UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES / PPGLA - UEA
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS E ARTES

RAYSSA OLIVEIRA E SILVA

FANTASIA DO MOVIMENTO: A INTERAÇÃO ENTRE O CORPO REAL E O VIRTUAL DOS DESENHOS ANIMADOS

MANAUS – AMAZONAS
2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES / PPGLA – UEA
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS E ARTES

RAYSSA OLIVEIRA E SILVA

FANTASIA DO MOVIMENTO: A INTERAÇÃO ENTRE O CORPO REAL E O VIRTUAL DOS DESENHOS ANIMADOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade Estadual do Amazonas (PPGLA-UEA) área de concentração: *Teoria, crítica e processo de criação*, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador (a): Profª Dra. Evany Nascimento

Manaus – Amazonas
2018

Catalogação na fonte Elaboração:

Ana Castelo CRB11ª -314

S586f Silva, Rayssa Oliveira e

Fantasia do movimento: a interação entre o corpo real e o virtual dos desenhos animados./ Rayssa Oliveira e Silva. – Manaus: UEA, 2018.

176fls.il.: 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Profª. Drª Evany Nascimento

1.Desenho animado 2.Dança 3.Coreografia 4.Laban. I. Orientadora: Profª. Drª. Evany Nascimento. II. Título.

CDU 741.5

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – www.uea.edu.br

Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol

Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - Am

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

PPGL&A
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Universidade do Estado do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes
UEA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 09/2018

Aos oito dias do mês junho do ano de dois mil e dezoito, às dez horas, na sala quinhentos e cinco, no quinto andar da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a nona Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir a candidata **Rayssa Oliveira e Silva** em sua dissertação. **"Fantasia do Movimento: A interação entre o corpo real e o virtual dos desenhos animados".** A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dra. Maria Evany do Nascimento, presidente da sessão, Dr. Otoni Moreira de Mesquita da Universidade Federal do Amazonas, Dra. Luciane Viana Barros Páscoa da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Teoria, Crítica e Processos de Criação. Nada mais havendo a constar, a Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, aos oito dias do mês de junho de dois mil e dezoito.

Maria Evany do Nascimento
Profa. Dra. Maria Evany do Nascimento

Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita.

Luciane Páscoa
Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Visto:
Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado Amazonas (UEA) em especial ao PPGLA primeiramente por terem acreditado na minha pesquisa e na importância dela para a linguagem da Dança.

À professora orientadora Evany Nascimento, por todos os seus ensinamentos, paciência, análises e contribuições.

Ao meu marido, Matheus Gondim por estar sempre ao meu lado, tanto intelectualmente quanto na vida pessoal, pelas palavras de apoio, de amor e de persistência.

Ao meu sogro Ernesto Renan Freitas Pinto, intelectual maravilhoso mas principalmente um ser humano impar.

Ao meu pai, por abraçar as artes e me aceitar.

Ao meu irmão Raffael, pela nossa capacidade de nos comunicarmos sem palavras.

A minha mãe, esta uma mulher maravilhosa que leva a família nas costas mas principalmente no coração.

Aos meus pequenos Tyrion, Luna e Banjo pelo amor constante e incondicional.

Ao professor Valdemir Oliveira que me acompanha desde a graduação, por seus ensinamentos e pela inspiração ao acreditar no poder da Arte.

Aos professores do Programa e da banca (qualificação e defesa) por terem contribuído tanto para o meu crescimento pessoal quanto para a minha pesquisa.

Sim, é difícil falar sobre dança. Ela é tão intangível quanto efêmera. Eu comparo as ideias sobre a dança, e a dança em si, à água.

Merce Cunningham

I buried my wife and danced on her grave.

Garret Barry (piper)

FANTASIA DO MOVIMENTO: A INTERAÇÃO ENTRE O CORPO REAL E O VIRTUAL DOS DESENHOS ANIMADOS

RESUMO

Neste trabalho, estudam-se as semelhanças coreográficas do desenho animado Fantasia (1940) com os espetáculos que serviram de referência para o processo criativo do desenho como Sagração da Primavera, Suíte Quebra-Nozes e Dança das Horas. A análise também perpassa por aspectos cenográficos e narrativos a fim de corroborar com a análise coreográfica. Para isso faz-se primeiramente uma abordagem histórica da relação da dança com a tecnologia, que é o elo entre esses dois mundos, o real e o imaginário. A fim de investigar de forma profunda a relação de movimento entre estes dois universos, utilizamos as considerações propostas por Rudolf Laban (1879-1958) sendo aplicada aos corpos dos desenhos animados e também a aplicação da labanotation para termos outra percepção da coreografia. Os resultados indicam que há semelhanças em relação a elementos do espetáculo cênico e as reflexões nos permitem verificar as possibilidades do entendimento do movimento e o espaço-tempo na dança, possibilitando novas interpretações e associações teóricas. Além disso, também aparecem aspectos coreográficos semelhantes com relação ao movimento e intenções de comunicação.

.

Palavras-chave: Desenho Animado, Dança, Coreografia, Laban, Análise

FANTASY OF MOVEMENT: THE INTERACTION BETWEEN THE REAL BODY AND THE VIRTUAL CARTOON

ABSTRACT

In this text, we study the choreographic similarities of the cartoon Fantasia (1940) with the spectacles that served as reference for the creative process of the drawing like Sacre du Printemps, Suite Nutcracker and Dance of the Hours. The analysis also runs through scenographic and narrative aspects in order to corroborate with the choreographic analysis. For this, a historical approach is first made to the relationship between dance and technology, which is the link between these two worlds, the real and the imaginary. In order to investigate in a profound way the relation of movement between these two universes, we use the considerations proposed by Rudolf Laban (1879-1958) being applied to the bodies of the cartoons and also the application of the labanotation to have another perception of the choreography. The results indicate that there are similarities to elements of the scenic show and the reflections allow us to verify the possibilities of the understanding of the movement and the space-time in the dance, making possible new interpretations and theoretical associations. In addition, similar choreographic aspects also appear with respect to movement and intentions of communication

.

Keywords: Cartoon, Dance, Laban, Choreography, Analyze

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Bastidores da gravação de “Variations V” 25
Figura 2 Formas geradas a partir do software *Lifeforms* 26
Figura 3 Bailarinos “pós-humanos” do Grupo Cena 11 no espetáculo “Violência" 28
Figura 3 Notação coreográfica Beauchamp – Feuillet 56
Figura 4 Notação coreográfica e musical do Ballet O Lago dos Cisnes de Petipa 57
Figura 5 Mais um exemplo de notação coreográfica utilizando o método Stepanov 58
Figura 6 Vaslav Nijinsky em L'Après midi d'un Faun 59
Figura 7 Exemplo de uma notação no método Benesch 61
Figura 8 Trois- Frères, o grande feiticeiro 70
Figura 9 “Dança” sincronizada do Achichilique de clark. 73
Figura 10 Chaise-Dieu, dança macabra 75
Figura 22 As ações corporais do sistema Laban-Bartenieff 89
Figura 23 Ballet Russe de Monte Carlo. O Quebra-Nozes, 1940. 98
Figura 24 Fada ainda sem forma humanoide 99
Figura 25 Fada já na sua forma humanoide em interação com as flores 101
Figura 27 Os cogumelos que parecem usar o figurino do ballet de repertório 103
Figura 28 Hop Low ao centro 104
Figura 29 Sketch de F. Marin Mersenne 106
Figura 30 Australian Ballet 107
Figura 31 Dance of the Reed Flutes 108
Figura 32 Flores e sua formação 109
Figura 33 Figurino Dança Árabe 111
Figura 34 Peixe dourado da Dança Árabe. 112
Figura 35 Litografia colorida Alexander Rigelman de 1847 Zaporozhian Cossacks. 114
Figura 36 Bailarinos do Trepak de Fantasia (1940) 115
Figura 37 Roupa de uma dama. Final do século 19. 116
Figura 38 Fada interagindo com as folhas e as tornando folhas de outono. 118
Figura 39 As sementes bailarinas 119
Figura 40 Bailarinas no segundo ato do ballet Giselle. 120
Figura 41 Anna Pavlova usando sapatilhas de ponta em A morte do cisne, 1905. 126
Figura 42 Ben Aligator e seus movimentos que lembram Bela Lugosi. 129
Figura 43 Bela Lugosi (1882-1956) ator que possivelmente serviu de inspiração para Ben Alligator 130
Figura 44 O pas de deux de Hyacinth Hyppo e Ben Alligator 131
Figura 45 Movimento de pas de deux que serviu de referência para o pas de deux 132
Figura 46 Vera Zorina em Water Nymph 134
Figura 47 Hyacinth Hippo em cena semelhante a Water Nymph 134
Figura 48 O nascimento de Vênus de Sandro Botticelli 137
Figura 49 Villa de Fannio Sinistor em Boscoreale 139
Figura 50 Pegasus de Max Littman (1910) 140
Figura 51 O Grande Sacrifício, cenário de Nicholas Roerich (1874-1947) 147
Figura 52 Desenho de Valentine Gross 148
Figura 53 Nicholas Roerich, Idols of Ancient Russia. 149
Figura 54 Stravinsky e Walt Disney observando os sketches c 152
Figura 55 Desenho de Vera Krassoskaya para a coreografia do grupo de jovens homens 153
Figura 56 Vulcões de Fantasia (1940) 153
Figura 57 A sequência de movimento da coreografia e dos vulcões de Fantasia (1940) 154
Figura 58 Paralelo entre a parte final das duas versões 156

TABELAS

Tabela 1 Fatores do Movimento 64
Tabela 2 Planos, direções. caminhos e extensões no espaço 65
Tabela 3 Ações e Qualidades 77
Tabela 4 Tabela de Panofsky com Objetos de Interpretação e Atos de Interpretação 94

ESQUEMAS

Esquema 1 **:** Os segmentos selecionados e os principais tópicos 95
Esquema 2 : Divisão da Análise 161

LABANOTATION

Labanotation 1 122
Labanotation 2 143
Labanotation 3 144
Labanotation 4 145
Labanotation 5 163
Labanotation 6 164
Labanotation 7 165
Labanotation 8 166

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS 9

ESQUEMAS 10

LABANOTATION 10

CAPÍTULO II – Fantasia (1940) 33

2.1 O desenho, o desenho de animação e o cinema 33
2.2 Walt Disney 36
2.3 Fantasia (1940) 38
2.2 Bailarinos e coreógrafos e seu envolvimento e influência no processo criativo de Fantasia (1940) ... 42

CAPÍTULO III - O estudo do corpo em movimento 43

3.1. A escrita na dança 43
3.1.1 A academia real de dança 51
3.1.2 A contribuição de Pierre de Beauchamps para a dança 52
3.1.2.3 Outras formas de notação 57
3.2 Rudolf Laban e seu domínio do movimento 61
3.3 Animais, o homem e o movimento a partir de um olhar Labaniano 65
3.4 Labanotation 77
3.4.1 O movimento em notação, uma breve explicação 80
3.4.2 Visualidade do sistema 82
3.4.3 Direções 85

CAPÍTULO IV – Análise dos segmentos 92

4.1 Análise da Suíte Quebra-Nozes 96
4.1.1 Dados Históricos 96
4.1.2. Fada Açucarada 98
4.1.3 Dança Chinesa 102
4.1.4 Dança das Flautas Vermelhas ou Mirlitons 105
4.1.4 Dança Árabe 110
4.1.5 Dança Russa (Trepak) 113
4.1.6 Valsa das Flores 117
4.2 A dança das horas 123
4.2.1 Dados Históricos 123
4.2.2 Ballet dos avestruzes 124
4.3 Sagração da Primavera / Sacre du Printemps / Rite of Spring 146
4.3.1 Aspectos históricos 146
4.3.2 A Sagração em Fantasia*:* análise dos subsegmentos 150
4.4 Comparação entre os três segmentos 157

CONSIDERAÇÕES FINAIS 167

BIBLIOGRAFIA 172

INTRODUÇÃO

Podemos dizer que o movimento nos cerca, pois ele pode ser percebido em formas visuais, mas também auditivas no mundo. Heráclito (535 a.C - 475 a.C), o filósofo pré-socrático já considerava que a natureza tem uma mutação que é visível, perceptível, só que há uma lógica por trás da mudança que permanece intacta.

Há um sentido por trás do movimento, o movimento pode ludibriar, contudo há uma essência. Essa razão é captada pelo *logus*, o racional que está por trás das coisas, questão essa que seria aprofundada séculos depois pelos físicos. Assim para Heráclito (535 a.C - 475 a.C), a realidade existe como um constante fluxo em movimento e a ideia de um mundo em movimento era conhecida por ele como *panta rei.*

A dança é a escrita no ar feita pelo corpo em movimento e para o movimento ser dança ele tem que comunicar expressar e intencionar, deste modo uma das definições da dança na contemporaneidade é corpo em movimento que busca comunicar algo, pois mesmo se estiver em uma posição estável "uma posição corporal sempre é o resultado de movimentos prévios ou a participação de futuros movimentos" (LABAN 1971 p.176). Os desenhos animados nada mais são que corpos em movimentos que buscam comunicar. Assim olhando sob uma ótica contemporânea onde o sentar ou mesmo o segurar um copo pode ser considerado dança podemos entender os desenhos animados como corpos dançantes.

Ao observar a história podemos notar que a arte de cada época reflete a cultura e o pensamento do seu momento, assim nada mais natural que a nossa relação com a tecnologia também passe a influenciar a dança, deste modo essa nova visão do espaço-tempo veio principalmente a partir da combinação entre dança e tecnologia.

Ao serem combinadas, as ferramentas tecnológicas e os movimentos dos bailarinos mostraram o potencial de libertar o movimento do corpo do bailarino e impulsionar a qualidade criativa das coreografias, colocando esses movimentos em um espaço virtual e real.

Podemos perceber essas novas possibilidades a partir dessa relação ao observar o trabalho do coreógrafo americano Merce Cuningham (1919-2009) que já nos anos 60 usou o software *Four keys discoveries* para criar formas que ele incorporou em suas coreografias. Ele fez experiências combinando o software com operações ao acaso e também usando a

tecnologia para ter outra perspectiva do movimento em si. Ao constantemente inovar combinando dança e tecnologia, Cunningham (1919-2009) expandiu as fronteiras da dança e se tornou uma referência na aplicação das novas tecnologias no campo da arte.

Acreditamos que o desenho, como manifestação e produto de uma cultura, possibilita a expressão de diferentes realidades e mundos imaginários contribuindo e estando dentro da ideia de novas possibilidades de espaço-tempo. Deste modo traz consigo uma forma peculiar de linguagem que pode ser verbal ou não verbal, mas que parece viabilizar de forma eficaz a expressão e a comunicação ente os sujeitos envolvidos.

O vínculo para nos comunicarmos é a linguagem, porém para que isso ocorra é necessário o trabalho dos sentidos, para que haja comunicação e relacionamento interpessoal, essa linguagem é observada não só na dinâmica da língua falada, mas também através de formas, volumes, massas, cores, linhas e movimentos.

De acordo com Santaella (2007) o desenho é uma das manifestações semióticas, isto é, uma das formas através das quais a função de atribuição da significação se expressa e se constrói, desenvolvendo-se concomitantemente às outras manifestações (como por exemplo, a linguagem verbal). Assim, o desenho enquanto forma de pensamento propicia a oportunidade de que o nosso mundo interior se confronte com o exterior, a observação do real se depare com a imaginação e desencadeie um processo de significação, com isso o desenho se torna uma forma de impulsão para o universo imaginário.

Sendo assim, ao considerarmos os corpos dos desenhos animados como corpos que dançam a partir de uma ótica contemporânea combinando as novas possibilidades de espaço-tempo onde a dança não precisa necessariamente acontecer no espaço real para existir se percebe uma necessidade maior de investigação dos movimentos de dança e dos processos criativos que envolvam desenhos animados que se movimentam para dançar.

Deste modo acreditamos que será necessária também a investigação dos artistas cujo processo criativo teve envolvimento direto com coreografias e coreógrafos a fim de entender a característica de um movimento dançante que não se passa em um corpo totalmente real e nem também em um tempo totalmente real, mas sim de um cruzamento entre esses dois corpos e tempos.

Ao buscar um desenho animado que traga na sua gênese de forma clara as características de interação entre corpo real e o corpo imaginário em uma nova possibilidade de espaço-tempo chegamos ao desenho Fantasia (1940).

Fantasia (1940) é um desenho animado em formato de longa metragem, criado e produzido por Walt Disney em 1940. O desenho animado é divido em oito segmentos sendo eles: *Tocata e Fuga em Ré Menor - BWV 565, Suíte Quebra-Nozes, O Aprendiz de Feiticeiro Sagração da Primavera, Sinfonia Pastoral, Dança das Horas, Uma Noite no Monte Calvo e Ave Maria.* Aqui escolhemos focar apenas em três cujas referências a espetáculos de dança são mais claras, sendo eles: Suíte Quebra-Nozes, Sagração da Primavera e Dança das Horas.

Diante dessa perspectiva nosso objetivo geral é estabelecer relações entre os aspectos corporais, como movimento, tipo de movimento e sua classificação que possam estar inseridos dentro do universo de animação do desenho Fantasia (1940) e identificar e analisar o tipo de movimentação corporal presente neste desenho fundamentado em Rudolf Laban (1879-1958).

A partir dessa análise, algumas questões norteadoras nos guiarão no desenvolvimento do estudo: O que a relação do corpo dos bailarinos transmutados em corpos imagéticos animalescos tem a nos dizer? Quais são as suas qualidades de movimento? Como funciona o tempo-espaço em um tempo-espaço volátil de desenho animado? Como essa transposição de corpo real para corpo imaginário influencia esse movimento?

Acredita-se que a pesquisa se justifica na medida em que a análise feita a partir das considerações propostas por Rudolf Laban (1879-1958) sendo aplicada a corpos animados poderão eventualmente contribuir para novas reflexões sobre possibilidades do entendimento do movimento e o espaço-tempo na dança, possibilitando novas interpretações e associações teóricas ou como coloca Fernandes (2002 p.28) “a descrição de movimento corporal em pesquisa criativa desafia a simples correspondência entre dualidades forma e significado, movimento e sentimento e na notação entre descrição e movimento”.

Neste sentido o enfoque analítico do estudo se concentrará em identificar o tipo de movimentação corporal presente no desenho Fantasia (1940) a partir da análise e notação corporal do movimento de Rudolf Laban (1879-1958) a partir de um personagem de cada seguimento de Fantasia (1940).

Assim o estudo se caracteriza como pesquisa qualitativa pois de acordo com Silveira *et al* (2009 p.31) possibilita uma aproximação e um entendimento da realidade a investigar, processa-se por meio de aproximações sucessivas da realidade fornecendo-nos subsídios para uma intervenção real. Quanto ao tipo trata-se de uma pesquisa exploratória pela necessidade do levantamento de fontes bibliográficas e documentais para responder as questões levantadas. Quanto aos meios é uma pesquisa bibliográfica e documental, pois foram consultados diferentes autores na área de música, dança, tecnologia e cinema, bem como documentos oficiais específicos como partituras de dança.

A estrutura do trabalho foi desenvolvida da seguinte forma: no primeiro capítulo Corpo e Sociedade se encontra o contexto do corpo na contemporaneidade, no qual refletimos sobre aspectos relevantes que podem influenciar a corporeidade. Atingindo diretamente a forma como a dança é feita no mundo contemporâneo e em diálogo com as novas tecnologias. No segundo capítulo nomeado Fantasia (1940) apresentamos um breve histórico sobre o desenho animado e a sua relação com o cinema, apresentando as contribuições de Walt Disney (1901-1966) para o cinema de animação e a obra que será analisada nesse estudo, Fantasia (1940) incluindo os bailarinos e coreógrafos que podem ter influenciado o processo criativo desta animação.

O terceiro capítulo cujo título é O Estudo do Corpo em Movimento tem por objetivo explicar a necessidade de uma notação para a dança. Deste modo tece um breve panorama histórico da dança e explica as propostas de análise feitas pelo teórico Rudolf Laban (1879-1958), bailarino, coreógrafo e pesquisador, que muito contribuiu para o estudo do movimento. Para Laban (1879-1958) o movimento poderia comunicar e expressar muito mais do que a linguagem falada, as suas pesquisas envolvendo o movimento ficaram conhecidas como a Arte do Movimento. Ele também criou um método para análise do movimento e notação para a dança capaz de descrever e analisar qualquer movimento, o Labanotation. Este capítulo então se deterá na apresentação desse contexto uma vez que os estudos teóricos e reflexões sobre o movimento de Rudolf Laban (1879-1958) são a base para esta pesquisa.

Por fim no quarto capitulo aplicamos e analisamos a metodologia desenvolvida por Rudolf Laban a cada seguimento selecionado de Fantasia (1940). Em alguns momentos pontuais passaremos por uma breve análise iconológica para uma melhor compreensão da gênese coreográfica de Fantasia (1940) a partir do método criado por Erwin Panofsky (1892-1968) e também a aplicação da Labanotation aos personagens principais de cada seguimento,

a fim de podemos ter outra perspectiva dos movimentos. Em seguida temos as discussões sobre o que foi analisado e por fim as considerações finais.

É importante salientar que a aplicação da Labanotation não tem como objetivo conservar a coreografia presente em Fantasia (1940) uma vez que se trata de um vídeo onde os movimentos já se encontram cristalizados, mas sim tem por objetivo proporcionar outra perspectiva e entendimento dos movimentos ali presentes, que só é possível a partir de uma análise mais profunda destes.

CAPÍTULO I - Corpo e Sociedade

Este capítulo tem por objetivo refletir sobre as influências que cercam a corporeidade do homem contemporâneo e o modo como essas influências podem influenciar o movimento, sua relação com o ambiente contemporâneo e a tecnologia.

1.1 O corpo em oscilação em ambiente contemporâneo

É possível observar que as transformações sociais estão relacionadas com a mudança da relação do homem com o próprio corpo. Essas transformações estão ligadas às mudanças de pensamento que surgem, sendo mais perceptíveis na pós-modernidade, momento em que a crise do sujeito e suas metanarrativas dissolvidas fazem com que o homem questione o que é recebido como paradigma de verdade. Acreditou-se por séculos que este homem e seu corpo traduziam uma verdade histórica teleológica, aspecto esse que inspirou Hegel a pensar a Revolução Francesa como um alvorecer da racionalidade, mesmo que trouxesse consigo o sangue e o terror. Assim, este corpo marcado pela história traduz a própria história (VATTIMO, 1992).

A mudança de postura do homem na modernidade estava ligada diretamente à postura do ser moderno no sentido de progresso, percebendo a história como um método unitário como mostra Vattimo (1992, p. 8):

> Com o passar dos séculos, tornar-se-á cada vez mais evidente que o culto do novo e do original na arte se liga a uma perspectiva mais geral que, como sucede na época do

> Iluminismo, considera a história como um progressivo processo de emancipação, se a história tem este sentido progressivo é evidente que terá valor aquilo que é mais avançado.

No ocidente, a história como unidade e progresso se centra em torno do nascimento de Cristo. A medida usada para se apresentar um período específico da história é o *Anno Domini*, sistema desenvolvido pelo monge Dionísio, o Exíguo, a partir de revisões de calendários judeus feitas pelo monge inglês Beda, o Venerável. Como bem coloca Felix (2000), "un nuevo sistema de cálculo, sistema que ya sido propuesto por Dionisio Exiguo em su Liber de Paschate 526 em el que se calculaba la celebración de las Pascuas, había situado el nascimiento de Cristo".

Vattimo (1992) retoma a ideia já proposta por Walter Benjamim (2014) em seu escrito de 1938 (*Tesi sulla filosofia della storia*), alvitrando que a ideia de uma única história não faz sentido, pois parte de uma visão única, no caso a ocidental.

Outra característica da história ocidental é a de que se trata de uma história cuja apresentação de um passado é construída por uma classe dominante, que por sua vez ignora outras histórias. Deste modo, a formação do pensamento ocidental, por muito tempo, se pautou na visão única de história, cuja trajetória é contada tendo como marco o nascimento de Cristo.

Assim, ao refletirmos sobre a formação do pensamento ocidental não podemos negar a forte influência da religião, no caso o pensamento judaico-cristão, na sua formação. De acordo com Vattimo:

> A secularização do espírito europeu na Idade Moderna não é apenas a descoberta e a desmistificação dos erros da religião, mas também a sobrevivência em formas diversas e, num certo sentido, degradadas, daqueles "erros". Uma cultura secularizada não é uma cultura que tenha simplesmente atirado para trás das costas os conteúdos religiosos da tradição, mas que continua a vivê-los como vestígios, modelos ocultos e deturpados, mas profundamente presentes (1992, p. 47).

Desse modo, Vattimo (1992) apresenta a secularização como um dos fatores do enfraquecimento do pensamento religioso que era tido como verdade única e incontestável. Ainda de acordo com o autor, esse enfraquecimento não implica no desaparecimento da influência religiosa na formação do pensamento ocidental, pelo contrário, a religião, mesmo

após a secularização, possui raízes que continuam presentes no pensamento ocidental atual e influenciando a visão de mundo do homem, mesmo que inconsciente.

Podemos notar a relação dessa questão corporal e religiosa a partir de um olhar artístico ao investigarmos a relação do homem e seu corpo nas obras de arte. Como exemplo disso temos o fato de que no período do Renascimento a representação do corpo humano possuía um cuidado morfológico por meio de estudos anatômicos que eram praticados pelas escolas de arte daquela época.

Estes estudos prezavam pela representação fiel do corpo, pautados por critérios estéticos de harmonia, volume e exatidão, captando a morfologia do físico humano expondo como produto final um paradigma estético marcante, ainda hoje associado à perfeição. Apesar do cuidado com a fidelidade morfológica, esse produto final estético certamente iria sofrer uma nova etapa, ou seja, uma adequação aos critérios não laicos pertinentes ao momento, uma vez que eram cobertos nas obras a fim de evitar embates religiosos, fazendo com que essa morfologia e toda sua transformação passasse de resultado final estético para estudo-meio. Sobre essa questão, Michaud (2009, p. 541) afirma que "desenhar, pintar, modelar os corpos, significava captá-los nus em sua verdade anatômica, e depois vesti-los como mandavam as circunstâncias da cena ou da ação".

O Renascimento retoma o humanismo clássico e seu arco de significados sem necessariamente se opor constantemente e de forma veemente à transcendência da religiosidade cristã. A retomada do conhecimento clássico não deve ser compreendida como antítese radical e necessária ao pensamento cristão. Se seguirmos nessa direção, correremos o risco de criar um contexto ateísta que sequer ainda existia até o século XVIII, vindo ganhar esse contorno apenas a partir do século XIX com Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Karl Marx (1818-1883)

Há um consenso de que o indiscutível posicionamento crítico que se delineou no Renascimento se deu mais contra o poder da Igreja e suas consequências obscuras para o homem do que contra a doutrina cristã em si. A pergunta que devemos fazer para compreender esse imbróglio é: a busca de referências clássicas que pressupunham imanência, como o legado ético e político grego que fortalecia decisões, escolhas e responsabilidades, representava necessariamente uma negação à transcendência cristã?

Ao que parece, e independente do apoio católico dado a algumas das produções artísticas da época, o pensamento renascentista buscava um potencial humano não apenas limitado à fé, que neste contexto significava submissão incondicional ao poder religioso da Santa Igreja, mas um ideal de transcendência viabilizada por uma autonomia humana, consciente de si e do seu potencial racional, sobre essa questão Szalay (2016, p.50) comenta que:

> Wilde descreveu o humanismo renascentista como "tentativas do homem de dominar a natureza, em vez de desenvolver a piedade religiosa". O humanismo renascentista olhou para os textos gregos e romanos clássicos para mudar o pensamento contemporâneo, permitindo uma nova mentalidade após a Idade Média.

Logo, é possível pensarmos que alguns elementos, entre eles o corpo, passam a ser objeto de manifestação artística e científica com abordagens estéticas e metodológicas inovadoras para a época, mas ainda conectados aos princípios teleológicos cristãos.

Como bem propõe Vattimo em *Acreditar para Acreditar* (1998), o homem ao fazer uso do niilismo entende a conversão da verdade em fábula. Esta conversão faz com que haja o enfraquecimento de categorias fortes da doutrina religiosa, desencadeando uma relação cuja característica é o *double bind*, termo proposto por Gregory Betenson em 1956 para se referir a um relacionamento contraditório entre afeto e agressão. "Viver neste mundo múltiplo significa fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento" (VATTIMO, 1992 p.17).

Porém, a pós-modernidade está ligada a uma comunicação generalizada e a sociedade colocada por Vattimo (1992) como a sociedade do *mass media* apresenta os meios de comunicação que foram determinantes para a quebra da visão unitária. Desencadeando um processo de dissolução dos pontos de vista, mesmo que em certos momentos se perca em múltiplas fabulações, "funciona como emancipação apenas enquanto nos coloca em um mundo menos unitário, menos certo, portanto menos tranquilizador que o mito" (VATTIMO, 1992 p.33).

Assim a derrubada da ideia de uma realidade central, através da comunicação generalizada, possibilita novas visões de mundo e novas racionalidades em diversos campos como o sexual, religioso, cultural e estético. Portanto, essa pluralidade, que atua em diferentes

setores, causa uma retomada de consciência da historicidade de modo que a modernidade, como ideia de progresso, termina, uma vez que não parece possível nem faz mais sentido possuir uma visão unitária de mundo.

O desenraizamento colocado por Vattimo (1992) se trata de um (re)despertar do que era globalmente aceito e tido como verdade. O renascer surge não como algo bruto e repentino, mas como um processo que não implica necessariamente no abandono de todas as regras e sim, na geração de mudanças.

De acordo com Scarpato (1999, p.15), ao se conscientizar do mundo em que está inserido, o homem descobre o próprio corpo como meio pelo qual manifesta a inter-relação mundo interior e mundo exterior. Destas propostas estéticas destacaremos a dança. pois a questão do corpo fica mais em evidência.

A dança pode ser definida como uma manifestação artística em que, para o movimento ser dança, ele tem que comunicar, expressar e intencionar. Uma das definições da dança na contemporaneidade é a de que um corpo em movimento é um corpo que busca comunicar algo. Mesmo que ele esteja imóvel, o resultado dos movimentos que anteciparam a mobilidade comunicam, assim como a própria postura fixa. De acordo com Laban (1971, p. 185), "uma posição corporal sempre é o resultado de movimentos prévios ou a antecipação de futuros movimentos, que tanto deixam sua marca impressa na postura do corpo, como anunciam a próxima".

Assim, neste novo mundo múltiplo composto de visões diferentes, em constante questionamento e oscilação entre pertencimento e libertação também irá refletir na dança de modo que a narrativa do ballet clássico e a sua busca pelo sublime e o inatingível, já não será suficiente para atender aos questionamentos deste mundo múltiplo.

Esta nova concepção oscilante de homem faz surgir novas propostas artísticas na dança, uma vez que, de acordo com Vattimo (1992, p.16),

> A experiência estética faz-lhe viver outros mundos possíveis, e mostra-lhe assim também a contingência, a relatividade, o carácter não definitivo do mundo real no qual se encerra. Na sociedade da comunicação generalizada e da pluralidade das culturas, o encontro com outros mundos e formas de vida é talvez menos imaginário do que era para Dilthey: as outras possibilidades de existência que actuam sobre os nossos olhos, são aquelas que se representam pelos múltiplos dialectos ou ainda pelos universos culturais que a antropologia e a etnologia tornaram acessíveis.

Logo, a dança existente na pós-modernidade é construída por esse sujeito em oscilação, concebendo um processo artístico afetado por esses fatores. Deste modo, a dança existente na pós-modernidade traz como proposta questionamentos, reflexões e uma experiência estética a partir de indagações em um mundo em volubilidade.

De acordo com Siqueira (2006, p.7),

> Sob a classificação de dança contemporânea abrigam-se na realidade, vários modos distintos de expressão através do movimento que têm a cidade como espaço e tempo no qual se desenvolvem. Sendo um fenômeno urbano, recebe as múltiplas influências que assolam as cidades e se constitui em uma rede de relações culturais. O corpo de um dançarino contemporâneo reflete esses "contágios" culturais.

Ou seja, para a dança contemporânea a quebra da unicidade, permite e incentiva a investigação de novas propostas sobre a configuração do corpo, não negando, no entanto, o que foi feito anteriormente, pelo contrário, a dança contemporânea fará uso de outras formas anteriores de dança, na busca pela sua própria expressão.

Sobre a construção da corporalidade, Morin (1996) ainda coloca que é preciso compreender o ser humano pela via da complexidade. Critica o cientificismo e o racionalismo colocando que o pensamento simples não vai mais responder as perguntas do mundo contemporâneo. Ainda segundo ele, "o homem não é somente biológico-cultural. É também espécie-indivíduo, o ser humano é natureza multidimensional". Morin também entende que a natureza do homem não pode ser definida de forma simples e cartesiana, pelo contrário, a natureza do homem é complexa, um sistema aberto e em constante construção e desconstrução. Desta forma a ciência do homem não pode ser colocada como um edifício que deve ser completado, mas como uma teoria a ser construída, mostrando que o homem evolui e se constrói junto com o universo que o cerca.

Por fim, o teórico ainda afirma que o universo, assim como o homem, está em constante destruição e construção, entre equilíbrio e desequilíbrio. Vejamos.

> Por que considerar os seres humanos segundo sua categoria sócio-profissional, seu nível de vida, sua idade, seu sexo, de acordo com questionários de opinião ou documentos de opinião ou documentos de identidade? Cada ser, inclusive o mais vulgar e anônimo é um verdadeiro cosmos. Não só porque a profusão de interações em seu cérebro seja maior que todas as interações no cosmos, mas também porque leva em si um mundo fabuloso e desconhecido (MORIN, 1996, p.13).

Com isso, o homem, para Morin (1996), é um ser em constante construção e parte de um todo, encontrando-se inacabado, mas em processo de constituição. Ele é atravessado de informações e faz parte do universo.

A sua Teoria da Complexidade se trata de uma visão interdisciplinar que passa por vários setores da sociedade. Pode-se afirmar ainda que esta teoria não se limita a um âmbito acadêmico ou a uma ciência quantitativa. Tenta estabelecer um diálogo entre as diversas formas de conhecimento, propondo a quebra de paradigmas estabelecidos e um eterno repensar contínuo, uma vez que as coisas estão em constante construção e não estabelecidas *ad eternum*.

Deste modo, ao refletirmos sobre a formação do pensamento ocidental, a perda da unicidade e a perda da visão da modernidade como progresso proposto por Vattimo, podemos notar que a oscilação da pós-modernidade presente no indivíduo faz parte de sua construção social, como coloca Morin (1996) ao apresentar a natureza multidimensional do homem.

Desta forma, o constante fluxo e oscilação deste sujeito, considerando que a produção cultural humana é fruto das suas experiências de troca com o ambiente, fazem com que a dança construída por este corpo é uma dança que dialoga e é fruto dos questionamentos que surgem a partir do movimento, pois absorve os conceitos de onde surge.

Sendo assim, a identidade de um sujeito na contemporaneidade é líquida, não é presa. Pelo contrário, ela tem a possibilidade de transformação contínua, uma vez que o espaço em que o corpo está inserido também está passando por transformações. O corpo não pode, nem fica alheio ao espaço em que está inserido. É possível observar a proposta transdisciplinar, a quebra e consequentemente mudança de paradigma, uma vez que o ambiente contemporâneo está em continua construção.

Diversidade, virtualidade, conectividade, fluxo, paradoxos. Todas essas características que envolvem o ambiente contemporâneo abriram novas configurações para o entendimento e a extensão do corpo, abrindo nossas possibilidades para a criação na dança, e fazendo-nos repensar e questionar o espaço-tempo

A dança, em um contexto contemporâneo, está inserida nesta modernidade líquida e também em constante quebra de paradigmas e novos paradigmas. Essas transformações estarão presentes, diretamente relacionadas e influentes em um processo criativo. Uma vez

que esse indivíduo esteja inserido nesse contexto, ele absorverá os conceitos e irá externalizá-los inconscientemente em seu processo criativo, porque essas questões que tangem o indivíduo estão diretamente relacionadas com a sua produção e inquietação artística. Cunha e Silva (1996, p. 23) coloca que

> O corpo que dança tem uma "identidade movimentante" fundada na polissemia do material estético, isto é, o corpo, ao mover-se "arrasta" consigo o lugar, o transforma noutros lugares e dessa forma, o corpo que dança nesse contexto, pode funcionar como um medidor de particular eficácia na construção da corpluridade activa [...], [isto é], na perspectiva de uma asumpção identitária fundada na variabilidade".

Podemos perceber então que, as diferentes perspectivas de mundo que o ambiente contemporâneo propõe, por conta da crise vivenciada pelo homem em seu desenraizar, como visto em Vattimo (1996), nos levam a compreender que essas modificações refletem no corpo e consequentemente na arte. As informações que o atravessam e refletem trazem em si a cultura do seu tempo e especialmente na dança.

A corporeidade humana pode ser um fenômeno social e cultural, pois, mesmo em lugares e épocas diferentes, o homem está predisposto a absorver e reproduzir elementos simbólicos da sociedade na qual ele está inserido. Neste sentido nós temos, segundo Le Breton (2007), uma expressão corporal que é socialmente modulável, mesmo que seja vivida de acordo com a particularidade de cada indivíduo.

Esses elementos simbólicos apresentam elementos distintos mesmo pertencendo a lugares e épocas iguais. É notável ainda a forma como o ambiente que esse corpo se encontra e transita vai ter influência direta na forma como ele se movimenta e em como ele aparenta. Assim, o corpo porta uma memória em que até mesmo movimentos usados do cotidiano irão ter importância na constituição dele.

