todos somos jumentos carregados. Que parecença temos com o cálice de rosa que treme porque o oprime uma gota de orvalho? É verdade: amamos a vida não porque estejamos habituados à vida, mas ao amor. Há sempre o seu quê de loucura no amor; mas também há sempre o seu quê de razão na loucura. E eu, que estou bem com a vida, creio que para saber de felicidade não há como as borboletas e as bolhas de sabão, e o que se lhes assemelhe entre os homens. Ver revolutear essas almas aladas e loucas, encantadoras e buliçosas, é o que arranca a Zaratustra lágrimas e canções. Eu só poderia crer num Deus que

> soubesse dançar. E quando vi o meu demônio, pareceu-me sério, grave, profundo e solene: era o espírito do pesadelo. Por ele caem todas as coisas. Não é com cólera, mas com riso que se mata. Adiante! matemos o espírito do pesadelo! Eu aprendi a andar; por conseguinte corro. Eu aprendi a voar; por conseguinte não quero que me empurrem para mudar de sítio. Agora sou leve, agora vôo; agora vejo por baixo de mim mesmo, agora salta em mim um Deus". Assim falava Zaratustra."
>
> **Friedrich Nietzsche**, em "Assim Falou Zaratustra" (capítulo "Ler e Escrever")

Em **agosto de 1916**, aos 38 anos de idade, Isadora Duncan apresentou-se no Brasil no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Vídeo

Veja agora um pequeníssimo trecho original da dança de Isadora, provavelmente o único registro existente de Duncan, já que ela não se deixava filmar ou fotografar facilmente.

Acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=MEb6KIPrvRQ>

Como você descreve a dança de Isadora Duncan? Na sua opinião, o que a tornou um ícone da dança moderna?

Isadora Duncan, nascida em San Francisco, Califórnia, EUA, dançava desde criança, livre e espontaneamente, a liberdade e a natureza. Provavelmente, a sua personalidade marcante somada a ideias revolucionárias no comportamento e atitudes libertários, aliados ao seu temperamento intelectual e político, chamaram atenção para a sua arte, que se contrapunha fortemente à rigidez dos códigos da dança clássica, instituída até então. Corpo, feminismo, liberdade e comunismo eram temas que Duncan defendia e que, ainda hoje, causariam algum espanto e admiração.

Na ruptura com o clássico, Duncan não somente aboliu passos e vestimentas, mas libertou-se de amarras sociais para o comportamento feminino, contrariando o já estabelecido para a cultura e as artes. Como uma defensora do comunismo, foi partícipe de uma revolução política, educacional, de costumes e princípios que lhe pareciam estagnados. Isadora é conhecida como precursora da dança moderna por corporificar na vida e na dança um ideário de liberdade de expressão, igualdade de direitos e felicidade.

E para saber um pouco mais sobre Isadora Duncan e suas duas publicações impressas acesse: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=806181>

Entretanto, mesmo com as revoluções científicas, políticas, artísticas e sociais, nas artes e na cultura, a máxima newtoniana continuava a prevalecer no começo do século XX e, evidentemente, continua válida, especialmente se o que estiver em jogo for levar o homem à lua! Entretanto, os recursos modernos no teatro e na literatura, por exemplo, quando consideram começo, meio e fim, nessa ordem, tornam a **previsibilidade** uma característica que deve ser superada, tal como as narrativas em paralelo que se cruzam em algum lugar no tempo são igualmente um recurso "moderno".

Por volta de 1905, destaca-se outra personalidade marcante que se tornou um ícone das artes plásticas: **Pablo Picasso**. Precursor do **cubismo**, um movimento considerado quase uma aplicação da teoria da relatividade, o objeto criado, seja na pintura bidimensional ou na escultura em três dimensões, é visto ao mesmo tempo sob vários aspectos ou variando a sua forma conforme a mudança de ângulo na sua observação. Sobre a obra do artista, Teixeira Coelho (2011, 46) comenta que

> "Aquilo com que Picasso rompe é o modo de ver da Antiguidade, a perspectiva, baseada no conceito segundo o qual a partir de um ponto e um só ponto, o ponto príncipe (literalmente: o ponto príncipe, o ponto ocupado pelo senhor, pelo dono da obra e do artista, aquele para o qual tudo se fazia) tem-se uma visão "perfeita" do objeto que não pode ser reproduzida de nenhum outro ponto. [...]. O sistema cubista rompe em parte com essa visão da Antiguidade. Para o cubismo, de certa forma, continua existindo um observador: esta é uma exigência formal das relações de imobilidade criadas na observação de uma cena fixa retratada em duas únicas dimensões. Mas, para compensar isto, mostra-se o objeto sob variados aspectos. O objeto é, assim, relativizado – embora, a rigor, a visão que permite de si mesmo é *totalizante*, o que não acontecia quando a sua figura era dada de maneira absoluta".

Em 1907, Picasso apresenta a sua obra **Les demoiselles d'Avignon**, pintura que esboça o início do movimento cubista. **Les demoiselles d'Avignon** ou **As Meninas de Avignon** foi terminado em 1907 no atelier de Pablo Picasso, em Montmartre, Paris. Esta obra de um dos mais geniais artistas do século XX tornou-se emblemática da sua criação e foi considerada a precursora do movimento cubista nas artes plásticas.

Para ler mais sobre a tela, acesse: <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com.br/2014/10/analise-da-obra-les-demoiselles.html>

Paralelamente a propostas artísticas como estas, a exemplo do cubismo, descobertas técnicas transformam o cotidiano das pessoas como o advento da eletricidade, o início da indústria de automóveis e da aviação, que contribuíram definitivamente para a mudança do modo de vida moderno.

> "O novo ou a modernidade, essa é a partir de agora a palavra de ordem da estética. Assim ligados, o conceito de modernidade e a prática estética fundem-se no que vai se tornar *arte moderna*." (Cauquelin, 2005, 27)

Por volta de 1860 até a invenção do que chamaremos de contemporâneo, o termo moderno assume o gosto pela novidade, recusa de um passado acadêmico clássico, posição ambígua no que se refere ao efêmero (à moda) e ao substancial (o eterno). Situada num período econômico definido pela era industrial, caminha, paralelo ao seu desenvolvimento para o que resultará num contexto social denominado sociedade de consumo. Por consequência, certas proposições artísticas passaram a se engajar no **circuito de consumo de massa**, o status da obra de arte passou a ser reconhecido como **'produto'** e o produto industrial foi 'travestido' em produto estético. Em suma, um regime de consumo geral afetou campos específicos das artes: artistas, intermediários e público. O progresso moderno traz consigo um esquema que diz respeito aos bens materiais e também aos bens simbólicos, como a arte (como signos do sucesso social), a saber: produção-distribuição-consumo.

Dito isto, nos cabe indagar qual o lugar que o sistema de consumo estabelece para a arte? *A Sociedade do espetáculo*, de **Guy Debord** nos conta a respeito do século do consumo. Resumidamente, consome-se a novidade. Por isso, alguns autores consideram a arte moderna atrelada à moda, ao efêmero e, ao mesmo tempo, ao fluxo contínuo e ininterrupto de desejo de consumo. Em analogia à grande máquina industrial de Chaplin, há engrenagens nesse sistema, que não mais se sustentam pela "lei da oferta e da procura" balizada pela 'necessidade', mas pela **fabricação da necessidade**, pela excitação do acontecimento, por uma **demanda forjada pela qual a modernidade se alimenta**. Daí a transformação do regime industrial para o regime de consumo em que, logo, a simples propaganda se transforma num sistema de publicidade.

Na arte moderna, o papel da publicidade é fundamental, assim como é crucial um dos principais papéis para prover o mercado de consumo na arte: o crítico.

2.1.1 Modernismo Brasileiro e Tropicália: antropofagia e modernidade tardia

No Brasil, o projeto modernista ganha proporções mais acentuadas a partir do século XX e a Semana de 22 ou Semana de Arte Moderna foi um marco do modernismo brasileiro.

Mas, antes de tudo, é preciso compreender o contexto de desenvolvimento urbano e industrial, principalmente do sudeste do país, e relacionar o movimento modernista no Brasil às profundas mudanças ocorridas na capital paulista e em outros centros urbanos nos quais.

Vídeo

Acesse o link abaixo para ver um interessante e esclarecedor documentário sobre o tema:

<https://www.youtube.com/watch?v=LdO_ebONK9I>

Segundo Nicolau Sevcenko (2003), os processos de urbanização e industrialização se aceleram. No caso de São Paulo, irão transpor a cultura econômica baseada na monocultura do café. O Brasil, republicano e industrializado, assistiu ao crescimento de sua população e a prosperidade de suas cidades. A arte naturalmente refletiu essa inquietude.

As transformações sociais, políticas, tecnológicas e educacionais no mundo e no Brasil impunham uma nova consciência e formas de operacionalidades de mundo, de país e de arte. Isto foi o movimento modernista nas artes, cuja Semana de Arte Moderna no Brasil, na capital paulistana, ficou sendo a ação coletiva principal.

O país comemorou o centenário de sua independência política, em 1922, porém artistas progressistas buscavam ainda sua independência cultural. A produção nacional que recebia grande influência das vanguardas europeias, começou a lutar por uma identidade própria. A Semana de 22 traduziu bem esse anseio.

Nesse sentido, a Semana de Arte Moderna de 1922, reuniu artistas para um movimento artístico e literário que se propôs a pôr fim a esse período cultural marcado pelo conservadorismo, seus vínculos com o classicismo e com os modelos pautados na ideia da construção civilizatória do Brasil, reprodutora de um modelo europeu.

Em 1942, Mário de Andrade, numa série de quatro capítulos publicados no jornal *O Estado de S***ão** *Paulo*[2] , parte da sua experiência no movimento que culminou com a Semana de Arte Moderna de 1922, para uma visão crítica do mesmo. Segundo o escritor, o que caracterizou essencialmente o Movimento Modernista foi a fusão de três princípios fundamentais: 1) o direito à pesquisa estética; 2) a atualização da inteligência artística brasileira; 3) a estabilização de uma consciência criadora nacional. Embora nenhum desses três princípios isolados fossem mesmo inovadores, o que caracterizou e conferiu singularidade ao movimento foi "*a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva*".

