

A Dança Moderna

Márcia Strazzacappa*

Apresentação

O livro *A dança moderna* foi originalmente publicado em 1933 pela Princeton Book Company, reunindo, numa só obra, quatro conferências sobre a dança, analisada sob uma perspectiva filosófica, proferidas por John Martin na *New School for Social Research* em New York em 1931 e 1932. John Martin é considerado o primeiro (e polêmico) crítico americano de dança moderna e esta sua publicação, segundo seu editor, “talvez a primeira tentativa de se analisar a dança moderna americana”.

Embora datada da década de 1930, a discussão que John Martin faz sobre os “princípios e conflitos de uma então intitulada dança moderna” continua muito atual e pertinente, demonstrando que a importância da publicação da tradução vai além de seu valor como documento histórico.

No final do século passado, a obra passou a ser considerada de domínio público e atualmente está disponível para compra pela internet na *Adobe Reader eBook*, em sua língua original. A publicação presente na *Pro-Posições* representa a primeira tradução para a língua portuguesa de um texto de John Martin.

Num projeto que se iniciou ainda nos anos 1990, a tradução de Rogério Migliorini, profissional graduado em dança pela Unicamp, foi originalmente revista pelo professor e pesquisador José Antonio Lima. Entre contatos com a família do autor para adquirir os direitos de tradução e vários percalços profissionais, o projeto chegou a ser abandonado. A ampliação dos cursos superiores de dança no país; a crescente discussão sobre o ensino de dança – principalmente em projetos do terceiro setor; o aumento de pesquisas e de publicações na área de dança, entre outros fatores, reacenderam a vontade e confirmaram a importância de se concretizar o projeto.

* Professora do Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Delart) e membro do Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação (Laborarte) da FE – Unicamp.

Desta forma, a tradução e a publicação de *A Dança Moderna* de John Martin vêm contribuir não apenas para a divulgação dos pensamentos deste crítico de dança norte-americano, mas também para as pesquisas na área de dança, de arte e de educação.

A obra é dividida em quatro partes. No presente número da Revista *Pro-Posições*, apresentamos as duas primeiras, seguindo a ordem proposta no texto original: *Características da Dança Moderna* e *Forma*. As partes subseqüentes, quais sejam, *Técnica* e *A dança e outras artes*, estarão presentes no próximo número da Revista.

= = =

A Dança Moderna¹

John Martin (1930)

Parte I. Características da dança moderna

I – Introdução

A dança passou a ser reconhecida como forma de arte apenas recentemente, e ainda resta uma confusão considerável a esse respeito, tanto na mente do público, como na classe dos bailarinos. Não há qualquer literatura em inglês sobre dança, a não ser sobre aquela que trata das formas antigas já abandonadas pelos artistas de vanguarda; assim, os espetáculos propriamente ditos, são a única fonte de luz sobre o assunto, e em última análise, esta é, certamente, a única fonte confiável, pois toda teoria, para ser mais que uma hipótese, deverá partir da prática dos melhores artistas. Entretanto, mesmo o espectador mais receptivo encontrará dificuldades para determinar as bases da dança moderna, dada a impossibilidade de definir precisamente qualquer ponto de semelhança entre os espetáculos de dois artistas. A confusão deste espectador será, com certeza, agravada pela negligência, ignorância e mesmo pela hostilidade da maioria dos críticos de música que, sem preparação alguma e com menos dedicação ainda, propõe-se a escrever criticamente sobre dança nos jornais.

Em um passado relativamente recente, entendia-se por dança o balé, e por balé, o *ballet d'action*. Este era constituído de um arremedo de enredo entremeado por números coreográficos, da mesma forma que a comédia musical é entremeada por canções. Essa classe de representação inseria-se na categoria das produções teatrais e era julgada pelos críticos de teatro. Quando Isadora Duncan e o movimento romântico surgiram, dando ênfase bem maior à música que ao drama, a

1. Tradução de Rogério Migliorini. Revisão técnica: Márcia Strazzacappa

dança como acompanhamento coreográfico tornou-se assunto dos críticos de música. Com o desenvolvimento da dança moderna, em que a dança é o principal, e música e enredo são por vezes secundários, a confusão impera. Desfazer tão efetivamente quanto possível essa confusão é o objetivo destas páginas.

Apesar de existirem tantos métodos e sistemas de dança moderna quanto bailarinos, há alguns princípios e propósitos comuns, subjacentes a todos. Iremos aqui isolá-los e examiná-los cuidadosamente. É preciso notar, uma vez mais, que essas deduções teóricas são baseadas não apenas em alguma idéia preconcebida a ser comprovada, mas também sobre a prática dos principais artistas da atualidade, tanto americanos quanto europeus.

Consideremos, em primeiro lugar, as características distintas da dança moderna – em que consiste e como se diferencia dos outros tipos de dança; daí, seremos levados a uma consideração sobre sua forma, a relação existente entre esta e as outras artes.

II – “Moderna” versus clássica e romântica

O termo dança “moderna” é obviamente inadequado. Não é sinônimo de dança contemporânea, porque de modo algum a engloba. É um termo exato apenas temporariamente, uma vez que no futuro, quando um tipo mais avançado de dança houver surgido, será impossível referir-se à dança atual como moderna. Não obstante, em todas as artes, este é um termo geral que vem obtendo sucesso em causar desconforto. Cobre uma multiplicidade de *ismos* menores – cubismo, futurismo, dadaísmo e, particularmente na dança, expressionismo, absolutismo, criativismo e uma série de outros. Pretendemos aqui, por um método de eliminação, definir como dança moderna os tipos de dança que não são nem clássicos nem românticos. É desnecessário dizer que a dança folclórica e os tipos de dança popular como “sapateado e acrobacia” estão excluídos dessa categoria, não por serem inferiores ou sem valor, mas porque não cabem dentro da definição da dança como belas artes.

A dança clássica foi construída sobre formas arbitrárias, tradicionais e fixas. Os românticos rebelaram-se contra o esteticismo frio deste sistema, substituindo todo o formalismo pela livre expressão pessoal da experiência emocional. Uma vez que ambas as escolas continuam a ser amplamente praticadas e, uma vez que, em certo sentido, a dança moderna surgiu como oposição a elas, será necessária uma breve pausa para um exame geral das suas características.

A dança clássica tem um vocabulário fixo de movimento que, para efeito de perfeição, deve ser executado segundo uma maneira prescrita. A característica predominante de seus movimentos – ou mais exatamente de suas posturas – é a artificialidade. Estas devem se adequar a padrões de desenho específicos, independentemente das tendências naturais do corpo e de qualquer relação com a experi-

ência humana. São, no sentido mais exato da palavra, abstratas. Este vocabulário é, de vez em quando, ampliado por contribuições provenientes de bailarinos eminentes, exatamente como o vocabulário literário é, de vez em quando, ampliado por palavras originais. Contudo, continua a ser um meio limitado em essência. Não nos importa aqui que este seja um meio de grande beleza quando empregado por um artista genuíno, mesmo porque não há meia dúzia de artistas de gabarito que o empregam.

A dança romântica livrou-se desse vocabulário restritivo. Não estava interessada no que ela mesma considerava uma coleção de palavras sem sentido, queria chegar a um significado, a despeito das palavras.

Para Isadora Duncan, esse sentido deveria ser encontrado na própria dança, sob a influência inspiradora da música romântica. Obviamente que para ser objetivado, este deveria assumir uma forma visível. Por acaso, esta forma acabou sendo quase tão limitada quanto a do balé. Continha alguns gestos de pantomima, muitas posições e passos do balé, e fragmentos de poses de dança extraídas da cerâmica grega e da arte oriental. Ruth St. Denis contribuiu imensamente para esse vocabulário com elementos de fontes orientais; e percebendo, talvez, a necessidade de alguma formalização, foi em grande parte responsável pela introdução da forma musical na dança, atribuindo tanto quanto possível, em suas interpretações, configurações da música à dança.

A dança clássica propriamente dita foi profundamente afetada por essa revolução romântica, através das inovações radicais de Fokine no Balé Imperial Russo, em que ocorreu uma grande liberalização das formas rígidas das receitas clássicas, motivada pelo desejo de dar à dança o calor e a vitalidade da emoção humana. Entretanto, as formas do balé permaneceram como base para o novo método. Portanto, durante todo o movimento romântico – que, se interpretado no seu sentido estrito, foi surpreendentemente curto – não houve descoberta de nenhuma forma essencial capaz de expressar o novo espírito. Ao ser derramado em vasos velhos e desgastados, o vinho novo arrebatou-os e perdeu-se.

III – Movimento como essência

A dança moderna surgiu, na verdade, como realização dos ideais do movimento romântico. Indispôs-se de modo positivo contra a artificialidade do balé clássico, estabelecendo como seu objetivo principal a expressão de um impulso interior, mas também reconheceu a necessidade de formas vitais desta expressão, e apreendeu o valor estético da forma, em si e por si mesma, como seu complemento. Ao levar adiante este propósito, desvencilhou-se de tudo quanto existia até então e recomeçou do início.

Este início foi a descoberta da verdadeira essência da dança, a saber, o movimento. Este é um dos quatro grandes pontos básicos da dança moderna. Com esta

descoberta, a dança tornou-se pela primeira vez uma arte independente, uma arte absoluta, como se costuma dizer na Alemanha, circunscrita completamente em si mesma, relacionada diretamente com a vida, sujeita à variedade infinita.

Antes, o movimento era apenas incidental. Na dança clássica, o que importava eram as poses, atitudes e a combinação predeterminada destes elementos. O movimento que os unia era irrelevante. Tentava-se de tudo, na realidade, para esconder a ação muscular e criar a impressão de que o corpo agia movido por alguma energia externa que eliminava todo o esforço.