O corpo possui elementos absorvidos que podem ser expressos tanto fisicamente quanto emocionalmente. É um meio de comunicação do interior com o exterior e vice-versa. Logo, se torna possível observar que cada corpo carrega em si a experiência do que foi vivido, ainda que não tenha a consciência racional dessas experiências, pois o corpo, no que tange sua constituição, vai ser fruto gerado externamente e internamente do todo que o cerca.

Nesse sentido, Katz (apud Dantas, 1999, p.33) coloca que para ser existente o corpo se constrói fisicamente, isto é, se molda de acordo com as séries motoras que recebe, é o externo que o constrói, o simples fato de existir não o constitui.

São as informações que atravessam o corpo que o constituem, não sendo possível pensar em um corpo com informações fechadas ou um corpo fechado para o que o cerca, uma vez que ele está inserido em um meio e a todo o momento sendo invadido com informações estando em constante constituição modulável, sempre em estado transitório. Nanni (2002) propõe que o corpo é um instrumento de manifestação por sua relação com o meio, mas ao mesmo tempo é reflexo da estrutura social.

Assim, ao relacionar o imaginário com o físico, esse corpo se comunica, se expressa e reconecta por conta das suas diversas formas de interação que acionam a percepção, a imaginação, memória e a consciência corporal. Estes por sua vez, são capazes de reconectar o indivíduo ao mundo e a si próprio, estabelecendo o diálogo e troca constante entre imaginário e físico, que são influenciadas pelos novos relacionamentos e questionamentos que o homem tem com o mundo.

As visões de mundo que aparecem na pós-modernidade permitem pensar em novas experiências estéticas, que refletem por sua vez a oscilação vivida pelo homem. De acordo com Vattimo (1992 p.77), "um mundo de mundos que não são apenas imaginários, mas constituindo o próprio ser, sendo acontecimentos do ser". Deste modo, o corpo manifesta a história não no sentido idealista, mas no sentido "trágico", no sentido de incerteza.

1.2 Corpo, dança e tecnologia

O diálogo entre arte e tecnologia não é tão novo quanto parece, o que temos hoje é na verdade fruto de um processo dialético entre os dois campos que acontece desde a Idade Média. Segundo Spanghero (2003), a tecnologia dentro do campo das artes cênicas começa muito antes da invenção do computador, a autora aponta traços de ilusionismo que remetem a tecnologia desde a Idade Média quando, por exemplo, as máquinas de mecânica primitiva posssibilitavam um vôo momentâneo aos bailarinos em cena, construindo a ilusão de leveza, realizando o ideal da elevação e sublimação do corpo.

Entretanto, foi na década de 60, século XX, que o diálogo entre essas duas áreas começou a se tornar mais intenso no campo da dança. Um dos artistas responsáveis pelo crescimento desse diálogo foi o inovador bailarino e coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, que sempre procurou inovar ao fazer colaborações criativas com John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

Segundo Vaugahn (1986), Cunningham criou um estilo de dança experimental e vanguardista e também foi pioneiro em criar conexões intensas entre dança e tecnologia. Em 1966 ele colaborou com o cineasta Stan Van Der Beck para produzir o seu primeiro vídeo de dança chamado *Variations V* (figura 1). Essa experiência fez com que Cunningham visse a câmera como algo além de um meio tecnológico. Ele "pôde perceber que [ela] poderia funcionar como um instrumento criativo, com o poder de enquadrar e estruturar o olhar, passando assim uma visão e sensação diferente de uma dança ao vivo" (VAUGHAN, 1986, p. 40).

Figura 1 Bastidores da gravação de "Variations V"
Fonte: www.nytimes.com

Em 1989, Cunningham inovou de forma mais expressiva ao utilizar um software de criação em 3D chamado *LifeForms*[1] combinado com a técnica cinematográfica de captura de movimento para mapear e experimentar movimentações (figura 2). Ao serem combinadas, as ferramentas tecnológicas e os movimentos dos bailarinos mostraram o potencial de libertar o movimento de seus corpos e o impulso que a qualidade criativa das coreografias poderiam atingir a partir da dinamização desses movimentos em um espaço virtual e real.

Cuningham usou o software para criar formas que ele incorporou em suas coreografias, e então fez experiências combinando o software com operações ao acaso. Sobre o seu processo coreográfico e a introdução da tecnologia em seus processos criativos em *Four keys discoveries*, ele nos diz que:

> Eu gosto de produzir movimentações que parecem fora do normal, para ampliar a concepção e acrescentar coisas ao que nós pensamos como dança [...] Desde o início eu procurava novas descobertas como por exemplo a separação entre música e movimento – o software trouxe novas possibilidades. Eu sempre senti que há um limite para a atividade estrutural do corpo humano, uma vez que ficamos em pé sobre duas pernas e eu tenho que trabalhar dessa forma, mas há sempre alguma outra maneira de inovar. E essa tem sido a história do movimento; dança é uma maneira que alguém encontrou para lidar com a questão de até onde podemos ir com os movimentos, o computador abriu novas possibilidades para mim, ele ampliou o que penso sobre possibilidades de dança (CUNNINGHAM *apud* VAUGHAN, 1986, p.110).

Figura 2 Formas geradas a partir do software *Lifeforms*
Fonte: www.nytimes.com

[1] Literalmente "Formas de vida", software desenvolvido pelo departamento de Dança e Ciência da Simon Fraser University, como ferramenta para criação de movimentos coreográficos.

O software continuaria sendo usado por Cunningham nos anos seguintes. Aos 80 anos ele desenvolveu artrite de modo que não era mais possível coreografar e demonstrar os movimentos para os bailarinos por longos períodos de tempo. Assim, além de expandir as fronteiras da dança, o computador permitia exteriorizar as ideias coreográficas de forma mais clara, permitindo um coreógrafo (com artrite, como foi o caso de Cunningham) mostrar os movimentos através do software do computador e assim coreografar sem grande esforço físico. Além disso, temos o fato de que a tecnologia permite ver o movimento sob nova perpespectiva, seja pelo movimento estar sendo desenvolvido em uma realidade virtual ou seja por permitir a visualização por novos ângulos.

Não se trata apenas de sinalizar uma grande revolução, mas sim sinalizar que o campo das artes ganha com a tecnologia novas possibilidades ampliadas. Um exemplo disso é o *motion capture*, que ajuda a criar personagens fictícios como o dragão Smaug em *O Hobbit* (2012). A tecnologia também nos permite expandir as fronteiras da realidade para a dança, fluindo para além do corpo real.

Sobre a revolução do espaço-tempo na dança feita por Cunningham, Cohen (1992, p.198) insere o seguinte: " os métodos criativos de Cuningham são precisamente projetados, as operações de acaso e indeterminações são deliberadamente preparadas [...] com Cunnigham a estrutura da dança se abriu possibilitando a entrada de uma nova onda de possibilidades".

Conforme vai, constantemente, inovando e combinando movimentos e tecnologia, Cunningham expandiu as fronteiras da dança e se tornou uma referência na aplicação das novas tecnologias no campo da arte.

No Brasil também temos registros de grupos que fazem conexões entre dança e tecnologia. Podemos destacar o *Cena 11*, sediado em Santa Catarina e dirigido por Alejandro Ahmed.

A companhia de Ahmed é uma referência no Brasil no que diz respeito à pesquisa de movimento fruto da relação dessa conexão. Ele busca, através desta relação, mostrar um aspecto interessante de como esses corpos nativos digitais se refletem no palco. Suas coreografias "invadem a perceção de tal maneira que parece querer gravar um sinal dentro de nós. Vídeos, slides, movimentos, músicas, próteses, não há economia na hora de chamar a atenção" (SPANGHERO, 2003, p. 91).

Ahmed explora ainda, o uso de protéses complementando a extensão do corpo, protótipos de robôs em cena e câmeras que captam as imagens em tempo real (figura 3). O resultado disso é a projeção da dança sob um novo aspecto através de um corpo "pós-humano" [2](SPANGHERO, 2003).

Figura 3 Bailarinos "pós-humanos" do Grupo Cena 11 no espetáculo "Violência"
Fonte: cassianavas.com.br

Quando se fala em corporalidade e o ambiente contemporâneo dentro da área da Dança, a estética contemporânea vem de encontro com a concepção de corpo mais comumente encontrada na dança, que está diretamente relacionada com o ballet clássico. Sobre essa questão Matos (2012, p.24) coloca que:

> A concepção de corpo mais comumente encontrada nas práticas e nas produções artísticas em Dança ainda reflete o corpo surgido/ construído a partir dos valores renascentistas, os quais foram alicerces conceituais para o projeto iluminista: um corpo técnico, clássico, individual e virtuoso.

Esta concepção de corpo acabou se perpetuando pelo mundo da dança, mesmo havendo grandes mudanças no século XX trazidas pela dança moderna. Muitas das propostas inovadoras acabaram sendo limitadas ao tecnicismo, porém com a vinda da dança pós-moderna, maior liberdade artística foi atingida com a incorporação de movimentos fora da técnica acadêmica, como os movimentos do cotidiano, as criações coreográficas e coreografias experimentais que permitem ter como intérpretes corpos não treinados pela dança acadêmica.

[2] Um corpo que não é mais apenas orgânico mas sim uma mistura entre homem e máquina

Essas mudanças estão em relação juntamete com a mudança da relação do homem com o próprio corpo, com o corpo e a sociedade que surgem desde a modernidade. Modernidade esta que a incredulidade do sujeito, quanto às metanarrativas, faz com que o homem questione o que é recebido e o valor determinante da modernidade, que estava ligado diretamente à postura do ser moderno no sentido de progresso, percebendo a história como um processo unitário, como já foi colocado por Vattimo (1992) anteriormente.

A quebra da visão unitária desencadeando um processo de dissolução dos pontos de vista contribui para novas visões de mundo e novas racionalidades em diversos campos como sexual, religiosa, cultural e estética por exemplo.

Podemos entender as característica do Grupo Cena 11 como o reflexo dos questionamentos e relações do nosso tempo estampado no corpo, ao fazer essa mistura de videos, próteses e câmeras. Captando a dança por diversos ângulos, esses instrumentos proporcionam uma fusão do corpo virtual com o real que por sua vez se encontram em uma outra realidade, uma expansão do espaço-tempo entendido da dança.

Eles ainda exemplificam a relação do homem, a sua criação artística e as oscilações de relação pós-moderna. A tecnologia entra aí como uma expansão da realidade necessária para atender os questionamentos feitos na nossa época, onde a relação do homem com a tecnologia é muita próxima.

Cunningham e a Cena 11, ao utilizarem a tecnologia como meio para desdobramento de novas possibilidades dentro da dança fazem com que repensemos as concepções estabelecidas de movimentações corporais e a questão do tempo-espaço da dança, nos permitindo pensar em novas perspectivas artísticas relativas ao nosso tempo e mostrando que a conexão entre dança e tecnologia também se faz presente nas produções artísticas contemporâneas. Sobre essa questão, Santana (2006, p.33) nos diz que a dança que faz uso de tecnologia não deve ser tida como uma inovação que faz uso de novas mídias de forma indiscrimanda e ingênua ou como ferramenta facilitadora, se trata, na verdade, de uma manifestação artística que nos permite compreender a relação do indíviduo com o ambiente e a sua aplicação de forma mútua.

Essa nova identidade, em constante mutação, traz consigo a possibilidade de quebra de paradigmas academicistas e fronteiras que prendiam a dança até então (o que também não impede que a tradição continue fluindo, porém abre novas possibilidades ao corpo). O corpo

do bailarino, que era quase um cabide para a técnica e coreografia, passa a falar por si só, possibilitando-o ser um intérprete-criador, ou seja, ele também é responsável pela criação além da interpretação. Agora, ele pode vir a ser considerado essencial para o processo criativo.

O corpo possui elementos absorvidos que podem ser expressos tanto fisicamente quanto emocionalmente. Ele é um meio de comunicação do interior com o exterior e vice versa. Assim, se torna possível observar que cada corpo carrega em si a experiência do que foi vivido, mesmo que não tenha a consciência racional dessas experiências, pois o corpo, no que tange sua constituição, vai ser fruto gerado externamente e internamente do todo que o cerca. Nesse sentido, Katz (apud DANTAS, 1999, p.33) coloca que, para ser existente, o corpo se constrói fisicamente, isto é, se molda de acordo com as séries motoras que recebe, ou seja, é o externo que o constrói, o simples fato de existir não o constitui.

> O corpo que é atravessado por diversas informações, o que significa diferenças geradas pelo contato dele com o seu ambiente. É por meio destas diferenças que o corpo transforma tanto ele como as informações que o invadem. Este processo é evidente no corpo e implica pensar que tipo de estado transitório de representação temos em jogo. Transitório porque está em mudança constante. Estado porque se considera o processo e não ação em si mesma, a possibilidade de movimento, de gesto, de intenção (MARINHO, 2004, p.24).

Assim, são as informações que atravessam o corpo que o constituem, não sendo possível pensar em um corpo com informações fechadas ou um corpo fechado para o que o cerca, uma vez que ele está inserido em um meio e está, a todo momento, sendo invadido com informações, estando em constante constituição modulável. Desta forma, está sempre em estado transitório, como o corpo inserido no mundo contemporâneo.

Este corpo lida com uma tecnologia que não será apenas um acessório, mas sim uma tecnologia que faz tão parte do cotidiano deste corpo, que de acessório facilitador, passa para extensão do próprio corpo.

Se as tecnologias nos constituem, conforme afirma Santaella (2007, p. 30), "é possível perceber que os jovens possuem uma estreita relação com ela, implicando em um novo sujeito cultural". Hoje as imagens e sons que armazenamos se refletem e moldam o nosso corpo de diversas formas internamente e externamente.

Nanni (2002, p. 22) explica que

> O corpo é ao mesmo tempo instrumento de manifestação (relação meio-ambiente) e ao mesmo tempo reflexo da estrutura social contexto determina padrões). [...] Os movimentos retirados das práticas racionais onde estes fenômenos ocorrem, são manipulados através do corpo em função de facilitar a possibilidade de comunicação com o mundo exterior. O corpo age- interfere nos padrões de relações sociais. O corpo recebe influências da sociedade.

Assim, é possível notar que é por meio das experiências sociais que são construídas outras relações com o corpo. Por diversos fatores, entre eles os emocionais, neurológicos, relacionais e ambientais, essas informações são trocadas do corpo com o ambiente, proporcionando vivências e relações que, ainda que não estando aparentes em um primeiro momento, elas estão lá, influenciando e constituindo a corporalidade.

Nesse sentido de troca do corpo com o ambiente temos a Teoria do Corpomídia, desenvolvida pelas pesquisadoras e professoras da PUC/SP Christine Greiner e Helena Katz. De acordo com as autoras, o corpo comunica antes de tudo porque é um sujeito, ele capta as informações do ambiente, tem muito a comunicar.

Greiner (2011) propõe a seguinte reflexão:

> Capturadas pelo nosso processo perceptivo. Tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo [..] Processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente.
> E como fluxo não estanca, o corpo vive no estado de sempre-presente, o que o impede a noção de corpo como recipiente [...]. O corpo não é o meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas

Nessa troca de informações entre o ambiente e o corpo, se torna possível perceber novamente essa dupla função e sua reafirmação como emissor e receptor. Como se observa em Le Breton (2007), na obra *Sociologia do Corpo*, ele interage mas também recebe informações, não podendo apenas ser uma passagem para as informações, uma vez que as informações que entram se conectam com as informações já presentes no corpo. Não podendo apenas ser um lugar onde essas informações são abrigadas sem troca, que é o que o corpo como recipiente propõe. Basicamente, é com essa noção de corpo que o *corpomídia* de Katz (2005) trabalha: a mídia referente deste conceito. São justamente essas informações que vão constituindo o corpo, e não a mídia como veículo de transmissão, a informação se transmite em processo de propagação.

Katz e Greiner (2005) colocam que “é o movimento que faz do corpo um corpomídia”. Desse modo, podemos concluir que é o conjunto de informações que o corpo contém que o irá constituir.

É interessante observar a forma como essas transformações culturais nos fazem questionar o pensamento até então dominante sobre o corpo e a subjetividade humana. Com a modernidade, temos de um lado um corpo que está tendo suas limitações expandidas por transformações tecnológicas (como sua extensão) e do outro temos a humanização e subjetificação da máquina, da tecnologia.

Implantes, alterações, substituições e melhoramentos do corpo humano, através da tecnologia, plantas geneticamente modificadas, vacinas, estados artificialmente induzidos, remédios, máquinas de guerra, astronautas artificiais, clonagem, o que era antes isolado agora não é mais, as novas fronteiras físicas podem ser atravessadas virtualmente em segundos.

Essa interação e alteração nos fazem repensar os nossos supostos limites e extensões. Haraway, (et al., 1997), em seu livro *Antropologia do Ciborgue*, propõe que as realidades da vida moderna implicam uma relação tão íntima entre as pessoas e a tecnologia que não é mais possível dizer onde nós acabamos e onde as máquinas começam.

O mundo virtual onde o corpo virtual habita, embora se desenvolva dentro de um campo conceitual delimitado e seja construído a partir de códigos binários de programação (e no caso dos desenhos, entre cores, tintas e filmes), não está desconectado do mundo real como uma espécie de universo independente em si mesmo. Ao contrário, possui suas raízes conectadas ao mundo real e este é único e singular, podendo refletir em si mesmo, negativamente ou positivamente, os resultados daquilo que é praticado em seu interior. Ainda que esta prática seja caracterizada como “virtual”, não representa necessariamente sua negação, sua antítese ou mesmo sua deterioração, mas, sim, uma de suas formas de afirmação.

Logo, a dança mergulhada no universo tecnológico, ao dialogar consigo mesma de forma real e virtual, amplia suas possibilidades enquanto fazer artístico, criando assim um diálogo com esses diversos corpos (real e virtual) gerando desdobramentos e possibilidades artísticas.

CAPÍTULO II – Fantasia (1940)

Este capítulo tem por objetivo discorrer sobre o desenho animado Fantasia (1940). Para isso se faz um breve panorama histórico da relação do desenho com o homem enquanto manifestação artística dele até finalmente chegarmos nas suas características e propriedades.

2.1 O desenho, o desenho de animação e o cinema

O desenho está presente na história da humanidade desde a pré-história sendo, talvez, o primeiro registro ou ainda uma das primeiras formas de comunicação desenvolvidas pelo homem. Ao apresentar uma comunicação dinâmica, composta de diferentes tipos de linguagem, os desenhos animados estreitam sua relação de movimentos com os movimentos da dança e do lugar do corpo, desenvolvendo, de diversas formas, as referências de si mesmo, da consciência da auto imagem corporal, dos outros e do próprio ambiente em que ele se encontra através da noção tempo-espaço.

A história dos desenhos animados possui sua origem provavelmente em torno de 1645, contudo, no início do século XIX a animação se tornou muito popular na França, cruzando, inclusive, para outros lugares do mundo**.** Todos queriam fazer suas próprias projeções, Louis Daguerre (1822) com seu *Diorama* fez um teatro de sombras que foi revivido em 1886 por Henri Rivier em *Le chat noir*. Outra invenção importante foi o "Taumatrópio" (que se traduz como "roda mágica") que veio a ser criado graças aos trabalhos do Dr. Jhon Ayrton Paris (1825) e Paul Roger (1928).

O processo era simples: um disco com os dois lados decorados por duas imagens distintas preso em uma corda. Torcendo e destorcendo em sequência, tem-se a impressão de que as duas imagens foram justapostas. A partir de então, entendeu-se que os olhos humanos não são rápidos o suficiente para discriminar entre duas imagens que seguem um ritmo rápido, de modo que, o órgão iludido acabou por combinar os dois. Sobre esse fenômeno podemos dizer que:

> O que torna possível o movimento ou a ilusão de movimento é a capacidade de retermos uma imagem em nossa retina por 1/12 de segundo, mais ou menos, após seu desaparecimento. Como entre uma imagem e outra há sempre uma pequena diferença, quando a imagem seguinte atinge nossa retina, a anterior está quase desaparecendo. Os pontos em comuns das duas imagens se reforçam, mas os outros não. Com a sucessão rápida dessas projeções, são projetados na tela e nossa vista

> não nota sua mudança, devido à rapidez com que são apresentados. O movimento do cinema, portanto, nada mais é que uma ilusão ótica (PARRA e PARRA, 1985, p.140).

Uma das coisas básicas no que diz respeito à animação talvez tenha sido a descoberta da persistência da visão humana, um fenômeno psicológico da memória recente, que preenche a lacuna de uma imagem para a outra. Um segundo princípio que pode ser adicionado a essa persistência da visão é a descoberta de que o sentido da visão seria mais bem construído se os olhos tivessem um breve período de descanso entre duas imagens. Assim, em 1877, Emile Renaud aperfeiçoou o *Zoetrope*, substituindo as fendas laterais com espelhos, chamando essa invenção de *Praxinoscópio*.

Segundo Verghnes (2006), o primeiro desenho animado a ser realizado foi "Kinetoscope", feito por Edison (1847-1931), quase simultaneamente ao *Cinématographe* dos irmãos Lumiére em 1895. A maior desvantagem de Edison foi que apenas uma única pessoa assistiu à exibição do seu desenho.

Um importante colaborador da história do desenho animado foi Winsor McCay. Assinava *Little Sammy Sneeze* (1904), *Dreams of the Rarebit Fiend* (1905) e *Little Nemo in Slumberland* (1905). Estes três trabalhos eram apenas tirinhas, mas tinham uma estética bem particular, uma vez que eram dotados de certas qualidades geralmente associadas à animação, como a metamorfose dos personagens.

De acordo com Verghnes (2006), a contribuição de McCay para a arte da animação é enorme. Ele iniciou a técnica de pose a pose de animação, influenciou os irmãos Fleisher (*Out of Inkwell*, 1919) e Walter Lantz, e ainda atingiu um nível sem precedentes de técnica em "O Naufrágio do Lusitania "(1918), desta vez utilizando películas.

A arte da animação e o cinema, como meio de comunicação, conseguem colocar muita informação ao alcance de muitas pessoas, o que pode ampliar o campo visual e de percepção de cada espectador. Por meio da animação e formas cinematográficas, ficam abertas múltiplas possibilidades para se conhecer culturas distintas, pontos de vista, lugares, gostos, entre outras coisas, possibilitando a interação das pessoas com seu entorno, que por sua vez, geralmente gira entre dois mundos: o presencial, o real, o tangível e o ficcional/imagético.

Ao assistir a um desenho, o espectador não só pode apreciar simples imagens em movimento, mas também a união de uma gama de cores e a mistura de sons com possíveis múltiplos sentidos e, talvez, significados.

Os recursos visuais e sonoros proporcionados, além da representação coreográfica dos personagens, permitem que o espectador possa "visitar" lugares antes nunca vistos e experimentar situações, sensações e fantasias diversas. Com isso, ele acaba tendo a possibilidade de inaugurar inúmeros processos coreográficos de campos de análise que podem vir a perpassar os dramas humanos, as suas múltiplas linguagens e as diferentes épocas e culturas. As histórias contadas através dos desenhos animados o transformam em um verdadeiro playground de experiências que se tornam possíveis de serem propostas.

A respeito da articulação dessa linguagem animada que faz uso de uma narrativa e apresenta diferentes ângulos de uma mesma situação sobre a lógica da narrativa, Moran (2001, p.38) coloca que:

> A lógica da narrativa não se baseia necessariamente na causalidade, mas na contiguidade, em colocar um pedaço de imagem ou história ao lado da outra. A sua retórica conseguiu encontrar fórmulas que se adaptam perfeitamente à sensibilidade do homem contemporâneo. Usam linguagem concreta, plástica, de cenas curtas, com pouca informação de cada vez, com ritmo acelerado e contratado, multiplicando os pontos de vista, os cenários, os personagens, os sons, as imagens, os ângulos, os efeitos.

O desenhista, além de conhecer os movimentos corporais de humanos ou animais, muitas vezes precisa fazer uma simbiose entre as duas coisas, uma vez que a maioria dos personagens dos desenhos são animais com características humanas. Logo, é necessária a combinação entre esses dois lados para que o personagem não fique demasiadamente humano, tornando-se desinteressante e comum, nem se torne excessivamente animalesco, não se associando com o próprio "eu" do telespectador.

Essa busca faz com que os desenhistas estejam sempre em contínuo processo de observação e criação de movimentos e expressões. Sobre essa questão, no documentário *Tex Avery* de Needham's (1988), é relatado que os cartunistas se caracterizavam como o personagem para que os outros companheiros tivessem mais facilidade em desenhar, isso de forma exagerada e cômica ou simplesmente criarem novas coisas. Essa técnica também era usada para conseguir as melhores piadas que eram incitadas por essa situação. Logo, se torna

possível observar que elementos necessários para a construção de um desenho animado não são muito diferentes dos elementos necessários para a construção de uma coreografia. É necessário consciência corporal, criatividade, musicalidade e estudo do movimento.

2.2 Walt Disney

Walt Disney (1901-1966) começou sua carreira nos anos 20 com a pequena produtora "Laugh O Gram". No decorrer dos anos, sua humilde produtora se transformou em um império e seus personagens atravessaram décadas, povoando o imaginário de adultos e crianças de várias gerações, se tornando umas das personalidades mais famosas e influentes do ramo do entretenimento. Steven Watts, professor de História da Universidade de Columbia, insere que:

> Walt Disney foi sem dúvida o americano mais influente do século XX. Começando no final dos anos 1920, sua imensa e multifacetada empresa de entretenimento – curtas, animações longas, filmes de ação, histórias em quadrinhos e discos, documentários sobre a natureza, programas de televisão, parques temáticos colossais inundaram os Estados Unidos, grande parte do mundo ocidental e além. [...] milhões de pessoas que nunca ouviram falar de Franklin D. Roosevelt, William Faulkner ou Martin Luther King Jr., puderam identificar o Mickey Mouse ou o Pato Donald. (2001 p.82 tradução livre)

Um dos primeiros sucessos de Disney (1901-1966) foi uma versão de Alice, que faz alusão a *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol (1832-1898). O trabalho se relaciona com a obra no sentido de que uma menina experiencia um mundo fantástico. Contudo, tem-se lá o mundo dos desenhos animados e, assim o filme interage com as animações, algo bem inusitado para a época. Outra inovação foi o primeiro desenho animado com som: *Steamboat Willie* (1928), estrelado pelo famoso personagem Mickey Mouse em uma de suas primeiras aparições. Entretanto, o reconhecimento viria com a série de desenhos intitulada *Silly Symphonies* que, além do som, proporcionava a experiência de cores. O desenho, também estrelado por Mickey, foi indicado ao prêmio de melhor curta metragem de animação em 1939.

Buscando cada vez mais superar o que já havia feito anteriormente Disney (1901-1966), junto com a sua equipe entrou, em um processo criativo intenso para realizar uma das maiores obras primas da animação. Baseado nos contos de fada dos Irmãos Grimm, *Branca*

de Neve e os Sete Anões, após três anos de produção, foi lançado no *Carthay Circle Theatre* em 21 de dezembro de 1937. Sucesso de público e de crítica por conta da belíssima execução e revolução tecnológica para a época, bateu o recorde de arrecadação inicial, com 8 milhões de dólares.

Dois anos após o lançamento, o filme foi indicado para um *Academy Award* especial, tanto pela conquista de público quanto por elevar a noção técnica dos desenhos. Walt recebeu o prêmio das mãos da atriz mirim Shirley Temple (1928-2014). O Oscar era especial porque possuía sete mini estatuetas em forma de anões. A entrega gerou o famoso e emocionante diálogo entre os dois:

Shirley Temple: Isn't it Bright and Shiny? Aren't you proud of it Mr. Disney?

Walt Disney: I'm so proud, I think I'll bust.

A popularidade do filme continuou ao longo dos tempos, sendo relançado nos anos 90 em formato home vídeo.

Ao mesmo tempo em que *Branca de Neve* alavancou a carreira de Disney e de seu estúdio, de certo modo estabeleceu um alto padrão que o público e a crítica esperavam dos filmes produzidos.

> "Mesmo vários anos depois" disse Disney em 1956 " Eu odiava Branca de Neve porque tudo que eu criava depois dela, as pessoas comparavam com ela, e parecia que nada conseguia ser tão bom quanto Branca de Neve". Wilfred Jackson um dos diretores dos estúdios Disney mais observadores e compreensivos confirmou que "Branca de Neve passou a ser um grande problema para Walt anos e anos depois ele comentou que parecia impossível fazer algo melhor que Branca de Neve. (BARRIER p.296 2007 tradução livre)

Mesmo parecendo perseguir um fantasma na sua busca de um desenho melhor que *Branca de Neve*, Disney produziu outro clássico: *Pinocchio* (1938), baseado no famoso livro italiano para crianças *As Aventuras de Pinocchio*, de Carlo Collodi (1826-1890). A famosa história do boneco que deseja ser um menino de verdade foi a primeira animação a concorrer em caráter competitivo no Oscar, ganhando dois prêmios, o de Melhor Música e o de Melhor Canção Original pela música *Quando você faz um desejo a uma estrela.*

Ainda procurando superar o sucesso de Branca de Neve, Disney (1901-1966) criaria outro desenho em formato de longa metragem que traria muitas revoluções tecnológicas e seria admirado pela sua exímia qualidade, este desenho era *Fantasia*.

2.3 Fantasia (1940)

Fantasia é um desenho animado em formato de filme, criado e produzido pela Walt Disney Pictures em 1940. O desenho animado é divido em oito segmentos sendo eles:

- Tocata e Fuga em Ré Menor, BWV 565:

  Com música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), o segmento apresenta a orquestra conduzida por Leopold Stokowski (1882-1977). A tocata no entanto já nos apresenta os elementos que estarão presentes nos demais segmentos e a mistura entre cores, som e ação;

- Suíte Quebra-Nozes:

  Apresenta músicas de Piotr Illyich Tchaikovsky (1840-1893) do segundo ato do ballet O Quebra-Nozes. No entanto traz uma nova roupagem, em vez de Reino dos Doces ele nos apresenta um Reino da Natureza;

- O Aprendiz de Feiticeiro:

  Scherzo para orquestra de Paul Dunkas (1865-1935). A música de certo modo traz o humor que podemos perceber no desenho estrelado por Mickey Mouse, em que ele, o aprendiz, comete vários equívocos devido a sua arrogância de iniciante. É o seguimento mais famoso de fantasia;

- Sagração da Primavera:

  Com música de Igor Stravinsky (1882-1971) temos a apresentação do início da vida, viajando pela galáxia até chegar nos dinossauros e o futuro colapso;

- Sinfonia Pastoral:

  Sexta Sinfonia de Ludwig van Beethoven (1770-1827), se situa no Monte Olimpo e nos apresenta a aventuras de figuras mitológicas, no entanto segue de certa forma os títulos que Beethoven (1770-1827) usou para cada movimento como narrativa para o desenho animado;

- Dança das Horas:

Na ópera *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (1834-1886) a Dança das Horas é um ballet que apresenta as passagens do dia, aqui a narrativa se mantém, sendo ainda ballet. No entanto cada passagem do dia é representada por um animal;

- Uma Noite no Monte Calvo / Ave Maria:

Sobre este segmento, Culhane (1983 p.181) insere que "O último número em Fantasia é uma combinação de duas peças de música totalmente diferentes na reconstrução do humor, cujo sinergismo foi incorporado como um exemplo dramático da luta entre o profano e o sagrado". A luta entre o bem e o mal é representada pelo demônio Chernobog que se apossa da *Bald Mountain* contra o poder do Deus do Amor;

Cada uma das músicas de cada segmento do desenho foi conduzida por Leopold Stokowski[3] (1882-1977) e sete deles foram apresentados pela Orquestra de Filadélfia. O compositor musical e crítico americano Deems Taylor[4] introduz cada segmento.

O ambicioso projeto de criação de Fantasia demorou três anos, sendo iniciado em Dezembro de 1937. Após vários encontros entre Disney (1901-1966) e Stokowski (1882-1977), o processo criativo também envolveu vários músicos, bailarinos e atletas. A ambição de superar o que já havia sido feito anteriormente persistia.

Além da preocupação com o movimento, houve a preocupação com a música, em que tanto Stokowski (1882-1977) quanto Disney não estavam satisfeitos, mesmo após dois anos de produção. Assim, procurando uma qualidade de som que transmitisse uma experiência inigualável para o público, desenvolveram o *Fantasound* com o objetivo de criar uma qualidade de som tão perfeita que transmitisse a emoção de estar diante de uma orquestra verdadeira. A técnica de gravação consistia em recanalizar em película magnética de quatro pistas. Culhane (1983 .p35) insere que " a técnica magnética que possibilitou uma qualidade de som inigualável que primeiramente transformou Fantasia (1940) em uma máquina de fazer dinheiro".

[3] Famoso regente orquestral americano, Stokowski conduziu: a Orquestra Sinfônica de Cincinnati, Orquestra da Filadélfia, Orquestra Sinfônica NBC, Filarmônica de Nova Iorque e a Sinfônica do Ar. Ele também foi o fundador da Orquestra dos Jovens Americanos, Sinfônica de Nova Iorque, Orquestra Sinfônica Hollywood Bowl e da Orquestra Sinfônica Americana. Stokowski também foi retratado em um desenho do Pernalonga em um desenho de 1948.

[4] Joseph Deems Taylor, norte-americano e conhecido compositor, crítico de música e promoter de música clássica.

A busca pela superação elevou a qualidade das produções de Disney, e Culhane (1983 p.31) ainda insere que “eles sentiam que Fantasia não era a expressão final da união entre cores, música e ação, mas o começo de novas técnicas e desenvolvimento de gravação de som e reprodução”.

É interessante observar como diversos artistas se sentiam entusiasmados em participar de alguma forma do projeto de Fantasia (1940). Stokowski (apud Culhane, 1983 p.17) escreve: “Eu gostei de trabalhar com Walt Disney por conta da sua imaginação sem limites, e a sua forma simples de dirigir. Ele tinha a habilidade de encontrar e atrair designers de formas e cores. O seu instinto de perseverança e confiança em jovens artistas me lembrava Diaghilev.”

A figura a quem ele se refere é Serguei Pavlovich Diaghilev (1872-1929), empresário artístico russo e fundador do Ballets Russes, companhia de ballet extremamente relevante que, muitos famosos dançarinos e coreógrafos fez surgir, revelou diversos talentos, como o famoso bailarino polaco Nijinsky.

Essa comparação vem no sentido de que Walt Disney, para o mundo dos desenhos animados, seria equivalente a Diaghilev (1872-1929) para o mundo da dança. Diaghilev (1872-1929) conseguia integrar outras manifestações artísticas como música, pintura, teatro com a dança, com o objetivo de elevar a dança interdisciplinarizando as linguagens artísticas.

Walt Disney (1901-1966), fundador da Walt Disney Studio, ao combinar os ideais de música, pintura, teatro e dança com o seu filme de animação criou uma nova forma de filmes de arte animada. Sobre isso, Erwin Panofsky (1892-1968), crítico de arte e historiador, escreveu um artigo chamado *Style and Medium in the Motion Pictures* em que comentava que:

> Dentro de suas limitações auto-impostas, os filmes da Disney mais recentes, e certas sequências em que os posteriores, representam, por assim dizer, a essência pura uma destilação pura das possibilidades cinematográficas [...] sua fantástica independência do realismo lh concede o poder de integrar tempo e espaço com tamanha perfeição que as experiências espaciais e temporais parecem ser intermutáveis (PANOFSKY 1947, p.11).

Panofsky (1947) propõe que as possiblidades que o cinema de animação possui em relação ao tempo-espaço podem ser lidas como uma dinamização do tempo-espaço antes conhecidos. Essa nova relação nos permite compreender que essa característica do cinema de

animação possui semelhança com tempo-espaço da dança dilatado por conta da sua relação com a tecnologia, uma vez que, ambos os casos, houve uma ampliação do tempo-espaço.

Outra questão levantada por ele é a não passividade do espectador diante da tela. Para isso, ele faz uma comparação do famoso monólogo de Hamlet deitado no sofá, relembrando que seu monólogo, no formato de teatro, possui palavras que carregam sentimentos que podem despertar no espectador um sentimento intenso. No entanto, de certa forma o espectador permanece no seu lugar na plateia e o personagem permanece no palco deitado no sofá. Quando se trata de cinema, a situação seria reversa. O espectador também estaria no sofá, pois, segundo ele, "os filmes têm o poder inteiramente negado ao teatro de transmitir experiências psicológicas projetando diretamente o seu contéudo na tela".

Ainda de acordo com ele, essa suposta passividade de um espectador de cinema é inexistente, pois o olho identifica-se permanentemente com a câmera se tornando assim tão móvel quanto o espaço fantástico que lhe é apresentado pelo cinema. Deste modo combatendo a ideia de espectador passivo, ele propõe o seguinte:

> A lente da câmera que permanentemente muda em distância e direção é tão móvel quanto o espectador é [...] não só os corpos se movem no espaço mas o espaço em si o faz aproximando-se, recomençando, girando, dissolvendo e cristalizando, substituindo por assim dizer o olho do espectador pela consciência da personagem. (PANOFSKY 1947, p.14).

Deste modo, Panofsky (1947) sugere que a relação entre o espectador de um filme é uma relação de movimento, pois o filme possui uma sequência visual que é unida pelo fluxo initerrupto das imagens em movimento, com isso, o espectador é transportado para esse mundo, tendo assim um corpo imaginário naquele universo . Por outro lado, o seu corpo físico permanece em movimento para acompanhar o "fluxo initerrupto de movimento no espaço". Assim a ligação entre esses três elementos é o movimento.

2.2 Bailarinos e coreógrafos e seu envolvimento e influência no processo criativo de Fantasia (1940)

Para quem frui do universo da dança, em especial os ballets de repertório, ao se deparar com os elementos presentes em Fantasia (1940) logo nota que não são meras coincidências nem inconsciente coletivo. Pelo contrário, é possível notar um estudo tanto de movimento da dança (seja ela acadêmica ou não) quanto o cuidado ao transpor esses movimentos essencialmente humanos para um universo animalesco e fantástico.