Sobre seu impacto, segundo Andrade (1942) não se pode afirmar que a Semana de 22 foi um movimento inaugural de ruptura, nem que não sofreu influência europeia. "*...não se deve esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente, pela Revista do Brasil primeira fase pelo movimento editorial de Monteiro Lobato pela arquitetura e até urbanismo de Victor Dubugras aqui nascidos, pois foram raízes engrossadas desde o início da guerra. E o espírito e as modas que organizaram foram diretamente importados da Europa.*" (ANDRADE, 1942, Cap.2, p. s/n)

A força da Semana vem de sua convocação a todas as artes no quadro do modernismo. Ainda na série de artigos de Andrade (1942), a semana de 22 aparece como a culminância do período "heroico" do movimento, acionado pelo contato de artistas com o ambiente da modernidade europeia que reverbera, por exemplo, na ideias literárias e poéticas de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, inspiradas no futurismo da literatura italiana; na exposição de Anita Malfatti, que retorna da Europa marcada por influências do expressionismo e do cubismo; nas obras dos artistas plásticos Víctor Brecheret, Lasar Segal, Di Cavalcanti; na música de Heitor Villa-Lobos. O movimento se desenvolveu em reuniões nos chamados "salões" e culminou, nessa primeira fase, na Semana de Arte Moderna que traria tão maior necessidade coletiva às artes nacionais. Durante esse período, *"meia dúzia de artistas viveram, isolados do mundo, uma união iluminada e sentimental, o delírio de grandeza e convencimento pessoal" (ANDRADE, 1942, Cap.2, p. s/n),* reagindo às críticas do status quo vigente.

2 Andrade, Mário de: o Movimento Modernista. Disponível em <http://www.vermelho.org.br/noticia/175420-11>. Acessado em 08 de junho de 2017.

Vídeo

Para ouvir uma das obras emblemáticas de Villa-Lobos, na sua fase sinfônica e afirmação de temas brasileiros, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=Wgh8CzHPKok>

Se o modernismo marcou um período de excepcional abertura a todas as vanguardas do início do século XX, sublinhou um desejo do Brasil abrir-se ao mundo e de propor uma certa atualização cultural. Um máximo de cosmopolitismo, também impôs uma recusa da passividade e do servilismo com os quais muitos intelectuais e artistas haviam assimilado modelos culturais e estéticos de importação.

Vale ressaltar, que a Semana de Arte Moderna de 1922, não teve grande importância em sua época. Com o passar do tempo e com o desdobramento do pensamento modernista (e progressista), ganhou valor histórico ao projetar-se ao longo do século fecundando o pensamento intelectual e artístico brasileiro em diferentes áreas. Devido à multiplicidade de ideários, a liberdade criativa e a cultura dos manifestos, comuns aos movimentos da vanguarda europeia, ela desdobrou-se em diversos movimentos diferentes, a exemplo do Movimento Pau-Brasil (Oswald de Andrade- poesia); Movimento Verde-Amarelo, e, posteriormente, Anta; Movimento Antropofágico. Segundo Benedito Nunes (1970),

> o Manifesto Antropófago precipitou, como carta de princípios e filosofia de bolso do grupo da Antropofagia, o mais aguerrido da fase polêmica do Modernismo. Sob a liderança de Oswald de Andrade, precipitou-se a divisão ideológica latente na sua divergência com as outras correntes do pensamento que então se confrontaram.
>
> Conheça o Manifesto Antropófago e o Manifesto da poesia Pau Brasil!
>
> Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>

Segundo ainda Nunes (1972), a *Antropofagia*, enquanto princípio e também movimento integrante do modernismo brasileiro, foi o divisor de águas político no modernismo no Brasil. O *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade foi uma leitura singular das questões postas pela modernidade na sua versão brasileira. Partindo do ritual de antropofagia praticado pelos índios Tupinambá no período pré-colonial, e enriquecido por suas leituras de Montaigne, Nietzsche, Freud e outros pensadores, Oswald de Andrade (São Paulo, 1890-1954) criou a metáfora cultural da Antropofagia.

A principal forma de divulgação destas novas ideias se dava através das revistas. Entre as que se destacam, encontram-se Revista Klaxon (https://www.bbm.usp.

br/node/75) e a Revista de Antropofagia (https://pt.scribd.com/doc/98812760/Andrade-Oswald-de-Revista-de-Antropofagia).

> Nos anos de 1922, quando acontecia a Semana de Arte Moderna, O Brasil não tinha ainda uma escola de dança. Os Balles Russes passavam por aqui em turnês, assim como outras companhias internacionais, nos seus maiores centros urbanos. Têm-se notícia que Isadora Duncan esteve também pelo Brasil no início do século XX.
>
> Entre as apresentações artísticas da Semana de 1922 encontramos também a apresentação de dança de Yvonne Daumarie que ilustra a palestra de Menotti del Picchia, também ilustrada com poesias e trechos de prosa de artistas do movimento. Yvonne Daumarie era professora de violão e também ministrava aulas de dança de salão. Cássia Navas (1992) registra a presença de Daumarie *"como um acontecimento episódico, brindado como um símbolo da dança de Isadora Duncan."* (1992, p, 22)s
>
> Podemos registrar aqui no Brasil, ainda nos 30, a dança de Eros Volúsia, como uma dança inserida no movimento modernista brasileiro. Carioca, bailarina clássica de formação, irá buscar sua movimentação em referenciais rítmicos e em corporalidades da nossa formação étnico-racial, como registra Roberto Pereira na sua obra que analisa criticamente a *Formação do Balé Brasileiro* (2003). O trabalho de Volúsia dialoga com a pesquisa de Mário de Andrade que percorre o norte e o nordeste brasileiro levantando expressões dançadas da tradição do povo brasileiro. Realizada desde finais dos anos 20, a pesquisa só será publicada nos anos 50, sob o título de *Danças Dramáticas Brasileiras.*
>
> *Numa perspectiva do fenômeno artístico mundial da Dança Moderna, Chinita Ulman aparece como responsável pelos primeiros ensinamentos dessa arte no Brasil, no início dos anos 30. Nascida em Porto Alegre foi aluna de Mary Wigman na Alemanha, onde permaneceu por alguns anos, integrando o grupo de apresentações da mestra. Deixando o grupo, saiu em turnê pela Europa, acompanhada por um partner, retornando ao Brasil em 1931, para São Paulo, como artista convidada da temporada Lírica do Theatro Municipal. Seu retorno definitivo ao país se deu em torno de um ano depois quando fundou, também em São Paulo capital, sua escola em parceria com Kitty Bodenheim. Em São Paulo, nos anos 30, participou dos salões do período "heroico" dos modernistas.*

Nas gerações posteriores à Semana de Arte Moderna, e ao movimento modernista, reverberações e heranças marcantes, desse movimento, são observados em avanços na sociologia, na reorganização dos estudos folclóricos e crítico-históricos sob princípios mais científicos, no repúdio ao amadorismo nacionalista e do segmentarismo regional. O **direito permanente à pesquisa estética** e a **liberdade de se explorar o universo cultural brasileiro** parecem ser a grande vitória do movimento no campo da arte.

A normalização, que busca o antiacademismo na lei estético-técnica do fazer melhor, vem se constituir no tecido cultural brasileiro como acionador de desobediências culturalistas que denunciam e buscam, transpor muito bem, o colonialismo vigente na arte brasileira, com verdadeiras cópias de movimentos estéticos particulares, não universais. Segundo ainda Andrade (1942) "*estereótipos culturalistas, impostos de cima para baixo, sem o menor fundamento nas forças populares*". O espírito revolucionário modernista, preparou o estado revolucionário político dos anos 1930 em diante, para processos de nacionalização e se constituiu numa força nacional (e universal) muito maior do que o movimento inicial.

O papel das vanguardas na instalação de um impulso emancipatório foi talvez a maior contribuição do movimento modernista. Vale lembrar que o pensamento modernista, vai além de fronteiras brasileiras, sendo um fenômeno mundial. Agiu também na tessitura profunda do tecido cultural do ocidente, compreendendo-se cultura em seu sentido antropológico e amplo, constituindo-se de tudo o que o ser humano produz e consome, como propõe a *Declaração sobre Diversidade Cultural da UNESCO*:

> "[...] cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças "
>
> Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>

No Brasil, além da literatura e artes plásticas, reverberações na arquitetura, na música, no cinema, no teatro, na dança, na educação, no urbanismo, na política, entre outras áreas, possibilitaram uma espécie de atualização no país. A criação de Brasília e sua arquitetura futurista; o Cinema Novo; a Dança Moderna; a Bossa Nova, são espécies dessas reverberações que continuaram a replicar em tropicalismos e outras conversas.

Atividade

1) Acesse o *Manifesto Antropófago* em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> de autoria de Oswald de Andrade selecione:

- Informações que lhe auxiliem a avançar na compreensão desse movimento artístico que rompeu com o academicismo;
- Frases e/ou trechos que mais lhe impactam na representação das ideias lançadas aqui sobre o movimento modernista;

2) Identifique em sua cidade museu, biblioteca ou outros espaços culturais que apresentem obras ou informações sobre o modernismo brasileiro;

- Escolha um para visitar;
- Nesse local busque uma obra e nela identifique aspectos da modernidade utilizando os referenciais apresentado aqui.
- Registre suas considerações.

2.1.2 Tropicalismo e modernidade tardia

Modernidade, modernidade tardia, modernização reflexiva (GIDDENS,1991,1997; BECK,1997) são tentativas de construção de uma teoria da sociedade que seja também um diagnóstico de um período próximo ao atual. Um diagnóstico problemático frentes aos desafios sociais, tecnológicos, políticos e científicos que ameaçam e retomam à subjetividade, à liberdade e à criatividade, parâmetros nos quais a modernidade, do início do século XX, procurava e se ancorava. Segundo esses autores, a incerteza teórica que alcançou a modernidade corresponde, sem dúvida, à incerteza prática de nossas sociedades, que estão no limiar entre passado e futuro. A arte expõe essa situação.

Anne Cauquelin (2005), em seu livro *Arte Contemporânea- uma introdução*, analisa questões inerentes a trajetória das artes no século XX quando essa instabilidade se manifesta mais visivelmente, em meados do século e segue para a arte contemporânea. Esse período, respeitando as múltiplas relações de tempo-espaço, nas quais as singularidades locais atuam como vetores de diversidade, coincide com o que alguns estudiosos classificam no movimento modernista brasileiro, que acabamos de estudar, como a terceira fase do modernismo, ou terceira geração.

Em meados dos anos 40 do século XX, que corresponde ao início da terceira fase do Modernismo (1945 a 1960), acontecimentos marcantes ocorrem na história da humanidade e no Brasil. Com o fim da Segunda Guerra Mundial começava um período de reestruturação geográfica, política e econômica que dividiu o mundo nos blocos capitalistas, sob a liderança dos Estados Unidos, e nos comunistas, guiados pela ex-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

No Brasil, a ascensão e queda de Getúlio Vargas com seu suicídio em 1954. O Governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960) intensificando a democratização política e o desenvolvimento econômico que o país vivia. A construção de Brasília era realidade.