Nas elaborações românticas, o centro de interesse era a idéia emocional. Esta era comunicada em grande parte pela música e, em parte, até mesmo por uma concentração mental exagerada. É claro que isto resultava em movimento, mas este não era visto como a matéria da qual a dança era feita. Todavia, parece difícil discordar de que o germe da nova idéia estivesse intrínseco aí, e se não fosse o domínio excessivo da música, este se teria revelado.

Na dança clássica, um certo sentido surge devido à combinação de movimentos, como um significado surge da combinação de palavras; mas as palavras são, em essência, entidades isoladas. Na música, por outro lado, o resultado é obtido não ao ajuntar-se uma sucessão de notas, mas ao criar-se no meio sonoro uma substância, que apesar da variação de altura e intensidade, permanece uma entidade unificada. Da mesma forma, o movimento é visto pelo bailarino moderno como uma entidade unificada, uma substância. Pode variar nas dimensões do espaço, intervalos de tempo, qualidade e intensidade, e ainda permanecer um elemento constante.

IV – O movimento como experiência básica

Vê-se logo a importância dessa descoberta. O movimento é a experiência física mais elementar da vida humana.

Não é apenas encontrado no movimento funcional e vital do pulso e em todo o corpo, na tarefa de manter-se vivo, mas é também encontrado na expressão de toda experiência emocional; e é, nesse aspecto, que reside o seu valor para o bailarino. O corpo é o espelho do pensamento. Ao nos assustarmos, o corpo reage com movimentos rápidos, curtos e intensos; quando envergonhados, o sangue vai para o rosto e coramos; se abalados, o sangue foge-nos da face e empalidecemos; e quando estamos tristes, lágrimas vão para nossos olhos e aparece o que chamamos de “um nó na garganta”. Ao sentirmos qualquer uma dessas experiências, os músculos contraem-se ou relaxam-se e todos os membros do corpo são afetados. Estas ilustrações são tão comuns que dispensam maiores comentários. O movimento físico é o primeiro efeito normal de qualquer experiência mental ou emocional. Até certo ponto, o ator trabalha sobre esta base, quando é um bom ator; porque a arte do ator é na verdade uma subdivisão da arte do bailarino.

Se nos voltarmos para o passado remoto, veremos que os homens primitivos dançavam quando estavam profundamente emocionados. Para o senso comum, dançar passou a expressar, de forma geral, a descontração e a exuberância do espírito e nada mais. Isto não tem o menor fundamento. Em civilizações anteriores, e mesmo atualmente entre povos primitivos, a dança está envolvida em praticamente toda experiência importante da vida, tanto dos indivíduos, quanto do coletivo social.

Existem danças de nascimento, de morte, de passagem para a maioridade, de corte e casamento, de fertilidade, de guerra e pestilência; danças para exorcizar demônios, danças para curar doenças. Sempre que o homem primitivo entrava em contato com alguma coisa que acontecia sem a sua participação, algo que contivesse o elemento misterioso e o sobrenatural, dançava.

As ações simples da vida diária, compreensíveis dentro da sua razão limitada, não o assombravam; se ele quisesse falar sobre elas poderia expressar-se racionalmente, através das palavras. Mas as coisas que transcendiam à razão, ele temia, algumas vezes adorava e, sobretudo, sentia-se profundamente tocado por elas. Conseqüentemente, não podia racionalizá-las, e se quisesse falar a respeito, não possuía uma linguagem para expressar sentimentos que transcendiam a compreensão. Assim, ele dançava, porque em sua dança ele expressava um sentimento que não era, de modo algum, individual, mas compartilhado por todos os seus semelhantes. Estes não tinham qualquer dificuldade para entender sua intenção, ou mesmo para participar na dança com ele. No entanto, nenhum deles poderia ter-se sentado calmamente e nos dito porque movia seu braço e pernas desta e ou daquela forma, ou qual era o significado da sua dança. Com o tempo, muitas dessas danças tornaram-se tradicionais, e se fôssemos suficientemente perspicazes (o que não somos) poderíamos encontrar nesses rituais um tesouro inestimável, pois são na verdade um registro da descoberta da natureza pelo homem.

Entretanto, poucas delas sobrevivem na atualidade, e as que sobreviveram tornaram-se muito estereotipadas e não nos oferecem indícios suficientemente significativos.

V – Expressando o intangível

Não obstante, é esse o espírito que anima a dança moderna. O bailarino moderno, é claro, não se assombra diante das mesmas coisas que os selvagens. Ele pode conversar racionalmente sobre quase qualquer tópico relacionado às ações da natureza; esta foi totalmente reduzida a um enfadonho tagarelar pseudocientífico que é ensinado nas escolas. A civilização, em grande medida, despiu a vida comum do seu mistério e, conseqüentemente, eliminou a necessidade de expressar, como fazia o homem primitivo, aquilo que a razão não podia apreender. Mas hoje, estamos caminhando cada vez mais profundamente para dentro de regiões

desconhecidas do pensamento, o que, apesar de não nos abalar tanto quanto a natureza aos selvagens, é igualmente impossível de ser reduzido a termos racionais. E é sua apreensão dessas experiências mentais e emocionais intangíveis que o bailarino da atualidade se vê obrigado a expressar através do meio irracional do corpo.

O progresso humano sempre seguiu esta ordem. Em primeiro lugar, os artistas pressentem algo desconhecido e inapreensível e o expressam em uma forma irracional; então, através do contato contínuo com essa expressão, ele, ou outros, começam a vincular alguma tangibilidade a essa idéia e, eventualmente, a mente científica consegue vê-la de forma suficientemente clara para racionalizá-la.

Portanto, a arte não pode acomodar-se. Assim que houver comunicado certas imagens, deverá deslocar-se para outras.

Pode-se afirmar com segurança que qualquer forma de arte morre enquanto tal, quando é traduzida em palavras. (Deve-se, aqui, subentender por “palavras”, o agente de expressão do factualismo intelectual, e não, absolutamente, a substância, circunstancialmente denominada pelo mesmo termo, através da qual a poesia projeta seu significado.) Isto torna ainda mais surpreendente a questão levantada com tanta freqüência pelo leigo que não sabe de que trata a dança: “- O que esta dança significa?”, ele lhe perguntará; e a única resposta possível será algo como: “- Meu amigo, se pudesse dizer-lhe qual é o significado desta dança, não seria preciso que fulano a dançasse. Ele poderia descrevê-la para você com muito mais facilidade.”

VI – Empatia muscular

Isto não faz da dança algo extraordinariamente remoto ou exótico. Nenhuma arte pode ser descrita ou explicada. O efeito da dança sobre o espectador dá-se por um processo muito simples. Uma dança de caráter pantomímico consiste de certos movimentos puramente descritivos.

Não há qualquer dificuldade para entender seu significado, porque se tratam de movimentos que freqüentemente executamos, ou que podemos facilmente nos imaginar executando-os. Não precisamos parar e raciocinar a respeito deles, porque deduzimos que se a mão se move desta ou daquela maneira, deve ser com esta ou aquela intenção. Nossos músculos lembram-se de que sempre que fazemos uma determinada série de movimentos, obtemos um resultado específico.

Agora, o que acontece quando a dança não é pantomímica, quando seus movimentos não são descritivos? Exatamente a mesma coisa. Por meio da empatia cinestésica, reagimos ao impulso expresso nos movimentos executados pelo bailarino. Então, o movimento é o vínculo entre a intenção do bailarino e a maneira como a percebemos.

Em certa medida, é possível dizer que nenhum movimento inteiramente não descritivo pode ser realizado pelo corpo humano. O corpo não pode, em outras

palavras, ser levado a fazer nada além dos seus limites. Mesmo no caso do acrobata e do contorcionista, avaliamos, através da empatia muscular, o grau de distorção, a dificuldade dos números apresentados. Conseqüentemente, somos levados a experimentar um sentimento de coragem, habilidade, superioridade, ou algumas vezes, de repulsa pela anormalidade.

Pergunte a um homem comum nauseado com os números de um contorcionista, por que está tão perturbado. Peça-lhe que lhe explique seu significado.

Como ele pode se sentir afetado por algo, cujo significado não pode explicar? Ele não será capaz de lhe responder, mas talvez o considere um pouco “louco”, por você não poder explicar-lhe porque se emociona até as lágrimas com alguma dança que ele tampouco entende.

VII – Metacinese

Assim, o movimento é um meio, em si e por si, para a transferência de um conceito estético-emocional da consciência de um indivíduo para a de outro. Esta idéia não deveria ser tão estranha assim. Filósofos metafísicos, tão ou mais antigos que Platão, meditaram sobre ela. Cinese é o nome que deram ao movimento físico; em uma humilde nota de rodapé no *Webster's Dictionary* – esta fonte tão comum de referência!² – descobrimos que correlacionado a cinese existe um suposto acompanhamento psíquico denominado metacinese; tal correlação é oriunda da teoria de que o físico e o psíquico são aspectos de uma única realidade subjacente.

Não estamos aqui preocupados com teorias metafísicas, e seja qual for a nossa crença, isto faz pouquíssima diferença quanto à relação em geral entre o físico e o psíquico. Entretanto, é extremamente importante percebermos na dança a relação existente entre movimento físico e intenção mental – ou psíquica, se preferirmos.

Metacinese talvez seja uma palavra fantástica, mas é a única que o dicionário nos dá para ser aplicada a um dos pontos fundamentais da dança moderna.