Sobre a inspiração para os personagens do segmento chamado de "A Dança das Horas", designado para o animador John Hench, Tennant (2014) coloca que John Hench não sabia muito sobre ballet, de modo que a Disney (1901-1966) teve que comprar um bilhete para a temporada do Ballet Russe e arranjou-lhe um passe para os bastidores. Ainda de acordo com a autora, ele baseou a personagem do avestruz bailarina Madame Upanova na mãe de Victoria Tennat, Irina Baronova; tal como a personagem bailarina hipopótamo Hyacinth Hippo no bailarino Riabouchinska e o crocodilo Bem Ali Gator na bailarina Lichin.

Revistas especializadas em dança também notaram a forte presença e influência da dança em Fantasia (1940). Logo que foi lançado o desenho, a revista especializada em dança *Dance Magazine* fez um artigo sobre o filme em que colocava: "para um dançarino ou fã de ballet a coisa mais extraordinária sobre Fantasia não é o seu som espetacular, mas sim a pura e simples perfeição da sua dança". Ainda sobre a relação de artistas de dança com o processo criativo de *Fantasia* (1940), podemos citar o caso de George Balanchine (1904-1983).

Balanchine (1904-1983) visitava constantemente os bastidores da produção de *Fantasia* (1940), mesmo não estando formalmente envolvido no processo criativo como Stravinsky (1882-1971) ou Stokowiski (1882-1977). Sobre essa relação Muller (1992) coloca o seguinte:

> In December of 1939 with the production of *Fantasia* moving full steam ahead, Igor Stravinsky made a visit to the studio. On this visit he brought a friend to hear his soundtrack for "Rite of Spring"--his friend was Mr. George Balanchine. As other VIP visitors to the studio before him, Balanchine got a special behind the scenes look at *Fantasia.* He posed for photographs with character model statues of Hyacinth the Hippo, met with animators, and heard the beautiful sounds of Fantasia. For Balanchine, that is as close as he would get to being a direct part of *Fantasia.* He would never be formally involved in the creation of *Fantasia*, like Stravinsky or Leopold Stokowski, but like many other artists of the time, he would serve as inspiration. Specifically it would be the Water Nymph ballet choreography he created in 1938 for the film *Goldwyn Follies* that would serve as inspiration for *Fantasia's* seventh segment: "Dance of the Hours".

Muller (1992) enfatiza a clara referência à coreografia *Water Nymph* de Balanchine (1904-1983), que claramente serviu de inspiração para a cena seguinte de a *Dança das Horas*. É possível notar que a semelhança não se limita apenas ao movimento corporal de ambos os personagens principais. Ela começa desde o surgimento de Hyacinth Hippoe. Neste momento ela se estende também para cenário e demais elementos cênicos.

A releitura de Disney (1901-1966) segue a coreografia de *Water Nymph* da seguinte forma: solo, entrada do corpo de baile, interação do corpo de baile com solista. Porém não se limita a este roteiro, elementos cênicos como a saia que o corpo de baile trás para Vera Zorina interagir também se encontra presente na *Dança das Horas.*

A pergunta norteadora neste momento é: *Como essa transposição de corpo real para corpo imaginário influencia o movimento?*

CAPÍTULO III - O estudo do corpo em movimento

Este capítulo tem por objetivo realizar um breve panorama histórico sobre a necessidade da escrita na dança e as tentativas de codificação da mesma. Por fim, sintetizam-se as principais ideias do pesquisador Rudolf Laban (1879-1958) sobre o movimento e apresenta as principais formas visuais da Labanotation.

3.1. A escrita na dança

É possível notar que os trabalhos artísticos estáticos podem ser mais facilmente mantidos/ encapsulados e a sua forma mantida com fidelidade, assim sobrevivendo ao tempo. A arte plástica pode ser fotografada, as pinturas podem ser fotografadas também, a música pode ser escrita em uma partitura, onde o compositor pode estar em um país e a orquestra em outro lugar do mundo, mesmo assim, a música ainda pode ser executada da forma como o compositor pensou por conta da notação musical. Mesmo que nas reproduções de obras de arte estáticas, as cópias de uma pintura por exemplo, possam implicar na perda da sua aura

nesse processo, aqui entende-se aura como o conceito criado por Walter Benjamim (1892-1940) em seu livro, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*:

> O aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade e sobre o fundamento desta encontra-se a representação [...] a esfera da autenticidade, como um todo, subtrai-se a reprodutibilidade técnica [...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações que são inatingíveis ao próprio original... Essas circunstâncias modificadas podem deixar, no mais, a constituição da obra intocada – desvalorizam em todo o caso, seu aqui e agora. O que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (2014 p.22 – p.23).

É sabido que muito se perde nessa reprodução. Porém, ainda podemos dizer que de certa forma ela é mantida, podendo sobreviver por anos ao seu criador e ser entendida por vários públicos de diferentes épocas. Sobre essa questão Laban (1978 p.31) coloca que:

> O artista estático cria trabalhos que podem ser vistos como um todo e percebidos numa só olhada, ao observar-se os desenhos, quadros, esculturas e edifícios que seu gênio produziu. As gerações se sucedem e cada uma delas admira a mesma tela, o mesmo vaso, a mesma estátua ou o edifício ao qual o artista atribuiu forma individual praticamente imperecível.

Porém, a dança não pode ser preservada para os anos que viriam após a sua criação. Muito do que foi feito em dança, foi perdido pela falta de uma codificação que a preservasse. Além disso, na dança ainda temos o diferencial de que é uma arte que possui uma propriedade diferente das outras linguagens artísticas, pois acontece de forma transitória.

De acordo com Spanghero (2003 p.16), a transitoriedade é "característica constituinte de sua especificidade artística, a dança – como as demais artes do corpo – só existe quando acontece e, assim, vai anunciando seu desaparecimento". Ou seja, a sua existência persiste no aqui e no agora, de certa forma podemos dizer que a dança é uma arte impalpável que se torna concreta quando acontece, mas a sua durabilidade nunca será tão palpável quanto uma escultura. Claro que com os avanços tecnológicos, hoje nos é permitido filmar um espetáculo de dança, porém, a dança pode sofrer interferências de acordo com o nível tecnológico existente de quando foi captada.

A qualidade da sua fluidez pode ter sido comprometida por conta da tecnologia, os seus elementos cênicos, como por exemplo um figurino pode ter tido a sua cor alterada. De um figurino azul, poderíamos nos deparar com uma púrpura por conta do aparato tecnológico,

se esse figurino for essencial para o entendimento do espetáculo, essa distorção de cor pode alterar a nossa leitura do mesmo.

Se aquela coreografia ou aquele espetáculo possuíam vários ângulos disponíveis para análise e apreciação no seu momento de aqui e agora, e aqueles ângulos diversos são perdidos com uma filmagem feita em apenas uma câmera que se manteve estática durante o espetáculo inteiro, não estaremos assistindo o mesmo espetáculo. Ou mesmo que este espetáculo seja filmado por mais de uma câmera, teremos acesso apenas à visão de quem filmou ou editou e novamente sairíamos perdendo de alguma forma, ou seja, ficamos presos ao olhar de quem captou. Mesmo nos possibilitando interpretações diversas, estas estão presas ao ângulo do captador. Diante de tais inquietações, se faz necessário um breve olhar histórico para entender a dimensão da necessidade de uma forma de preservar a dança.

Ao observamos os grandes ballets de repertório, tomando como exemplos, os criados pelo bailarino e coreógrafo Marius Petipa (1818-1910), em meados de 1840 a 1900: *A Bela Adormecida* e *Le Corsaire*. Neste caso, podemos notar que parte da coreografia foi perdida, não no sentido de totalidade, mas partes de um todo por conta do tempo e do frágil sistema de notação coreográfica tidos até então. Mesmo sabendo que na tradição do ballet, regularmente, as coreografias são passadas de mestre para bailarino. E quando se depende da memória, muita coisa se perde e acaba sendo adaptada.

Desta forma, a falta de um registro mais detalhado, nos deixa questões em aberto sobre a forma como a dança de fato se manifestava em civilizações mais antigas, como os gregos. Sabemos que a dança era bastante presente na vida deles; tão presente que é possível encontrar danças para acompanhar diversos momentos da vida, desde o nascimento até a morte.

É possível saber da existência dessas danças pelas figuras encontradas em vasos que fazem alusão às mesmas e até nos escritos de comentadores como Ateneu (Náucratis). Contudo, apesar de termos essas figuras e passagens escritas, não foi deixado nenhuma lista de passos, onde poderíamos saber com maior precisão de que forma eram executadas essas danças. O que deixa a dúvidas entorno da dança, não sabe-se se ela já possuía um formalismo e que para cada passagem da vida ou ritual teria uma dança específica, ou mesmo se a dança era livre. Sobre essa questão Bourcier (2001 p.39) coloca que:

> Os comentadores gregos não nos deixaram qualquer lista de passos. Como um passo poderia ser codificado e ensinado sem ter um nome? Este silêncio dos autores, no entanto muito sistemáticos leva a pensar a dança entre os gregos era bastante livre entre os gregos dentro de uma mímica e de gêneros impostos.

Desta forma, é possível observar que a questão do registro da dança vai além de uma questão de formalidade, é uma necessidade, afim de que o movimento possa ser codificado e ensinado de forma a preservar tanto para conservação, quanto para estudo do movimento. Inclusive, possibilitando analisar a sua forma de manifestação em diversas culturas.

A dança irá manter a sua forma "livre" por um longo período, apenas no século XV, no período *Quattrocento* do Renascimento, a dança passou por uma espécie de profissionalização, onde tivemos menções a bailarinos profissionais e mestres de dança. Nesse momento, maiores possibilidades físicas e estéticas passaram a ser exploradas visando um maior desenvolvimento técnico.

Desta forma a dança começou a ser codificada, o principal nome nesse cenário é Domenico da Piacenza (1390-1470), ele foi responsável pelo primeiro manuscrito intitulado *De arte saltenti et choreas ducendi* que é conhecido como o primeiro tratado de dança. De acordo com Bourcier (2001 p.65):

> A obra de Domenico da Ferrara está dividida em duas partes: uma gramática do movimento, baseada em cinco elementos constituintes da dança: métrica, comportamento, memória, percurso, aparência [...] a segunda parte enumera os passos fundamentais, dentre os quais nove são considerados "naturais" e três "acidentais" (diríamos artificiais). Entre os primeiros: os passos simples ou duplos à volta e a meia-volta (que são feitos sem erguer os calcanhares), o salto (pouco elevado). Os segundos são os battement (batida) dos pés, o passo corrido, a mudança de pés)

Ferrara teve dois pupilos, Guglielmo Ebreo (1420-1484) e Antonio Cornazzano (1430-1484), ambos também estudaram a codificação da dança. Ebreo escreveu *De practica seu arte tripuddi* e Cornazano *Libro del arte de danzare*. Apesar da temática entre o mestre e seus pupilos ser a mesma, a interpretação deles acerca do movimento é diferente. Ebreo considera tempo de saltos e se volta para a autobiografia, já Cornazzo tenta sistematizar os passos.

No *Cinquecento*, a pesquisa em torno do movimento e sua codificação prossegue com Cesare Negri, bailarino e mestre de dança que em 1602 escreveu o tratado *La Grazie*

d´amore. Posteriormente, foi reeditado sob o novo título de *Nuove Invenzione di balli* e além de regras técnicas e descrições de movimentos soltos, ele também descreve coreografias. De acordo com Bourcier (2001 p.68), "Negri foi o primeiro a preconizar os *piedi in fuore*, o ínicio do *en dehors*".

O *en dehors* é a rotação externa dos membros inferiores do corpo. Esse, junto do seu inverso, o *en dedans*, são responsáveis por sustentar a definição de outros movimentos e no caso do ballet clássico, o *en dehors* libera as articulações para que o movimento flua de melhor forma, assim permitindo novas possibilidades de movimento, fluidez, harmonia e estabilidade a partir dessa rotação para fora. O mesmo não seria possível se a rotação fosse mantida em *en dedans*, pois a rotação para o interior limita as articulações de tal modo que a expansão do movimento não é possível, tampouco a harmonia necessária para os movimentos da dança, além de limita a flexibilidade.

Outro pesquisador importante no *Cinquecento*, foi Marco Fabritio Caroso (1526-1605) responsável pelo tratado *Il Ballarino* (Veneza, 1581). Sobre este importante pesquisador Cohen (1992 p.10), insere o seguinte: "Caroso was a prominent Italian dancing master. His published work provides us with an extensive vocabular of contemporary steps and with instructions for performing more than 100 dances[5]".

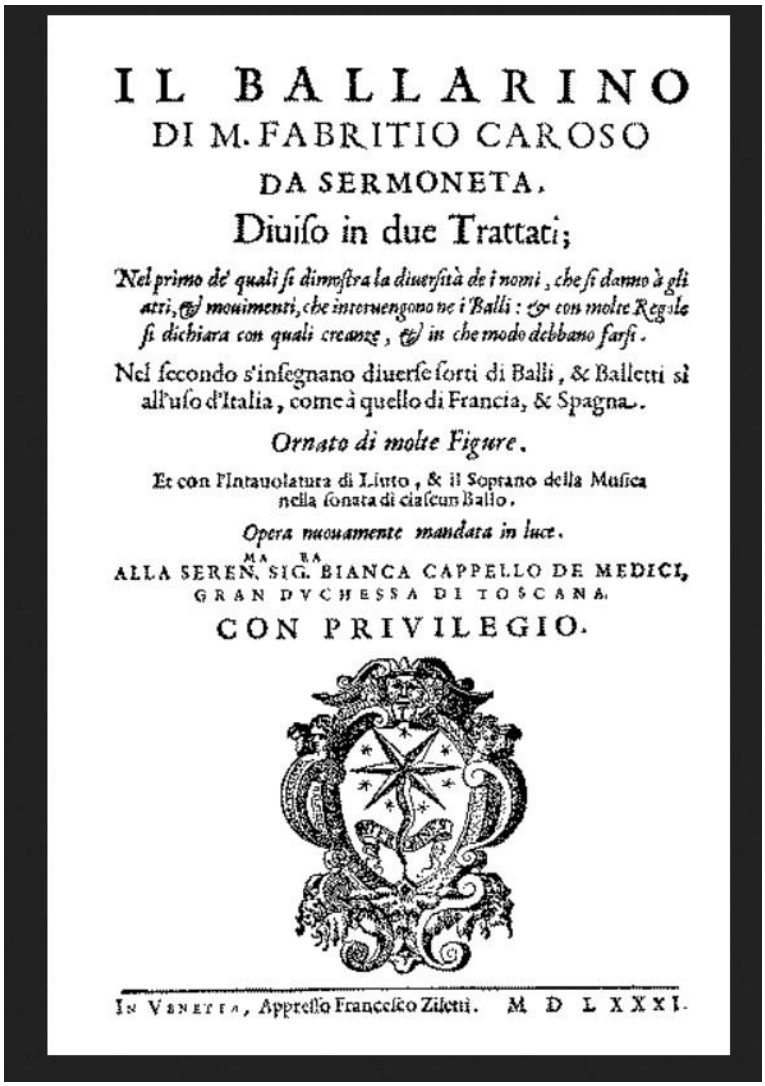
No seu tratado *Il Ballarino* (figura 4), Caroso descreve movimentos da dança *Balleto*[6] em forma de regras em texto corrido. Descreve por exemplo como uma *Riverenze* deve ser executada, "a reverência é feita mantendo o corpo e as pernas bem retas com metade do pé esquerdo à frente da direita e quatro polegadas de distância, o suficiente para que os pés fiquem bem retos". Ele segue a descrição comentando como o passo deve ser executado de acordo com as batidas da música, seguindo para o modo que o movimento deve ser finalizado e a maneira que o dançarino deve interagir com o seu par.

Ele segue o seu tratado descrevendo outras regras necessárias para um *Balleti* ser corretamente executado.

Entre nomenclatura de passos e descrições de movimentos, se originaram alguns movimentos que continuam atuais, como o *pas de bourrèe*, movimento que consiste em

[5] Tradução livre: Caroso foi um proeminente mestre italiano de dança. Seu trabalho publicado nos fornece um extenso vocabulário de passos contemporâneos e com instruções para realizar mais de 100 danças.
[6] Tipo de dança popular do século XVI, cuja coreografia era voltada para ser dançada em dupla.

começar com uma perna flexionada (*en fondu*) e a outra esticada. As pernas se encontram para logo em seguida se abrirem e se encontrarem no final do movimento. É um movimento aparentemente simples, porém muito importante como passo de ligação e movimento prévio de impulsão para grandes saltos.



IL BALLARINO
DI M. FABRITIO CAROSO
DA SERMONETA.
Diuiſo in due Trattati;

Nel primo de' quali ſi dimoſtra la diuerſità de i nomi, che ſi danno à gli atti, & mouimenti, che interuengono ne i Balli: & con molte Regole ſi dichiara con quali creanze, & in che modo debbano farſi.

Nel ſecondo s'inſegnano diuerſe ſorti di Balli, & Balletti sì all'uſo d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna.

Ornato di molte Figure.

Et con l'Intauolatura di Liuto, & il Soprano della Muſica nella ſonata di ciaſcun Ballo.

Opera nouamente mandata in luce.

ALLA SEREN.MA SIG.RA BIANCA CAPPELLO DE MEDICI,
GRAN DVCHESSA DI TOSCANA.

CON PRIVILEGIO.

In Venetia, Appreſſo Franceſco Ziletti. M D L XXXI.

Figura 4: Il Bailarino de Caros
Fonte: Phm.com

Na tentativa de fazer com que o leitor entendesse melhor as descrições de seu tratado, Caroso insere a seguinte ilustração (figura 5) para a compreensão da posição inicial do

movimento conhecido como *Passo e Meso*. Sobre a ilustração e o movimento que ela representa Cohen (1996, p.16, tradução livre) insere o seguinte "nesse momento o cavalheiro removia o seu chapéu de acordo com as regras que asseguravam que essa ação fosse a mais graciosa e atrativa possível, ele a faz na terceira batida da reverência".

Figura 5: Ilustrações do tratado de Caroso para melhor entendimento do movimento
Fonte: Phm.com

É importante notar que mesmo com os esforços e as tentativas de sistematização desses pesquisadores, como Caroso, os tratados e livros a respeito da dança nesse período se voltam mais para a reflexão a respeito da dança do que para exposições e sistematizações técnicas. No entanto, é necessário ressaltar que esses registros são importantíssimos para compreendermos melhor a história da dança.

Observando a história da dança e a imprecisão de movimentos específicos que separem a dança livre de uma dança coreográfica, fica cada vez mais evidente o atraso da sua codificação e sistematização. O que dificulta uma maior precisão no seu estudo.

Sabe-se da existência de danças entre os antigos impérios, como as dos egípcios e hebreus, a dança de culto e de festas dos gregos, a dança macabra presente na Guerra dos Cem Anos e enfim, o Renascimento e o seu ballet de corte. Todavia, o que sabemos ainda não é suficiente para uma reconstituição precisa.

A dança se mostrou presente e natural entre diversas civilizações de importância inegáveis, mas mesmo assim, em comparação com a música por exemplo, a dança se encontra em atraso no que diz respeito a sistematização e codificação.

Quantas danças e espetáculos importantes podem ter se perdido? Quanto da história da dança se encontra com lacunas? Se não houvessem essas ausências na história da dança, que visão teríamos do percurso da mesma enquanto linguagem? São questões que ficam ainda sem resposta.

Uma importante sistematização e codificação da dança viria mais tarde, após a morte de Luiz XIII (1643) pelas mãos do bailarino, coreógrafo e compositor francês Pierre de Beauchamps.

Na ocasião da morte do rei, seu filho tinha apenas quatro anos de idade e assim um primeiro ministro foi nomeado. Seu reinado pessoal como Luiz XIV e conhecido como o "Rei Sol", começou apenas em 1661 após a morte de seu ministro, o cardeal Jules Mazarin. O novo rei possuiu uma formação acadêmica e mostrou um profundo interesse pela dança que o levou a cada vez mais se profissionalizar na arte.

Um importante detalhe é que diversos ballets são feitos não apenas para apreciação do monarca, mas também são concebidos para ele atuar como intérprete. Deste modo, ele debuta como dançarino aos treze anos no *Ballet de Cassandre*. Sua dedicação à dança é tanta que causa preocupação aos seus médicos, que aparentemente parecem não apreciar o profundo interesse do rei pelo ballet. Não obstante, o rei passou então a estrelar diversos espetáculos reais como, *Ballet du temps* em 1655 e *Alcidiane* em 1661.

É interessante que a sociedade regida pelo rei possuía um modo de vida rígido, etiqueta e horários rigorosos tendo como foco principal, o rei. O gosto pela mitologia presente

desde o começo do Renascimento se mantém presente na corte de Luiz XIV, tanto na arquitetura quanto nas manifestações artísticas. Bourcier (2001 p.113), coloca que o gosto pela antiguidade pode ter relação com a vontade de se perpetuar: “daí um gosto do século: pela Antiguidade concebida não como conhecimento de um sistema próprio de cultura, mas como uma garantia de perenidade à cultura de tempo”.

Ele coloca que o gosto pelo antigo faz com que a arte desse período tenha como característica a maior significação da aparência externa que o processo artístico e o conhecimento em si. Fazendo assim, com que o gesto natural seja recusado em favor de “uma ordem estabelecida com desejo de perenidade”. Essa busca pela perenidade pode justificar a necessidade do rei em criar a Academia Real de Dança, que buscava através do propósito da codificação da dança e registros uma perenidade também para a dança.

3.1.1 A academia real de dança

Em 1661, o rei Luiz XIV em busca de uma perenidade dança, funda a Academia Real de Dança. Sua primeira criação acadêmica e a primeira escola de dança do mundo. Convoca treze mestres de dança para compor a academia. As *Lettres Patentes DV Roy* registram os seguintes mestres como membros fundadores: François Galant du Désert (diretor), Florent Galant du Désert, Jean Renauld, Guillaume Renauld, Jean Raynal, Guillaume Quéru, Hilaire d´Olivet, Thomas Le Vacher, Nicolas de Lorges, Jean Piquet, François Piquet Jean Grigny.

É significativo notarmos a formação completa dos mestres de dança, que em sua maioria não eram formados apenas em dança, mas passavam pelo teatro e principalmente pela música. Além de serem instrumentistas também eram compositores, o que com certamente influenciava o olhar e sensibilidade artística para a dança.

Uma vez que as manifestações culturais estavam boa parte presas a corte do rei, não é de se espantar que os membros fundadores sejam compostos por membros da corte. Sobre o objetivo da academia, Astier (1998 p.3) coloca que de acordo com cartas escritas pelo rei o objetivo da academia era “restaurar a arte da dança para a sua perfeição original e melhorá-la o quanto for possível”, codificando a dança e registrando as danças existentes. Outro feito do

rei foi fundar em 1669 a Academia da Ópera, que tinha como objetivo produzir e criar espetáculos de ópera. Essa academia ficou sob a direção de Pierre Perin.

Em 1670, a direção da Academia Real de Dança passa para as mãos de Jean-Baptiste Lully. Apesar de sabermos que os objetivos da academiam eram a reflexão a respeito do movimento, a análise, decodificação e seus registros, não se tem confirmação se isso de fato ocorreu, sobre isso Bourcier (2001 p.114) coloca que:

> Todavia a Academia Real de Dança não cumprirá a sua missão. De fato, não se sabe muito a respeito da sua atividade; sequer possuímos o registro de suas deliberações. Uma tradição pretende que seus membros tenham preferido as reuniões no cabaré da L´ Épêe de bois, na rua Quincampoix, às sessões tradicionais [...] A Academia cessará completamente suas atividades, mesmo as puramente formais, em 1780.

Apesar de não termos um registro que comprove o sucesso da academia, não é possível negar que a criação da academia foi um esforço válido, pois a sua criação foi o primeiro passo para validar a dança como uma manifestação artística que precisava de um estudo, uma análise e um registro. Ou seja, já era proposta a ideia de que a dança tinha a necessidade de ser conservada como as outras manifestações artísticas e a sua linguagem própria ser maior desenvolvida. E de certa forma, foi o primeiro passo para a libertação da dança como subarte submissa a outras artes.

Em 1671, um dos diretores da academia seria responsável por contribuições extremamente relevantes na questão da codificação da dança, deste modo, precisamos falar sobre Pierre Beauchamps (1631-1705).

3.1.2 A contribuição de Pierre de Beauchamps para a dança

Charles-Louis-Pierre de Beauchamps (1631-1705), foi um bailarino, coreógrafo e compositor francês. Nasceu em Versalhes e cresceu em uma família de mestres de dança e de música, o que com certeza favoreceu o seu entendimento e facilidade em decodificar a dança.

Beauchamps chegou a ser diretor da Academia Real de Dança em 1671. De acordo com Rameau (1725), ele foi o coreógrafo principal da companhia teatral de Moliere *Troupe du Roy*, além de ter sido o professor de dança particular do rei Luis XIV. Beauchamps teve um papel importantíssimo na arte da dança, e a ele é atribuída a criação das cinco posições dos pés no ballet clássico. Posições essas, que são essenciais para o trabalho do *en dehors*. Esta rotação é uma das bases do ballet, ela é responsável pela linha e extensão dos movimentos, contribuindo para a sua fluidez e harmonia.

As posições foram essenciais para a sistematização da dança clássica, pois elas favorecem a extensão do movimento de tal modo que a dança clássica acadêmica se baseia até os presentes dias nessas cinco posições. Basicamente, todos os movimentos do ballet clássico começam e terminam em uma das cinco posições tal é a sua relevância. Sobre as contribuições de Beauchamp, Boucier (2001 p.114) coloca que:

> A evolução da dança foi o feito de um homem Charles-Louis Pierre de Beauchamps. Sabemos por testemunhos da época que teve um papel decisivo na elaboração e na codificação da técnica clássica. Foi ele quem definiu as cinco posições básicas: Pierre Rameau afirma: "O que chamamos de posição não passa de uma proporção correta que descobrimos para afastar ou aproximar os pés numa distância medida, em que o corpo encontre seu equilíbrio ou seu eixo sem incômodo, andando, dançando ou parado. As posições foram estabelecidas pelos cuidados do falecido M. de Beauchamps, cuja ideia era organizar adequadamente esta arte. Não se as conhecia antes dele". (le Maitre à danser, Paris, 1725).

Beauchamps também contribuiu alterando a natureza dos passos da corte, atribuindo-lhes uma beleza que tinha por objetivo levar o movimento ao máximo de sua possibilidade, a título de exemplo, a forma como temos o *grand jeté*[7] hoje.

Além do mais, Beauchamps contribui com um sistema de notação, que de acordo com Bourcier (2001 p.118), "amadureceu seu sistema numa carreira que se estende de 1655 até no máximo 1687''. Seu sistema de notação para a dança barroca é conhecido como: Beauchamp - Feuillet Notation. E foi publicado em 1700 por Raoul -Auger Feuillet, sob o nome de *Choréographie*.

A publicação do seu sistema é de suma relevância, pois através dela é possível ter uma noção de como era a técnica da época. Sobre essa questão técnica, Cohen (1992 p.38) insere

[7] Grande salto onde as pernas se abrem no ar. Mostra a ausência do peso e consequentemente exalta a leveza do bailarino.

que “many of the steps notaded by Feuillet sound familiar to us – *coupé, pirouette, entrechat, sissone*. In most instances their execution was suffienctly similar that we can recognize the foundation o four present forms[8]”.

Ou seja, a partir do conhecimento que temos de como os passos naquela época eram realizados, podemos ter noção de como a técnica da dança mudou ao longo do tempo. Graças a essa notação, coreografias no século dezoito foram transcritas. Pelo sistema publicado por Feuillet usar os princípios já propostas por Beauchamps, o sistema passou a ser conhecido como Beuchamp-Feuillet.

Um exemplo da utilização do sistema Beauchamp-Feuillet é o registro que temos das coreografias do mestre de dança Edward Isaac, um importante mestre dança entre o final do século XVII e início do século XVIII. Por fazer parte da alta sociedade da época, Mr. Isaac teve acesso a esse sistema de codificação, Thorp (2007 p.8) coloca que:

> Vinte e três danças de Mr. Isaac são conhecidas e vinte e duas delas ainda sobrevivem através do sistema de notação utilizado na sua época, seis delas foram reunidas em 1706 por John Weaver no Collections of Ball-Dances Perform´d at Court, essas danças reunidas forma a primeira coleção de danças codificadas a ser publicado na Inglaterra.

Através das notações, temos conhecimento de que as coreografias do Mr. Isaac tinham um perfil de coreografia que é referente as danças tradicionais inglesas, o que ia contra a moda na época que era fazer referência as danças francesas. Ainda sabemos que ele já utilizava na sua coreografia passos pouco ortodoxos de acordo com o tratado de Feuillet, como o *pas de bourré* [9]; e que ele gostava de incluir movimentos explosivos e também fazer uso de diversas direções nas suas coreografias.

É inegável que notações do tipo Beauchamp-Feuillet nos fornecem informações que permitem ter uma imagem do que foi a coreografia naquele período, junto das renovações coreográficas propostas por Mr. Isaac. Não obstante, ainda faltam detalhes que este tipo de notação não pode nos conceder. Observando a figura 6 é possível notar que as notações são correspondentes a dois dançarinos à direita e outro à esquerda.

[9] Passo de ligação que reúne três movimentos cuja base é o abrir e fechar as pernas de forma rápida. Tem sua origem na dança francesa do século XVII, o Bourrée

O movimento desenhado é correspondente ao desenho coreográfico a ser desenhado pelos corpos em movimento, os símbolos que correspondem aos movimentos focam apenas em movimentos inferiores, o que dificulta ainda mais a remontagem de uma coreografia do tipo. Ainda sobre detalhes da notação coreográfica de acordo com Louis Pécour em *Recueil de dances* (apud Wilson 2016), ainda tinha outro problema na notação que era o de falhar ao tentar captar movimentos de idas e vindas ou com mais de dois bailarinos, de acordo com ele:

> Quando um dançarino avança e recua ao longo do mesmo desenho coreográfico, as notações que indicam todos os seus movimentos não são possíveis de modo que a estrutura da notação ainda permaneça legível. A solução de acordo com o sistema é que para compensar a segunda sequência de movimentos, durante a conexão entre uma sequência e outra se faça notações paralelas em linha pontilhada antes da segunda sequência. Em um número relativamente simples como este, isso é compreensível, embora Inevitavelmente distorça a geometria do desenho coreográfico até certo ponto. Em um padrão mais complexo, ou com mais de dois dançarinos, especialmente quando se deslocam nas figuras circulares, torna-se muito difícil para compreender o padrão de desenho coreográfico de forma intuitiva (tradução livre).

Isto é, o nível de complexidade coreográfico do sistema Beauchamp-Feuillet para codificar é limitado. Em questão de movimento corporal se limita apenas a movimentos inferiores, sendo que os movimentos superiores são tão importantes quanto os inferiores, principalmente no que diz respeito à expressão.

Outro detalhe é referente a desenhos coreográficos e a números de bailarinos presentes na coreografia. Quanto maior a proposta de movimentos, menos o sistema consegue captar. Se a coreografia envolver mais de dois bailarinos executando movimentos diferentes e em desenhos diferentes, ocorrerá maior complexibilidade na hora de os codificar; tanto para quem transcreve, quanto para quem poderia ler a codificação afim de entender e remontar.

Além dos detalhes colocados, ainda nos faltam informações sobre fluidez e intenção dos movimentos. Os detalhes com relação à fluidez e intenção são relevantes, comparando com um movimento do ballet clássico codificado como o *grand jeté.*

Todo bailarino que possua a mínima formação acadêmica, saberá que tipo de movimentação a palavra *grand jeté* propõe. No entanto, esse movimento inserido em uma coreografia pode ter a sua intensidade e fluidez mudada conforme o que se deseja transmitir pela coreografia ou a forma como se pretende interagir com a música. Entretanto, se mais detalhes não forem transmitidos sobre como esse *grand jeté* deve ocorrer, o intérprete não

saberá a forma que se deseja que ele seja executado, isso pode ser essencial em uma remontagem de um ballet de repertório por exemplo. Assim, só o nome *grand jeté* só não basta para transmitir tudo o que pode ser proposto a partir dele.

Desta forma, podemos notar que apesar da inegável contribuição do sistema de notação. Ainda nos falta um sistema que consiga absorver os movimentos dos membros inferiores e superiores juntamente com um sistema de notação que seja mais acessível tanto para o notador quanto para o leitor.

Em vista disso, iremos apresentar outros sistemas de notação e suas formas de contribuição até chegar ao sistema de notação que usaremos para este trabalho, a Labanotation.

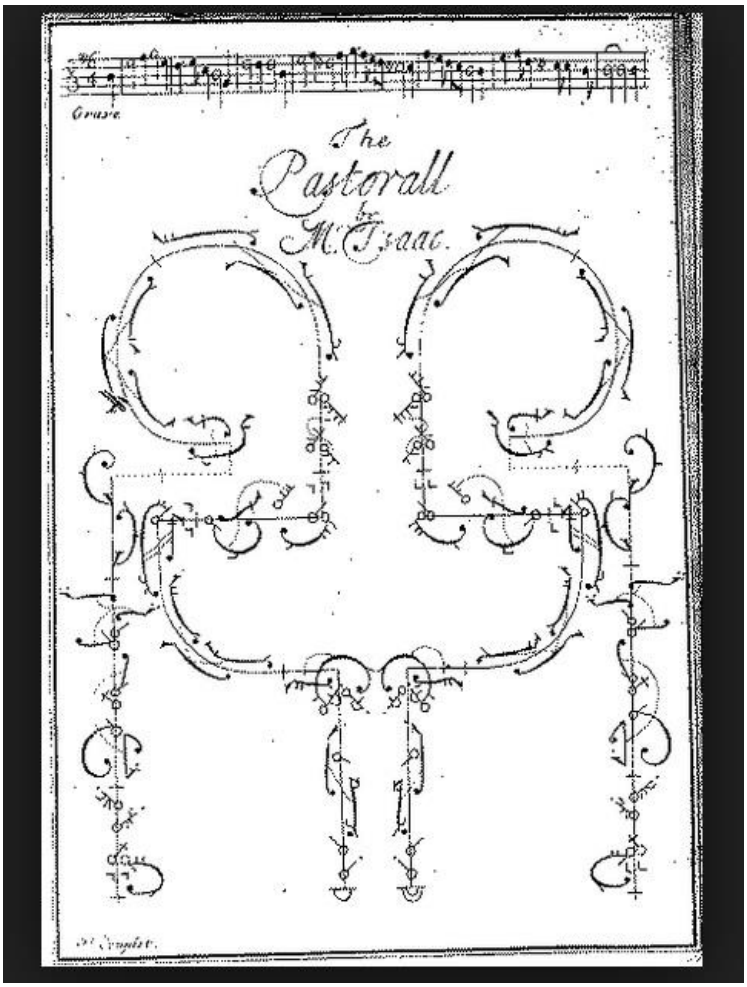


Figura 4 Notação coreográfica Beauchamp – Feuillet
Fonte: Bhm.com

3.1.2.3 Outras formas de notação

Vladimir Ivanovich Stepanov (1866-1896) foi um coreógrafo, bailarino e régisseur do Mariinsky Ballet de 1894 até 1918, ele desenvolveu outra forma de notação e essa leva o seu nome. De acordo com os arquivos da Harvard Library, Stepanoy desenvolveu interesse na notação de dança em torno de 1897 quando serviu como assistente do coreógrafo Alexandre Gorskii (1871-1924). Alexandre, além de coreógrafo era professor de teoria e notação de dança na escola do Teatro Mariinsky.

Esse sistema foi utilizado para notações de do repertório do Ballet Mariisky, sob a direção e supervisão do diretor do teatro Sergeev. Quando ele deixou a Rússia, o diretor do Teatro Mariinsky, Sergeev, trouxe com ele as notações dos ballets para a Europa, ele então fez uso dessas partituras para remontar os ballets russos de repertório para as companhias de ballet europeias em torno de 1921 e 1951.

Entre essas partituras temos notações dos grandes ballets de repertório coreografado por Marius Petipa como *A Bela Adormecida*, *Le Corsaire*, *O Lago dos Cisnes*, *Coppélia* e *O Quebra-Nozes*. Hoje essas notações se encontram digitalizadas pela Harvard Library e são de domínio público.

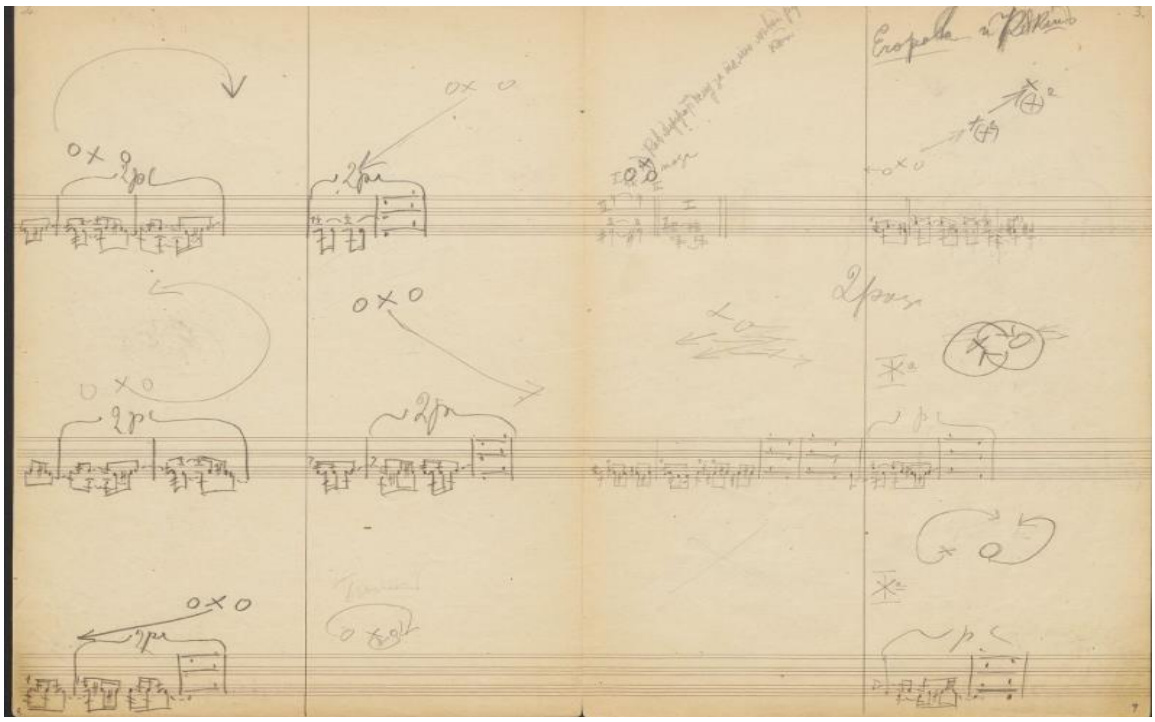


Figura 5 Notação coreográfica e musical do Ballet O Lago dos Cisnes de Petipa
Fonte: Harvard Library

É possível observar pela imagem (figura 7) que os movimentos não são mostrados de forma detalhada, nos faltam informações particulares sobre a coreografia, movimentos, sequência de movimentos. E novamente detalhes a respeito de intenção, peso, fluência e força.

