DIVERSO E PROSA

página 218
branca

A Dança Moderna[1]

John Martin (1930)

Parte III. Técnica

I – O artista e o técnico

O termo "técnica" não pede muitos esclarecimentos. Algumas vezes nos referimos a um bailarino como tendo boa técnica sem que, no entanto, seja um bom artista, o que é plausível; entretanto, quando nos referimos a um bailarino dizendo que ele é um bom artista, mas que não tem uma boa técnica, não nos expressamos com clareza.

Técnica no sentido mais amplo significa apenas a maneira como algo é feito. Não implica nenhum sistema específico ou método aceito formalmente. Na verdade, a única forma de medi-la é pelo seu resultado. Se o resultado que atinge é perfeito – ou, pelo menos, um resultado bom o suficiente para transmitir as intenções do artista ao espectador –, trata-se de uma boa técnica. Então, como um artista pode ser um bom artista se a sua técnica não é suficiente para transmitir suas intenções ao espectador? Como o espectador pode perceber sua habilidade artística? É inevitável que o bom artista seja um bom técnico, contudo, um bom técnico não precisa ser um bom artista. O bom técnico pode transmitir com extrema clareza um conceito sem qualquer vitalidade artística, um lugar-comum, uma falsidade. Ele pode executar perfeitamente sua limitada apreensão rítmica da forma, que está abaixo do nível da experiência que a massa tem de forma e que, conseqüentemente, não funciona.

II – Reconsideração de alguns preceitos básicos

Torna-se necessário que nos afastemos da questão central por um instante para refletirmos – e em grande parte reconsiderarmos, porque já tratamos de muitos deles – alguns preceitos básicos sobre os quais precisamos estar em consenso para

1. Este texto refere-se às partes III e IV do livro *A Dança Moderna* de autoria de John Martin, cujas partes I e II foram publicadas na edição anterior da Pro-Posições [v. 18, n. 2(53) maio/ago. 2007].
Tradução de Rogério Migliorini. Revisão técnica: Márcia Strazzacappa

efeito de compreensão. Comecemos com os maiores. Talvez, assim, estejamos começando pelo lado errado da questão. É costume introduzir a citação bíblica antes de seguir para o sermão; adotamos, aqui, o método inverso, proferindo o sermão no começo e deixando a citação bíblica para a conclusão.

É função da arte tornar ponderável o inexprimível por meio da razão e do intelecto para as pessoas implicadas na questão – a saber, um emissor e um receptor. Por causa de incompreensões surgem oposições a essa afirmação. Nesse ponto, talvez seja aconselhável discorrer um pouco sobre ela. Não há nenhuma implicação, aqui, de que os conceitos da arte em si estejam além da capacidade de expressão da razão e do intelecto.

Não há nenhuma intenção de subestimar a razão, pois aqui não estamos discorrendo de forma abstrata sobre ela que, até onde sei, pode abarcar o infinito, no seu sentido mais amplo. A questão aqui é a seguinte: É função da arte tornar ponderável o inexprimível por meio da razão e do intelecto *para as pessoas implicadas na questão*.

O intelecto, por mais vigoroso que seja, ainda não atingiu o estágio, na experiência de qualquer homem, em que possa abarcar o significado do infinito, no qual não há mais nada para ser descoberto, nada mais a ser procurado. A arte lida com aquilo que fica além do âmbito, não do intelecto em sentido amplo, mas da experiência intelectual individual. Quando, por meio do processo artístico, penetra-se nessa região extra-intelectual – note bem, mais uma vez, não extra-intelectual no sentido universal, mas próprio da experiência intelectual do indivíduo, – não se é atingido por meio de nenhum dos sentidos comuns, apesar de que todos podem ser utilizados no processo artístico. Não se vê, não se ouve, não se prova o gosto, não se toca nem se sente o cheiro de algo nunca antes percebido. Assim é a experiência estética; por meio dos agentes da arte, sobre os quais nos aprofundaremos mais detalhadamente daqui a pouco, é-se levado a pensar esteticamente. A palavra "estética" é derivada da palavra grega que significa perceber, um termo mais amplo do que ver, ouvir, degustar, tocar ou cheirar.

Assim é o esquema do progresso humano: o artista percebe algo ainda incompreensível para ser um fato concreto, algo em sua própria experiência que, talvez, por causa da sua justaposição a algo mais, adquira uma nova cor, um novo significado e uma nova importância; isso é expresso por meios técnicos, até que se torne compreensível aos outros por meios estéticos.

Depois de várias apresentações, – talvez milhares, talvez mais, – esse algo é experimentado tão claramente por tantas pessoas que começa a tomar a natureza de uma experiência geral. Nada foi acrescentado, nenhuma novidade foi criada, mas houve uma revelação no âmbito extra-intelectual de algo que pertence a todos os homens. Então, torna-se possível para o intelecto mais bem capacitado em análise e dedução transformar esse conceito, antes impalpável nos termos da

compreensão intelectual; e, assim, descobrir e elaborar uma lei. O que formalmente não passava de uma "inspiração" vaga, agora é uma verdade científica. Como tal é difundida pela educação e eventualmente acrescentada à experiência intelectual comum. A partir desse nível mais alto da experiência intelectual comum, o nível seguinte de âmbito artístico penetra na região ainda inexplorada das experiências extra-intelectuais. As variações nesses níveis fornecem um padrão de arte continuamente crescente, mas não alteram a relação básica entre arte e intelecto. Uma obra de arte precisa estar em uma esfera além da experiência intelectual, ao menos para duas pessoas, o emissor e o receptor, o masculino e o feminino.

III – Abordagens divergentes da arte

Tudo isso seria muito simples se todos estivessem no mesmo estágio de desenvolvimento estético e intelectual. É bom falar de um nível da experiência intelectual comum, mas tal coisa não existe. Trata-se apenas de um conceito teórico. Provavelmente, duas pessoas jamais terão o mesmo grau de desenvolvimento intelectual. De forma semelhante, não há apenas um nível de compreensão estética. É óbvio que as mesmas coisas não afetam todas as pessoas esteticamente; o que é arte para um é bobagem para o outro. Todos estamos direcionados para as mesmas metas, mas todos vimos de direções diferentes e estamos em etapas diferentes de evolução, em etapas diferentes de sensibilidade e percepção.

Tomemos alguns exemplos concretos.

A pessoa sensual – isso não significa inevitavelmente ignóbil e devassa – absorve aquilo que é dirigido à sua consciência por seus sentidos e o assimila *en route*, antes mesmo que o tenha alcançado. Freqüentemente passa por uma amante das artes, uma especialista, e é assim que se vê. "Amante do belo." Dessa forma ela pode ser muito nociva. Nenhuma obra de arte pode ser dirigida aos sentidos ou recebida por eles; o sentidos são simplesmente os canais por meio dos quais a percepção interna – os europeus a denominam *soul*[2]- entra em contato com os símbolos materiais que constituem o universo externo. Tentar valorizar esses símbolos materiais como entidades em si surte tanto efeito quanto tentar gastar uma nota de valor baixo. A cor da pintura na tela, o som do arco nas cordas, as palavras na página não têm nenhum poder em si mesmos para produzir uma reação estética. Em suas formas mais alegres não são nada além de glacê de bolo. Fazer do símbolo em si o objeto da atenção é reduzi-lo, torná-lo um fim em si mesmo. Ele não pode transmitir nada além de si mesmo; deixa de ser o que poderia ser denominado transportador. É, apenas, um outro automóvel de luxo acolchoado, sem um motor, uma escavadeira a vapor de madrepérola, uma mangueira de jardim

2. alma

de crepe da china, ou qualquer outra discrepância. Os sentidos são canais; precisam estar sempre abertos e desobstruídos. A pessoa sensual, devassa ou não, não está aberta ao estímulo estético. Fecham-se-lhe as portas.

A pessoa intelectual, desconfiando de sua experiência estética porque é ilógica, ou então, analisando-a objetivamente em sua totalidade, até que perca toda sua vitalidade, apodera-se apenas do que é real ou matemático nas obras de arte apresentadas a ela, e isso não é exatamente uma regra, nem pode ser muito estimulante. Há formas melhores do que a arte para apresentar o real e o matemático. O elemento de realidade em qualquer obra de arte tem que ser, até certo ponto, um lugar-comum; é o solo conhecido e palpável, a partir do qual o artista salta para o estético.

O moralista, irmão de sangue do intelectual, traduz os fatos em cânones de virtudes filosóficas e rejeita a experiência estética como se fosse um prazer inimigo da busca da retidão, porque ela pressupõe os sentidos. Ele citaria máximas de cadernos de rascunho integralmente, imitaria padrões de comportamento estereotipados, citaria, citaria, citaria. É óbvio que, a menos que esteja querendo aventurar-se no universo do que não pode ser citado por ser desconhecido, não pode acrescentar aos armazéns da sabedoria humana, nada que já não estivesse ali. Há, que eu saiba, milhares de pessoas que não reagem absolutamente ao estímulo estético. É possível, entretanto, elaborar uma média totalmente hipotética, um ponto nunca atingido de fato, mas concebível em teoria, no qual a média das pessoas experimentaria alguma reação estética. É esse ponto hipotético que foi mencionado há alguns instantes como o nível de experiência da massa sobre a forma. (veja se está mais claro agora. *-massa* aqui indica *grande número de pessoas comuns.* A frase se refere à experiência de um grande número de pessoas comuns em relação à forma – estética). O acréscimo de "estética" à frase deixaria mais claro o sentido de "forma", aqui. Seria possível complementar: "o nível de experiência da massa sobre a forma, sobre a estética"?

IV – Estimulando processos além do intelecto

Qual a razão da forma?

