



**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Maria Norma Duarte Rodrigues

**Uma leitura da arte da dança à luz da fenomenologia de Peirce:
a semiose do jogo entre técnica e espontaneidade**

Mestrado Acadêmico em Filosofia

São Paulo

2021

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Maria Norma Duarte Rodrigues

**Uma leitura da arte da dança à luz da fenomenologia de Peirce:
A semiose do jogo entre técnica e espontaneidade**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em **Filosofia** (área de concentração: Filosofia), sob a orientação do **Prof. Dr. Ivo Assad Ibri**.

São Paulo

2021

Banca Examinadora:

Dedicatória

Dedico todo meu trabalho ao Criador Inefável de todas as coisas!

À minha mãe Ester Duarte (*in memoriam*), por ser a mais bela
razão da minha existência, por todo apoio na minha educação
e incentivo aos estudos desde a mais tenra idade.
do meu pai Humberto Rodrigues (músico) (*in memoriam*),
fonte de inspiração para minha arte.

Dedico também aos meus queridos irmãos Nelma e José Carlos.

Afetuosamente, dedico aos meus amados sobrinhos
Bruno, Camila, Mayssa, Narla e Luna.

Com amor, dedico aos mestres do balé, especialmente, Ismael Guiser (*in
memoriam*), Yoko Okada e Luiz Augusto Ribeiro
por terem provocado em mim as origens das reflexões sobre a dança.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento: 001. Número do Processo: 88887.372040/2019-00

This Study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code. 001. Process number: 88887.372040/2019-00

Agradecimento

Nesses anos de mestrado, de muito estudo, esforço e disciplina, agradeço primeiramente ao Criador da minha existência por me manter firme neste caminho que irá me levar a realização dos meus sonhos. Especialmente agradeço aos meus pais, Humberto e Ester que me proporcionaram uma boa infância e formaram os fundamentos do meu caráter. A eles, sou eternamente grata por tudo que sou, por tudo que consegui conquistar e pela felicidade que sinto neste momento.

Ao concluir esta Dissertação sou inteiramente grata ao meu ilustre orientador, Prof. Dr. Ivo Assad Ibri, especialmente por toda paciência e atenção que dedicou durante todo o processo da minha pesquisa, me apoiando e me estimulando nos momentos mais difíceis, com sensibilidade, inteligência, sabedoria, disciplina e, sobretudo, generosidade. Principalmente, obrigada por sempre ter acreditado e depositado sua confiança em mim ao longo de todos esses anos de trabalho, que se iniciaram ainda na graduação. Ao sempre presente professor e filósofo Ivo Ibri, toda minha deferência, admiração e gratidão.

Agradeço de todo coração, às queridas professoras Dra. Eluiza Bortolotto Ghizzi, e especialmente, à Dra. Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas pela hora de partilhar da sua amizade. À essas duas grandes mestras, toda minha admiração e deferência, por terem generosamente compartilhado comigo os seus conhecimentos, contribuindo para o amadurecimento deste estudo ao ter me dado a honra de participar do exame de qualificação, contribuindo novamente para o desenvolvimento de minha formação. Dirijo também um especial agradecimento aos professores que cordialmente aceitaram o convite como membros suplentes da banca, a querida professora Dra. Monica Aiub e o professor Dr. José Luiz Zanette.

Imensa gratidão aos amigos que fiz desde 2017 entre os membros do Centro de Estudos de Pragmatismo, do Programa de Estudos de Pós-Graduação em Filosofia da PUCSP (dirigido com destreza e sensibilidade pelo Prof. Ibri), com os quais tive a honra de poder intensificar o aprofundamento da minha pesquisa, através dos diversos Encontros Internacionais sobre Pragmatismo na PUCSP.

Presto deferência e agradecimentos especiais aos queridos membros do Grupo de Pesquisa de Pragmatismo e Estética do CEP-PUCSP, cujas reuniões sempre foram fonte de troca, de entusiasmo e de mútuo aprendizado, especialmente aos queridos professores Dr. José Luiz Zanette e a Dra. Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas que com maestria e sensibilidade guiam nossas reuniões.

Meus sinceros agradecimentos à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, particularmente a todos os professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, por terem me dado a oportunidade de desenvolver este mestrado e sobretudo, por terem me concedido uma bolsa de estudos CAPES, com a qual pude me dedicar com toda intensidade a esta pesquisa. Agradeço ainda, em especial, ao sempre atencioso Sr. Marcos Aurélio, assistente de coordenação do Curso do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia.

RESUMO

O presente estudo destaca a influência dos conceitos de Arte, Técnica e Inspiração, presentes no fenômeno da dança sob a perspectiva periférica da filosofia da Antiguidade em Platão no diálogo de Sócrates com Íon, à luz da tríade categorial de Charles Sanders Peirce. Esse trabalho propõe uma reflexão no âmbito de uma filosofia da dança que contribua para uma abordagem acerca de questões existentes desde a Antiguidade até os dias de hoje. Buscamos compreender as singularidades no processo de criação dos artistas da dança, onde a disposição fenomenológica e ontológica de instâncias particulares incide diretamente nas de caráter universal. Pretende-se, a partir daí, alcançar a compreensão a respeito do conceito de *deliberação* e suas implicações no que tange à escolha e a ponderação da habilidade da técnica das “linguagens” das danças, no que diz respeito a predicados referidos *ao peso* em detrimento da leveza. Trata-se, portanto, de elevar a experiência estética da dança como uma metáfora acerca do *humano* que diante da alteridade caracterizadora de sua existência, constrói, no interior dessa arte, sua típica poética.

Palavras Chaves: Categorias peircianas. Charles Peirce. Dança artística. Fenomenologia da dança. Inspiração artística. Técnica da dança.

ABSTRACT

This study highlights the influence of the concepts of Art, Technique and Inspiration present at the phenomenon of dance under the peripheral perspective of the ancient philosophy of Plato in the Dialog Ion, by emphasizing the categorical triad of Charles Sanders Peirce. This work proposes a reflection regarding the scope of a philosophy of dance that contributes to an approach on the questions existing from antiquity until today. We seek to understand the singularities of the process of creation of dancing artists, by focusing on a phenomenological and ontological disposition of particular aspects connected to a universal character. We intend to achieve the understanding of a concept of deliberation and its implication on what is related to the choice and consideration of the ability of the technique of languages of dances in what regards the referred predicates of lightness. It is about an elevation of the aesthetical experience from dance taken here as a metaphor regarding the human in relation to the otherness that characterizes his existence, building inside that art, his typical poetic.

Keywords: *Artistic dance. Artistic inspiration. Charles Peirce. Dance phenomenology. Dance technique. Peircean categories.*

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Matisse, La danse, 1909.....	12
Figura 2: Dança Sufi: o ritual sema da ordem dos Dervishes	24
Figura 3: Kuarup: A Celebração Xinguana da Memória Ancestral Indígena	25
Figura 4: Ballet Stagium leva 'Kuarup' no Teatro Municipal (SP).....	28
Figura 5: A musa da dança (Terpsichore)	37
Figura 6: Apolo de Belvedere.....	38
Figura 7: Ânfora com Dioniso com duas mênades.....	39
Figura 8: Dança na Idade Média: nobres.....	40
Figura 9: Dança na Idade Média: populares	40
Figura 10: Basse danse (dança da corte), séc. XV.....	41
Figura 11: Dança da corte de Catarina de Médicis, séc. XVI	42
Figura 12: Baile dos ardentes - iluminura da Duquesa de Berry, séc. XV.....	43
Figura 13: Balairina no diagrama de Vaganova	44
Figura 14: Representação do espaço da dança no palco de um teatro tipo italiano.	45
Figura 15: Comedie dell' Arte.....	47
Figura 16: Pierre Beauchamps na quarta posição de ballet	48
Figura 17: Luiz XIV- O Rei Sol	49
Figura 18: Maria Taglioni dançando La Sylphide, c. 1832.....	52
Figura 19: Isadora Duncan	55
Figura 20: Martha Graham	57
Figura 21: Night Journey.....	60
Figura 22: Os touros de Picasso	62
Figura 23: Merce Cunningham.....	63
Figura 24: Mary Wigman	67
Figura 25: Kurt Jooss.....	67
Figura 26: Rudolf Von Laban.....	68
Figura 27: Pina Bausch.....	70
Figura 28: Lago dos Cisnes	74
Figura 29: Três Graças (detalhe de “Primavera” de Botticelli, séc. XV).....	76
Figura 30: O jovem Baryshnikov	84
Figura 31: Baryshnikov na maturidade	84

SUMÁRIO

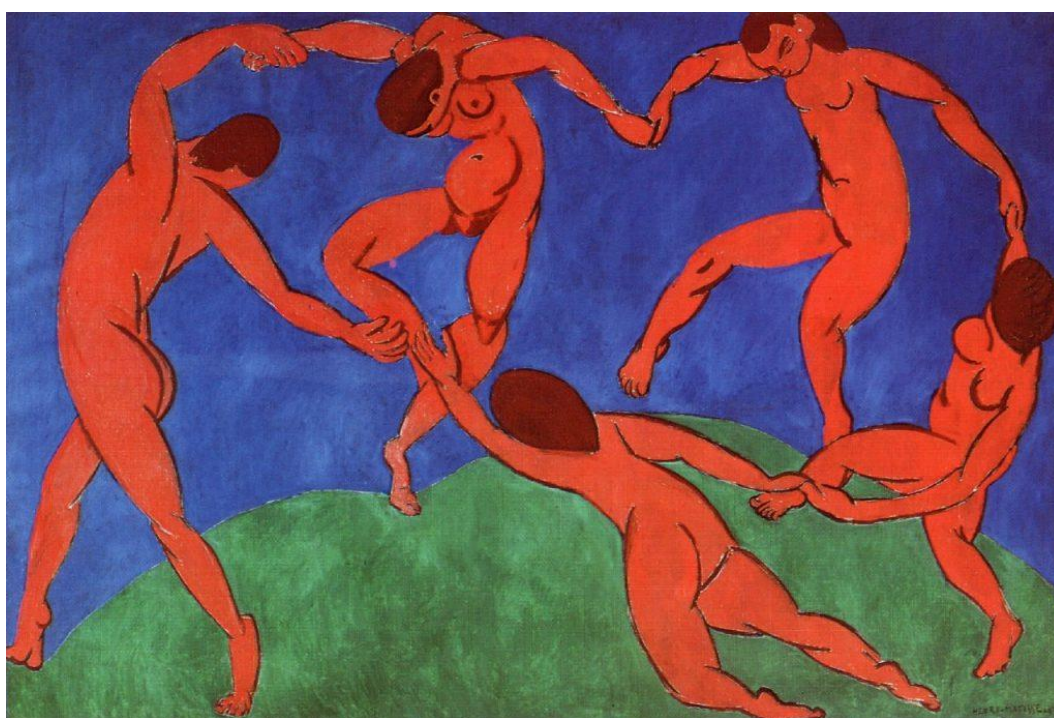
INTRODUÇÃO	12
1. A ARTE DA DANÇA COMO TÉCNICA E INSPIRAÇÃO.....	20
1.1. Da inspiração artística em Platão à luz das categorias peircianas	20
1.2. Danças espirituais e religiosas.....	23
1.2.1. <i>A dança Sufi</i>	23
1.2.2. <i>A dança Kuarup.....</i>	25
1.3. Corpo como instrumento e canal de inspiração	28
1.4. A compreensão semiótica sobre a ação da dança.....	30
1.5. A consciência do <i>cronos</i> na criação do movimento na dança	31
2. HISTÓRICO DA DANÇA NO OCIDENTE.....	33
2.1. Da Grécia Antiga ao Balé Clássico	33
2.1.1. <i>A dança na cultura grega da Antiguidade</i>	35
2.1.2. <i>Dança erudita e dança popular na Idade Média.....</i>	40
2.1.3. <i>O balé da corte na passagem da Idade Média para o Renascimento.....</i>	42
2.1.4. <i>A influência do Renascimento italiano no balé</i>	43
2.1.5. <i>A dança geométrica do solo.....</i>	44
2.1.6. <i>Morel: o primeiro empresário da dança</i>	45
2.1.6.1. <i>Molière e o gênero dos balés nas comédias.....</i>	46
2.1.7. <i>Luiz XIV e a Academia Real da dança no Barroco</i>	47
2.1.8. <i>O século XVIII: momento crucial para a dança.....</i>	49
2.1.8.1. <i>Noverre: o grande crítico e reformador do balé de ação</i>	50
2.1.9. <i>Século XIX: a chegada do balé na Rússia</i>	53
2.2. A dança moderna, pós-moderna contemporânea	53
2.2.1. <i>Isadora Duncan</i>	53
2.2.2. <i>Martha Graham.....</i>	57
2.2.2.1. <i>A dança da idade da angústia.....</i>	59
2.2.3. <i>A visão trágica de Graham</i>	60
2.2.4. <i>A importância da técnica em Graham.....</i>	61
2.2.5. <i>A dança pós-moderna e contemporânea de Cunningham.....</i>	63
2.2.6. <i>Pina Bausch e o tanzteater [dança teatro]</i>	65

2.2.6.1. <i>Pina Bausch: misteriosa e familiar</i>	69
2.2.6.2. <i>O arrebatamento dionisíaco em Pina Bausch</i>	70
3. A DANÇA COMO OBJETO DA ESCOLHA: IDEAL DA LEVEZA VERSUS A REALIDADE DO PESO	71
3.1. As categorias fenomenológicas peircianas na dança	71
3.2. A técnica na dança como experiência de segundidade à luz do conceito ‘deliberação’ em Aristóteles	72
3.3. A dança e a ilusão da abstração do peso em detrimento da leveza	73
3.3.1. <i>A elevação do salto como elemento transformador</i>	75
3.3.2. <i>O arrebatamento necessário</i>	75
3.3.3. <i>O peso e a gravidade representados pela alteridade da Segundidade</i>	76
3.3.4. <i>A produção dos gestos gerados pelos interpretantes</i>	77
3.4. O ideal em oposição à realidade do comum	79
3.4.1. <i>A bailarina como ideal da mulher perfeita</i>	80
3.4.2. <i>O academicismo e o paradoxo do virtuosismo versus sentimento</i>	82
3.4.3. <i>Baryshnikov e Stravinski: criação, interpretação e inspiração</i>	83
3.4.4. <i>O elemento da poesia na dança</i>	86
3.5. A celebração da vida pelo resgate da primeiridade à luz do conceito ‘dionisíaco’ de Nietzsche	91
 CONCLUSÃO	 94
 REFERÊNCIAS	 98

INTRODUÇÃO

Henri Matisse (1869 – 1954), representa a dança em uma de suas obras mais importantes na qual figuras nuas dançando em roda parecem fazer referência a algum ritual. A propósito, a pintura parece revelar o apreço do artista moderno por manifestações culturais ditas primitivas. A dança de maneira pertinente e adequada ilustra a capa da obra *Arte Moderna* do historiador da arte italiano, Giulio Carlo Argan (1909 – 1992).

Figura 1: Matisse, *La danse*, 1909.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/La_Danse_\(Matisse\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/La_Danse_(Matisse))

O desejo de compreender as relações que implicam o corpo através da dança surgiu como possibilidade de estabelecer uma linguagem estética que seja subsidiada pela filosofia para aprofundar as reflexões que dizem respeito a fenomenologia desta arte. Este é o motivo que conduz esta dissertação. Isto se deu como causa do fator primordial empírico da vivência em dança desta que vos fala. Assim sendo, concomitantemente ao percurso acadêmico de uma graduação em Filosofia, abriu-se um caminho de grandes possibilidades para este inusitado encontro com muitos questionamentos em relação a tal expectativa já que comumente a linguagem é pensada como opção do intelecto

conservatório de significados e “como fixo suporte”, refere-se à acomodação de sentidos claros e precisos.

Antes é preciso conhecer o contexto social e cultural do objeto que se refere a dança, pois este trata da arte do corpo como experiência estética de infinitas possibilidades de movimentos em harmonia com a música, ou seja, expressividade de gestos em livre criação que, em sua origem são espontâneos. Assim, consideraremos a seguir a ideia segundo a qual há coisas no mundo que a linguagem lógica não alcançará. Nesse sentido, Pina Bausch¹ nos diz: “O corpo diz o que as palavras não podem dizer”.

Então, sob a luz da polissemia de múltiplos sentidos evitaremos um discurso analítico sobre aquilo que a lógica não pode ser capaz de nomear. Cito Ibri, que, dentre as contribuições presente em *Desenvolvendo uma semente peirciana: A arte e as coisas sem nome*, questiona “Seria, então, a arte uma geradora de signos, em todas as suas manifestações, capaz de devolver ao homem formas de dizer o que não mais pode ser dito pela linguagem lógica?” (IBRI, 2016, p. 162).

Em seguida, observaremos que, sem precisar das palavras, o dançarino sente a vibração do som, e se expressa através da experiência estética da beleza audível da música, que, por assim dizer, é a geradora da produção dos gestos que vão surgir espontaneamente. Com efeito, fica impossível separar a dança da música, pois, mesmo que o coreógrafo não queira usá-la como fonte de inspiração para sua obra, a música subsistirá na imaginação criativa, subjetivamente, como essência intrínseca do dançarino. Portanto, observa-se que, nesse sentido, desde a mais tenra idade, o sentimento da música e da dança acompanham o homem. Na medida em que “a dança é união. União do homem com seu próximo. União do indivíduo com a realidade cósmica. A dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. Encontramos na dança essa dupla significação que está na origem de toda atividade humana.” (BÉJARTE apud GARAUDY, 1980, p. 8). Portanto, não pretendemos reduzir movimentos em palavras, mas buscar aproximações entre a experiência da dança sendo subsidiada através do conceito filosófico. Nossa reflexão será lida através do crivo fenomenológico de Charles Sanders Peirce (1839 – 1914). Tendo

¹ Coreógrafa e bailarina alemã, Philippine Bausch, 1940 – 2009. Seu nome é associado diretamente à sua condição de criadora de Dança – Teatro contemporânea

em vista, assim, a sedimentação de um panorama no qual a dança anuncia-se enquanto condição de possibilidade de uma ressignificação semiótica.

Assim, tentaremos compreender a força criadora da ideia de polissemia no âmbito desta arte, desse modo, investigar-se-á sua natureza no que diz respeito ao objeto da própria dança -, que vai aparecer sob a forma dos interpretantes, que, por sua vez, são gerados como causa da multiplicidade dos vários significados contidos numa poética do gestual em diferentes movimentações que dizem respeito às particularidades das diversidades nas suas qualidades de sentimentos contidos nas danças.

Como resultado nosso plano consiste em aproximar a proposição do tema exposto ao inventário categorial peirciano (IBRI, 2016). Especialmente, no que toca à faceta fenomenológica das três categorias que definem os modos da existência; Primeiridade, Segundidade e Terceiridade. De modo tal que possamos assim sedimentar possíveis diálogos relevantes ao viés crítico do filósofo norte americano diretamente voltado para a arte da dança. Nas palavras de Ibri:

Estou convicto, devo enfatizar, de que a chave da filosofia de Peirce está na plena compreensão de suas categorias – elas estruturam todas as doutrinas que constituem o sistema teórico do autor. Nelas, a propósito, se encontram este dueto de contínuos de *possibilidades* e de *relações*, ambos associados a um mundo de existências povoado de coisas particulares.(2016, p.157)

Em conformidade com Ibri, seguiremos este dueto de contínuos de possibilidades e de relações pelo qual o dançarino representará o meio no qual aparecerá o fenômeno da dança, bem como observaremos que, a chave da compreensão da filosofia de Peirce está contida naquilo que o filósofo propõe como uma metafísica científica, ou seja, um modo de conceber uma teoria com base na própria experiência da realidade. Assim, tal realidade no seu sistema de ideias é criada a partir da tríade categorial que compõe o arcabouço fenomenológico do mundo composto por três pilares, a saber, acaso, existência e lei. Correspondendo assim as três categorias, Primeiridade, Segundidade e Terceiridade, na qual, a primeira categoria é a supressão do pensamento que rompe com a dualidade do ego – não ego, por assim dizer tudo que é imediato, pois trata do caráter original, isto é, tudo que é espontâneo sem relação com o *chronos*. Então, a Primeiridade corresponde ao acaso e a criatividade. “O caráter de Primeiridade da qualidade de sentimento é dado pela

ruptura com o tempo.” (IBRI, 2015, p. 34). A segunda categoria diz respeito à alteridade em relação ao outro, isto é, trata da dualidade do conflito com o próprio tempo. Assim sendo, a Terceiridade é aquela categoria que faz a mediação constitutiva de leis e hábitos inteligência e conhecimento, pois trata da coabitação dos interpretantes. Assim, o filósofo nos diz:

[...] Para qualquer uma das ciências especiais, experiência é aquilo que é diretamente revelado pela arte observacional daquela ciência. A interpretação em si mesma é experiência. [...] em alta filosofia, a experiência é o inteiro resultado cognitivo do viver, e ilusões são, para este propósito, tão somente experiências quanto são as percepções reais. Com este entendimento, processo fazendo evidente a seguinte proposição: Todos os elementos da experiência pertencem a três classes, que uma vez que são melhor definidos em forma de números, podem ser denominados por *categorias cenopitagóricas* [*Kainophythagorean categories*]” (CP 7.527 – 7. 528 [s.d.], grifos do autor apud DANTAS, 2019, p.60).²

Com isto posto, nossa intenção será esmiuçar as particularidades e universalidades da experiência estética, com ênfase para o âmbito específico das “linguagens” das danças, de modo que tais experiências em dança possam refletir seus aspectos fenomenológicos sob a ótica da teoria das categorias de Peirce. Nesse sentido, Ibri sugere que condição de possibilidade para pensar seja: “uma metáfora oriunda do vocabulário da química” pode servir de ilustração para mostrar a existência de uma abertura pronta para ser investigada na filosofia legada por Peirce, isto, é, “um *corpus teórico com valências abertas*.” (IBRI, 2016, p.154). Com isto posto, poderemos pensar na hipótese de que, tais *valências* podem favorecer às pesquisas, no que diz respeito a tríade categorial sendo observada, dentro do próprio contexto existencial, pelo qual ocorre o fenômeno da arte da dança. Isto é, nos estúdios corporais, nas salas de aulas de danças, nos palcos, teatros, bastidores dos espetáculos e camarins, bem como dos espaços entre as coxias, e, sobretudo, no âmbito dos sentimentos que são gerados durante os processos coreográficos e ensaios dos bailarinos, assim como também sobre aquilo que diz respeito a experiência de contemplação do espectador. As vivências em dança acontecem em vários âmbitos subsidiando os sentimentos dos dançarinos e do público assim como

² “Na 5ª Conferência de *Harvard*, proferida em 30 de abril de 1903, Peirce expõe que as três divisões da Filosofia são: Fenomenologia, Ciências Normativas (Estética, Ética e Lógica) e Metafísica. (CP 5. 121 [1903]). Nesta direção, Peirce discorre acerca da experiência no âmbito dos estudos filosóficos, e em específico no que ele denomina de ciências especiais.” (DANTAS, 2019, p. 60.)

também, de todos aqueles que estiverem envolvidos com a apresentação, de modo que, formarão ideias complexas dentro de um sistema filosófico devidamente conectado com as categorias da experiência de Peirce. Nas palavras de Ibrí:

A consecução do entendimento de uma lógica da descoberta em Peirce requer os pressupostos de que as ideias que entrecem um conceito heurístico associam-se numa ambientação de liberdade típica da Primeiridade. Nenhuma regra de princípio se interpõe como condicionante na formação de uma nova ideia. (IBRI, 2006, p.3).