Para quem já conhecia a coreografia previamente, como o diretor Sergeev, as notações podem de fato revelar e lembrar muita coisa sobre a coreografia. Porém, para quem não conhece a coreografia do ballet e por acaso pretende remontá-la começando pelos esboços ali apresentados, muita informação ficaria perdida, resultando provavelmente em uma coreografia completamente diferente da original. Na figura 8, podemos observar os desenhos coreográficos do ballet *La Bayadere*, podemos ter ideia da disposição e transição dos bailarinos em cena. Mas outra vez temos o mesmo problema da figura 11, nos faltam mais detalhes sobre a coreografia para poder remonta-la.

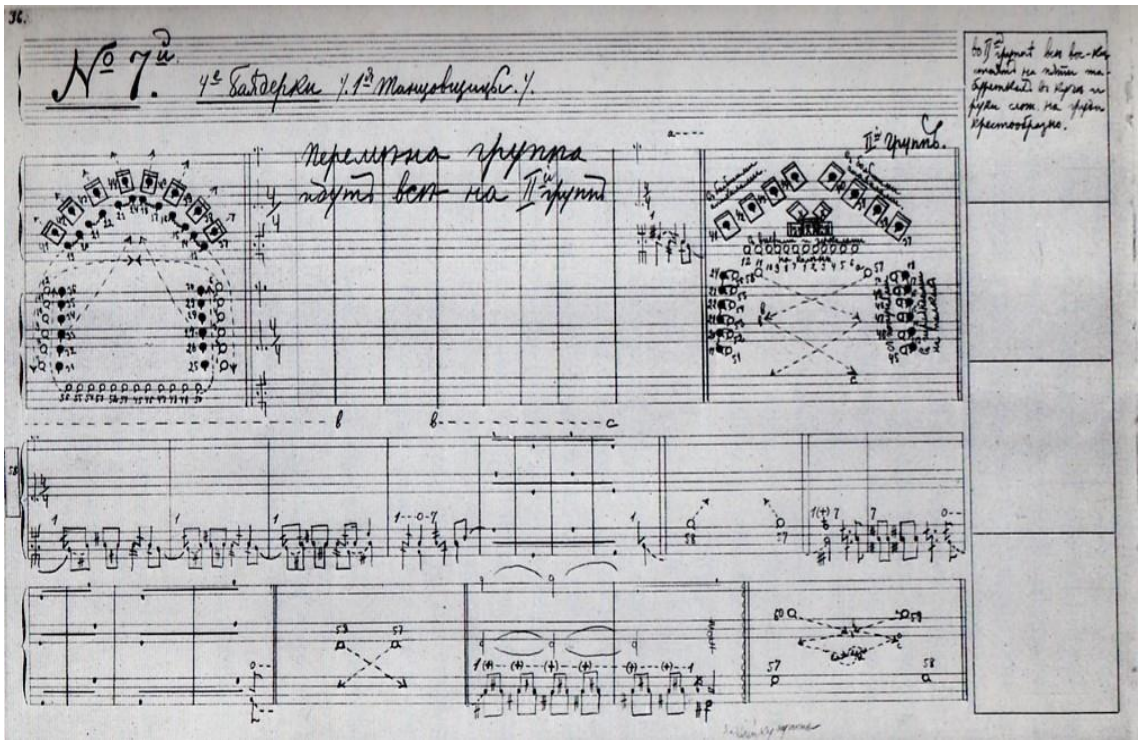


Figura 6 Mais um exemplo de notação coreográfica utilizando o método Stepanov, coreografia de Marius Petipa de La Bayadere

Fonte: Harvard Libray

A fim de exemplificar, podemos usar a *L´après-midi d`um Faune* de Vaslav Nijinsky (1889-1950) para a Cia de Dança Ballet Russes. Nessa coreografia, Nijinsky (1889-1950) fez o papel principal do fauno. A música composta por Debussy (1862-1918) causou estranhamento para o público da época por já conter elementos modernistas. A melodia não é fechada, ela compõe a atmosfera do ballet evocando elementos que nos remetem a sonhos, fantasia e sensualidade. Tanto música quanto coreografia foram inspiradas no poema *L´Après-mid dùn faune* de Stephane Mallarmà.

Esse ballet foi um dos primeiros, senão o primeiro, a rejeitar o formalismo do ballet clássico. Além de levantar questões como a sexualidade que era até então reprimida ou subjetiva, quase inexistente no ballet clássico. A coreografia, assim como a música, trazia elementos pouco utilizados no ballet.

.

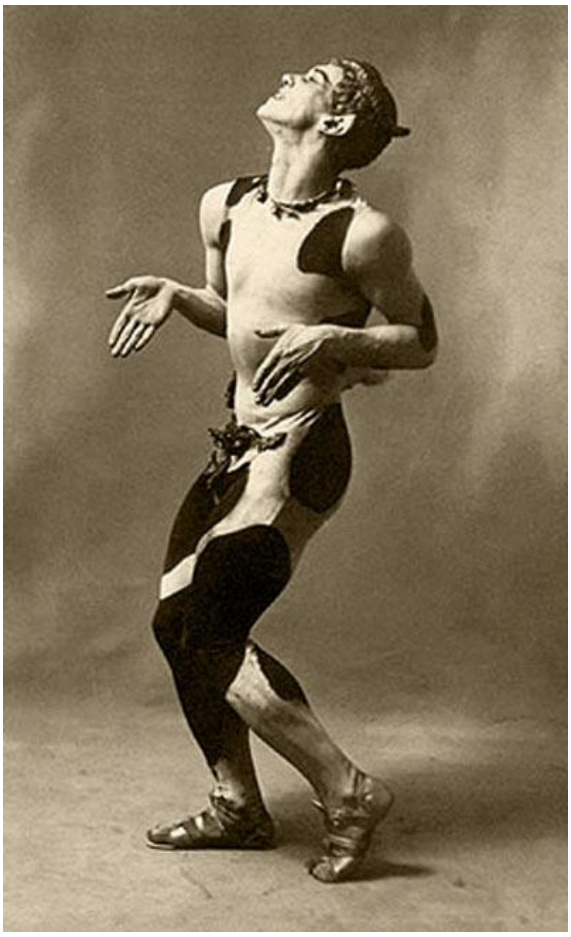


Figura 7 Vaslav Nijinsky em L'Après midi d'un Faun
Fonte: Autor desconhecido (1912)

Esta obra é considerada uma das primeiras coreografias de ballet moderno, sendo bastante polêmica e revolucionária para época e a frente de seu tempo. Infelizmente, hoje temos pouquíssimos registros do que foi realmente feito na época, apenas relatos, como o de Cohen (1992 p.93), acerca dos movimentos: “in Afternoon of a Faun (1912) they moved with the feet placed parallel and with their bodies in sitff profile to the audience as if they had been sculpet by an archaic Greek”.

Através dessa descrição e de algumas fotos, é notório que Nijinsky (1889-1950), trabalhava não apenas com grandes movimentos, mas focava em pequenos elementos, como por exemplo, as mãos estáveis usadas pelo fauno e pelas ninfas.

Também podemos notar a ênfase para movimentos expressivos, como olhos e boca. Outro individualizador bastante criticado na época, foi a coreografia em um plano frontal que se estendia para os outros ângulos como uma pintura.

Os relatos que detalham o tipo de movimentação, as críticas em jornais e fotos nos ajudam a reconstituir e nos permite ter uma ideia do tipo coreográfico proposto por Nijinsky (1889-1950). Porém, a coreografia como realmente foi executada na época, não temos. Apesar de tentativas de reconstituição, como a versão feita por Rudolf Nureyev (1938-1993), nada será exatamente como a original, pois muito foi perdido. A partir dos exemplos citados é possível observar que cada vez mais a dança perdia por não ter uma forma de registro mais detalhada e de fácil acesso.

Todavia, tentativas de tentar codificar a dança não faltaram. Outros sistemas foram surgindo ao longo do tempo, além do sistema Stepanov, no final de 1940 tivemos outro sistema de notação de movimento. Esse tipo de notação é chamado de sistema Benesch, criado por Joan e Rudolf Benesch, esse método faz uso de símbolos abstratos baseado em uma representação figurativa da figura humana, usado principalmente pela *Royal Academy of Dance*. Sobre o método, Benesch, Bourcier (2001), coloca que o método Benesch é fácil de aborda mas não chega a ter a precisão do método criado por Rudolf Laban (1879-1958).

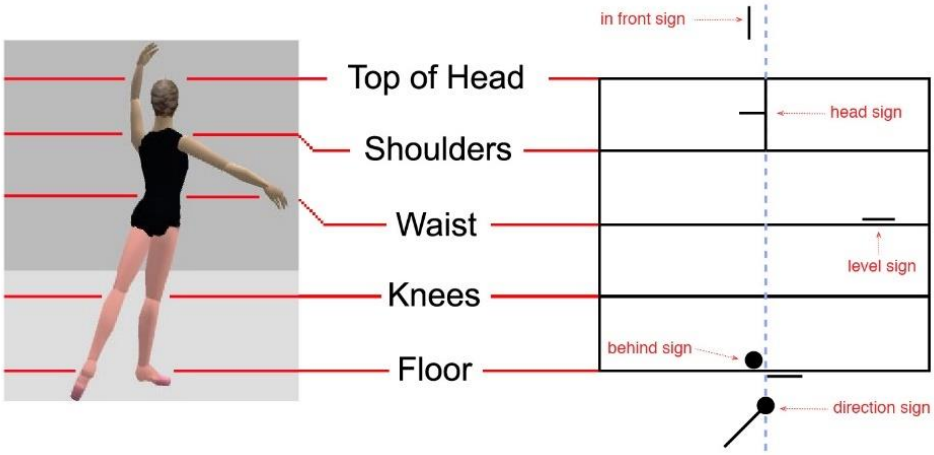


Figura 8 Exemplo de uma notação no método Benesch.
Fonte: www.beneshinaction.com

Apesar da contribuição inquestionável dos sistemas acima apresentados, a dança carecia ainda de um método que pudesse descrever com precisão o movimento e suas qualidades: peso, intenção, direção e fluência; para poder dar conta da totalidade da fluidez e da natureza volátil que é a dança.

O método que conseguiu ter a competência e a amplitude de melhor codificar a dança seria criado mais tarde por um ex-militar, Rudolf Laban (1879-1958).

3.2 Rudolf Laban e seu domínio do movimento

Rudolf Laban (1879-1958), nascido na Bratislava, foi bailarino, coreógrafo e pesquisador; suas pesquisas focaram principalmente no movimento. Para Laban, o movimento poderia comunicar e expressar muito mais do que a linguagem falada. Suas pesquisas envolvendo o movimento ficaram conhecidas como a Arte do Movimento. Ele também foi responsável pela criação do método para análise do movimento e notação para a dança capaz de descrever e analisar qualquer movimento, esse método é conhecido como Labanotation.

Laban dedicou cerca de vinte anos à pesquisa do estudo do movimento. Foi responsável por criar centros de pesquisa cujo objeto de estudo era o movimento humano, focando principalmente nos chamados movimentos naturais. Ou seja, os movimentos humanos involuntários e não acadêmicos.

Seus estudos contemplam tanto a parte fisiológica quanto a parte psíquica que levam o homem ao movimento. Deste modo, a sua pesquisa contribuiu para diversas áreas de conhecimento no ramo das artes e da ciência. Podemos dizer que ele revolucionou o ensino da dança, pois a sua pesquisa sobre o movimento humano contribuiu para registro e análise do movimento natural e do movimento da dança que até então não tínhamos.

O Sistema Laban possui notações capazes de representar o corpo em movimento no espaço, descrever a dinâmica do movimento e o movimento em si. Esse sistema ainda é capaz de atender as necessidades de todas as linguagens da dança, mas principalmente a dança moderna. Suas teorias tem encontrado espaço no meio acadêmico, sendo incluída no currículo dos programas de dança das universidades americanas e tem sido relevante para o teatro.

Professores de teatro tem cada vez mais encontrado no Sistema Laban um meio para levar os atores à reflexão e à crítica. A verdade é que apesar de se acreditar no pensamento verbalizado como principal meio de comunicação, a comunicação humana é 80% não-verbal, de modo que o estudo sobre essa linguagem não-verbal se torna cada vez mais necessária como bem coloca Fernandes (2002 p.20):

> Na medida em que as pesquisas contemporâneas vêm confirmar o antigo conceito grego de que o movimento é central para o pensamento e para ação, e que o comportamento não-verbal corresponde a mais de 80% de toda a comunicação humana, a observação e o entendimento do que se passa a nível não-verbal tornam-se vitais: uma mão que treme ao ler, uma postura corporal enrijecida ou um olhar que não se fixa, tornam-se indicadores tão poderosos quanto o discurso verbal.

Desta forma é possível observar a importância da necessidade do estudo da comunicação humana não-verbal, além de ilustrar como o Sistema Laban pode ser aplicável a outros campos do saber que envolvem de alguma forma linguagem não-verbal como a comunicação, antropologia e saúde etc. Assim, o Sistema Laban apesar de ter sido criado focando em artes cênicas, não se limita só a ela, pois outros campos do conhecimento necessitam de um estudo de análise de movimento e comportamento não-verbal.

O Sistema Laban se espalhou pelo mundo durante a Segunda Guerra Mundial, pois muitos de seus alunos foram procurar abrigo em outros países. Dentre eles, Kurt Joss, que foi para a Inglaterra; Juana de Laban sua filha; Irmgard Bartenieff (1900-1981), fundadora do sistema Laban-Bartenieff, para os Estados Unidos e Dona Maria Duschenes, que veio para o Brasil. Ela foi aluna de Laban em Darthington Hall.

Dona Maria veio para o Brasil durante a ascensão do nazismo, teve poliomielite que reduziu o seu movimento ao mínimo, mas que não a impediu de continuar trabalhando com dança e a formar bailarinos no Brasil. Assim como Laban, Dona Maria transitou por diversas áreas. Mommensoh Petrella (2008 p.18) coloca que:

> Como Laban, sua área de atuação nunca esteve bem definida. Seus alunos eram artistas plásticos, terapeutas, bailarinos, atores, atletas...E o objetivo sempre foi o de transmitir os princípios de Laban em sua essência, ou seja, o respeito à individualidade juntamente com a certeza que seu próprio corpo lhe dera de que a dança é possível para qualquer pessoa na sua historicidade.

Laban desenvolveu um método de descrição de movimentos que contempla espaço, tempo, peso e fluência. Esses fatores podem ser combinados ou atuar de forma solitária. Desta forma, é um método capaz de descrever e classificar praticamente qualquer movimento, desde um movimento de dança acadêmica, até um movimento natural do cotidiano. Por isto se trata de um método facilmente aplicável, pois um corpo se move necessariamente em um espaço, mesmo que este espaço seja dele próprio. Quando se move ele tem um peso que é peculiar, e como se move também terá velocidade e fluência.

Um dos temas centrais do método Laban é o entendimento da relação entre mente e corpo e outro ponto enfatizado é a ascendência do movimento. Ainda de acordo com o método; ao estudarmos o movimento e obtendo maior consciência dele, o movimento fica cada vez mais orgânico e interiorizado. A partir disso o indivíduo pode escolher melhor as propriedades ou qualidades do movimento que deseja realizar ou estudar.

A Teoria do Movimento Expressivo, é caracterizada pela combinação e conexão entre processos mentais, emocionais e ações corporais. À vista disso, para Laban todo movimento é funcional e expressivo.

Laban diz que todo movimento humano ocorre pela combinação de quatro fatores; peso, espaço, tempo e fluência. O peso do corpo todo, ou parte dele, é suspenso e carregado numa direção do espaço, em um tempo e fluência. Isso é o que gera a qualidade do movimento. Sobre os fatores do movimento, Scarpato coloca que:

> O caráter das pessoas em atividade é mais bem expresso em termos do movimento, ou seja, através dos elementos Espaço, Peso, Tempo e Fluência, na medida em que se revelam nas ações corporais. Estes elementos comportam a chave da compreensão daquilo que se poderia chamar o alfabeto da linguagem do movimento; e é possível observar e analisar o movimento em termos desta linguagem Laban (1978, p.167)

Desta forma, de acordo com Laban (1971) em seu *Domínio do Movimento* temos a seguinte tabela para classificação dos fatores do movimento:

Fatores do movimento	Elementos do Esforço Resistentes	Complacentes	Aspectos mensuráveis (funções objetivas)	Sensação de movimento (aspectos classificáveis)
Peso	firme	suave	Resistência forte ou fraco	Leveza pesado ou leve
Tempo	súbito	sustentado	Velocidade rápido ou lento	Duração curto ou longo
Espaço	direto	flexível	Direção direta ou ondulante	Expansão Filiforme ou flexível
Fluência	controlada	livre	Controle parado ou libertado	Fluência Parável ou fluida

Tabela 1 Fatores do Movimento
Fonte: Domínio do Movimento 1971 p.126

A partir das considerações propostas por Laban (1971), em seu Domínio do Movimento – Tabela II Espaço - é possível montar a seguinte tabela a partir da tabela original:

Em relação ao ESPAÇO (kinesfera)				
Planos	Alto	Médio	Baixo	
Direção	Frente Atrás	Acima Abaixo	Direita Esquerda	Diagonais
Caminhos	Redonda Reta Curva	Estreita Larga	Angular	
Extensões	Perto Pequena	Normal Normal	Longe Grande	

Tabela 2 Planos, direções. caminhos e extensões no espaço
Fonte: A autora, a partir da tabela original em o *Domínio do Movimento 1971*

Pensando em um sistema de notação que melhor atende a forma de descrever com precisão os corpos inseridos no desenho *Fantasia* (1940), escolhemos o Sistema Laban para descrever esses movimentos que ora são animalescos, pois são animais com características humanas, e ora são movimentos de dança mais específicos, uma vez que são baseados em corpos reais.

3.3 Animais, o homem e o movimento a partir de um olhar Labaniano

Imagem, música e movimento são uma parte essencial do que constitui *Fantasia* (1940), visto que a imagem ali possui a característica de transmutar o que ouvimos de música para a linguagem do movimento. E para serem melhor entendidos precisam ser decodificados.

A dança que acontece em *Fantasia* (1940), não possui o enfoque tradicional da dança acadêmica, apesar de ser claramente inspirada no ballet em alguns segmentos. Como por exemplo, *A Dança das Horas*, onde é possível observar que apesar da introdução dos elementos acadêmicos, a forma da dança apresentada possui camadas que se sobrepõem

diferenciadas. Delas vem o adicional de movimentos e personalidade dos animais que aparecem nos seus diversos segmentos.

Esses movimentos acadêmicos e animalescos combinados, mediados pela narrativa estabelecida em cada segmento, formam uma rede de movimentos que transitam por diversas formas de dança. Assim, o desenho é um cruzamento vivo do corpo real; no caso os bailarinos e coreógrafos que fizeram parte do processo criativo, direta ou indiretamente, e animais do mundo real. A fusão destes três agentes, que passam por sua vez pelo imaginário dos cartunistas, tece uma combinação entre si criando outro: o corpo imaginário que é o resultado dessa simbiose entre corpos e imaginação que existe em Fantasia (1940).

O experienciar pelo campo do movimento desse corpo imaginário, ocorre naquela realidade virtual onde temos diversas semelhanças com a realidade. Porém, o virtual possui a sua dinâmica própria que apesar de beber no real, de certa forma independe dele. Porque o mundo virtual, embora se desenvolva dentro de um campo conceitual delimitado, não está desconectado do mundo real como uma espécie de universo independente. Ao contrário, possui suas raízes conectadas ao mundo real e este é único e singular; podendo refletir em si mesmo, negativamente ou positivamente os resultados daquilo que é praticado em seu interior.

Mesmo essa dança sendo praticada pelos agentes animados no virtual, e sendo esta caracterizada como uma dança também "virtual", não representa necessariamente sua negação, sua antítese ou mesmo deterioração da dança do mundo real; mas sim uma junção entre essas duas realidades. O que nos permite analisa-la, reafirmando a sua importância para um entendimento de dança em uma realidade expandida.

A fim de analisar as ações básicas do esforço dos agentes envolvidos, aqui no caso os personagens de *Fantasia* (1940), a princípio nos prendemos aos fatores básicos do movimento estudados por Laban (1971): espaço, peso e tempo. Esses três fatores são básicos e deles se originam outros movimentos. De acordo com Rengel (2003 p.18):

> As ações básicas do esforço têm uma relação com os termos originários do ballet clássico, como frappé, jeté, battu, etc, estas ações se remetem também à Teoria das Cores do pintor Wassily Kandisnky. As ações básicas do esforço fazem analogia às cores primárias.

Assim como a cor precisa de estímulo, no caso a luz e recepção dos nossos olhos para serem decodificadas, o movimento precisa dos três fatores básicos para o desencadeamento de novos movimentos.

O fator fluência, mesmo sendo importante não é tão fundamental quanto o das ações básicas como espaço, peso e tempo. Sobre essa questão em particular Rengel (2003 p.18) coloca que "o fator fluência não é condicionante para a ação básica, pois qualquer que seja a qualidade da ação a fluência acontece". A partir desta colocação é possível perceber que o movimento não pode surgir sem estar ligado ao espaço, peso e tempo. O movimento está diretamente condicionado a estes, porém, ele pode surgir sem se condicionar a fluência mesmo ela estando em ação. Um ponto a ser destacado é que Laban emprega o termo fluxo e fluência como sinônimos e recorrentes.

Afim de melhor entendimento vamos primeiramente tentar compreender o que são as condições: espaço, peso e tempo. Condições estas que são essenciais para que uma ação básica aconteça:

a) Espaço

Como o próprio nome indica, é referente ao lugar que o ocupa. No entanto, para Laban o sentido de espaço envolve direções como frente, tras, esquerda e direita. Também inclui planos (alto, médio e baixo), extensões (perto, normal, longe, pequena, grande) e as possibilidades de caminho (direto, angular, curvo).

Esses aspectos característicos do espaço, nos permitem definir onde o movimento se localiza nele durante a sua ação. O espaço possui duas qualidades referentes ao movimento, são elas: flexível e indireto. O movimento "aponta" e transita por diversos pontos em um mesmo espaço tendo múltiplos focos e várias possibilidades, podendo ser também "direto", onde o movimento se direciona apenas a um foco, sendo linear.

b) Tempo

Trata-se da forma como o movimento se manifesta em um período de duração ou intervalo, entre o agora e o passado. Suas qualidades são súbita ou rápida (sudden or quick),

onde o movimento é rápido ou acontece de forma explosiva. E sustentada ou lenta (sustained) onde o movimento é executado lentamente, parecendo que próximo irá demorar para surgir. De acordo com Mommensohn et al (2008 p.127):

> A "tarefa" do fator tempo é a "operacionalidade". Treinar e lidar com este fator denota maturidade, a pessoa decide sobre o tempo. A atitude relacionada com o tempo é a decisão, e afeta a intuição e execução do movimento. O tempo informa sobre o "quando do movimento". Nas atitudes, este fator ajuda os limites a não serem tão rígidos e proporciona maiores mobilidade e tolerância em relação às frustrações (se não faço agora, farei depois).

Desta forma, podemos observar que o tempo e a sua relação com o movimento está conectado com o próprio tempo interno do agente causador do movimento e a sua decisão de quando agir.

c) Peso

É a relação do corpo e do movimento com a gravidade exercida sobre ele. Definido por Laban (1978 p.79) como "energia ou força muscular usada na resistência ao peso", suas qualidades são "leve" (light) e "firme ou forte" (strong). Quando o movimento é leve, ele passa uma sensação de fragilidade, é um movimento etéreo. Por sua vez quando um movimento é firme, é como se estivesse preso ao chão, ele é forte. Laban também estabelece sub qualidades dentro do "leve" e do "firme" sendo estas limp, heavy e weight sesing. De acordo com Mommnsohn *et al* (2006 p.126):

> A tarefa do fator peso é a "assertividade". Ela dá estabilidade à pessoa, segurança. A "atitude" relacionada com o peso é a "intenção", e afeta a sensação e a percepção do movimento. O peso informa sobre o "que" do movimento, significa transportar a si mesmo sem a necessidade de ajuda (no caso de uma criança ao começar a andar), e daí auxiliar a estabelecer a afirmação da vontade.

Desse modo, o fator peso se relaciona como agente a partir da sua própria relação interna e da forma como a sua intenção interna direcionará o movimento e se relacionará com a gravidade.

É possível observar a forma como espaço, peso e tempo. Condições para ação básica que realmente exercem poder sobre qualquer tipo de movimento, a ação é algo próprio do homem, é natural.

Também podemos notar que a sua movimentação visa alcançar algo, seja esse algo tangível ou intangível (aqui no sentido colocado por Laban). Essas observações também podem ser colocadas para a movimentação natural dos animais, já que, assim como para os humanos os movimentos dos animais também buscam algo, mesmo que inconscientemente. De acordo com Laban:

> Não é só fluência que marca os movimentos de um gato. Quando salta, o gato também se mostrará relaxado e flexível. Um cavalo ou um veado saltarão magnificamente no ar, mas o corpo deles estará tenso durante o salto. O corpo-mente humano produz muitas qualidades diferentes; ele tem condições de pular como um veado e, se o quiser, como um gato. Os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores dos movimentos: Peso, Espaço, Tempo e Fluência. (1971 p.36).

Contudo, é importante colocar que a atitude referente a esses fatores se altera conforme a espécie. O tempo para uma tartaruga irá ser completamente diferente para um cachorro por exemplo, assim como as outras ações.

O ambiente também influenciará as ações que geram os movimentos, tendo por exemplo um animal selvagem do mesmo gênero de um doméstico que desenvolverá um repertório diferente nas suas ações de esforço. O movimento faz parte da natureza do homem e dos animais, seja para a comunicação, locomoção ou rituais. No caso do homem, o movimento é capaz de transmitir o indizível. Ao observar a história é possível notar a forte relação que o homem mantém com os animais.

Podemos citar o período paleolítico[10], onde a existência do homem nos primeiros momentos da história estava intimamente ligada aos animais. Sua sobrevivência estava pautada nessa relação, dependia deles para ter o que comer ou vestir. Os animais forneciam carne, pele e gordura, elementos essências para a existência humana naquele período.

Com toda uma existência relacionada e voltada para os animais, não é de se espantar que o homem paleolítico lhe atribua um sentido próximo ao religioso. Sobre a relação do homem com os animais, Boucier (2001 p.4) insere que:

> O ecossistema paleolítico baseia-se nos animais; as danças só poderiam referir-se a eles [...] as grutas são santuários, pois existe o sentimento religioso. Comprova o uso

[10] Período que aconteceu cerca de 2,5 milhões acc. Conhecido como o momento em que o homem começou a produzir os seus primeiros artefatos em pedra.

> da sepultura ritual, com os crânios salpicados de tintura ocre. As sepulturas de crânios de animais também tingidos de ocre, levam a supor que os homens pré-históricos cultuavam os animais. Portanto, não se deve excluir a priori a ideia de uma dança religiosa que nenhum documento atesta expressamente.

Nesse sentido, salpicar o crânio do animal com a tintura ocre da mesma forma como se faz com um da mesma espécie nos passa uma ideia de igualdade. Logo, seria algo natural se ter rituais tendo animais como foco.

Outra amostra dessa forte relação é a figura de *Trois-Frères*, que é uma entre as várias representações que existem na gruta de *Trois-Frères*, localizada na França, na região de Midi-Pyrénées, próxima de Montequiou-Avantès.

Temos duas representações interessantes nessa caverna. A primeira sendo o bisão-humanoide, onde temos inferior representação humana: pernas; traseira, órgão reprodutor, e na parte superior representação animal: cabeça de bisão, chifres e cascos nas patas. E a segunda, outra figura em destaque que é conhecida como "o grande feiticeiro" (figura 11). Esta representação se destaca por estar isolada e ter características que nos passam uma ideia de movimento através da inclinação do tronco, os joelhos flexionados e a forma como os pés se diferem um do outro sendo o direito estando praticamente em um *relevé*[11]. Todas essas características nos sugerem uma ideia de dança.

Figura 9 Trois- Frères, o grande feiticeiro
Fonte: Celtiberia.net

[11] Movimente de dança onde os calcanhares são levantados do chão

Outra característica que contribuiu para essa ideia é o figurino multi-animalístico. Composto por uma máscara de cervo, seguido por um tronco vestido de pele, um rabo de cavalo e o órgão masculino humano é mantido. Bourcier (2005 p.07) coloca que por conta de todas essas características não poderia ser um traje para caçada: "não é o caso de considerá-lo um disfarce para a próxima caçada". Giedion, responsável por nomear a figura de "o feiticeiro", coloca que a figura pode ser comparável ao desenho de um xamã tungus siberiano de 1705, que implica em uma dança ritual. Sobre o caráter da dança Bourcier (2005 p.07) coloca que:

> O personagem executa um giro sobre si mesmo. Como a constituição anatômica dos homens daquela época era, segundo os especialistas, análoga à nossa, os efeitos psicossomáticos deste giro são aqueles que todos sentem: perda do sentido de localização no espaço, vertigem, uma espécie de desapossamento de si mesmo, um êxtase no sentido etimológico da palavra.

Esse tipo de dança que envolve giros e consequente perda de sentido vai ser encontrada em danças e rituais de diferentes partes do mundo, como em danças indígenas e mulçumanas. Assim como a ligação de animais em rituais de forma física ou simbólica, é interessante notar como os animais se encontram presentes na história do homem exercendo funções diversas que vão além da função de insumo para sobrevivência.

Observando a forma como os animais se movimentam a partir de um olhar da Arte do Movimento de Laban, é certo que enquanto os animais normalmente escolhem o seu esforço por instinto, como o esforço no sentido da autopreservação. O homem faz escolhas quase inconscientes e ultrapassando a sua necessidade de sobrevivência. Nessa perspectiva, Laban (1976 p.41) coloca que: "é deveras impressionante o modo pelo qual o homem alcançou esse tipo de educação de esforço, tendo seu paralelo na evolução dos hábitos de esforço animais".

Ainda nesse paralelo do esforço entre homens e animais. Laban explica que os animais aprendem a desenvolver as suas qualidades de esforço através das brincadeiras, pois a brincadeira para eles é uma simulação marcante de como o esforço deverá ser utilizado no mundo real. O animal jovem e a criança têm experienciação corporal através da brincadeira, situações diversas como o ataque; defesa e fuga, que serão essenciais durante a vida no sentido de preservação da sua própria existência.

De acordo com Laban (1976 p.41), é possível fazer um paralelo entre essa experienciação dos animais através da brincadeira, com a dança:

> O brinquedo dos animais mais jovens, aproxima-se mais da dança que da representação, posto que a dança nem sempre exija público. Se as crianças e os adultos dançam, quer dizer se executam certas sequências de combinações de esforço para seu próprio prazer, não é necessária audiência. Nesse sentido a dança é um exercício mais genuíno de esforço do que de representação.

Desta forma, nota-se que a dança está mais próxima do esforço do que da arte teatral. Uma vez que os animais também conseguem usar essas qualidades de esforço para a representação através das suas brincadeiras, que são mais fortes na sua infância, porém não extintas na sua fase adulta; quer dizer, acontecem por toda a vida. Podemos dizer que os animais também podem dançar, pois a dança é o esforço e a comunicação de algo. Mesmo que o receptor da sua mensagem seja a si mesmo, não precisando de plateia para que aconteça, podemos dizer que os animais também dançam.

Diversos animais se movimentam por exemplo em rituais que visam o acasalamento. O macho da espécie tetraz-cauda-de-faisão nativo da América do Norte, por exemplo, sacode a parte de trás do seu corpo enquanto empina a parte da frente para exibir o seu papo amarelo. Esse movimento é combinado com o ouriçar das suas penas da cauda e da sua plumagem, ele movimenta o seu corpo dentro de um espaço específico. A fêmea da espécie pode assistir a dança do macho por semanas até escolher o parceiro ideal.

Outro exemplo são os *achichilique de clark*, essa espécie é capaz de fazer uma dança sincronizada com o seu parceiro. Os dois correm por cima da água de forma rápida, cerca de vinte passos por segundo com as asas abertas para ter maior velocidade e estabilidade, é uma dança que acontece por toda a vida do animal. Sobre a questão da dança humana e sua semelhança com a dança dos animais Laban (1976 p.42) coloca que:

> Alguns animais dançam, o que quer dizer que aprenderam a estilizar seus jogos do mesmo modo que o homem. Se estudarmos as descrições exaustivas dos movimentos das aves e macacos, observados pelos cientistas, ficaríamos surpresos diante da semelhança destes movimentos com a dança humana [...] aquilo que pretendem os animais que dançam permaneceria um enigma se não assumíssemos que a atividade toda toma a forma de uma seleção e treinamento de esforços mais ou menos conscientes.

Figura 10 "Dança" sincronizada do Achichilique de clark.
Fonte: Cloudfront.net

Uma diferença que podemos destacar com relação à intenção de movimentação é que na dança dos animais, as qualidades do esforço são misturas entre o consciente e o inconsciente. Já na dos humanos suas qualidades são mais selecionadas, podendo claramente ser um movimento natural incorporado no seu momento de dança, e essa dança podendo ser trabalhada e incorporada a outros movimentos posteriormente. Assim, o processo criativo de dança em humano é consciente enquanto no animal é puramente instintiva.

Laban em Domínio do Movimento (1978), coloca em pauta a possibilidade do pensar através do movimento ao contrário da ideia vigente do pensar em palavras. Esse pensar em movimentos estaria caracterizado pelo conjunto do relacionamento entre trocas e construções do interno e externo, o que vai de encontro com Katz e sua ideia de corpo-mídia já colocados anteriormente (capítulo 1). Onde as informações absorvidas conscientemente e inconscientemente passam a fazer parte do corpo e são transformadas por ele. Não colocando o corpo apenas como um recipiente ou um agente passivo, mas sim um corpo construído a partir dessas trocas e cruzamentos.

A intenção que vem do interior do homem, potencialmente estimulada por esses cruzamentos, e que se externa em forma de movimento é chamada por Laban de impulsos internos. A forma como o homem transita por esses impulsos e é atravessado por eles dá origem a ritmos de esforço definido, como o que vemos na dança e também na mímica.

Nota-se essa questão a partir da observação das danças regionais ou folclóricas que são criadas basicamente a partir da repetição de esforços. Esses esforços por sua vez são

resultados de uma carga cultural daquele povo, sobre essa questão Laban (1978 p.43) explana que:

> A lânguida e onírica dança de uma oriental, a orgulhosa e apaixonada dança de uma espanhola, a dança temperamental de uma italiana do sul, a bem-medida dança em círculos dos anglo-saxões são exemplos de manifestações de esforço selecionadas e aprimoradas durante largos períodos da história [...] um observador de danças regionais e nacionais pode obter muitas informações quanto ao estado de espírito ou traços de caráter preferidos e desejados por uma comunidade particular.

Ou melhor, a dança assim como outras formas de manifestações artísticas, tem o poder de absorver traços culturais de um povo. Deste modo, a dança pode ser lida e tida como fonte de conhecimento para a leitura de diversas características de uma sociedade. Contribuindo com a ideia de que não são apenas documentos oficiais que contam a história de um povo, mas sim o conjunto de manifestações culturais e hábitos daquela nação pode ter muito a contar sobre a sua história e a sua forma de pensar.

A necessidade do homem se expressar através de movimentos, surge no início da história e não se concentra como manifestação única de apenas um povo. Pelo contrário, aparece na história de civilizações diversas como egípcios, hebreus e gregos. Ela também exerceu funções diferentes como danças de culto, de festa e existindo até mesmo uma “dança macabra”, manifestação que aconteceu entre o fim do século XIV até meados do século XV, retratada pelas pinturas de Chaise-Dieu (figura13).

Figura 11 Chaise-Dieu, dança macabra
Fonte: abbaye-chaise-dieu.com

De acordo com Rossi (2013), o afresco de Chaise-Dieu é um sermão de verdade, uma lição de igualdade perante a morte. Nela vemos um desfile de casais compostos sempre com um morto nu, por vezes envolto em uma mortalha e um representante vivo da hierarquia da sociedade medieval. Nela ninguém escapa, riqueza, honra e fama são nada no momento da morte e da igualdade perante a morte reconfortante. É a promessa de uma vida nova e eterna.