Apenas a forma provoca uma reação estética. Acontecimentos ou elementos da realidade, a partir dos quais toda a arte é engendrada, são, neles mesmos, intelectuais e razoavelmente compreensíveis. Eles não exigem maior manejo. Não podem por si mesmos estimular processos extra-intelectuais. O artista quando está, como se diz popularmente "inspirado", sente alguma qualidade ou atributo especial da realidade que não foi sentido antes – por ele, pelo menos. Então, passa a medir seu universo segundo essa nova percepção por algum tempo, substituindo apenas esse atributo recém-percebido ou esse aspecto da totalidade pelo todo. Os faquires

orientais têm um método de treinamento mental no qual o mestre dá exercícios matemáticos para seus discípulos em base de comparação. Se, diz a eles, 5 fosse igual a 6 3/8, quanto seria 4.291? Em outras palavras, ele está recorrendo a um sistema de números hipotéticos, baseado em um pequeno desvio da realidade.

O artista não seleciona um desvio específico por um processo arbitrário como esse; sua forma específica de se desviar é sugerida a ele por outras formas – na verdade, é a chama central da sua fogueira. Nessa nova escala, nessa matemática hipotética, ele produz alguma experiência comum, a experiência do contato com um objeto universal ou a experiência de uma ação universal. Ele não pode explicar-lhe qual é o novo aspecto da realidade que passou a sentir ou como ele difere da realidade em si, mas pode mostrar-lhe algo da sua experiência, representado nessa nova dimensão; esse aspecto novo será percebido pela diferença entre a experiência na dimensão conhecida e a representação dela em uma nova dimensão. Isso não difere da sinédoque e da metonímia na retórica. Um exemplo adequado que ocorre é a frase famosa no "Doutor Fausto" de Marlowe na qual o médico expressa suas impressões sobre Helena de Tróia em um momento mágico e maravilhoso. "Este é o rosto que lançou milhares de navios ao mar?" Certamente ele poderia ser arrasado pelos literatos que poderiam insistir com toda a autoridade que rostos não são os instrumentos comuns para lançar navios ao mar. Para satisfazer esses argumentos ele, provavelmente, teria que reescrever seus sentimentos de forma semelhante a esta: "A beleza desta mulher é tanta, para ter causado o ciúme que tornou a guerra entre os gregos e os troianos inevitável?" De alguma forma, percebe-se uma lacuna aí.

V – Naturalismo e unidade perceptiva

O artista precisa apresentar-nos suas intenções artísticas, despertando com facilidade nossa própria lembrança da experiência; as partes precisam encaixar-se com perfeição para serem reconhecidas. Esse encaixe constitui o que pode ser chamado de forma interna da composição. É claro que não pode ser naturalista, apesar de que deva sugerir-nos sua própria experiência da realidade.

A razão primeira disso é que as quatro dimensões físicas – comprimento, largura, altura e duração – não permitem uma representação total da realidade dentro do raio de nossa unidade de percepção. Ou seja, nossa capacidade para compreender objetos quadridimensionais é limitada; eles precisam ser pequenos em todas as dimensões. Se forem muito altos, muito largos, muito compridos ou muito extensos na quantidade de tempo que ocupam, não poderemos compreendê-los. Se esquecermos dos elementos de tempo por ora e lidarmos com os objetos como se fossem tridimensionais, será possível vermos um objeto enorme ao nos afastarmos suficientemente dele. Podemos ir até uma altura suficiente, digamos, em um avião,

para reduzir suas dimensões aparentes, até que ela caiba em nossa unidade perceptiva. Mas quando o elemento de tempo é inserido, o avião não serve tão bem.

O artista que trabalha com a pintura ou com a escultura, que teoricamente não abarcam o tempo, cumpre a função do avião reduzindo as três dimensões de seu modelo à nossa unidade perceptiva – diminuindo as escalas. De forma semelhante, aqueles que trabalham com linguagens nas quais o tempo é reconhecido, como no teatro e na dança, precisam reduzir suas dimensões, precisam diminuir as escalas, com a mesma finalidade. Eles precisam apresentar a distância percorrida por suas ações para os limites do olho; e isso requer, ou a eliminação de muitos dos pontos que tomaram parte da experiência verdadeira sobre os quais se baseia essa ação, ou a transferência dos valores dela para outros lugares.

Também se torna fundamental para eles a eliminação da passagem do tempo por uma condensação semelhante. Obviamente, não poderíamos ficar trinta anos sentados no teatro; Eugene O'Neill[3] está tentando nos treinar para isso, mas suas chances são mínimas. É mais prático esperar que o dramaturgo desenvolva o domínio de sua arte, do que esperar que o público se dedique a ir ao teatro como uma opção para toda a vida. O naturalismo, além de ter uma medida considerável, é proibido na arte pela limitação mesma da unidade de percepção humana.

Em segundo lugar, é inadmissível, porque os detalhes de uma experiência se opõem à finalidade do artista. Isto ocorre por duas razões: (1) são muito diferentes da experiência individual; (2) não são diferentes o suficiente. Ao passo que experiências fundamentais são comuns a todos nós, a forma com que acontecem varia para cada um. Todos passamos pelo que é chamado algumas vezes de "escala de emoções", mas, para continuarmos a usar essa figura musical, usamos essa escala de formas diferentes por causa das diferenças do timbre de nossas vozes. Se o artista fornecer os detalhes como os conhece, dificultará a identificação da experiência como nossa; quanto mais fielmente ele os fornecer, mais difícil tornar-se-á essa identificação. (Em breve, será observada uma exceção a essa regra, que, entretanto, continuará valendo.) Se, por outro lado, os detalhes forem exata ou, até mesmo, aproximadamente como experimentados por nós, podem ser fornecidos sem o auxílio do artista.

Conseqüentemente, a memória, agindo com mais rapidez do que a representação física do artista, manter-nos-á sempre uma ou duas voltas à frente dele. Assim nossa atenção se perderá.

3. Nota da revisora técnica: Eugene O'Neill (1888/1953) dramaturgo norte-americano de origem irlandesa. Prêmio Nobel de Literatura em 1936 por *Electra e os Fantasmas*, uma adaptação do mito grego Electra para a Nova Inglaterra do século XIX.

VI – Ritmo – uma analogia com a eletricidade

O artista precisa selecionar com cuidado os elementos importantes a serem apresentados nesse processo de condensação e eliminação, para colocar seu material dentro das possibilidades de nossa unidade de percepção. Sua seleção não poderá ser arbitrária, mas, sim, orientada por um sentido sólido de ritmo.

E isso nos traz àquele assunto que todos gostaríamos de evitar, se pudéssemos. Não vamos procurar definir ritmo ainda mais, porque não é sua análise que nos interessa no momento, mas seus efeitos. Margaret H'Doubler[4], em seu livro denominado *Rhythmic Form and Analysis* evitou essa necessidade de definição de forma brilhante. Diz que o ritmo, na verdade, é como a eletricidade; muitos podem fazê-lo; muitos, usá-lo, mas, embora todos saibam o que fazem, ninguém sabe o que é.

Essa analogia com a eletricidade é muito útil, mesmo considerando-se que analogias são sempre perigosas. Entretanto, com a advertência prévia de que ela não é exata, mas apenas sugere algo, entreguemo-nos a uma pequena analogia.

Quando dois pólos eletromagnéticos são colocados a uma distância apropriada um do outro, uma centelha corre entre eles. Se essa distância não existir, a centelha não surgirá; se a distância for muito grande, a centelha tampouco surgirá. Grosseiramente, é isso que ocorre na fabricação da centelha rítmica. É preciso que haja dois elementos; o elemento forte que corresponde aos pólos eletromagnéticos e o elemento fraco, que corresponde ao espaço entre eles. A força dos elementos fortes e a fraqueza dos fracos precisam estar dispostas conforme a corrente que percorre o sistema e conforme a intensidade desejada da centelha.

VII – Base rítmica forte e fraca

Voltando, então, à questão da forma interna, a base rítmica forte baseia-se naquelas partes, naqueles pontos altos de uma experiência comum que o artista seleciona para apresentar; a base rítmica fraca baseia-se nos intervalos entre eles e deverá ser fornecida pelo espectador. Novamente, a combinação do emissor com o receptor, do masculino com o feminino.

A base rítmica dominante, o acento, são os elementos da experiência comum que o artista impinge ao espectador; a base rítmica fraca é o espaço no qual ele força o espectador a comprimir essa experiência comum, a experiência pessoal e individual, assim como todos os detalhes necessários para prepará-lo para a recepção do próximo elemento essencial, do próximo acento.

4. Nota da revisora técnica: Margareth H'Doubler foi responsável pela criação do primeiro curso superior de dança numa universidade americana. Ver Janice ROSS (2000) – *Moving Lessons: Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Na base forte ele informa com quais das experiências universais de vida ele pretende lidar; na fraca, ele permite que as identifiquemos como nossa.

VIII – Contemplação pseudomística

Observemos, entre parênteses, que é aí que se originam muitas azáfamas cósmicas de maus poetas pseudomísticos. Quando nos identificamos com uma experiência universal, reconhecendo-a como própria, podemos, se tivermos uma fraqueza nesse sentido, flutuar em um tipo de embevecimento que aponte para a nossa unidade com o infinito, ou para algo do gênero, o que é particularmente ilusório e nocivo, porque se aproxima muito da verdade, sem realmente sê-lo. Então, não podemos descansar com segurança aí; o propósito de assim nos identificarmos com uma experiência universal não é o de exaltá-la como sendo absoluta, nem a nós mesmos como tendo uma alma sensível e perspicaz, mas simplesmente o de tornar possível a compreensão de um novo aspecto da experiência alheia, o de negar a infinitude de toda experiência finita e o de perceber a infinitude da progressão eterna. O grande mal, a Inércia, está sempre apresentando possíveis pontos de descanso, sistemas possíveis como definitivos e estados igualmente possíveis como conclusivos. Ou a experiência estética diminui essas barreiras de ficção de preguiça emocional, ou, então, morre ao nascer.