Desse modo, propomos que a dança possa ser pensada como livre condição de possibilidade de reflexão sobre novas descobertas a partir destas aberturas, na medida mesmo em que a dança possa ser compreendida como livre idealidade do espírito que é imediatamente materializada pelo corpo dançante na qual o *ícone* desse movimento é representado pela primeira categoria. Isto significa o elo afetivo entre o signo e o objeto. Daí, a primeira percepção diante da coreografia vai ser aquela experiência estética da qualidade do sentimento de Primeiridade [*Firstness*]: “[..] a Primeiridade é o modo de ser daquilo que é como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa.” (CP 8. 328[1904]).

Assim sendo, Dantas sintetiza:

Em síntese, portanto, primeiridade diz respeito àquela experiência do mundo do puro sentir as qualidades de sentimento na imediatez da presentidade, sem relação com nada, sem limitação nem tempo, nem espaço, por isso a primeira categoria é pura liberdade, por isso a primeiridade pode ser definida como categoria da possibilidade, e do modo de ser do acaso. Pois se; “Uma qualidade de sentimento pode ser imaginada sem que haja qualquer ocorrência. É uma mera possibilidade que segue sem absolutamente nenhuma realização.” (CP 1.304[1904]), uma qualidade de sentimento é hipotética e pode ser apenas imaginária, antes, pode ser oriunda do puro devaneio imaginativo. (DANTAS, 2019, p.66).

Reiteramos que é possível inferir a originalidade da dança na primeira categoria como fruição de arte no momento mesmo em que ela é pensada como liberdade em originalidade e espontaneidade, ou seja, unidade polissêmica de infinitos significados.

Não obstante, podemos dizer que a dança flutua numa dimensão onde se torna evidente sua relação com o devaneio, assim como também há evidência da particularidade da existência de sua relação com o meio onde atua habitualmente, mantendo regularidade, disciplina e ordem. Nesse sentido, Helena Katz nos fala sobre a escrita singular e o saber sensível das formas da dança de Pina Bausch:

Toda invenção exige novos equilíbrios. Mas há quem se deleite sem julgar e há quem julgue sem se deleitar, na voz de Goethe. No trânsito de sentidos que promove, Pina Bausch encapsula na sua escrita singular o saber sensível das formas. Lúcido e Lúdico, lógico e analógico como um fazer que é, antes de tudo, um saber. Unidade feita de pluralidades, esta dança-ato flutua num território artístico onde todas as evidências estão perdidas. (KATZ apud HOGHE, WEISS e BANDONEON., 1980, p.9).

Configurou-se assim uma afirmação segundo a qual a dança está diretamente conectada com as três categorias. Nesse sentido, onde as formas da sensibilidade são lúdicas e lúcidas ao mesmo tempo trazemos para subsidiar a reflexão sobre a arte do corpo outro texto famoso de Peirce. *A Neglected Argument for the Reality of God* (CP 6.452-493). Aqui, Peirce desenvolve a ideia de Schiller de *devaneio* [*musement*]. Nas palavras de Ibri:

[...] como aquele estado da mente que se subtrai o tempo, criando na consciência um hiato entre passado e futuro, onde desfilam diante dos olhos os três universos da experiência, subsumidos às três categorias. O primeiro evidencia as qualidades na sua diversidade; o segundo; a existência das coisas na sua particularidade e o terceiro aquele aspecto de ordenação permanência e regularidade das qualidades das coisas mediante a relação entre os dois outros universos. (IBRI, 2016, p.3-4).

Daí, esmiuçando o momento mesmo em que comparece a consciência do *índice*, observa-se aquela indicação daquele encontro com o objeto da diversidade de coisas. Este representa o legado cultural das diferenças, gerando assim o impacto bruto diante das particularidades dos estilos, pois, nesse sentido, há um pensamento que compara e julga dentro da consciência que corresponde a esta ideia, que, por sua vez, indica a alteridade. Com efeito, esta é a experiência que vai corresponder à segunda categoria, ou seja, Segundidade [*secondness*]: Nesse sentido, segue-se que existem distinções entre os

elementos da primeira categoria e os elementos da segunda categoria. Assim, nos diz Dantas:

A primeira distinção é que qualidade de sentimentos (elementos de primeiridade) não se confundem com fatos; estes sim, componentes legítimos de segundidade. Isto é, uma qualidade de sentimento não é um existente, as qualidades de sentimentos “aparecem” nos fatos, enquanto coisas externas, mas não se confundem com os fatos particulares, a qualidade não é o que existe, é tudo que pode vir a existir, ou não, diz Peirce que: “O primeiro é irreduzível ao fenômeno” (CP 5. 83[1903]). (2019, p.67).

Nesse sentido, as qualidades de sentimento fazem parte da primeira categoria. Entretanto, a sensação, mesmo sendo imediata, é um elemento da segunda categoria, na medida em que exige uma reação da alteridade. Assim sendo, a sensação está associada aos cinco sentidos,” que são os meios pelos quais a consciência toma contato com o mudo externo” (DANTAS, p. 69). Com efeito, a sensação imediata da dança diz respeito aos sentidos do tato, da visão e da audição. Ação e reação conscientes no espaço e no tempo, isto é, na memória. Representação imediata da segunda categoria: “Sensação e volição sendo assuntos de ação e reação se relacionam com coisas particulares.” (CP 1. 341 [c.1895] CP 6. 19 [1891]). Assim nos diz Dantas que Peirce ensina que:

[...] embora a sensação contenha um elemento de primeiridade – o sentimento – ela continua como elemento fundante de segundidade: “A sensação tem duas partes: a primeira é o sentimento, e a segunda, o sentido de sua assertividade, no meu ser sendo convencido a tê-la. A consequência é que ter uma sensação não é a mesma coisa que lembrar dela. (CP 7. 543[s.d]) (DANTAS, 2019, p.69).

Nesse seguimento fenomenológico das categorias, o *símbolo* é aquele modo que vai tratar da mediação feita pelo hábito através do tempo, esta representação da experiência trata da terceira categoria, que é mediadora, ou seja, Terceiridade. Nas palavras de Peirce:

Parece, portanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou

outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE, 2015, p.14)

Certamente seguimos com a consciência deste caminho em que o sentimento da nossa arte é compreendido no instante do tempo sem a interrupção do pensamento. Entretanto, há uma consciência do próprio ato, que envolve o fato da realização. Assim ensina o filósofo norte americano, pois a síntese de tudo é a reflexão acerca da junção entre *tempo, aprendizado e pensamento*.

Com isto posto, nossa intenção passará a evidenciar o aspecto que subsidiará perifericamente o nosso estudo. Isto é, a condição de possibilidade de um arranjo coesivo entre a tríade categorial dos modos da existência e um possível diálogo com a tradição filosófica da Antiguidade.

Corroboramos assim nossa perspectiva entre a filosofia e a dança na intenção de construir elos teóricos suficientemente fortes entre Peirce e a tradição helenística em vista do aprofundamento da natureza ontológica e fenomenológica de nosso objeto de pesquisa, isto, é, como será a natureza da dança pensada à luz de alguns conceitos de Platão e Aristóteles³. No primeiro momento, a arte da dança será refletida a partir dos conceitos de *arte, tékhne, produção (poíesis), movimento (kinêsis), forma (projeto presente na mente do artista)*. Nessa perspectiva, nossa tentativa discorrerá sobre os efeitos dos tais conceitos nos dias de hoje, na medida mesma em que, ao associá-los com a dança, possa haver uma oportunidade de relacioná-los com as três categorias da experiência. Assim, nossa meta será a descoberta de tais possibilidades de dialogar em face da natureza ontológica e fenomenológica da arte em questão, ou seja, a dança.

³ Platão (428 a.C. 347 a. C). Mais dois mil anos já se passaram desde o dia em que Platão ocupava o centro do universo espiritual da Grécia e em que todos os olhares convergiam para sua Academia, e ainda hoje se continua a definir o caráter de uma filosofia, seja ela qual for, pela sua relação com aquele filósofo. JAEGER Werner. **PAIDÉIA A Formação do Homem grego**. Tradução: Artur M. Parreira. Martins Fontes. São Paulo. 2003. p. 581. Aristóteles nasceu em (384 – 383 a. C.), em Estagira, colônia jônica, situada ao norte da Grécia, perto do reino da Macedônia.

1. A ARTE DA DANÇA COMO TÉCNICA E INSPIRAÇÃO

Na verdade, todos os poetas épicos os bons poetas não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; igualmente os bons poetas líricos, tal como os coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si, quando compõem esses belos poemas; logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas bebem nos rios o leite e o mel mas não, quando estão na sua razão, e é assim a alma dos poetas líricos, segundo eles dizem.

(PLATÃO, *Ion*, pp.40-41).

1.1. Da inspiração artística em Platão à luz das categorias peircianas

A inspiração no sentido do gênio artístico do dançarino será desenvolvida sob a perspectiva do pensamento de Platão no diálogo de Sócrates com Íon, à luz das categorias peircianas. Num primeiro momento de nossa especulação sobre a citação acima do diálogo de Platão, enfatizaremos as delimitações e acepções das palavras *arte* e *tékhne* como pontos importantes para nossa tese. A palavra grega *tékhne* está presente no diálogo supracitado e é traduzida para o português como “arte”. Além disso, o presente estudo busca promover reflexões que contribuam para a compreensão dos conceitos da antiguidade acima citados situados como ponto de partida para resolver problemáticas contemporâneas concernentes ao âmbito da dança que continuam pertinentes nos dias de hoje, tais como, arte, inspiração talento e técnica. Primeiramente, faço uma reflexão promovida pela minha experiência como dançarina. Dessa forma, parto da análise realista da fenomenologia das três categorias de Peirce como luz para refletir os conceitos da filosofia clássica.

Em conformidade com a jornada de Pesquisa em Arte de 2015 promovida pela UNESP, podemos ver o que diz Lucia Dantas em seu artigo: *Tékhne e Inspiração na prática artística: interfaces entre o Íon de Platão e o Ato criativo de Duchamp*:

Mas o entendimento da distância dos significados da acepção da palavra na época de Platão e do que hoje entendemos pela expressão é fundamental para evitar leituras apressadas e por vezes equivocadas do sentido do texto como um todo. (DANTAS, 2015, pp. 911 – 912).

Com efeito, para evitar leituras equivocadas, bem como possíveis anacronismos dos diálogos de Platão, é fundamental pesquisar as origens da filosofia clássica, a fim de que haja maior possibilidade de compreensão a respeito de questões centrais existentes no âmbito do *pathos*, ou seja, da “*inspiração poética*” em favor da tensão que é gerada pela *tékhne*, a saber, (habilidade no fazer), por exemplo, a técnica da dança adquirida através do hábito de praticar e, da inspiração que surge espontaneamente.

Com base numa associação adjacente acerca do referido diálogo platônico entre Sócrates e Íon, buscamos compreender na ontologia⁴ da dança aquilo que *inspira* a intuição do dançarino através da *musa* a favor do estado de *ignorância* epistemológica sobre o conceito de técnica. De modo que reiteramos a consistência de nossa proposta observando a natureza ontológica do objeto dança, subsidiada pela tríade categorial fenomenológica de Peirce, na medida em que, possa haver uma relação de convergência entre as duas filosofias. Tendo em vista que, o arcabouço fenomenológico de Peirce já se encontra na rota que aqui pretendemos trilhar evidenciaremos que, o conceito de entusiasmo do gênio artístico do Íon será análogo a inspiração do dançarino e corresponderá à categoria da Primeiridade, que, por sua vez, diz respeito a ideia daquilo que é imediato, pois é uno com o mundo, portanto, pura possibilidade do indeterminado. Trata-se da experiência estética que propõe a qualidade do sentimento maravilhado e espontâneo, que, por estar fora de si, dada a inspiração das musas, se ausenta do mundo real. Nesse sentido, não possui nenhum diagrama que seja ditado pela lógica. Nas palavras de Ibri: “Na ausência de alteridade, a consciência pode fruir os fenômenos na sua pura qualidade. E assim, ter com eles uma relação de unidade em que a dualidade ego/não ego se desfaz” (IBRI, 2011, p.210), pela qual a dança representará a presença unificada da natureza humana e do divino.

⁴ Na Filosofia, o termo Ontologia possui sua origem na Metafísica, segundo Aristóteles é a Filosofia Primeira que trata do estudo do ser enquanto ser. Apropriando-se da obra de Chauí (2003), a palavra ontologia é formada por outras duas: *onto* que significa o ser e *logia*, estudo ou conhecimento do ser, dos entes ou das coisas tais como são em si mesmas, real e verdadeiramente. Texto do artigo Ontologia: o termo e a ideia. Marcelo Schiessl- schiessl@ig.com.br Universidade de Brasília. 429 – Texto do Artigo – 1234 – 1 – 10 – 2007 1206. p. 3. <https://periodicos.ufsc.br>

Com efeito, esta é uma das medidas que nossa tese busca para compreender as singularidades dos processos de criação dos artistas dançarinos, as predisposições fenomenológicas e ontológicas do particular permitem abordagens do universal em todas as épocas, ainda que a distância do tempo cronológico mude o significado do conceito, pois o objeto de estudo especulativo será o mesmo no que se refere à dança como ação refletida no comportamento do ser humano em relação à natureza e seus deuses em todas as épocas. Nas palavras de Garaudy:

A própria palavra dança, em todas as línguas europeias – danza, dance, tanz- deriva da raiz *tan* que, em sânscrito, significa “tensão”. Dançar é vivenciar e exprimir com o máximo de intensidade a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses. (1980, p.14).

Por certo, este estudo busca esboçar um estatuto fenomenológico da relação do ser humano com a arte da dança e seus deuses, levando-se em consideração a continuidade através dos séculos, na medida mesma em que o *continuum* desse fenômeno provoca no ser humano sentimentos que são iguais e universais para todos. Portanto, são reais desde a Antiguidade até os dias de hoje. Assim como também, a dança está associada ao mito e tem função de “linguagem” nas sociedades de tradição oral, pois possuem muitos sentidos na história da etnia, na visão do mundo assim como no *éthos* do grupo e na organização das sociedades. Além disso, a dança faz parte das crenças religiosas, pois possui a função de fortificar o grupo e o conhecimento da comunidade sobre ela mesma, além de expressar a identidade individual e espiritual dos dançarinos. Exemplo disso são as danças ritualísticas que serão abordadas mais adiante.

Então, nossas reflexões almejam alcançar com excelência o desenvolvimento da condição de possibilidade de compreender o particular e o universal do fenômeno do movimento na arte da dança como manifestação que utiliza o corpo para produzir movimentos, já que, antes mesmo da linguagem oral, o ser humano utilizava o gesto para se comunicar, festejar e cultuar o sagrado, na medida mesma em que, encontramos nas cavernas do período *Paleolítico* desenhos de pessoas dançando em círculos, possivelmente em referência a cultos Místicos.⁵

⁵ Conferir em: BOURCIER, Paul. História da Dança no Ocidente In: Opus 86 Marina Appenzeller (trad.). Martins Fontes. São Paulo, 1987. p. 340.

1.2. Danças espirituais e religiosas

De modo geral, as civilizações buscam um entendimento integral no que diz respeito ao sobrenatural, ou seja, a uma visão metafísica do sagrado. Nesse sentido, algumas danças procuram conectar-se com o cosmos na medida em que se comunicam com mundos espirituais e religiosos através de rituais dançantes.

1.2.1. *A dança Sufi*

De acordo com a consciência de trazer à pauta o arcabouço categorial fenomenológico da existência para refletir os vários aspectos da dança, cabe ao momento um enfoque sobre algumas singularidades de Danças que não são de cunho artístico, ou seja, não são apresentadas em teatros ou casas de espetáculos com o objetivo de contemplação estética para serem aplaudidas por uma plateia, isto é, tais Danças são desprovidas da intenção de fruir como obra de arte. Por exemplo, A Dança Sufi: Ritual Sema da Ordem dos Dervishes⁶. Para eles, a condição fundamental da existência é o giro:

Não há ser nem objeto que não se mova em giros, pois todas as coisas são compostas de elétrons, prótons e nêutrons, que giram em átomos. Tudo gira, e o ser humano vive por meio do girar destas partículas, pelo girar do sangue no seu corpo, o girar dos estágios de sua vida, pelo seu vir da terra e retornar a ela. Todos estes giros são naturais e inconscientes.

E aqui, o giro simboliza o valor de uma ordem religiosa, ou seja, um ritual em união com a natureza. Por ser inconsciente, naturalmente não necessita da técnica. Nesse sentido, está sob a categoria da Primeiridade. No entanto, os Dervishes girantes (semazen), giram com a intenção consciente de participar e compartilhar com os outros seres da natureza. Por isso, estão também sob a segunda categoria.

Ao contrário da crença popular, o objetivo não é perder a consciência ou cair num estado de êxtase. Ao girar em harmonia com todas as coisas

⁶ **Dança Sufi:** O Ritual Sema da Ordem dos Dervishes. Disponível em: www.melhorconsciencia.com.br. Texto adaptado de: <http://www.whirlingdervishes.org/whirlingdervishes.htm>. Acesso em 10 abril 2021.

da natureza – com as menores células e as estrelas no firmamento - os semazen testemunham a existência e a majestade do Criador. Pensam Nele, agradecem a Ele e oram a Ele. Ao fazê-lo, os semazen confirmam as palavras do Corão: “O que há nos céus e o que há na terra glorificam a Allah” (Al- Taghaabun, 64:1) (Ibidem).

Com efeito, este ritual reúne três elementos fundamentais da natureza humana, que, nessa ordem correspondem também a tríade categorial peirciana, o coração através do sentimento poético e da música, representa a primeira categoria. Portanto, a mente consciente da alteridade da participação com a natureza está sob a segunda categoria. Deste modo, o corpo encontra-se na condição de mediador ativando a vida que gira para encontrar a harmonia de todas as coisas.

Figura 2: Dança Sufi: o ritual sema da ordem dos Dervishes



Fonte: Disponível em: <https://www.melhorconsciencia.com.br/2012/02/danca-sufi-o-ritual-sema-da-ordem-dos-dervishes/>

1.2.2. A dança Kuarup

Num segundo momento, trazemos a excelência espiritual de uma das Danças indígenas existentes no Brasil que também possui um caráter religioso em sentido metafísico (*religare*) (ARAÚJO, 1962, p.855). Exemplo do belíssimo ritual: O *Kuarup* (MUSEU DO ÍNDIO, s/d) – ritual que homenageia a memória dos mortos ilustres da região do Xingu, no Brasil.

Figura 3: Kuarup: A Celebração Xinguana da Memória Ancestral Indígena



Fonte: Disponível em: <https://www.anf.org.br/maraca-emergencia-indigena-lembramos-parentes-mortos-na-pandemia/>

O rito é centrado na figura de Mawutzinin, o demiurgo e primeiro homem no mundo da sua mitologia. Kuarup também é o nome de uma madeira. Em sua origem, o Kuarup teria sido um rito que objetivava trazer os mortos de novo à vida. (Ibidem).

Todo ano, no mês de maio, sempre em noite de lua cheia, os índios Kuikuros (região do Rio Kuluene) realizam esta belíssima cerimônia, munidos de um sentimento profundamente humano pelos seus entes queridos que já se foram desta vida. Assim sendo, eles convidam tribos amigas para juntos celebrarem as almas ilustres que não mais

estão entre eles. Dessa forma, trazem da floresta toras de madeira de acordo com o número daqueles que partiram.

Essas toras são organizadas em linha reta, no centro do terreiro em frente às malocas. Cada tora recebe a pintura das respectivas insígnias que, em vida, os distinguiam como pajés, guerreiros, caçadores, ou até mesmo aqueles que mais descendentes legaram à comunidade. Enquanto são executados esses trabalhos, alguns homens com arco e flecha entoam hinos aos mortos. (Ibidem).

Por certo, mesmo que possua uma bela estética, a prioridade dessa dança ritualística não é a amostragem como obra de arte. Entretanto, necessitam de organização como regra de conduta para produção das comemorações que são feitas a partir da mediação elaborada deliberadamente através da construção cultural dos hábitos cognitivos da mente de toda a comunidade.

A *dança do gogo* começa primeiro em passos cadenciados. Em seguida o ritmo aumenta a velocidade ao som do chacoalhar dos maracás e das canções místicas. O pajé é o responsável pela evolução a Tupã, implorando fazer voltar à vida os mortos ilustres que estão sendo representados pelas toras de madeira. O momento ideal para o ritual é quando a lua cheia se encontra no máximo de sua beleza.

O aspecto da cultura medeia o objetivo da realização do ritual observamos, também, que promovem normas determinadas de variáveis não artísticas, no sentido do homem branco. Assim sendo, atuam sob vários modos dos interpretantes que dizem respeito à dança ritualística em detrimento da dança que é artística.

Terminando a evocação, os homens se dispersam pelo terreno em pequenos grupos, enquanto só o pajé continua a entoar as suas Loas até o alvorecer. As mulheres voltam para ouvirem os cânticos que anuncia o sol, feito voltar à vida os mortos ilustres.

Observamos, então, uma amostra exemplificativa de cintilações do caminho que nos leva aos signos dos sentidos da evocação desta dança indígena. Como não poderia deixar de ser, observa-se que tais danças são desprovidas da intenção de promover arte, sobretudo pela singularidade da razão na qual se dá a realização do próprio ato em si

dessas danças. Afinal, o objetivo da ação não está na amostragem da obra como fruição do espectador, pois trata-se de um ritual participativo como se fosse uma oração a partir da qual todos compactuam do mesmo anseio.

Ao final desta belíssima evocação, começa a dança da vida executada pelos atletas da tribo. Daí, cada um traz no ombro uma longa vara verdejante - símbolo dos últimos que nasceram na comunidade. Em seguida, eles formam um grande círculo, correndo em volta dos *kuarupes*, que simbolizam os mortos ilustres, ao mesmo tempo que lhes prestam reverência.