Foi dito logo atrás que a descoberta de que o movimento é a essência da dança, assim como o som é essência da música, foi uma das quatro descobertas importantes da dança moderna. A segunda é a descoberta da metacinese. Ninguém inventou esta verdade, ela sempre existiu. Ela existia quando o homem primitivo exprimia seu sentimento do mistério da morte e quando ele incitava toda a tribo a um delírio de guerra, liderando-a em um tipo especial de dança. Existia, e era reconhecida em certo grau, nos grandes dias do teatro grego, quando o movimento era um traço importante do drama. De fato, o coro trágico grego, que nos momentos mais intensos da tragédia procurava obter recursos cantando e dançan-

2. Nota do tradutor: Fonte comum de referência na língua inglesa.

do músicas de grande fervor, estava habituado, como Gilbert Murray³ disse em algum lugar, a expressar “o resíduo inexprimível da emoção” que a racionalidade – palavras e pantomima – não poderiam transmitir. Também existia nos dias do balé clássico; sem ela, as platéias teriam tanto prazer em assistir a uma bailarina equilibrar-se nas pontas dos pés desafiando a gravidade, quanto em ver penas flutuando no ar.

A própria consciência da gravidade que os atraía para a terra, fazia-os aplaudir o feito de alguém em desafiá-la. Mas nenhum uso conscientemente artístico da metacinese foi feito até o surgimento da dança moderna. Existem ainda muitos bailarinos que caçoam dela – enquanto suas platéias fogem rapidamente para a apresentação de seus colegas, que não têm um senso de humor tão agudo. Os alemães perceberam seu valor de tal forma, que denominaram seu tipo de dança em geral de “expressionista”, ou o tipo de dança que expressa através do movimento os sentimentos do bailarino.

Por causa desta relação íntima entre movimento e experiência pessoal, temperamento, equipamento mental e emoção, é evidentemente impossível para cada um ser ensinado a fazer o mesmo tipo de movimento. O ensino ideal de dança, portanto, é aquele que treina o estudante a encontrar seu próprio tipo de movimento. Rudolf von Laban, teórico alemão, subdividiu as pessoas em três tipos gerais, de acordo com seu estilo de movimento, de forma semelhante como os cantores são divididos em grupos de sopranos, tenores, baixos, etc. Ele chegou a algumas conclusões interessantes, baseadas em uma pesquisa psicológica e fisiológica, sempre tingidas com uma idéia de metacinese. Certos indivíduos, concluiu, são altos e magros e se movimentam de uma maneira mais ou menos semelhante.

Estes ele denominou “altos”. Outros são baixos e atarracados e movimentam-se de uma outra forma. Estes ele chama de “baixos”. Entre eles existem os “médios”. Agora, a razão por que se movimentam em um certo estilo não é porque sejam de uma certa altura, e sua altura não se deve a seu tipo de movimento. Ambos são resultados de algumas características pessoais, mentais e psicológicas. Portanto, esta é uma verificação completa da teoria dos metafísicos de que cinese e metacinese são dois aspectos de uma mesma realidade.

VIII – Ampliação de limites

É fácil perceber o que este conceito da metacinese fez para ampliar os limites da dança. Enquanto a ênfase era toda voltada para o desenho, o colorido da dança era excessivamente limitado. Por ser um elemento abstrato, o desenho, não im-

3. Nota do revisor: Gilbert Murray (1866/1957) psicólogo inglês, professor emérito de Grego na Universidade de Oxford.

porta o quão bem traçado e engenhoso seja, jamais poderá produzir algo além do prazer aos olhos, uma satisfação estética resultante do contato com a perfeição da forma e, talvez, uma certa satisfação cinética oriunda de uma experiência muscular vicária por si mesma.

Estes ingredientes, obviamente, desgastam-se rapidamente. Quando Noverre surgiu na metade do século XVIII, já haviam se desgastado de tal modo, que ele mesmo empregou todo seu esforço para restaurar sua essência perdida.

Ele acreditava que isto só seria possível fazendo da dança uma “arte imitativa” como o teatro. Quase todos que o procederam aceitaram sua teoria e continuaram a campanha da semelhança com a atuação, até que a teoria foi finalmente destruída com os experimentos dos modernistas, entre eles Serge Diaghilev.

Esta ampliação tão necessária foi fornecida por estes inovadores em parte pela introdução mais enfática da pantomima. Isso, teoricamente, permitia a expressão da emoção e de toda situação dramática concebível que não dependesse de palavras. Mas a incoerência de tal teoria é evidente. Tentar expressar idéias dramáticas e experiências pessoais enquanto ficamos com os pés em quinta posição movimentando os braços em arcos arbitrários, parece um absurdo. É o mesmo que tentar combinar ornamentação pura com pintura; de modo que o resultado, sendo pura ornamentação não é pintura e vice-versa. Movimentos estereotipados podem apenas expressar idéias de emoção estereotipadas. À medida que matizes altamente individuais e gradações da emoção pessoal começam a colorir esses movimentos, eles perdem sua perfeição clássica e tornam-se dança ruim. Assim o quadro é duplamente desfigurado; limitamos a integridade da emoção para conformá-la a um código arbitrário, enquanto nos desviamos do código arbitrário para conformá-lo à nossa integridade emocional.

Diaghilev evidentemente percebeu a falácia desta teoria com muita clareza e até o dia da sua morte trabalhou incessantemente para substituí-la por algo mais sólido. A glória dos balés russos em 1909 não se deve à descoberta de qualquer forma final, de qualquer regra permanente de procedimento. Foi apenas um passo no avanço infinito em que se constitui a história da arte. Apesar daqueles que insistem que a dança decaiu ininterruptamente desde os dias de “Sherazade”, “Cleópatra” e “O Pássaro de Fogo”, Diaghilev foi mais sábio. Em suas últimas produções empregou os serviços de coreógrafos, artistas, músicos, capazes de ajudar na descoberta de formas adequadas à expressão das novas idéias. Seus experimentos nunca atingiram seu objetivo e muitos permaneceram uma tentativa; podemos apenas conjecturar quais seriam as possibilidades do seu método de procedimento. Certamente valeriam o esforço de novas buscas, se algum artista fosse capaz de empreendê-la.

Entretantes, o bailarino da dança moderna resolveu o enigma ao descartar totalmente a teoria das formas arbitrárias, reconstruindo-a sobre o princípio de que a experiência emocional pode auto-expressar-se diretamente pelo movimen-

to. Assim, pela primeira vez, tornou-se possível a existência de uma dança criativa trágica, bem como a da lírica e abstrata.

O teatro tem suas tragédias e suas comédias, a música está repleta de composições trágicas, mas até que Isadora Duncan convenceu o mundo, jamais havia sido vista uma dança trágica, tal qual os gregos e seus antepassados haviam conhecido. Se ela não a criou totalmente, pelo menos anteviu sua possibilidade e fez um esforço glorioso, desregrado e anárquico para atingi-la.

IX – Dança moderna. Um ponto de vista

A partir desse desejo de exteriorizar experiências pessoais, autênticas, fica evidente que o esquema da dança moderna é todo voltado para o sentido do individual e contra a padronização. Esta é a razão por que a dança moderna é provavelmente tão confusa ao homem da rua que vai a apresentações de dança. Ele vai a uma, e apesar de ficar desorientado, em casa pensa que isto é tudo e resolve que entendeu seu sentido. No domingo seguinte vai à apresentação de outro bailarino só para ver se a teoria que elaborou está certa. Mas este segundo bailarino não faz uma única coisa igual ao primeiro. O pobre sujeito está totalmente confuso. Se ainda tiver coragem suficiente para tentar ir à apresentação de um terceiro bailarino somente pela possibilidade de que alguma conciliação de teorias seja possível, isto o fará ficar ainda mais confuso.

Não obstante, há uma grande semelhança em todo o campo da dança – ou seja, no campo da dança moderna, é claro. O erro está em procurar um sistema padronizado, um código tal como o que caracterizou a dança clássica. A dança moderna não é um sistema; é um ponto de vista. Este ponto de vista vem desenvolvendo-se ao longo dos anos, e não é, absolutamente, um desenvolvimento isolado. Tem caminhado lado a lado com o desenvolvimento de pontos de vista em outras áreas.

Nós todos, tenho certeza, estamos cansados de ouvir como a utilização de máquinas está matando tudo que é bom na vida e como a arte não poderá sobreviver. São as pessoas que pararam de pensar, quando a querida rainha Vitória subiu ao trono, que lamentam desta forma, e são elas que consideram a dança atirada à sarjeta. Esta é uma perspectiva apoiada na inabilidade ou na relutância em submeter-se a uma mudança de pensamento. Várias destas pessoas, de alguma forma, descobrem um meio de chegar em concertos de dança, e se uma coletânea de suas observações, à guisa de críticas, forem publicadas em um texto, este se tornaria um compêndio clássico de informações incorretas de um dia para o outro. Preciosidades neste sentido surgem quando da primeira apresentação de Mary Wigman em qualquer lugar, e as apresentações de Martha Graham também são uma fonte rica para isso. Entretanto, não são apenas artistas radicais deste calibre que extraem opiniões *ex-cathedra* dos descontentes, mesmo uma dançarina com-

parativamente conservadora como *La Argentina*⁴ foi acusada de tudo, desde ser um homem disfarçado, a não ter ritmo.

X – Considerações práticas acerca do movimento

Até agora temos falado do movimento, principalmente sob um ponto de vista teórico; neste momento, vamos observar seus aspectos práticos. Fazê-lo adequadamente requer, novamente, uma comparação das várias escolas de dança e que tracemos, através delas, a idéia central do movimento e seu crescimento.