IX – Ritmo vertical e horizontal – o ritmo total

Se o artista escolher um ritmo muito intenso – isto é, se escolher elementos que na vida real estão muito separados um do outro e colocá-los muito próximos em seu desenho – comprimir-nos-á além de nossa capacidade e partirá nosso fio de segurança. Em outras palavras, ele exigiu demais da nossa unidade de percepção. Se escolher um ritmo muito frouxo – isto é – se escolher elementos muito próximos na vida real e colocá-los muito distantes um do outro em seu desenho – deixará tanto espaço-tempo entre eles, que poderemos desenrolar tanto fio entre seus pontos de fixação até não conseguirmos mais esticá-lo. Assim, perderá nossa atenção.

A partir disso, fica evidente que os aspectos rítmicos da forma interna são interdependentes. Essa relação pode ser denominada de ritmo vertical, ou diferença de força entre as duas bases rítmicas; e de ritmo horizontal, ou a razão em que se sucedem, sendo que essa razão é medida ou em tempo ou em espaço, ou mais precisamente, naquela dimensão conhecida como espaço-temporal. Em outras palavras, se fôssemos conceber o ritmo como ascendente e descendente em uma onda de linhas pontiagudas, o ritmo vertical seria aquele medido pela distância da queda de cada onda; e o horizontal seria aquele medido pela distância entre seus ápices.

O ritmo vertical é dinâmico; o horizontal, espacial e temporal. O ritmo inteiro seria constituído de uma unidade vertical e de outra horizontal, agindo

simultaneamente, do primeiro acento ao instante imediatamente antes do segundo, de um ápice a uma depressão. Esse ritmo total controla não apenas a intensidade do acento, mas também questões como começo, meio e fim.

X – Sentindo em termos de forma

É possível continuarmos *ad infinitum* nessa questão de forma rítmica, porque é um assunto fascinante e ilimitado. Entretanto, a intenção aqui é a de simplesmente mostrarmos que tal coisa existe, que é vital para a criação de qualquer obra de arte e é impossível que um artista não domine a técnica de seu emprego. Isso não significa que precise sentar-se com papel e lápis e desenhar gráficos de quedas e ápices de curvas horizontais e verticais. De forma nenhuma. Se pensasse assim, o artista não criaria uma única obra de arte. Entretanto, ele precisa ter o talento e o treino para *sentir* em termos de forma. Sem ter que se sentar e pensar muito, ele precisa ser capaz de criar espontaneamente somente com os elementos vitais do seu desenho, eliminando outros. Em outras palavras, o desenho deverá expressar-se na forma de sua base rítmica forte.

XI – Ritmo interno e externo

Ainda não podemos abandonar a questão do ritmo. Além da forma interna, há um outro aspecto da maior importância. Ritmo interno é o que está construído em uma estrutura da composição, pela justaposição de seus elementos. Além disso, há um ritmo externo que não existe dentro dessa estrutura e esse é o ritmo que produz as reações estéticas quando atinge seu desenvolvimento máximo.

Algum tempo atrás ele se baseava no fato de que o artista tem sua inspiração vislumbrando algo conhecido em termos desconhecidos, ou, se preferir, vislumbrando algo desconhecido em termos conhecidos. A forma interna lida com a utilização que o artista faz do conhecido e o ritmo externo lida com a invocação que ele faz do desconhecido. Por exemplo, se o artista tiver uma inspiração relativa a alguma questão humana crítica como a morte, utilizará, como enchimento, a experiência conhecida da morte como ele e nós a observamos ou a tememos ou, de alguma forma, reagimos a ela. Este é o ponto inicial do qual ele parte para o desconhecido.

Ele precisa tornar esse material básico reconhecível para nós, e o método para ele fazer isso é o de comprimir muito no pouco que acabamos de discutir. Mas esse não é seu objetivo principal. Com certeza, é um objetivo inferior que serve apenas para atormentar-nos com nosso desgosto pela experiência negativa da morte. Há raros motivos para que um artista gaste suas energias contando-nos o que já sabemos. Aliás, a grande maioria das pseudo-obras de arte trata disso, que é

estimulado apenas pelo desejo humano de auto-exploração, que se torna, em seus estágios mais avançados, exibicionismo psicopata.

O propósito principal do artista é tornar conhecido a nós algo que ainda não conhecemos, fazer-nos compartilhar suas revelações sobre algo maior e mais próximo da verdade, e destituir o símbolo material de parte de sua substância e revelar a essência, ou a realidade, da qual ele é uma representação transitória. Os filósofos progressistas da atualidade, e mesmo os físicos mais ilustres, estão começando a aceitar cada vez mais a fundamentação da atividade artística como uma base de todas as atividades. Estão reconhecendo cada vez mais que o universo externo é somente o efeito da percepção limitada da realidade. Quanto mais exata e menos deficiente a percepção, mais imprescindível para o universo externo mudar suas formas visíveis. O avião e o rádio nunca foram concebidos pela junção de pedaços de matéria objetiva, mas pelo aumento do alcance da percepção subjetiva da realidade.

Todas as ciências físicas são o resultado, não a causa, do progresso humano; e empregam seus esforços para continuar essa atividade. Portanto, o propósito maior dos filósofos, dos cientistas, dos religiosos e dos artistas é idêntico – o aumento da acuidade da visão até o ponto máximo. Como esse ponto não existe, porque marca o infinito, é provável que a questão principal de discussão entre os cientistas e de seus colegas nas artes e na religião seja se existe ou não um infinito.

XII – Teoria da fuga

Sempre ouvimos a teoria de que as artes nos atraem somente enquanto fornecem um meio de fuga das pressões de nossa vida diária. É uma teoria difícil de ser negada. Entretanto, freqüentemente é explicada como uma degeneração do valor da arte, mas isso se deve a uma subavaliação das possibilidades de fuga. A arte não proporciona uma fuga da realidade, mas sim uma fuga para a realidade. Muitas pessoas procuram a arte para divertir-se, isto é, para simplesmente passarem o tempo sem pensar em seus problemas. As artes que procuram são, normalmente, chamadas populares. Mas o contato com essas artes proporciona apenas uma fuga temporária; quando o contato termina, a fuga termina.

Com a arte genuína, a fuga é permanente; a arte real nunca nos deixa no ponto em que nos encontrou. Coloca-nos, permanentemente, em um nível mais alto de percepção e nos dá uma visão mais clara tanto do definitivo como do infinito, dependendo de qual teoria seguimos.

A assim chamada arte popular não tem nenhum ritmo externo, ao passo que este é a característica principal da verdadeira arte. O artista representa para nós uma experiência comum expressa em termos incomuns. Como o faquir indiano nos diz: “Duas vezes dois, como sabe, são quatro; mas suponha que quatro seja sete e dois terços; dois, então, seria o quê?” Ele nos revela a visão de uma nova

matemática. Sua intenção é a de que, por sua revelação, sejamos capazes de ver um número familiar sob uma nova luz, a de recalcular uma quantidade já aceita. Ele estabelece uma ação rítmica para nós com uma base na nossa memória e outra em sua apresentação dessa experiência, em uma dimensão contrária ao nosso contato real com essa mesma experiência. Nessa extensão e na característica de desvio do real, estão a intensidade e o alcance do ritmo externo.

XIII – Desvio do real

É natural, pela inércia humana, resistirmos ao primeiro contato com um ritmo externo forte; ele é uma força que tende à modificação e, por isso, é inimigo da inércia ou das coisas como são.

A arte moderna ocupa-se muito com o estabelecimento de ritmos externos e tem se oposto muito ao que conhecemos como um resultado lógico. Ousou lidar com ritmos violentos, quando a arte romântica e a clássica lidam com ritmos mais suaves. É como se a arte moderna nos jogasse na água fria, sabendo que poderíamos ser revitalizados por seu frescor e vigor logo que o choque passasse, enquanto a arte mais antiga nos coloca primeiro em uma água um pouco fria e daí em uma água um pouco mais fria até que, gradualmente, tenha-nos colocado no estado de frigidez necessário sem choque. O perigo na arte moderna é jogar-nos na água gelada pelo simples prazer sádico de provocar-nos choque; o perigo das formas mais antigas é de serem tão cuidadosas com nosso bem-estar, a ponto de colocar-nos gentilmente em uma piscina de água morna até ela esfriar e nós começarmos a tremer.

Assim que o artista começa a desviar-se do real entra no campo da distorção. Seu desvio pode ser mais ou menos prazeroso aos sentidos; pode ser, em outras palavras, belo ou feio; mas, sendo um desvio da norma, é uma distorção. Já discutimos extensivamente esse ponto e não é necessário entrarmos nele novamente. É suficiente dizermos que o ritmo externo é produzido apenas pela distorção ou algo que o valha.

Acrescento esse algo que o valha porque uma exceção foi observada anteriormente, quando estávamos falando sobre naturalismo.