Não obstante, a beleza deste ritual foi fonte de inspiração para o Coreógrafo Décio Otero, fundador do Ballet Stagium, quando em 1977 prestou uma belíssima homenagem ao dito ritual com a criação da coreografia do balé *Kuarup* (KATZ, 2017)⁷ ou *A questão do Índio*. Esta coreografia continua atual, pois promove no espectador uma reflexão crítica social acerca da realidade brasileira dos povos indígenas. No palco, quinze bailarinos atuam em grupo a passos cadenciados ao som de uma trilha original que foi gravada na própria região do Xingu.

Cabe aqui a hipótese de que para criar a obra acima citada, o coreógrafo inferiu alguns elementos fundamentais sobre o fenômeno existencial dos índios do Xingu e sobretudo ao que tange a ontologia do ritual do Kuarup. Entretanto, a inspiração parte da crítica social sobre a realidade brutal sofrida pelos povos indígenas na qual, a poética da evocação aos mortos ilustres, emociona e arranca aplausos, por evidenciar em cena a urgência da triste questão dos índios brasileiros que são dizimados de suas terras. Infelizmente, o conteúdo desta obra bela e trágica ao mesmo tempo, continuam nos dias de hoje. Em termos peircianos, trata-se da representação de uma Segundidade bruta com suas terríveis consequências.

⁷ Ballet Stagium leva 'Kuarup' de volta ao Teatro Municipal 40 anos depois da estreia. Há 40 anos, nos dias 2, 3 e 4 de Julho de 1977, Kuarup estreava no mesmo Teatro Municipal de São Paulo onde vai comemorar as suas quatro décadas. Na época, Ballet Stagium fundado e dirigido por Marika Gidali e Décio Otero, onde fizeram um programa na forma de um jornal, em papel craft, tendo na capa os cinco primeiros parágrafos do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928, e um pequeno texto de Décio Otero, dedicando Kuarup: " Para você, que nasceu aqui, que mora aqui, que gosta daqui." Na parte interna dizia que se tratava de um primeiro passo em um novo caminho " de um despojamento a ser continuado." Tudo começou quando Décio ouviu a música do Xingu, três anos antes, e espantou-se com a complexidade. Deixou maturar por um tempo, e daí, surgiu Kuarup. (KATZ, 2017, s/p.)

Figura 4: Ballet Stagium leva 'Kuarup' no Teatro Municipal (SP)



Fonte: Disponível: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,ballet-stagium-leva-karup-de-volta-ao-teatro-municipal-40-anos-depois-da-estrea,70002001401>

O fato bruto da Segundidade na questão do trágico é representado através da apresentação do balé sobre a questão atual do Índio brasileiro do Xingu. Além disso, observa-se que quando o Índio dança para se comunicar com o mundo dos mortos está sob a terceira categoria na medida mesma em que a dança está servindo de mediadora entre esses povos e os seus entes queridos.

1.3. Corpo como instrumento e canal de inspiração

O tema do corpo em sua recorrência é como anteriormente ressaltado necessário para a especulação da arte do movimento, na medida mesma em que não existiria dança sem corpo. Assim, chamaremos o corpo de *instrumento*, pois ele é o canal que expressa a mais íntima beleza da alma através da dança. Com efeito, podemos ainda abrir um parêntese para pensar alguns exemplos óbvios de instrumentos que são externos ao corpo, mas que são necessários para algumas artes, tais como as tintas, os pincéis e as telas são instrumentos de trabalho do pintor, ou então, tal como a argila, o mármore e o barro estão

a serviço do escultor. Nesse sentido, generalizando o ofício de cada artista, observa-se que os instrumentos dialogam com a habilidade no fazer e estão a serviço da poética, que, por sua vez, expressa a alma.

Por outro lado, dou continuidade e observo o corpo como um canal para receber a luz da inspiração artística proveniente dos deuses. Inegavelmente, percebo que o corpo expressa a fruição e a emoção da experiência estética quando, por exemplo, escuta uma bela música ou contempla uma pintura entre tantas belas obras de arte. Em termos peircianos, tais experiências estão sob a categoria da Primeiridade.

No caso dos músicos, observa-se a segunda categoria no que se refere a alteridade dos instrumentos que são tocados com intensidade, como se fossem extensões dos seus próprios corpos. Em síntese, há uma união intrínseca entre os músicos e seus instrumentos - piano, violino, flauta, clarinete, saxofone entre tantos – pelos quais acontece o mistério invisível das notas que emitem a vibração do som, percussão e melodia.

Sem dúvida, no caso do dançarino, a ideia de canal nos leva a refletir a alteridade do próprio corpo como um instrumento em conexão com a primeira categoria em total encantamento através da música, já que é ela que vibra dentro e através dele, ou seja, o corpo expressa aquilo que está experimentando através dos cinco sentidos. O mistério do som entra pelos ouvidos e preenche todo o sistema fisiológico do corpo, gerando assim o movimento. Nesse momento, o bailarino se encontra inspirado pelas musas, que despertam nele a *qualidade do sentimento* para fruir a impermanência do instante. Assim nos diz Laban:

As ideias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras. A arte do teatro é dinâmica, porque cada fase da representação some quase que imediatamente após ter aparecido. Nada permanece estático e é impossível realizar-se um exame demorado dos detalhes. As falas dos atores e os movimentos dos dançarinos estão todos num fluxo dinâmico contínuo, interrompido apenas por pausas breves, até que finalmente cesse de todo ao terminar o espetáculo. (LABAN, 1971, p.29).

Por conseguinte, os gestos e os movimentos dos dançarinos são mediações da terceira categoria que são feitas através deste fluxo dinâmico e contínuo que nos fala o autor.

1.4. A compreensão semiótica sobre a ação da dança

Em termos peircianos podemos pensar que, a relação da compreensão sobre os significados busca em cada dança uma camada de sentido no ícone que possa indicar um objeto possível de ser representado por uma regra que, caracterize a generalidade significativa do movimento. A linguagem da dança está repleta de significados para além da lógica, pois dizem respeito à experiência estética e a fruição do dançarino, além disso da contemplação destes movimentos no que diz respeito a fruição e interpretação do espectador. De igual modo, emerge a consciência da polissemia intersemiótica dos interpretantes a gerar múltiplos significados sobre a “infinita” possibilidade dos movimentos imediatamente nas coreografias. A respeito da origem de tais movimentos, Rudolf Laban nos diz:

A extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações que é capaz de executar, são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma cadeia complexa de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (1971, pp.48-49).

No sentido do impulso que promove a ação voluntária e involuntária, é interessante observar o momento imediato no qual o dançarino abstrai o juízo que está arquivado previamente na memória, e que subsidia o repertório dos movimentos que vão expressar de forma imediata a dança como qualidade dos sentimentos e não dos pensamentos.

1.5. A consciência do *cronos* na criação do movimento na dança

Certamente, o “verdadeiro” dançarino abstrai do tempo cronológico (*cronos*) quando fica *possuído* pelos deuses. Nesse sentido, Ibri ensina que:

O realismo peirciano reconhece a alteridade da terceiridade ontológica, cujas réplicas indicam para uma quase-necessidade lógica real. Dessa forma: Acompanha o *continuum* do tempo, em que esse é condição de possibilidade daquele. (2017, p.16).

Observe-se, assim, de que modo se abre o *hiato no tempo* do dançarino. Portanto, a partir deste conceito, podemos dizer que a impressão sensorial é imediata porque está dentro da primeira categoria na medida mesma em que o dançarino se torna *uno* com sua arte. Reiteramos o que foi dito acima na citação de Sócrates a respeito dos *coribantes*⁸, a saber, que *eles* “ficam fora de si”, porque “são inspirados e possuídos”. Em termos Peircianos, podemos intuir que eles esquecem temporariamente a ideia de finitude, que é marcada pela alteridade do *cronos* na Segundidade. Enfatizando, nos diz Ibri:

[...] é permissível pensar numa temporalidade interior a mente humana, para além de uma dimensão meramente psicológica. Ela seria supostamente universal, na medida em que se lastreia nas conexões que fazemos, conscientemente ou não, entre memória, reflexão presentificada e planos de ação futura. (2017, p.17).

Com esta reflexão do filósofo, creio ter demonstrado a necessidade da convergência no que diz respeito ao conceito de tempo na criação poética dos movimentos dos dançarinos, pois “[...] neste conúbio de continentes abstratos e conteúdos concretos” (NOBREGA, 2011, p.62). observa-se que, mesmo no nível da dimensão da linguagem lógica entendemos a dança no sentido poético, que se lastreia nas conexões com o tempo subjetivo, *kairós* e expressa sua linguagem através da espontaneidade dos gestos e dos movimentos através do corpo. Enfatizando nos diz Paul Valéry:

⁸ Coribantes (em grego: *korybantes* eram divindades menores, cujo centros de culto antigos encontravam-se nas ilhas de Rodes e Cós e no interior anatólico. Posteriormente o termo passou a se referir aos participantes de ritos específicos que envolviam dança e frenesi, espalhando-se à Jônia, Creta e Atenas. pt.m.wikipedia.org

O pensamento só é sério pelo corpo. É a aparição do corpo que lhe confere seu peso, sua força, suas consequências e seus efeitos definitivos: “a alma” sem corpo nada mais faria além de trocadilhos e teorias. O que substituiria as lágrimas por uma alma sem olhos, e de onde ela extrairia um suspiro e um esforço? (VALÉRY apud BARDET 2015, p. 22).

Ademais, o corpo expressa as energias vitais em comunhão com a natureza e em unidade com os deuses e com o mundo em que habita, pois ele irradia um centro de forças opostas que buscam uma relação de equilíbrio entre as partes.

2. HISTÓRICO DA DANÇA NO OCIDENTE

2.1. Da Grécia Antiga ao Balé Clássico

Iniciaremos este capítulo marcando alguns pontos determinantes sobre a origem e a evolução da dança no ocidente. De acordo com Paul Bourcier, Professor de História da dança na Universidade de Paris, em seu livro *História da Dança no Ocidente*, a evolução da arte da dança em geral, considerando-se suas primeiras manifestações na história, data de mais de quinze mil anos, desenvolvendo-se, continuamente até a nossa época.

Num primeiro momento, observaremos um panorama exemplificativo de um recorte no tempo, que precede ao desenvolvimento da dança antes da tradição clássica. Por exemplo, a partir da Grécia Antiga, presente nas danças cerimônias em honra a Dioniso e a Apolo, incluindo a musa da dança denominada Terpsícore.⁹

Em seguida abordaremos a dança na Idade Média, nessa época, percebendo-se que pela força da Igreja Católica a dança não foi integrada à sua liturgia, pois “[...] o corpo e seus poderes pouco controláveis foram renegados nos rituais católicos.” (CAMARGO, 2008 p. 62). Observa-se também que a única modalidade de dança que permanece na Idade Média é do tipo divertimento, pela qual sua evolução passará a ser chamada de espetáculo.

Apenas no Renascimento, por volta do século XV, mais especificamente na Itália, e depois, no século XVII, em pleno Barroco francês, a dança passará a ser estruturada no que levará ao que hoje entendemos como ballet clássico, isto é, como explica Dalal Achcar em seu livro, *Ballet Arte Técnica e Interpretação*. O balé clássico é a arquitetura sob a forma de dança. Ademais, de acordo com Lacerda (2018, p. 2), a transversalidade primordial entre dança e arquitetura foi detectada a partir da formação do grande teórico

⁹ Terpsícore ou Terpsícora (em grego clássico: Terpsikhórê; “a que se deleita na dança”) (do verbo “deleita-se” com o substantivo “dança”), foi uma das nove musas da mitologia grega, que eram filhas de Zeus e Mnemósine, filha de Oceano e Tétis. pt.m.wikipedia.org

da dança, Rudolf Laban formado em arquitetura, pintura e escultura na École des Beaux Arts em Paris. Enfatizando nos diz Laban:

A fluida transitoriedade dos trabalhos das artes dinâmicas tem que ser contrastada com a sólida durabilidade dos trabalhos das artes plásticas e estáticas – arquitetura, escultura e pintura – embora deva-se ter em mente que as últimas contribuem para o cenário e para o guarda-roupa. (LABAN, 1971 p. 30).

A relação entre dança e arquitetura pode ser inspiradora ao considerarmos a condição de possibilidade do corpo como produtor de vetores que formam linhas no espaço. Com isto posto, evidenciaremos a ideia do balé clássico como grande representante das artes dinâmicas, entrecruzando outras áreas das artes de modo transversal. No que diz respeito ao balé clássico, vejamos o que nos diz Dalal Achar:

É também, o produto da fusão de outras artes (música, pintura e poesia). O ballet é a única forma de dança que não se limita as dimensões da terra, pois seus movimentos e figuras no ar são muito constantes. Portanto, um bailarino sem elevação não poderá ir longe na carreira do ballet. Chamamos de ballet, o espetáculo teatral dançado por um número determinado de personagens, com acompanhamento musical e, geralmente com elementos decorativos. De modo que, o ballet é composto de passos de ligações, de gestos e de figuras previamente elaboradas para um ou mais intérpretes. Sua origem se deu na **Renascença**, na corte dos **Médicis**. Assim sendo, o termo **ballet** veio do italiano **ballare** que significa bailar ou dançar. O fabuloso espetáculo **Ballet Comique de la Reine**, realizado por Balthazar de Beaujoieux, no Palácio Bourbon de Paris, na corte de Henrique II e Catarina de Médicis, em 15 de outubro de 1581, exerceu uma influência decisiva na formação dos futuros conjuntos de danças que mais tarde se tornariam companhias de ballet. No reinado de Luiz XIV, o ballet da corte atingiu seu nível máximo com a criação da Academie Royale de la Dance, fundada em Paris em 1661 sob a direção de Beauchampes, que transformou o divertimento da corte em arte teatral. Pierre Beauchampes (1639 – 1705) – Bailarino e mestre de ballet na Academia Real de Paris. Formulou as cinco posições dos pés que compõe a dança clássica. Luiz XIV, era apaixonado pela arte do ballet. Ganhou o apelido de Rei Sol por ter feito o personagem do sol em um ballet chamado **La Nuit** (1653), espetáculo que durou treze horas. (ACHCAR, 1980. pp.41.46, grifos nossos).

Seguiremos, portanto, para um breve panorama da dança no ocidente, da antiguidade grega à criação do balé clássico propriamente dito.

2.1.1. A dança na cultura grega da Antiguidade

Os povos do Egito, Mesopotâmia e Grécia forma os primeiros a adotar a dança como expressão artística. Para além disso, nesse item, observamos o caráter moral e pedagógico da dança integrados ao canto e aos ritos sociais e religiosos próprios da cultura grega na Antiguidade.

Certamente, na cultura grega da Antiguidade a dança originou-se de rituais religiosos. Os gregos acreditavam no poder mágico da dança. Nesse sentido, ela seria um presente dos deuses com a intenção de fazer o ser humano esquecer as fatalidades do cotidiano, pois a dança traz alegria para vida humana. Além disso, na Grécia antiga as danças preparavam os guerreiros para as lutas. Aqui, é necessário o retorno a Platão:

O retorno a Platão, neste caso específico, tem como motivo a importância histórica e pedagógica da dança na cultura grega Antiga e o principal argumento desse retorno não está nas reflexões sistemáticas sobre o caráter constitucional e educacional da dança, mas no testemunho histórico de Platão que considera a dança, o canto, a poesia a música atividades dos rituais religiosos e sociais da vida nas comunidades gregas antigas. (PAVIANI, 2011. p. 1.)

Com efeito, volto ao fio condutor de minha leitura, para citar Platão, especificamente, no tocante às *Leis II*, 652a – 674c. Nessa obra o filósofo “apresenta o que podemos considerar o fundamento ético do coro de Dionísio.” (PAVIANI, 2011. p. 1). De acordo com o autor, trata-se de um texto em que o assunto é tratado de maneira suficientemente clara, pois dá condição de possibilidade para o leitor do século XXI estabelecer uma linha de tempo, desde a Antiguidade até os dias atuais. Assim sendo, complementa Paviani:

Levando em consideração todos esses aspectos entre os textos antigos sobre a função da dança, as *Leis*, oferecem contribuições relevantes para o entendimento de suas relações da dança com a formação humana e social. Seu caráter educativo, moral religioso e político, assim como é apresentado no livro II de *As Leis*, reflete a visão de Platão, a qual sem dúvida, complementa, com um significativo toque de *realismo* o pensamento político e pedagógico expresso na República. Trata-se de um texto que fornece uma especial concepção da *paidéia*, isto é, da

formação cultural e pedagógica do homem grego. (PAVIANI, 2011. pp. 2.3).

Não obstante, no livro II de *As Leis*, os interlocutores estão em busca de uma correta educação. “Após afirmar que as primeiras sensações das crianças são as de prazer e da dor”, eles, percebem que [...] a educação tem como uma das finalidades a capacidade de dirigir ou de disciplinar os prazeres e as dores.” (PAVIANI, 2011. p.3). Cabe destacar a questão decorrente dessa afirmação, a saber, se o argumento em questão tem fundamento na natureza, pois o ritmo e a harmonia nos conduzem reciprocamente as canções e as danças e ao contentamento que delas extraímos. Assim sendo, observemos o que nos diz Platão:

[...] que quase sem exceção todos os indivíduos jovens são incapazes de conservar seja o corpo seja a língua imóveis, estando tais jovens sempre procurando incessantemente se moverem e gritarem, saltando, pulando e se deliciando com danças e jogos, além de produzirem ruídos de todo o tipo. Ora, enquanto todos os outros animais carecem de qualquer senso de ordem ou desordem nos seus movimentos que chamamos de ritmo e harmonia, a nós os próprios deuses, que se prontificaram a ser nossos companheiros na dança concederam a agradável percepção do ritmo e da harmonia, por meio do que nos fazem nos mover e conduzir nossos *coros*, de modo que nos ligamos mutuamente mediante canções e danças; e o nome *coro* provém do júbilo que dele extraímos. (*As Leis* II, 653 – 654b).

Naturalmente, após refletir no livro II de *As Leis* de Platão, observaremos a riquíssima leitura que muito contribuirá para esta pesquisa, na medida mesma em que o filósofo grego aponta o fato de que a nós, humanos, os deuses concederam a agradável percepção do ritmo e da harmonia, possibilitando assim o prazer de fazer arte, de modo que, “quem não tiver passado pela escola do prazer nos movimentos rítmicos e na harmonia das canções corais é um homem inculto.” (JAEGER, 2003 p. 1320).

Ademais, observa-se ainda, a íntima relação que os antigos tinham com a dança, com o canto, com a poesia e com a música, na medida mesma em que, as práticas religiosas e pedagógicas eram inseparáveis. Em termos peircianos, observa-se que a alegria e o jogo participam da mera possibilidade que está contida na primeira categoria, enquanto a agradável percepção do ritmo e da harmonia nos coloca frente à alteridade que vai nos conduzir à dança através da mediação “das musas, possibilitando espaço para a Paidéia”.

Na realidade, na perspectiva da cultura grega e de Platão, a educação deve sua origem a Apolo e às musas. Assim, o homem educado distingue-se do não educado por seu treinamento nos corais e nas práticas que incluem danças e canções. Platão afirma claramente que “o homem bem-educado tem a capacidade tanto de cantar quanto de dançar bem.” [654b] (PAVIANI, 2011, p. 4).

Seguem duas imagens que exemplificam a arte na Grécia Antiga, a saber: a primeira imagem (figura 3) é uma escultura de mármore romana que representa a deusa Terpsichore, musa da dança. Já segunda, por sua vez, representa o deus Apolo. Um símbolo da arte antiga da Hélade. Imagem (figura 4)

Figura 5: A musa da dança (Terpsichore)



Escultura romana de mármore, 1,28 cm. Séc. II d. C. Museu Hermitage, Moscou
Fonte: Disponível em: <https://www.theoi.com/Gallery/S20.3D.html>. Acesso em: 04 março 2021.

Figura 6: Apolo de Belvedere



Mármore. Cópia romana do séc. II a. C. de original grego feito em c. 330 a.C., atribuída à Leocáres.
Museo Pio Clementino, Vaticano

Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015.jpg. Acesso em: 04 março 2021.

Em síntese, senti a necessidade de recorrer à história para exemplificar a importância que os gregos da Antiguidade deram à dança, pois ela aparece em mitos, lendas, cerimônias, literatura, assim como também na formação do cidadão da polis.

Dessa forma, a dança faz parte do contexto histórico da Grécia, da vida social, da religião em datas comemorativas, assim como também, da agricultura, ou seja, da vida cotidiana como um todo, pois existia uma grande diversidade de danças religiosas. Com efeito, para cada deus havia um ritual específico, de modo que tais rituais faziam parte das variações de sua região. Um dos rituais mais conhecidos nos dias de hoje são os dionisíacos sendo este o deus do despertar primaveril, da fertilidade, da força da natureza,

do entusiasmo e, da embriaguez, ou seja, do transe irracional da pura possibilidade completamente dentro da primeira categoria.

Segue uma imagem de uma ânfora de cerâmica, feita no século VII a.C., que representa o deus do teatro e da dança, Dioniso, acompanhado de duas mênades (ou bacantes), que eram suas sacerdotisas dançarinas.

Figura 7:Ânfora com Dioniso com duas mênades



Ânfora c. 550-530 c. C. Terracota, Biblioteca nacional da França

Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dionysos_Mainades_Cdm_Paris_222.jpg

2.1.2. Dança erudita e dança popular na Idade Média

No que diz respeito à arte da dança no Ocidente, pouco se sabe acerca desta linguagem artística durante a passagem da Antiguidade aos primeiros séculos da Idade Média, passando a pulular mais informações sobre as práticas desta arte a partir do final da Idade Média. Abaixo seguem duas imagens retiradas de iluminuras medievais, datadas do século XV.

Figura 8: Dança na Idade Média: nobres



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_des_Rosenromans_001.jpg

Figura 9: Dança na Idade Média: populares



Fonte: <https://obermundat.org/paysannerie/40-jeux-et-plaisir-danse-cartes-des-et-filles-de-joie>

Fato é que a partir do século XIII a dança foi dividida em dança erudita e dança popular. A primeira continha a métrica, em que se exigia a beleza das formas executadas pelas classes dominantes desenvolvidas culturalmente. Por outro lado, as danças populares representavam sentimentos fortes de alegria e intensidade através de movimentos livres. Não obstante, no século XIV, grande parte dos intelectuais e dos artistas continuavam interessados pela beleza da forma. Enfatizando, cito Bourcier:

A evolução da dança nobre, observada no século anterior, prossegue. Aparece então um novo gênero que determinará a forma futura do balé teatro: o momo [...] uma comédia burlesca em que os participantes estão marcados e disfarçados, que passa a ser espetáculo quando se torna atração entre os pratos de um banquete. (CAMARGO, p. 62. Apud BOUECIER p. 58).