Quando primeiramente se supôs que a dança possuía algo de uma forma teatral – isto é, após a Antigüidade – viu-se que ela pouco levava em consideração, se levasse, o movimento do corpo. Os primeiros balés eram criações quase que exclusivas de desenhos de solo. Não foi até a Renascença que vimos as primeiras ocorrências de um abandono do método ou, melhor dizendo, de um enriquecimento desse método. Então, alguma atenção foi dada às configurações do corpo no espaço, apesar de que não se pode dizer se muito ou pouca. Esta mudança de atitude ganhou solo gradualmente, talvez em um período de dois séculos, até que, finalmente, passou a ser de importância fundamental no balé do século XIX.

Dois grandes inovações no movimento que diferenciam o balé de hoje daquele de todas as outras escolas foram feitas em todos esses anos. Uma foi o giro externo dos quadris e a outra a elevação nas pontas dos pés. Muitas críticas horripiladas feitas por bailarinos que aprovam apenas as, assim chamadas, escolas de movimentos naturais, nivelaram esses dois aparatos técnicos, mas os dois desenvolvimentos são totalmente consistentes com a teoria de dança que os produziu.

Precisamos lembrar sempre que eram de importância fundamental no desenho de movimento da dança clássica. O corpo humano na sua posição natural é bastante limitado nas suas possibilidades, o que resulta na necessidade de os bailarinos empreendedores precisarem trabalhar e experimentar constantemente para aumentar seu alcance. O movimento natural das pernas, por exemplo, é somente para trás e para diante, com uma pequena amplitude para os lados, permitindo variações. Quando a perna toda gira a partir do quadril, descobrimos que mais movimentos podem ser feitos. Além disso, posicionando-se os pés em linhas paralelas, como na quinta posição, é possível fazer movimentos em linha reta para os lados sem interferência. Portanto, com os quadris rodados para fora, o bailarino pode mover-se com aparente facilidade em qualquer direção, e ainda manter o rosto voltado para a platéia.

A vantagem disso para uma arte que era teatral em todos os seus aspectos é logo vista.

4. Nota do revisor: Como era conhecida a dançarina flamenca Antonia Mercê (1888/1936)

A elevação nas pontas dos pés resulta do esforço para aumentar a gama de movimento do bailarino na direção vertical. Saltos são necessariamente de curta duração e são expressão de um esforço muscular especial. São exemplos de elevações temporárias. Mas a permanência nas pontas dos pés proporciona uma posição de elevação mais ou menos permanente, uma posição de imobilidade no ar, por assim dizer. Quanto menor a base na qual o peso se apóia, mais eficiente é a ilusão de suspensão.

Entretanto, as limitações do corpo humano nesse sentido foram atingidas há muito tempo. No chamado adágio do balé atual há um esforço aparente para reduzi-las ainda mais, mas pode-se dizer que o alcance de movimentos do corpo foi totalmente descoberto. É sempre perigoso fazer uma afirmação final como esta, porque atualmente é impossível dizer quando o professor Einstein ou alguém mais irá acabar com a gravidade ou revelar uma nova dimensão física ou algo do tipo. De qualquer forma, até onde podemos ver, atualmente não há nada que o corpo não tenha adquirido no sentido da liberdade.

XI – Reações contra a musculação

Por volta do final do século XIX, a dança havia se tornado um assunto um tanto quanto estéril. Após as gerações de esforços feitos nesse sentido, o corpo do bailarino era uma máquina excelente, sem dúvida, mas uma máquina que não podia fabricar nada. Funcionava apenas com o propósito de funcionar. Em resumo, o movimento do bailarino era apenas ginástica. Se olharmos novamente para os sistemas de educação física que prevaleceram na época, descobriremos que eram bastante consistentes com os ideais da técnica de dança. Musculação e força eram os objetivos de todo exercício. Todo menino queria ser um Sandow⁵, e o músculo de fundamental importância era o bíceps. Com certeza, muito deste culto ao músculo ainda está em voga. Temos apenas que dar uma olhadela nas propagandas de um certo tipo de revista para ver que os tipos fracos estão sendo incitados a se transformarem em espécimes magníficos como os que estão retratados ali, com protuberâncias e feixes de músculos saindo de cada centímetro da anatomia exposta. Muitos sistemas de cultura física não produzem nada no final, a não ser estagnação, porque, quando alguns músculos são excessivamente desenvolvidos, apenas interferem no movimento, e o corpo torna-se atado em músculos.

Mas este aspecto é apenas um sobrevivente dos métodos antigos e não é representativo de todas as épocas, quando as reações estabelecidas oscilaram muito na direção oposta, como acontece freqüentemente com reações, principalmente as inspiradas. Os jovens radicais, liderados por Isadora Duncan, escarneceram do culto à ginástica e falaram da alma. A própria Isadora a localizou no corpo, no

5. Nota do revisor: Eugen Sandow (1867/1925) pioneiro do fisiculturismo.

plexo solar. O movimento físico nesta época de romantismo era em grande parte uma variedade do chamado movimento natural, que, em sentido estrito, não seguia qualquer tipo de técnica. Se o bailarino fosse muito sensível, era movido emocionalmente pela música, e poderia manter-se mais ou menos no tempo, não importando muito o que o corpo fizesse.

XII – Delsarte

Entretanto, no seu melhor aspecto, este período deu contribuições substanciais à dança, em conseqüência evidente da doutrina de Delsarte. De fato, temos toda razão em acreditar que a própria Isadora foi muito influenciada por Delsarte, direta ou indiretamente. Há um palpite de que essa influência foi certamente direta, na medida em que ela estudou realmente o sistema de Delsarte. Mesmo como um palpite que nunca foi corroborado, tem valor, porque indica que as semelhanças entre as duas teorias foram reconhecidas pelos seguidores de Delsarte, que posteriormente quiseram atribuir a ele toda a glória, ou pelos inimigos de Isadora, que tentaram desacreditá-la.

Em sua autobiografia, ela fala da sua infância em um lar onde a leitura de poesia e a récita de “trechos” eram uma prática regular; e há o relato da visita de uma tia especializada nesse tipo de atividade. Certamente, ninguém que se comprovesse deste passatempo popular da época poderia permanecer intocado pela doutrina de Delsarte.

Talvez seja benéfico pararmos um pouco para refletirmos resumidamente sobre essa doutrina. Delsarte é muito difamado e provavelmente nunca receberá os créditos que merece. Não deixou nenhuma obra concreta quando morreu, por meio da qual poder-se-ia ter a esperança de que sua reputação fosse mantida. Apesar de que ele mantivesse anotações extensas das suas teorias e experimentos, nunca as publicou, conseqüentemente, quando esse objetivo não existia mais, seus alunos correram às gráficas com “livros” altamente contraditórios. Diz-se que quando a filha dele veio aos EUA, nos anos 1890, ficou horrorizada com as coisas que eram ensinadas em nome de seu pai. Entretanto, é possível estimar o valor de seu trabalho a partir de quantidades mínimas de informação que dão sinais evidentes de confiabilidade.

Como um aluno de voz e mais tarde de arte dramática da *Academie* em Paris, ele repudiava totalmente as doutrinas arbitrarias que recebia. A isso, atribuía a perda da sua voz. Além de serem resumidas e áridas, todos os professores diziam-lhe coisas diferentes, até que se encontrou em um estado de irremediável confusão. Por isso resolveu fazer suas próprias pesquisas e descobrir por si mesmo a verdade do método dramático. A vida era a única fonte à qual poderia recorrer diretamente. Assim, talvez tenha traçado a pesquisa mais extensa jamais feita sobre o gesto.

Para ele, o crime dos crimes era um gesto sem significado. A fim de averiguar como o significado se exteriorizava fisicamente no gesto e na postura, estudou os seres humanos em cada estado provável de tensão física e emocional, e registrou minuciosamente a posição das mãos, a inclinação da boca, a elevação das sobran-celhas etc.. Foi a hospitais, a necrotérios e a asilos de loucos. Como um exemplo de sua paciência, diz-se que ele foi, dia após dia, a um parque onde babás do interior levavam os filhos dos patrões para passeios diários. Ele observava cada detalhe da relação que existia entre as babás e as crianças a seus cuidados quando as primeiras eram novas no emprego, e as mudanças que ocorriam à medida que a afeição entre elas e as crianças aumentava. Acompanhou a diferença que se verificava no polegar quando a babá segurava uma criança estranha e quando segurava uma por quem tinha uma ligação. Em certa medida, no entanto, a maneira pela qual ele pôs seu trabalho em palavras reduziu o valor deste mesmo trabalho. A formulação de um código que retratasse as reações naturais do corpo a estímulos mentais e emocionais deve ter militado contra o ideal mesmo do gesto natural significativo que o inspirou.

Os alunos de Delsarte que não concordavam com a importância de suas pesquisas dificultaram ainda mais o reconhecimento oficial de um método gestual genuinamente libertador; conseguiram apenas substituir um código arbitrário baseado em princípios sólidos por um código arbitrário baseado em uma tradição morta.

Entretanto, os princípios em si eram absolutamente sólidos. Além de motivarem a revolução romântica de trinta anos atrás, motivaram ainda o movimento moderno, no qual não há “nenhum movimento sem um significado.”

XIII – “Sistemas rítmicos”

Os românticos faziam objeções a movimentos mecânicos, portanto, decidiram fazer movimentos não mecânicos, sem qualquer técnica. Certamente que isso não era possível. Ao repudiar o culto ao músculo, votaram-se a uma espécie de fórmula mística e se basearam nela.