A dança retrata no afresco, era dançada em cemitérios e tinha o intuito de mostrar que a vida ia acabar em morte, pois era o momento onde todos eram iguais. Este tipo de manifestação em forma de dança pode dizer muito sobre aquele período. A certeza da morte inspirava o povo a viver sobre os preceitos cristãos, em razão de, se a morte era certa, viver no pecado levaria ao caminho do inferno.

Talvez, um documento oficial não conseguisse captar através de palavras o que uma manifestação simbólica como esta transmite. Nesse seguimento, Laban (1978 p.43) nos diz que: “foi na dança, ou pensamento por movimentos, que o homem a princípio se apercebeu da existência de certa ordem em suas aspirações superiores por uma vida espiritual”.

Assim, novamente as manifestações artísticas de certa forma sintetizam o espírito da sua época, pois o artista criador não consegue se desvencilhar da relação do seu criar com o tempo. Logo, as obras têm muito que nos comunicar.

Retomando as propostas de Laban sobre as questões relativas ao movimento: espaço, peso e tempo. Essas geram por sua vez, oito ações corporais básicas sendo: torcer, pressionar, chicotear, socar, flutuar, deslizar, pontuar e sacudir. Essas ações são responsáveis por originar outras.

Essas ações por sua vez possuem classificações a partir das suas qualidades de espaço, peso e tempo. Desta forma, Rengel (2003) estabelece a seguinte tabela a partir da Teoria do Movimento de Rudolf Laban. No seu Dicionário, Laban (2003 p.18) expõe essas ações corporais, e suas qualidades visam esclarecer melhor a movimentação dos agentes de *Fantasia* (1940); agentes estes que possuem tanto características humanas quanto animalescas.

AÇÕES	**QUALIDADES**		
	Espaço	Peso	Tempo
Torcer	Flexível	Firme	Sustentada
Chicotear	Flexível	Firme	Súbita/ Rápida
Pressionar	Direto	Firme	Sustentado
Socar	Direta	Firme	Súbita/ Rápida
Flutuar	Flexível	Leve	Sustentada
Deslizar	Direta	Leve	Sustentada

Pontuar	Direta	Leve	Súbita/ Rápida
Sacudir	Flexível	Leve	Súbita / Rápida

Tabela 3 Ações e Qualidades
Fonte: Dicionário Laban (2003 p.18)

3.4 Labanotation

A codificação da dança é uma tarefa complexa, sua complexidade reside em sua existência volátil, pois ela existe tanto no espaço quanto no tempo. Além da complexidade da movimentação do corpo humano por conta da sua natureza de movimentos simultâneos. Rudolf Laban dedicou anos da sua vida ao estudo da movimentação humana, se interessando pelo movimento em todas as fases da vida, incluindo o movimento cotidiano.

O sistema criado por Laban para codificar movimentos, possibilitando tanto conservação do movimento quanto análise e estudo é chamado de Labanotation ou Kinetografia.

Por esse método científico criado por ele, é possível captar todo e qualquer movimento. Desde um simples gestual com a mão, incluindo a movimentação de dedos, como movimentos do corpo inteiro. Sua teoria que envolvem o movimento no espaço, é chamado de Choreutic; e a com relação a qualidade dos movimentos é chamadas de Eukinetic;

Por ser um sistema detalhado, ele consegue ter a amplitude de englobar todo o corpo. Apesar da sua complexidade em detalhes, a sua terminologia é de fácil entendimento, podendo ser compreendida universalmente. Sua aplicabilidade é estendida a outras áreas, como esportes ou variando para outros corpos como o corpo de um animal. Assim, de acordo com Guest (2011 p.100):

> O sistema é, portanto uma pedra de Rosetta por meio do qual o conteúdo cinético de todas as formas de movimento e estilos de dança pode ser entendido. Os elementos comuns podem ser discernidos e as diferenças observadas. Sua simbologia não-verbal não coloca barreiras linguísticas para o intercâmbio internacional e pesquisa. A Labanotation serve a arte da Dança, assim como a notação de música serve à Música.

Guest (2011) compara a importância da Labanotation para a dança no mesmo nível de importância que a notação musical serve a música, isso por conta da sua universalidade e aplicação, pois a Labanotation fornece o mesmo nível de precisão que a música consegue alcançar.

A partir da colocação de Guest (2011), podemos compreender melhor a importância da Labanotation para a dança, visto que ele nos permite ampliar o olhar do pesquisador na questão do estudo do movimento até de certa forma num sentido universal, por conta da sua característica simbólica, funcionando como uma espécie de *esperanto* [12]simbólico.

Uma parte interessante no sistema é a sua capacidade de registrar objetivamente mudanças nos ângulos dos membros durante o seu percurso no espaço, o fluxo de energia e mudanças sutis. O tempo musical também pode ser incluso no seu sistema de notação.

O uso da Labanotation também vem se expandindo para a área educacional, como um recurso visual para maior entendimento do movimento como coloca Guest (2011 p. 371):

> O sistema Laban provou ser uma ferramenta valiosa para a educação do movimento desde o trabalho com crianças de quatro a cinco anos até em estudos de pós-graduação e doutorado. Assim como recursos visuais são utilizados para o ensino de matemática e outras matérias. A Labanotation fornece um método similar para a dança e educação física. Seus símbolos ajudam a entender melhor as diferenças entre os elementos básicos do movimento, bem como entre as variações nas formas estruturadas. O método de aprender o movimento através da imitação não garante ao observador a compreensão do que está ocorrendo.

À vista disso, o Labanotation proporciona um novo caminho para entender o movimento em vários níveis de estudo. Pois, a dança como arte precisa ser entendida em sua essência de movimento e a ideia e movimentação que existem por trás dele. Reproduzir padrões estabelecidos sem entendê-los, minimiza o entendimento do próprio artista da dança sobre a sua arte e a sua relação com ela. Além de ser um recurso visual, a proposta de Laban propõe antes de tudo uma reflexão sobre o movimento, pois, a observação e o estudo do mesmo são necessárias para um melhor entendimento dele, como coloca Guest (2011 p.384):

> Somente se o olho e o entendimento sobre o movimento tiverem sido treinados para reconhecer as diferenças, o observador poderá notar os detalhes específicos de uma performance. Tal reconhecimento é gradamente auxiliado pela codificação dos

[12] Língua artificial criada pelo médico Ludwik Lejzer Zamenhof que tinha como objetivo ser uma língua internacional de comum uso por toda a população mundial

> elementos do movimento. Ao dar nomes e símbolos específicos a esses elementos e reconhecendo-os em formas combinadas, tanto em performance quanto em notação o espectador pode compreender os muitos padrões que surgem. Assim como em outras áreas do conhecimento um bom método é essencial para a rápida identificação entre semelhanças e diferenças entre o movimento é essencial para um bom aprendizado.

Como foi colocado por Guest (2011), essa busca por semelhanças e diferenças são essenciais para a construção de conhecimento dentro da área, dado que, sem o domínio do movimento e sem entender as diversas questões que o cercam, como entender dança?

Outros campos de conhecimento possuem métodos que os permitem tecer e transmitir as suas ideias de modo que ele possa comunicar e ser entendido pelos seus colegas de área. Desta forma, a Labanotation é um caminho para que o mesmo ocorra na área da dança e em outras áreas que requerem um estudo do movimento. Comparar formas de movimentação e as suas variáveis através de método de notação, permite ter outra dimensão de aspectos do movimento que de outras formas não seriam possíveis. Sobre a necessidade de um método que permitisse a construção de conhecimento, Guest (2011 p.407) elucida que:

> Todas as pesquisas sobre o movimento, incluindo aquela feita na arte da dança foram até recentemente obstaculizadas pela falta de um meio de capturar os fatores essenciais no papel, a ausência de um método comum de análise do movimento, uma terminologia universal e a escassez de registros de conhecimentos do passado que permitiriam às gerações do presente e as futuras a construir sobre o que tinha sido alcançado, em vez de ter que começar novamente pelo início. É evidente que a Labanotation pode preencher as necessidades dos vários campos de estudo do movimento de uma forma que nenhum outro sistema do passado ou presente pode se aproximar.

Assim sendo, Guest (2011) deixa clara a necessidade de uma notação para o estudo do movimento; a falta que uma notação fez historicamente para área da dança, pois implicou em lacunas históricas que dificilmente serão respondidas ao longo do tempo e a importância que esse método tem no presente, pois começar novamente pelo início como ela colocou não será mais necessário, uma vez que o método consegue captar as passagens do movimento pelo espaço-tempo na dança e a sua simultaneidade.

3.4.1 O movimento em notação, uma breve explicação

A análise do movimento necessita do entendimento do espaço, peso e tempo para que a conversão da análise em símbolos flua de forma contínua. A atenção voltada para esses fatores tem por objetivo a compreensão da significação do movimento em performance para que a conversão de movimentos para símbolos não se perca de modo que possam ser lidos e convertidos em movimento.

É importante notar que as simbologias utilizadas na Labanotation podem ser usadas de forma progressiva, variando conforme a necessidade e objetivo do pesquisador e do seu nível de aprofundamento no método, tornando o método de análise acessível a diversos níveis. A complexidade da notação varia, quanto mais detalhado maior o seu nível de complexidade. Em vista disso, a descrição detalhada de cada tipo de movimento fornecida pelo sistema de Laban nem sempre se faz necessária, pois depende do objetivo daquele que analisa.

Dessa maneira, pretende-se mostrar como alguns conceitos de notação básicos, como direção e níveis funcionam na Labanotation. A primeira coisa a se apresentar é que de acordo com as necessidades do notador podem se escolher entre três tipos de descrição de movimento:

a) Motif Description

Tem por objetivo prover uma noção geral da característica do movimento. Identifica o que existe por trás do movimento, como motivação e ideia. Pode ser feita de forma simples, ou se tornar cada vez mais detalhada de modo a se tornar uma descrição completa e estruturada.

b) Effort- Shape Description

De acordo com Guest (2011 p.423):

> Este método de observação e análise e seus símbolos estão preocupados com os padrões de mudança de esforço que ocorrem dentro do corpo. Forma, refere-se não apenas a forma, mas também especificamente à expressividade inerente aos aspectos espaciais contidos no movimento.

Assim este tipo de análise se volta para o estudo do movimento, cuja investigação se pautará com o seu conteúdo energético, a variação dos fatores do movimento e a sua relação com os elementos de impulso interno (conforme a tabela 3).

c) Structured Description

Normalmente é a descrição mais utilizada dentro da Labanotation, pois a sua forma de análise se prende a aspectos mais claramente definidos e mensuráveis. Focando em corpo e nas partes que do movimento: espaço, peso, tempo e as suas respectivas variações. Guest (2011.p 449) comenta o seguinte sobre a descrição estruturada:

> É essencial para a preservação de danças folclóricas, étnicas e obras coreográficas. Alguns campos exigem a descrição estruturada juntamente com a descrição do motivo e a análise do esforço. As várias formas de notação podem ser combinadas para preencher qualquer necessidade. A análise espacial Labanotation baseia-se na construção do corpo, na sua relação com a gravidade e a no espaço tridimensional universalmente estabelecido.

Assim, de acordo com Guest (2011), não se faz necessário tentar encaixar a forma de análise em uma das três estruturas sem antes analisar o objeto de estudo. A Labanotation possui uma flexibilidade na sua estrutura, o uso tanto da notação quanto da forma análise depende do olhar do notador.

Um dos princípios básicos do sistema Laban estruturado e colocado por Guest (2011), é que se o movimento for simples e natural, ele deve ser descrito também de maneira simples e direta. A segunda premissa é: “o que acontece deve ser registrado”. Porém, novamente depende do olhar e objetivo do notador. Alguns movimentos específicos, como caminhar, possuem uma convenção dentro da notação. O que não impede de o notador inserir detalhes nesse caminhar caso seja uma caminhada estilizada, por exemplo. E por fim a indicação mais básica de que algum movimento aconteceu é quando acontece.

3.4.2 Visualidade do sistema

A leitura das notações da Labanotation é feita de baixo para cima. As duas linhas paralelas horizontais, figura abaixo, na base indicam o começo do movimento. As indicações feitas antes das linhas duplas, referem-se a posições iniciais de pré-movimento ou de uma localização específica.

Figura 14 Linhas
Fonte: A autora

Na figura 15, temos o exemplo da representação de ações em linhas, na sequência a, b e c. Na linha a, temos a representação de uma ação, assim ela segue fluindo. Em b, temos a representação de duas ações, sendo uma seguida da outra. E na parte c, duas ações que ocorrem de forma simultânea.

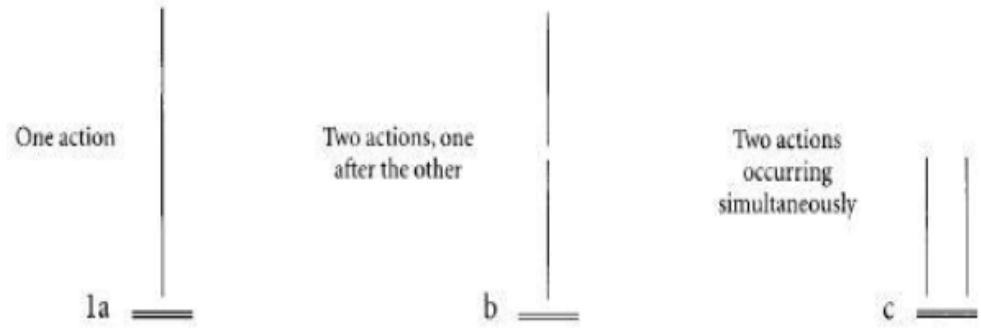


Figura 15 Ações em linhas
Fonte: The system of analyzing and recording movements. New York: Routledge, 2011

É interessante notar que quando uma ação acontece uma depois da outra elas são mostradas na mesma linha de modo a representar uma após a outra também no tempo, como no exemplificado em b.

A linha central tem por objetivo servir de base para uma indicação de lado direito e esquerdo do corpo. Deste modo, se desenha uma linha vertical para representar o centro vertical do corpo, essa linha por sua vez fica conectada as linhas duplas horizontais que indicam um começo.

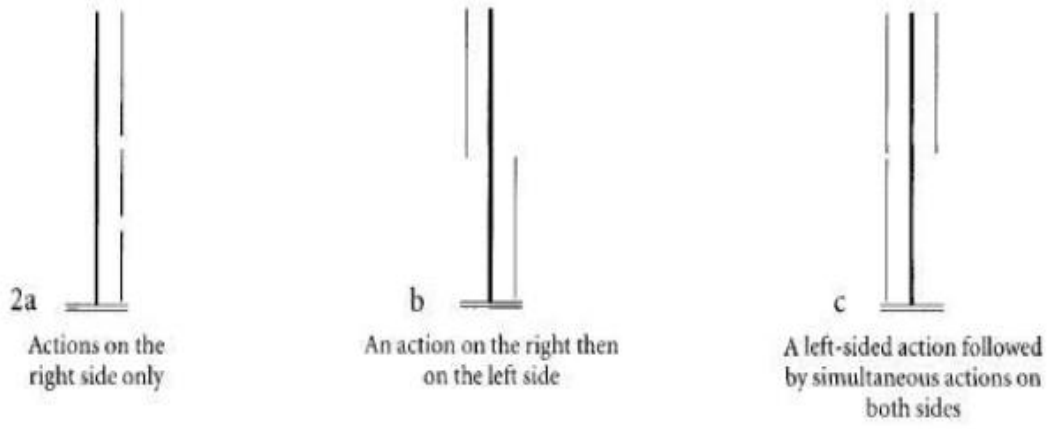


Figura 16 As ações
Fonte: The system of analyzing and recording movements. New York: Routledge, 2011

Assim observando a figura 16, podemos notar que a linha central constitui meio da estrutura e é a partir dela que sabemos as direções. Em a, as ações acontecem apenas do lado direito. Em b, as ações acontecem primeiro do lado direito e logo depois do lado esquerdo, também é possível que o tempo é diferente em cada lado. Já em c, a ação começa na esquerda para depois acontecer de forma simultânea com a ação da direita.

A linha vertical meio e as linhas que indicam direita e esquerda formam a tríade estrutural da notação do movimento proposto por Laban. Com as três linhas é possível escrever movimentos de pernas e pés e movimentos de torso. No entanto, as demais partes do corpo como, braço e cabeça, são escritas fora da tríade. Junto à tríade existem mais quatro

colunas verticais, sendo duas de cada lado do corpo. A figura 17 mostra a estrutura da tríade e a forma como ela representa, o corpo o dividindo horizontalmente em direita e esquerda.

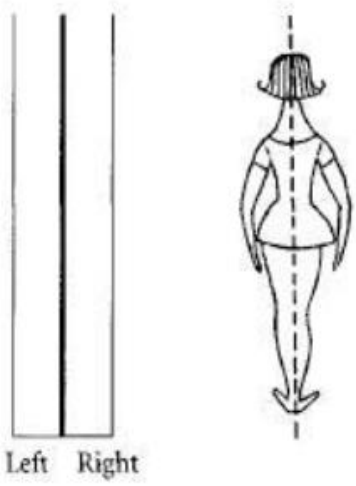


Figura 17 A tríade que divide o corpo
Fonte: The system of analyzing and recording movements. New York: Routledge, 2011

Então, a partir da forma como a estrutura da Labanotation se organiza é possível fazer notações que conseguem compreender a totalidade do corpo. Na figura 18 podemos notar a forma como a estrutura se organiza com as linhas adicionais.

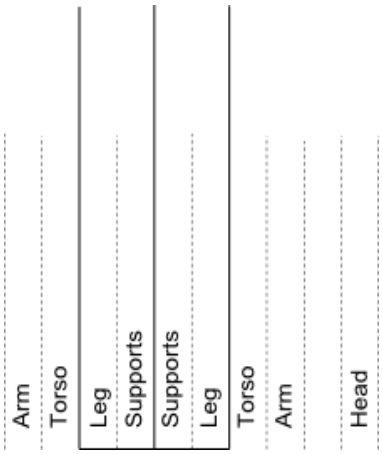


Figura 18 Como a estrutura se divide
Fonte: http://www.studiopulto.org/English/Introduction-labanotation-the-staff.html

A figura 18 ilustra como a estrutura do sistema se constitui com as linhas adicionais, onde elas se dividem em: Supports, Legs, Body, Arms e Head. Sendo:

Supports – O lugar onde o peso se encontra no corpo, normalmente esse peso se encontra nos pés. Os símbolos que irão integrar esta coluna indicam progressão que envolvem todo o corpo.

Legs – De cada lado da coluna Supports, temos as colunas Legs. Como o próprio nome indica este espaço é correspondente aos movimentos das pernas, um símbolo de direção pode indicar todo um movimento. Esta coluna também pode ser usada para indicar gestos particulares de uma parte da perna como por exemplo o pé.

Body - Coluna usada para indicar detalhes do torso.

Arms – Após a coluna do toso temos as colunas dos braços, nessas colunas se indica o movimento do braço por inteiro. Do lado da coluna do braço temos um espaço aparentemente em branco que serve para detalhar parte dos braços como por exemplo as mãos.

Head- Coluna da cabeça, só é escrita do lado direito. Se a coluna das mãos for muito complexa a coluna da cabeça deve ser escrita à parte.

3.4.3 Direções

Na figura 19 temos a representação das direções. As direções se projetam no espaço a partir do ponto representado pela figura do retângulo encontrada no meio. Este ponto central é chamado de Place/Lugar, os níveis e direções são definidos a partir deste dele. De acordo com Guest (2011 p.651): “As direções no espaço emanam de um ponto central, este é o centro espacial [...] Os símbolos que indicam as direções são modificações geradas a partir do retângulo que marca o centro. Cada modificação é pictórica ao apontar para a direção que descreve”.

Partindo do princípio que o retângulo 7-A é o centro, o desenho se torna autoexplicativo, pois as formas que estão ao redor dela indicam as direções. Transpondo o 7-A para a figura de um corpo é possível notar que as formas que descendem dele representam direita e esquerda. Assim, 7-C indica a direção direita-frente e a forma que está espelhado ao seu lado indica a mesma direção, porém utilizando o outro lado do corpo esquerda-frente.

Ao codificar as direções em símbolos, Laban já nos direciona para a forma como a sua mecânica de notação de movimento irá funcionar. Sabemos como as direções funcionam, porém se tratando de movimento é necessário especificar em que plano ou níveis esse movimento ocorre. Na figura 20, os símbolos que indicam a direção são riscados para indicar nível alto como na figura a, um ponto no meio para indicar que ele ocorre no nível médio como na figura b ou é todo preenchido como na figura c para indicar nível baixo.

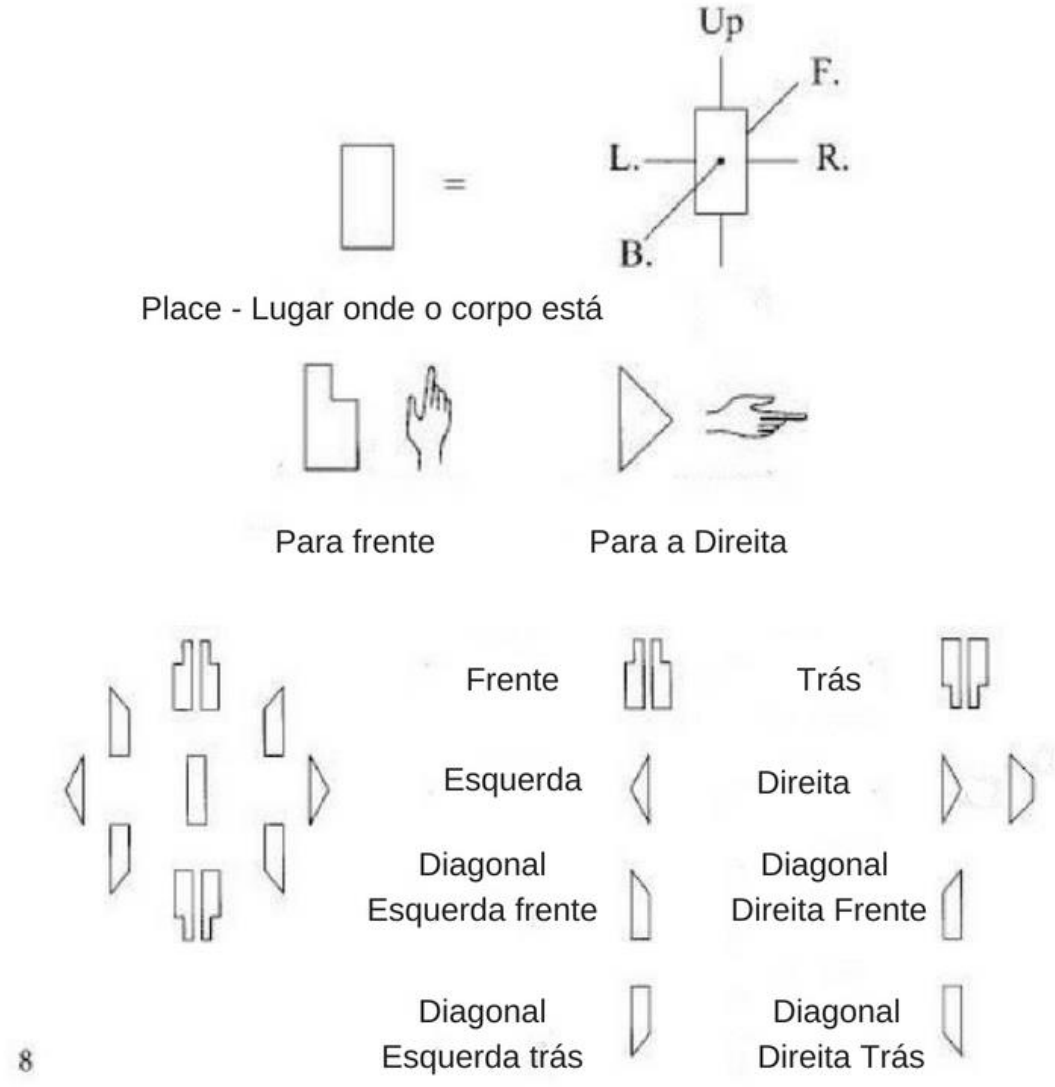


Figura 19 As direções do movimento em notação

Fonte: The system of analyzing and recording movements. New York: Routledge, 2011 (tradução: a autora)

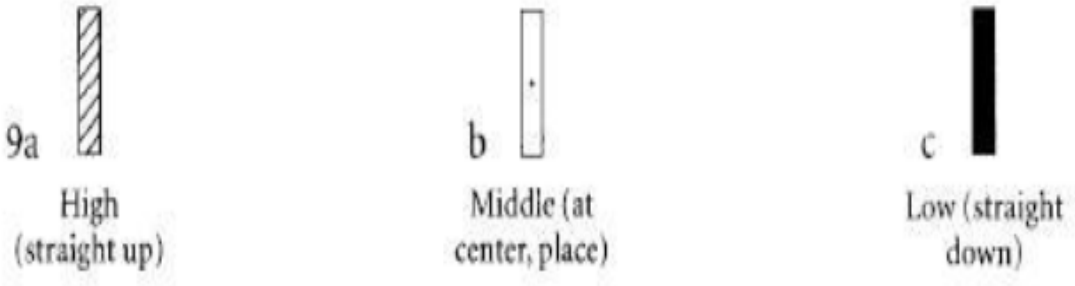


Figura 20 Níveis do movimento
Fonte: The system of analyzing and recording movements. New York: Routledge, 2011

Guest (2011 p.668) coloca que os símbolos apenas indicam a informação relativa ao elemento de direção. Para sabermos exatamente que parte do corpo se movimenta e em que plano se movimenta é necessário que o símbolo seja colocado na coluna apropriada do corpo vertical completo ou ser precedido pelo símbolo para aquela parte específica do corpo, para que o leitor da notação consiga compreender e para que o notador capte o movimento de forma exata.

Ainda de acordo com Guest (2011), na Labanotation no estilo Motif, um símbolo de direção por ele mesmo já indica uma ação cuja característica principal é o uso da direção no espaço. Desse modo, a forma como essa ação irá ser executada irá depender da interpretação do intérprete.

A ponto de exemplo, em a, na figura 21, temos um movimento de corpo inteiro no plano horizontal em frente e depois o corpo todo se move para a direita. Em b, por conta da coluna que divide o desenho em dois, temos dois lados representados; direito e esquerdo. Contudo, apenas o lado direito está em movimento, primeiramente para à frente e depois para o lado direito horizontalmente. Na ação c, temos novamente o corpo dividido em direito e esquerdo, o lado direito do corpo é o que se move primeiro, ele segue em frente no plano horizontal e em seguida o lado esquerdo do corpo se move horizontalmente para a esquerda.

Figura 21 Movimentos e direções
Fonte: The system of analyzing and recording movements. New York: Routledge, 2011

O sistema Laban-Baternieff, a partir do que já foi apresentado na Labanotation, adiciona algumas propostas de notação que funcionam como uma espécie de *hiragana*[13] da Labanotation. Onde as ações corporais são expressas através de símbolos, cujo significado já sintetiza o movimento. Por exemplo, ao invés de descrever todo o percurso de um corpo que está no plano médio até o chão, é possível usar o símbolo que condiz ao movimento. O mesmo pode se aplicar para outros movimentos como saltos, sentidos de movimento e ações conectadas. Com relação à notação de dança, o sistema Laban-Bartenieff propõe a seguinte escrita para as ações corporais:

[13] Uma das formas de escrita da língua japonesa, usado para palavras onde não exista kanjis. A escrita é feita através de um ideograma, onde o símbolo gráfico representa uma ideia ou palavra.

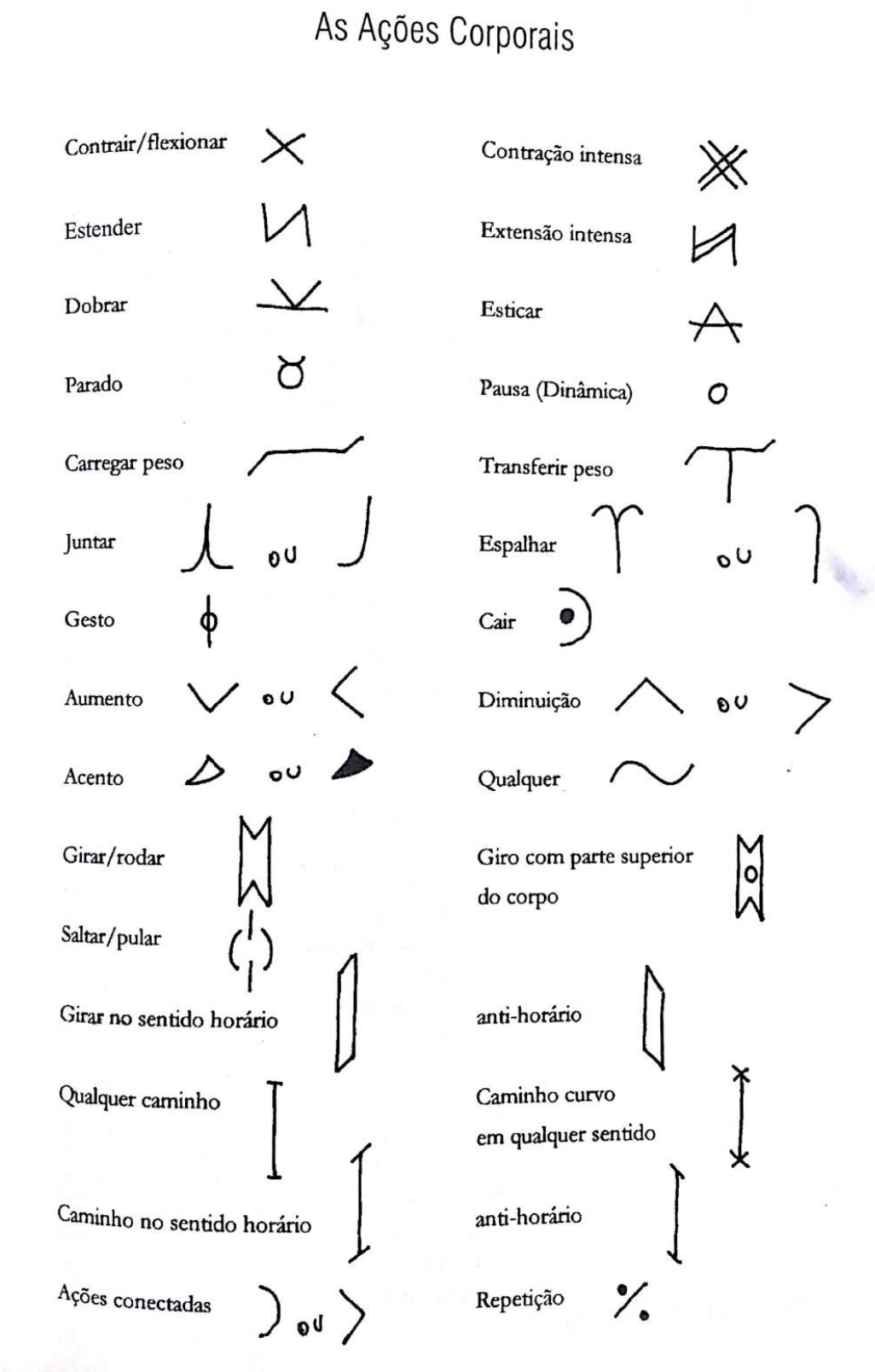


Figura 2212 As ações corporais do sistema Laban-Bartenieff
Fonte: FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento (2006 p.56)

A figura 22 apresenta mais de 20 ações corporais que podem ser utilizadas na codificação do movimento, auxiliando e agilizando a notação do notador e a leitura do intérprete. Servindo como uma ferramenta facilitadora de frases de movimentos.

Ao entendermos como funcionam os conceitos básicos de direções e níveis, podemos compreender melhor como está organizada a estrutura do seu sistema e a sua variação de aplicabilidade, pois ele não se divide em movimentos acadêmicos do ballet clássico. Ele se preocupa em notar como o movimento se desenvolve e como acontece sem se preocupar com a qual escola pertence. Caso o notador queira caracterizar um estilo específico irá depender de ele colocar notas que caracterizem a que escola pertence o movimento e não do sistema em si.

Rudolf Laban, ao se interessar pelo movimento em diversos estágios de desenvolvimento e em diversas áreas, tanto na arte quanto no trabalho e cotidiano concluiu que os fatores espaço, peso e tempo se fazem presentes sempre nos movimentos humanos. As teorias de Laban forneceram outra via de exploração da dança, provavelmente a sua multiformação foi responsável por isso.

Assim, por não se atar a técnicas de movimentos específicas e pela forma abrangente de captar os movimentos, seja analisando o movimento pelas questões tempo; peso e espaço, ou codificando em símbolos, acreditamos que a escolha da Labanotation para a análise dos movimentos dos corpos imaginários presentes em Fantasia (1940) se justifica pois se trata de um método que possui essa maleabilidade na sua aplicação.

Seu método de notação permite a captação de todo e qualquer movimento. Com isso, a extensão do seu método permite uma melhor investigação do movimento dos corpos animalescos e imagéticos como os presentes em Fantasia (1940); não no sentido de perpetuar ou preservar a movimentação presente na animação pela sua codificação. Mas sim no sentido da codificação e seu método de análise permitirem abrir novas possibilidades de entendimento do movimento presente no desenho. Como Fernandes (2002, p. 47) coloca: “a descrição torna-se uma força semântica pluralizadora: um instrumento linguístico, artístico e filosófico”.

Sua proposta fornece diálogos entre corpo, mente e movimento. Mas principalmente o que o corpo tem a dizer enquanto linguagem não-verbal. A compreensão do movimento como expressão do pensamento de forma visível ou como o próprio Laban coloca “pensamento por movimento”.

A nova forma de análise do movimento e notação de dança propostos por Rudolf Laban, pode nos permitir pensar diversas possibilidades sobre o que as qualidades e que tipo de movimento os desenhos animados possuem e fazem, uma vez que se tratam de movimentos híbridos pois é fruto da relação entre o real e o imaginário. Além, relação entre homem e animal.

Deste modo, ao aplicar a metodologia proposta por Laban, acreditamos que é possível entender melhor a conexão entre corpo real e corpo imaginário. E mesmo a análise e comparação entre qualidade de movimento e tipo de movimento, pode ser um meio para maior entendimento entre essa relação e ressignificação do olhar da dança manifestada por um corpo imaginário animado.

O que a relação do corpo dos bailarinos transmutados em corpos imagéticos animalescos tem a nos dizer? Quais são as suas qualidades de movimento? Como funciona o tempo-espaço em um tempo-espaço volátil de desenho animado? Como a dança se expressa em pensamento por movimento cartunesco? São perguntas que esperamos responder a partir da análise do movimento proposta por Laban.

CAPÍTULO IV – Análise dos segmentos

Este capítulo trata da análise que se baseia nas características apresentadas dos espetáculos O Quebra-Nozes dos coreógrafos Marius Petipa (1818-1910) e Lev Ivanov (1834-1901), La Gioconda (ballet A Dança das Horas) ópera de Amilcare Ponchielli (1834-1886) e Sagração da Primavera de Nijinsky (1889-1950) comparando-as com a releitura proposta por Walt Disney (1901-1996).

Esses três seguimentos foram selecionados entre os sete de Fantasia (1940) por possuírem em sua gênese aspectos relevantes na forma como os personagens se movimentam e se expressam através da dança. Outro fator foi a conexão estabelecida entre real e imaginário, os três seguimentos possuem espetáculos de dança que sofreram releitura para o imaginário, que nos remete a ideia de realidade expandida tão presente na dança contemporânea, algo que os outros seguimentos não apresentam de forma explícita.

Para um maior entendimento coreográfico e intenções de movimento utilizamos Rudolf Laban (1879-1958) cujo método de descrição de movimentos, contempla espaço, tempo, peso e fluência. Esses fatores podem ser combinados ou atuar de forma solitária. É um método que é capaz de descrever e classificar praticamente qualquer movimento, como foi apresentado no capítulo 3.

Utilizaremos as Tabela 1 que contempla Fatores do Movimento (1971 p.126), a Tabela 2 que contém Planos, direções, caminhos e extensões do corpo e a Tabela 3 que contempla Ações e Qualidades, as utilizaremos como referência pois elas sintetizam os principais aspectos de análise propostos por Laban.

Apesar do autor principal para a análise do movimento ser Laban (1879-1958) quando o movimento remeter à dança clássica acadêmica utilizaremos os termos da Escola Francesa citados no capítulo 3, que melhor sintetizem o movimento a fim de proporcionar entendimento por parte do leitor. A menção dos termos franceses não implicam na não utilização da descrição dos movimentos propostos por Laban.

A fim de uma melhor organização em relação a comparações, chamaremos o mundo real onde espetáculo que inspiraram a criação de Fantasia (1940) habitam originalmente de Espaço Real, e os corpos dos bailarinos de corpos reais. Por sua vez a releitura que a Walt Disney Studio faz em seu desenho Fantasia (1940) chamaremos de Mundo/ Espaço Imaginário e os

corpos dos desenhos animados de corpos imaginários, pois é uma representação e um espaço criados pela imaginação.

Em cada seguimento do Mundo Imaginário optamos por escolher alguns personagens principais que aparecem de forma frequente durante a coreografia do universo imaginário, a fim de nos possibilitar uma melhor análise que nos permita investigar as suas qualidades de movimento. Do seguimento O Quebra-Nozes, escolhemos a personagem Fada Principal, de a Dança das Horas selecionamos Madame Upanova e em Sagração, Vulcões e Dinossauros.

Além dos movimentos a análise perpassa pela descrição histórica, para um melhor entendimento do espetáculo real que inspirou a releitura em Fantasia (1940), além de breves comparações cenográficas e de indumentárias sempre que necessário.

Como apoio teórico para as comparações iconológicas selecionamos Erwin Panosfsky (1892-1968) professor, crítico de arte e historiador. O seu método apresenta três etapas que seriam três níveis de compreensão.