Entre meados de 50 e 60 o ensino superior crescera, com a criação das Universidades Federais. A partir de 1954, na Universidade da Bahia, um projeto inovador para as artes e humanidades de pensamento modernista. Entre os anos de 1954 e 1956 foram criados os cursos de Dança, Música e Teatro com concepção, currículos e metodologias inovadoras e impactantes para o cenário acadêmico do ensino das artes nas outras Universidades e para a cidade de Salvador. De base expressionista o curso carregava o propósito maior de trabalhar interdisciplinarmente e de formar artistas e público, buscando contribuir para o precário cenário das artes de vanguarda local.

Em 1962 a criação da UNB em Brasília com a promessa de reinventar a educação superior, entrelaçar as diversas formas de saber e formar profissionais engajados na transformação do país. Nas faculdades o ambiente era de questionamentos políticos, econômicos, humanísticos, que transformassem a realidade nacional. É tempo de engajamento político. Em 1961 é criado o Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes – UNE.

Uma efervescência intelectual e contestadora, aliada à enorme valorização da cultura brasileira, tomava conta do país. A atitude é crítica e inventiva. O intelectual abre-se para a interdisciplinaridade. Da justaposição de experiências artísticas, distintas e contraditórias, emerge o significado que tem, para as novas gerações, o termo "moderno". A questão não está nos conteúdos, mas no modo pelos quais esses conteúdos se enfrentam.

Crescimento urbano, telefone, televisão modificavam o cotidiano. Eletrodomésticos, Coca-cola, chiclete, Rock 'n Roll, cinema Hollywoodiano e seus ídolos traduziam no Brasil o *american way of life*. Popularização do existencialismo e do feminismo com Sartre e Bauvoir, o cinema Nouvelle Vague, a psicanálise, faziam do grande caldeirão do antropofagismo cultural brasileiro surgir o Cinema Novo, a Bossa Nova, o Teatro Oficina de Zé Celso, a Dança Expressiva, e outros acontecimentos, sedimentos para o surgimento do movimento tropicalista. Esse movimento acontecerá ainda, em finais dos anos sessenta, já com a população, após o golpe militar de 1964, censurada em suas ideias e atitudes progressistas, em plena ditadura e o movimento artístico em outra dimensão.

Atividade

Vamos dar uma pausa e assistir ao filme "*Macunaíma*", escrito e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Vamos buscar elementos que nos auxiliem a compreender no filme o momento em que o Brasil

passava, os recursos criativos e artísticos que o realizador utilizou para adaptação do romance original, de 1928 do escritor Mário de Andrade, em uma comédia, uma sátira. O filme é uma produção do movimento do Cinema Novo. Foi realizado em 1969, quase 40 anos da publicação do livro homônimo.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=igjfnGVSANA>

SINOPSE: O filme, baseado no romance homônimo de Mario de Andrade, narra a metamorfose do herói preguiçoso e sem caráter que nasce negro e se faz branco para emigrar da selva para a cidade. Ao longo de suas aventuras fantásticas Macunaíma e seus dois irmãos oferecem uma antologia abrangente do folclore brasileiro, misturando mitos antigos e situações atuais do homem no mundo das máquinas.

O longa escrito e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade foi sucesso de público e de crítica. "Macunaíma" venceu o Festival de Mar del Plata (1970) na categoria de melhor filme.

Fonte: <http://tvbrasil.ebc.com.br/cinenacional/episodio/macunaima>

Os argumentos de Ana Cauquelin (2005) sobre processos implícitos nas artes moderna e contemporânea e o que as diferenciam, apontam que há de fato, ruptura entre o modelo da arte moderna, que pertenceria ao "regime de consumo" e o da arte contemporânea, pertencente ao "regime de comunicação". O movimento de ruptura estaria a cargo "*de figuras singulares, de práticas, de fazeres, que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade*" (p.87). **Essas figuras que revelam indícios, que são enunciadoras do presente são chamadas pela autora de "*embreantes*". Dessa maneira se refere à conexão entre passado e presente.**

O movimento Tropicalista, um dos "*embreantes*" do processo de renovação artística no Brasil, se organiza, justamente, nessa dobra conectiva entre arte moderna e arte contemporânea, em finais dos anos 60, principalmente entre Rio de Janeiro e São Paulo, mas com forte influência da Bahia. O movimento de vanguarda abalará as estruturas musicais e culturais da época, com consequências notáveis até hoje. O movimento aplica e atualiza, num contexto de massa, a filosofia antropofágica do modernista Oswald de Andrade. Entre público, crítica e artistas - tropicalistas e esquerdistas engajados se dividem.

O impulso emancipatório, o interesse por mesclar inovação e tradição e a antropofagia do artista incorporando em seu trabalho recursos tecnológicos, consumo, comunicação

e cosmopolitismo, estão na base do Tropicalismo. Assim como seus antecessores da década de 1920, os tropicalistas propuseram a valorização da arte e da cultura nacionais incorporando as influências estrangeiras, especialmente as inovações musicais surgidas no bojo da indústria cultural nos anos 1960, identificadas pelo rock e suas guitarras, o psicodelismo, o cinema de vanguarda e a arte pop.

O ano de 1968 como diz Zuenir Ventura (2006) não acabou, tamanho os acontecimentos que nele ocorreram e ainda estão por serem estudados e referenciados, tamanho seu(s) significado(s). Entre os inúmeros acontecimentos marcantes daquele ano temos a revolta dos estudantes em Paris, a passeata dos cem mil no Rio de Janeiro liderada por artistas e intelectuais, a decretação do AI 5 e o lançamento do LP **Tropicália ou Panis et Circenses**, síntese de um movimento musical revolucionário que iria desestabilizar o que estava com status quo da contemporaneidade artística.

Nessa época, o Brasil respirava o clima dos festivais de música e sentia uma forte pressão da ditadura que repelia qualquer crítica contrária ao regime atuando com repressão aos jovens ou àqueles que lhe faziam oposição. Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé, entre outros baianos e brasileiros, transformavam, principalmente o cenário musical dos Festivais da Record, inspirados nas culturas pop, *hippie*, com suas músicas de impacto revolucionário das sonoridades *rock* e comportamentos. *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso); *Divino Maravilhoso* (Caetano Veloso e Gilberto Gil) na voz de Gal Costa; *Domingo no* Parque são exemplos desse momento que desaguou no disco *Tropicalia ou Panis et Circencis* que configurou a "rebeldia tropicalista". Esse manifesto "oficial", além de Caetano, Gil, Gal Costa e Tom Zé, contava ainda com as participações especiais de Nara Leão e dos Mutantes - acompanhados dos poetas Capinam e Torquato Neto, e do maestro Rogério Duprat - (atual Universal Music).

Esse trabalho funcionou como espécie de *patchwork* das experiências dos artistas, em grande número baianos, em destaque a música *Tropicália* de Veloso. O nome ***Tropicália*** foi sugerido pelo cineasta Luís Carlos Barreto pela afinidade com a instalação do artista **Hélio Oiticica** que constava de um labirinto, ou mero caracol de paredes de madeira, chão de areia, ladeado de plantas tropicais, no qual as pessoas pisavam descalças e ao final encontravam uma TV ligada com a programação local.

A reação ao movimento conservador do público e da crítica foi contundente – havia um debate sério sobre o uso da guitarra elétrica na música, até uma certa repulsa dos mais conservadores que entendiam que o instrumento iria descaracterizar a música brasileira, naquela época a **MPB**, com o **samba** e suas derivações modernas, a exemplo da **Bossa Nova** e outras bossas. Houve até uma passeata contra a presença do instrumento na música brasileira, e vários artistas eram vaiados pela plateia quando se apresentavam com instrumentos elétricos.

"Eu organizo o movimento

Eu oriento o carnaval

Eu inauguro o monumento

No planalto central do país

Viva a bossa, sa, sa

Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça"

(música Tropicália, Caetano Veloso, 1967/1968)

Em seu livro Verdade Tropical (1997), o cantor e compositor Caetano Veloso, que esteve na ponta desse movimento, apresenta uma espécie de rede de pessoas, trabalhos artísticos e ideias que foram tecendo o ambiente que fez emergir a sua contribuição para o Tropicalismo, entre estes: A sua formação intelectual no ambiente vanguardista da Universidade Federal da Bahia e seus cursos de artes; O filme Terra em Transe do cineasta Glauber Rocha; A sua participação com Alegria, Alegria no 3º Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, juntamente com a cantiga de capoeira "*Domingo No Parque*", de Gilberto Gil, com acompanhamento d'Os Mutantes; a sua composição Tropicália; o contato com a comunicação de massa; o ambiente da TV; a montagem do Rei da Vela (Oswald de Andrade), do Grupo Oficina/José Celso Martinez , as trocas intelectuais entre ele e Rogério Duarte e Zé Agripino de Paula.

Dica

Por se tratar ainda de um fenômeno recente, que tal uma leitura das entrevistas de seus realizadores no *site* Tropicália, de Ana de Oliveira? Acesse: <http://tropicalia.com.br>

O movimento impactou nos modelos vigentes, não só quanto à música, mas também à moral, ao comportamento, ao corpo, a sexualidade, ao vestuário.

A dança no Brasil, no contexto que se inicia na segunda metade da década de 1960, vale destacar as criações da dançarina e coreógrafa Maria Esther Stockler e de José Agripino de Paula, autor de *Panamérica*, figura significativa no momento embrionário do Tropicalismo. Seus trabalhos, em três montagens em São Paulo, levam à frente a fragmentação narrativa, a mistura de linguagens e a criação coletiva, utilizando-se de imagens, música, dança, história em quadrinho, sendo estas: *Tarzan III mundo ou o*

Mustang Hibernado (1967), *Planeta dos mutantes* (1968) e *Rito do Amor Selvagem* (1969). Agrippino foi, de fato, um acionador para o pensamento da época: seu livro *Panamérica* não só inspirou Caetano Veloso a dali retirar versos para *Sampa* ("Panaméricas de Áfricas utópicas"), como também inspirou Gilberto Gil a compor trechos como *"eu e ela estávamos ali abraçados na parede",* música do disco Doces Bárbaros.

O Tropicalismo, enquanto movimento, teve duração em torno de um ano, sendo reprimido, em dezembro de 1968, pelo governo militar, com a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e posterior saída do país dos artistas, convidados a se retirar pelo mesmo governo. Nota-se até as últimas décadas do século XX a ação das questões trazidas pelo Tropicalismo, principalmente entre a juventude.