Alguns dos sistemas que se desenvolveram nessa época ainda existem e são totalmente absurdos; outros seriam engraçados se não fossem prejudiciais. Esta foi a época dos sistemas. O ritmo tornou-se um lema; curava doenças, devolvia a prosperidade e era responsável por qualquer tipo imaginável de maravilhas.

Era usado conscientemente em alguns casos ou, em caso contrário, para hipnotizar; da mesma forma que se faz ao olhar fixamente para um vidro transparente. Com ele distraía-se o pensamento consciente, enquanto o instrutor sugeria sua vontade ao subconsciente. Conheci pessoas que eram levadas a fazer todo tipo de coisas fantásticas, como esculpir com os olhos fechados, sob este tipo de ritmo. Por que não podiam ser levadas a fazer o mesmo com os olhos abertos não é claro para mim, exceto se por algum mistério. Certa vez, uma moça falou entusiasmada de um

sistema rítmico de que gostou muito, porque era localizado fora do corpo físico; ao que parece, os alunos eram ensinados a dançar a partir do alto das cabeças! Isto parece tolice, mas é a absoluta verdade. Sem dúvida, apenas os eleitos que conheciam o método podiam lucrar algo ao assistir a essas danças, mas eram sempre entusiastas.

Havia outros sistemas que recorriam ao que denominavam ritmos naturais. Moldavam os movimentos corporais em alguns, assim denominados, ritmos fundamentais, encontrados no abrir das flores ou no fluxo da água. Ora, pode ser desaconselhável continuar afirmando que não existem esses ritmos fundamentais na natureza, porque podem existir, principalmente porque ritmo é uma palavra bastante ampla, mas essa busca pertence, quando muito, à filosofia ou à ciência, e não à dança.

O tipo de movimento introduzido por estas escolas rítmicas é fraco e efeminado. Se possuir algum valor, o possui para os participantes, e não para o espectador. O movimento em si não comunica a idéia que subjaz em sua base, porque esta idéia é um conceito externo, intelectual, tão distante do movimento como a emoção da quinta posição do balé, tão menosprezado na época.

Tudo isto é para concluirmos que, sem qualquer sombra de dúvida, o movimento romântico teve importância. Rompeu com a tirania da decadência clássica e, como já foi apontado, continha a semente da idéia sobre a qual a dança moderna foi erigida. Enquanto a decadência clássica era uma máquina que não fabricava nada, e a revolução romântica uma tentativa de fabricar algo sem uma máquina de expressar apenas algo acima e além de si mesmo, a dança moderna surgiu para fabricar algo com uma máquina altamente aperfeiçoada – para e expressar apenas o que é próprio da experiência pessoal, transformado e elevado acima do lugar comum e do pessoal pelo processo da criação artística, da forma estética.

Sem dúvida, é desnecessário, embora seja mais garantido, afirmar de modo inequívoco que existe uma grande diferença entre expressar o que é próprio da experiência de alguém e aquela prática detestável denominada auto-expressão. A última, normalmente é um exibicionismo puro e simples, uma perversão, ou uma combinação de ambas.

O artista brilhante nunca incorre nesse tipo de coisa; sabe que seu eu não é nada além de um instrumento para a expressão da verdade que ele apreende, e quanto mais transparente for, mais clara será a imagem dele projetada.

XIV – Dinamismo

Até agora consideramos dois dos quatro pontos característicos da dança moderna – o movimento como essência e a metacinese. O terceiro ponto é o dinamismo.

Ao constatarmos que a dança não consiste de uma série de posturas interligadas, mas do material que liga as posturas, chegamos à conclusão de que a dança

consiste de movimentos contínuos ou sustentados. Estes movimentos não contêm quaisquer elementos estáticos, quaisquer posturas tidas como um ponto de descanso, por mais decorativas que sejam.

Ora, na verdade, sabemos que existem pausas na dança, e que se não as houvesse, seria difícil clarear frases. Mas não há um momento sequer em que o bailarino escorregue para uma situação de descanso físico natural até que a dança tenha terminado, ou a parte dela em questão, caso ela seja um trabalho de diversas partes. Talvez pensar em uma bola saltando possa nos servir de ilustração. Pode haver momentos em que a bola esteja totalmente em repouso como, por exemplo, quando está na mão entre um salto e outro, mas nunca está em repouso total até o jogo terminar.

Da mesma forma, há momentos em que o corpo do bailarino está, comparativamente, em repouso, quando o esforço muscular é menor que em outros momentos. Obviamente que seria quase impossível e totalmente indesejável fazer sempre movimentos com a mesma intensidade.

A nova dança alemã coloca muita ênfase no dinamismo. Em todos os estúdios alemães ouve-se repetidamente a frase “*Anspannung und Abspannung*” – fluxo e refluxo dos impulsos musculares. Talvez Rudolf von Laban tenha sido a primeira pessoa responsável por esta ênfase. Em suas primeiras considerações sobre a dança, ficou claro que, desde que ela seja constituída de movimentos, e o movimento seja o resultado da ação muscular, ela está entre os pólos do relaxamento total e da tensão total.

Todo movimento possui força e intensidade. Portanto, a qualidade do movimento é, em grande parte, regulada pelo grau ou quantidade de força ou de intensidade que contém. Isto apenas confere à dança seu único ritmo puramente muscular. Em certo sentido, ele aparenta-se às variações musicais de alto e baixo, apesar de ter uma aplicação muito mais ampla e muito mais essencial à dança. Seu valor está no grau e na amplitude com que varia, em como se distribui entre as partes do corpo e na sua implicação imagética.

Descartar-se de todas as exigências de forma e estabelecer um novo princípio sobre o qual cada dança constrói sua própria forma é o quarto ponto característico da dança moderna. Este é um ponto que pede uma consideração um tanto mais extensa.

Parte II. Forma

I – O que é arte?

Discutir a questão da forma implica, primeiramente, uma incursão no reino da estética, não importa o quanto se queira evitá-la. Esta é sempre uma região perigosa, porque há tantas filosofias quanto filósofos e mais divergência entre to-

dos eles do que seguidores de qualquer um. É provável que em certas instâncias a dança apresente um desvio dos padrões aceitos, porque tem sido esquecida – na verdade, detida propositadamente. Isso parece um pouco difícil de entender, quando percebemos que a dança, entre todas as artes, é a única que cria suas formas no tempo e espaço, simultaneamente.

Com o propósito de nos entendermos mutuamente, é necessária uma pausa para uma definição de termos. Não há qualquer intenção, aqui, de se expor uma filosofia estética a qual se possa rejeitar mais tarde, o mesmo ocorrendo com quaisquer definições pomposas que possam ser dadas.

A finalidade das definições é simplesmente clarificar a utilização que fazemos de certos termos que normalmente estão sujeitos a uma grande variedade de opiniões e a muita polêmica. Deixe-me repetir que elas não estão aqui para serem aceitas e não serão defendidas de qualquer ataque. O único motivo para a utilização desses termos, aqui, é clarear o que será dito sobre a questão da forma da dança.

Pode-se utilizar a palavra “arte” com a intenção de significar o processo pelo qual alguém comunica, da sua consciência para a de outro, um conceito que transcende sua capacidade de fazer uma afirmação racional. Este conceito não precisa ser absolutamente esotérico ou complicado, senão teríamos que excluir desta categoria todas as artes decorativas. Pode ser simplesmente a contemplação da perfeição abstrata que nunca cessa de estimular a sensibilidade estética com desenhos primorosos. A capa de um livro, o desenho de um papel de parede, o debrum de um vestido, todos podem produzir um efeito estético, mais pela forma do que pelo conteúdo.

A forma, então, pode ter efeito por si mesma. Pode, de fato, ser definida como resultante da união de diversos elementos que atingem uma vitalidade estética coletivamente e que não o fariam não fosse esse vínculo. Assim, o todo se torna maior que a soma de suas partes. Este processo unificador, através do qual se obtém a forma, é conhecido como composição.

II – O belo, a eficácia da forma

Até onde importa à arte, o belo é a qualidade que a mente receptiva vincula à percepção da forma estética. É, por assim dizer, a eficácia da forma. Não é uma qualidade do objeto em si, mas o que surge aos “olhos do observador” quando suas condições quanto à forma houverem sido preenchidas. Portanto, é um conceito totalmente relativo.

Em relação à dança moderna, é aconselhável que a utilização deste termo esteja bastante claro, porque a acusação mais comum feita a ela é de que não tem nenhuma beleza, o que, decididamente, não é verdade. Seria mais exato dizer que algumas pessoas não reagem esteticamente à dança moderna. Isto coloca a limitação nas

pessoas, ao invés de eliminar todo o movimento estético. Este equívoco deve-se a uma aplicação limitada de certos termos essenciais da arte – forma, ritmo, beleza. O homem cuja sensibilidade estética é fraca, seja por falta de atração pelo assunto ou por subdesenvolvimento, procura uma das duas coisas em uma obra de arte – um racionalismo intelectual expresso em alusões literais como regra ou uma satisfação sensual. Nenhuma dessas coisas tem algo a ver com a função da arte.

O intelecto é, claramente, o instrumento receptor errado disso que, por sua natureza, rejeita as declarações racionais e que, portanto, precisa rejeitar também as recepções e as percepções racionais. A ciência é o meio da atividade intelectual; a arte não tem nada em comum com ela. Os sentidos são canais pelos quais o contato com o mundo externo é estabelecido. A beleza que serve para preenchê-los apenas dificulta este contato. William Blake exprimiu um cânon artístico fundamental ao escrever:

Somos levados a acreditar em uma mentira,
Quando vemos com os olhos e não por meio deles.