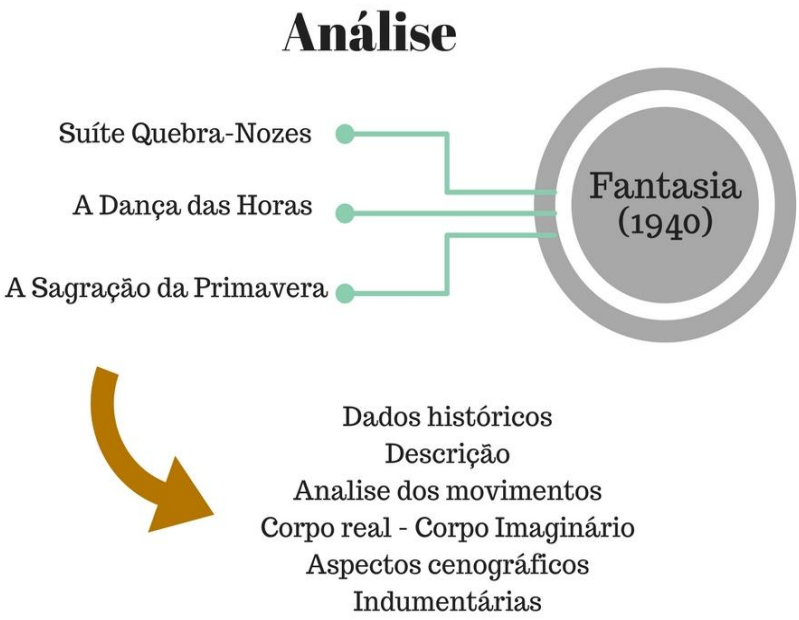
Aqui apresentamos o quadro sinóptico. De acordo com ele as três etapas são operações que se diferem podendo estar ou não relacionadas, no entanto a forma como elas interagem são orgânicas. Para Panofsky (2014 p.64) “os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processso orgânico e indivisível”.

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO
I. *Tema primário ou natural* — (A) fatual, (B) expressional — constituindo o mundo dos motivos artísticos.	*Descrição pré-iconográfica* (e análise pseudoformal).
II. *Tema secundário ou convencional,* constituindo o mundo das *imagens, estórias* e *alegorias.*	*Análise Iconográfica.*
III. *Significado intrínseco ou conteúdo,* constituindo o mundo dos *valores "simbólicos".*	*Interpretação iconológica.*

Tabela 4 Tabela de Panofsky com Objetos de Interpretação e Atos de Interpretação
Fonte: Significado nas Artes Visuais (2014 p.64)

A iconologia percorre o trabalho, no entanto vale ressaltar que não é o foco principal, ela aparece em determinados momentos para nos auxiliar na reconexão entre real e imaginário. Para ela escolhemos algumas imagens que chamaremos de Marcos Iconológicos que são imagens com características expressivas que nos permitem comparar mundo imaginário e mundo real, traçando semelhanças e adaptações.

Abaixo temos a imagem do esquema de análise e nele apresentamos que parte retiramos de Fantasia (1940) e os principais tópicos de comparações.



Esquema 1 : Os segmentos selecionados e os principais tópicos
Fonte: A autora

Nos seguimentos O Quebra- Nozes e a Dança das Horas transformamos a coreografia em Labanotation a fim de nos permitir um maior entendimento desta, tecendo uma nova visualidade tendo por objetivo alçar relações a partir dessa outra perspectiva visual. No entanto a utilização ou não da Labanotation não impede a aplicação dos outros conceitos ou princípios de análise de Rudolf Laban (1879-1958).

O termo coreografia será usado tanto no Espaço Real quanto o Imaginário pois de acordo com Cohen et al. (1996) na Grécia em 508 A.C já era usada a palavra *choregus* a palavra que era usada para quem treinava os movimentos de dança para o festival do deus Dionísio, ou seja a palavra coreógrafo tem aí sua origem. Por sua vez a palavra coreografia vem do grego *χορεία* que é referente à dança circular que no contexto da palavra remete à dança-escrita ou dança sequenciada, ou seja, temos aí a questão do movimento especificado.

Deste modo o percurso dentro do desenho feito pelos corpos presentes em *Fantasia* (1940) serão chamados de coreografia pois a coreografia pode ser entendida como uma sequência de movimentos onde forma, intenção e movimento são especificadas. Por se tratar

de um desenho que não vai ter sua forma alterada e onde os movimentos estão cristalizados e que não cabe improvisação, entenderemos os movimentos presentes como coreografia.

4.1 Análise da Suíte Quebra-Nozes

4.1.1 Dados Históricos

No espaço real, a suíte é composta de oito partes, cuja música é composta por Piotr Ilitch Tchaikovsky. O ballet se passa em uma noite de natal e após a ceia e a festa tradicional os brinquedos ganham vida. E Clara, a personagem principal, embarca nesse mundo fantástico.

Em meio a uma batalha contra o rei dos ratos, Clara é salva pelo boneco Quebra-Nozes. Eles então viajam por lugares diversos, como o Reino das Sombras, Reino dos Flocos de Neve e por fim ao Reino dos Doces.

Este seguimento de Fantasia (1940), se baseia no segundo ato do ballet que se passa no Reino dos Doces. Porém, a releitura do ballet feita pelo desenho propõe um Reino da Natureza, que seria uma continuação do perfil que estava sendo feito com a série de desenhos *Silly Symphonies*. De acordo com Culhane (1983):

> A Suíte do Quebra-Nozes foi o culminar natural de uma década de esforços da Disney Studio em usar a natureza como tema para o cinema de animação. Esses esforços começaram em 1929-30 com a série Silly Symphonies sobre o tema das estações (Primavera em 1929, Verão, Outono e Inverno em 1930). Em Maio de 1935 os roteiristas começaram a trabalhar em uma ideia de fantasia, na qual o mundo inanimado de plantas e flores se juntaria para dançar.
> Quando Walt Disney fez Fantasia, O Quebra-Nozes não estava mais no repertório de nenhuma companhia de ballet e como George Balanchine lamentou "As pessoas pensam no Quebra-Nozes como uma suíte ao invés de pensar em um ballet".

George Balanchine só montaria O Quebra-Nozes em 1945 com o *New York City Ballet*. No entanto, por se tratar de um ballet de repertório de 1892 coreografado por Marius Petipa e Lev Ivanov, a estrutura do ballet já era conhecida e ele já havia sido remontado outras vezes por Alexandre Gorsky e Vasilini Vainonen.

Porém, a versão que talvez tenha influenciado o processo criativo pode ter sido a versão mais próxima da produção de Fantasia (1940), que foi a montagem feita pelo Ballet Russe de Monte Carlo (figura 31) que na ocasião dançaram uma versão curta do ballet em 1940[14]. Outro fator que contribui para essa possível teoria é que alguns bailarinos da companhia já haviam sido usados como modelo para a criação de personagens, como no caso da Madame Upanova do seguimento A Dança das Horas.

Sobre a relação do público entre o Quebra-Nozes do Ballet Russe e de Fantasia (1940) Fischer (2012 p.1) insere que:

> O Ballet Russe de Monte Carlo atravessou o país com uma montagem popular da Suíte Quebra-Nozes, (seleções do ballet arranjado por Alexandra Federova) no seu repertório. No mesmo ano o público americano também pode ver o filme dos Studios Disney, Fantasia. Com uma seção inteira de flores animadas e flores caindo em O Quebra-Nozes. Para o público que não estava familiarizado com o ballet clássico e nem mesmo com o famoso Ballet Russe, a versão animada de dançarinos de Disney forneceu uma familiaridade e uma introdução não ameaçadora a estética dessa forma de Arte.

Fantasia não possui na sua suíte todas as partes do segundo ato e a ordem também não segue a mesma ordem do ballet. O seguimento começa com a música da Fada Açucarada, segue para a dança chinesa, marzipãs, dança árabe, dança russa e finaliza com a valsa das flores.

A análise seguirá a sequência proposta em Fantasia (1940), assim veremos a ordem de aparecimento de cada personagem.

[14] De acordo com os registros da Houghton Library da Universidade de Harvard sobre o Ballet Russe de Monte Carlo 1935-1968.

Figura 13 Ballet Russe de Monte Carlo. O Quebra-Nozes, 1940.
Fonte: Ballet Russe de Monte Carlo records, 1935-1968 (MS Thr 463) Harvard University Library

4.1.2. Fada Açucarada

No universo real, a Fada Açucarada é uma personagem que sintetiza o segundo ato do ballet O Quebra-Nozes. O próprio nome da personagem já trás consigo a temática do segundo ato, o Reino dos Doces. A música é bem característica por conta do som do instrumento celesta combinando com os movimentos leves e peculiares da coreografia.

Ao mesmo tempo em que ela traz a leveza e a doçura do seu personagem, a fada precisa mostrar imponência de uma figura soberana, pois ela é a rainha do Reino dos Doces e quem conduz a personagem Clara e o boneco Quebra-Nozes por todo o seu reino.

No universo imaginário de Fantasia (1940), a dança da Fada Açucarada não apresenta apenas a figura desta personagem. Aqui vamos ter várias fadas, no entanto, escolhemos uma

que transita por toda esta parte para nos centrarmos na análise e a chamaremos de Fada Principal, trataremos dela a seguir.

a) Indumentária

No ballet de repertório, a Fada Açucarada usa o tutu italiano, seu saiote é armado. Em Fantasia (1940), a Fada Principal não parece usar figurino algum, o seu corpo é delineado em forma humanoide e luz nos passando uma ideia de nudez.

b) Análise da Fada Principal

Como a Fada Principal (figura 25) no começo da sua coreografia (Tempo: 14:32-14:48) não possui uma forma humanoide específica (figura 24), com membros superiores e inferiores, a notação foi referente a intenção e trajeto do corpo como um todo sem especificações.

Figura 14 Fada ainda sem forma humanoide
Fonte: Fantasia (1940)

Neste começo o seu peso é suave e o seu tempo é sustentado, porém pontuado. Com relação a seus aspectos mensuráveis (funções objetivas), sua resistência é fraca e sua sensação de movimento é de extrema leveza.

Seu espaço se caracteriza como flexível e ondulante e sua fluência é fluida. Com relação aos planos dentro do espaço, a coreografia que se passa nesse percurso usa na maior parte do tempo plano alto com alguns momentos fluindo para o médio. Seu caminho é circular.

Essa primeira parte em que a fada é apenas um corpo de luz é descrita no ínicio da primeira coluna. A partir de então, a notação segue já na forma humanoide marcada pelo *releve* e o percurso que segue em frente, marcado pela interação com as flores.

É possível notar a semelhança do corpo da Fada Principal de Fantasia (1940) com o corpo de uma bailarina, onde este é alongado de forma verticalizada e os seus movimentos são semelhantes a proposta de corpo do ballet clássico. Inclusive, trazendo em diversos momentos as formas dos braços do ballet, como a quinta, primeira e terceira posição.

A interação com as flores se caracteriza como algo marcante na coreografia, a interação do corpo com a natureza é o fio condutor da narrativa proposta por Disney (1925-1966) em sua releitura do Quebra-Nozes.

A notação da figura 25 segue até o tempo 15:55. Apesar de outras personagens aparecem também em movimento, a notação proposta se centra apenas na figura principal que conduz o enredo no seguimento. Deste modo, a análise a partir da metodologia de Laban (1879-1958), a notação e seu estudo poderão ser mais bem estruturados e analisados.

Figura 15 Fada já na sua forma humanoide em interação com as flores
Fonte: Fantasia (1940)

A partir de 15:55 um grande grupo de fadas surge e a fada principal analisada até então se funde com o grupo. Deste momento em diante, analisaremos o grupo como um todo para posteriormente retomarmos apenas a análise da Fada Principal. Com relação aos fatores do movimento, o peso do grupo é suave, de aspecto fraco e sensação de movimento leve. O tempo segue sustentado, a velocidade varia de lenta a rápida, característica das fadas; seres elementais, pequenos, leves e alados. O espaço se mantém flexível com direção ondulante e a Fluência permanece fluída.

Em relação ao Espaço, os planos se alternam entre alto e médio. Com as direções direita e esquerda se entrelaçando para seguir em direção a diagonal direita alta.

Já as ações e movimentos, por se tratar de fadas, elas transitam entre flutuar (com as qualidades: flexível, leve e sustentada) e pontuar (com as qualidades: leve e rápida).

O grupo de fadas se separa, e a análise se volta novamente apenas para a Fada Principal. Esta, interage com uma teia de aranha com a ação de pontuar (com as qualidades leve e rápida). Ela a decora com gotas de orvalho e algumas caem ocasionando a transição da cena. Por fim, as gotas se transformam nos cogumelos chineses da dança chinesa.

4.1.3 Dança Chinesa

No espaço real, a dança chinesa faz parte do Reino dos Doces, no entanto ela representa o chá, seus movimentos são leves e ágeis de natureza muito fulgás. A coreografia é uma das mais curtas de todo o espetáculo, um pouco mais de um minuto.

Em Fantasia (1940), os aspectos de movimentos leves e rápidos se mantiveram, a coreografia ainda permanece curta e os aspectos de caracterização do personagem. Apesar da releitura sofrida, permanecem semelhantes.

a) **Indumentária**

No figurino do ballet de repertório, usualmente a indumentária conta com o icônico chapéu pontudo, cuja origem é muitas vezes associada a China. Porém, de acordo com Hu (2016), o chapéu conhecido como *nón lá* tem origem vietnamita.

Algo bem característico do *nón lá*, ou chapéu de folha é possuir a forma circular perfeita que se afunila suavemente da ponta até a base. Apesar de não ser possível saber exatamente o ano da sua criação, existem imagens que fazem referência ao chapéu em Ngoc Lu, há cerca de 2500 a 3000 anos atrás.

Em recapitulação sobre o formato da dança chinesa no ballet de repertório, o *nón lá*, acessório de caracterização do personagem nessa coreografia, tem por objetivo nos fazer compreender melhor a releitura feita da coreografia em Fantasia (1940). Na animação, os cogumelos e sua peculiar aparência foram escolhidos para esta parte por remeterem ao importante acessório.

Como já foi colocado anteriormente, a proposta deste seguimento é a transposição do Reino dos Doces do ballet de repertório para um Reino da Natureza. Fantasia (1940)não usa todos os seguimentos contidos no segundo ato do ballet de repertório.

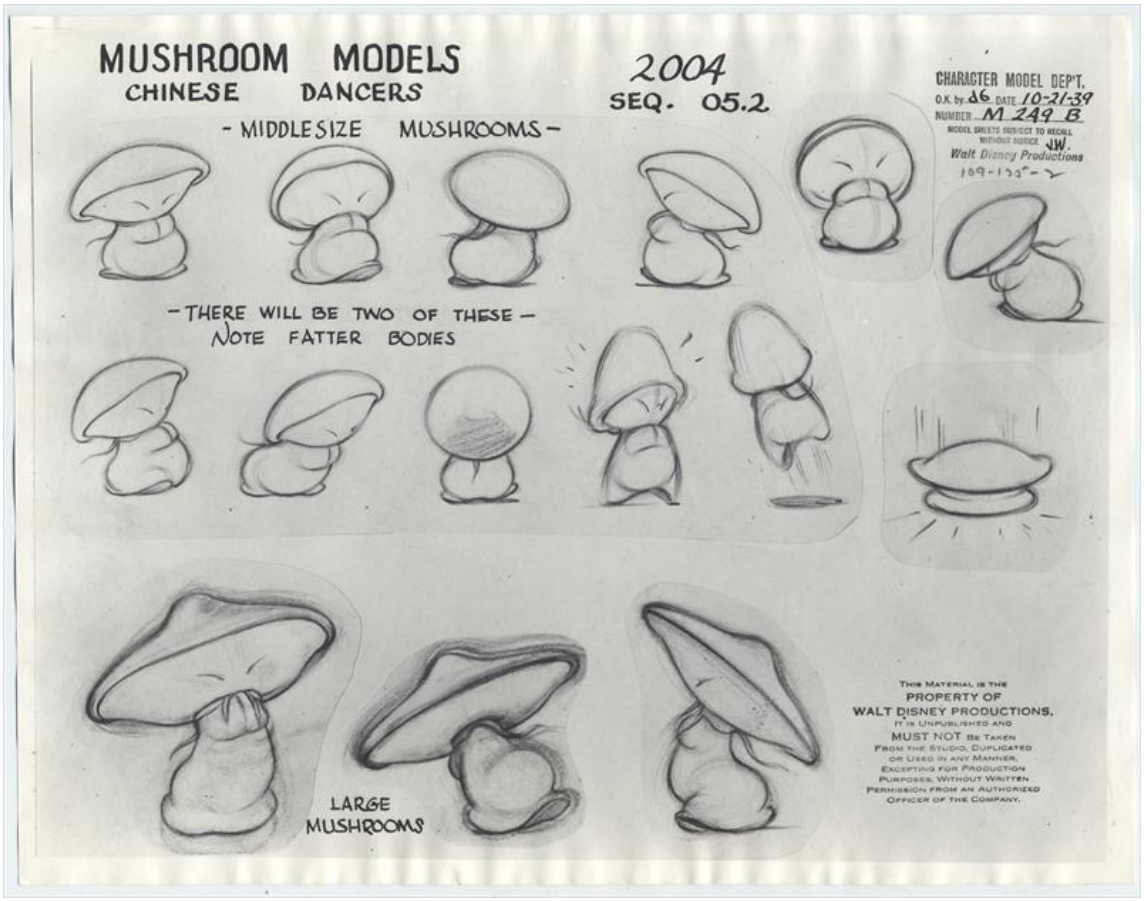


Figura 16 Os cogumelos que parecem usar o figurino do ballet de repertório
Fonte: Fantasia (1940)

Na versão proposta em Fantasia (1940), as coreografias são usadas para mostrar a passagem das estações. De acordo com Culhane (1983 p.45):

> A suíte começa com o amanhecer com a Dança da Fada Açucarada executada pelas Fadas do Orvalho que flutuam sobre as flores tocando-as com suas varinhas espalhando orvalho. A Dança Chinesa ganha vida com Hop Low e os cogumelos dançarinos. (tradução livre).

A escolha de cogumelos para essa coreografia, deve-se ao fato de suas cúpulas se assemelharem com o chapéu *nón lá*. É interessante notar a forma como os cogumelos foram desenhados, pois o resto do corpo busca simular uma espécie de kimono onde não nos mostra os braços e pernas. Mas o modo como os cogumelos se movem nos passam a ideia de braços unidos dentro de suas mangas, as pernas secretamente cobertas e as formas dos pés em movimentos nos sugerem pequenos passos.

b) **Análise coreográfica**

Hop Low é o dançarino principal e é ele que conduz a narrativa coreográfica. Nele que focaremos a nossa análise a seguir.

A coreografia se inicia em 17:04, os cogumelos estão reunidos formando um círculo com o pequeno Hop Low ao centro. O primeiro movimento executado por eles é a flexão dos joelhos como um *pliè*, o plano é médio, direção acima e abaixo, o peso é firme, seu tempo é sustentado e sua fluência é controlada.

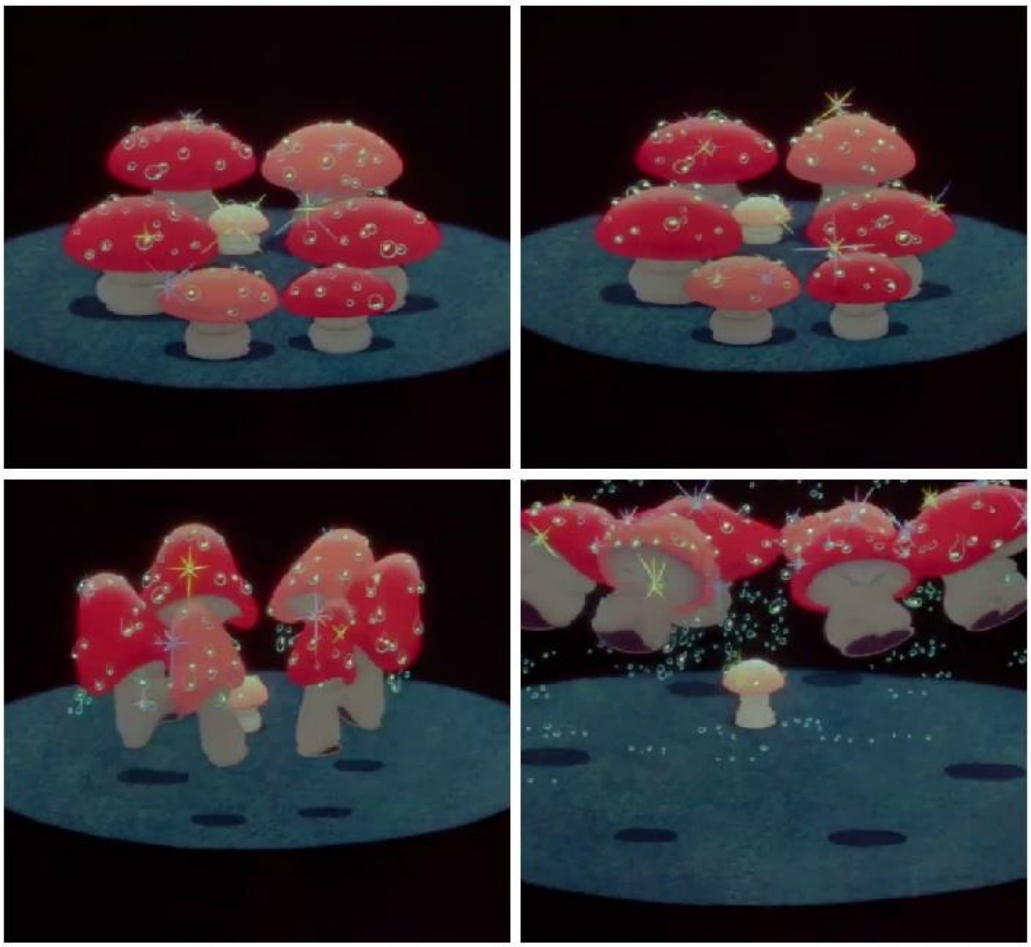


Figura 17 Hop Low ao centro
Fonte: Fantasia (1940)

Em seguida, saltam em conjunto alternando o espaço para flexível, peso leve e tempo sustentado seguindo para o movimento de sacudir. O espaço permanece flexível, peso leve e tempo súbito. A coreografia feita pelo grupo, se fosse transposta para termos de ballet, consistiria em *pas couru*, *grand jeté* e *reverência*. De certo modo muito semelhante aos movimentos feitos pelo ballet de repertório.

Apesar do grande grupo de cogumelos permanecerem em conjunto na coreografia, nossos olhos se voltam para o pequeno Hop Low. Como o menor cogumelo do grupo, ele apresenta dificuldade em acompanhar os demais dançarinos. É interessante notar que apesar do design simples que a primeira vista parece pouco expressivo, ao decorrer da coreografia percebemos o quão expressivos os cogumelos podem ser.

Deste modo, podemos notar que o movimento que conduz e preenche a ausência de braços e pernas fora do kimono, também preenche a ausência de um rosto completo. A expressividade do movimento dialoga com o espectador e torna a narrativa perceptível. Seu corpo expresso em movimento supera as características ausentes.

O contraste entre o pequeno cogumelo e o grande harmoniza com a música caracterizada por piccolos e pizzicatos. Hop Low passa a coreografia tentando alcançar o movimento dos cogumelos maiores, correndo e dando pequenos saltos.

A coreografia é finalizada do mesmo modo como se inicia, os cogumelos grandes formando um círculo com Hop Low ao centro.

4.1.4 Dança das Flautas Vermelhas ou Mirlitons

A Dança dos Mirlitons também faz parte do Reino dos Doces e a sua origem pode ser dupla. A primeira, refere-se a uma espécie de flauta cebola também conhecida como mirliton, usada entre os séculos XVI e XVII. Michele (2016) comenta que essas flautas também foram brinquedos infantis muito populares e ficaram conhecidos pelo nome de *kazoo*.

Figura 18 Sketch de F. Marin Mersenne
Fonte: history.de

A segunda, seria que o mirliton também é um doce de origem francesa chamado de *Mirliton du Pont-Audemer*, esse consiste em um tubinho de chocolate que lembra uma pequena flauta.

Os movimentos da coreografia do mundo real são leves e pontuados. Já as de Fantasia (1940), mantiveram a leveza e delicadeza da coreografia, no entanto pouco nos lembra a aparência do ballet de repertório.

a) Indumentária

Em função de sua dupla origem, normalmente a coreografia, o figurino e elemento cênico sugerem que os bailarinos tocam flauta, ou com indumentárias referentes a corte francesa como nas imagens abaixo:

Figura 19 Australian Ballet
Fonte: australianballet.com.au

O figurino nos remete a doces, assim como a uma flauta. Contudo, quando se tratando de flautas, os movimentos nessa versão da coreografia sugerem o tocar do instrumento, transmitindo uma sintonia grande entre música e movimento.

Na versão de Fantasia, os mirlitons são representados por flores caídas em um rio. Suas pétalas em determinado momento nos lembram os tutus românticos e o porte das flores nos sugerem uma ilusão de um corpo, um corpo que seria de uma bailarina clássica.

.

b) Análise dos movimentos

As flores delicadamente caem sobre a água como flores comuns fariam em meio a uma grande ventania. No entanto, elas caem invertidas, seus caules se transforma em membros superiores e as suas pétalas em membros inferiores que lembram um vestido. A flor branca desempenha um papel de primeira bailarina, enquanto as outras flores parecem compor um corpo de baile.

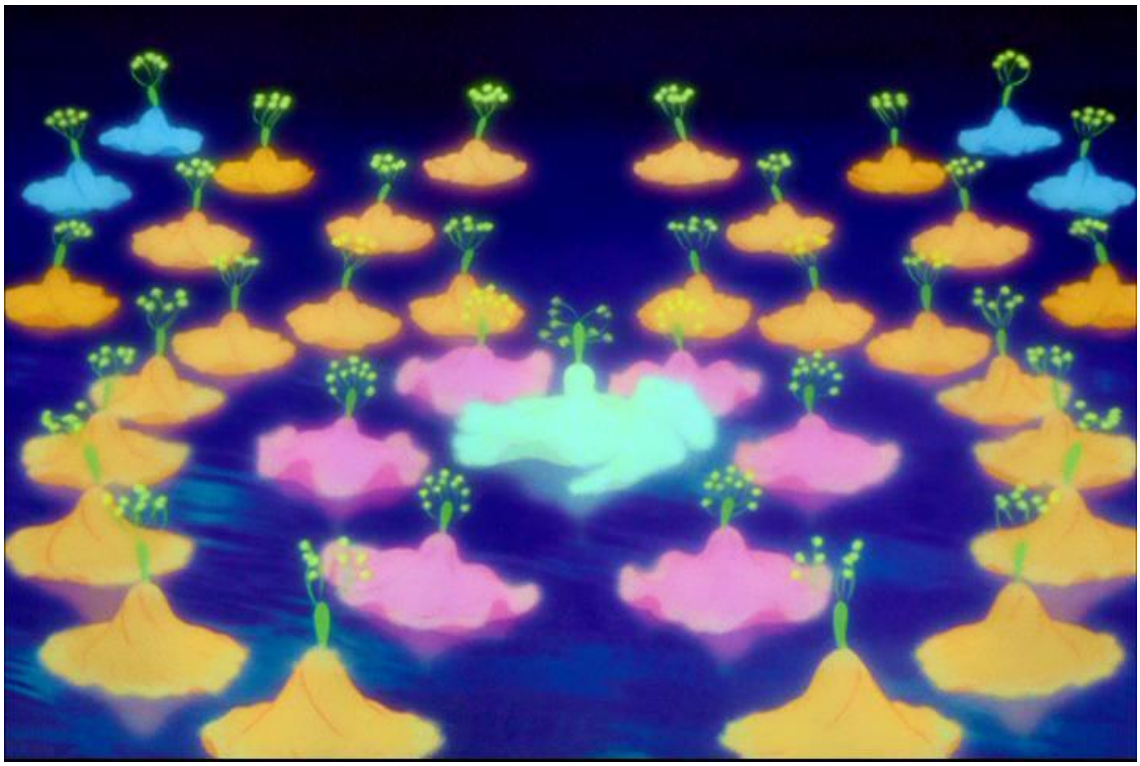


Figura 20 Dance of the Reed Flutes
Fonte: Disney.com

A narrativa do desenho sugere que pela ação do vento e pela correnteza do rio as flores são embaladas por essas forças naturais e a dança acontece por suas influências. As flores não

têm características humanas são retratas de forma bem naturalista, ao contrário dos cogumelos.

A movimentação entre 18:10 e 18:48 é de peso suave, resistência fraca, sensação de movimento leve. O tempo é sustentado, velocidade lenta e duração longa. Seu espaço é flexível, direção ondulante e expansão flexível. Por fim, a fluência é controlada. A única ação é flutuar e deste modo o espaço é flexível de caminhos curvos.

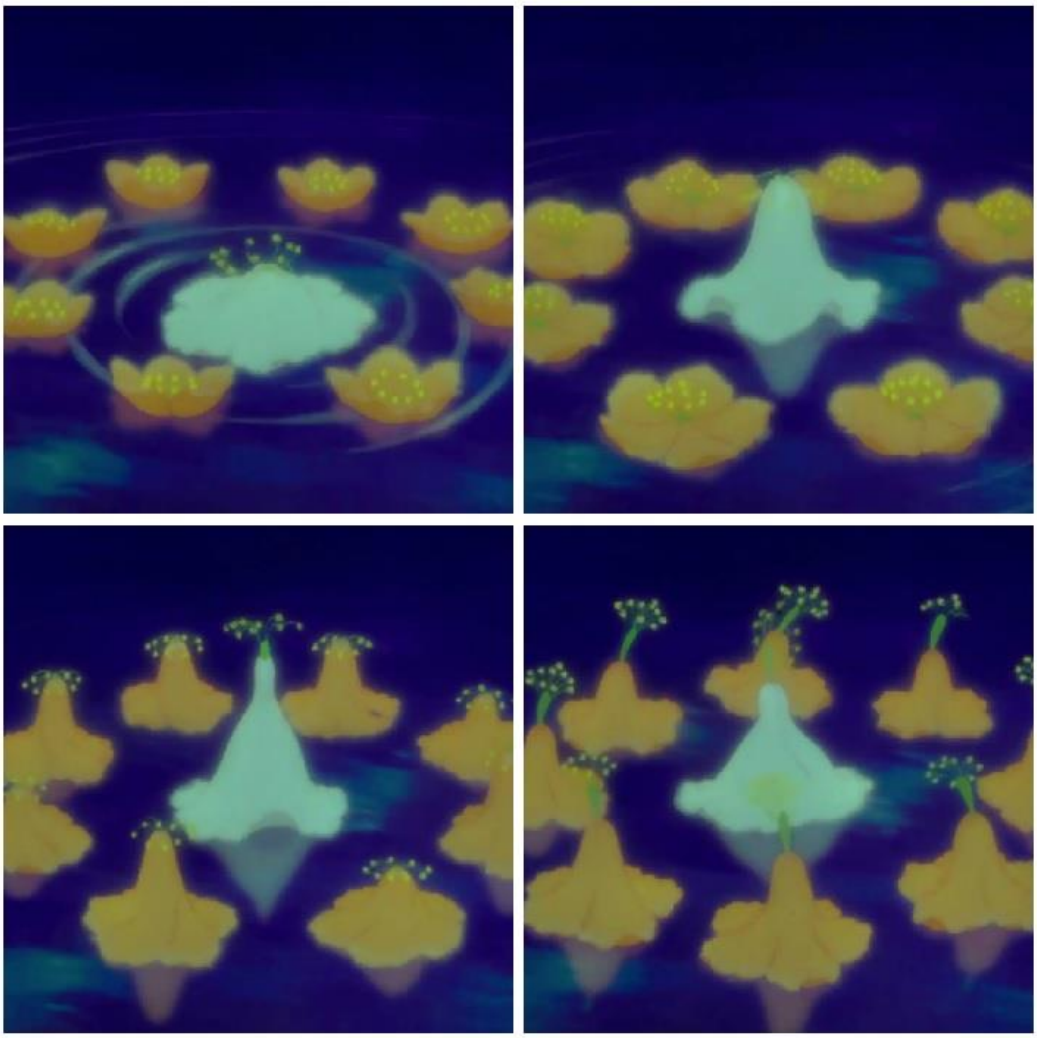


Figura 21 Flores e sua formação
Fonte: Fantasia (1940)

De 18:49 até 19:07 o caule sobe (figura 32) nos emitindo uma ideia de membros superiores e inferiores. Seu principal movimento é torcer e deste modo seu espaço se caracteriza como flexível, peso firme e tempo sustentado. Seu pano é médio, o caminho é redondo e sua extensão é normal.

As flores seguem fazendo seus *deboulès* em torno da Flor Branca como se ela fosse uma dançarina solista. A ação gira ao redor dela com o conjunto permanecendo em *deboulès*, porém, formando desenhos coreográficos que lembram uma mandala.

A partir de 19:07 até 19:18, o quadro do desenho usando uma iluminação cênica muda para o foco total na solista. A flor branca faz o seu solo, que mesmo com a ausência de um corpo mais próximo ao humano, o movimento nos remete a um *piquè turn*[15] por conta do movimento de girar/torcer e a forma como o movimento é desenhado no espaço, em forma circular. Seu espaço permanece flexível, seu peso firme e seu Tempo sustentado.

De 19:19 até o final da coreografia todas as flores fazem o movimento de *piqué turn* e seguem para a direção direita, como se a correnteza as levasse a diante. Seu plano permanece médio; alterando-se apenas no momento final para baixo; seu caminho é redondo e o tempo permanece sustentado. Novamente, a transição de cena é feita pela água.

4.1.4 Dança Árabe

No ballet de repertório, esta coreografia representa o café. Está é composta por movimentos lânguidos, como se fosse uma meditação ou a representação da fumaça de café pela bailarina.

Em Fantasia (1940), a dança se passa completamente submersa e sendo executada por peixes dourados. Sobre essa sequência em especial, Disney (*apud* Culhane 1983) insere que "deveria ser um ballet executado por um peixe para ornar com a lenta música árabe. Toda a vegetação subterrânea possui um ritmo lento e uma ondulação lenta e frequente.". Assim, é possível observar o cuidado com o animal que representaria os movimentos sinuosos de uma dança árabe, e tendo o cuidado de usar como referencias dançarinas de dança árabe. Sobre esse processo artístico envolvendo dançarinos, Culhane (1983 p.61) insere que "para estudar os movimentos ondulares e facilitar a sua transposição para os animadores o diretor Armstrong e o roteirista Norman Wright organizaram uma apresentação de uma dança árabe dentro do studio".

[15] Movimento em meia ponta onde uma perna se mantém reta controlando a direção enquanto outra é colocada em passè

Deste modo, a partir dessa observação sobre o processo criativo envolvendo dançarinos, podemos notar a estreita relação entre a dança fora do desenho e a sua importância como referencial para a criação do movimento dentro dele.

a) Indumentária

Usualmente o figurino da dança àrabe é confeccionado em tecidos leves, o que nos remetem aos figurinos tradicionalmente usados em dança do ventre, como na figura 33. O figurino complementa os movimentos sinuosos e misteriosos característicos desta coreografia.

Figura 22 Figurino Dança Árabe
Fonte: New York Times

Na animação, a releitura proposta foi a transformação dos tecidos em grandes nadadeiras leves que funcionam como os véus da dança do ventre. A dançarina foi

transformada em peixe, no entanto algumas características permanecem presentes, como a ideia de uma maquiagem cênica e a densidade dos movimentos que as nadadeiras proporcionam.

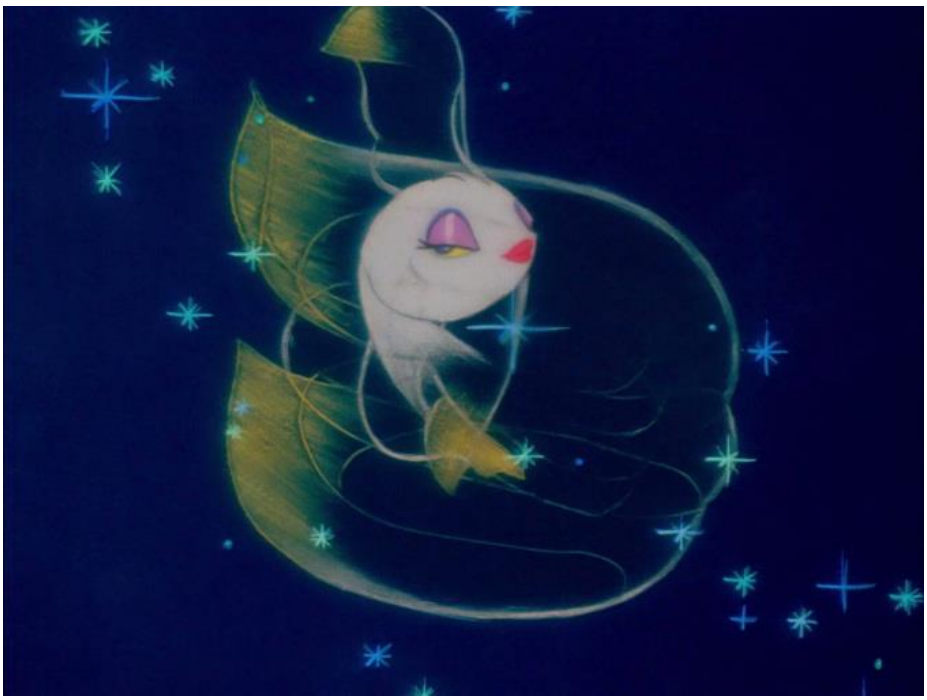


Figura 23 Peixe dourado da Dança Árabe.
Fonte: Fantasia (1940)

b) Análise do movimento

Apesar do peixe ser o principal dançarino desta coreografia proposta pelo desenho, a vegetação se mantém um movimento constante de ondulação que permeia os movimentos da coreografia do ballet de repertório. O foco da nossa análise será o dançarino principal, o peixe dourado que surge em 20:24, camuflado com a vegetação.