2.1.3 A dança moderna no Brasil e na Bahia: reflexos e referências

Se a literatura, as artes plásticas e a música buscaram sua renovação modernista no Brasil, início do século XX, a Dança acontece com maior ênfase, lá pelos anos 50.

Em 1927 a bailarina Maria Olenewa (1896-1965) fundou a primeira escola de dança do Brasil, sediada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que atendia à família mais abastadas da capital do país, na época, e aos anseios de preservação da arte clássica ou nacionalista.

Aparentemente foi a brasileira Chinita Ullman quem primeiro trouxe para o Brasil, nos anos 30, a experiência da Dança Moderna Alemã de Mary Wigman. Nascida em Porto Alegre, em 1904, educada artisticamente na Europa, Ullman foi aluna de Mary Wigman em sua escola, onde dançou por alguns anos, integrando o grupo de apresentações da mestra.

Deixando o grupo, percorreu a Europa numa série de espetáculos, dançando suas próprias coreografias ao lado de um *partner*. Em 1931, se apresentou no Brasil como artista convidada, na temporada lírica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Seu retorno definitivo ao país deu-se em 1932, quando fundou sua escola em parceria com Kitty Bodenheim, quando passou a ser responsável pelos primeiros ensinamentos da Dança Moderna no Brasil.

É esclarecedor lembrar que em consequência da Segunda Guerra Mundial, o Brasil tornou-se um dos países do Novo Mundo que absorveu maior número de artistas refugiados europeus nos decênios de 1930-40. A Dança Moderna, em sua configuração histórica, esteve nesse fluxo, pois surgiu com maior robustez no trânsito entre Estados Unidos e Alemanha.

A partir dos anos 1940, chegam em São Paulo, as modernas Maria Duschenes (1940), Yanka Rudzka (1952), Renée Gumiel (1957) e no Rio de Janeiro, Nina Verchinina (1946), transformando o cenário da dança cênica brasileira que tinha o balé com maior referencial.

Vale ressaltar o espírito inovador que tomou o Brasil entre os anos 50 e início dos 60. O Brasil abria-se para a indústria, novas tecnologias. O Governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek acionava novas perspectivas e conferia uma certa atualização cultural para o Brasil. Os centros urbanos respondiam a esse clima progressista.

Conjunto Contemporâneo de Dança da UFBA: coreografia: Ritmos – Yanka Rudzka. A coreógrafa e dançarinas em ensaio. Fonte: Memorial da Escola de Dança da UFBA.

A Bahia respondeu a esse momento, com entusiasmo e esforço singular, reunindo os diversos setores públicos para um projeto inovador para atualização do Estado e da cidade de Salvador. A cultura e a arte moderna estariam ali, estruturantes desse processo e a então, Universidade da Bahia, o local de sua expansão.

A Dança Moderna então chega ao Nordeste do país, em 1956, com a criação do primeiro curso de nível superior em Dança no Brasil, a Escola de Dança da Universidade da Bahia. A polonesa Yanka Rudzka, com formação na Dança expressionista alemã, foi convidada pelo Reitor Edgard Santos para tal empreitada.
Desde sua chegada no Brasil, em 1952, Rudzka tinha se estabelecido em São Paulo, onde formou o *Conjunto Contemporâneo de Dança* com um grupo de alunas. Ministrou também aulas em dois significativos territórios de experimentações artísticas de vanguarda: no Museu de Arte Moderna de SP, dirigido por Pietro Maria Bardi; e na Pró-Arte, sob a gestão do maestro Hans-Joachim Koellreutter.

Yanka Rudzka se referia a sua arte como Dança Expressiva, buscando ultrapassar o movimento expressionista em suas bases iniciais, rejeitando o excesso dramático, segundo ela "exteriorizações gratuitas" (MIROEL, 1959), uma característica da renovação da própria Dança Moderna.

Conjunto contemporâneo de Dança da UFBA, coreografia suíte do folclore brasileiro: Candomblé - Yanka Rudzka. Solo: Lia Robatto. Fonte: Memorial da Escola de Dança da UFBA

O interesse da artista estava em pesquisar a cultura popular do nordeste brasileiro, temática que interessava o ambiente artístico da Arte Moderna no Brasil. A Bahia seria um significativo manancial para sua pesquisa resultando, entre outras obras, na *Suíte do Folclore Brasileiro* (1955) com as coreografias *Candomblé*, *Ex-Votos* e Águas *de Oxalá*.

A diferença da procura por aulas e/ou espetáculos da Dança Moderna e do Balé era bem acentuada, tendo o balé uma enorme aceitação, por parte da população mais favorecida economicamente, sendo símbolo de *status*, e também modismo.

Conjunto contemporâneo de Dança da UFBA, coreografia suíte do folclore brasileiro: Candomblé - Yanka Rudzka. Fonte: Memorial da Escola de Dança da UFBA

Os I e II Encontros das Escolas de Dança (Curitiba, 1962 e Brasília, 1965), organizados por Carlos Magno favoreceram o encontro de artistas e escolas modernos que estavam dispersos pelo Brasil, inaugurando um fluxo de trocas durante toda a década de 60. Novos grupos, cursos livres e artistas surgem no Brasil; críticas jornalísticas sobre

espetáculos contribuem para criar uma reflexão nesse ambiente. Estudos iniciais sobre dança também organizam o movimento, a exemplo dos escritos de **Rolf Gelewski** sobre filosofia da Dança, na Bahia.

Mas é nos anos 70 é que a Dança no Brasil, organizada no ímpeto do pensamento moderno, ou seja, livre para buscar suas referências, ganhará novos contornos, ampliando exponencialmente a oferta de cursos livres, de artistas e grupos e de gêneros da Dança, e buscando a profissionalização.

Nessa época, as corporalidades ganham centralidade na Dança. As influências da dança pós-Moderna norte-americana; o regime militar da ditadura; os questionamentos tropicalistas sobre corpo, gênero, cultura e liberdade; os questionamentos sobre a sociedade de consumo, sobre Arte, contaminam a dança e público, conferindo um vigor especial ao ambiente da Dança.

Surge nessa década a **Oficina Nacional de Dança**, realizada pela **Escola de Dança da UFBA**, evento emblemático que retomava o papel de fomentador de trocas entre grupos e artistas que buscavam a pesquisa artística, novas linguagens, a experimentação. É dessa época o Grupo Corpo; o Grupo Coringa; a Dança Ambiental de Lia Robatto; as pesquisas de Klaus e Angel Vianna; Ivaldo Bertazzo; J.C Viola; Graziela Figueroa; Hugo Rodas; entre muitos outros grupos, artistas, espetáculos e pesquisas.

Os anos setenta também foram significativos quanto à organização da Dança como setor da cultura, tendo algumas movimentações junto a Fundação das Artes/MINC, para a garantia de ações de fomento à Dança. Em 1978 é criada a lei que "dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnicos em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências".

Para conhecer a lei na íntegra acesse:

<http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei 6.533-1978?OpenDocument>

2.1.4 Dança moderna no ocidente: o legado de três gerações

No início do século XX, a Dança Moderna inventou-se como um campo independente da Dança Clássica. Insubmissa e ligada ao presente, ela buscou novos paradigmas ligados às vanguardas artísticas. Criticou a tradição do *Ballet* criticando as poses fixas, buscou um movimento corporal mais natural. A tendência buscava a expressividade no lugar da verossimilhança. Este novo modo de pensar levou os coreógrafos modernos a mergulharam em experimentações que valorizavam os movimentos mais espontâneos do corpo.

Do interesse pelo corpo em movimento, emergiram importantes estudos sobre o corpo em cena, trazendo para a dança grandes contribuições a partir de sua utilização por diferentes dançarinos e coreógrafos. Os trabalhos de François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze e Rudolf von Laban, importantes vetores no meio artístico do século XX, são significativas contribuições para a fase embrionária da Dança Moderna.

Manning e Benson (1986), reconhecem o nascimento praticamente simultâneo da Dança Moderna nos Estados Unidos e Alemanha. Nominam esse fenômeno de influências cruzadas (p. 30), ao qual se referem como diálogo constante entre os criadores da dança que se deixam permear por influências externas voluntariamente, inspirando e sendo inspirados por seus pares de outros continentes. Foi assim que artistas da dança, americanos e europeus, acompanharam e responderam aos trabalhos de seus contemporâneos desde o início desse movimento.

Um bom exemplo desse fenômeno pode ser percebido na repercussão do trabalho de Isadora Duncan (1877-1927) sobre o público alemão, em 1902 e nos anos seguintes. A rigor, o público alemão foi a primeira audiência europeia a considerar sua dança como arte verdadeira. Seu trabalho demonstrava a nova concepção da dança como forma teatral calcada sobre a motricidade individual original. Assim fazendo, ela reveste o movimento com sua própria humanidade.

Na historiografia sobre esse fenômeno ao longo do século é possível se identificar uma espécie de três gerações. A primeira, inicia os questionamentos sobre a arte da dança; a segunda, a geração que seria uma espécie de consolidação desse princípios propostos; e, uma terceira que já se pode observar alterações no programa traçado já se assemelhando, de certa maneira, aos parâmetros que organizam o que, historicamente, se denominou de dança pós-moderna, como veremos adiante.

A *Estética Aplicada* de Delsarte estará no trabalho de muitos artistas no início do século XX. O discurso (escrito/falado/dançado) de Isadora Duncan é crítica à sociedade burguesa americana; questiona o papel submisso da mulher na sociedade, o tipo de relações humanas estabelecidas naquela sociedade e seus ideais estético-artísticos. **Loie Fuller** explora, em suas danças serpentinas, a tecnologia-luz como elemento de cena. O trabalho germinal de **Rudolf von Laban** tem correlação direta com o movimento da *Lebensreform,* formado por grupos alternativos que buscavam a harmonia do corpo em contato com a natureza, com o vegetarianismo, com o convívio coletivo e com práticas corporais saudáveis.

Bourcier (1987), se referindo a organização da dança moderna, num primeiro momento, propõe dois fluxos robustos e singularidades: a) o americano, onde encontramos **Isadora**

Duncan, **Ruth Saint-Denis** e **Loie Fuller**, entre outros; e b) o germânico onde estão as figuras de **Dalcroze** e **Rudolf Von Laban**. **Mary Wigman**, era formada em música por Dalcroze quando aceitou o convite de Laban para integrar seu estúdio.

Desses fluxos surgem desdobramentos, compreendidos como escolas; alunos; sistematizações; produções artísticas e teóricas e a configuração do movimento artístico dança moderna que agregará diferentes artistas e instituições, em diferentes lugares do planeta.