Se ao organizar sua forma interna o artista coloca os detalhes exatos de sua própria experiência, dissemos, ele trabalha contra o seu sucesso, porque assim dificulta a nossa identificação da experiência. A exceção a essa regra verifica-se no caso hipotético em que a experiência do artista é parecida o suficiente com a nossa em seus contornos gerais, para ser reconhecida por nós e, ao mesmo tempo, é tão diferente da nossa nos detalhes, para que pareça de outro planeta. Nesse caso é óbvio que ele não precisa partir do pessoal nem recorrer à distorção. Casos como este são muito raros. Ocasionalmente ganhamos um romance de escritor desconhecido, e até mesmo ignorante, detalhando a história real de sua vida de tal

modo que aparenta ser arte. Em muitas ocasiões, esse efeito é causado pela distorção inconsciente devido à falta de habilidade; em outras, possivelmente seja a coincidência. Esse procedimento serve apenas para manter os registros vazios, e tem em si alguns elementos de perigo. O quase artista, em nove entre dez vezes, acredita sinceramente que, se pudesse apenas registrar sua vida, suas experiências, seus sentimentos, eles seriam tão extraordinários que o mundo ajoelharia e diria que ele é abençoado. Isso, infelizmente, não é sempre verdade, como já foi provado por aqueles que de alguma forma conseguem registrar seus sentimentos e suas vidas. Não existem tantas exceções que justifiquem o risco. Os detalhes da experiência humana são surpreendentemente estereotipados no relato, a menos que sejam iluminados pelo olhar do artista.

XIV – Recapitulação

Partamos logo da consideração sobre a questão dos ritmos interno e externo, vertical e horizontal, em suma, da técnica da forma. Vamos afunilar nosso tópico tratando mais da dança propriamente dita. Para isso, temos que nos permitir, primeiramente, uma recapitulação sucinta dos parágrafos anteriores.

A dança é a expressão, através de movimentos corporais organizados em uma forma significativa, de conceitos que transcendem o poder do indivíduo de expressar-se por meios racionais e intelectuais. Terminamos, por enquanto, com a discussão sobre a forma significativa. Quanto ao movimento, ele é a experiência mais elementar da vida humana. Isso é evidente fisiologicamente. Também é assim no desenvolvimento biológico e social. Além de muitas outras coisas que não vêm ao caso aqui, é o primeiro meio para a expressão de idéias de uma pessoa para outra. Antecede em muito a linguagem; até o ponto de tornar qualquer comparação ridícula. É um meio significativo, na verdade, o mais e o único meio fundamentalmente significativo para a expressão de idéias, porque é universal. Nem todos os homens falam a mesma língua, mas todos, em geral, movem-se da mesma forma e pelas mesmas razões.

Através da cinestesia, qualquer movimento corporal provoca uma reação empática na mente do espectador. Se for um movimento literal, o espectador o reconhecerá imediatamente, porque ao executar a mesma ação usou o mesmo movimento. Se não for literal, o mesmo processo continua valendo. Quem faz o movimento tem um objetivo, uma intenção ao fazê-lo; com efeito, o movimento é transferido pela empatia cinestésica aos músculos do espectador e, porque ele está acostumado a associar o movimento a uma intenção, conclui por indução a intenção do movimento em questão. É inconcebível que qualquer movimento seja feito sem intenção, mesmo que essa intenção não seja outra que não a de fazer um movimento sem intenção. De forma semelhante, é inconcebível que qualquer

movimento corporal seja totalmente abstrato ou não literal. E grosso modo, essa qualidade de transmissor de pensamentos, especialmente do movimento que não é literal, era chamada pelos gregos de "metacinese", ou de tonalidades do movimento, por assim dizer.

Todo o movimento é capaz de transmissão e precisa transmitir uma intenção. Entretanto, nem todo movimento é adequado para a criação de dança. Toda dança é feita de movimento, mas nem todo movimento é dança; exatamente como toda música é som, mas nem todo som é música; toda poesia é palavra, mas nem toda palavra é poesia. A maior parte dos movimentos da vida diária é produzida simplesmente porque estamos presos a um organismo físico de grandes proporções e de difícil manejo que precisa ser alimentado, cuidado e carregado conosco por onde vamos. Em outras palavras, a maioria de nossos movimentos não é absolutamente consciente. Simplesmente deve-se à rotina do corpo. São dominados por finalidades físicas. Obviamente, esses não são a matéria com a qual o artista tece sua teia para capturar estrelas.

Quando vamos a um recital de piano, ouvimos os passos do público que está chegando, o ruído das cadeiras sendo abaixadas, do roçar dos programas, e talvez até mesmo o ruído dos rodízios enquanto o piano é movido, ou o rangido da banqueta tendo sua altura ajustada. Entretanto, o concerto não começa até que um tipo totalmente diferente de som se faça presente, um tipo de som reconhecido como musical. Já nos disseram que todo som seria na verdade musical se nossos ouvidos fossem capazes de captar suas nuances mais sutis; mas isso não é o que queremos dizer por som "musical", porque estamos lidando com condições e ouvidos habituais. O piano é construído de forma que produz somente o que chamamos de som musical, a não ser, é claro, que seja maltratado.

O instrumento do bailarino não é construído assim. Seu corpo faz movimentos que são a matéria da arte, assim como movimentos que fazem parte da rotina diária da vida física. Por enquanto, vamos supor que seja possível que todos os movimentos feitos pelo corpo do bailarino sejam dispostos diante dele.

Como artista ele precisará selecionar aqueles com os quais poderá trabalhar. Precisará ver de imediato que a maioria não terá nenhum valor para ele e escolher o tipo de movimento que não seja subordinado à necessidade física, mas o produto de uma exigência mental, emocional e não física. O movimento não poderá ser dominado pelo corpo, mas precisará dominá-lo.

Há uma escola de dança com a seguinte frase na janela: "Se você pode andar, nós podemos ensinar-lhe a dançar." Talvez sim e talvez não. Não acho que uma escola de voz seria tão segura de si para dizer: se você pode falar, podemos ensiná-lo a cantar. Sem dúvida que certos resultados positivos podem ser alcançados e, é claro, que todos que andarem devem tentar aprender a dançar para desenvolvimento pessoal. Entretanto, essa é uma questão um tanto diferente da dança que é arte.

O bailarino precisa descobrir o tipo de movimento útil para ele na criação de obras de arte. Essa é uma outra forma de técnica – a técnica da linguagem com a qual ele trabalha. É comparável à técnica do violinista no uso do arco para produzir sons musicais e gradações de tons, no seu uso dos dedos da mão esquerda para produzir entonações precisas e mudanças de altura, no seu uso das duas mãos – e de mais uma porção de coisas – para produzir a coordenação na execução meramente externa de sua música.

Há um outro tipo de técnica que o violinista e o pianista não têm que adquirir, mas que o bailarino precisa e essa é a técnica do instrumento.

O músico pede, empresta, rouba ou compra um instrumento que acha digno de seu talento. É fabricado por alguém e entregue a ele completo. O bailarino está em uma situação diversa. Ele precisa pegar um corpo mais ou menos como o corpo de todas as outras pessoas e transformá-lo em um instrumento capaz de produzir a linguagem com que trabalha, movimento. Um bailarino precisa ter um conceito magnífico do que seja forma significativa, precisa conhecer movimentos ótimos quando os vê e precisa ter coisas vitais para serem expressas; mas se não tiver controle muscular, força, elasticidade, fôlego, será totalmente inútil. Não se pode tocar em um instrumento sem tê-lo.

E agora chegamos ao final do sermão e à sua elaboração que deveria terminar com um enunciado das escrituras sagradas. Talvez não seja necessária nenhuma outra afirmação, mas aqui está: seja cauteloso ao usar a palavra "técnica", porque, a não ser que seja especificada, ela abrangerá muita coisa; abrangerá três técnicas encontradas na prática de qualquer arte. São a técnica do instrumento, a técnica do meio e a técnica da forma.

Parte IV. A dança e as outras formas de arte

1 – As formas superiores de arte

Na discussão da relação da dança com as outras artes, antes de tudo é necessário clarear um ou dois pontos. Em primeiro lugar, as outras artes aqui significam música, teatro, poesia, pintura, escultura e arquitetura. As mais comuns são sete, quando quem as classifica não é muito ortodoxo. Caso seja, o número será reduzido para cinco, sendo significativo que as duas excluídas sejam dança e teatro. Elas podem se enfileirar ao longo das formas de arte secundárias, como paisagismo e cestaria. Não é preciso ir longe para encontrar a razão disso. Nos últimos séculos, e com bastante razão, a dança e o teatro eram excluídos, não eram classificados como formas de arte superiores, porque existiam quase totalmente dentro das fronteiras de outras formas de arte – poesia, no primeiro caso; e música, no segundo.

Aliás, todas as formas de arte são tão intimamente ligadas que é difícil separá-las. Na verdade, não parece ser necessário separá-las, a não ser para estudo e regulamentação.

Por razão semelhante, os elementos químicos não têm nenhuma utilidade prática importante até serem isolados, de forma que todas as suas propriedades possam ser totalmente compreendidas. Então, podem ser combinados com outros elementos para garantir a obtenção de resultados específicos. Nos experimentos modernos um grande valor é atribuído ao desenvolvimento ou, se preferir, ao isolamento da dança "absoluta".

II – A "dança absoluta"

Neste ponto, vamos nos afastar um pouco da questão para clarear um mal-entendido comum do termo "dança absoluta". Aqueles que antipatizam totalmente com a idéia da dança moderna gostam de supor que a palavra absoluta é usada como sinônimo de definitivo. Esse não é o caso, é usada mais como um antônimo de relativo. Existem muitos tipos de dança relativa, na verdade a interpretação teatral é um tipo de dança, apesar de que não seja nem total e nem somente dança. A dança absoluta é essa essência pura da dança que não contém nenhum elemento de outra coisa. Não precisa ser, de fato já provou que não é a dança definitiva. Até mesmo porque falar de algo como sendo uma dança definitiva é um tanto quanto absurdo.

Quando os físicos descreveram experimentos longos e sofisticados para isolar algum elemento específico da matéria, não sofreram ataques por parte de outros físicos que não estavam tão empenhados nessa questão, porque alegaram que estavam tentando eliminar todos os outros elementos a não ser aqueles que estavam tentando isolar.