Com o advento das danças nobres poderemos observar de que modo foram introduzidos os estilos que posteriormente deram origem aos balés da corte.

Figura 10: Basse danse (dança da corte), séc. XV



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Basse_dance

2.1.3. O balé da corte na passagem da Idade Média para o Renascimento

Este novo tópico está sendo iniciado para compreender como o balé da corte foi inserido na ordem da evolução das coreografias na França, para tanto demonstra-se relevante fazer uma investigação na Itália. De acordo com (BOURCIER 2006), nos séculos, XIV e XV, no âmbito das ciências e de das artes, o contexto do *Renascimento* francês foi muito influenciado pelo *Renascimento* italiano, e isto porque, naquele momento, para os italianos a dança da corte tornava-se erudita. Nas palavras de Camargo:

[...] dever-se-ia conhecer não só a métrica, como também os passos. Assim surgem, pela primeira vez, os profissionais da dança: dançarinos e professores, que tinham papel social destacado e faziam parte do meio imediato do príncipe. (CAMARGO, 2008 p. 62).

Nesse sentido, Camargo chama a atenção para observarmos o início do século XVI, período no qual o reino francês volta a ser o mais rico e pomposo da Europa. Observemos também que a partir de Francisco I (1494 – 1547) organiza-se pela primeira vez uma vida da corte.

Figura 11: Dança da corte de Catarina de Médicis, séc. XVI



Fonte: <https://michelinewalker.com/2016/04/10/from-ballet-de-cour-to-comedie-ballet/#jp-carousel-101255>

2.1.4. A influência do Renascimento italiano no balé

Nesse contexto, a influência italiana nas artes é bem clara, dado que para essa nova sociedade, a dança, aperfeiçoada no *Renascimento* italiano, será um “exercício apaixonante” (CAMARGO p. 62) com repertório rico e variado, explorado nos bailes da corte. Todavia, seguindo o raciocínio de Camargo, observa-se que a tomada da consciência dos bailes para o espetáculo se dá rapidamente através de um “salto” político. Assim sendo:

[...] o balé torna-se um importante meio de propaganda aos detentores do poder. Durante a segunda metade do século XVI, a monarquia francesa enfrenta um período de enfraquecimento, subversões e tentativas da classe nobre, de se apossar do poder político. Daí, a necessidade de afirmação do poder real, não para o povo, mas para os nobres. “Até Luiz XIII, o balé será um meio privilegiado de propaganda [...] depois se transformará de afirmação do princípio monárquico em cerimônia de adulação da pessoa do rei. (CAMARGO, p. 62. BOURCIER, 2006, p. 73).

Como consequência mais significativa, observa-se que, do ponto de vista técnico, aqueles que organizavam os balés possuíam à sua disposição todas as danças da corte, de modo tal que podiam organizar os balés em um núcleo de ação dramática, “inspirados na mitologia e, posteriormente, em autores romanescos.” (CAMARGO, p. 62).

Figura 12: Baile dos ardentes - iluminura da Duquesa de Berry, séc. XV.



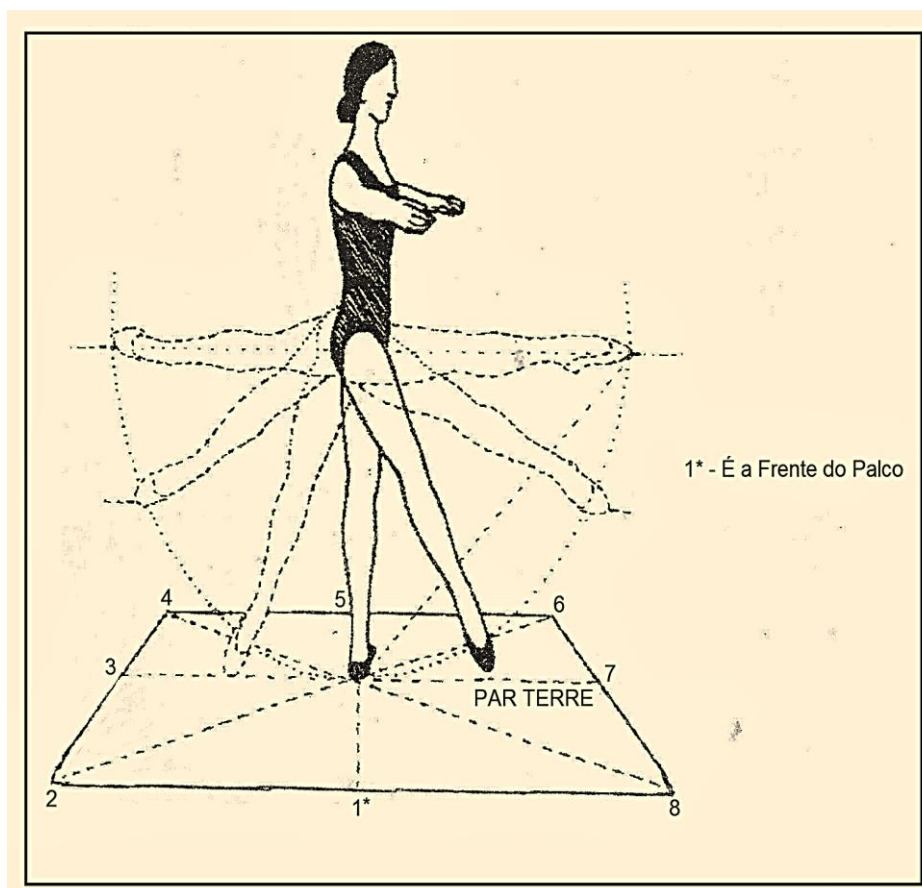
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Baile_dos_Ardentes

2.1.5. A dança geométrica do solo

Cabe ao momento a observação sobre o elemento da dança geométrica do solo usado pelos organizadores dos balés. Como resultado percebe-se em 1581 o balé cômico da rainha, “[...] balé da corte característico, que fixará o gênero.” (BOURCIER, 2006, p. 85). Tal balé era composto por um *prólogo* em homenagem ao rei. Suas entradas eram determinadas psicologicamente pela ação do espetáculo, na qual se misturavam o canto, a dança, os elementos recitativos e o cenário.

Segue abaixo a representação de uma bailarina em posição de ballet, como centro de um quadrado (diagrama de Vaganova) no qual irradiam-se três linhas à frente [*devant*], e três linhas atrás [*derrière*]. Cada linha corresponde a um grau com relação à perna de base (eixo central perpendicular ao chão [*par terre*]).

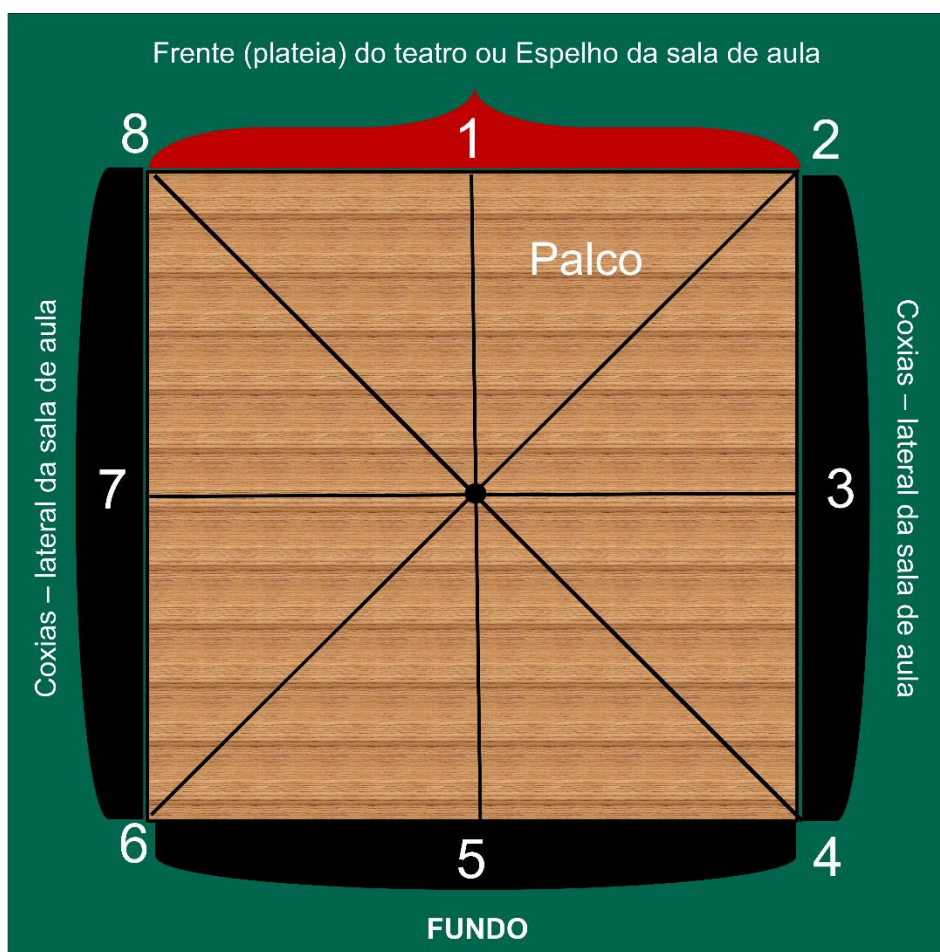
Figura 13: Bailarina no diagrama de Vaganova



Fonte: Disponível em: <http://usinadadanca.blogspot.com/2014/02/apostila-de-ballet-classico.html>. Acesso em 09 outubro de 2019. Cf. ACHCAR, Dalal. Ballet, Arte, Técnica, Interpretação. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

Consequentemente observa-se no século XIX, a influência do elemento da geometria do solo legada pelos organizadores do balé do século XVI, a partir da leitura a respeito do diagrama criado pela pedagoga russa Vaganova (1879-1951), que representa o espaço da dança no teatro italiano, e que consequentemente, é reproduzido em sala de aula de balé até os dias de hoje:

Figura 14: Representação do espaço da dança no palco de um teatro tipo italiano.



Fonte: elaborado a partir do diagrama de orientação espacial proposto pela pedagoga russa Vaganova (1879-1951).

2.1.6. Morel: o primeiro empresário da dança

A propósito, em 1632, a moda do balé da corte sai do contexto da própria corte. Com efeito, observa-se nesse sentido que aparece o primeiro empresário da dança, Horace Morel (+- 1632), responsável por levar a arte do balé para o público (cf. Asvidasdanca.blogspot.com). De acordo com Camargo:

[...] oferece balés no pequeno Louvre ao público pagante. No começo, não havia profissionalismo e os executores eram todos cortesãos, de classe alta, frequentemente. Numa segunda fase, após 1632, profissionais (em geral de origem menos nobre) dividem os papéis com os amadores. (CAMARGO, 2008 p. 63).

Não obstante, após a morte de Luiz XIII, o balé da corte consegue manter seu estatuto de sobrevivência artificial. No entanto, o substituto do rei será o ministro italiano Mazzarino (1602 – 1661). Este, por sua vez, começa a fazer uma revolução nos espetáculos encomendados para animar as festas da corte, pois seu gênero predileto era a ópera, e não o balé. Além disso, em 1654, depois de fracassar em algumas tentativas, o tal ministro encomenda uma ópera ao libretista italiano Francesco Buti (1604 – 1682), acompanhada por um balé, incitando que a ópera comece a fazer parte do gosto dos franceses. Observa-se, a partir de tal evento, que a ópera francesa “será um espetáculo total (BOURCIER, 2006, p. 109)” iniciando sua presença na história da dança da corte.

2.1.6.1. Molière e o gênero dos balés nas comédias

Válido é ressaltar o fato de que, a partir da técnica clássica o grande dramaturgo francês Jean Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière (1622- 1673), escolhe o gênero dos balés e inaugura a comédia – balé. Nesse sentido, a dança terá mais evidência que o texto. Bourcier (2006) ressalta que ao fazê-lo, “Molière seguia a seu modo as tendências de seu tempo.” Com efeito, Molière mistura a comédia com a dança: “Muitos dos documentos do seu tempo comprovam que os atores da *Commedia dell’Arte* dançavam [...] sem dúvida, as danças da *Commedia dell’Arte*, devem ter tido formas livres parecidas com as *entreés* tradicionais no balé de corte.” (BOURCIER, 2006, p. 120).

Em conformidade com o gênero italiano, Molière aliou à dança a ação, integrando o balé “ao assunto da peça”. (CAMARGO, 2008, p. 64). Com efeito, para o dramaturgo francês, o balé deixa de ser um divertimento da corte para representar uma “pintura de costumes”. (CAMARGO, 2008, p. 64).

Figura 15: Comedie dell' Arte



Claude Gillot (1673–1722), Four Commedia dell'arte Figures: Three Gentlemen and Pierrot, c. 1715

Fonte: https://www.wikiwand.com/en/Commedia_dell%27arte

2.1.7. Luiz XIV e a Academia Real da dança no Barroco

Em 1661, primeiro ano de seu poder pessoal, Luiz XIV funda a Academia Real da Dança, fruto de sua vontade de imobilizar o movimento em regras [para] fornecer-lhes um rótulo oficial de beleza formal. A missão da academia – nunca plenamente realizada – seria conservar as formas: nenhum espetáculo poderia ser apresentado antes de aprovado pelos acadêmicos. Se antes amadores e profissionais compartilhavam os palcos, nessa terceira fase (depois da morte de Luiz XIII, o rei dançarino-amador), a partir de 1670, os amadores são eliminados do palco. (CAMARGO, 2008 p. 63).

A propósito, reiteramos que a notoriedade da evolução da dança clássica acontece através de um homem chamado Charles Louis Pierre de Beauchamps (1631 – 1705), “um dos principais nomes na elaboração da codificação da dança clássica. Responsável pela criação das 5 posições básicas dos pés.” (BOURCIER, 1987, p. 115). Sem dúvida, tais posições proporcionam condições de possibilidade para que o bailarino mantenha o equilíbrio do corpo e a beleza das formas. Como acrescenta Dalal Achcar: “O ballet foi

baseado na concepção de que ao virar os pés e as pernas para os lados externos do corpo, isto é, para fora¹⁰, não somente se conseguiria atingir mais estabilidade e maior facilidade na movimentação, como também, maior beleza de linhas.” (ACHCAR, 1980, p. 263).

Figura 16: Pierre Beauchamps na quarta posição de ballet



Fonte: <https://bailarteonline.com/historia-ballet/>

Com efeito, as ideias de Beauchamps organizaram universalmente, de forma adequada, a arte do balé clássico. Certamente ele “teve papel central na elaboração e codificação da técnica clássica, sob cânones fixos e rígidos.” (BOURCIER, 2006, p.114). “As técnicas clássicas, definidas por Beauchamps, poderiam ser aplicadas sob uma forma dramática (como as óperas ou balés de ação dramática, como os balés da corte) ou os balés de dança pura.” (CAMARGO, 2008 p. 63).

¹⁰ *En dehors*: palavra francesa que significa para fora, é adquirido lentamente sem “sem ser forçado.” Este movimento antinatural deve se tornar para um bailarino uma segunda “natureza”. Portanto, em ballet o princípio básico mais importante é o de aprender a virar as pernas para os lados, (que em sua posição normal estão para frente). É importante adquirir a “facilidade”, ou seja, (*técnica*), de virar as pernas *en dehors* a partir da coxa até o pé, sem a ajuda dos quadris e do corpo. (Cf. ACHAR, 1980, p. 263).

Figura 17:Luiz XIV- O Rei Sol



Fonte: <https://sfrenaissancedancers.weebly.com/class-materials.html>

2.1.8. O século XVIII: momento crucial para a dança

No século XVIII, sendo a França um país rico e populoso era um império colonial que rivaliza com Inglaterra e Holanda. “Apesar de a economia continuar tendo sua base agrária e a revolução industrial demorar mais do que na Inglaterra, uma nova classe assume a direção da sociedade – os burgueses financistas estão em plena ascensão.” (CAMARGO, 2008, p. 64). Portanto, é a cidade quem manda, pois a corte não possui mais o almejado poder. Como resultado, forma-se, de fato, o grande público para as artes e, também, para a cultura. Cito Camargo:

O século XVIII será um momento crucial para a dança. Na opinião de Bourcier (2006, p. 150) “estão todos os elementos para seu sucesso: grande público potencial, um sentido de festa [...] da ópera e uma técnica que evolui para esta forma de felicidade imediata que é o virtuosismo como material de espetáculo. (CAMARGO, 2008 p. 65).

Entretanto, constata-se que, em meados do ano de 1754, houve a primeira crítica à dança formal. Ademais, Louis de Cahusac¹¹ (1706 – 1759), grande historiador e crítico, contribuiu enormemente para tal feito partilhando seu ponto de vista com muitos intelectuais. Notavelmente, foi convidado pelo filósofo Denis Diderot (1713 – 1784) para escrever artigos sobre dança em sua Enciclopédia. Assim, Louis de Cahusac lança mão de sua crítica aos bailarinos de sua época, apontando-lhes um apego exacerbado à forma e, conseqüentemente, uma suposta lacuna de afeto para com o sublime.

Por certo, encontramos também nos dias de hoje esse valor excessivo do virtuosismo formal em detrimento da fruição estética provocada pela qualidade do sentimento no sentido de uma poética da dança, ou seja, aquilo que provoca o *feeling* na alma do artista. Com efeito, em vez do culto à beleza da forma, Cahusac defende a dança de ação, “em que os movimentos devem ter um porquê” que justifique sua execução. (CAMARGO, 2008. p. 65).

2.1.8.1. Noverre: o grande crítico e reformador do balé de ação

Posteriormente, será George Noverre (1727 – 1810) o grande reformador do *balé de ação*. Suas ideias partem de dois princípios: “segundo o primeiro, ‘o balé deve’, num primeiro momento, narrar uma ação dramática, por outro lado, de acordo com o segundo princípio, Noverre defende a ideia de que a dança deva ser naturalmente expressiva.” (CAMARGO, 2008, p. 65). Em síntese, este grande reformador da dança se opõe a todo e qualquer exagero no que diz respeito às máscaras, às perucas ornamentos e aos figurinos, que, segundo ele, subtraíam a graciosidade natural dos bailarinos, a negar, por conseguinte, o virtuosismo atlético sem ideais significativos, de modo que, nesse sentido, podemos refletir sobre o que nos diz Kant a respeito de que a bela arte deve parecer natural, ou seja, ela não deve, “mostrar um vestígio de que a regra esteve diante dos olhos do artista.” (GONÇALVES, 2016 p.65).

¹¹ Louis de Cahusac foi um dramaturgo e libretista francês do século XVIII, e maçom, mais famoso por seu trabalho com o compositor Jean-Philippe Rameau. Ele forneceu o libreto para várias obras de Rameau, a saber, Les Fêtes de l’Hymen et l’Amour, Zaïs, Naïs, Zoroastre, La naissance d’Osiris e Anacreon. Fonte: Wikipedia

Com efeito, Noverre propõe um conjunto de reformas que coloca em questão a formação do bailarino, não apenas técnica, mas que inclua uma formação cultural vasta das artes à anatomia. (CAMARGO, 2008, p. 65). Consequentemente, essas contribuições repercutem positivamente até os dias de hoje, no sentido de que todo bailarino deve conhecer a anatomia do seu instrumento de trabalho, ou seja, o corpo, para não serem “autômatos da dança”, assim como devem enriquecer o repertório de conceitos para melhorar a interpretação das artes em geral e, naturalmente, aguçar a sensibilidade naquilo que tange sua própria arte e o mundo em que vive. Cito Noverre:

A falta de inteligência e estupidez que reina entre os bailarinos têm sua origem na má educação que recebem normalmente. Para que nossa arte atinja esse grau de sublimidade que peço e desejo, é indispensavelmente necessário que os bailarinos dividam seu tempo e seus estudos entre o espírito e o corpo e que ambos sejam objetos de suas reflexões; mas, lamentavelmente, tudo se atribui ao último e tudo se recusa ao primeiro.(NOVERRE apud BOUCIER, 2006, p.174).

Quiçá haja um tempo em que os bailarinos possam refletir sobre a construção dos seus hábitos, no sentido em que nos fala Noverre, a fim de que possam adquirir conhecimento para continuar fruindo a experiência da dança na maturidade de suas trajetórias, sem dores, sofrimentos e frustrações.

É importante acentuar que, no final do século XVIII e início do século XIX, foi um tempo de revolução e construções políticas. No entanto, os espetáculos ganharam força e nesse ínterim, surgiam “[...] cada vez mais pantomimas dramáticas, com dramaturgias patrióticas e heroicas ao gosto do público.” (CAMARGO, 2008, p.65). Dessa maneira, também é interessante destacar que em 1832 a França é influenciada pelo movimento dos poetas do romantismo alemão, em meio ao qual Schelling concebe a ideia de liberdade, que não admite a metáfora do relógio para a explicação do funcionamento cósmico – até então frequentemente compreendido por meio de um olhar mecanicista. Nesse sentido, aparece como fenômeno, na França, o balé com a peça, *A Silfide*, que reflete o ideal de sua época, ou seja, coração e emoção assumindo o poder, em detrimento do movimento das luzes, pois, agora, “a sensibilidade tem a primazia sobre a razão.” (CAMARGO, 2008, p.65).

Desse modo, o balé tornou-se a expressão predileta dos sentimentos pessoais na medida mesma em que se apresenta com gestos menos codificados e rígidos, mantendo-se a busca dos ideais da Revolução, acabando por refletir a expressão de liberdade também nas artes. Exemplo disso foi o grande sucesso de público que fez o balé *A Sylfide*, lotando o teatro Opera de Paris para ver a grande bailarina Maria Taglioni. Com efeito, a partir do romantismo o balé passa a ser um lugar totalmente feminino e tenta exprimir o irreal da leveza da mulher, pois” o balé romântico é feito para a leveza da bailarina: o dançarino é renegado a segundo plano.” (CAMARGO, 2008, p.66).

Figura 18: Maria Taglioni dançando La Sylphide, c. 1832



Fonte: Disponível em: https://simple.wikipedia.org/wiki/La_Sylphide. Acesso 8 abril 2021.

A partir daí, as estrelas exigiam que as peças fossem feitas para que elas “brilhassem”. Exemplo disso é *Giselle*, segundo Bourcier (2006) “Obra prima do balé romântico”, escrito em 1841 para a bailarina Carlota Grisi. Em três anos a obra fora apresentada em todos os palcos da Europa. (CAMARGO, 2008, p. 66).

Surpreendentemente, nas últimas décadas do século XIX a França perde sua autonomia no balé, pois até 1870 fora a principal referência de dança da Europa.

Entretanto, as coisas mudaram para os franceses, já que os italianos formados com técnica francesa ocuparam os melhores lugares no Opera de Paris. Além disso, “no final do século a escola acadêmica russa passa a impor sua supremacia e consegue levar a São Petersburgo os principais profissionais franceses.” (BOURCIER, 2006, p. 214).