Nos Estados Unidos A *Denishawnschool* foi um centro aglutinador de dançarinos que replicariam a dança moderna nos Estados Unidos. Hanay Holm, formada pela escola de Mary Wigman, na Alemanha, trouxe para a Denishawnschool a sua experiência. Artistas como **Martha Graham**, **Doris Humphrey** e Charles Weidman fariam o movimento de disseminação da dança moderna em outros continentes, a exemplo da América do Sul.

Vale ressaltar, a contribuição de **Doris Humphrey** com a publicação de **The art of making dances**, uma espécie de manual sobre o processo criativo em dança, e a sistematização do princípio de *fall-recorvery* (queda e recuperação)[3], que contaminaria, aja nos anos 40-50 as ideias do que se configurou *a posteriori* como dança pós-moderna americana. Charles Weidman, também aparece nesse processo de transformação da dança introduzindo a teatralidade na dança.

> a) Nos anos 1930 e 1940, as atividades da Bennington College (Vermont), destacaram-se como importante laboratório. Funcionavam como encontro (e confronto) de diferentes tendências da Dança Moderna mundial, a exemplo da Denishawnschool e Mary Wigman, que ali esteve pessoalmente. As atividades inicialmente realizadas como cursos de verão, posteriormente, tornaram-se permanentes.
>
> b) O ambiente da dança, na primeira metade do século XX, nos EUA, ainda fez emergir, artistas com diferentes propostas estéticas, a exemplo de: Alwin Nicolas, José Limon, Louis Falco, Erick Hawkins, **Merce Cunninghan**, Lester Horton, Paul Taylor, Alvin Ailey e Twila Tharp.
>
> c) No que se refere ainda a organização e a replicação da dança moderna nos Estados Unidos, Bourcier (1987) ressalta o papel desempenhado pelas universidades americanas, por seus departamentos e programas, no campo dos

3 **Queda-recuperação** é o termo utilizado, em geral, no Brasil, como tradução para o princípio de fall-recorvery, proposto por Doris Humphrey.

estudos históricos, nas reflexões sobre estética da dança, no treinamento físico e na formação geral do(a) dançarino(a).

Em relação à Alemanha, **Rudolf von Laban** desenvolveu inúmeros estudos na perspectiva do movimento e os reuniu em sua **coreologia** abarcando três grandes áreas: a **Eucinética** (o estudo das dinâmicas); a **Corêutica** (o estudo das formas espaciais) e a **Knetographie** (a escrita do movimento). Seus estudos se propagaram por meio de suas publicações, de seus alunos e de colaboradores, entre eles: **Mary Wigman**, **Kurt Joss**, Sigurd Leeder, Hertha Feist e os discípulos dos seus discípulos (Harald Kreutzberg, Gret Palluca, Hanaya Holm, Max Terpis, Margarete Wallmann, entre outros).

Em diversos pontos do mundo, surgiram centros com o objetivo de estudar e manter o conhecimento produzido por Laban e seus desdobramentos. O Laban Center for Moviment and Dance, nos Estados Unidos o Laban/Bartenieff Institute of Moviement Studies, são exemplos desta expansão.

Observa-se que as atuações de Wigman e Laban são propulsoras da dança, produzindo obras artísticas e formando diferentes artistas a exemplo de **Kurt Joss** (que da sua escola e grupo saem Pina Baush e Suzanne Linke), Alwin Nicolas (que traz também a experiência com tecnologia como uma forte marca de seu trabalho), entre outros.

Os estudos científicos de Laban e a sua sistematização nas publicações a exemplo de **Dança Educativa Moderna** (1948); o **Domínio do Movimento** (1950) e sua *Labanotação* se replicam mundo afora, através de uma rede de estudiosos, que formam o *Sistema Laban*, atualizando e dando prosseguimento a importante contribuição de Rudolf Laban.

Vídeo

Vale a pena assistir ao filme documentário de Peter Cohen intitulado *Arquitetura da Destruição*

SINOPSE: Esse documentário traça a trajetória de Hitler e de alguns de seus mais próximos colaboradores, com a arte. Muito antes de chegar ao poder, o líder nazista sonhou em tornar-se artista, tendo produzido várias gravuras, que posteriormente foram utilizadas como modelo em obras arquitetônicas. Numa época de grave crise, no período entre guerras, a arte moderna foi apresentada como degenerada, relacionada ao bolchevismo e aos judeus. Para os

nazistas, as obras modernas distorciam o valor humano e na verdade representavam as deformações genéticas existentes na sociedade; em oposição defende o ideal de beleza como sinônimo de saúde e consequentemente com a eliminação de todas as doenças que pudessem deformar o "corpo" do povo.

3 UNIDADE II

Nesta unidade, iremos conhecer um pouco mais sobre a arte contemporânea. Para além da simples tradução do termo, contemporâneo é mais do que aquilo que está apenas no mesmo tempo. De fato, quando somos contemporâneos de alguém e temos a mesma idade, somos do mesmo tempo e, portanto, vivemos experiências peculiares a este período e, de certo modo, nos tornamos cúmplices de um mesmo tempo vivido. Entretanto, quando se trata do **conceito**, o significado de **contemporâneo** é outro. Georgio Agamben, filósofo italiano desenha o termo a partir da poesia e nos alimenta de sua concepção complexa e ambígua do tempo afirmando que o contemporâneo se situa entre *o que já foi* e *o que ainda é*. Para Agamben (2009,59), a contemporaneidade "é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação* com o tempo que a este adere através de uma *dissociação* e um *anacronismo*." Dito isto, percebemos o que engloba a contemporaneidade: mais do que o tempo-espaço presente numa coincidência plena, é, paradoxalmente, um distanciamento do presente. Ou seja, "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro".

Glossário

Conceito significa **definição**, **concepção** ou **caracterização**.

É a **formulação de uma ideia por meio de palavras ou recursos visuais**. O termo "conceito" tem origem a partir do latim "*conceptus*" (do verbo *concipere*) que significa "coisa concebida" ou "formada na mente". O conceito pode ser uma ideia, juízo ou opinião sobre algo ou alguma coisa.

Exemplo: *"A discussão começou porque nós temos conceitos muito diferentes de relacionamento aberto".*

Fonte pesquisada: <https://www.significados.com.br/conceito/>

PARA REFLETIR

Reparem que ao olharmos o céu à noite, as estrelas resplandecem por uma densa treva. Para a astrofísica, há um número infinito de galáxias e corpos luminosos. Então, o escuro que vemos requer uma explicação. Os cientistas nos explicam que devido às galáxias mais distantes de nós estarem a uma grande velocidade a sua luz não consegue nos alcançar. Do mesmo modo, perceber no escuro do presente essa luz que nos procura, e não consegue nos alcançar é o que significa ser contemporâneo.

Atividade

Agora observem o ambiente da dança em torno de você. Escolha um local, um lugar, um modo da dança acontecer. Primeiramente, de maneira análoga ao céu estrelado noturno, identifique o que são as estrelas, ou seja, o que você percebe claramente e o que você pode facilmente descrever. Depois, procure ver as 'trevas', a 'obscuridade' ou o universo infinito de relações existentes nesse fazer – a dança e o ambiente que a abarca. Você poderá descobrir e desvelar, assim, uma particularidade do seu tempo, nunca antes vista! Experimente!

Mas o que significa "ver as trevas", "perceber o escuro"? Eis as questões que Agamben nos faz: "De quem e do que somos contemporâneos? E, antes, de tudo, o que significa ser contemporâneo? Em suma, a resposta é não se deixar cegar pelas luzes e entrever a obscuridade ou o que não está na claridade dos séculos! Por isso, ser contemporâneo é, antes de tudo, uma "questão de coragem"!

Compreendam bem que "o que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico, mas o que urge dentro dele e o transforma" (Agamben, 2009, 65). Sendo assim, o contemporâneo se relaciona com outros tempos, certamente com o passado, e, talvez, com o futuro. Nessas relações **anacrônicas** (ou fora do tempo), o contemporâneo pode *citar*, *reatualizar*, *dividir*, *re-evocar* e *revitalizar* aquilo que até mesmo já tinha se declarado morto.

Desse ponto de vista, avançamos no tempo olhando as pegadas que deixamos para trás, sabendo do tempo vivido, do tempo-de-agora e do tempo ainda não-vivido. A distância e, ao mesmo tempo, a proximidade dessas dimensões temporais nos fará ver para além da claridade, com atenção ao que ainda não vivemos.

Traçamos assim um caminho para o indeterminado e para o que é urgente nos tempos-de-agora. Coragem! Avancemos!

3.1 Arte contemporânea: mitos e realidades em vigor

O artista francês **Marcel Duchamp** foi provavelmente o artista que, de forma mais contundente, rompeu com a modernidade, quando questionou o objeto artístico como produto e a arte nos seus processos de reprodutibilidade, interrogando o **que é arte** e **quando é arte**. Irreverente e contestando os estilos de sua época, Duchamp declara a arte como um experimento, uma ideia. Em 1917, enviou para uma exposição no Salão dos Independentes em Nova Iorque uma peça intitulada *Fonte*, assinada com um pseudônimo: R. Mutt. A obra original, que não foi exposta por ter sido censurada, acabou desaparecendo, mas Duchamp, a despeito do que criticava, começou a fazer cópias e mais cópias da sua obra, vendendo-a a museus e colecionadores.

Duchamp. *A Fonte*. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Marcel_Duchamp.jpg>

O misto de paródia, ação política, citação e performance que, a princípio, almejava abalar o **regime de consumo da arte** moderna, acabou por revelar um outro modo de ver e de fazer arte, além de instituir no campo da arte uma tendência que iria permanecer e se multiplicar como um **meme** ao longo do século XX até os dias de hoje.

Glossário

A **Pop Art**, abreviatura de Popular Art, foi um movimento artístico que se desenvolveu na década de 1950, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Foi na verdade uma reação artística ao movimento do expressionismo abstrato das décadas de 1940 e 1950.

Os artistas deste movimento buscaram inspiração na cultura de massas para criar suas obras de arte, aproximando-se e, ao mesmo tempo, criticando de forma irônica a vida cotidiana materialista e consumista. Latas de refrigerante, embalagens de alimentos, histórias em quadrinhos, bandeiras, panfletos de propagandas e outros objetos serviram de base para a criação artística deste período. Os artistas trabalhavam com cores vivas e modificavam o formato destes objetos. A técnica de repetir várias vezes um mesmo objeto, com cores diferentes e a colagem foram muito utilizadas.