Mas os bailarinos que dedicaram anos de esforço em busca da essência fundamental da dança foram importunados por alguns colegas e acusados de um abolicionismo arrogante, o que nunca, absolutamente, foi intenção deles.

Já tratamos desse aspecto da questão, mas que seja dito, para a glória eterna dos líderes do movimento moderno, que eles prestaram um serviço inestimável à sua forma de arte, ao descobrirem a sua essência e a dimensão na qual ela existe. No caso da dança, finalmente, é possível abordá-la com total compreensão, com sua filosofia construída e com sua técnica elaborada cientificamente. Entretanto, uma vez mais, essa mesma condição de inteligibilidade tem sido alvo de ataques de um intelectualismo árido. Mas injustamente, porque, finalmente, é possível intelectualizar o assunto. Assim, a crítica continua a ser tão inevitável quanto sempre foi, porque o artista criativo não irá se sentar e pensar, continuará a ser levado pela loucura que, algumas vezes, de forma eufuísta[5] é chamada de inspiração,

e também continuará a cambalear freneticamente por muito tempo antes de encontrar algo da forma exata com a qual externar sua inspiração clara e plenamente.

Se isso servir de consolo àqueles que temem a intelectualização da arte, eles podem ficar em paz. A dança pura não encontrou nenhuma fórmula para o talento.

Entretanto, o criador que conhece as leis subjacentes ao seu meio de expressão não é apenas capaz de trabalhar com menos contra si, mas também de estender sua esfera de ação para muito além dos limites do simples instinto. A diferença é comparável ao conhecimento das leis subjacentes à música e à composição ou a tocar de ouvido. O bailarino que não conhece as bases da dança, dança como se estivesse sempre dançando de ouvido. Ele tem que redescobrir pouco a pouco, por um processo doloroso ou por tentativa e erro, todos os princípios que já foram descobertos. Esses princípios fundamentais não foram descobertos até que surgiram os bailarinos de dança moderna e trabalharam para revelar a dança absoluta.

Porém, na atualidade existem poucos bailarinos, se houver algum, que se restringem aos limites da dança absoluta. Mary Wigman é um bom exemplo. Ela aprendeu tão bem as bases da dança que é capaz de acrescentar música, teatro e, em certa medida, escultura e pintura em sua utilização de máscaras e figurinos, e até mesmo poesia à dança, e ainda mantê-la como o elemento principal da combinação.

III – "Teatro"

A independência completa da dança ou o seu domínio sobre as outras formas de arte com as quais é combinada não é uma mera questão de arrogância. De fato, é mais provável que o inverso seja o caso; o fim mais importante a atingir nas artes pode muito bem ser uma síntese, ao invés da independência de cada uma das formas de arte. Ora, temos nos aproximado desse objetivo de uma forma prática nos últimos anos, e o sentido da palavra "teatro" foi expandido para descrevê-lo. Não sei quem a usou primeiro nesse sentido. Ela passou a implicar algo que acontece nas salas de teatro, mas que não se trata de uma peça, nem de música, nem de dança, mas de uma combinação de todas essas coisas em uma forma única e que também utiliza as outras formas de arte de que precisa. Essas outras formas de arte têm uma certa permanência, no sentido em que suas formas são objetivadas em meios físicos que as retêm, ao passo que a dramaturgia, a dança e a música não existem, a não ser durante o momento de sua execução.

Essa união existia com grande perfeição no antigo teatro grego e foi transmitida com modificações aos romanos. No declínio da civilização romana, essa união foi

5. Estilo literário afetado, semelhante ao gongorismo, que se usou na Inglaterra no tempo da Rainha Isabel I.

dissolvida e a arte teatral tomou as várias formas de artes teatrais. Esse elemento que continha música, dança e mímica se desenvolveu com o gosto popular que, eventualmente, vulgarizou-o até sua destruição.

O ramo poético da arte teve uma clientela diminuta e as coisas chegaram até o ponto em que a dramaturgia poética tinha tão poucos seguidores que as apresentações se tornaram meramente leituras dramáticas em uma sala do tamanho de uma sala de visitas.

Infelizmente, quando o teatro foi revivido depois de um longo tempo de silêncio relativo durante a, assim chamada, Idade das Trevas, foi esse estilo de leitura dramática que perdurou como padrão. Isso talvez tenha sido inevitável, desde que o elemento coreográfico músico-mímico se deteriorou em seus princípios morais e sociais, até ser banido pela Igreja. O modelo poético-declamatório perdurou até hoje; caso não acredite, vá à apresentação de uma peça de Shakespeare de quase qualquer companhia fora da Rússia ou da Alemanha. A maioria das produções teatrais e de poesia atualmente é reduzida a um mero resumo literário de enredo e situação, e a declamação desapareceu até quase se tornar um coloquialismo inaudível; não obstante, é desse segmento poético-declamatório do teatro que a arte dramática da atualidade emana.

Felizmente, o segmento mais dramático do teatro não acabou, seja pelas várias formas que assumiu, seja pelo ímpeto dos primeiros cristãos. Da mesma forma que a Igreja preservou o teatro literário por meio do período de declínio, o teatro irreverente de mímica foi preservado pelos menestréis, trovadores e bandas de saltimbancos.

A *Comedia dell'Arte* trouxe-o novamente à cena, e o que é mais importante, estabeleceu-o como uma força ativa. O esforço para reunificar os elementos do teatro apareceu em muitas outras instâncias – no *ballet d'action*[6], na máscara, e nas primeiras tentativas italianas de restauração dos princípios do teatro grego que resultaram na criação da ópera. Mais recentemente, temos Richard Wagner comprometendo-se muito claramente com o desenvolvimento de uma forma teatral pura; também vemos a ascensão do balé de Diagilev, e das peças de Reinhart, Vachtangoff, Meyerhold e de Nemirovitch – Dantchenko.

IV – Ator e bailarino

O que provocou a mudança em todos esses casos modernos foi a introdução da dança em algumas de suas dimensões. Não acredito que o teatro se recuperará de seu curso descendente de muitos e muitos anos (interrompido apenas pela

6. Nota do tradutor: Termo criado por Jean-Georges Noverre. No *ballet d'action*, ou balé dramático, a história é contada por meio de gestos e não pelo canto ou pela declamação.

prosperidade artificial que gozou durante a guerra), até ser engolido pela dança, por assim dizer.

Veremos exatamente como a dança se relaciona ao teatro e especialmente ao elemento do teatro chamado por nós de dramaturgia. A dramaturgia vincula-se à atuação, à poesia ou a alguma forma dela, a cenografia envolve arquitetura, pintura e, até certo ponto, a escultura.

Mas ela pode bastar-se sem nenhum desses elementos, com a exceção da atuação. O autor e o cenógrafo são úteis, mas apenas o ator é indispensável. Então, ator e bailarino são "a cara de um e o focinho do outro". O trabalho de ambos é o de expressar sentimentos internos através do corpo. O ator geralmente fala, embora nem sempre; o bailarino geralmente usa a música como um auxiliar, ao invés da fala. Entretanto, falar, de maneira nenhuma, é a função principal da arte do ator, apesar de que esta tenha sido a árdua tradição sobre a qual o teatro se tem baseado por muitos e tristes anos. A palavra "drama" origina-se de uma palavra grega que significa fazer – não pressupõe absolutamente a fala. A função do ator é fazer. Suas ações relacionam-se diretamente à experiência humana, que ele recria por meio da memória e exterioriza por meio de seu instrumento físico. Isso é exatamente o que o bailarino faz. A diferença está, principalmente, no fato de que a exteriorização do ator está em um plano mais naturalista do que a do bailarino; ela é mais explícita e mais literal. O bailarino desnuda seu material até os ossos; ele apresenta a essência da sua experiência e não a lembrança detalhada dela. Suas ações têm um desenho, ao passo que o ator é um membro de um grupo de dança comprometido com uma composição de uma dança longa e naturalista.

O bailarino cria a dramaturgia por meio da qualidade metacinética de seus movimentos, enquanto o ator interpreta a dramaturgia já existente. Aqui, como em qualquer outro lugar, é evidente que, desde que o movimento seja o meio mais elementar e fundamental para a expressão de emoção, nenhuma forma de arte pode anteceder-se à dança, e o ator é uma forma modificada de bailarino.

V – Desenvolvimentos paralelos

Não é pouco interessante comparar o desenvolvimento das artes do ator e do bailarino nos últimos anos. No início do século, Isadora Duncan forjou sua grande transformação na dança. Apenas cinco ou seis anos antes, Stanislavsky, no Teatro de Arte de Moscou, forjou uma transformação muito semelhante na arte da atuação. Ambos foram confrontados com um conceito de arte que, grosseiramente falando, construía sobre a imaginação — palavra que aqui tem o sentido de criação de algo que não existe. Apesar de ter havido muitas revoluções nas duas artes, a maioria dos bailarinos e a maioria dos atores ainda deixam tudo ao encargo da imaginação.

Stanislavsky percebeu que o ator não poderia imaginar a experiência humana e esperar que o público acreditasse nele, quando o próprio público conhecia a

experiência humana em primeira mão. Assim, insistiu na memória como a base de sua arte e pedia a seus atores que vivenciassem novamente, tanto quanto a memória permitisse, as situações emocionais exigidas deles.

Se suas vidas não fornecessem paralelos exatos de experiência, eram ensinados a juntar fragmentos e a ampliar e a reduzir quaisquer elementos que precisassem de modificação em sua experiência emocional, até que um passado sintético tivesse sido criado para ser lembrado com total vitalidade durante as apresentações. O resultado foi desorientador, como sabem aqueles que viram as apresentações do Teatro de Arte de Moscou.