Em um constante surgir e desaparecer, seu peso é suave, sua resistência é fraca e sua leveza é leve. O tempo é súbito e sustentado, em decorrência de sua natureza aquática e seu corpo fusiforme. Por ser submerso, o espaço é flexível, de direção ondulante e expansão flexível. Sua fluência é livre, o seu controle é libertado de fluência fluida. Novamente, em defluência do ambiente submerso é difícil mensurar em que plano se passa; pois não é possível ter uma noção do espaço. Seu caminho é curvo e seus principais movimentos são torcer e chicotear.

A vegetação, a água, as cores e os peixes entram em harmonia ondulante em uma dança labiríntica; ora surgem, ora desaparecem em meio a alga, cores e corais. A expressão facial dos personagens evoca a sutil, porém sensual, expressão da coreografia do ballet de repertório. Assim como o contorno nos olhos e lábios dos personagens que nos remetem a uma maquiagem cênica. Por fim, uma bolha feita pelo peixe nos transporta para a próxima coreografia, a dança russa.

4.1.5 Dança Russa (Trepak)

Esta coreografia no ballet de repertório é baseada nas danças folclóricas russas, com foco na dança conhecida como *Trepak*. Normalmente, a dança é realizada apenas por homens e caracterizada por grandes saltos, agachamentos e movimentos que exigem grande extensão da perna. Sobre a origem histórica da dança, Nalihan (2016 p.78) insere que:

> A dança de Trepak foi originalmente uma dança de luta. Na Idade Média, os homens, muitas vezes rivais, competiam uns contra os outros em prêmios de agachamento. Semelhante à dança de agachamento, algumas outras danças folclóricas russas também têm uma história ou significado. A maioria das danças são festivas e usadas para a celebração sob a forma de um diálogo ou um trio. O Trio simplesmente significa dançar em grupos de três, enquanto o diálogo pode ser dançado em grandes grupos, mas forma diálogos entre os dançarinos. Existem também danças concorrentes, improvisadas e "jogos" que imitam hábitos de animais e também de personagens humanos. (tradução livre).

A partir dessa fala, podemos notar novamente a presença dos animais como referência para movimentos em danças que aparecem ao longo da história da humanidade, mais precisamente desde a pré-história. Os animais são referência para o homem criar a dança e esta vira referência para a criação de animais que dançam de forma humana, como vemos em *Fantasia*. Tornando assim essa associação em um jogo de criação e auto-referência cíclica.

Andriy Humeniuk, autor do livro *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*, explica que a dança *Trepak* é de origem Ucraniana, mais especificamente da região de Slobozhan, próximo a cidade de Kharkiv e foi dançada e mantida pelos descentes de Zaporozhian Cossacks [16].

[16] Povo vassalo da Polônia-Lituânia durante os tempos feudais.

a) Indumentária

Figura 24 Litografia colorida Alexander Rigelman de 1847 Zaporozhian Cossacks.
Fonte: http://www.runivers.ru

Geralmente, as indumentárias são coloridas no estilo tradicional russo, porém, podem variar de acordo com a região. Sobre a mudança de trajes Ivanova (2012) insere que:

> Os trajes populares russos são muito diversos. Mas mesmo todos os distritos podem ter seu próprio estilo, sua combinação peculiar de cores, ou o corte do sarafan (vestido panafore camponesa), a forma do cocar e padrões de ornamento específicos. O sul da Rússia era conhecido por impérios negros, enquanto a Rússia Central era conhecida pelo bordado vermelho (Trajes folclóricos russos). Os trajes tradicionais foram cuidadosamente feitos e utilizados para as gerações mais jovens, quando as danças eram mais comuns entre as pessoas comuns. Como a dança é considerada festiva, era importante usar roupas festivas também. Os trajes ainda são usados hoje e mantêm o valor cultural. (tradução livre).

Ao observamos com atenção a maneira como Fantasia (1940) se apropria e retrata sua versão da natureza, podemos notar o cuidado no desenho e no uso das cores que compõem

esta coreografia. Pois, a forma como as flores foram desenhadas possuem o cuidado de nos transmitir essa ideia de figurino russo, como podemos observar na figura 36. A flor vermelha parece possuir um chapéu russo e suas pernas que nos remetem ao formato das tradicionais calças. Já na flor amarela, as pétalas parem formar uma saia, e a cabeça nos lembra um chapéu.

Figura 25 Bailarinos do Trepak de Fantasia (1940) .
Fonte: Fantasia (1940)

Comparando os dançarinos de Fantasia (1940) na figura 36, com uma roupa tradicional do século 19 na figura 37, podemos associar melhor a forma como as flores russas foram desenhadas e o cuidado em representar as cores marcantes e constantemente presentes como vermelho, amarelo e roxo.

Figura 26 Roupa de uma dama. Final do século 19.
Fonte: http://eng.ethnomuseum.ru

b) Análise do movimento

Os movimentos apresentados na animação são semelhantes a coreografia original de Marius Petipa, com base nos movimentos da dança folclórica *trepak* que é caracterizada por grandes saltos, agachamentos, movimentos de grandes extensão da perna e *tours*.

A primeira cena, que apresenta os personagens, parece fazer uso de iluminação cênica onde os bailarinos se encontram no foco de luz que enfatizam a sua presença. Em 23:13, no iniciar da música, eles executam um grande salto. De 23:13 a 23:35 o espaço é flexível, seu peso é leve e seu tempo é súbito. Com relação a Kinesfera seu plano transita rapidamente entre alto e baixo, sua direção é acima e abaixo, seu caminho é reto. Os principais movimentos são grande salto vertical, agachamento e *tours*.

Em 23:36. as rosas com características femininas entram em cena. Até 23:48 seus movimentos são caracterizados por serem nitidamente um contraste com os movimentos

masculinos. Os braços nos remetem a um *port de bras* e suas pernas parecem executar pequenos *coupès*, executando uma bateria. Seu peso é suave, seu tempo é súbito, seu espaço é flexível e sua fluência é controlada. No espaço o plano se mantém médio, a direção frente e o caminho reto.

Em 23:49, as rosas masculinas entram novamente em cena. O espaço se mantém flexível, o peso é leve e seu tempo é súbito. Com relação a Kinesfera, o plano continua a transitar rapidamente entre alto e baixo, sua direção é acima e abaixo e por fim seu caminho é reto. Os principais movimentos são grande salto vertical e agachamento.

A partir de 23:56, as rosas femininas e masculinas se unem executando uma dança cujos movimentos nos remetem automaticamente a dança folclórica russa, com os seus tradicionais giros onde a mão de cada dançarino envolve a cintura do seu par. As rosas femininas continuam se diferenciando pelos seus movimentos mais contidos enquanto as rosas masculinas fazem movimentos explosivos caracterizados por grandes saltos.

Os giros acompanham a música, seu espaço se mantém flexível, seu peso é firme e o tempo é rápido. A Kinesfera tem seu plano médio e caminho redondo. No final da coreografia as rosas voltam a ser rosas comuns, estáveis e sem "fantasia", a iluminação cênica inicial é retomada e após o *blackout* temos a transição de cena para a valsa das flores.

4.1.6 Valsa das Flores

Uma das músicas mais populares do ballet, a valsa das flores, possui elementos característicos do período romântico, sobre a característica da dança romântica. Bourcier (2001 p.199) insere que "a sensibilidade tem primazia sobre a razão; o coração e a imaginação assumem o poder, sem o controle de uma autocensura. O resultado é uma inflação dos sentimentos e de sua expressão".

A transposição do ballet para o desenho leva consigo os valores românticos descritos por Bourcier e podemos destacar em especial que "o coração e a imaginação assumem o poder". Pois, como um desenho, as possibilidades imagéticas não se limitam ao mundo físico apesar de estarem ligados a ele.

No início da cena temos a retomada do cenário ao ar livre, fadas repousam sobre as folhas e despertam de um sono profundo. De certa forma, temos aqui a ligação do final do seguimento com o início. Ambos trazem como propostas fadas em meio a natureza,a s

estações passaram e por conta dos tons e a forma das folhas estamos no outono. Sobre a escolha do Outono para a parte final, Culhane (1983 p. 100) insere que:

> A Valsa das Flores teve como inspiração um comentário que Walt Disney fez em um debate de roteiro: "Eu estou imaginando que nós devotamos muito tempo do filme em flores que remetem a estação do verão. Agora eu imagino se também não há beleza no outono. Então eu acho que a abertura poderia ser a mudança das cores do verão para as cores do outono – as folhas e todo o resto mostrarão a mudança. A música da harpa é perfeita para a mudança de cor" (tradução livre).

Figura 27 Fada interagindo com as folhas e as tornando folhas de outono.
Fonte: Fantasia (1940)

Podemos entender a proposta da valsa como valsa das folhas, pois, a aparição e sentido das folhas na narrativa são tão importantes quanto as fadas. Apesar das fadas as transformarem são elas que dão sentido e nos passam informações sobre as transformações do tempo.

a) **Indumentária**

Enquanto as folhas flutuam, uma cena se destaca a partir de 27:00. São sementes cujo o aspecto lembra um tutu romântico. Novamente, vemos a ligação da suíte Quebra-Nozes, não apenas com aspectos do movimento, mas também a ligação de outros aspectos do universo da dança como figurino para a inspiração no processo criativo dos personagens.

Figura 28 As sementes bailarinas
Fonte: Fantasia (1940)

Podemos associar essas sementes que flutuam com saias de tule (figura 39), uma indumentária comum do universo da dança e comumente usada no ballet romântico. Como no ballet baseado no poema de Pierre Jules Théophile Gautier, Giselle. No segundo ato, as misteriosas *willis*, que habitam a floresta, tem seu figurino todo branco para dar ênfase à atmosfera etérea (figura 40). As sementes se assemelham tanto na forma quanto ao movimento, cuja características é ser leve, longo, fluido e celestial.

Figura 29 Bailarinas no segundo ato do ballet Giselle.
Fonte: www.metopera.org

b) Análise do Movimento

Aqui podemos destacar três ações constantes. Flutuar com espaço flexível, peso leve e tempo sustentado. Torcer com espaço flexível, peso firme e tempo sustentado. E pontuar com espaço direto, peso leve e tempo rápido. A ação de flutuar é feita tanto pelas folhas como pelas fadas.

A partir de 27:24 temos mais uma mudança de estação dentro da valsa. Após as folhas ficarem amarelas e se desprenderem das árvores caindo ao chão é anunciada a chegada do inverno. Esse é marcado pelo surgimento de cristais de gelo, seguido pelas transformações das fadas antes outonais e agora invernais.

Fica em aberto a escolha da valsa das flores como fonte de referência para a parte invernal, sendo que o segundo ato do ballet O Quebra-Nozes possui música e coreografia para flocos de neve.

Com o surgimento das fadas invernais as folhas deixam de ser protagonistas e o foco muda para as fadas. As suas ações principais são deslizar com espaço flexível, peso leve com tempo sustentado, flutuar com espaço flexível, peso leve e tempo sustentado. Sua Fluência é livre, com sensação de movimento fluido.

As fadas então se fundem aos cristais de gelo e na Kinesfera seu plano é alto transitando levemente para médio, direção acima e abaixo. Sua fluência permanece livre com sensação de movimento fluido e o tempo sustentado.

No total, com essa releitura da suíte, podemos notar a mudança do Reino de Doces para Reino da Natureza. Os cenários transitam em diversas locações naturais, como de um cogumelo da terra para o mundo aquático dos peixes, no entanto a temática é mantida. O fio condutor da narrativa são as estações tendo como elemento principal as fadas que se alteram para acompanhar a mudança.

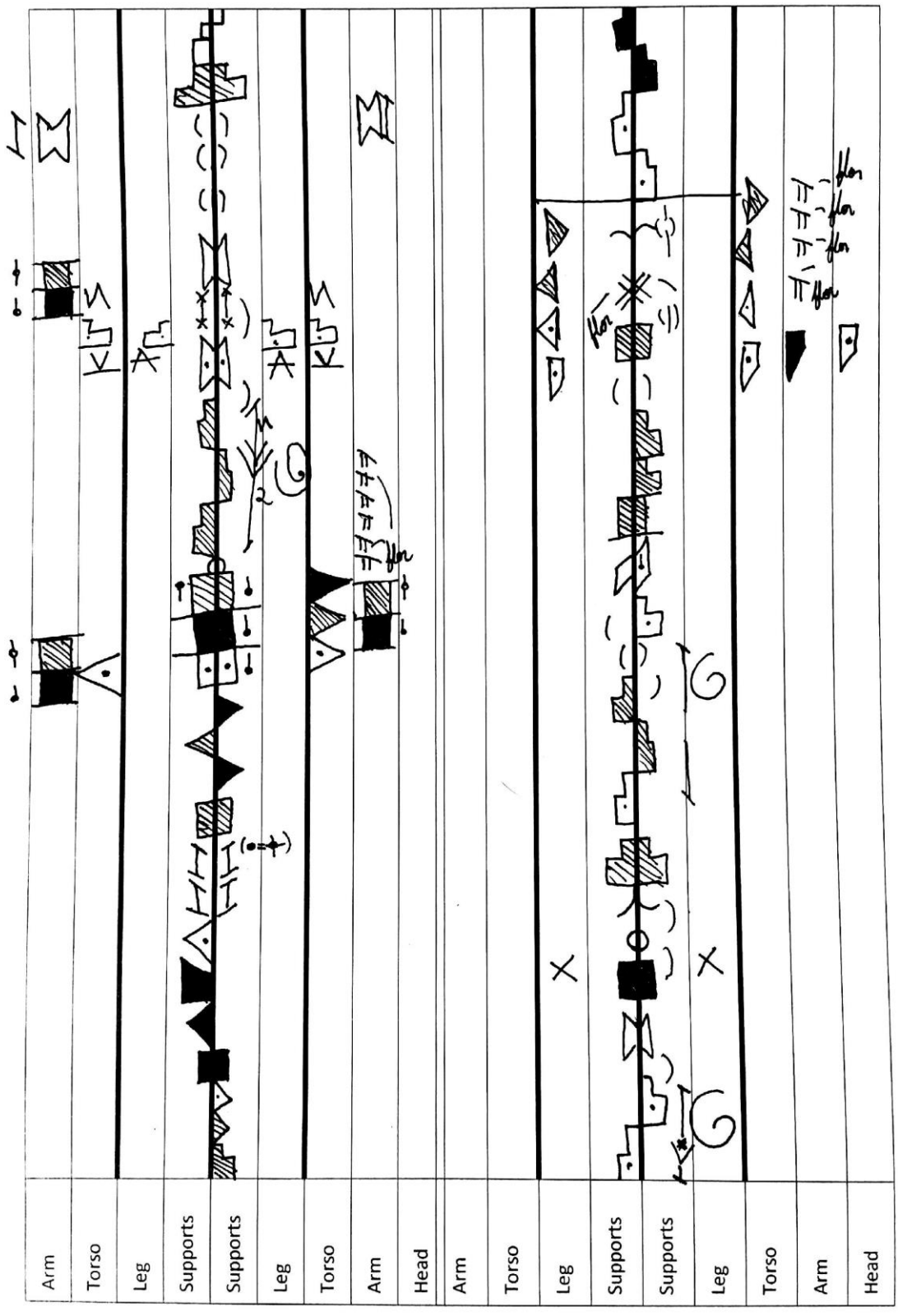
Quanto a movimentação, percebe-se que a mais recorrente é flutuar. O espaço é flexível na maior parte do seguimento, assim como a fluência livre. As referências ao ballet de repertório são mantidas e acabam sendo notadas na forma como a movimentação dos desenhos é executada, além da grande influência da indumentária nas características físicas do desenho.

4.1.7 Labanotation

A imagem a seguir representa o trecho coreográfico da Fada Principal em Labanotation, a fim de entender melhor a coreografia de modo visual e retomando o que foi explicado no capítulo 3, o método de Rudolf Laban (1879-1958) e a sua visualidade em labanotation.

A leitura começa pela coluna esquerda de baixo para cima, a codificação a partir da sua primeira aparição ainda em forma de luz. Ela foi destacada do conjunto, assim a notação diz respeito somente a ela.

Após os seus passos em zigue-zague ela estabelece a sua forma humanoide. Em sequência, a notação começa a ficar mais complexa ao ir preenchendo as outras colunas, como os referentes a braços, torso e pernas. A sua interação com a flor aparece em destaque na coluna da direita em *Arm*. Por fim, a sua saída mostra o seu corpo por completo saindo em zigue-zague, utilizando apenas as colunas *Supports*.



Labanotation 1

4.2 A dança das horas

4.2.1 Dados Históricos

O seguimento de Fantasia (1940), conhecido como a dança das horas, baseia-se livremente em um dos momentos do ballet homônimo da ópera *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (1834-1866). O ballet faz parte do terceiro ato da ópera e nela podemos observar a preocupação em transmitir a passagem do tempo. Deste modo, a música e a dança representam o dia, a tarde e a noite. Já os figurinos e movimentos contribuem para a criação dessa atmosfera de progressão de horas.

Outro aspecto desse trecho de *La Gioconda* é a preocupação em proporcionar uma noção de luta entre dia e noite com a contribuição dos figurinos e iluminação para a interpretação desse aspecto. Essa característica em especial é bastante explorada na versão de *Fantasia*, no qual a distribuição da passagem do dia e sua representatividade ficou dividida em animais: avestruzes, hipopótamos, elefantes e crocodilos

Os avestruzes representam a manhã, eles são elegantes e graciosos apesar de serem tecidos com um viés cômico. São animais interessantes para representar os movimentos longilíneos e alongados das bailarinas.

Os hipopótamos representam a tarde, sendo primeira bailarina representada pela hipopótomo Hyacinth. Ela desperta da sua piscina e abre os braços graciosamente em um cenário com referências gregas.

Os elefantes representam o entardecer e por fim os crocodilos representam a noite. Seus olhos e movimentos trazem a representação da luta do dia contra a noite presente na ópera, os olhos amarelos dos crocodilos observam maliciosamente os animais que representam o dia, principalmente Hyacinth Hippo.

É importante notar que apesar dos aspectos caricaturais que os animais com características humanas trazem, ao representar a dança das horas, a essência no que diz respeito a ideia de passagem de tempo e de uma luta do dia contra a noite se mantém apesar da releitura proposta. De acordo com Culhane apud Disney (1983 p.164) “A animação é diferente das outras artes. A linguagem dela é uma linguagem caricatural. A nossa maior dificuldade nesse trabalho é desenvolver a não naturalidade de um desenho, mas parecendo ser algo naturalmente híbrido entre humano e animal”.

Assim, o hibridismo torna essa proximidade entre movimento humano e animal algo natural para a atmosfera fantasiosa que é Fantasia (1940). Contudo, suas raízes permanecem conectadas ao mundo real no sentido de inspiração para a criação desse mundo fantástico.

4.2.2 Ballet dos avestruzes

Trata-se da primeira cena do seguimento dança das horas. Nessa cena temos a representação do início de um dia através dos avestruzes. A forma como os movimentos são executados deixam perceptível o cuidado e o estudo do movimento técnico do ballet clássico, onde movimentos como o *arabesque* ou um *grand jeté* deixam mais claras as referências. A Partindo disso, Culhane (1983 p.170) nos insere que:

> To be successful in caracturing this kind of classical ballet the Disney animators hat to become familiar with the authentic steps and movement that they were to exaggerate. So ballet Dancers were brought to the Studio to perform positions and movements for the animators, the equivalent of a model´s holding poses for na artist who draws still pictures. Moreover the Studio shot live-action film of the ballet steps and movements so the animators could have a permanent reference.

Tendo como objetivo harmonia e expressão do corpo como um todo, a escolha do avestruz, que possui pernas e pescoço longilíneos, ajudam na forma como os movimentos devem ser executados no ballet clássico. Movimentos esses que são longos, suaves, estruturados e ao mesmo tempo fortes e flexíveis. Assim, o avestruz como animal sintetizador desses elementos consegue expressar a técnica do ballet clássico através de um comportamento humano em meio ao seu comportamento animal, sendo expressivo em seus movimentos e em seu comportamento vaidoso, próprio de uma *prima ballerina*.

A junção do humano e do animal mistura as imagens e experiências corporais de ambos, sintetizado no avestruz o seus comportamentos, hora tem nitidamente humano e hora como o animal que é.

O corpo real e o imaginário dialogam e se expressam no mundo fantasioso. De acordo com Garcia (2005 p.16): “o corpo deixa de funcionar como dado de identidade fixa e natural, lugar de delimitação e referência estável, para tornar-se a expressão da identificação da mutação pela performance”. Ao incorporar e dialogar com o real, o desenho desenvolve e expande os movimentos da dança para um espaço extremamente flexível e aberto a diversas possibilidades que o mundo real isolado não poderia dar conta, como podemos ver nos trabalhos de expansão de realidade feitos pelo coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009).

De certa forma, a dança contida em Fantasia (1940) trabalha de modo reverso, porém semelhante ao de Merce Cunningham (1919-2009). Enquanto um tem suas raízes no real para a expansão, a animação trabalha do imaginário para o real.

a) Indumentária

O figurino normalmente usado no espaço real são os tutus, alternando entre o italiano e o romântico. No espaço imaginário, e a fim de manter a natureza do animal, é notório a releitura do tutu italiano (figura 41) através da escolha do avestruz.

Outro elemento trazido do ballet e introduzido no mundo imaginário é o uso das sapatilhas de ponta, indumentária do ballet clássico. Primeiramente usadas por Marie Taglioni (1804-1884) em *La Sylphide* e aperfeiçoado por Anna Pavlova (1881-1931) que tinha por objetivo proporcionar mais leveza aos movimentos, trazendo uma atmosfera etérea para a bailarina.

A atmosfera etérea, tão característica do ballet, se torna de certa forma questionável em Fantasia (1940). Isso se da ao fato da clara ausência da ação da gravidade no desenho. Porém, por conta da forma híbrida como os corpos presentes na animação se mostram, esse elemento se torna importante para a constituição da identidade da avestruz principal, Madame Upanova.

De acordo com Culhane, as avestruzes foram baseadas em uma bailarina específica, Irina Baronova. As linhas clássicas da bailarina aparecem manifestadas no corpo imaginário. No entanto, dentre os corpos imaginários, podemos destacar a avestruz principal nomeada de Madame Upanova que é a solista desta parte do ballet, ela se destaca como a primeira bailarina cercada do seu corpo de baile.

Figura 30 Anna Pavlova usando sapatilhas de ponta em A morte do cisne, 1905.
Fonte: thedance.org

Culhane (1983 p.170), sobre a criação da personagem, insere que: “Irina Baranova uma bailarina da Cia Ballet Russe de Monte Carlo veio ao Disney Studio e colocou um figurino com penas, exatamente onde a avestruz iria aparecer, ela fez as cinco posições básicas”. Desta forma, podemos perceber de forma mais clara a integração e referência entre real e imaginário. Visto que temos uma bailarina do mundo real que serviu de base para a criação de uma avestruz bailarina com características humanas. Esse fato deixao expresso o jogo entre real e imaginário para a criação de um terceiro mundo híbrido, fruto da relação deste jogo.

b) Análise do movimento: Madame Upanova

A coreografia aqui analisada, terá o foco em uma única personagem, Madame Upanova. A mesma será lida com o olhar voltado ao ballet clássico, visto que a mesma traz várias características e influências.

Observando os fatore de movimento, percebe-se que o peso oscila entre firme e suave, porém, predominantemente suave com sensação de movimento leve. O mesmo pode ser dito

em relação ao tempo que varia entre sustentado e súbito, com predominação do último por conta do aspecto cartunesco sua velocidade transita entre rápida e lenta.

Seu espaço é flexível, de expansão flexível. Planos predominantemente alto e médio, com exceção em 01:38:36 até 01:38:45, onde o salto seguido da ação de flutuar nos leva a um plano alto. Pela técnica ser de ballet clássico, podemos destacar os seguintes movimentos provenientes do ballet: *passé developpe, pas couru, glissade, changement, echapé* e *arabesque*. A sequência parece utilizar ângulos verticais e horizontais como se fosse uma extensão do corpo longilíneo da Madame Upanova.

c) **Análise do movimento:** Hyacinth Hippo

A técnica se mantém do ballet clássico, porém ocorre uma troca de *prima ballerina*, pois agora a solista é Hyacinth Hippo. Em comparação com Madame Upanova, percebe-se semelhanças nos movimentos, além da questão técnica. Ambas começam em plano baixo e seguem para médio, param em um *posé* e ensaiam um *passè develop*e.

Se antes, com Madame Upanova, a ação da gravidade parecia ser inexistente. Agora observa-se que ela parece exercer certa pressão na corpulenta Hyacinth Hippo, pois, seus movimentos mesmo que ainda suaves, parecem densos em comparação à Madame Upanova.

A transição de movimentação se mantém com os mesmos de Madame Upanova, contudo, além do *pas couru* Hyacinth adiciona um *pas de chat* em suas transições. A composição da coreografia se mantém com uma bailarina principal em meio ao corpo de baile, semelhante a forma como a coreografia geralmente acontece na ópera.

Nesse momento os fatores do movimento encontram-se com o peso de Hyacinth oscilando entre firme e suave, com predominação suave e sensação de movimento leve. O tempo também varia sustentado e súbito, predominando o súbito. Sua velocidade transita entre rápida e lenta, com seu espaço flexível, de expansão flexível. E por fim os planos predominantemente alto e médio.

Em 01:42:03, o foco deixa de ser o corpo como um todo e volta-se para a expressão facial e verificando que a personagem Upanova mantinha um *aplomb*[17] enquanto Hyacinth faz o contraponto expressando indolência. Ela então se retira adormece; durante esse período, ocorre uma transição de tempo e as cores do desenho mudam para tons vermelhos, amarelos e

[17] Termo usado pelo professor de ballet francês Jean-Étienne Despréaux em 1806 para se referir a uma dinâmica fundamental para os movimentos serem bem executados. Este termo também é usado para se referir a elegância e controle sobre o movimento

azuis agora representando o entardecer. Junto com a passagem do dia ocorre uma troca no corpo de baile, os hipopótamos saem de cena e os elefantes se tomam seus lugares. Uma elefanta se torna a figura principal e a partir disso a análise se concentrará na figura da elefanta.

d) Análise do Movimento: Elefante

Nesta parte da coreografia temos o entardecer representado através dos elefantes, aqui a técnica do movimento se mantém a do ballet clássico.

Os elefantes sopram bolhas de sabão que funcionam como elemento cênico que interage e influencia o movimento. Estes movimentos, assim como de Hyacinth, parecem ter influência da gravidade, uma vez que demonstram sensação de peso por serem executados por elefantes.

Ao analisar os fatores do movimento, nota-se que seu peso fica entre o firme e o suave, com sensação de movimentos leves, assim como Madame Upanova e Hyacinth. O tempo se mantém da mesma forma como das outras personagens, variando entre sustentado e súbito. Sua velocidade é lenta.

Em 01:43:55 temos uma semelhança com as outras cenas. O elefante flutua da mesma forma que Madame Upanova descendo assim como ela em um *grand ecart* para plano baixo. A gravidade que antes exercia uma força nos movimentos se dissolve, os elefantes se tornam extremamente leves e uma ventania os retira de cena.

e) Indumentária: Ben Ali Gator

Aqui temos a noite sendo representada por crocodilos. Culhane (1983 p.176), sobre esse plano de sequência coreográficas, insere que:

> In Alligator Balley; Night the possibilities were superbly realized. “For the crocodiles”, said T.Hee, speaking of the alligators “we decided that all the action would running back and forth across the floor. You would be looking down at the floor and they´re running across, chasing a Hippo, with their tails flowing out behind them in a zigzag motion”. The mad pursuits of romantic ballet are caricatured here by Bem Ali Gator´s demented pursuit of the coy ballerina, Hyacinth Hippo.

Logo, podemos entender que a escolha de determinados animais, como nesse caso de um crocodilo, redimensiona o pensar do movimento e na sua interação com cenários.

Considerando suas possibilidades de deslocamento físico e desdobramentos que um corpo-humano-animal dançante pode trazer como proposta. Garcia (2005 p.20) afirmar que “o trânsito que compreende esse corpo em movimento (inter)cambia a apreensão dessa imagem”.

Podemos perceber na primeira aparição de Ben Aligator o intercâmbio de imagens. Na escuridão da noite ele surge em uma posição corporal onde apenas podemos ver os seus olhos sugerindo mistério. A forma como Ben Aligator se movimenta e se expressa nesse inicio coreográfico nos remete ao ator Bela Lugosi (1882-1956), em *Drácula* (1931). Apesar de oficialmente Bela Lugosi (1882-1956) só ter servido como modelo para o demônio Chernobog do seguimento *Night on Bald Mountain* como explica Culhane (1983 p.185): “Wilfred Jackson, who had directed The Band Concert, directed the segment. Jackson shot live action Bela Lugosi, the screen´s famous Dracula, for Tytla to study of the movements of the devil.”.

Porém como podemos observar a seguir nas figuras 42 e 43, a influência de Bela parece não ter se limitado a Chernobog.

Figura 31 Ben Aligator e seus movimentos que lembram Bela Lugosi.
Fonte: Fantasia (1940)

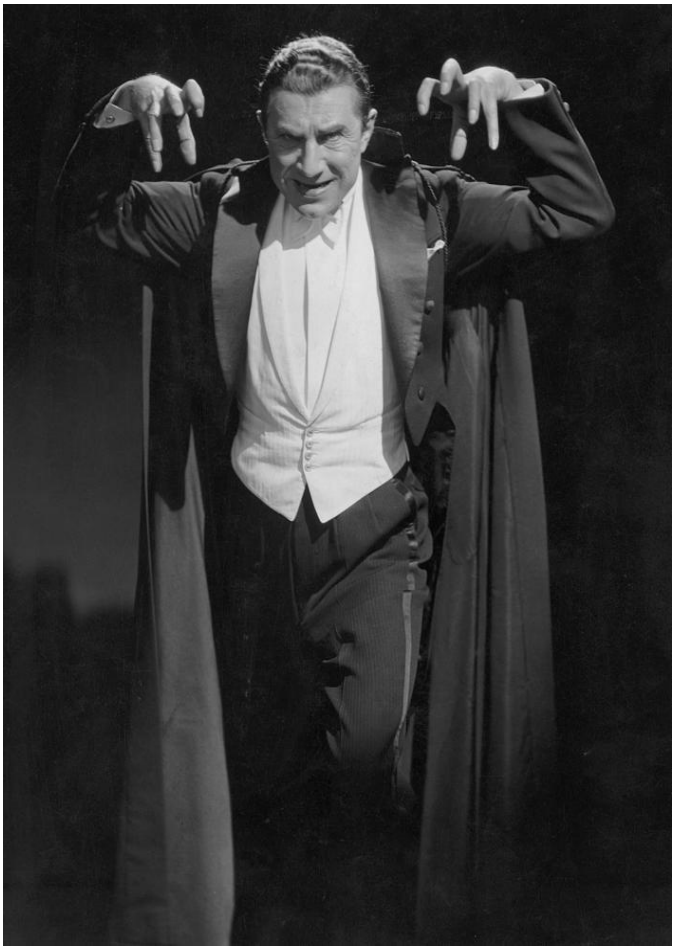


Figura 32 Bela Lugosi (1882-1956) ator que possivelmente serviu de inspiração para Ben Alligator
Fonte: horrorgalery.com

A forma como Ben Alligator se expressa corporalmente é semelhante a forma como Bela Lugosi interpreta o seu Drácula. Seu corpo tem posições que trazem uma densidade ao seu torso e às suas mãos, como podemos observar nas figuras acima. O seu torso é verticalizado, porém, não de forma natural. É uma postura predatória e ambos, vampiro e crocodilo, possuem a interpretação de predador. Outro detalhe que traz similaridades é a expressão facial de Ben Alligator, que expreita Hyacinth Hippo de forma similar a que Drácula observa as suas vítimas.

f) Análise do movimento: Ben Alligator

A cena de Ben Alligator é uma introdução para o *pas de deux* [18], com Hyacinth Hippo em 01:46:22 até 01:47:35. Constata-se que o peso é firme e de resistência fraca; seu tempo varia entre súbito e sustentado. E por conta de sua natureza animal ágil, sua velocidade é ágil rápida.

O espaço é flexível, com direção ondulante. Seu plano varia entre médio e baixo, com caminhos curvos. Suas principais ações são torcer, chicotear, deslizar e flutuar. Seus movimentos também aparecem com um viés clássico em determinados momentos, porém não tão explicito quanto dos outros. Seu comportamento também parece menos humanizado que as demais personagens.

Seu lado animal se sobrepõe ao humano. Isso fica perceptível quando sua primeira intenção é fazer de Hyacinth Hippo sua refeição, fazendo um paralelo do seu lado animalesco com o vampiro de Bela Lugosi.

No entanto, Hyacinth Hippo interpreta que Ben deseja dançar. Assim, ela se prepara para um *porté*. Novamente, os movimentos do *pas de deux* são semelhantes aos usualmente utilizados em uma coreografia desse tipo, como podemos observar nas figuras 44 e 45.

Figura 33 O pas de deux de Hyacinth Hyppo e Ben Alligator
Fonte: Fantasia (1940)

[18] Termo de origem francesa que quer dizer “passo de dois”, quando dois bailarinos dançam juntos

Figura 34 Movimento de pas de deux que serviu de referência para o pas de deux de Ben e Hyacinth. Trecho de pas de deux do ballet de repertório Raymonda III ato.
Fonte: http://www.festival.org

Hyacinth Hyppo percebe as verdadeiras intenções de Ben Alligator e tenta fugir em movimentos de ballet, faz piruetas e grandes saltos.

Como um *grand finale* semelhante aos ballets de repertório, todos os personagens aparecem, os avestruzes, o corpo de baile de hipopótamos, os elefantes e os crocodilos. Todos interagem e participam da fuga de Hyacinth. Por fim, novamente se assemelhando a um ballet de repertório, todos terminam em cena em um grande *posé*.

Constata-se que mesmo a natureza do desenho sendo claramente cômica, os personagens não parecem ter a intenção de os serem. Deste modo, eles não tentam parecer engraçados ou fazer ações e interações engraçadas gratuitamente, são as situações que acontecem na narrativa que os tornam cômicos.

Em nenhuma parte deste seguimento existem falas. Assim como nos ballets de repertório, é a música, o movimento e a mímica que nos contam a narrativa proposta. Baecque (2012 p. 48) escreve que:

> Esta heterogeneidade remete por outro lado a uma polifonia de gêneros convocados pela encenação (a acrobacia, a mímica, o teatro, a dança, o desenho) [...] fazem de modo vivamente corporal a experiência de uma

> "elasticidade narrativa": o corpo do personagem passa por todos os momentos possíveis de uma ideia.

A partir da colocação de Baecque, podemos entender que o corpo e seu movimento expressam uma ideia. O corpo não aparece apenas como algo orgânico, mas sim como um instrumento de linguagem que comunica e expressa.

O desenho por possuir um espaço flexível, cujas suas barreiras se se limitam apenas à imaginação daquele que o cria, sua fluidez imagética nos faz refletir sobre a singularidade do que é dança fora de um corpo humano; o que é dança dentro de um corpo híbrido e que cujas correntes se mantêm ancoradas ao mundo do ballet clássico.

g) Comparação entre as undines do universo real e o imaginário

A fim de analisar o aspecto de raiz permanente no mundo real e suas conexões, vamos nos reter a análise das seguintes imagens captadas no ballet dos hipopótamos. A primeira é uma captura do vídeo da coreografia Water Nymph de George Balanchine para o filme *The Goldwyn Follies (1938)*, comparada a Hyacinth Hippo, do trecho a dança das horas de *Fantasia*.

Figura 35 Vera Zorina em Water Nymph
Fonte: Youtube.com

Figura 36 Hyacinth Hippo em cena semelhante a Water Nymph
Fonte: Fantasia (1940)

Quando falamos em dança, Sergei Diaghliev aparece constantemente, seja como influência direta ou indireta. Ele e sua companhia, Ballet Russes tiveram grande presença e com isso influenciaram outros grandes nomes da dança, como George Balanchine (1904-1993), além de servir de inspiração para os artistas que criaram Fantasia (1940).

Nascido como Giorgi Melitonovich Balanchivadze, em São Petesburgo na Rússia. Filho da cantora de ópera Goergian e do compositor Meliton Balanchivaze, Balanchine (1904-1993) já nasceu em um meio artístico. Ele começou a estudar dança na Soviete State School e após a sua formação, onze anos depois, ele fez sua estreia como coreógrafo. Balanchine, ao ir para os Estados Unidos, trabalhou com Diaghliev (1872-1929(. Sobre essa relação Cohen (1992 p.187) coloca que:

> Depois de se formar no Soviete State School of Ballet em 1921, Balanchine fez parte de sua coreografia para um público apático em Petrograd. Planejando sair da Rússia, ele trabalhou com Diaghliev de 1925 a 1929, vindo aos Estados Unidos por convite de Linconl Kirtstein (tradução livre)

Além de trabalhar todo o seu processo criativo com a companhia de Dighilev, Balanchine (1904-1993) criou coreografias importantes como, *Jack in the box, La Pastorael* e *Triumph of Neptune*. Assim, o seu trabalho nos Estados Unidos ficou vinculado ao grupo de dança que mais tarde seria fundamental para a criação do New York City Ballet.

No New York City Ballet, Balanchine (1904-1993) desenvolveu um novo estilo de ballet, sendo este bem distinto e característico, baseado nas técnicas do ballet francês, russo e italiano. Sua parceira com o compositor Igor Stravinsky rendeu coreografias interessantes e sublimes como *Apollo.*

Paralelamente a novas criações, Balanchine (1904-1993) reescreveu, coreografou ou remontou alguns famosos ballets de repertório, entre eles *O Quebra-Nozes, Le Baiser de la Fée, Violin Concerto* que se trata de uma nova versão de Balustrade. De acordo com Cohen "é um dos mais influentes coreógrafos do mundo".