Fonte: <http://www.actuallynotes.com/arte-pop-pop-art-htm/>
Para ler mais acesse: <http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/pop_art.htm>

Meme é um termo criado pelo escritor Richard Dawkins, em seu livro *The Selfish Gene* (O Gene Egoísta, lançado em 1976), cujo significado é um composto de informações que podem se multiplicar entre os cérebros ou em determinados locais como, livros. A síntese de seu livro é sobre o meme, considerado uma evolução cultural, capaz de se propagar. O Meme pode ser considerado uma ideia, um conceito, sons ou qualquer outra informação que possa ser transmitida rapidamente. Apenas a título de curiosidade, o estudo deste conceito é chamado de **memética**.

Para ler mais acesse: <http://www.infoescola.com/comunicacao/memes/>

O dadaísmo foi um movimento artístico que surgiu na Europa (cidade suíça de Zurique) no ano de 1916. Possuía como característica principal a ruptura com as formas de arte tradicionais. Portanto, o dadaísmo foi um movimento com forte conteúdo anárquico. O próprio nome do movimento deriva de um termo inglês infantil: dadá (brinquedo, cavalo de pau). Daí, observa-se a falta de sentido e a quebra com o tradicional deste movimento.

Para saber mais acesse: <http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/dadaismo.htm>

O **ready made** nomeia a principal estratégia de fazer artístico do artista Marcel Duchamp. Essa estratégia refere-se ao uso de objetos industrializados no âmbito da arte, desprezando noções comuns à arte histórica como estilo ou manufatura do objeto de arte, e referindo sua produção primariamente à ideia. Sua principal característica se dá pelo tipo de uma operação de sentido que faz retornar o literário ao problema da arte, contrariando a ênfase modernista na forma do objeto artístico. O conceito de alegoria retorna na forma de uma operação que a materializa concretamente. E ao adotar tal operação de sentido, Duchamp termina por implicar mais que a obra de arte; é necessário tratar de toda a constelação estética que envolve a obra e da conjuntura de sentido que a produz, mas também a que a sustenta e sanciona.

Disponível em <https://www.flickr.com/photos/eneas/5444625740>

Está implícito o típico propósito dadaísta de chocar o espectador (o artista, o crítico, o amador de arte), choque que caracteriza a atitude das vanguardas (que necessitam desse choque para reformular o conceito de arte) e persiste frequentemente na arte contemporânea. Mas o ready-made também evidencia sua constituição em uma neutralidade estética, a partir da qual a operação de sentido é proposta : o *ready made* inicia numa "indiferença visual": "...a ideia sempre vinha primeiro, e não o exemplo visual", o que é, "...uma forma de recusar a possibilidade de definir a arte." (em Entrevista com Pierre Cabanne)

Para saber mais acesse: <http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=631>

Duchamp abalou não somente os meios e os modos de produção artística, mas alcançou o cidadão comum - o espectador - já que a partir da ideia de fazer de objetos comuns obras artísticas, a arte se aproximou da vida ordinária e vice-versa.

Como consequência, o espectador da arte contemporânea passou a se deparar com um enorme desafio: obras conceituais com uma multiplicidade de referências a serem

decifradas, e ainda com a utilização de materiais dos mais improváveis; imbricação entre diversas linguagens artísticas e até mesmo entre diversos campos do conhecimento; experiências em processo ou obras inacabadas. De fato, caberia agora ao expectador interpretar ou traduzir a obra e não somente contemplá-la numa ordem do **gosto**. O que passa a requisitar a arte contemporânea é uma coautoria do espectador com o artista, mediante sua interpretação e até mesmo com a sua efetiva participação e interferência na obra. Tendência esta que iria ainda se tornar mais evidente com o passar do tempo, como veremos adiante.

Glossário

O filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) discutiu a **questão do gosto** em *Analítica do belo* – primeiro capítulo da terceira obra do projeto sistemático intitulada *Crítica da faculdade do juízo* – é justamente sobre como é possível que, diante de um juízo que não pode ser universalizado (o juízo de gosto), pretendemos a adesão do outro e tendemos a não aceitar a diferença de julgamento, acusando-o de ter mau gosto ou de não ter compreendido o que viu.

Para ler mais acesse: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/filosofia/0055.html>

Uma das características mais marcantes na concepção contemporânea da arte é o tipo de relação que engendra com o espectador. Para Anne Cauquelin, o **regime de arte contemporânea** se configura pela **comunicação.** Ou seja, num dado momento, a arte quebra com academicismos das escolas de arte em que o valor da arte se dá por meio da utilização de técnicas e estilos apoiados por movimentos que sustentavam certos modos de operar os materiais artísticos uma expressão própria do autor ou do movimento que ele participa e passam a se apoiar apenas na **informação** ou no conjunto de informações contidas nela.

Glossário

Um sistema de informação é um conjunto organizado de elementos, podendo ser pessoas, dados, atividades ou recursos materiais em geral. Estes elementos interagem entre si para processar informação

e divulgá-la de forma adequada em função dos objetivos de uma organização.

Leia mais: **Conceito de sistema de informação - O que é, Definição e Significado.** Disponível em: <http://conceito.de/sistema-de-informacao#ixzz4kUinAy6c>

O artista americano **Andy Warhol**, famoso por ser precursor da *art pop*, utilizou-se de recursos de xilogravura, fotografia, vídeo e pintura para evocar celebridades e, ao mesmo tempo, fazer do cidadão desconhecido uma figura artística. Autor da profética frase que ecoa ainda hoje nos meios artísticos e da comunicação, preconizou que cada um de nós, em algum tempo e lugar, teremos ao menos quinze minutos de fama. A profecia tornou-se fato.

Disponível em <https://www.flickr.com/photos/johngonefishing/18814154680>

Com o advento da evolução tecnológica iniciada por volta dos anos 1950, com a máquina de Turing, avançamos rapidamente para a utilização massiva das redes digitais, na qual o seu usuário torna-se, hoje, em questão de segundos, uma celebridade nas redes sociais. Para isso, basta que um *post*, seja este um vídeo, uma foto, uma declaração, vire um **meme** e como um vírus, contamine a rede formada hoje por milhões de pessoas ao redor do mundo.

Para Anne Cauquelin, a arte moderna que apreciamos e reconhecemos como 'verdadeira' é o que nos impede de ver a arte contemporânea tal como ela é. Mas, como assim? Isto, equivale dizer que, nós, contemporâneos de agora, ainda entendemos como 'arte de verdade' aquela que surgiu como *avant garde*, como vanguarda, ou como aquilo que está à frente de seu tempo. As vanguardas modernas acabaram por se tornar tradição e se estabilizaram como o que se convencionou chamar de 'arte de verdade'. Ou seja, arte moderna se institucionalizou.

Então, o que dizer da arte contemporânea?

Se as vanguardas modernas quebraram valores, modelos pré-estabelecidos que falavam de um porvir cheios de inovações, que romperam com a tradição clássica, o que mais estaria por vir, se não havia nada mais a ser rompido, padrões a serem desafiados; e se tudo que deveria ser o projeto de transformação já acontecera? Cauquelin, professora e filósofa da arte da arte, em seu livro intitulado *Arte Contemporânea: uma introdução* (2005) constrói uma interessante tese acerca dos regimes da arte, que talvez nos ajude a compreender, em parte, o que nos reserva a arte contemporânea. Atenta aos modos de produção e distribuição artísticos, Cauquelin confronta os mundos moderno e contemporâneo, e faz crítica ao **sistema da arte de consumo** (moderna) que, em síntese, abarca os seus produtores e artistas (que seguem um modelo imposto), especuladores ou intermediários (que pervertem o mercado), a política estatal (que tem demasiado ou insuficiente poder e a educação artística (deficiente por grande parte do público). E faz crítica também ao **regime da arte contemporânea**, **baseado na comunicação** em redes por meio da difusão via internet, quando se torna um sistema de saturação e redundância.

Entretanto, os aspectos apresentados por Cauquelin, são apenas um dos modos de interpretar esse contexto. De fato, há diversas formas de pensar a esse respeito. **Arthur Danto**, por exemplo, o filósofo italiano preocupado com o destino das artes preconiza o **"fim da história",** a partir do momento que admite que não há nada mais nada a criar, a desafiar ou a transgredir nas artes. Mas é nesse momento crítico que um outro modo de funcionamento começa a ocorrer para além do campo das artes, outras inovações. Voltemos um pouco atrás na nossa história recente para colocarmos em evidência a dança nos anos 60 nos Estados Unidos da América.

Tudo começou (digo: o movimento pós-modernista americano) por volta dos anos 50, quando **Merce Cunningham**, ex-aluno e primeiro bailarino da companhia de **Marta Graham,** iniciou suas experiências coreográficas e musicais com o seu parceiro, o músico **John Cage**. A música experimental de Cage, aliada as inusitadas propostas coreográficas de Cunningham que escapavam de qualquer enredo, dramaticidade ou caracterização de personagens contradiziam a ideologia moderna, "substituindo a narrativa única pela estrutura fragmentada ou episódica; o uso do palco convencional italiano pelas mais inusitadas opções cênicas (topo de arranha-céus, estacionamentos, galerias de arte, praças, ringue de boxe); o processo criativo linear e pessoal pelo usos intensivo de experimentações e da improvisação." (Rodrigues, 2005, 105)

Merce Cunningham (1919-2009) enumerou uma série de afirmações que se tornaram referência para a dança pós-moderna americana e, por essa razão, é considerado

o protagonista desse movimento, um 'divisor de águas' entre a dança moderna e a dança pós-moderna:

> **QUALQUER** MOVIMENTO PODE SER MATERIAL PARA A DANÇA;
>
> **QUALQUER** PROCEDIMENTO PODE SER UM MÉTODO VÁLIDO DE COMPOSIÇÃO;
>
> **QUALQUER** PARTE OU PARTES DO CORPO PODEM SER UTILIZADAS (SUJEITAS APENAS ÀS LIMITAÇÕES NATURAIS);
>
> MÚSICA, FIGURINO, CENÁRIO, ILUMINAÇÃO E **DANÇA** TÊM SUA LÓGICA E IDENTIDADE SEPARADAS;
>
> **QUALQUER** DANÇARINO DA COMPANHIA PODE SER SOLISTA;
>
> **QUALQUER** ÁREA DO ESPAÇO CÊNICO PODE SER VALORIZADA;
>
> A **DANÇA** PODE SER SOBRE QUALQUER COISA, MAS É FUNDAMENTALMENTE E PRIORITARIAMENTE SOBRE O CORPO HUMANO E SEUS MOVIMENTOS, COMEÇANDO COM O ANDAR.