Isadora foi uma pensadora muito menos sistemática. Ela sabia apenas que as idealizações estereotipadas da dança de então não vinham e nem podiam esperar atingir o coração de forma alguma. Ela, também, insistia na verdade da experiência emocional. Enquanto Stanislavsky produzia isso conscientemente através da memória nos processos teatrais, Isadora usava a música para despertar sentimentos. Novamente, o resultado foi desorientador.

Mas o método de Stanislavsky logo se tornou assunto de ataques. Seu principal oposicionista, e o mais brilhante e bem sucedido, foi Meyerhold. Para ele, o método de Stanislavsky era perigoso para a mente; havia causado insanidade em um dos atores mais talentosos da companhia e poderia causar o mesmo em todos eles. Era hipnótico e introvertido. O ator pagava um preço muito maior do que valia o seu produto, perdendo muita energia para convencer-se. Um novo sistema de atuação foi desenvolvido e denominado *biomecânica*.

Esse método coloca grande ênfase na externalização da intenção do ator em vez de em sua experiência pessoal. É de particular interesse ao bailarino, na medida em que trabalha a partir do ponto de vista do movimento e das suas tonalidades metacinéticas. É, na verdade, o mais próximo da dança pura que a arte da atuação já chegou e, conseqüentemente, o teatro de Meyerhold talvez seja a forma teatral mais estimulante da atualidade.

A crítica contra a introversão do método de Isadora é muito conhecida para comportar outra discussão detalhada. É suficiente assinalar mais uma vez que, apesar de a dança não ter ido tanto para a contramão quanto a biomecânica – pelo menos não ainda –, colocou muita ênfase na externalização da intenção do bailarino e confiança, não no sentimento pessoal do movimento, mas no poder metacinético em si, capaz de transmitir ao espectador essa intenção.

VI – Dança sem música

Em todos os aspectos, exceto em um, a dança está mais próxima da arte dramática que da música, apesar de que, geralmente, acredite-se no inverso. Essa única exceção é a do tempo-ritmo. A dança e a arte dramática são intrinsecamente

relacionadas; são do mesmo estofo, uma opera na esfera do movimento e a outra na esfera da ação, de modo que são praticamente inseparáveis.

A dança e a música relacionam-se apenas extrinsecamente, na medida em que ambas formam padrões na dimensão comum do tempo.

Mesmo assim, é possível argumentar que não há nenhum elo incontestável entre elas, porque se pode dizer que a música existe apenas no som e, portanto, qualquer padrão de tempo que existir no silêncio não será um padrão musical. Claro que é possível imaginar padrões de dança completamente silenciosos. "*Water Study*" de Doris Humphrey vem imediatamente à mente, assim como seu "*Drama of Motion*" e "*Project for a Divine Comedy*" de Martha Graham. "*Gesicht der Nacht*" e "*Traumgestalt*" de Mary Wigman também são ilustrações adequadas nos seus primeiros momentos. Em todos esses casos estão presentes os elementos de acentuação, de ritmo, de fraseado, mas eles não têm características musicais, mesmo se considerados à parte de seu silêncio. Depois que o acompanhamento audível começa nessas danças de *Frau* Wigman, principalmente na *Gesicht der Nacht*, não há nenhuma forma musical nele. Os sons relacionam-se mais com o movimento do que uns com os outros e, conseqüentemente, recebem sua forma da dança ao invés de dar-lhe forma. Seria inconcebível tocar a música de qualquer uma dessas danças como uma peça musical em um programa de música. Simplesmente elas não têm existência separadas da dança. Isso, em grande medida é verdade (apesar de que talvez não totalmente), com relação aos acompanhamentos de suas outras danças, ainda que, em alguns casos, apresentem temas pouco desenvolvidos, frases satisfatórias e um tipo simples de linha melódica. Entretanto, a forma musical não está ali.

VII – Dança anterior à música

Portanto, é uma questão de opinião se as relações da música e da dança são próximas ou distantes. Do ponto de vista histórico, a associação é muito próxima, haja uma unidade fundamental entre elas ou não. Por alguma razão, por muito tempo acreditou-se que a música tenha surgido primeiro, apesar de que seja difícil visualizar a fundamentação dessa teoria. Muitas enciclopédias e trabalhos sobre estética, que deveriam ser uma referência mais abalizada, colocam a dança como uma forma de arte secundária, derivada inteiramente da música. O que é mais extraordinário ainda é que muitos bailarinos dirão a mesma coisa. Uma bailarina até entrou em detalhes anatômicos para provar a mim (e confesso que fiquei propenso a concordar com ela, a despeito de qualquer conhecimento de anatomia) que as células nervosas do cérebro associadas ao movimento e as células associadas ao som estão tão próximas que é difícil dizer qual é qual, mas é desnecessário entrar nesses detalhes para determinar a questão.

Tudo que peço a qualquer um que acredite que a música veio antes da dança é que faça um som qualquer que não seja precedido nem produzido pelo movimento. Até onde posso constatar, nunca houve um som no universo que não fosse provocado pelo movimento. O som musical, principalmente, é rastreado até o movimento e, mais que isso, ao movimento muscular, ao movimento do corpo. Não faz a menor diferença se o som é causado pelo ar ao passar pelas cordas vocais e pelas caixas de ressonância do corpo ou por tubos, se é causado pelo arranhar e puxar de cordas, ou por golpes em superfícies ressonantes de qualquer tipo. O impulso muscular traduz-se em som e a qualidade do som é controlada em grande parte – quase totalmente no que diz respeito a gradações emocionais – pelo sentimento, pelo estado mental e por intenções meta-intelectuais, que originam o impulso muscular.

Sem dúvida nenhuma, é possível argumentar que a música foi desenvolvida como arte maior antes da dança. A questão está aberta ao debate. É verdade que a música foi registrada por escrito antes que a dança, porque, na verdade, a dança ainda não é escrita nos dias de hoje. Mas tudo isso nada mais é que uma grande divagação. O movimento é o meio mais elementar para a expressão da energia emocional; como tal é utilizado pelo ser humano e pelos animais, pássaros, peixes, insetos, e na falta de evidência em contrário, pelas árvores, flores, frutas e verduras!

Isso não implica qualquer hostilidade à música ou alguma aversão a sua utilização com a dança. Ao contrário, admite-se que a dança auxiliada pela música satisfaça muito mais do que aquela que não tem esse auxílio, exatamente como uma peça com cenário adequado é preferível a uma sem nenhum cenário. Mas é importante diminuir a atitude de superioridade da música e de seus praticantes e dizer a verdade. Se for para alguém ter ares de superioridade, que seja o bailarino.

VIII – Música sempre secundária

A teoria da "interpretação" musical da dança começou a partir de um mal-entendido dos objetivos de Isadora Duncan. Até o começo deste século, tal idéia era totalmente desconhecida. Não tinha nenhuma fundamentação na história.

Em todas as danças primitivas das quais temos algum registro, a música era usada como um acompanhamento. No começo é provável que consistisse de sons feitos pelo próprio dançarino, batendo os pés ou as mãos, ou usando ornamentos ao redor do pescoço, nos pulsos e nos tornozelos que fizessem barulho quando mexessem. Esses sons dificilmente poderiam ser chamados de música, apesar de serem um começo primitivo da música em seu aspecto rítmico.

Já que o elemento de tempo pode ser percebido pelos ouvidos, assim como pelos olhos, é natural que ele tenha encontrado algum tipo de expressão paralela no meio sonoro. Mesmo quando a voz era utilizada, provavelmente o era para reforçar o movimento que falhava em externar por inteiro a intensidade interior.

Então, no princípio o som era meramente uma forma de medir e de dividir o tempo para os ouvidos e não existia independentemente da forma de medir e de dividir o tempo para os olhos. Em outras palavras, o som não era música, mas acompanhamento da dança. Servia para marcar os acentos definindo melhor frases e padrões, enfim, para melhorar a eficácia do movimento quantitativa e qualitativamente. Assim, quando a intenção do dançarino era clara para o espectador e sua representação observada, era fácil para outros dançarinos juntarem-se a ele em vários graus de participação. Podiam bater os pés e as mãos nos momentos apropriados, cantar frases vocais que se tornavam familiares pela repetição, e, dessa forma, manter-se em uníssono. Podiam, também, dançar os padrões determinados pelo líder. Desse modo, os espectadores podiam participar da dança, uma questão primordial para as mulheres em sociedades nas quais elas não podiam dançar com os homens por causa de sua inferioridade de sexo. Dessa forma elas podiam ter um prazer vicário chacoalhando cabaças e tocando tambores, batendo as mãos e, até mesmo, cantando ou tocando flauta.

Então, isso era útil para os dançarinos, como satisfatório para os que não estavam dançando. E a importância desse tipo de atividade era fundamental para o desenvolvimento da solidariedade grupal na qual as primeiras sociedades apoiavam sua existência. De fato, abandonando gradualmente a dança comunitária, a civilização perdeu um dos seus instrumentos mais potentes para o estabelecimento da unidade social, um fato reconhecido por Platão e por outros pensadores sociais até nossos dias.

Inevitavelmente, a dança determina a pulsação rítmica da música, e, quando lhe era acrescentada voz ou outros instrumentos melódicos, eles deveriam adequar-se a sua pulsação. Os acompanhamentos melódicos eram improvisados algumas vezes por um único cantor e imitados pelos outros. Freqüentemente, essas improvisações tornavam-se parte da dança por seu uso contínuo, mas não há dúvidas de que muitas vezes eram perdidas ou substituídas por outras improvisações a cada nova execução da dança. A prática geral parece ter sido a de apontar uma espécie de líder para determinar a pulsação rítmica das danças; e, quando era necessário haver ação conjunta, era ele que dava a base para o movimento ocorrer com harmonia. Esse costume perdura em nossos dias com toda sua força ancestral, como qualquer um pode observar ao ver negros trabalhando juntos. As barragens contra as enchentes do Mississipi fornecem um campo rico para essa observação, mas ela pode ser feita onde quer que negros trabalhem fazendo estradas e concertando ruas, ou em qualquer trabalho que dê a eles uma oportunidade de balançar os martelos ou de puxar e empurrar algo ao ritmo improvisado de um líder cantor.