2.1.9. Século XIX: a chegada do balé na Rússia

Por conseguinte, ao chegar na Rússia, a escola da França sofre grandes transformações, pois o grande coreógrafo Petipa (1818 – 1910), nascido em Marselha e radicado na Rússia, transformou todo o conteúdo do balé francês. Como herdeiro do legado de Noverre, deu continuidade à sua obra. No entanto, suas criações tenderam para as histórias infantis bonitas de ver, porém sem intenção de comover, pois perderam a poeticidade tornando-se magia de movimentos virtuosos com uma “mecânica tão precisa quanto um relógio.” (BOURCIER, 2006, p. 220).

Em contrapartida, a poesia encontra seu lugar, na escola acadêmica, pois ela é intrínseca à dança, mesmo que os passos sejam executados a partir da extrema” beleza” do virtuosismo atlético que leva a artificialidade, isso não impede a grandiosidade da alma do artista, pois “recebe um complemento de alma dos artistas verdadeiros.” (BOURCIER, 2006, p. 221) Em termos peircianos, observa-se a qualidade do sentimento na alma do verdadeiro artista.

2.2. A dança moderna, pós-moderna contemporânea

2.2.1. Isadora Duncan

Após a disseminação do balé clássico, na virada do século XIX para o XX as vanguardas modernas das demais linguagens artísticas assim como também da dança sofreram uma revolução, tanto no que diz respeito à sua forma, como também à

institucionalização e democratização da arte, portanto, a respirar ares de uma liberdade mais igualitária.¹² Nesse sentido, Banes explica que:

Steve Paxton critica igualmente a hierarquia da companhia, que segundo ele influi sobre as apresentações e os ensaios. Parece-lhe que os inícios da *modern dance* – o trabalho de Isadora Duncan, depois a análise do movimento de Rudolf Laban – prometiam liberdade e igualitarismo. (BANES, 2002. p. 107).

A título ilustrativo nesse ponto de nossa pesquisa, enfatizaremos algumas figuras representantes da dança moderna. Num primeiro momento, a dançarina norte americana nascida em São Francisco, grande personalidade do século XX; Isadora Duncan (1877 – 1927), que nos diz, [...] “Minha primeira ideia do movimento veio certamente do ritmo das ondas. Eu tentava seguir seus movimentos e dançar em seu ritmo.” (DUNCAN apud GARAUDY, 1980, p.57).

Naturalmente, observa-se que se trata de uma artista que rompe com todas as convenções de sua época, pois ela reconhece sua própria arte na natureza. Isto corresponde a uma necessidade de liberdade que é universal. Isadora Duncan se empenhou em desenvolver para a dança um poder de comunicação que não provém da lógica, mas sim da livre comunhão com a natureza.

Restará, evidentemente, considerar que esta força natural se encontra presente nos artistas que procuram refletir e vivenciar com intensidade essa liberdade através da continuidade entre corpo e natureza em busca da integração com os fenômenos físicos, que são os modelos de movimento e disciplina rítmicas. Isadora Duncan não deixou legado para uma nova técnica. Precursora da dança moderna, repudiou as técnicas do balé clássico, deixando-se levar por movimentos espontâneos, criando assim um livre estilo pessoal, de modo que sua concepção de dança tem conexão com a liberdade em total harmonia com a vida na natureza. Nesse sentido, nos diz Ibrí:

Esta liberdade, com efeito, em si mesma, já celebra o que é justo fazê-lo: a beleza que comove, o drama da vida que interioriza e clama pela

¹² Veja em: PRADO, Clara Gouvêa do. Primeiras composições: Mirada – um olhar sobre o percurso da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros na improvisação em dança. São Paulo: Instituto de Artes/UNESP; Orientadora Lilian Freitas Vilela; Bolsista CAPES DS; Mestrado em Artes.

reflexão, o que apela a arte como forma genuína de dizer o que não pode, de modo algum, ser dito por outras formas de saber. (IBRI, 2008, p.225).

Além disso, levamos em conta as considerações imensuráveis sugeridas por esta revolucionária dançarina, cuja clareza dispensa comentários ao abdicar de regras e códigos de movimentos em sua dança, usando apenas o corpo físico e a profunda consciência da natureza para inspirar seus passos de dança. Cito, Isadora:

(Na minha dança) os artifícios da dança são deixados de lado, os grandes ritmos da vida conseguem aparecer através do instrumento físico, as profundezas da consciência recebem um canal para a luz do nosso dia. Essas profundezas da consciência estão em todos nós. (1917).9 DUNCAN, 1997, p.49).

Figura 19: Isadora Duncan



Fonte: <https://www.causaoperaria.org.br/nascimento-da-bailarina-isadora-duncan-moderna-e-revolucionaria/>

A propósito, ao contemplar a imagem acima percebemos o vigor físico da dançarina eternizado através da fotografia. Observa-se que em pleno acordo com Isadora o movimento é livre. Entretanto, nota-se também, que existe algum código de conduta, ou seja, existe uma regra que conduz o movimento no sentido de uma linguagem corporal determinada por assim dizer por alguma *técnica* sem deliberação acadêmica. Nesse

sentido, o movimento não é tão livre, pois nota-se que seria quase impossível a execução do tal movimento sem a consciência corporal e o condicionamento físico adequado para o ganho da força muscular da dançarina.

2.1.1. A teoria do *Einfühlung*

Porém, vale dizer que as ideias de Isadora Duncan convergem com grandes correntes da arte moderna, como por exemplo do *Einfühlung* na Alemanha, para a qual a missão da arte era fazer-nos penetrar na essência do ser e, assim, vibrar em união com ele, conclamando dessa forma essa participação.

Segundo Dora Vallier, a palavra *Einfühlung* exprime um estado de sentimento do traço de união entre exterior e interior, que orienta o sujeito para uma forma exterior que o reflete. Assim, a ideia de *Einfühlung* acentua significação interior da forma, tornando secundária a leitura que ela representa. Estas definições de empatia embutem valorações sobre as posturas dos artistas em relação à realidade na sua disposição para a forma, que se manifesta pela criação de imagens expressivas unificadas pelo sentimento. (MIRANDA, 1998).

Com isso, compreende-se que esta teoria da *Einfühlung* foi uma das razões que levou Isadora a desenvolver sua dança com vigor e originalidade. Seu carisma refletiu seu interior com muita expressividade, fazendo com que se tornasse uma grande personalidade da dança, capaz de absorver poéticas distintas provocando, por conseguinte, uma empatia que reverbera em sua história até os dias de hoje.

Entretanto, será preciso acrescentar que Isadora Duncan refletiu e reagiu diante das pessoas e das forças contrárias às suas ideias, ou seja, ela foi bastante resoluta nas atitudes que determinavam sua vida, assim como também nos movimentos que concebia para sua dança. O que fica bem claro para nós é o fato de que ela devolveu ao cristianismo as dimensões perdidas do corpo: Nas palavras da dançarina “Minha alma era um campo de batalha onde Apolo, Dionísio, Cristo, Nietzsche, e Richard Wagner disputavam terreno uns aos outros.” (GAROUDY. p. 62).

Cabe aqui acrescentar que a vida de Isadora Duncan foi marcada por uma Segundidade bruta de grandes tragédias. Em 1913, em virtude de um grave acidente, seus dois filhos morreram afogados no rio Sena juntamente com sua governanta inglesa. Daí,

em 1922, Isadora se casou com o poeta soviético Sergei Essenin, porém o casamento durou apenas dois anos, pois, em 1925, Sergei Essenin suicidou-se. Curiosamente Isadora também morreu de maneira trágica quando sua longa echarpe ficou presa nas rodas de um automóvel conversível durante um passeio que fazia na Riviera Francesa.

Em termos peircianos, podemos refletir no modo como Isadora Duncan percebeu e sentiu a dimensão da primeiridade. Fica claro que foi através da música e da dança que o sentimento trágico se manifestou nela como ser que participa da vida que a transcende no instante em que o indivíduo se funde com o todo. Este é o desígnio que torna visível pelo símbolo do corpo a linguagem que se expressa sem palavras, ou seja, uma linguagem indizível.

2.2.2. *Martha Graham*

Acrescentamos aqui um novo e divergente questionamento que é fundamental para refletir filosoficamente a questão da dança moderna. Apresentamos Martha Graham (1894 – 1991), que foi um marco na história da dança, pois essa bailarina e coreógrafa norte-americana desenvolveu uma técnica que permitiu a exploração da expressividade através do treinamento do corpo visceral e poético.

Figura 20: Martha Graham



Fonte: http://dancamoderna.com.br/wp-content/uploads/2014/05/moderne_martha-graham_april-12.jpg

Na história, todo novo período criador começa por uma transgressão e uma revolta. A história da dança moderna não poderia ser diferente, pois ilustra essa dialética. Isadora começou pela negação do balé clássico. Em divergência, Martha não rompe totalmente com o balé clássico, mas com a ideia da dança naturalista e das linhas fluentes e ondeantes de Isadora Duncan.

Com efeito, a divergência entre as duas dançarinas mostra que, Martha Graham não se opunha totalmente ao balé clássico, mas à maneira pela qual o balé impunha a utilização de sua técnica, a qual considerava superficial em relação ao que diz respeito à intensidade, ao drama e a paixão.

Assim, a dança de Martha Graham se edificou no “mundo interior” revelando-se ao mundo exterior por meio da originalidade da sua técnica, que representava desejos, sonhos e emoções universais, tais como alegria, ciúme e dor, pois não bastava expressar com a dança somente aquilo que na vida é belo, como, por exemplo, a beleza das formas dos fenômenos naturais que podem ser exaltados. Nas palavras de Martha Graham: “Não aguento mais dançar divindades hindus ou ritos astecas. Quero tratar dos problemas atuais.” (BOURCIER, 1987, p. 274 apud Gonçalves, 2009. p. 33.).

Cumprido notar que a maneira de ver o mundo de Martha Graham tem uma significação universal diferente do que foi universal para Isadora Duncan, pois Graham viveu uma época de angústia e muita revolta, a saber, entre duas grandes guerras mundiais. Assim sendo, fica claro que essas foram causas de muita tensão naquele momento. Portanto, observa-se que, o sentimento de uma nova época criou um paradigma para a linguagem da dança moderna.

Entretanto, é necessário colocar o fato que a dança não foi um caso isolado nem para Isadora Duncan, nem para Martha Graham. Pelo contrário, a dança, para elas, articulou-se com o amplo e complexo contexto social que desde a segunda metade do século XIX abalava o cenário europeu das artes, esse aspecto foi comum entre essas duas grandes” figuras da dança”.

2.2.2.1. A dança da idade da angústia

Sem dúvida pode-se dizer que a primeira Guerra Mundial e a terrível crise de 1929 fizeram vir à tona o horror e o terror. Havia o amor, mas também havia o ódio, havia a alegria e ao mesmo tempo havia o pânico. Porém, nada disso foi omitido mesmo diante do seu aspecto mais tenebroso. Martha Graham com sua dança moderna gritou tudo isso para o mundo com intensidade e paixão. Enfatizando, nos diz Garaudy:

O que há de genial em Martha Graham é o fato de ela ter criado a dança da idade da angústia e da revolta, e de lhe ter imprimido esta forma voluntária da luta do homem para alçar-se à grandeza da ação que esta época, ao mesmo tempo terrível e capaz de exaltar exige dele. (GARAUDY, 1980. p. 91.).

Cumprir notar que Martha Graham não se omitiu em relação à posição da vida, repleta de aspirações sangrentas, dominações, guerras e explorações violentas, como fez a dança clássica ao evadir-se da sociedade industrial, tão pouco mascarou o empobrecimento humano, pois não era mais possível uma dança etérea e ideal.

Naquele momento foi preciso descer das pontas e colocar os pés no chão. Era preciso encontrar formas comunitárias e também solidárias para mostrar ao mundo a falta daquilo que torna a vida digna de ser vivida, ou seja, do conteúdo, do gesto dramático e estridente, lamentoso e ao mesmo tempo satírico, construído a partir do próprio corpo, com todas as suas dores e prazeres.

Com efeito, podemos ver claramente a perspectiva pragmática das categorias de Peirce, refletidas na dimensão trágica dos gregos antigos, em Martha Graham, pois a dança para ela não significa apenas um espelho que reflete a vida. Pelo contrário, a dança significa a própria participação na vida, no devir, ou seja, na criação que a cada instante transforma o homem em artista criador da sua própria existência. Diante dessa perspectiva, a dança passa a ser a mediação para a liberação e superação da vida pelo movimento. Vejamos, assim, o que Martha Graham nos diz sobre a vida:

A vida, dizia ainda, contrariamente à tradição puritana, é uma aventura, uma forma de expansão do homem que exige extrema sensibilidade para ser realizada com graça, com dignidade e com eficácia [...] O corpo e a alma estão implicados de forma indivisível nesta experiência da vida

por ser total. Só uma sensibilidade apurada e exaltada realiza esta concentração no instante que é a verdadeira vida. (GRAHAM, apud GARAUDY, 1980, p. 57.)

Assim sendo, compreendemos que Martha Graham dominou a afirmação do homem que é consciente de ser seu próprio senhor, ou seja, de olhar para novas fronteiras, criando novas condições que lhe dão possibilidades para ir além do horizonte ao qual ele possa alcançar.

2.2.3. *A visão trágica de Graham*

Cabe ao momento acrescentarmos o que Garaudy nos mostra sobre a visão trágica de Martha Graham:

O exemplo mais revelador de fecundação de sua obra pela psicanálise é *Night Journey* (Viagem na noite), onde ela dramatizou, através da dança, o complexo de Édipo, reinterpretando a tragédia de Sófocles. Em lugar de seguir a trajetória delineada por Sófocles, onde a rainha Jocasta se apaixona e casa com um jovem cujo passado e origem ignora. Martha teve a genialidade de inverter a ordem histórica. O drama começa no momento em que Jocasta vai suicidar-se, e, assim, desde o início da peça, ela vivencia o paroxismo de sua paixão pelo amante ao mesmo tempo em que se sente culpada. (GRAUDY, 1980, p. 96).

Figura 21: Night Journey



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/575264552379206415/>

Restará, evidentemente, a consideração de que a intensidade da dor é provocada pela Segundidade da perspectiva a respeito da reinterpretação da tragédia, quando Martha inverte a ordem do drama no início da peça. Jocasta sente a brutalidade de sua paixão carregada de culpa que a leva ao suicídio.

Por outro lado, observa-se que ela não foi somente bailarina e coreógrafa, mas também dramaturga, pois, com seu coro, levou o teatro de volta à sua especificidade da tragédia grega – a qual Nietzsche traçou sua história para artistas criadores que buscam no fato trágico da vida a dimensão dionisíaca, assim como também o aspecto apolíneo, na medida mesma em que esses dois aspectos estão interligados: “A evolução da arte depende necessariamente do antagonismo dessas duas forças artísticas da natureza, como a evolução da humanidade depende do antagonismo dos sexos.” (NIETZSCHE, apud LEFRANC, 2005, p. 70)

2.2.4. A importância da técnica em Graham

A técnica de Martha Graham tem sua origem no ato fundamental da vida, ou seja, na respiração. Cabe aqui enfatizar alguns elementos a respeito da respiração, pois ela está intimamente ligada ao nosso tronco pela inspiração e expiração. De igual modo é necessário refletir sobre todos os movimentos que expressam a vida na natureza, pois eles também possuem sua origem neste primeiro princípio básico que promove vida.

Inegavelmente, Martha Graham resolveu o problema colocado por Isadora Duncan, pois ela criou um centro de forças para executar sua dança, acrescentando para a dança moderna uma técnica baseada na própria pulsação da vida. No entanto, essa técnica não é só uma regra para a dança, mas também uma regra para a própria vida. Afinal, aprender a respirar no ritmo do mundo ou, como diziam os “nabis” de Israel, estar “sob o sopro” de Deus. (GRAHAM, apud GARAUDY, 1980, p. 99.)

Com isso posto, observa-se que Martha constrói seu próprio método na medida em que o ato de respirar se torna o primeiro princípio de sua técnica. O segundo princípio do seu método vai tratar da intensificação e do dinamismo no próprio ato da respiração através do movimento de contração e relaxamento dos espasmos, das quedas bruscas e das recuperações imediatas.

Consideremos agora, com mais minúcia, a grande diferença da dança moderna de Martha Graham em relação ao balé clássico com suas linhas simétricas, harmoniosas, aéreas e cheias de graça. Martha Graham, pelo contrário, não evita as quedas causadas pelos espasmos bruscos, contrações e expansões conseguidas através do primeiro princípio do seu método, ou seja, a respiração.

Assim sendo, nota-se que o surpreendente neste método é o fato de não esconder nem por máscara para disfarçar o esforço que os bailarinos fazem para dançar. Pelo contrário, ele os coloca expondo os limites do ser humano, no que diz respeito à força e à fragilidade. Com isto posto, constrói seu próprio caminho e luta para superá-lo. Analogamente, nos diz Garaudy:

É por isto que, de algum modo, ela patenteia exteriormente o arcabouço sobre o qual se constrói os movimentos, do mesmo modo que Picasso nos mostra, em alguns de seus desenhos (na série dos touros, por exemplo), não somente a aparência superficial das coisas, mas as linhas de construção e as linhas de força. Também podemos fazer uma analogia com a arquitetura moderna, que torna visíveis as tensões internas do material, as trações e as pressões da gravidade, como aliás, antigamente, as catedrais góticas mostravam exteriormente e de forma visível, nas nervuras dos arcos, o esqueleto e as linhas de força da construção. (GARAUDY, 1980, p. 100).

Figura 22: Os touros de Picasso



Fonte: Disponível em: <http://www.artenarede.com/os-touros-de-picasso/>

Em suma, percebemos que existe algo vital na dança de Martha Graham, pois possui a força agressiva da própria vida. Trata-se de uma energia latente que é demonstrada pela ação da dança que se faz presente no corpo do indivíduo. Essa dança não poderá ser abstrata na medida em que o corpo não se move no espaço como um objeto sem espírito. Portanto, como diz Martha Graham, o ritmo da respiração é fundamental para determinar a vida assim como também a dança.

2.2.5. A dança pós-moderna e contemporânea de Cunningham

O bailarino e coreógrafo norte americano Merce Cunningham (1919 – 2009), mais conhecido como Merce Cunningham, possuía características marcantes que o levaram à condição de pioneiro nas revoluções da dança moderna e pós-moderna ao propor novas interfaces na relação da dança com a tecnologia. Com efeito, suas ideias são essenciais na medida mesma em que continuam a subsidiar o repertório teórico e técnico dos dançarinos até os dias de hoje.

Figura 23: Merce Cunningham



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2807200908.htm>

Merce Cunningham iniciou sua carreira profissional em New York com Martha Graham, onde trabalhou de 1939 até 1945. Entretanto, em 1944 fez seu primeiro espetáculo solo acompanhado pelo músico John Cage (1912 – 1992). Assim sendo, em 1953 criou a Merce Cunningham Dance Company, assumindo um caminho a partir do qual construiu um novo modo de fazer dança, deixando um grande legado no cenário da dança contemporânea. Na realidade, enfatizou a independência entre a dança, a música, o cenário, o figurino e até mesmo a iluminação.

Merce Cunningham foi bastante inspirado pelo músico John Cage, especialmente na relação que este tinha com o Acaso, chance operation, na medida mesma em que jogava com as proposições de sorteios para sequências de movimentos nas diversas direções do espaço e do tempo. No entanto, algo mais é preciso que se diga sobre o Acaso, consideremos mais detalhadamente o que nos ensina Ibri:

[...] este reconhecimento do Acaso como força viva nos fenômenos requereria um realismo como pressuposto ontológico. [...] O ponto interessante aqui é o que proporciona o realismo de Peirce ou aquilo que chamei de simetria das categorias, a saber, que este hiato do tempo na consciência de primeiridade encontra-se, à luz daquela simetria categorial, na realidade do objeto: o tempo real tem uma descontinuidade no presente¹³. De fato, sob uma justificativa simples, a atuação do Acaso nos fenômenos não pode ocorrer por sua inserção no fluxo do tempo, uma vez que ele produz, por si só, eventos independentes no tempo e, portanto, independentes de qualquer relação antecedente – consequente em geral. Por conseguinte, o tempo deve ter uma descontinuidade no presente, por onde este princípio denominado de Acaso tem acesso a existência na qual distribui qualidades. Esta consequência na metafísica de Peirce faz corresponder dois hiatos no tempo, a saber, no que os antigos gregos denominavam kairós, tempo interno, e kronos, tempo externo. (IBRI, 2011, p.211)

Ao trabalhar com o conceito de Acaso em sua dança, Cunningham rompe com o paradigma dramático do corpo, encontrado na dança de Martha Graham, retomando assim a ideia de impessoalidade do corpo, pois une ao seu pensamento o conceito de que o corpo

¹³ Veja-se CP 6.86, onde Peirce afirma: “O tempo tem um ponto de descontinuidade no presente. Esta descontinuidade aparece sob uma forma de ações conservativas onde o instante atual difere absolutamente de todos os outros instantes, enquanto aqueles outros só diferem em grau; e a mesma descontinuidade aparece em outra forma, em toda ação não conservativa, onde o passado é destacado do futuro como ele está em nossa consciência [...]”

não precisa necessariamente codificar a técnica. Entretanto, explora seus limites ao buscar a pureza dos movimentos, que, em certa medida, são enviesados.

Ademais, o corpo, mesmo sendo uma realidade figurativa, em Cunningham, é reconhecido como abstrato quando está em cena. Surpreendentemente, quebra-se a configuração do espaço cênico italiano, que passa a ser apenas condição de possibilidade para a disponibilidade dos bailarinos no espaço.

Partilhando da mesma ideia, John Cage tornou possível a hipótese da exploração da música abstrata, defendendo a perspectiva segundo a qual o movimento não precisa seguir o ritmo da música, pois tudo passa a ser abstrato.

2.2.6. Pina Bausch e o tanzteater [dança teatro]

De fato, a composição na dança contemporânea se realiza a partir do surgimento das dinâmicas na matéria. E não a partir de um molde dado do exterior. A terminologia é sempre interessante quando revelada, sob algumas palavras e (atos), por um professor de balé que dizia que “regulava” uma dança. O coreógrafo contemporâneo “compõe”, o que é diferente. Ele não “regula”, muito pelo contrário: ele age e transtorna as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida. [...] Em todo caso, ele cria seu material, o reúne, mas, sobretudo, o dinamiza, trata um caos provisório na rede secreta das linhas de força. (LOUPPE, apud BARDET, 2015, p. 152)

Philippine Bausch (1940 – 2009), mas conhecida como, Pina Bausch é um ícone da dança contemporânea, nasceu em Solingen, na Alemanha, onde aprendeu os primeiros passos de balé. Com 15 anos iniciou sua formação de dança na Folkwangschule de Essen, fundada pelo célebre coreógrafo Kurt Jooss (1901 – 1979).