Sabendo um pouco mais

Para saber mais sobre o **Legado de Cunningham** assista a um trecho promocional do documentário realizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ5nvfnJrnE> e, se quiser ver mais, acesse a Parte I do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uy48upiyVZM>.

Cunningham produziu cerca de 150 coreografias ao longo de uma carreira que durou mais de 50 anos. Sempre interessado nos acontecimentos da vida cotidiana, as suas últimas experimentações integraram um *software* que nomeou *DanceForms* e que o auxiliava nas composições e montagens de dança.

Para saber mais acesse: <http://www.merce.org/about/danceforms.php>

Os experimentos de Cunningham se tornaram inspiração para uma geração de novos coreógrafos desde nos anos de 1960 até os dias de hoje. Colaborou com artistas como John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg e dentre os bailarinos que treinaram com ele alguns seguiram para formar as suas próprias companhias como Paul Taylor, **Trisha Brown**, **Lucinda Childs**, Karole Armitage, Foofwa d'Immobilité e Jonah Bokaer.

Em 1963, num antigo bairro industrial de Nova Iorque - o Greenwich Village – que viria a se tornar o cenário ideal para alojar artistas de todos os lugares a experimentar linguagens das mais variadas, deu-se o início do movimento da dança conhecido como pós-moderno.

3.1.1 A cena Greenwich Village e o corpo no poder: as identidades artísticas como marco histórico

No início da década de 1960, ao fundo de uma igreja abandonada no antigo bairro do East Village, alguns artistas passam a se reunir frequentemente a fim de experimentar, uns com os outros, propostas de dança em que se abolia códigos pré-determinados e sistemas convencionais de treinamento corporal. Estava em voga experimentos artísticos que se misturavam com assuntos de todo os tipos. Na dança, particularmente, as novas descobertas sobre a física quântica, a música experimental, o minimalismo, o teatro e a arquitetura travam um instigante diálogo artístico, assim como os movimentos ordinários do dia-a-dia entram em cena. Nascia assim o movimento da dança pós-moderna americana. O movimento contestava não somente os princípios da dança moderna, mas também a relação da arte com a vida, trazendo proposições que quebrariam as barreiras até então existentes entre elas.

Steve Paxton, **Yvonne Rainer**, **Lucinda Child**, **Trisha Brown**, **Robert Dunn** foram alguns dos muitos artistas que deram início aos novos processos e configurações de dança e se tornaram expoentes da dança pós-moderna americana. **Yvonne Rainer** foi, talvez, um dos mais importantes ícones deste movimento. Rodrigues (2005, 110) nos conta que "após um workshop coreográfico dirigido por Robert Dunn, ela reuniu alguns dançarinos e coreógrafos e iniciou suas experiências, o que viria a originar o *Judson Church Dance Theatre*, que funcionava na igreja de mesmo nomen a *Washington Square*. Leia abaixo o manifesto de Rainer (vale dizer: um procedimento típico do modernismo), intitulado '*No*' *to Spetacle* ('Não ao espetáculo'), de 1965, publicado no Programa da primeira apresentação da coreografia *The mind is a muscle* em 1968:

> NÃO AO ESPETÁCULO
>
> NÃO AO VIRTUOSISMO
>
> NÃO ÀS TRANSFORMAÇÕES E FAZ-SE-CONTA
>
> NÃO AO GLAMOUR E TRANSCENDÊNCIA DO ESTRELISMO
>
> NÃO AO HERÓICO NÃO AO ANTI-HERÓICO
>
> NÃO À POBREZA DA IMAGEM DA IMAGEM

> NÃO AO ENVOLVIMENTO DO PERFORMER OU ESPECTADOR NÃO À SEDUÇÃO DO ESPECTADOR PELA ESPERTEZA DO PERFORMER
>
> NÃO À EXCENTRICIDADE
>
> NÃO À MOVER OU SER MOVIDO.
>
> (FRANKO, Mark. Some notes on Yvonne Rainer, modernism, politics, emotion, performance, and the afthermath. In Desmond, Jane C. (Ed.) Meaning in motion. Duham: Duke Univ., 297).

A partir do pós-modernismo estadunidense (porque a América não é somente dos norte-americanos!), começou a ocorrer calorosos debates sobre o movimento artístico de contra cultura norte-americana e a pergunta que ainda não quer calar quando algo incompreensível é proposto como dança é a mesma: "*Isto é dança?*". O espanto ocorre que ainda hoje, mas não tema a dança contemporânea, pois como bem nos lembrou Cauquelin (como a citamos há algumas páginas atrás): é a arte moderna que não nos deixa entender a arte contemporânea! Mas não vamos por a culpa nos séculos; na história! Sugiro enfrentarmos o desafio que, para nós, ainda hoje, nos amedronta: superar as convenções institucionalizadas que foram contestadas há mais de 50 anos por estes jovens artistas. Para Bannes (1994, 211), a mensagem da **Judson Church** era clara: "não apenas qualquer corpo, mas qualquer método será permitido".

Reflexão

Percebam que muita coisa está em jogo aqui. O desafio da arte contemporânea é construir um jogo intrínseco à obra; os seus procedimentos e método; seus processos e configuração. Isto quer dizer que a arte contemporânea, assim como a dança contemporânea, não é um vale-tudo, mas uma proposta bem racional: contrariar o que já estava estabelecido como arte. Por isso, devemos olhar com cuidado e até mesmo repetidas vezes para o que parecia estranho e diferente, comece a fazer sentido. E então, as informações ali contidas irão se tornar mais familiares e mais fáceis de assimilar. A arte contemporânea nos requisita um outro modo de ver. De fato, nos provoca um diálogo com a obra.

Para se familiarizar uma pouco mais com a dança pós-moderna estadunidense acesse: <https://www.youtube.com/results?search_query=judson+church+dance>

Neste momento dos anos de 1963 em Nova Iorque, o corpo toma o poder e passa ser o tema central de experimentos artísticos. E novas danças e novos manifestos surgiam para afirmar e reivindicar uma democracia do corpo, em que a diversidade e, portanto, as minorias, eram não somente bem-vindas, mas ganhavam cada vez mais visibilidade. Um movimento que não somente atingia as artes, mas também os grupos sociais que compunham a sociedade e lutavam por seus direitos. Negros, homossexuais, feministas, artistas e ativistas levantavam as suas próprias bandeiras, e juntos, declaravam as suas insatisfações, formando uma comunidade diversificada e sedenta por mudanças, e muito distante do modelo institucionalizado da sociedade burguesa norte-americana. A arte e a vida estavam, ambas, em transformação radical.

O pós-modernismo estadunidense elevou o corpo e a dança a uma categoria artístico-política sem precedentes. A partir daí, a dança seria modificada drasticamente em uma diversidade de processos e configurações que permanecem e se multiplicam continuamente em novas gerações.

3.1.2 Pós-modernismo europeu (de Pina Bausch a Anne Teresa de Kearsmaeker) e estadunidense (de Merce Cunningaham a William Forsythe): alguns dos principais ícones

A bailarina e coreógrafa Pina Bausch também esteve em Nova Iorque neste período, mas retornou à Alemanha antes da explosão do movimento da *Judson Church*, o qual, certamente, a influenciou. Bausch se graduou no ano de 1958 no *Juilliard School of Music* e foi uma das poucas estudantes alemãs a conseguir uma bolsa de estudos em Nova York. No ano de 1962, Bausch retorna à Alemanha ingressando como solista no Ballet de Folwang. Onze anos depois, em 1973, foi convidada para torna-se diretora do teatro municipal de Wuppertal, onde nasceu a sua companhia e um modo diferenciado de fazer dança: a dança-teatro.

Apesar do começo difícil em Wuppertal, particularmente em relação à público e crítica, já que Pina fugia dramaticamente dos padrões conhecidos para a dança, ela persistiu na construção de sua linguagem própria e, ao longo dos anos, passou a ser reconhecida e aclamada nacionalmente e internacionalmente. Fatores associados contribuíram para que o Wuppertal Tanzteather recebesse generosos patrocínios, os quais, certamente, ajudaram a dar continuidade a suas investigações e, consequentemente, possibilitaram o aprimoramento técnico e criativo da dança-teatro de Pina Bausch.

Com uma companhia estável de bailarinos, alguns deles trazidos de vários países fora da Europa e mesmo do Brasil, Pina Bausch provocava a participação intensa de seus atores-bailarinos no processo de criação. Além de intérpretes, eram também criadores e, principalmente, sujeitos sociais, psíquicos, afetivos, técnicos e culturais. A ela interessava corpos que pudessem contar histórias e possuíssem experiências de vida que, ao invés de serem desprezadas, eram incorporadas às peças de dança numa estética feroz aos padrões sociais de comportamento e, especialmente, às questões relativas aos gêneros masculino/feminino. Entretanto, como expoente da pós-modernidade da dança europeia, todos os temas que desafiassem a sociedade burguesa alemã eram bem-vindos. E o que era um impedimento para o sucesso da companhia, com o tempo se tornou mais que aceitável e a fez ganhar notoriedade e respeito em todo o mundo.

Para ver algumas das obras de Pina Bausch acesse: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/danca/danca-contemporanea/pina-bausch-obras.html>

Atualmente, um dos ícones da dança contemporânea europeia também tem formação clássica e sua Companhia *Rosas* se vincula a uma escola: P.A.R.T.S. Apesar das coincidências das duas, entre Anne Teresa de Kearsmaeker e Pina Bausch há um hiato de cerca de 20 anos, mas, certamente, intersecções.

Anne Teresa nasceu na Bélgica em 1960, quando a alemã Pina Bausch retornava à Alemanha. Como Pina, Anne Teresa também viveu em Nova Iorque, passando uma temporada na Tisch School. A analogia pode ser evitada, é claro, contudo, aproximar no tempo duas grandes artistas da dança nos ajuda a entender possíveis *loops* no tempo.

Como afirma Laurence Louppe, em "Poétique de la Danse Contemporaine", que a música, para De Keersmaeker - e aqui inclui também o seu trabalho sobre o silêncio - é um "parceiro estético, um espelho ou um modelo". E diz que "A arte de De Keersmaeker funciona a partir de uma gestualidade voluntariamente repetitiva, que coloca em perspectiva as articulações sintácticas: repetição, sobreposição, suspensão, ciclos". O aspecto minimalista de Anne Teresa de Keersmaeker não esconde a sua origem expressionista e a influência da formação na Mudra, escola fundada pelo coreógrafo belga Maurice Béjart.

Como para muitos coreógrafos que começaram a trabalhar nos anos 80, a música deixou de ser ilustração e tornou-se acompanhamento.