A prática de acompanhar a si mesmo também está bastante viva. Castanholas, pratos de dedo, pandeiros, guizos, e "ossos" dos negros ocidentais são complementos musicais importantes na dança. Uma de nossas dançarinas profissionais, Tamiris[7],

está interessada na possibilidade de aplicar o mesmo princípio à dança criativa contemporânea e fez várias experiências nesse sentido. Durante muito tempo os métodos de Laban e de Wigman, a *Günther school*[8], Dr. Bode, Berthe Trümpy – na verdade, quase todos os métodos alemães – tinham percussão e em alguns casos uma formação musical mais elaborada como parte de seu treinamento.

Na dança folclórica encontramos a mesma relação geral entre música e dança. Fosse o seu acompanhamento tocado por um violino, por um instrumento de sopro, tambor, ou por qualquer outro instrumento, a música tocada não era de um alto padrão musical, mas era de vital importância para manter os bailarinos movendo-se ao mesmo tempo e mudando de padrões no momento certo, sem terem que ficar contando. A música tinha pouquíssima importância melódica e nenhuma importância harmônica, mas era importantíssima como uma base para a estrutura externa da dança.

Quando o balé surgiu, esse ainda era o caso. O bailarino era o rei. Ele tinha certas figuras nas quais se sobressaía muito bem e em torno das quais construía a dança. O mestre de balé compunha, sempre tendo em mente as habilidades especiais de sua companhia. A forma do balé, como o conhecemos, originou-se dos antigos balés de corte e mascaradas, com suas "entradas" elaboradas, tornando-se, finalmente, uma modificação estereotipada de pantomima e de dança, até que Noverre introduziu o *ballet d'action*. Aliás, nem mesmo isso mudou muito a situação, a não ser na teoria. De qualquer maneira, o papel do compositor era pouco importante. A ele era dito quantos compassos 2/4 ou 3/4 eram precisos para a dança, e ele, como um bom comerciante, produzia-os. É interessante lembrar que até Mozart passou totalmente despercebido como o compositor da música encomendada de um balé de muito sucesso *Le Petit Riens*.

Não é difícil encontrar a razão para esse relacionamento. A dança não tinha nenhuma forma própria. Era meramente uma sucessão de passos e de combinações que não se desenvolviam de uma forma lógica a partir do passo anterior, portanto, seus passos eram unidos arbitrariamente. A menos que os padrões musicais mais específicos tivessem impressionado os ouvidos, a dança não tinha nenhum fraseado, nenhum começo, nem, tampouco, final algum. Assim, não é surpreendente que a música tenha se desenvolvido e que a dança tenha ficado estacionada por séculos. Literalmente, nada ocorreu na dança de Noverre, cuja reforma foi implantada por volta de 1760, para Fokine e Duncan, que surgiram um século e meio depois. A música não era assim tão estérea

7. Nota da revisora técnica: Helen Tamiris (1903-1966), dançarina norte-americana conhecida como a primeira coreógrafa a usar músicas como *jazz* e *negro spiritual* para explorar temas sociais em suas danças.
8. Nota da revisora técnica: Escola de ginástica, dança e música fundada em Munique em 1924, por Carl Orff em parceria com German Gymnast Dorothee Günther.

IX – Diversas abordagens da música

Data desse movimento revolucionário no começo do século, nossa luta moderna para conciliar a dança, que havia morrido totalmente, com a música, mais rica e mais completa. Muitas teorias a esse respeito surgiram, e ainda existem, com variados graus de verdade, podendo ser agrupadas em poucas classes importantes. Existem, em primeiro lugar, as que partem para interpretar o conteúdo da música. Talvez essas sejam as mais numerosas. E há as que visualizam apenas a sua forma, traduzindo padrões sonoros em padrões de movimento. Outras não tentam interpretar a música, mas a utilizam como um fundo contrapontístico, colocando padrões de movimento contra padrões sonoros. Outras, ainda, seguem em grande parte a postura dos antigos mestres de balé – de que a música deve apenas marcar o tempo e o fraseado do que quer que desejem fazer, e, para essa finalidade, escolhem músicas prontas – o que os mestres antigos de balé não faziam – a despeito da intenção do compositor, encaixando-as em suas necessidades, mesmo cortando-as, retalhando-as e alterando-as à vontade. Alguns não dançam absolutamente *ao som* da música, mas têm uma música elementar feita para eles, para marcar a forma e o conteúdo de suas danças. Pode haver alguns poucos que queiram dançar eternamente sem nenhuma música, mas são poucos, se existirem.

A teoria da dança interpretativa parece-me totalmente insustentável. Em primeiro lugar, torna toda música essencialmente programática. O corpo humano não pode ser um instrumento abstrato; está ligado inextricavelmente à experiência da vida, e todo movimento que faz tem um significado metacinético, como já discutimos diversas vezes. A música, por outro lado, pode afastar-se completamente do factual da vida e nos dar a pura essência de experiências emocionais sem nenhuma implicação naturalista. Entretanto, interpretar Bach ou mesmo Beethoven e Schubert é impossível. O conteúdo da música interpreta a si mesmo em idéias musicais. A música era considerada por seus compositores completa em si mesma e não requeria auxílio externo, a não ser em formas musicais obviamente incompletas, como óperas e balés. Se não for capaz de interpretar-se, a música é simplesmente ruim.

É possível que todo bailarino possa nos mostrar que reações emocionais a música provoca nele e, neste caso, ele não está interpretando a música, mas a si mesmo. Da mesma forma, não há nenhuma razão para ele não interpretar a *Madonna Sistina* ou as paisagens de Turner, porque, presumivelmente, ele tenha reações emocionais a outras formas, assim como à música.

Se a música que ele estiver interpretando for descritiva, seu caminho é mais fácil, mas não mais justificável. Presumivelmente, o compositor disse o que pretendia e o fez com ênfase suficiente para deixá-lo claro. Dizendo-o novamente, o bailarino estará simplesmente enfatizando o óbvio. Tudo isso é muito parecido

com os velhos tempos do cinema, quando um homem costumava ficar em pé do lado da tela contando-nos o que estava acontecendo. "Agora o herói vê a mocinha e o vilão avança atrás dela. Ele põe a mão no revólver, aponta o cano brilhante para o coração do agressor, puxa o gatilho", etc. Algumas vezes a música descritiva não lida com seres humanos, mas com nascimentos do sol e com cachoeiras. Quem pensa que uma mulher descalça envolta em panos finos acrescenta algo à concepção poética da cachoeira, talvez fique satisfeito. Se o compositor estiver retratando uma cachoeira, é despropositado crer que a visualização correta da sua música seja a de uma cachoeira e não a de uma mulher envolta em gaze?

Há um outro aspecto no qual as duas formas de arte se chocam quando são colocadas juntas dessa maneira. Por causa da sua abstração maior, a forma musical leva mais tempo para criar efeitos que a dança. A dança relaciona-se diretamente com a vida e em um movimento pode ser capaz de dar uma impressão que a música dará somente depois de vários compassos. Quando as duas são colocadas juntas, nessa forma chamada de interpretativa, é provável que haja a sensação de que o bailarino está na frente da música, e apenas "enchendo lingüiça", até que a música o alcance.

Da mesma forma, a presença do movimento físico sempre faz com que a música pareça mais lenta do que realmente é, segundo a marcação do metrônomo. Se a diferença mencionada acima quanto ao grau de abstração relativo a cada uma das duas formas de arte é a razão disso, ou se a velocidade da luz é maior que a do som, ou se os olhos são mais bem treinados que os ouvidos, ou se há alguma outra razão, não importa. A música tocada com a dança precisa ser acelerada para parecer que está sendo tocada na velocidade normal.

X – Formas conflitantes

Esse conflito elementar das formas também se verifica no tipo de dança que tenta traduzir forma musical em padrões de dança. As dificuldades são óbvias. A dança não tem nada que corresponda à altura sonora; a música não tem nada que corresponda ao espaço. As diferenças podem prolongar-se indefinidamente. Tudo que pode ser comparado são os padrões de tempo e as dinâmicas de cor. É freqüente levantar os braços quando a melodia sobe e abaixá-los quando desce. Mas isso é bobagem. Cima e baixo não têm nada a ver com música. A única coisa que vai para cima são as notas impressas na pauta, e isso apenas se a folha de música estiver na vertical. Pode-se ser mais exato e tentar produzir as variações nas vibrações entre as notas agudas e as graves, mas isso, até onde eu saiba, não foi tentado – ainda.

Um caso famoso em relação a isso é o de Nijinsky em sua coreografia *Sagração da Primavera*. Ele não fez nenhum esforço para reproduzir a linha melódica, mas havia ficado entusiasmado há pouco tempo com a Euritimia de Dalcroze, e, sem digerir ou entender o objetivo e o valor do sistema de Dalcroze, tentou aplicar

literalmente alguns de seus princípios à criação do balé. Ele dividiu os bailarinos em grupos que representavam os vários instrumentos da orquestra e deu a cada nota de música um movimento equivalente no palco. Os ensaios eram intermináveis e a *performance* foi desastrosa. Mesmo Diagilev não lhe foi simpático quando ela deveria ser remontada, diz-se que ele não ficou sentido, porque a coreografia de Nijinsky não podia ser lembrada.