Por outra via de possibilidades artísticas corporais, Pina Bausch traz para a dança algumas convergências com os pensamentos de Isadora Duncan, Mary Wigman (1886 – 1973) e Martha Graham. Entretanto, mantém um certo distanciamento no que tange à estética da dramaticidade das bailarinas acima citadas.

Com efeito, as divergências acontecem a partir da força da existência encontrada em sua criação coreográfica. Diferente de Merce Cunningham, sua dança não é abstrata,

pois trabalha com questões ontológicas da existência, que são externas ao corpo, mas que, no entanto, estão no mundo interior de cada ser, na medida mesma em que o corpo não representa apenas a técnica em sua forma motora.

Assim, os acontecimentos e questões do cotidiano dos dançarinos balizam a criação de Pina Bausch. Observaremos que à luz da filosofia de Peirce, ela utiliza a qualidade do sentimento interno dos dançarinos para gerar uma memória real a partir dos interpretantes. Exemplo disso são algumas questões colocadas por Pina durante o processo de criação: “Em que o tango pode ser bom para tudo,” pergunta Pina Bausch. Depois de ter tido pouca ressonância, ela diz: “Mas isto é mesmo uma bela pergunta.” (HOGHE/WEISS, 1989, p. 23.).

Nesse sentido, Pina Bausch nos mostra o que ela pretende com sua pergunta:

Lembranças da tournée do grupo no verão pela América do Sul são despertadas. Histórias de velhos homens e mulheres dançando tango. Dignidade e orgulho, postura e forma das chamadas pessoas humildes. “Lá, a gente nunca vai chegar.” [...] Copiar essas coisas e dançar tango no palco é, para Pina Bausch, impossível: “Se eu quisesse fazer isso, não teria compreendido nada de tango. (HOGHE/WEISS, 1989, p. 23).

Como consequência mais significativa, o nome de Pina Bausch é associado diretamente à sua condição de criadora de dança – teatro, pois esta expressão “teatro dança” [*tanzteater*, em alemão] tem como definição mais universal a união genuína da dança com alguns elementos do teatro que criam uma nova e única forma, na qual a maior referência é a realidade da vida humana.

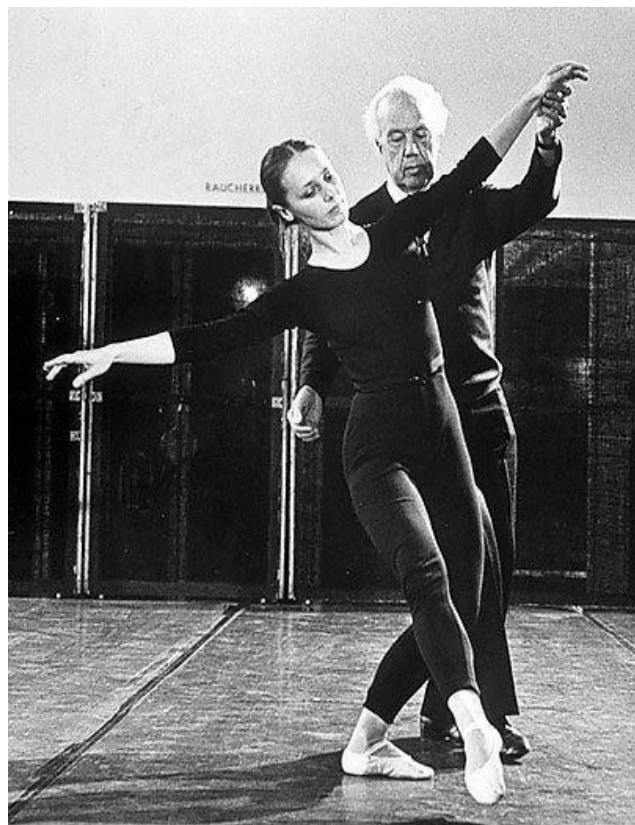
O conceito de realidade humana já tinha sido usado na Alemanha, entre 1910 e 1920, por alguns membros do movimento expressionista que pretendiam distanciar esta nova forma de dança das tradições do balé clássico. O mais importante representante desta corrente foi Rodolf Von Laban. Posterior a ele estão: Mary Wigman e Kurt Jooss.

Figura 24: Mary Wigman



Fonte: <https://nycdancestuff.wordpress.com/2016/05/24/mary-wigman-the-beginning-of-german-expressionism-movement-in-dance/>

Figura 25: Kurt Jooss



Fonte: <https://alchetron.com/Kurt-Jooss>

Figura 26: Rudolf Von Laban



Fonte: <http://danceeaprenda.blogspot.com/2011/02/rudolf-von-laban.html>

A beleza e a plasticidade da estética transmitida pela dança – teatro de Pina Bausch não se limita às exigências das formas de deslumbramento dos corpos dos bailarinos, pois a dança – teatro consegue uma disposição que liberta cada corpo para transmitir uma visão mais verdadeira e radical do mundo. Dessa forma, o corpo do bailarino não se torna uma mercadoria de desejo, já que a verdadeira beleza vibra reluzente no ato de dançar de todos os corpos que se encontrem abertos para esta experiência.

Diante dessa perspectiva, Pina Bausch criou coreografias maravilhosas para jovens e idosos, sem discriminação da ditadura da “beleza” imposta pela sociedade. Por isso, os bailarinos da companhia de Pina Bausch não precisavam ter corpos perfeitos para dançar, mas necessitavam ser leves tanto de corpo quanto de alma. Compreende-se, assim, que a dança- teatro possibilita ao bailarino adquirir inteligência para que o corpo seja, ao mesmo tempo, uma potencialidade criativa e libertária.

E se aqui surge Pina Bausch como inspiração, símbolo e sujeito – coreógrafa criativa e lúcida como poucas, intérprete maior do *Zeitgeist*¹⁴ de seu tempo -, e se Friedrich Nietzsche empresta seu famoso paradigma ao título desta obra, ambos reforçam e reafirmam estamos no território do sutil, do primordial, daquilo que apenas se ouve, mas que logo nos transforma assim que se esculta (ESPINHO, 2015, s/p).

Enfatizando as ideias do corpo como criação, linguagem e liberdade podemos dizer que Pina Bausch é uma “figura” nietzschiana da dança, na medida mesma em que, transmite uma visão radical da vida, compreendendo a metáfora da dança transmitida por seu conterrâneo na qual o corpo participa de uma disposição libertária.

2.2.6.1. Pina Bausch: misteriosa e familiar

Cabe aqui enfatizar a visão de Frederico Fellini sobre Pina Bausch:

[...] tímida, composta, diáfana, vestida de negro, lá estava minha princesa austríaca. Era Pina Bausch. Uma monja com um sorvete, uma santa de patins, um vulto de rainha exilada, de fundadora de uma ordem religiosa, de juíza de um tribunal metafísico que de repente lhe pisca o olho. Com seu vulto aristocrático, tenro e cruel, misterioso e familiar, fechado numa enigmática imobilidade, Pina Bausch sorria para mim para se fazer reconhecer. Que bela face! Uma daquelas faces destintas a se fixar, gigantesca e perturbante, nas telas do cinema. [...] O espetáculo de Pina Bausch, eu assisti do começo ao fim, e gostaria que fosse mais longo. Senti logo uma grande simpatia, cúmplice de uma graça sem igual, de uma brisa alegre que soprava sobre a cena. (FELLINI, apud Raimund Hoghe/Ulli Weiss, 1989.).

¹⁴ *Zeitgeist* é um termo alemão cuja tradução significa espírito da época ou sinal dos tempos, em uma tradução mais apurada: espírito do tempo. O conceito espírito da época remonta a Johann Gottfried e outros românticos alemães, mas ficou conhecido pela obra de Hegel, Filosofia da História. Hegel acreditava que a arte reflete, por sua própria natureza, a cultura da época em que esta foi feita. Cultura e arte são conceitos inseparáveis porque um determinado artista é um produto de sua época e, assim sendo, carrega essa cultura em qualquer trabalho que faça. pt.m.wikipedia.org

Figura 27:Pina Bausch



Fonte: <https://annawloch.com/artwork/2190256-PINA-BAUSCH-CAFE-MULLER-4.html>

2.2.6.2. O arrebatamento dionisíaco em Pina Bausch

A coreografia herdou algo deste seu patrício que em muito aparece na sua maneira de dirigir e inventar movimentos corpóreos, a saber, o corpo é linguagem e criação. Isto é Nietzsche! Um arrebatamento dionisíaco nos acontece ao vermos uma obra como *Café Müller*. A paixão incontida, amargurada, violenta e sempre retornada na sua cruel e deliciosa forma de ser, tornou-se uma marca inconfundível desta apresentação única no seu gênero. Os corpos na imaginação de Pina não são meros corpos, mas dinamites, parafraseando Nietzsche. (VENÂNCIO, 2016.)

Acrescentaremos que nesse sentido a dança – teatro passa a ser uma poética do corpo. Essa poética do corpo é uma dádiva, pois remete a uma compreensão da dança que não se apega a nenhum estilo particular, porque se refere aos estados que a dança – teatro provoca no corpo, não importando o estilo que essa dança represente. Todas as sensações são vivenciadas pelos atores – dançarinos com intensidade e arrebatamento. Portanto, dionisíacos, como por exemplo, as sensações de medo, ciúme, alegria, tristeza, amor.

Com efeito, será preciso olhar para um bailarino e ver além das formas das linguagens que ele está dançando. Seja clássica, moderna ou contemporânea. No sentido fenomenológico das categorias de Peirce, se faz necessário enxergar que, “À incondicionalidade do sentimento com relação ao tempo o distingue de algo factual” (IBRI, 2015, p. 31), em cada movimento gerado, através dos interpretantes, pelos bailarinos, pois é aí que a dança habita inventa e se reinventa e nos emociona.

3. A DANÇA COMO OBJETO DA ESCOLHA: IDEAL DA LEVEZA VERSUS A REALIDADE DO PESO

O objeto da deliberação e o objeto da escolha são uma só e a mesma coisa, com a ressalva de que o objeto da escolha já está determinado, uma vez que aquilo que foi decidido em decorrência da deliberação é o objeto da escolha. De fato, o homem para de perguntar-se como deve agir logo que traz de volta a origem da ação a si mesmo e à parte dominante de si mesmo, (isto é, a razão ou intelecto) [cf.72. p. 216] pois é esta parte dominante que escolhe. Isto pode ser ilustrado pelas antigas constituições que Homero mostra em seus poemas, pois os reis anunciavam ao povo as medidas por eles escolhidas.

(ARISTÓTELES, *Ética à Nicômaco*, 1985, p.56).

3.1. As categorias fenomenológicas peircianas na dança

Este estudo iniciou-se tendo em mente o arcabouço da tríade categorial de Peirce, vinculados aos conceitos de técnica e inspiração na filosofia da Antiguidade, lançando-se luzes para refletir a fenomenologia dos diversos tipos de danças. Dessa forma, permito-me novamente retornar a tal questão para continuar nossa reflexão seguindo a trilha do filósofo norte americano em total convergência com Platão e Aristóteles. Ademais, é possível afirmar que Platão não utiliza o termo *tékhne* de maneira unívoca em seus diálogos. Portanto, é preciso continuar enfatizando o que diz Lúcia Dantas a respeito da origem da palavra *arte* em língua portuguesa:

Como em português a palavra que usamos é de origem latina (*ars* ou *artis*), e não existe nenhuma palavra em grego que abarque todos os complexos significados que o vocábulo foi ganhado no decorrer dos séculos, acabamos por simplesmente aceitar que *tékhne* significa arte. No entanto, parece que para a leitura do *Íon*, essa tradução simplificada não é a melhor alternativa, como evidencia-se quando Sócrates afirma que “O poeta não possui arte (*tékhne*)”. (Apud, PLATÃO, *Íon*, 542 a – b). O que transforma a inteligibilidade de sua fala em algo, no mínimo estranho para não dizer contraditório. (Ibidem, p. 912).

Além disso, observa-se na citação de Dantas uma relação análoga ao conceito de técnica no tocante à contemporaneidade, pois nota-se que tanto para *Íon*, discípulo de Sócrates, quanto para o dançarino de hoje, a palavra *tékhne* parece ter o mesmo significado, isto é, *a habilidade no fazer*.

É interessante destacar que para a grande maioria das linguagens da dança a técnica é uma escolha deliberadamente necessária para que o fenômeno apareça com obra de arte, ou seja, como escreve Aristóteles, o que foi decidido em decorrência da deliberação vai aparecer como origem da tal ação que domina a si mesma através do intelecto. Nesse sentido, o estatuto fenomenológico da dança se encontra representado pela alteridade da segunda categoria na própria história da dança através dos séculos. Sobretudo, sem se opor à utilização dos cânones rígidos, contemporaneamente em voga, que formam regras normativas que fazem parte da tradição universal da dança.

3.2. A técnica na dança como experiência de segundidade à luz do conceito ‘deliberação’ em Aristóteles

Busquemos então a vinculação no objeto da dança para investigar os conceitos de deliberação e meio termo em Aristóteles, na tentativa de observar a escolha voluntariosa dos bailarinos e suas consequências a respeito da técnica dos vários estilos de dança, pois me ocorre sustentar que tal escolha será entendida como produção e desenvolvimento das habilidades no fazer. Por isto, ocorre-me de igual modo, – esclarecer o porquê de este estudo ressaltar o conceito de deliberação a partir da razão, ou seja, do intelecto que eleva a consciência da alteridade como necessidade da construção do hábito, como regra de conduta bem-sucedida em seu papel mediador naquilo que diz respeito aos fatos duros da vida de um bailarino.

E aqui, a segunda categoria aparece sinalizando de forma pragmática, aquilo que pode no futuro acarretar frustração e sofrimento, isto, é, se levamos em conta que a consciência da escolha não ponderou a respeito do meio termo. Ou seja, para um bailarino muitas vezes tal ponderação é algo difícil de atingir, pois observa-se que, no furor da emoção, o artista dança sem discernimento do autocontrole. Como resultado, pode sofrer lesões corporais e, conseqüentemente, frustrações psicológicas.

Aristóteles ensina que: “[...] os extremos se opõem entre si ao meio termo”. Daí, segue-se que: “o meio termo é difícil de atingir, e é descoberto pela percepção e não pela razão.” (ARISTÓTELES, 1985, p.3). Por conseguinte, com o passar do tempo o bailarino sente que não é mais bem-sucedido na sua performance em decorrência da tortura nos ossos e nas articulações causadas pelas lesões devido ao desgaste das repetições dos movimentos, que, por sua vez, a todo tempo desafiam a gravidade através do desempenho excessivo do virtuosismo dos grandes saltos entre tantos belos movimentos que abstraem a ideia do peso em detrimento da leveza.

3.3. A dança e a ilusão da abstração do peso em detrimento da leveza

Não obstante, quando não houver percepção fenomenológica da realidade dos fatos duros da alteridade, não haverá a mediação da Terceiridade. Portanto, se não houver questionamento sobre ponderar a ação da dança, obviamente, haverá exagero na ação da tal “dança” que muitas vezes permanece sem reflexão, repetindo os mesmos saltos como se a dureza do solo não fosse real. Nas palavras de Marie Bardet:

Valéry explicita a essência da dançarina como leveza absoluta, mobilidade em todos os sentidos. E, ainda mais, essa leveza implica aqui a ausência de todo solo, de toda solidez interior: corpo sem ossos, sem articulações. O laço entre gravidade e esqueleto é fundamental, e a ilusão de uma abstração absoluta do peso é tão incrível quanto a imagem de um corpo sem esqueleto. A dança, devolvida aqui à sua essência de leveza, é um movimento sem solo e sem ossos, sem nada de sólido. (BARDET, 2014 p.46).

Com efeito, esta ilusão a respeito da dançarina sem ossos e sem articulações promove a reflexão sobre a ontológica da dança, que é fundada no âmbito da experiência estética da formação das múltiplas figuras¹⁵ das aparências aéreas, do fenômeno da leveza em detrimento do peso e da “superação” da gravidade. Nesses termos, suplantamos, em nossa pesquisa, os obstáculos que vagueiam em torno do ideal do espectador ingênuo,

¹⁵ Arte figurativa – tipo de arte que se desenvolve a partir da capacidade da *mimese* (Aristóteles). Busca a representação de seres e objetos que são reconhecíveis, busca de certa forma a representação da realidade. (Dora Vallier. Arte abstrata. Martins Fontes.1980. p. 9.

especialmente no que se refere à representação da metáfora da leveza em divergência ao elemento transformador que eleva o próprio peso através da habilidade no fazer, ou seja, da técnica.

Portanto, tal habilidade desenvolvida através do *hábito* de fazer aulas, tornará a bailarina não mais um ser sem ossos e sem articulações, mas um ser humano dotado do conhecimento da técnica, capaz de grandes saltos. Entretanto, mesmo que sua figura pareça “divina”, na realidade ela sempre será um ser comum entre todas as mulheres.

Figura 28:Lago dos Cisnes



Fonte: <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2016/07/16/teatro-do-venetian-acolhe-o-lago-dos-cisnes/>

Não obstante, sobre a metáfora da leveza na dança, vamos refletir o que diz Marie Bardet sobre a obra de Paul Valéry¹⁶, intitulada: *L'âme et la danse (A alma e a dança)*:

Valéry imagina um diálogo entre Erixímaco, Fedro e Sócrates em torno da imagem da leveza e do problema da metáfora: para Sócrates, “ela é uma mulher que dança e que deixaria definitivamente de ser mulher se pudesse obedecer ao pulo que ela deu até as nuvens” Ainda aí a determinação do salto a terminar, o peso, reconduz a dançarina a uma

¹⁶ Veja também em: VALÉRY, 2005, p. 27.

realidade comum, a de ser mulher. Mas, ao mesmo tempo, por essa determinação da gravidade como denominador comum de nossas existências, a dançarina “não será esse movimento misterioso que, pelo desvio de tudo aquilo que acontece, me transforma incessantemente em mim mesmo [...]”? Mesmo se a forma do diálogo permitir uma multiplicidade de evocações antes de uma definição unívoca da dança, está claro que, para Sócrates, a dançarina **Athikté**, por seus atos e em especial por sua relação com o peso, transforma mais diretamente do que representa. Pelo próprio fato de não poder fazer essa decolagem ideal, ela efetua uma metáfora que não é abstração, mas transformação **em si mesma, de si mesma, em si mesma** no deslocamento do salto que traz de novo para a terra, em, já aí, uma experiência da duração que muda e transforma. (BARDET, 2014 p. 44 – 45).

3.3.1. *A elevação do salto como elemento transformador*

A dançarina irá apresentar o deslocamento do salto como elemento de transformação que a eleva e a mantém numa íntima relação de sustentação do peso do seu corpo em relação à duração do tempo em que ela permanece fora do solo, a saber, questão de segundos. Dessa forma, o próprio salto determinará a transformação com graciosidade e leveza, isto é, a habilidade do salto será executada com arte e técnica. Deste modo, o salto em si representa a realidade *bruta*. Ou seja, “o salto” a faz comum entre todas as mulheres, pelo fato da transformação e não da abstração.

3.3.2. *O arrebatamento necessário*

Certamente, é concebível que haja por parte do público esse arrebatamento em torno da experiência estética de contemplação de uma boa dançarina, pois, se assim não fosse, qual seria a “graça” de assistir uma boa dança? Nossa reflexão aponta para algo que provoca uma certa impressão de intensidade máxima presente em todas as partículas da carne viva, dos ossos, dos músculos e da pele que emanam do corpo do dançarino. Porém, seria interessante um olhar mais atento por parte do público no que diz respeito ao desenvolvimento do seu próprio repertório de conhecimento sobre a dança, pois só assim este [público] acessaria melhores interpretações e fruições do sublime.

Com minha experiência de bailarina, vivi e ainda vivo todos esses paradoxos que cercam a vida de um dançarino. Com o passar do tempo, a vontade de dançar continua

vibrando na qualidade do meu sentimento de artista da dança. No entanto, meu corpo aparece como fenômeno da alteridade bruta e mostra-me a realidade dos fatos. Encontrei na fenomenologia das categorias de Peirce novas perspectivas para refletir a ontologia da arte da dança com maturidade poética.

Figura 29:Três Graças (detalhe de “Primavera” de Botticelli, séc. XV)



Fonte: <https://br.pinterest.com/ziedsabbagh/>

3.3.3. O peso e a gravidade representados pela alteridade da Segundidade

Entretanto, continuamos nossa reflexão no que tange ao exemplo do supracitado diálogo de Valéry, para observar a oposição que Sócrates faz a Fedro, quando diz que a bailarina volta de seu salto para a terra, pois nesse sentido nem mesmo as *musas* inspiradoras podem fazer com que ela faça a decolagem ideal, ou seja, não volte à terra.

Então, reiterando o que já foi dito acima, trata-se de uma afirmação implicativa, pois se exclui a hipótese do arrebatamento pela ideia da transformação na realidade comum de ser mulher.

Podemos pensar nas categorias peircianas com o intuito de refletir as proposições expostas acima. Ou seja, o pulo da bailarina e o retorno da mesma para a terra, isto é, o peso e a gravidade representados na categoria da Segundidade, mostram-nos a necessidade da mediação da terceira categoria através da habilidade da técnica que irá promover a qualidade da aterrissagem de maneira graciosa. Formula-se, por conseguinte uma questão, nas palavras de Marie Bardet, “[...]como a dança que é experiência sensível da gravidade, põe em jogo certa imediatez no mundo, mesmo mantendo uma tensão que a atravessa, que é o próprio lugar da produção do gesto” (2014, p.55-56).

A propósito, aquilo que é imediato é o jogo espontâneo da Primeiridade dentro da Segundidade, que, por sua vez, é a produção do gesto pensado e elaborado. Sem dúvida, a dançarina apresenta a necessidade de um longo esforço deliberado concomitantemente com o momento mesmo que irá captar, a harmonia, o ritmo e a métrica da música e do movimento, tornando-se uma unidade com o todo. Analogamente é lícito afirmar que dançar significa fazer poesia com o corpo, isto, é, dançar abarca uma poética através da qual se “escreve” com o corpo a qualidade do sentimento do artista, a saber, o *feeling* que irá fluir como pura possibilidade dentro da primeira categoria.