> Ao longo dos anos, de Steve Reich a Bartók, de Mozart a Mahler, de Debussy à música medieval, o corpo de Anne Teresa mostrou-se sempre em diálogo com o espaço criado premeditadamente pela música. E esta relação surge de uma pergunta que, de tão simples, se torna complexa: "Como pode o meu corpo hoje relacionar-se com uma música

de outro tempo? E como pode o meu corpo, através dessa música, falar sobre o lugar onde estamos, hoje?"

Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/anne-teresa-de-keersmaeker-retrato-de-uma-senhora-23861642>

Por falar em música, e para quem pensa que a dança contemporânea não é popular, vale dizer que recentemente, em 2012, uma peça de Keersmaeker foi reconhecidamente plagiada por Beyoncé no vídeo Countdown. A coreografia está no vídeo dança *Rosas danst Rosas*, de 1983, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vlLZExpgBOY>. Já o clip de Beyoncé pode ser visualizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=2XY3AvVgDns>.

A polêmica que isso causou já é há algum tempo uma questão para as artes: a cópia. Isto porque com as criações colaborativas e as inúmeras referências, citações, releituras, reproduções, procedimentos que marcam os princípios da arte contemporânea possíveis na arte contemporânea foram cada vez mais esgarçados e o problema da autoria das obras passou a ser destaque, tanto nos meios acadêmicos quanto não acadêmicos. De fato, a notícia que uma grande estrela *pop* plagiou uma coreógrafa da dança contemporânea se propagou como um vírus (que também faz cópia de si mesmo) nas redes de comunicação, o que trouxe ainda mais popularidade para as duas artistas. Veja agora um deles em: <https://www.youtube.com/watch?v=PDT0m514TMw>.

Atividade

Vamos discutir a questão da cópia nas artes?

Com certeza, esse é um tema complicado e, portanto, será difícil encontrarmos um senso comum sobre o assunto.

Para ajudar nessa discussão, leia os artigos de Helena Katz intitulado **O coreógrafo como DJ** disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91149682230.jpg> Depois, emita a sua opinião no fórum de discussão.

Se podemos traçar um paralelo entre Pina Bausch e Anne Teresa de Keersmaeker, certamente poderemos contornar o trabalho de Merce Cunningaham e William Forsythe. Tal como Cunningham, Forsythe é americano, mas se naturalizou alemão e esteve à frente do Ballet de Frankfurt durante décadas. A aproximação, contudo, se dá para além de suas nacionalidades, mas por suas obras que, de alguma maneira se assemelham.

Apesar de também estarem afastados pelo tempo, possuem, como artistas da dança algumas características que os tornam semelhantes, como a excepcional profusão de trabalhos artísticos com décadas dedicadas à dança, preocupação com a técnica, a forma e o desenho do movimento e, sobretudo, a busca pela inovação.

Além de inúmeras e instigantes coreografias criadas por ele, vale destacar em Forsythe a criação de um tutorial para a compreensão de seu método, o qual ele denominou *Improvisation Tecnologies* e, com isso, democratizou um saber específico e uma ferramenta para uma improvisação consciente da combinação dos elementos da dança – tempo, espaço e movimento – tendo o corpo humano como material insubstituível.

Para assistir, acesse: **Forsythe-Lines-Point point line-1- Imagining Lines**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6X29OjcBHG8&list=PLAEBD630ACCB6AD45>

DO FIM AO COMEÇO!

Há muito mais a falar sobre a história e os referenciais da arte e da dança no ocidente e, certamente, jamais daremos conta do que a humanidade produziu até os dias de hoje. Este curso chega agora ao fim, mas o tempo continua e certamente você aprendeu muito sobre os referencias da arte e da dança no século XX e XXI.

Este material didático abrirá apenas algumas janelas de um conhecimento que trará sempre a sensação de incompletude. Mas não se preocupe, pois é essa sensação que nos torna capazes de aprender, para que você mesmo, com a sua curiosidade e desejo de saber mais, possa mergulhar nesse universo de saberes e continue a estudar a dança nas suas diversas formas de acontecimento.

O nosso curso termina aqui, mas as possibilidades de conhecer são infinitas. Por isso, continue a sua trajetória de aprendizagem, confiante de que, a cada passo, você estará um pouco mais perto daquilo que deseja alcançar, saber e realizar.

Estaremos sempre juntos! Em rede e, unidos pelo fazer-ensinar-aprender a dança de hoje, de ontem e de sempre.

Para terminar, "Dance, Dance, Dance! Faça como Isadora, que ficou na história, por dançar como bem quisesse!"

Vídeo

Embarque comigo na canção *pop* de Rita Lee, da roqueira brasileira nascida nos Estados Unidos que cantou Isadora Duncan na canção intitulada *Dance para não dançar* do álbum Fruto Proibido, de 1975. Se quiser ouvir e dançar, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=R7fNM_sT_mA.>

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Macunaíma.** Brasil, 1969. Filme. 108 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=igjfnGVSANA> Acessado em 11 de junho de 2017.

ANDRADE, Mario de. **O Movimento Modernista.** São Paulo: O Estado de São Paulo, 1942. Cap.1 e 2, p. s/n. Disponível em <http://www.vermelho.org.br/notícia/175420-11>. Acessado em 16 de junho de 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo.** São Paulo. Ed. Max Limonad Ltda, 1985.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BECK, Ulrich et al. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna.** São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Tempotalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea.** Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira. 2. ed**. São Paulo: Humanitas: FFLCH - USP, 1998.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins, 2005.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1987.

BOZON, Marcia. Chinita Ullman e a estética expressionista que chegava ao Brasil. 2003. Disponível em: <http://idanca.net/chinita-ullman-e-a-estetica-expressionista-que-chegava-ao-brasil/> Acessado em 14 de julho de 2008.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DUNCAN, Isadora. **Fragmento Autobiográficos.** Trad. Lia Luft. Porto Alegre: L&P, 1996.

FOSTER, Susan-Leigh. Reading dancing, bodies and subjects In **Contemporary American Dance**. Berkeley: University of California Press, 1986.

FREIRE. O Presente-Ausente na da Arte dos anos 70. In **Anos 70 – trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/ Itaú cultural, 2005.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** Coleções Edições do Pasquim. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1980.

GALVÃO, Luiz. Geração baseada. In PINTO COELHO, Cláudio Novais. **A transformação social em questão: as práticas sociais alternativas durante o regime militar.**

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GOMES, Laurentino. 1808: como uma reinha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. http://www.laurentinogomes.com.br/laurentino-gomes--globo-livros--livros--1808.html. Acessado em 26 de maio de 2017)

GOMES, Laurentino Gomes. **1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GOMES, Laurentino. 1**889: como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da Monarquia e a Proclamação da República.** São Paulo: Globo, 2013.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Vestígios da Dança Expressionista no Brasil: Yanka Rudzka e Aurel von Milloss.** Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 1998.

GUIMARÃES, Maria Sofia V. B. **50 anos de Dança.** Relatório para Exposição dos 60 anos da UFBA. Salvador: Escola de Dança, 2006.

JACOB (2006). Disponível em http://revistacarbono.com/artigos/01a-terra-brasilis-como-terra-incognita/. Acessado em 28 de abril de 2017.

KATZ, Helena. **To Be or Tupi Um panorama da dança brasileira.** Disponível em http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=9. Acessado em 13 de maio de 2017.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine.** Contredanse: Bruxelles, 2007.

MODERNISMO (Terceira Geração). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo12179/modernismo-(terceira-gera%C3%A7%C3%A3o)>. Acesso em: 11 de Jun. 2017.

MOMMENSHON, Maria e PETRELLA, Paulo (org). Depoimento. In COELHO, Maria Cristina B. L. e XAVIER, Renata F. **Memória da Dança em São Paulo.** Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008

NAVAS, Cássia. **Dança Moderna.** São Paulo: Secretaria de Cultura, 1992.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao Alcance de Todos (Introdução) in **Obras Completas de Oswald de Andrade**, vol. VI, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. (pág. xi-xiii). Disponível em <http://www.jcrisostomodesouza.ufba.br/a_atropofagia_ao_alcance.html>. Acesso em: 09 de junho de 2017.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

TEIXEIRA COELHO, José. **Moderno e Pós-Moderno**. São Paulo: Editora Iluminuras. 2011.

UCHÔA, Fábio Raddi. A colagem na obra de José Agrippino de Paula: migração de procedimentos entre literatura, teatro e cinema. In **Revista Contemporânea/Comunicação e Cultura.** Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/12295/9579> Acesso em 11 de junho de 2017.

UNESCO. **Declaração universal sobre a diversidade cultural**. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf >. Acessado em 10 de junho de 2017.

VENTURA, Zuenir. **1968: o Ano Que não Terminou**. Rio de janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

MIROEL, Silveira. **Dançar-se = Confessar-se**. Coluna de Teatro. Entrevista. São Paulo, 11 de janeiro de 1959.

MOTA, Sônia. **Na medida do possível, com a alma e o coração: sobre a organização da dança em Sampa nos anos 70-80**. Edição: Bianca Donatangelo. Dsiponível em: <http://brazine.de/artikel_druck.asp>. Acessado em 10 de agosto de 2007.

NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. Rolf Gelewski. *In* **Repertório Teatro & Dança**. Ano 7 Nº7 Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2004.

NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. Poéticas de Multidão: autonomias colaborativas em redes de dança. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – PUC/SP, 2008.

PINHEIRO, Juçara B.M. **Edgard Santos e a origem da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia: a utopia de uma razão apaixonada**. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação. Salvador: UFBA, 1994.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-Garde na Bahia.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

SAFIER 2009. Disponível em http://revistacarbono.com/artigos/01a-terra-brasilis-como-terra-incognita/. Acessado em 28 de abril de 2017

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In **Anos 70 – trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/ Itaú cultural, 2005.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban: An Extraordinary Life**. London: Dance Books Ltd, 1988.

WIGMAN, Mary. **The language of dance**. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

ANOTAÇÕES

Universidade Federal da Bahia

Referenciais Históricos da Arte e da Dança

Nosso desafio será fazer um recorte sobre os séculos XX e XXI na perspectiva de elucidar aspectos importantes da arte e da dança no ocidente no último século e nesse começo do século XXI. A finalidade é entender quais são os nossos principais referenciais na arte e na dança, como eles nos influenciam e como podemos tratá-los no estudo e no ensino da dança. Isso nos fará compreender melhor as nossas identidades culturais e artísticas e estabelecer uma visão crítica sobre elas.

PROGRAD
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO

Escola de Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

SEAD
Superintendência de Educação a Distância | UFBA

UAB UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL

NELT NÚCLEO DE ESTUDOS DE Linguagens & Tecnologias