Não podemos perceber o belo, a arte, o ritmo, a forma, com os olhos ou os ouvidos; precisamos apenas utilizar os olhos e os ouvidos como canais pelos quais o belo, a arte, o ritmo e a forma são percebidos. É esta atitude desairosa que tem acarretado equívocos e condenações e, de forma consistente com seu próprio ponto de vista, até mesmo a supressão da arte em alguns períodos da história.

III – Falso senso de beleza

Este falso senso de beleza, este desejo de acreditar em uma mentira, sempre foi a razão da decadência artística.

I.K.Pond, ao descrever o que considera uma decadência da arquitetura grega em *The Meaning of Architecture*, diz que os gregos no seu auge mantiveram sua arquitetura simples e eloquente.

Para superar um obstáculo, os gregos empregavam exatamente a força necessária, sem desperdício... Assim, ao se depararem com algo que pudesse ser feio, opunham-lhe uma resistência que sempre parecia expressar-se em formas belas, formas que transmitiam um sentimento de serenidade, equilíbrio e controle emocional inspiradores ao observador. Não desperdiçavam seus esforços distribuindo-os por toda a obra, mas colocando-os exatamente onde ele revelaria com mais eficiência atividades funcionais em relações adequadas.

Cita, então, as colunas dóricas como “representantes da expressão mais simples, mais antiga e viril”.

“A impressão transmitida é forte”, diz “que o movimento das colunas simplesmente representava um desejo, até que o peso da cornija sobrepunha-se e elas tornavam-se forças vivas opondo-se ao obstáculo com uma bela linha”. Descreve a coluna jônica como não tendo a força e a masculinidade da dórica, mas um “apelo feminino encantador e gracioso.” No desenvolvimento das colunas coríntias, vê o começo da decadência. Ali vê

uma descida do plano intelectual elevado para o emocional ou, melhor ainda, para o sentimental. As exigências do luxo e do desejo pelo ornamento em si... haviam sido solucionadas de outro modo e não pela adulteração e pelo deslocamento de formas verdadeiramente funcionais... Os construtores coríntios, amantes do ornamento em si, não se contentavam com a expressão funcional, não importava o quanto fosse idealizada. Pelo contato com os dóricos e jônicos ou por si mesmos, perceberam o significado verdadeiro do capitel, sabiam que ele exemplificava um conflito, mas não acharam conveniente embelezar o combate; na verdade, procuraram ocultá-lo; assim, encobriram as “áreas problemáticas” com belos ornamentos de acantus e as formas funcionais, com uma grande folha de figueira.

Pode-se notar, aqui, uma exposição concisa do início da decadência em qualquer arte. Além desses sinais, verificam-se na dança desenvolvimentos que se afastam dos fundamentos, pois vão na direção de refinamentos que são uma total negação desses mesmos fundamentos. Se arrancarmos as grandes folhas de figueira que encontrarmos, esperemos que haja formas funcionais sob elas. O falso sentido de beleza prova-se estéril, uma mentira.

IV – Uma tentativa de definir ritmo

Há mais um termo que gostaria de definir antes de prosseguirmos. Trata-se do ritmo, um objeto cuja definição sempre é perigosa e polêmica. Um pouco mais adiante vamos discutir o modo pelo qual ele funciona; aqui nos contentaremos em formular uma tentativa de definição.

Em relação à arte, o ritmo é o aspecto de movimento recorrente no ponto de interesse entre duas ou mais bases verdadeiras ou hipotéticas, acontece no tempo, no espaço ou em ambos.

No caso do belo, o ritmo não é uma propriedade do objeto; depende da receptividade do sujeito. O significado de ritmo para um homem com sensibilidade pode induzir um outro que não seja tão perspicaz em erro. Por mais difícil que seja de entender, a crítica de não ter ritmo foi imputada à *La Argentina*⁶ mais de

6. Vide nota 4.

uma vez por espectadores ocasionais! Já que não há nada absolutamente transcendental ou esotérico sobre o seu senso rítmico, é quase inconcebível que esteja além da compreensão de qualquer ser humano normal nas suas composições, mesmo que seja sutil e contrapontístico.

Por outro lado, a batida repetitiva de jazz ruim, vinda do rádio do vizinho algumas horas ao dia, deve proporcionar-lhe algum prazer, apesar de que agride o gosto das pessoas mais cultas e não é absolutamente importante sob um ponto de vista estético. É construído sobre duas bases rítmicas – silêncio e cadência métrica – que se alternam com uma regularidade que não falha, em um ritmo apenas um pouco mais rápido que a pulsação sangüínea normal. O efeito é hipnótico, em grande parte, e fisiológico na medida em que tende a aumentar a pulsação sangüínea, produzindo, assim, uma estimulação falsa. Esse efeito hipnótico dos ritmos elementares perdurou por um período de tempo; era muito conhecido pelo homem e era utilizado propositadamente por ele, para provocar exaltação e inconsciência.

V – Necessidade da forma

Algumas vezes encontramos livres pensadores nas artes que não acreditam na necessidade da forma. O argumento deles é que a pulsão artística vem do interior da pessoa e não deve ser soterrada. Deve-se apenas deixá-la fluir à vontade. Ora, esta é uma teoria perfeitamente coerente se o resultado da experiência for destinado apenas ao artista; porém, se ele for destinado ao espectador, a teoria é totalmente insustentável. De acordo com a definição de arte que escolhemos acatar pelo momento, tais expressões não podem ser consideradas como obras de arte.

Nesse sentido, olhemos especificamente para a dança. Se retomarmos as fontes primitivas da dança, como devemos fazer para termos uma idéia clara da sua origem e essência, encontraremos diversos tipos dela. Uma era o jogo dançado; isto é, a dança destinava-se, especificamente, a descarregar energia excedente. Se fosse dançada só por uma pessoa, não necessitava de forma. Entretanto, se fosse dançada por um grupo de pessoas, precisava de uma organização formal para que todos os bailarinos pudessem atuar conjuntamente. Esta é a origem de muitas danças sociais e folclóricas, assim como de muitas danças de salão, até uma geração atrás.

Um outro tipo de dança é erótica em sua origem e finalidade. Tende a ser mais simbólica que formal. Abarca quase todas as danças da Espanha e muitas do Oriente, assim como quase toda a dança contemporânea. A dança de salão ocidental também está nesta categoria. É interessante observar que nas danças com essas características, as linhas curvas predominam. Algumas vezes são para enfatizar as linhas curvas do corpo e, algumas vezes, para manter os olhos do espectador retornando constantemente para o corpo. Seja qual for o tipo de dança erótica, esses propósitos tornam-se mais efetivos com o enrolar e desenrolar de um lenço usado

para enfatizar a anatomia. Caso isto pareça um pano de fundo desagradável para os muitos números com véus, apresentados por nossas encantadoras irmãs das escolas de dança do “véu e grinalda”, a responsabilidade é exclusivamente delas.

Em um outro tipo de dança, a repetição era e ainda é empregada com a finalidade de auto-arrebatamento e hipnose. Geralmente, essas danças têm uma intenção religiosa; são preliminares a um estado de delírio considerado o êxtase do trabalho religioso, no qual se adquire uma consciência sobre-humana; ou, em outro extremo, provocam um esquecimento no qual os deuses permitem que pragas e desastres sejam esquecidos por algum tempo.

Também existe um grande número de danças mímicas com uma finalidade mágica e para celebrar eventos específicos. Nessas, assim como nas outras mencionadas acima, surgem espontaneamente dois tipos gerais de dança: um, no qual o bailarino dança para obter um efeito apenas sobre si mesmo e outro, em que o espectador é um elemento importante.

No primeiro tipo, a forma não tem nenhuma importância, na medida em que o bailarino é sua própria platéia; no segundo, a forma tem uma importância fundamental.

Vamos tomar um exemplo do segundo tipo de dança que é tão fundamental que, pode-se dizer, caracteriza o grupo todo. É a dança na qual o homem primitivo se expressava por conceitos de movimento, para os quais seu aparato intelectual era inadequado. Ao encontrar um meio de tornar as suas intenções compreensíveis aos seus companheiros, desenvolveu uma forma de dança que é o modelo da dança moderna, no qual baseiam-se, de fato, todas as formas de arte. Deixar o movimento fluir simplesmente talvez lhe tenha fornecido a saída para suas emoções, mas não provocou um efeito correspondente nos outros. Para fazer-se claro, descobriu que precisava repetir várias vezes certos movimentos e certas seqüências. Para salientar ainda mais sua intenção, descobriu que precisava eliminar todos os detalhes, exceto aqueles essenciais, e concentrar neles toda a sua força. Até mesmo algo mais parecia necessário em certos trechos, de forma que ele os enfatizou batendo os pés e as mãos e cantando. Assim, foram revelados na dança primitiva os elementos principais da forma: acento, repetição, contraste (que podem ser considerados como parte do ritmo) e distorção.

VI – Distorção e idealização

Distorção é uma palavra que, aparentemente, aterroriza a mente do observador ocasional da dança. A palavra que ele prefere usar é idealização, apesar de não haja qualquer diferença significativa no sentido real dos dois termos. Atualmente, entretanto, idealização abarca certos conceitos espúrios de beleza que nos conduzem de volta à teoria da falsidade da folha de figueira coríntia. Visto que o uso do

termo distorção costuma requerer uma justificativa, vamos parar um momento e examinar os fatos, mesmo que para fazê-lo precisemos nos tornar um pouco pernósticos.