3.3.4. A produção dos gestos gerados pelos interpretantes

A dança exige conhecer a si mesmo, ou seja, conhecer seus hábitos de conduta tanto no que diz respeito ao corpo, quanto aquilo que se refere ao sentimento que rege as emoções emitidas através dos interpretantes, a saber, *emocionais, energéticos e lógicos* que vão gerar a produção dos gestos. É dessa forma que acontece o desenvolvimento artístico das habilidades que irão permitir a execução imediata da dança. Para melhor compreensão desse trecho cito Ibri: “Há nesse elemento da experiência uma consciência de dualidade entre duas coisas: uma que age e outra que reage ao modo da binaridade de forças.”(IBRI, 2015, p.26)

Simultaneamente, o fator reagente aparece como fenômeno da alteridade no sentido de que é algo desconhecido. Entretanto, deve haver um reconhecimento para que através do hábito, o fator desconhecido possa se tornar conhecido. Pragmaticamente falando, esta é a representação da segunda categoria. A técnica é um fator reagente que permite a habilidade no fazer artístico, isto é, do *domínio do movimento* (LABAN, 1971), que exprime o gestual. Sobretudo, gestos são movimentos reais e tangíveis, portanto, irão predominar sobre as idealizações que vão inspirar movimentos com valores intangíveis. Em concordância a isso, nos ensina o grande teórico da dança Rudolf Laban: “O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso.” (LABAN, 1971, p.19).

A técnica, portanto, proporcionará a experiência valiosa que irá capacitar a diversidade dos interpretantes, subsidiando, assim, a inspiração da criação dos movimentos dos diferentes signos de dança, sejam eles do balé clássico, do balé moderno ou da dança contemporânea, bem como das danças de caráter folclórico e, até mesmo, da dança improvisada.

Segue-se que, “[...] adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer.” (GRAHAM apud GARAUDY, 1980, p. 97). Desse modo, Ibri ensina que: “É verdade que Peirce expõe seu conceito de experiência dentro de uma perspectiva semântica, a saber, como algo que proporciona o surgimento de interpretantes.” (IBRI, 2017, p.3). Nessa relação dos interpretantes, grande parte das danças vão precisar estabelecer a mediação dos signos como necessidade fática, se utilizando de certas normas que serão regras de conduta habitualmente incluídas, em certa medida, na execução da ação da dança em questão, portanto, a modo de *critério de relevância*. Reação e a independência da representação serão compreendidas, deste modo, como predicados que genuinamente definirão um segundo em relação ao primeiro. Ibri afirmará: “[...] selecionam da multiplicidade de signos que constituem a experiência, aqueles que ele, hábito, está preparado para interpretar.” (IBRI, 2017 p. 20).

Observa-se a partir da citação de Ibri que diferentes signos são recorrentes e se alternam em torno deste prazeroso exercício da nossa reflexão semiótica, nosso propósito

é buscar a interpretação mais acertada sobre aquilo que é real no que diz respeito a natureza filosófica e fenomenológica da dança. Assim sendo cito Marie Bardet:

O que seria, então, fazer uma filosofia indo buscar na dança, em seus desenvolvimentos estéticos passados e presentes, assim como em sua experimentação concreta, não a metáfora de um pensamento que se abstrai do peso da condição do mundo, mas a metáfora que se opera como deslocamento ancorado na realidade, “atravessada” por uma relação já sempre em curso da massa comprometida de meu corpo com a massa da terra? (2014, p.58).

Observa-se essa busca pelo pensamento do artista que experimenta a continuidade concreta e não abstrai da realidade do seu corpo no mundo. Assim sendo, sigo a investigação no que tange à interpretação dos signos contidos no âmbito da inspiração, ou seja, aquilo que diz respeito à experiência estética que vai aparecer através das interpretações dos artistas antes e depois de entrar em cena, bem como na sala de aula, na repetição dos ensaios e na dedicação e disciplina, considerando-se que estes elementos irão subsidiar uma atitude cognitiva em relação ao objeto de criação, à inspiração e à interpretação da obra.

3.4. O ideal em oposição à realidade do comum

Reiteramos a reflexão de Marie Bardet, observando que a oposição do ideal da perfeição na dança representa aquilo que é *comum* e *singular* aos corpos na própria dança. “Comum e singular, a crítica Jill Johnston o afirma como transformação das corporeidades da dança, com força de imagens após ter visto *Satisfyin Lover*, a peça de caminhada grupal de Paxton:” (2014, p.91 - 92).

[...] a incrível diversidade dos corpos, todos os bons velhos corpos de nossas boas velhas vidas...atravessando um depois do outro o ginásio caminhado, vestidos com suas boas velhas roupas. Alguns gordos, alguns magros, alguns medianos, alguns frágeis um tanto fatigados, alguns altos retos como um I, algumas pernas arqueadas e joelhos cambaios, alguns desajeitados, alguns elegantes, alguns brutos, alguns delicados, algumas grávidas, alguns na pré-puberdade, e dispenso o

resto, todas as posições possíveis em toda a gama imaginável – dito de outro modo, você e eu no estado mais cotidiano, mais ordinário, mas “não estou nem aí” quanto ao esplendor postural. (PAXTON apud BARDET, 2014 p. 92)

Com certeza, não se trata de afirmar que as danças de origem clássica devam deixar de existir, tão pouco que “[...] devam, a partir daí, ser, por direito, executáveis universalmente por todos, como um *imperativo categórico*, mas de notar o deslocamento de uma linha divisória forte, que atravessa o próprio gesto.” (BARDET, 2014, p.93).

Todavia, com a possibilidade da tomada de consciência da condição existencial da bailarina que vai na contracorrente do arrebatamento, é surpreendente notar que nos dias de hoje ainda encontramos um modo de pensar análogo ao que refletimos na obra de Valéry citada por Marie Bardet, ou seja, Fedro vê a bailarina como representação do ideal de arrebatamento, em especial do amor. Assim ele nos fala: “Mas que a dança de Athikté não represente nada e não seja, acima de todas as coisas, uma imagem de arrebatamento e das graças do amor, é coisa que eu acho quase insuportável de ouvir.” (VALÉRY apud BARDET, 2014, p.134).

3.4.1. A bailarina como ideal da mulher perfeita

Similarmente ao arrebatamento de Fedro na obra de Valéry, citada por Bardet, o espectador ingênuo é deslumbrado pela metáfora da leveza em detrimento do peso, enfatizando a ilusão acerca da condição da bailarina não como uma mulher real de carne e osso, mas sim como aquele ser alado que vai até as nuvens. Num arranjo coesivo, a metáfora da mulher sem peso (ideal de perfeição) me faz pensar de forma jocosa sobre a composição de Francisco Holanda e Edu Lobo, *Ciranda da bailarina*:

Procurando bem
 Todo mundo tem pereba
 Marca de bexiga ou vacina
 E tem piriri, tem lombriga, e tem ameba
 Só a bailarina que não tem
 E não tem coceira
 Berruga nem frieira
 Nem falta de maneira
 Ela não tem.
 Futucando bem

Todo mundo tem piolho
 Ou tem cheiro de creolina
 Todo mundo tem um irmão meio zanolho
 Só a bailarina que não tem
 Nem unha encardida
 Nem dente com comida
 Nem casca de ferida
 Ela não tem
 Não livra ninguém
 Todo mundo tem remela
 Quando acorda às seis da matina
 Teve escarlatina
 Ou tem febre amarela
 Só a bailarina que não tem
 Medo de subir, gente
 Medo de cair, gente
 Medo de vertigem
 Quem não tem
 Confessando bem
 Todo mundo faz pecado
 Logo assim que a missa termina
 Todo mundo tem um primeiro namorado
 Só a bailarina que não tem
 Sujo atrás da orelha
 Bigode de groselha
 Calcinha um pouco velha
 Ela não tem
 O padre pode até ficar vermelho
 Se o vento levanta a batina
 Reparando bem, todo mundo tem pentelho
 Só a bailarina que não tem
 Sala sem mobilha
 Goteira na vasilha
 Problema na família
 Quem não tem
 Procurando bem
 Todo mundo tem
 (Fonte: LyicFind)

Resguardada a licença poética dos autores, percebemos como esta ciranda enaltece a bailarina de forma irônica, pois ela representa o ideal de ilusão da mulher sem defeitos segundo o imaginário popular e, muitas das vezes até da própria bailarina que se entende como uma entidade idealizada, mítica, a beirar o divino. Objeto de desejo das crianças e de mulheres em geral, sonho este elevado à condição de ideal feminino de perfeição imposto pela cultura do entretenimento.

A imagem da mulher sem defeitos citada na canção acima pode nos fazer pensar acerca dos elementos que divergem deste ideal de perfeição, pois vão em outra direção quando o poeta diz que “se procurar bem, vai ver que, todo mundo tem algum defeito, isto é, até mesmo a bailarina...”

3.4.2. O academicismo e o paradoxo do virtuosismo versus sentimento

Apesar do academicismo ser marcado por um paradoxo, observa-se que, se num primeiro momento o espectador for tomado pela experiência estética da sensação artificial do virtuosismo, por outro lado, ele também poderá perceber que o verdadeiro artista frui a qualidade do sentimento que transcende o próprio âmbito físico, pois consegue atingir as profundezas de sua alma.

Em termos peircianos, dizemos que este artista está sob a categoria da Primeiridade, na qual tudo é mera possibilidade do sentimento. Assim sendo, ainda que ele sinta a alteridade marcada pela Segundidade bruta do academicismo, ele conseguirá representar a dança em questão para o grande público, fazendo uso da mediação da fruição estética na medida em que a perfeição do movimento eleva o espectador a uma dimensão para além da aparência material do corpo corruptível.

Inquestionavelmente, observa-se que a tríade categorial de Charles Sanders Peirce está presente na fenomenologia desse panorama sobre a evolução das danças em geral e sobretudo na Europa. Exemplo disso acontece quando se observa a escola francesa que buscava uma beleza medida pela expressão imediata de elegância, sensibilidade compreendendo-se que tal busca pelo sensível remete à primeira categoria. Por outro lado, na escola acadêmica, esse elemento do sensível parece que foi substituído pela contribuição italiana, segundo a qual a alteridade do virtuosismo atlético está atrelada à exteriorização da técnica. Com efeito, trata-se da representação da alteridade na segunda categoria. Como resultado, a mediação da terceira categoria reside na convergência entre os contrários, que vai dar origem a um novo estilo, capaz de unificar sensibilidade e virtuosismo. “Para Bourcier, seria um advento da “alma eslava”, apta à fusão de contradições. (CAMARGO, 2008, p. 67).

3.4.3. *Baryshnikov e Stravinski: criação, interpretação e inspiração*

Ponderando o que tange o ofício do artista, vejamos o que nos diz o grande bailarino russo, representante da dança no final do século XX, Mikhail Baryshnikov em entrevista dada para coreógrafa Trisha Brown:

[...] procuro confiar no meu corpo e ouvir o silêncio, ou ouvir a música e dar uma chance ao meu corpo. Sei muito bem quando o estou forçando, quando estou forçando as coisas a acontecer, porque sei que o trabalho não está no nível certo. Inconscientemente, você pode forçar o seu corpo, mas o resultado não me agrada. A cada trabalho – seja seu, seja de Merce Cunningham, de Mark Morris, Twyla Tharp ou Martha Graham -, tento decodificar o pensamento coreográfico que está por trás de sua criação, seu propósito. E pergunto-me, se eu estivesse na plateia, o que me fascinaria a respeito desse bailarino. (BARYSHNIKOV, 1999, s/p.)¹⁷

Com efeito, nota-se na citação de Baryshnikov a relação de alteridade consciente que o artista tem com seu próprio corpo, na medida mesma em que os interpretantes lógicos, energéticos e emocionais podem ser inferidos a partir da fala do bailarino. Exemplo disso se dá quando consegue se colocar no lugar do outro, ou seja, no lugar da plateia. No entanto, fica clara, também, a relação paradoxal que o dançarino tem com a plateia, pois, de um lado, ele a ama e se coloca no lugar dela; contudo, por outro lado, há a personalidade narcísica do artista que abertamente demonstra seu desejo de fascinar tal plateia e de ser admirado por ela. Este paradoxo é algo intrínseco na alma dos artistas, na medida mesma em que faz parte da qualidade do sentimento da contemplação estética.

O desejo de fascinar é imanente aos artistas, ou seja, está inseparavelmente contido na natureza, metaforicamente falando, está misturado na alma como algo que é líquido e percebe-se que não se pode separar, pois quando se tenta agarrar, escorre por entre os dedos. Portanto, não podemos fazer um juízo de valor a esse respeito, nem tão pouco nos dá ao luxo de dizer que, enquanto artistas que somos, não queremos fascinar ao público. Ou seja, este é o objetivo de todo artista.

¹⁷ Trecho da entrevista a Mikhail Baryshnikov dada para coreógrafa Trisha Brown em 30 de agosto de 1999. Annet Grant, pelo The New York Times. Copyright – O Estado de S. Paulo – todos os direitos reservados. <http://www1.estado.com.br/jornal/99/08/30/news041.html>

Figura 30: O jovem Baryshnikov



Fonte: *Estadão*, caderno de cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/galerias/musica,baryshnikov-completa-68-anos-veja-10-curiosidades,23634>

Figura 31: Baryshnikov na maturidade



Fonte: G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/10/baryshnikov-emociona-publico-em-provavel-ultima-apresentacao-em-sp.html>

Sob outra perspectiva do artista exposta na citação acima, podemos refletir se estaria esse pensamento relacionado ao sentido aristotélico da produção [*poíesis*], uma vez que permitiria o livre fluxo subjetivo do seu pensamento no comportamento que diz respeito a atividade criadora do tal artista, na produção do movimento dito como objeto, a saber, a dança como produto. “Comportamento, que tem como sua meta um objeto diferente, o produto.” (BERTI, 2015, p. 149).

No mesmo viés do conceito de *poíesis*, podemos ver o que nos diz Stravinski, ao propor uma reclassificação dos termos em relação aos conceitos de *ofício*, *técnica* e *artesanato*. Para ele, tais termos referem-se efetivamente à realidade do fazer artístico.

[...] não posso evitar o desejo de criar, e não posso impedir-me de externar tal desejo. Mas para externá-lo, devo possuir os meios que são técnicas, ou simplesmente técnica, no sentido mais literal da palavra. O desejo de criar postula a técnica, que é mais significativa do que geralmente se supõe. Além disso, essas noções menosprezadas, técnica vício, artesanato precisam urgentemente ser reclassificadas. Estas são realidade, e coloco-as em direta oposição à nebulosa nomenclatura da inspiração, arte, artista. Termos confusos deste gênero impedem nossa percepção num domínio que é calculado e equilibrado, através do qual passa a corrente do espírito especulativo. Só então a corrente do espírito especulativo desperta a emoção que se alega ser o princípio de toda criação, e que as pessoas gostam de discutir tão impudentemente, atribuindo-lhe um sentido escandaloso que compromete a própria coisa. (STRAVINSKY, 1982, p. 29).

De acordo com Stravinski, o *aspecto espiritual especulativo* confere imenso prestígio ao seu portador. Para ele, a palavra *artista* costuma separar deste o *artesanato*, a saber, aquele que faz o esforço físico no sentido da construção laboral da obra, essa cisão costuma confundir o espectador no que tange a contemplação e fruição da obra em sua experiência estética, negando, assim, subsídios para a compreensão no que diz respeito à finalidade da obra como um todo. Tanto no que diz respeito à inspiração através da *musa*, quanto no que se refere ao esforço da produção para conseguir a técnica.

Nesse sentido, concebe-se que, no *conjunto da obra*, o esforço laboral para criação é tão importante quanto o *espiritual especulativo* que está na origem do processo criativo,

mas que, no entanto, só assume sua forma após ser deliberadamente elaborado artesanalmente através de certos procedimentos técnicos:

Toda criação pressupõe, em sua origem, uma espécie de apetite provocado pela antevisão da descoberta. Esse gosto antecipado do ato criativo acompanha a captação intuitiva de uma entidade desconhecida já possuída, mas ainda não inteligível, uma entidade que só tomará forma definitiva pela ação de uma técnica constantemente vigilante. O próprio ato de colocar minha obra no papel, ou, como dizemos, de trabalhar a massa, é para mim inseparável do prazer da criação. No que me diz respeito não consigo separar o esforço espiritual do esforço físico e fisiológico: eles me aparecem no mesmo nível e não se apresentam numa hierarquia. (STRAVINSKY, 1996. p. 54).

Neste arranjo coesivo entre as proposições acima citadas, observa-se que as experiências vividas por esses grandes artistas nos oferecem subsídios para este prazeroso encontro da filosofia com a dança. Assim sendo, fica claro que as experiências dos artistas assim, como também as teorias, nos levam às interpretações mais acertadas das performances. Afinal, os conceitos contribuem aos devidos esclarecimentos acerca da razão ontológica dos fenômenos artísticos. Sobre esse aspecto, enfatiza Marie Bardet:

Assim, o encontro entre filosofia e dança repensa os lugares e os estatutos dos gestos, das palavras e dos textos de artistas. Não falar em seu nome, mas citar tanto quanto possível as conversações, as observações, os livros e as entrevistas que alimentam minha pesquisa para que eles possam intervir diretamente nesse encontro. (BARDET, 2014, p.18).

3.4.4. O elemento da poesia na dança

É significativo agudizar nossa percepção no sentido de que somente a técnica não basta para que a dança aconteça como fenômeno artístico, pois observamos no decorrer da nossa pesquisa que o ato da dança é aquele que transmite aquele modo de ser que trata da afirmação que inclui a ideia da espontaneidade, da qualidade de sentimento ou seja, da liberdade poética.

Então o dançarino precisa se livrar das amarras do tempo comum de “Kronos” para, assim, poder ser inspirado pelas musas, adentrando na dimensão do tempo interno, ou seja, aquele não se mede através do relógio, como diziam os gregos antigos, *kairós*.

Assim o momento mesmo da inspiração é o “lugar” onde acontece o mistério dos poetas, pois é dado pelos deuses. Nesse sentido, perde -se toda noção do *Kronos* e toda técnica adquirida não será lembrada no ato em si da dança. Vislumbremos as palavras de Schelling:

Se fôssemos procurar em alguém as duas atividades, a saber, a consciente, que é ordinariamente denominada arte, embora seja, ela apenas uma parte, aquele aspecto dela que é exercitado com a consciência, pensamento e reflexão, e que pode ser ensinada, apreendida e adquirida por meio da tradição e da prática, teríamos, de outro lado, de procurar no fator inconsciente que adentra a arte, aquilo que não pode ser apreendido, nem obtido, por prática nem por qualquer outro caminho, mas pode apenas ser inato por uma dádiva da natureza; é isto que podemos chamar em uma palavra, de elemento de poesia na arte. (SCHELLING, 1978, pp. 222 - 223, apud IBRI, 2015, p. 6).

Inspirada pela primorosa citação de Schelling, buscamos compreender a ideia proposta por Ibri em seu ensaio Semente Peircianas para uma Filosofia da Arte. Na quarta semente, o filósofo trata da afirmação que implica na ideia dos Limites ontológicos da ciência e as coisas sem nome. Guardemos esta afirmação para aprimorar nosso foco sobre aqueles fenômenos que exibem irregularidade e assimetria, intitulados” coisas sem nome.” Aqui, buscaremos refletir sobre este aspecto que tanto nos interessa, uma vez que Ibri o inclui na perspectiva da arte.

Mas, então, se os fenômenos exibem irregularidade e assimetria, justamente um aspecto de acidentalidade que não permite generalizações e, conseqüentemente mediações lógicas, pode-se dizer que, há uma espécie de resíduo que não interessa à razão em seu papel cognitivo predicativo do curso futuro dos fatos. (IBRI, 2020 p. 90)

Portanto, a consciência do conceito das *coisas sem nome* me faz pensar na classificação de danças nomeadas que compõem o fenômeno do compêndio de linguagens desta arte – como coisas regulares dentro de suas especificidades. Com isto posto, estamos afirmando que a dança possui sua própria linguagem, com códigos de

movimentos que são estabelecidos por estilos decorrentes do contexto da religião e da cultura de cada povo em cada época.

Parece que [...] se quisermos dizer algo sobre aquilo que não obedece às leis, devemos utilizar uma linguagem também desconstruída de regras, não apenas por quebra parcial de sintaxe, mas, principalmente, por ruptura semântica, realçando nas palavras aquilo que não mais mobiliza imediatamente a razão, mas nossa capacidade de síntese no plano da sensibilidade. Este é o espaço da poesia [...]. Mas parece ser evidente que não apenas a poesia feita com palavras, mas, também, uma poética, expressa nos signos das demais artes, constitui a linguagem desconstruída das metáforas que tentam captar aquele sentido residual que mobiliza não imediatamente a razão, mas o coração humano, como se retornasse a uma origem primitiva de onde toda terceiridade possa possivelmente ter nascido. (IBRI apud DANTAS e GHIZZI, 2018, p.119).

O caminho que desembocou no presente recorte teórico surge das indagações referentes aos fenômenos que ocorrem nas diferentes linguagens da dança. Observa-se que há um aprisionamento no que diz respeito aos cânones estilísticos e suas relações entre signos e interpretantes. Surpreendentemente, isto acontece em grande parte no âmbito da dança em geral, no entanto, fica mais explícito no contexto do balé clássico, pois os imbricamentos entre a figuração e a abstração desta arte pertencem a um universo fechado, pouco estudado como obra aberta fora do seu estabelecido significado.

Nessas circunstâncias, seria interessante a tomada da consciência a respeito da condição de possibilidade sobre a reflexão da polissemia das obras. Certamente, seria um novo horizonte com abertura para uma gama de investigações semióticas. Já que o conceito de figuração na dança é intencionalmente evidente em cada linguagem, deixando de fora a abstração no sentido de gerar novas significações.

Entretanto, alguns bailarinos se preocupam com isto, como são os casos de George Balanchine¹⁸ (1891 – 1972) coreógrafo russo, naturalizado norte-americano e seu balé abstrato, ou do já mencionado Merce Cunningham, com seu procedimento de acaso, que explorou a movimentação sem qualquer enredo contextual cênico, bem como ao longo

¹⁸ George Balanchine estabeleceu uma relação radical entre o som e o movimento, se consolidou como grande mestre na dança abstrata fundada na base musical, com um legado que ecoa em obras como a de Willian Forsythe, Alvin Ailey, John Neumeier, Robert Joffrey, Twyla Tharp e até os modernos Alwin Nikolais e Merce Cunningham, além é claro, de Jerome Robbins. - Mariana Garbin com São Paulo Companhia de Dança. saopaulo.sp.gov.br

dos anos setenta, foi o pioneiro das experiências em vídeo dança, compreendendo-a como forma de expressão intimamente ligada à situação do corpo em movimento.

Porém, sendo a dança um fenômeno irregular, seria interessante, eventualmente não nomeá-la no sentido classificatório do fenômeno, pois, a classificação das linguagens às vezes, podem atrapalhar a compreensão sobre a ideia da universalidade da dança especialmente no que diz respeito à sua presença em meio a classe das “coisas sem nome.”