XI – Meio-termo

Como uma alternativa, alguns bailarinos tentam tornar mais liberal a utilização da música, sem se desligarem completamente desses dois métodos que estivemos discutindo. Eles levam em consideração o clima geral e o assunto da música para não fazerem nenhum absurdo, mas evitam interpretá-la, ou visualizar a intenção do compositor.

Também levam em consideração a forma exterior da música e a usam como pano de fundo, apesar de não segui-la nota por nota, nem frase por frase. Depois colocam suas composições de movimento contra esse pano de fundo como um contraponto visual. Isso, é claro, permite uma liberdade muito maior. Em certa medida, o bailarino pode realmente criar seus próprios padrões a despeito da música (que base para cooperação!) e o tema precisa apenas ter o mesmo clima. Não obstante, ele ainda fica mais preso do que deveria. O simples fato de que seu pano de fundo é mais fixo do que suas próprias figuras criativas o anula. Ele precisa respeitar as frases musicais, mesmo que não estejam em consonância nenhuma com as frases da dança. O acompanhamento, que deveria ajudá-lo e servir de apoio faz, ao invés disso, as vezes de um ditador inflexível.

XII – Respeito pelo compositor

Finalmente, existe uma grande classe que não tem respeito nenhum pela música, mas que a usa para encaixá-la na situação da dança, cortando-a, acelerando-a, ralentando-a, e mudando completamente seu significado musical para adequá-la à dança. Esse é um método perfeito, desde que a música não seja conhecida por aqueles que a ouvem; de fato, ela se torna, em todos os sentidos, música sob medida. O curso mais justo a seguir no que diz respeito ao compositor e o mais seguro para o bailarino é o de ter música especialmente composta, ao invés de mutilar músicas que foram criadas com outras finalidades. Algum dia, de alguma forma, alguém que conheça a música e perceba o que foi feito pode aparecer.

Há uma longa e triste história sobre a utilização de uma música para a dança que não foi feita para ser dançada. E uma ainda mais longa e triste sobre uma música que foi barbaramente assassinada para as celebrações do dia da dança. Certa vez, o Senhor Montagu-Nathan fez duas boas perguntas em um artigo no *London Dancing Times*: “Um balé para o qual a música não foi especialmente

composta deve ser considerado uma obra de arte? e Importa realmente o que um compositor quer que sua música transmita?" Eu digo que a resposta à primeira pergunta é não, apesar de que muitos dos nossos balés de maior sucesso teriam que ser eliminados por essa decisão. A resposta à segunda pergunta é enfaticamente sim. O Senhor Montagu-Nathan cita dois exemplos da temporada londrina sobre os quais estava escrevendo. Em um deles, um bailarino fez uma dança chamada *Pride* e utilizou *Caresse Dansée* de Scrabin. No outro, uma *performance* sobre Omar Khayyam para a qual o pano de fundo musical era *Reflects dans l'Eau*, de Debussy, tocada diversas vezes. Então, ele pergunta se devemos esperar que "a música com a qual Honegger retrata o percurso sinuoso de uma grande locomotiva" seja usada como pano de fundo de uma sinopse que trate da "*après-midi* de um caracol"[9].

Não é preciso ir a Londres para ter exemplos como esses. Lembro-me da apresentação, na América, de três danças diferentes da *Pavane pour une infante Defunte*, de Ravel. Em uma delas, um cortesão sonha diante de um retrato da infanta morta e ela volta à vida para dançar uma pavana cerimonial com ele. Em outra, três amas reais temem por suas vidas porque o bebê real aparentemente morrera enquanto cuidavam dele fora do palco; então, ao ouvirem-no chorar, tranqüilizam-se finalmente. Então, dançam uma dança de alegria. A terceira era um dueto romântico com roupas românticas de nenhum período específico e com nenhuma referência à infanta ou à morte. Para adaptar a dança à música, o título da última era simplesmente "Pavana". A música, nesses três exemplos, era a mesma. A tristeza arrebatadora que Ravel expressou tão bem, ainda estava lá, mas apenas uma dessas versões captou qualquer coisa dela no movimento ou no tema.

XIII – A prática musical de Wigman

Deparamo-nos com as mesmas dificuldades quando tentamos interpretar a música e quando não o tentamos. A solução parece estar em não dançar com nenhuma música, mas em usar material musical para complementar a dança.

Mary Wigman fez isso muitíssimo bem. Devo admitir que o material musical que ela usa pode ser bastante melhorado em alguns casos; de fato, alguns estão mesmo muito aquém da perfeição, são sentimentais e descuidados. Mas do ponto de vista de uma teoria de trabalho sólida, acho que ela resolveu o problema.

Tenho me interessado por entender a visão dos músicos sobre essa questão, e com poucas exceções eles têm se impressionado profundamente com o que ela tem feito. Um crítico muito conhecido deu sua opinião pessoal, de que o acompanhamento musical dela não era apenas totalmente correto para um bailarino, mas, além disso, abriu os ouvidos dele para certos aspectos da música moderna, para os quais ele era totalmente surdo. Por outro lado, um músico tão

9. Nota do tradutor: Trocadilho com o prelúdio de Debussy *L'après-midi d'un faune*.

conhecido quanto ele, que teve uma vasta experiência tanto compondo como tocando para bailarinos, achou o acompanhamento de Wigman totalmente insatisfatório. Entretanto, essa última opinião me parece mais uma questão de preguiça que de uma crítica consistente.

Sabe-se agora que a música para as danças de Wigman é composta junto com a dança. Não é nem um trabalho acabado, a partir do qual a dança é criada, nem é acrescentado, depois que a dança tenha terminado. Faz parte de uma colaboração criativa.

XIV – Dança e poesia

Dançar com poesia apresenta problemas muito semelhantes a dançar com música, e, em grande medida, ainda mais alguns. A estrutura da poesia, assim como a da música, apresenta uma base para padrões de tempo sobre os quais a dança pode ser construída. Mas, se a tendência da música é ser abstrata, a da poesia é ser específica. Palavras são ainda mais inflexíveis do que a música, em combinação com outras formas de arte, recusam-se a ceder um milímetro. Talvez nesse solo intermediário habitado por Gertrude Stein seja possível chegar-se a um meio-termo, mas as palavras usadas na poesia, como partitura, quase equivalem a um tipo de música.

Na combinação de poesia e dança chocamo-nos novamente com o obstáculo de tentar juntar duas coisas diferentes. A dança pode transmitir suas impressões instantaneamente, enquanto a poesia precisa talvez de várias linhas para completar as idéias mais simples. Por outro lado, há uma certa conotação na palavra que não pode ser reproduzida no movimento. Por essa razão, um poema pode falar de uma batalha, ou de um furacão, ou do declínio da civilização em uma ou duas linhas e, se for de alguma forma descritivo, coloca a dança em uma situação delicada para que o acompanhe sem recorrer a um tipo vulgar de gesto simbólico. Infelizmente, isso é o que acorre normalmente ao se dançar com poesia. O bailarino faz alguns gestos e fica satisfeito.

É claro que a ação pantomímica é uma outra coisa. A pantomima executada sobre poesia exige uma colaboração definida desde o começo, entre o poeta e o coreógrafo. Ela, como a maioria da poesia dançada, pertence mais à forma sintética da arte teatral do que à dança em si. A poesia é um dos elementos fundamentais do teatro e a dança no seu sentido mais amplo é outro. Quando são unidos, é provável que sofram uma mudança parecida com uma mudança de maré.

XV – Arquitetura e escultura

Aqui é possível darmos pouca ou nenhuma atenção às muitas relações fascinantes que surgem quando a dança é levada em conta em relação a outras formas de arte.

Música e teatro são seus parentes mais próximos e, portanto, enfatizá-los é o mais importante em uma discussão superficial como essa.

A arquitetura, por exemplo, o equilíbrio da massa no espaço, é uma parte importante da dança. Os padrões visuais da dança são muito mais relacionados à arquitetura do que à pintura ou à escultura. A pintura é importante na medida em que lida com a cor. Seu uso particular da linha e da composição é menos importante porque a dança é tridimensional.

Não ha dúvidas de que o proscênio achate o desenho até certo ponto, apesar de que isso tende a afastar a dança de uma consideração escultural, e a coloque mais no campo da arquitetura do que no da pintura – a sua perspectiva é sempre mais real do que imaginativa.

A escultura, em sua forma pura, lida mais com as relações entre as partes de um objeto do que com as relações de objetos com outros, ou com o espaço. Ela é feita, por assim dizer, para ficar sozinha no espaço. Quando começa a ajustar-se a outros objetos, chega cada vez mais perto da arquitetura.

Entretanto, o bailarino pode usar a luz para obter um certo efeito escultural – para conseguir efeitos mais planos e mais volumosos e variações de relevo. A luz também tem uma utilização clara na composição arquitetônica da dança na medida em que pode modificar o tamanho do espaço no qual o bailarino se move.

XVI – Conclusão

Precisamos interromper a discussão por enquanto. Há muito mais a ser dito; de fato, tentamos pouco mais do que preparar o solo para a construção. É prática comum na arte que essa construção comece com o prédio terminado, de lá os passos que levam a ele são dados ao contrário até chegar-se às fundações e, finalmente, à terra.

Se esse estudo da dança fez parecer que o procedimento correto é outro, falhou notavelmente em seu propósito – na verdade, causou um estrago positivo. O artista precisa criar, porque essa é sua necessidade, e não importa por que, nem como. Idealmente é assim também que o espectador deveria reagir, mas porque o mundo tem uma reação viciada à dança, baseado em princípios errôneos, incentivado por motivos igualmente errôneos e por um modo estreito de pensar, é necessário retirar os escombros do caminho e recomeçar tudo novamente. Se esse recomeço foi sugerido aqui, nada mais se poderia desejar.