É desnecessário citar alguma referência muito distante ou inacessível; o conhecido dicionário *Webster* será suficiente. Nesta publicação tão acessível, encontramos a palavra *distorcer* definida em parte como “torcer a forma natural ou comum” e a palavra *idealizar* em parte definida como “atribuir características ideais e de excelência a algo”. O primeiro é um termo mais amplo que não especifica que tipo de característica pode ser atribuída a um objeto, enquanto o segundo impõe um limite de características ideais e de excelência. Se a palavra ideal for tomada em seu sentido mais amplo, esse limite se tornará menos importante; mas na utilização comum, ideal e idealização têm a ver com “arquétipos de perfeição”.

“Em literatura e em arte”, o *Webster* define idealização especificamente como:

teoria ou prática que avalia representantes de valor subjetivos ou ideais ou ainda, aspectos de beleza mais do que qualidades formais ou perceptíveis aos sentidos, ou que afirmem o valor proeminente da imaginação contraposta a uma cópia fiel da natureza; – oposta ao realismo. Em discussões críticas, geralmente, pensa-se no idealismo com ênfase na imaginação como sendo a faculdade formadora ou seletiva por meio da qual a confusão e multiplicidade de detalhes da natureza e da vida humana são ordenadas pelo artista de acordo com um tipo preconcebido, ou um ideal, moral ou estético. Portanto, o produto da arte idealizada difere do produto da arte realista mais ou menos como um retrato difere de uma fotografia. Como foi enfatizado de diversas formas, pode, em um extremo, significar uma liberdade na manipulação dos fatos e uma restrição da realidade no interesse do ideal, enquanto no outro, pode diferir do realismo artístico apenas em uma observação mais apurada e na ênfase ao pertinente.

Portanto, idealização é um distanciamento das normas da natureza e, por conseguinte, uma distorção; mesmo que este afastamento restrinja-se a uma certa área, visto que é tão limitada pelo uso popular; pela definição, muito da limitação desaparece; pode-se dizer que ela é uma forma de distorção, ou, talvez mais precisamente, um motivo para a distorção. O processo vigente de dourar as formas naturais ainda é distorção.

VII – A distorção indispensável

A distorção é indispensável em todas as artes, autodenomine-se realista ou não. Entretanto, necessariamente, não precisa implicar fealdade, apesar de impli-

car uma modificação das formas da natureza. Pode implicar embelezamento como no código de estética grego. Exatamente como o pintor moderno que se delicia em pintar rostos contorcidos, os gregos desviaram-se da natureza quando retrata-ram, em vez da realidade, o ideal de beleza física em suas esculturas. A diferença de reação é óbvia. Aliás, a aceitação geral da arte grega é, sem sombra de dúvida, equivalente ao quanto é apreciada. As probabilidades são de que a idealização do corpo físico estimule uma satisfação sensual com muito mais frequência do que uma resposta estética. Serve, simplesmente, para obstruir os canais de percepção. Em grande medida, isso é verdade em toda a idealização; se ela não cessa com um apelo aos sentidos, normalmente apela para algum chavão moralista. Na procura de um escape desse beco sem saída, o artista moderno buscou uma maior utilização da distorção.

A distorção é ênfase ou eliminação de um objeto. Controla o ritmo produzido no trabalho artístico, por assim dizer, o ritmo interno relacionado à forma. Além do mais, estabelece o que podemos denominar de um ritmo externo, um ritmo que se estende para além do âmbito do trabalho artístico, originando a mais intensa experiência estética.

O ritmo externo baseia-se na memória do espectador e no seu conhecimento da realidade, assim como na representação que o artista faz da variação dessa realidade. Assim, durante o contato do espectador com o objeto, há estruturado dentro de si mesmo um ritmo poderoso, que é a raiz da experiência estética. Pode-se dizer, então, que o ritmo principal de qualquer composição é aquele que lida com uma variação da norma.

VIII – Distorcendo por causa do desenho

Arte e natureza são opostos irreconciliáveis. Por essa razão, movimentos e ritmos naturais são materiais inviáveis para a arte da dança. Têm seu lugar na educação e no jogo, mas não na arte.

O balé clássico empregou a distorção, em grande escala, no interesse do desenho. Ele tornou o corpo capaz de coisas contrárias à natureza e, assim, ampliou o alcance da sua forma estética. Entretanto, esta distorção foi apenas motivada pelas exigências da abstração e não pelo impulso interno de comunicar a experiência emocional que a motivou no bailarino primitivo, e que a motiva no moderno.

Então, ela esbarrou em um obstáculo, porque, por mais que tentemos, nunca podemos tornar o corpo totalmente abstrato. Qualquer movimento, por mais distante que seja da experiência normal, ainda transmite uma impressão relacionada com esse fato. Há uma resposta cinestésica no corpo do espectador que, até certo ponto, reproduz a experiência do bailarino; se o bailarino faz algum movimento sem a motivação do impulso interno, o espectador não experimenta nenhuma receptividade interna. É provável que tenha uma sensação de vazio, a não

ser pelo cansaço do esforço físico, ou talvez uma reação de desgosto pelo disforme, se houve contorção por mera virtuosidade. Se a forma por si mesma for capaz de intrigar o intelecto, pode valer a pena. Sem dúvida, há sempre a possibilidade de que o bailarino possa ser capaz de transmutar um código arbitrário de movimento em uma “idealização” do movimento natural, de forma consistente ou como base para uma crítica do movimento natural. Se isto puder ser feito, teremos uma vez mais uma grande arte do balé. Atualmente, a abstração sofre interferência do fato de que o bailarino é um ser humano com sentimentos, e o elemento emocional é destruído pelo fato de que o movimento é abstrato.

IX – Aspecto prático do desenho

O fato é que o desenho é uma forma de distorção. Desenho não envolve nenhum princípio esotérico estranho, apesar de haver uma afirmação constante em contrário. O artista menor, o mal versejador, gosta de criar uma aura em torno de si mesmo, para aparentar que é movido por alguma força sobrenatural, para colocar-se como sendo superior e estando à parte de seus colegas pela ação do destino. Aliás, não há nada absolutamente misterioso em arte, forma, ritmo, ou qualquer outro preceito estético. Questões de forma e de desenho fazem parte da vida diária de todos, que os praticam sem estupefação e sem preciosidade.

Até certo ponto, todo ser humano percebe que precisa ordenar suas ações e seu pensamento. Se não o fizer, será posto de lado não só por seus colegas mais alertas, mas também pelas leis da ordem que regem o universo. É natural, então, que uma percepção da perfeição da ordem abstrata no desenho puro deva despertar nele um reconhecimento de que o ritmo entre sua própria experiência e da apresentação do artista é a base da experiência estética. Equilíbrio, simetria, ênfase, continuidade, clímax, todos são elementos da vida diária – do andar e comer, vender e comprar.

Sem essa relação, a forma no sentido do desenho puro não teria participação na arte.

A forma em aspectos mais atenuados do que este do desenho puro é, obviamente, mais útil. É apenas a ordenação das partes. Tomemos alguns exemplos grosseiros, que não tratam, absolutamente, da experiência estética, mas de outros aspectos práticos da forma, e do desenho. Suponha que eu estenda o braço de forma que a mão fique no centro de um cata-vento e que, desse ponto central, mexa a mão nas quatro direções, na seqüência seguinte: norte, norte, leste, norte, sul, norte, oeste, leste, sul, sul, oeste, leste, leste, oeste, sul, oeste. A não ser que o observador seja excepcionalmente perspicaz, será incapaz de relatar o que fiz, ou quantas vezes passei em cada direção. Suponha, agora, que faça exatamente os mesmos movimentos em uma seqüência diferente, como a que se segue: norte, leste, sul, oeste, norte, leste, sul, oeste, norte, leste, sul, oeste, norte, leste, sul,

dinamismo e na metacinese. É impossível eliminar qualquer um desses elementos em qualquer momento, isto é, o bailarino não pode fazer um movimento que não ocupe tempo, não cubra espaço, não envolva energia e não tenha uma motivação.

Isto envolve mais do que aparenta. Tomemos, por exemplo, a questão do espaço. Estamos acostumados a ouvir, na velha escola, que o desenho de danças consiste de um plano de chão ou desenho horizontal e de configurações do corpo no espaço ou desenho vertical.

Isso seria perfeitamente satisfatório se o bailarino se movimentasse do lado de fora de um cubo, mas não é o que acontece. Ele é um instrumento tridimensional e move-se no espaço; isto é, seus movimentos não têm apenas comprimento e largura, mas também profundidade e espessura.

Nos antigos balés, o plano de chão era a única preocupação. Os bailarinos moviam-se em figuras intrincadas que, se desenhadas com giz no chão, representariam rosas e outros padrões elaborados. Supunha-se que ninguém procuraria desenhos em outro lugar que não nos caminhos que os pés faziam, mas, não obstante, o corpo estava levando consigo uma esfera potencial de espaço na qual podia mover-se e na qual estava movendo-se de fato, quer com intenção de criar desenho ou não. Além do mais, essa esfera espacial guardava uma relação definida com a totalidade do espaço, no qual a dança era executada, bem como com as outras esferas de espaço ocupadas pelos outros bailarinos.

Portanto, a questão espacial da composição é complicada. Nenhum movimento pode ser feito em uma linha; precisa ser feito em volume. No que concerne apenas a um bailarino, há campos separados de ações possíveis à cabeça, aos dois braços, às duas pernas – de fato, há um campo de ação específico onde quer que haja uma articulação corporal que permita uma mudança no espaço. A atenção pode ser focalizada sobre qualquer um desses campos de ação separadamente, ou reunidos em um só. A relação dos bailarinos com a totalidade do espaço também pode ser modificada à vontade. Onde mais de um bailarino esteja atuando, as possibilidades crescem em proporção geométrica. Com o acréscimo de bailarinos, outras possibilidades também entram em ação, como movimentos idênticos e expansão e contração da área do espaço destinada aos movimentos. Essa última consideração significa a escolha que existe entre colocar os bailarinos em uma relação tal em que suas esferas de movimento estejam separadas, ou que suas esferas de movimento sobreponham-se preenchendo, assim, apenas uma pequena parte do espaço total. Na direção de grupos isto é, freqüentemente, uma questão pouco considerada, que torna possível aos bailarinos interferirem, de forma inconsciente, com o outro e com o desenho geral, por causa de um planejamento espacial descuidado.