Isto inclui a reflexão sobre liberdade e espontaneidade explícitas como forma genuína na gênese da natureza da dança por não residir em estilos codificados, mas, emoções que qualificam os sentimentos que dão origem ao movimento no qual a dança se estabelece “se esvaindo” do presente para o futuro.” Como um rio que não volta a ser o mesmo depois que passa.” Neste sentido, citamos o filósofo Pré socrático Heráclito de Éfeso¹⁹: “Não podemos banhar-nos duas vezes no mesmo rio porque as águas renovam-se a cada instante.” (1996, p.93).

Consequentemente, a ideia de transitoriedade mostra com clareza o sentido de que a obra de arte não possui simetria dentro de um padrão de tempo lógico. Isto é, a arte é irregular e assimétrica, de modo tal que ela tem liberdade para não conceder ao fato de sua existência no mundo aquilo que poderíamos denominar como última palavra para sua significação. Com efeito, trata-se da polissemia da extensão do predicado da liberdade, que Schelling vai conceber ao fundamento da estética na arte, na qual estão unidos o espírito e a natureza.

A arte é uma atividade consciente e inconsciente ao mesmo tempo, pois, na arte, espírito e natureza caminham juntos, na mesma atividade gerando beleza. Assim, a obra de arte é algo finito, no entanto, com significação infinita. Nessa medida, a arte começa na consciência, mas termina na inconsciência, pois o artista tem um estado de contemplação que é indeterminado. No primeiro momento, ele é consciente da sua produção, mas em seguida, inconsciente do produto.

Nesse ponto, minha intenção busca a luz da consciência ontológica deste vetor fenomenológico, para colocar a arte da dança no lugar do movimento apreensível, pois, feito isso, a ação aparecerá como fenômeno da dança, esboçando as subordinações das

¹⁹ Heráclito de Éfeso foi um dos principais filósofos da **Antiguidade Pré – socrática**. É classificado como participante da **Escola Jônica**. Iniciou o pensamento dialético. Defendeu que a Natureza é constituída para uma constante mudança.

sensações internas que são subsidiadas pelas emoções. Não há necessidade de palavras quando se exhibe uma poética icônica do movimento. É nessa via de acesso que a dança sinaliza o efêmero, que em seu “voo” pode significar liberdade.

Com efeito, liberdade é o símbolo da dança. No entanto, tal liberdade só se alcança através de uma poética da dança que ultrapassa o movimento da técnica, pois, trata-se da qualidade do sentimento, isto é do feeling. Ademais, trata-se daquela sensação de brevidade que a dança nos dá, sendo, portanto, “quase imaterial”, inapreensível e inesperada. Fugidia como um relâmpago ou, até mesmo, como uma chuva momentânea. Sua visão é efêmera como a bela flor de cerejeira. Nesse sentido, nos ensina Ibri: “[...] a semente do hiato no tempo caracteriza-se, então, pela experiência da presentidade. Ela subtrai a consciência do tempo e a faz ser a unidade de uma qualeconsciência [...]” (2011, p. 211).

A inspiração surge a partir do poeta Lêdo Ivo ao anunciar a passagem do voo do pássaro. Metaforicamente, para o poeta alagoano, o pássaro representa a liberdade e a brevidade em detrimento a tudo que é durável dessa forma, a dança também representará a materialização dessa breve liberdade, que só se alcança no movimento, pelo movimento, em movimento. Assim, diz o poeta Lêdo Ivo apud NOBREGA, 2011, pp.152-153):

Prefiro um voo de pássaro
 A tudo que é eterno.
 A tudo o que é durável
 Prefiro o perecível:
 A sombra fugidia
 no dia luminoso
 dos narcisos e rosas;
 os instantes que regem,
 na noite indecorosa,
 o amor dos amantes,
 seus gritos e gemidos;
 a pétala fugaz
 ferida pelo outono.
 Contenta-me o trajeto
 entre uma porta aberta
 e uma porta fechada
 em plena madrugada
 ou na manhã mais cândida.

A perplexidade do fenômeno provém do poeta que é radical quanto à certeza ontológica fundada na percepção da liberdade do voo do pássaro. Analogamente, o dançarino sente a liberdade do movimento de sua arte. Entretanto, talvez possamos nos perguntar acerca da "largura" do elo de dependência do fazer artístico em relação à inspiração (ou seja, se aquele é possível sem esta)?

3.5. A celebração da vida pelo resgate da primeiridade à luz do conceito 'dionisíaco' de Nietzsche

Neste momento de nossa pesquisa, é interessante destacar o fato de que Nietzsche resgata em Dionísio a celebração da vida plena mesmo diante do seu aspecto mais trágico. Por exemplo, cabe aqui perguntar, que elemento é usado por Nietzsche para superar a tensão específica do deus que dança e se embriaga mesmo diante de todas as atrocidades da vida.

Em Nietzsche, a ideia de ter liberdade provoca a sensação do ar puro e leve das alturas. Esse é o elemento fundamental que produz essa vontade. Assim, a ideia do dinamismo aéreo, também nos mostra que, "o ar nietzschiano" pode ser representado pela leveza da dança como metáfora do movimento que produz a ascensão para a liberdade de poder voar.

Seguindo a ideia de metáfora cabe ressaltar o que diz Scarlett Marton em seu texto *A Dança Desenfreada da Vida*. A autora, aponta para o fato de que Nietzsche detém seu olhar examinando obras de arte, interessando-se tanto pela estética quanto pela história da arte. Dessa forma, ela coloca em evidência *como a dança*, enquanto movimento, cadência, leveza e alegria, é determinante na maneira pela qual Nietzsche concebe a própria filosofia, pois ele faz da dança sua grande aliada.

Sem dúvida este momento é significativo para nossa pesquisa quando nos vem a ideia do homem de "espírito livre" como àquele que é leve, porque supera o peso da gravidade. Portanto esse homem é leve em oposição ao espírito daquele que é pesado, ao qual Nietzsche se opõe como podemos ver em Assim falou Zaratustra:

E também a mim que sou bem-disposto com a vida, parece-me que borboletas e bolhas de sabão, e o que há de sua espécie entre os homens, são quem mais entendem de felicidade. Ver esvoejar essas alminhas ligeiras, tolas, encantadoras e volúveis leva Zaratustra às lágrimas e ao canto. Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar. Quando vi meu diabo, achei-o sério, meticuloso, profundo e solene: era o espírito da gravidade – ele faz todas as coisas caírem. Não com a ira, mas com o riso é que se mata. Eia, vamos matar o espírito da gravidade! Aprendi a andar: desde então corro. Aprendi a voar: desde então, não quero ser empurrado para sair do lugar. Agora sou leve, agora voo, agora me vejo abaixo de mim, agora dança um deus através de mim. (NIETZSCHE, 2009, p. 41).

Restará, evidentemente, a considerar que essas imagens aéreas significam o homem que supera a si mesmo, a saber, ele ascende a tudo que está abaixo dele. Cabe aqui, nesse ponto, fazer uma aproximação entre a visão do ar das alturas proposta por Nietzsche, com a categoria da Primeiridade de Peirce, na medida mesma em que, a primeira categoria vai tratar da mera possibilidade do acaso e do esquecimento total do fato bruto e pesado da alteridade. Portanto, a criatividade espontânea da primeira categoria aponta para o ar das alturas de Nietzsche como fator constituinte da imaginação e da leveza da dança.

Com isto deve-se ter em mente que a matéria da nossa liberdade não traz nada consigo, pois para ser livre ela precisa ser leve para poder voar, então, inicia-se aqui, uma troca onde a imaginação material do ar, cede lugar a imaginação dinâmica do ar. Nessa dimensão, o limite já não se encontra e nada se oculta, porém o céu permanece aberto para a liberdade da imaginação.

Observa-se então que o ar não se detém em lembranças das quais podem emergir ressentimentos, pois esses são pesados, posto que, nessa perspectiva, o ar é o novo e o vazio que se experimenta nas alturas, então a ideia da tônica do ar puro recai sobre o seu frescor. Este frescor, corresponde a um dos maiores princípios da cosmologia nietzschiana, a saber, o frio das alturas, das geleiras, dos ventos absolutos. É nessa região solitária e completamente fria que vem à luz algo que é inerente ao pensamento do filósofo alemão:

Fazei como o vento quando sai de suas cavernas na montanha: conforme sua própria música deseja dançar, e os mares tremem e pulam sob seus passos. [...]. Aquele que odeia os doentes cães plebeus e toda

corja sombria e malograda: louvado seja esse espírito de todos os espíritos livres, a risonha tempestade que lança poeira nos olhos de todos os biliosos e ulcerosos! Ó homens superiores, o pior que há em vós é: não aprendestes a dançar como se deve dançar – indo além de vós mesmos! Que importa se malograstes? Quanta coisa é ainda possível! Então aprendei a rir indo além de vós mesmos! Erguei vossos corações, ó bons dançarinos! Mais alto! E não esqueçais o bom riso tampouco! Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: a vós, irmãos, arremesso esta coroa! Declarai santo o riso; ó homens superiores, aprendei a – rir! (NIETZSCHE, 2009, p.280).

De acordo com Nietzsche podemos pensar na representação de Zaratustra como um leve dançarino que dá grandes saltos para as alturas geladas da solidão. Entretanto, ao alcançar as alturas, ele supera a si mesmo. Com efeito, a imaginação dinâmica nos mostra a alma de Zaratustra como sendo, dionisíaca, sorridente, dançante e cheia de alegria que afirma a própria vida.

CONCLUSÃO

Para concluir, todo esforço foi feito com a intenção de mostrar de forma sucinta os problemas que moveram esta pesquisa, isto é, compreender a influência dos conceitos de técnica e inspiração presentes no fenômeno da arte da dança, sob a luz da tríade categorial fenomenológica de Charles Sanders Peirce. Isto posto, em convergência com a filosofia da Antiguidade, nos diálogos de Platão, precisamente, *Íon* e *As Leis*.

Além disso, como exposto na Introdução, motivou-nos o desejo de compreender as relações que implicam o corpo no âmbito da dança. Estas surgiram como possibilidades de estabelecer uma linguagem Estética²⁰, a partir da qual a dança pode ser fundamentada filosoficamente, com o intuito de aprofundar as reflexões fenomenológicas, no âmbito de uma semiose, no jogo entre a técnica e a espontaneidade, na medida mesma em que todas as danças encontram seu princípio de expressão no corpo, pois todo movimento nasce exatamente dessa tensão.

Etimologicamente, a palavra dança remete a ideia de tensão, pois que o movimento da dança nasce justamente da oscilação entre a tensão e o relaxamento. Este é o princípio fisiológico do movimento. Este princípio é algo que nos faz mover, portanto, ele é vital e vibrante porque tem a força da própria vontade de viver. A perspectiva de nossa pesquisa tem o prazer de mostrar que essa energia latente e vibrante é representada pela ação da dança, através do corpo do indivíduo em sua plenitude de ser, como discorre Nietzsche:

Os juízos de valor cavalheiresco – aristocráticos têm como pressupostos uma constituição física poderosa, uma saúde florescente, rica, até mesmo transbordante, juntamente com aquilo que serve à sua conservação: guerra, aventura, caça, *dança*, torneios e tudo que envolve uma atividade robusta, livre, contente. (NIETZSCHE, 1987, p.29).

²⁰ A primeira “Estética” é de Baumgarten, em 1735; sua problemática encontrará um amplo desenvolvimento na obra filosófica de Kant e sobretudo na de Hegel. A estética é algo muito diferente das teorias de arte, às quais correspondia uma práxis e, portanto, pretendiam estabelecer normas e diretrizes para a produção artística. A estética é uma filosofia da arte, o estudo, sob um ponto de vista teórico, de uma atividade da mente: a estética, de fato, se situa entre a lógica, ou a filosofia do conhecimento, e a moral, ou a filosofia da ação. É também notoriamente, a ciência do “belo”, mas o belo é o resultado de uma escolha e a escolha é um ato crítico ou racional, cujo ponto de chegada é o conceito. (ARGAN, 2001, pp. 21 – 22).

Sendo assim, a partir da leitura do texto nietzschiano acima, é possível inferir que a dança é um pressuposto para um juízo de valor cavalheiresco aristocrático. Ou seja, ela é a arte primeira por excelência, por ser efêmera, a dança se torna implacável. Acrescentamos também, que a dança é a mais física das artes, pois, por ser a mais íntima e pessoal, ela exige uma entrega total do corpo. Corpo este que está atado a um mundo de representações com o qual o dançarino se comunica.

Portanto, agregamos ainda, que tais representações estão diretamente relacionadas com a tríade categorial fenomenológica em Peirce, no âmbito da primeira categoria, no sentido de liberdade e originalidade da primeiridade. No que tange à segunda categoria, na sua corporeidade, como representação de alteridade, e, por fim, na terceiridade, a dança aparece como representatividade de mediação de tudo que envolve uma atividade robusta e contente.

Em síntese, inserimos uma breve exposição da estrutura do nosso texto, no qual, o primeiro capítulo aponta para o pensamento de Platão, no diálogo de Sócrates com Íon, que diz respeito à questão colocada por Sócrates para seu interlocutor, Íon, a saber, se todos os bons poetas, compõem todos os belos poemas, não por efeito da arte (téchne), mas, sim porque estão inspirados e possuídos pelas Musas. Sócrates os compara com os coribantes, que só dançam quando estão fora de si. Desse modo, buscamos compreender aquilo que inspira a intuição do dançarino em favor da própria técnica.

Com efeito, todo esforço foi concebido a partir do recorte da Antiguidade, com a intenção de esboçar um estatuto fenomenológico da relação do ser humano com a arte da dança e seus deuses, levando-se em consideração a continuidade através dos séculos, na medida mesma em que a natureza desse fenômeno remete aos primórdios da humanidade, provocando no ser humano sentimentos que são iguais e universais para todos. Por exemplo, nas danças espirituais religiosas tais como, a dança Sufi, dos dervixes islâmicos e no belíssimo ritual indígena da dança Kuarup, que homenageia a memória dos mortos ilustres da região do Xingu, no Brasil.

Dessa forma, nosso interesse jaz justamente no que diz respeito ao corpo como instrumento e canal de inspiração. Além disso, buscamos a compreensão semiótica a respeito da ação desta arte em cada camada de sentido que possa indicar um objeto possível de ser representado por uma regra, que caracterize a generalidade significativa

do movimento, assim como também, da consciência do *cronos* deste movimento que será, por assim dizer, a materialização da ação voluntária e involuntária da própria dança.

O segundo capítulo buscou seguir a ideia de desenvolver um levantamento histórico da dança no ocidente, a partir do recorte da Grécia antiga ao balé clássico. Tendo em vista também a inflexão de propósitos estéticos na virada do século XIX para o XX, no que diz respeito às vanguardas modernistas das demais linguagens artísticas pós-modernas e contemporâneas.

Com isto posto, no terceiro e último capítulo, todo esforço foi no sentido de evidenciar a dança como objeto da escolha, ou seja, ideal de leveza versus a realidade do peso, como por exemplos, na reflexão de Aristóteles sobre o “objeto da deliberação e o objeto da escolha”. Nesse sentido, observou-se que o ato de dançar promove a deliberação dos movimentos, em relação a técnica escolhida pelo dançarino.

Dizer que algo é livremente escolhido pelo ser humano implica na celebração da vida pelo resgate da primeiridade em associação ao conceito de *dionisíaco*, pelo qual Nietzsche evidencia a dança enquanto movimento de cadência, e aponta a alegria como sua grande aliada, no entanto, resta-nos, pois, a questão: qual o papel da dança na sociedade contemporânea? Como a arte da dança pode apontar para reflexões filosóficas? Se por um lado a dança não aceita apenas ser um “divertimento” a ser consumido com prazer momentâneo, ela poderá ser rechaçada, porque propõe uma estranheza, ou seja, um outro modelo de desenvolvimento do ser humano que põe em xeque seu estilo de vida em sua totalidade.

Assim sendo, constata-se que seria bem-vinda, uma experiência não só de primeiridade, mas também de desvelamento consciente da alteridade sobre a realidade fática existente no âmbito da própria dança pelo qual ocorre o desdobramento a respeito das teorias desde os primórdios da humanidade até os dias e hoje na medida mesma em que, a equivalência com a própria vida seja revelada através dos elementos semânticos entre os dois termos em questão, a saber, a dança e a vida.

Sem dúvida o ato de dançar é livre, ou seja, independente das nomenclaturas dadas pelas *linguagens*, sejam elas, do balé clássico, da dança moderna, contemporânea, estilo livre etc. Pois, dançar diz respeito tão somente ao mistério indizível que acontece

espontaneamente a partir do sentimento que habita na alma do ser humano dotado de sensibilidade desde a mais tenra idade.

Em suma, propomos uma estética dos afetos, na qual a alegria torna-se uma experiência arrebatadora. Dessa forma, fica claro que a dançarina só pode dançar na alegria do transe que supera a dor ou como escreve Nietzsche, “é preciso ter o caos dentro de si para gerar uma estrela dançante.” Por exemplo, quando Martha Graham dança Jocasta na Tragédia de Sófocles. Essa alegria de dançar representa a alegria de viver com desejo de revolucionar o devir. Aquilo que está por vir, isto é, aquilo que inventamos nos transforma em artistas da nossa própria vida. A alegria como algo revolucionário.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. *Ballet, Arte, Técnica Interpretação*, Cia. Brasileira de Artes Gráficas Rio de Janeiro, 1980.

ARAÚJO Heloisa. *Dicionário Escolar Latino Português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução do grego, Introdução e Notas da Gama Kury. Editora Universidade de Brasília, 1985.

BARDET, MARIE – **A Filosofia da Dança – Um Encontro entre Dança e Filosofia**. Tradução Regina Schöpke. Mauro Baladi . São Paulo: Martins Fontes – 2014.

BERTI Enrico. **Aristóteles**. São Paulo: Ideias & Letras, 2015.

CAMARGO, Mariana Vaz de. **O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança**. 2008. 187 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

DANTAS, Lucia F. N de Souza; GHIZZI, Eluiza Bortolotto. Experiência Estética e Continuidade na Obra de Arte: A Pintura de Lucian Freud à Luz do “Hiato no tempo” e das “Coisas Sem Nome” de Ivo Ibri. In: GHIZZI, Eluiza Bortolotto *et al.* (org.). **Sementes de Pragmatismo na Contemporaneidade – Homenagem a Ivo Assad Ibri**. São Paulo: FiloCzar. 2018.

DANTAS, L. F. Nogueira de Souza. **Contribuições da filosofia de Charles S. Peirce para uma investigação acerca de questões de fenomenologia e ontologia das obras de arte**. 2019. 309 f. Tese (Doutorado em Filosofia) -Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

DUNCAN Isadora. **Isadora Fragmentos Autobiográficos**. São Paulo: L&PM POCKET, 1997

ESPINHO, Jorge Emanuel. **Exposição Individual - Claudia Melli**, 2015. Disponível em: <https://www.galeriaeduardofernandes.com/exposicoes/2018/3/26/exposio-individual-claudia-melli#:~:text=E%20se%20aqui%20surge%20Pina,sutil%2C%20do%20primordial%2C%20daquilo%20que>. Acesso em: 12 maio 2021.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GONÇALVES, Rosa Gabriela de Castro. **Kant, Greenberg e a questão do formalismo na Arte**. Salvador: EDUFBA, 2016.

HERÁCLITO, Fragmentos in: **PRÉ – SOCRÁTICOS**. Coleção dos Pensadores. Tradução. José Cavalcante de Souza. *et al.* São Paulo. Nova Cultura. 1996.

HOGHE, Raimund, WEISS, Ulli e BANDONEON. **Em que o tango pode ser bom para tudo?** Fur was kann tango alles gut sein? BANDONEON. São Paulo: Attar editorial, 1980.

IBRI, A. Ivo. The Heuristic Exclusivity of Abduction in Peirce's Philosophy. In: **Semiotics and Philosophy in C. S. Peirce**. Edited by Rossella Fabbrichesi Leo and Susana Marietti. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2006. (Os trechos citados foram traduzidos pelo autor).

IBRI A. Ivo. O Significado de Primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce In: **Cognitio**, São Paulo, v. 9 n. 2 p. 225, Jul./dez. 2008.

IBRI A. Ivo. Sementes peircianas para uma filosofia a arte. In: **Cognitio**, São Paulo, v. 12. n 2. Jul/dez. 2011.

IBRI A. Ivo. Desenvolvendo una semilla peirceana: el arte y las cosas sin nombre. In: Catalina Hynes y Jaime Nubiola (eds.) **Charles S. Peirce: Ciencia, filosofía y verdad**. 1.ed. San Miguel de Tucumán: La Monteagudo, 2016. pp.169-181. (Os trechos citados foram traduzidos pelo autor)

IBRI A. Ivo. **Kósmos Noetós - A Arquitetura Metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Paulos, 2015.

IBRI A. Ivo. The Schellingian Roots of Peirce's Idealism In: **Noêma - Revista Online Do Filosofia**, 6-2, Ricerche, pp.1 -26. Ricerche, 2015. (Os trechos citados foram traduzidos pelo autor)

IBRI, Ivo, A. The Double Face of Habits Time and Timeless in Pragmatic **Experience**. In: **Rivista de Storia della Filosofia, Milano**, Itália, ISSN 0393-2516, pp. 413-432; forthcoming 2017. (Os trechos citados foram traduzidos pelo autor)

IBRI, Ivo. **Semiótica e Pragmatismo – Interfaces Teóricas – vol. 1**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultural Acadêmica, São Paulo: FiloCzar. 2020.

JAEGER, Werner. **Paidéia A formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KATZ, Helena. Especial para o Estado de São Paulo. 17 de Setembro de 2017/06h00

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Copyright Summus Editorial, 1971.

MINDIO ESCOLA. Disponível em: <http://www.berohoka.com.br/Noticia/2,349>, museudoindio.gov.br/0,0,0,0/KUARUP_-_festa_para_celebrar_a_memoria_dos_mortos.html. acesso em: 10 abril 2021.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da Moral: um espírito polêmico**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

NOBREGA Luiza. **Quero ser o que passa** – a poesia de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2011.

PAVIANI, Jayme. **Do Corpo: Ciências e artes – A função educativa da dança em Platão: as leis, livro II**. Revista do centro de ciência da Saúde – CECS. Universidade de Caxias do Sul. www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo 2011.

PEIRCE, Sanders Charles. **Semiótica estudos**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015. – (Estudos; 46/dirigida por J. Guinsburg).

STRAVINSKY, Igor and Vera. **A Photograph Album 1921 to 1971 captions by Robert Craft**, London: Thames and Hudson, 1982

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições trad. Luís Paulo Horta**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro 1996.

VALÉRY, Paul, *L'âme et la dance* [A alma e a dança]. 2 ed. Rio de Janeiro: Imgo, 2005.