Além de todas essas coisas, há que ser considerado o tamanho dos vários movimentos, já que afetam a escala da composição bem como sua direção, uma questão de suma importância.

XI – Padrões de espaço-tempo

Se estes fossem todos o elementos de uma composição de dança, só seriam mais do que os de uma composição na maioria das outras artes, mas ainda há uma porção de outros.

Ninguém pode movimentar-se pelo espaço sem ocupar o tempo. Na verdade, ninguém pode nem sequer ocupar o espaço sem ocupar, também, o tempo, mas isto é forçar a questão para além dos limites da utilidade prática. Nessa conjuntura, entra a relação entre dança e música, mas pode-se refletir sobre as questões de desenho temporal um pouco à parte da música.

Padrões no tempo envolvem velocidade – isto é, a duração das unidades e sua razão de sucessão – periodicidade de acentuação e regularidade ou irregularidade dos intervalos entre a acentuação. A grande diferença entre composições temporais e composições espaciais está no fato de que as composições espaciais lidam com unidades mais ou menos fixas, enquanto as temporais não. A questão do espaço pode ser reduzida à colocação do corpo humano em relação a uma área específica. As composições espaciais unem seus elementos simultaneamente e, por isso, podem utilizar somente esses elementos, e tantos quantos os olhos possam ver em um instante. Essa limitação arbitrária não existe na construção de uma área de tempo específica. A composição temporal une seus elementos em seqüências e, desde que guardem relação entre si e com o todo, podem continuar indefinidamente.

Na dança, entretanto, nunca há uma situação em que um possa ser utilizado sem o outro. Como vimos no caso da composição espacial, não poderia haver algo como um desenho vertical e um desenho horizontal separadamente, de forma que não pode haver, na dança, desenho espacial e desenho temporal separadamente. Todos os padrões da dança precisam ser padrões de espaço-tempo. Ora, um padrão de espaço-tempo é algo bem diferente do que um padrão de espaço e um padrão de tempo funcionando juntos. Um cubo não é uma combinação de seis planos e de ângulos corretos; sua “cubicidade” reside na existência de uma nova dimensão. Uma esfera talvez seja uma ilustração mais adequada, porque apesar de ter largura e altura, não tem nenhum aspecto bidimensional; nenhuma superfície bidimensional, por assim dizer. No caso do cubo, sua “cubicidade” não sofre interferência do fato de ter superfícies planas completas em si mesmas, assim, na dança, pode haver padrões de espaço e padrões de tempo perfeitamente válidos; entretanto, esses padrões são meramente acessórios, como as faces do cubo. Ora, superfícies planas podem ser unidas sem formarem um cubo e, de forma semelhante, padrões de tempo e espaço podem ser reunidos sem formar padrões de espaço-tempo.

Infelizmente, isto acontece com frequência na dança, o que é apenas uma indicação de que o bailarino negligenciou ou ignorou as dimensões da sua arte ou

não percebeu a sua “cubicidade” essencial. Alguns bailarinos ignoram outras dimensões; existem, por exemplo, aqueles ditos musicais, ou propensos a ignorar padrões espaciais, e aqueles ditos pictóricos ou geométricos que ignoram, em algum grau, as exigências do desenho temporal.

Como vimos, os autores dos balés do séc. XV muito se satisfaziam em ignorar tudo, exceto o desenho de chão.

Enfatizemos novamente que as dimensões da dança são inseparáveis, a não ser em teoria. Sabemos que na geometria, quando dizemos que uma linha não tem nenhuma dimensão, a não ser o comprimento, estamos teorizando; o que queremos dizer é que no momento não estamos considerando nenhuma outra dimensão. Da mesma forma, na dança podemos considerar apenas uma dimensão por vez; podemos até mesmo enfatizar deliberadamente uma delas em detrimento das outras e no interesse de certos resultados na composição, mas não podemos criar uma dança sem, na verdade, utilizá-las todas.

Essas colocações parecem lugares-comuns e óbvias; entretanto, precisamos apenas olhar para a dança propriamente dita para ver como escaparam à atenção do criador. A metacinese e o dinamismo foram desconsiderados por séculos na dança clássica, e os padrões de espaço-tempo por décadas na, assim chamada, dança livre. Apenas com a ascensão da dança moderna todas as dimensões da dança começaram a ser apreendidas e realmente valorizadas.

XII – Acentuação e dinamismo

O elemento dinâmico encontra sua maior utilidade na acentuação. Sem variação na intensidade do movimento, as frases seriam muito embotadas e o ritmo seriamente limitado. Sem dúvida, é impossível fazer acentuações com repetições e contrastes e não com o aumento de energia, mas o acento mais simples e mais claro normalmente é o que enfatiza um elemento específico mais do que àqueles ao redor dele.

Além dessa questão de acentuação, o dinamismo é uma característica da qual a dança não pode ser privada, porque é impossível fazer um movimento sem alguma intensidade. A falta de uma gradação de intensidade não põe fim às considerações sobre o dinamismo, mas simplesmente produz monotonia dinâmica.

O bailarino com a maior fluidez de movimentos é o que tem o melhor controle dinâmico. É o controle do fluxo dos movimentos que possibilita imaginá-los como substância da dança. O dinamismo unificador precisará desempenhar um grande papel se em vez de ser um conjunto de posturas unidas como as contas de um colar, a composição for construída em um meio sólido, por assim dizer,. Que a composição estabelece seus próprios ritmos, isso também é verdade – ritmos mistos que oscilam entre tensão e relaxamento. É o dinamismo que controla a

frase muscular, isto é, a sucessão das variações no movimento executadas com um impulso muscular sustentado. Em repouso, isto é, em perfeito relaxamento do corpo, mas com tensão suficiente para sustentá-lo, temos algo como uma contraparte física do acorde tônico em música.

XIII- Forma e metacinese

Até aqui discutimos os aspectos puramente físicos da forma da dança. Com a metacinese, chegamos às suas considerações mais intangíveis, bem como às mais importantes. A habilidade ou a tendência do bailarino em usar os sobretons dos movimentos para comunicar sua intenção determina em grande parte – na verdade, quase totalmente – seu tipo de dança.

No ponto mais alto de seu desenvolvimento encontramos a, assim denominada dança expressionista, com Mary Wigman, como uma de suas ilustres representantes. Essa classe de dança é, com efeito, dança moderna na sua manifestação mais pura. A base de cada criação nesse meio reside na visão de algo na experiência de vida humana que toca o sublime. Sua externalização em alguma forma que pode ser apreendida pelos outros não deriva de um planejamento intelectual, mas do “sentir” com um corpo sensível. O primeiro resultado dessa criação e o surgimento de alguns movimentos totalmente autênticos estão tão ligados à experiência emocional, assim como o recuo instintivo está ligado à experiência do medo.

Nesse processo estão envolvidos movimentos que podem nunca ter sido vistos em uma dança, mas que, não obstante, são materiais fundamentais para essa criação especial. A criação estará completa quando esses movimentos houverem sido organizados em uma relação rítmica mútua, organização ainda ditada pela lógica do sentimento interno, mas, ao mesmo tempo, capaz de produzir uma reação estética no espectador. Esse tipo de dança, geralmente, é da maior simplicidade. Não pode tolerar ornamentações, porque isso iria apenas anular seu objetivo expressivo. Frequentemente, ela estabelece seus ritmos com grande clareza e, subsequentemente, toca apenas os picos em seu desenho, cabendo ao espectador preencher os espaços vazios e completar a forma. Depois de concluída essa tarefa, produz-se o tipo mais alto de reação estética.

Algumas vezes foi dito que falta variação à dança desse tipo, mas esta é uma afirmação falsa. Ela não revela a sua diversidade a alguns espectadores despreparados para vê-la, como o homem que procura os conhecidos “passos” e “maneirismos” e não aproveitará a variedade quase ilimitada diante dele, porque não sabe procurar nenhuma outra coisa.

A metacinese é algo empregado literalmente pela pantomima, geralmente em danças literal. A dança pantomímica ou literal não é dança pura, mas tende para a subdivisão da dança que chamamos de dramática.

Nas danças dessa subdivisão, as considerações a respeito dos padrões de tempo e espaço são quase irrelevantes. O processo da criação desenvolve-se por meio de uma série de incidentes geralmente relacionados a ações externas. Sua forma é determinada por leis dramáticas e o movimento serve a um objetivo secundário.

No outro extremo da dança puramente pantomímica, está o tipo de criação que obtém seus efeitos por meio de abstrações e ignora o máximo possível as considerações a respeito da metacinese. Entre esses tipos pode-se encontrar qualquer variação e todas são igualmente boas quando obtêm o resultado desejado.

Sem dúvida, nenhum bailarino, quando vai criar uma dança, senta-se e calcula todos os tipos de padrões, ritmos e dimensões com que vai trabalhar. A técnica de composição, como outras técnicas, não é de nenhuma utilidade até que seja aprendida e esquecida, ficando algo dela no processo. A parte retida é a parte útil, e ele não precisa se incomodar em levar o restante consigo, porque não o tomou para si.