A coreografia de Balanchine tem sido constantemente baseada em música e técnica clássica. Quando a música era Bach ou Mozart, o movimento era claro, equilibrado e elegante; quando era Ives, Webern ou Stravinsky, os passos clássicos não eram apenas estendidos, mas invertidos, virados para dentro ou de cabeça para baixo; despojavam suas

transições, geralmente suaves, executados com mudanças inesperadas de acento ou estrangulando tempos distorcidos.

Em seu trabalho como coreógrafo, destacamos a coreografia Undine, feita para o filme de 1938, *Goldwyn Follies.* Em um primeiro momento podemos notar a forte presença de uma influência renascentista, ao começar pelo seu nome.

Undine é uma palavra citada pelo físico, astrólogo, alquimista renascentista, Paracelsus. A etimologia da palavra vem da palavra latina *unda* que significa onda. Silver (2000 p.38) explana que undine é um termo que aparece no livro de Paracelsus *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus.*

Paracelsus (1493-1591) possivelmente baseou-se nas figuras mitológicas de origem gregas conhecidas como nereidas, que eram filhas de Nereus e Dóris. Para construir o seu conceito de undine, as nereidas eram figuras femininas conhecidas como ninfas do mar.

Deste modo, undine seria uma variante para designar um ser da água, um ser elementar, uma vez que Paracelsus (1493-1591) acreditava que cada um dos quatro elementos –terra, água, fogo e ar possuía a sua classe própria de seres elementares. A relação da mulher como elementar da água irá aparecer constantemente na literatura a partir do conceito de Paracelsus (1493-1591). Dentre estas obras podemos citar o romance *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué, *A Pequena Sereia* de Hans Christian Andersen e um dos poemas da coleção *Gaspard de La Nuit* de Aloysius Bertrand, do qual o começo do poema parece descrever a cena da coreografia de Balanchine (1904-1993):

"Escuta! Escuta! Sou eu, Ondina, que roço com gotas de água os losangos sonoros de tua janela iluminada pelos tristes raios da lua; e também, em vestes de tecido ondulado, a castelã, que contempla de sua varanda a bela noite estrelada e o belo lago adormecido."

O tecido do figurino da undine é levemente drapeado, a varanda nos lança uma atmosfera de ar livre, assim como aquela representada na coreografia que se encontra meio a uma grande varanda. Nele vemos construções como os pilares, porém ele não nos passa uma ideia de lugar fechado, o céu nos remete a um ambiente aberto. A noite estrelada poderia ser o passar do dia que ocorre na dança das horas, enquanto o lago adormecido encontra- se aos pés da undine de Balanchine.

É desse modo que se encontra a undine de Fantasia (1940), Hyancith Hippo, em meio a uma grande varanda com o lago aos seus pés. Porém, a linguagem corporal se distingue; na undine de Balanchine a vemos reflexiva com o olhar voltado para o lago. Já a de Fantasia (1940) encara o espectador, como se quebrasse a quarta parede e nos olhasse diretamente.

Enquanto a Undine balanchiniana aparece vestida como a de Bertrand, a de Fantasia (1940) surge nua e confortável em sua nudez, nos lembrando uma Vênus de Botticelli. Ao perceber esse semelhaça, Culhane (1983 p.164) comenta que: “quando a Hyancith Hippo é observada como uma Vênus na sua banheira, ela é uma representação da vaidade humana cujo ponto é mais nítido por sua distorção cartunesca.”.

Talvez, esta seja a explicação da undine de Fantasia (1940) se exibir assim que surge das espumas, se fixando no espectador e interagir com ele pelo olhar; como um espelho que reflete aquele que a observa de forma cartunesca e fantástica.

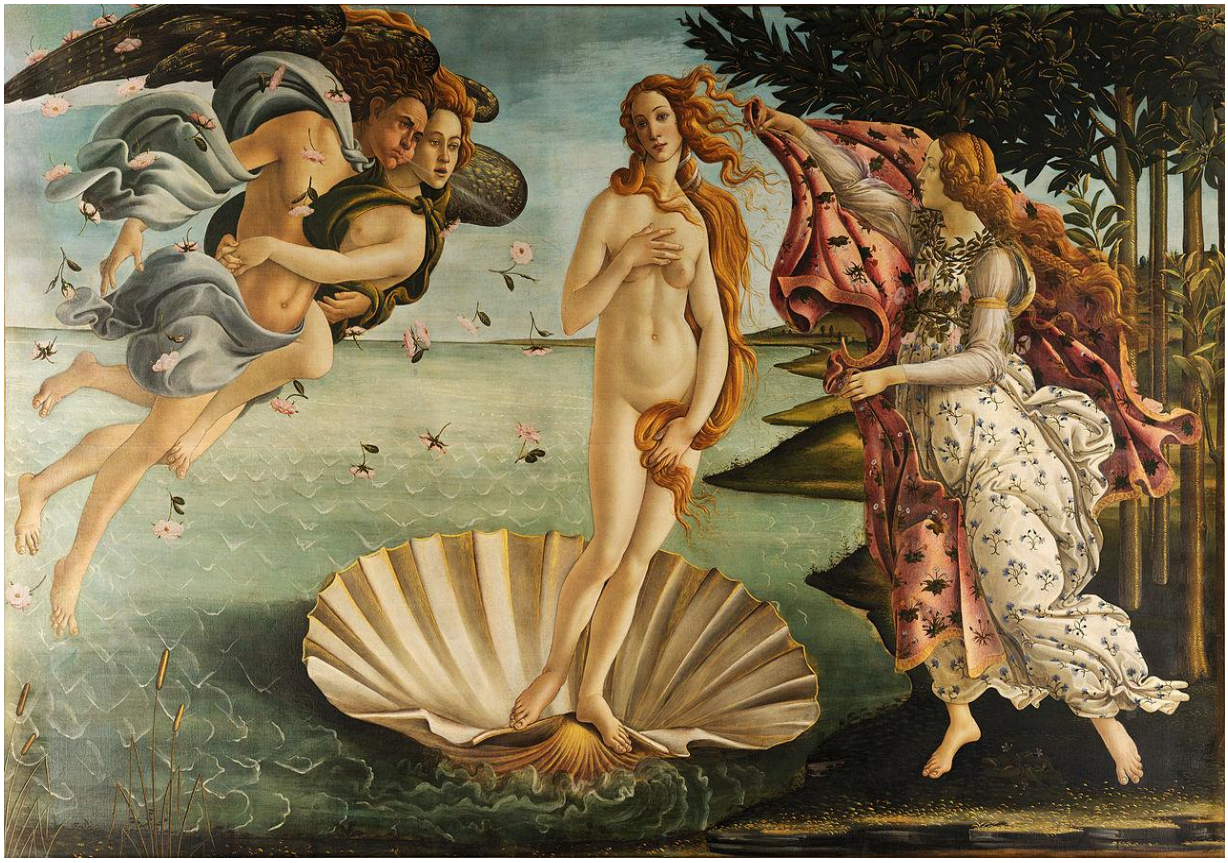


Figura 37 O nascimento de Vênus de Sandro Botticelli
Fonte: googleartproject.jpg

Outra semelhança com a Vênus de Botticelli encontrada em ambas as obras, são as alegorias referentes a Zéfiro, o vento oeste. Seu sopro passa a ideia de conduzir Vênus a outra margem. Em ambas as coreografias temos bailarinos que fazem esse papel e em ambas

também temos referência a Hora, deusa das estações. Na obra de Botticelli, ela aparece com um manto bordado para cobrir Vênus. Na obra de Balanchine, bailarinas desempenham esse papel colocando uma saia e acessórios na undine. E por fim, em *Fantasia* outros hipopótamos surgem e cobrem a nudez de Hyancith Hippo.

Outro paralelo interessante é a dança em *Fantasia* que representa o decorrer das horas, com os animais para cada momento fazendo referência a Deusa das Estações, Flora. Também conhecida como Hora.

O cenário de ambas as obras remete a um ambiente grego, como o que pode ser observado no Villa de Fannio em Boscoreale – C. 60 A.C (figura 49). Sobre o afresco, o Metropolitam Museum de New York explica que:

> Embora em vida pública, um senador cria-se uma figura severa dos valores romanos tradicionais – austeridade, praticidade e conservadorismo. Suas casas e moradias eram configurações de exibicionismo, extravagantes e refinadas. A inspiração para isso veio dos gregos, incluindo o repertório de ideias, artistas, decoradores e intelectuais [...] A aristocracia romana teve como objetivo evocar a cultura das academias atenienses, o mundo encantado da pastoral helenística e a magnificência dos palácios de Alexandria. Retratos de filósofos e escritores gregos representados aprendendo; Estátuas de sátiros e ninfas recriaram uma idílica paisagem dionisíaca; e pinturas de parede, ricas em mitos gregos, essa combinação proporcionou interiores majestosos. (tradução livre).

Apesar de ser originalmente romana, a influência grega da obra fica evidente. A sua profundidade com os mosaicos em perspectiva, suas colunas, frontões e fonte e flores nos remetem imediatamente ao ambiente criado tanto na obra de Balanchine (1904-1993) quanto na obra de Walt Disney (1901-1966). Por fim, o cavalo presente no cenário de Balanchine, alude novamente a um ser da mitologia grega, o cavalo alado Pegasus.

Apesar da ausência das asas do cavalo no cenário de Balanchine (1904-1993), percebe-se a semelhança do Pegasus de Max Littman, figura 50. Sua forma, brancura e posicionamento corporal junto do céu presente na figura 46, contribuem para a semelhança. No entanto, o cavalo não se faz presente na versão de Walt Disney.

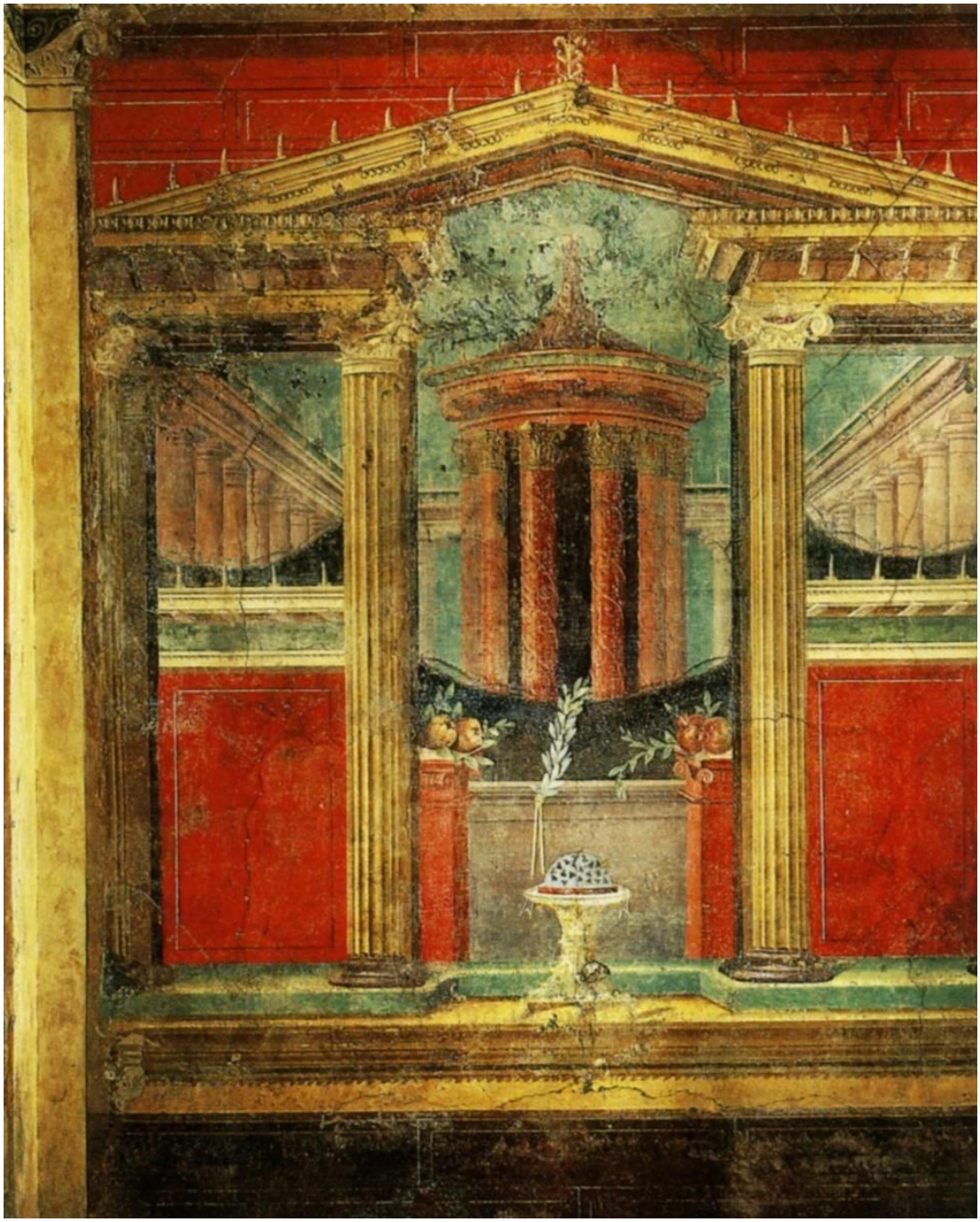


Figura 38 Villa de Fannio Sinistor em Boscoreale
Fonte: http://www.metmuseum.org

Figura 39 Pegasus de Max Littman (1910)
Fonte: commons.wikimedia.net

À vista disto, notamos que ambas as obras se voltam para um redescobrimento do mundo clássico, a qual a fonte principal é o renascimento e a sua retomada aos tesouros intelectuais e artísticos da Grécia. Elementos da obra de Sandro Botticelli aparecem presentes em ambas as versões, onde temos elementos da natureza, a passagem de tempo, a representação de uma Vênus que emerge das águas e bailarinos representando o papel de Zéfiro e Hora. Assim como a Vênus de Botticelli, toda a ação principal da obra gira em torno de suas Vênus, a sensação de movimento que a obra de Botticelli nos transmite também permanece nas obras de Balanchine e Walt Disney.

Tratando-se da apropriação de elementos e coreografias do universo da dança, como a undine de Balanchine (1904-1993), o animador russo Alexandre Alexeieff apud Cohen explana que: "é uma caricatura do ballet em que não apenas o sujeito, mas o temperamento e o humor do ballet romântico é parodiado, mas o vocabulário básico de passos e movimentos também são". Apesar de termos selecionado duas capturas de imagens de vídeo, alguns elementos conectam ambas as obras, o movimento, postura, cenário; enfim, o conjunto estético das obras no total.

A animação traz o peso e uma meta-morfologia ilimitada. A figura etérea da undine de Balanchine, que traz linguagem corporal de um despertar que começa na retração do seu corpo, é transposta para uma bailarina em corpo de hipopótamo com capacidade nata de se alongar e de se retrair a qualquer momento, que possui uma segurança corporal, com uma personalidade aonde ela já sabe que é bela e tenta parecer ainda mais deslumbrante e graciosa. O exibicionismo da undine de Disney também entra em contraste com a áurea etérea da undine de Balanchine. Neste sentido essa análise trás particularidades das obras.

De acordo com Calabrese (1985 p.38), "a perspectiva é um mecanismo capaz de fornecer duas respostas diferentes: por um lado, é um meio de dar aos corpos a possibilidade de desdobrarem-se no espaço, mas ao mesmo tempo permite que a luz se difunda no mesmo espaço". Desta maneira podemos pensar no universo de cada proposta; o de Balanchine é de fantasia, mas de certo modo nos parece mais próximo da realidade. Já no da proposta de *Fantasia*, temos a questão do tempo-espaço fantástico.

Nesse sentido, podemos citar Cohen (1992 p.174), ela expressa a questão da seguinte forma "Quando um ser humano executa um *grand jeté*[19], esse grande salto é realização triunfante da ilusão da ausência de gravidade. Quando um hipopótamo faz o mesmo é uma caricatura dessa ilusão".

A forma de dança apresentada possui camadas que se sobrepõem diferenciadas. Uma delas é o adicional de movimentos e personalidade dos animais que aparecem nos seus diversos seguimentos.

Esses movimentos, acadêmicos e animalescos, combinados e mediados pela narrativa estabelecida em cada seguimento formam uma rede de movimentos que transitam por diversas formas de dança. Assim, o desenho é um cruzamento do corpo real, bailarinos, coreógrafos, e todos fizeram parte do seu processo criativo, e animais do mundo real.

[19] Grande salto do ballet, onde ambas as pernas do bailarino se abrem no ar e ele parece flutuar.

Thomas A. Sebeok, professor de antropologia, linguística, semiótica e zoosemiótica[20], propõe que a linguagem surgiu como uma adaptação evolutiva há mais de dois milhões de anos. Antes tínhamos um sistema semiótico mudo, a fala teria aparecido como uma adaptação secundária. No entanto o resto dos animais ainda se comunicam por meio do gestual. "[...] os animais se comunicam um com os outros por meio de sinais." (SEBEOK, 1977 p. 182).

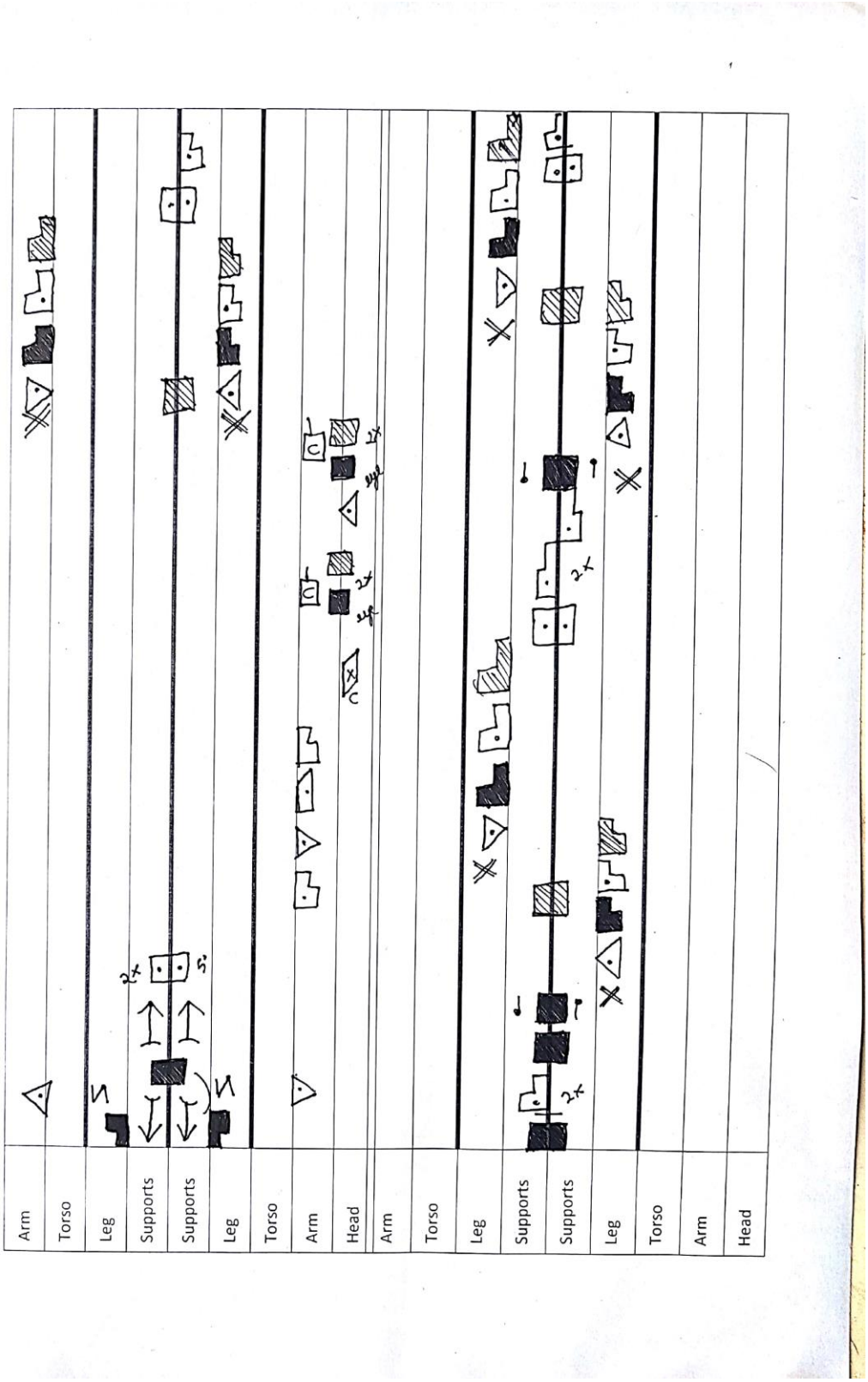
Neste sentido, podemos pensar que o gestual dos animais é próximo da linguagem da dança, pois o elemento usado para transmitir, responder e perguntar dentro desta linguagem é o gestual.

4.2.3 Labanotation – Madame Upanova

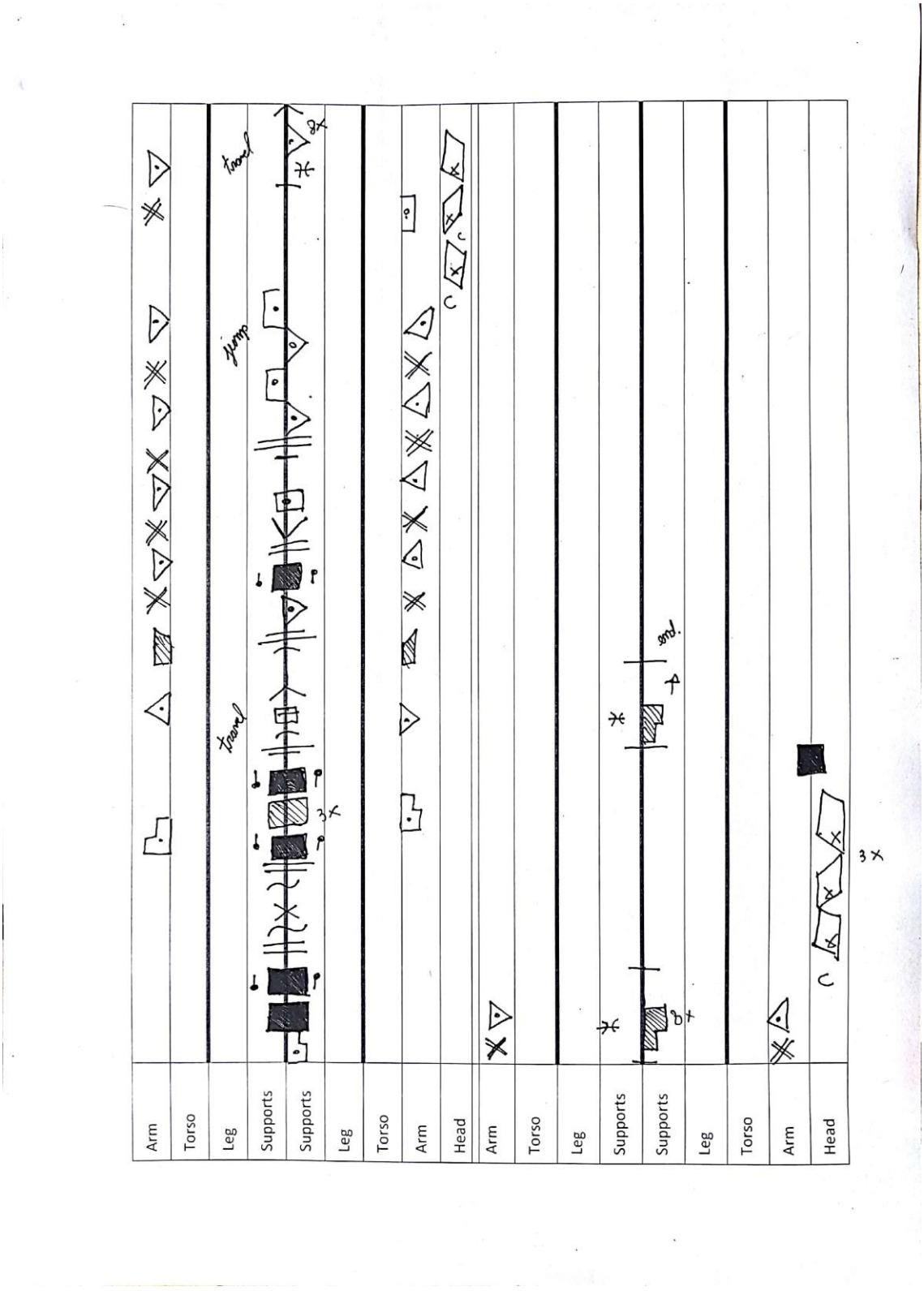
As imagens a seguir representam o trecho coreográfico da Madame Upanova em Labanotation, a fim de entender melhor a coreografia de modo visual. Sua notação coreográfica foi dividida em três partes devido a grande extensão de suas aparições.

[20] Termo para designar a semiótica focada em animais.

Labanotation 2



Labanotation 3



Labanotation 4

4.3 Sagração da Primavera / Sacre du Printemps / Rite of Spring

4.3.1 Aspectos históricos

Sagração da Primavera é um ballet vanguardista de 1913, coreografado pelo bailarino e coreógrafo Vaslav Nijinsky (1889-1950), com música de Igor Stravinsky (1882-1971), para a companhia de Sergei Diaghilev (1872-1929), o *Ballet Russe* em 1913. O espetáculo também contava com cenografia e figurinos de Nicholas Roerich. A narrativa do ballet trata sobre o Rito da Primavera, um ritual pagão que acontece quando se aproxima a estação e envolve um sacrifício; uma jovem escolhida dança até a morte para assegurar o retorno da primavera. O seu sacrifício é visto como um casamento com a divindade eslava pré-cristã, Yarilo. Deste modo, o espetáculo é dividido em dois atos: adoração da terra e o sacrifício.

Sobre a concepção da ideia do ballet, a historiadora de dança Hodson (1996 p.15) insere que:

> O compositor do balé, Igor Stravinsky, reinvidicou para si desde o início a idéia de *Sacre*, quando ele estava terminando *Firebird* em 1910. Mas uma entrevista com Roerich na imprensa de São Petersburgo e outros documentos mostram que ele já havia escrito um cenário quando Stravinsky o procurou com a proposta de um balé sobre a Rússia arcaica. O cenario de Roerich foi intitulado "O Grande Sacrifício", e aparece no segundo ato do que conhecemos como *Le Sacre du printemps*. Contrasta com o tom sombrio e grave do primeiro ato com os jogos e cerimônias vigorosas que Roerich e Stravinsky planejaram para o primeiro ato. Stravinsky marcou na partitura para o primeiro ato "Dia" e para o segunto ato "Noite", uma polaridade que é realizada em todos os aspectos na música, decoração e coreografia. (tradução livre).

Com isso, podemos observar a enorme contribuição e influência de Roerich na concepção do espetáculo. Como cenografista e figurinista a sua visão foi extremamente importante e provavelmente potencializada pelo seu passado como arqueólogo. Na figura 51, podemos observar o cenário chamado de “O Grande Sacrífício” que aparece no segundo ato do ballet.

Seguindo a proposta de Stravinsky (1882-1971)do dia e noite, o espetáculo se divide em dois atos que refletem coreográfica, cenográfica e musicalmente a proposta e o diálogo entre claro e escuro, luz e escuridão.

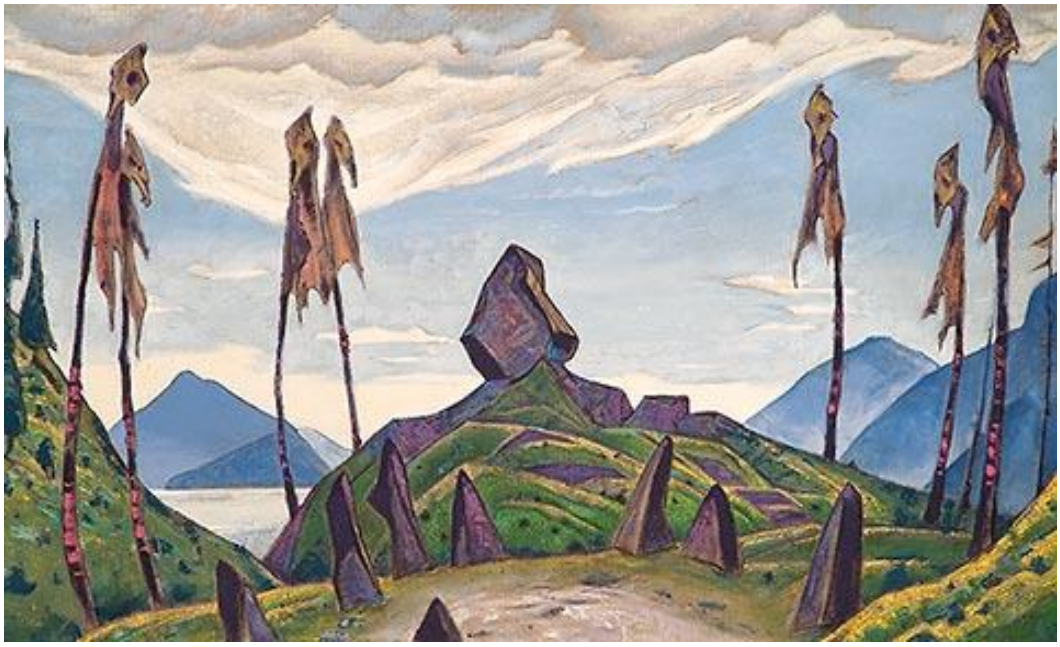


Figura 40 O Grande Sacrifício, cenário de Nicholas Roerich (1874-1947)
Fonte: ww.stageandcinema.com

Assim como *L'Après midi d'un Faun*, obra polêmica e revolucionária, a música e a coreografia estavam a frente do que era feito na época. Em ambas, Nijinsky (1889-1950), ousou fazer coreografias extremamente audaciosas e usando a técnica de forma diferente; como posições onde o centro do peso estava deslocado e usando muitos movimentos assimétricos. Apesar do conteúdo revolucionário das suas coreografias, Sacre quase caiu no esquecimento. De acordo com Anderson, foi dançada apenas oito vezes.

Diaghilev e Nijinsky (1889-1950), mais tarde entrariam em conflitos pessoais e profissionais. Quando a carreira de Nijinsky (1889-1950) declinou por conta da sua doença mental, as pessoas assumiram que a coreografia de *"Sacre du Printemps"* estava perdida.

O ballet seria recriado anos depois por Robert Joffrey, diretor responsável pelo Joffrey Ballet. Joffrey montou uma equipe composta por Millicent Hodson, Kenneth Archer e uma bailarina da companhia *Ballet Russes*. A equipe tinha por objetivo remontar a coreografia original de Nijinsky (1889-1950), a partir de desenhos como de Valentine Gross, partituras com notações e ilustrações da coreografia. Sobre os detalhes da remontagem, Anderson (1987, parte 2) insere que:

> Dois documentos revelaram-se especialmente valiosos para a reconstrução coreográfica. Uma era uma pontuação na qual Stravinsky havia escrito descrições da ação do palco acima da música. Embora, de acordo com a Sra.

> Hodson, essas notas raramente mencionam etapas de dança específicas, eles indicam o que acontece por meio de frases como "Os homens se agrupam" e “aqui eles caem no chão”.

Podemos perceber o desafio que foi montar a coreografia original, a partir de vários recortes e percepções diferentes a cerca da coreografia. No entanto, Anderson enfatiza a importância que as notas coreográficas tiveram, pois segundo ela, as notações são capazes de nos informar intenções do movimento, peso e nos proporcionar uma visão mais ampla das características coreográficas que apenas a memória não é capaz.

É enfatizado também a importância dos desenhos de Valentine Gross, que era uma estudante de arte francesa, ilustradora, pesquisadora, pintora e entusiasta de ballet na década de 1910. Sua relevância aqui deve-se aos esboços feitos por ela enquanto assistia ao espetáculo, neles temos a sua percepção da coreografia através de formas. As figuras abaixo ilustram os movimentos "flexão / queda / corrida / torção", da coreografia inicial da abertura de *Le Sacre du Printemps*, 1913.

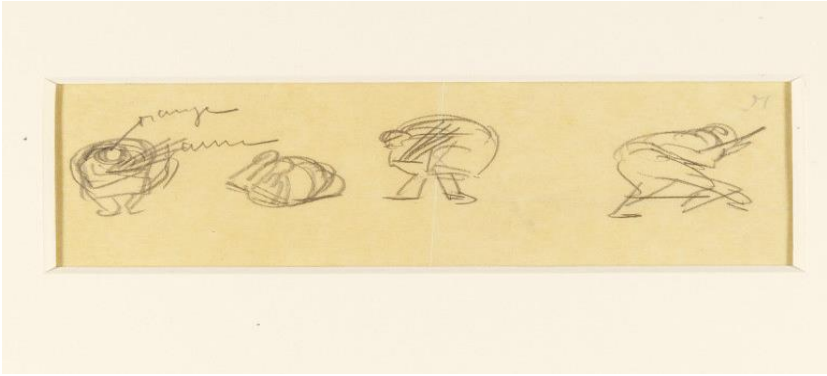


Figura 41 Desenho de Valentine Gross retratando os bailarinos em movimento na Sagração da Primavera 1913
Fonte: Arquivo Bruto Valentim (THM / 165), detido pelo Departamento de Teatro e Performance da V & A, Inglaterra.

Ao apreciarmos o espetáculo original a partir da remontagem proposta pelo Joffrey Ballet, a primeira característica perceptível é a forma como Nijinsky (1889-1950), trabalhou os movimentos de forma unidimensional, assemelhando-se uma pintura em movimento. Mesmo nas formas circulares, tão presentes em dança tribais, a sensação ainda permanece por conta da movimentação dos braços que alternam entre retenção e explosão junto da música de Stravinsky. Os movimentos capturados pelos desenhos de Valentine nos transmitem essas , energias unidimensionais proposta por Nijinsky (1889-1950).

Sobre a particularidade dos movimentos coreografados por Nijinsky (1889-1950), em especial a donzela escolhida, papel interpretado pela sua irmã Bronislava Nijinska (1891-1972), Hodson (1996 p. 2) insere que:

> Nas suas memórias Nijinska lembra que entre as telas que ele (Nijinsky) pediu que ela visse ela lembra particularmente de Idols of Ancient Russia. Roerich mostou os ídolos em madeira esculpida e brilhantemente pintados que caracterizavam os assentamentos eslavos pré-cristãos [...] Os ídolos de madeira são a fonte mais provável de Nijinsky para as posturas e gestos. Nijinsky comunicou aos dançarinos de Sacre o foco concentrado das figuras esculpidas, essa referência se torna evidente no comentário de uma crítica sobre as donzelas e os jovens no primeiro ato:
> Seus olhos têm a fixação dos ídolos de madeira, deles as bochechas são pintadas de vermelho como os vestidos; eles ficam desajeitados pesadamente, com movimentos que ainda pertecem a animais.

Figura 42 Nicholas Roerich, Idols of Ancient Russia. A pintura que Nijinsky pediu para a sua irmã olhar.
Fonte: Roerich.blogspot.com

O olhar fixo da donzela que será sacrificada é capaz de transmitir muitos sentimentos, medo, fuga, entrega e por fim sacrifício. No final, quando o seu destido é selado e seu corpo

cai, seus olhos fecham e compreendemos enão que ela se foi. O olhar acaba transmitindo mais do que o resto do corpo.

Assim como *L´après-midi d`um Faune*, a Sagração da Primavera possuía a peculiaridade de rejeitar o formalismo proposto pelo ballet clássico, uma das principais características das coreografias criadas por Nijinsky.

Como Robert Joffrey (1930-1988) aponta no documentário *Rite of Spring; Joffrey Ballet*, mesmo Nijinsky (1889-1950), sendo um bailarino com uma técnica de ballet de alto nível e sendo um dos maiores bailarinos que já existiu, ele não optava por usar a técnica do ballet como os outros coreógrafos. Ele escolhia uma nova linguagem, e isto é um dos fatores que torna a sua coreografia tão interessante e única para o seu tempo. Neste sentido, Hodson (1987 p.8) ainda explica que do ponto de vista acadêmico, Nijinsky (1889-1950), limitou a si mesmo nos seus três ballets (*La pres-middi' un faune, Jeux* e *Sacre du printemps*) ao mais simples vocabulário, basicamente consistindo em andar, correr e saltar. Porém para o ballet ele fixou uma posição de corpo básica para o corpo que tornava a execução dos passos simples em extremamente difíceis.

Sua forma revolucionária de pensar o movimento influenciou uma série de coreógrafos como Maurice Bejárt (1927-2007), Martha Graham (1894-1991), Mary Wigman (1886-1973) e Pina Bausch (1940-2009). O que ancora a narrativa é a ideia do sacrífico. De inicio pode parecer algo tribal e violento, no entanto, a partir da concepção do espetáculo, podemos perceber que é algo além. Millicent Hodson vem explicar que o que proporciona significado para o ballet é o sacrifício, a ideia é que há um casamento entre essa jovem da tribo e o deus do Sol. A jovem dança com o proposito de que o seu sacrifico salve a terra. Desta forma, não é possível ver o sacrifício como algo primitivo e brutal mas sim uma expressão de fé, que uma atitude humana pode ter um impacto sobre um deus.

4.3.2 A Sagração em Fantasia*:* análise dos subsegmentos

O desenho da Walt Disney Studio propõe uma sagração da primavera ao representar a história da evolução da vida na terra através da teoria evolucionista, esta que propõe que o processo de desaparecimento ou surgimento de novas espécies passa pela variabilidade genética. É um processo lento, porém o desenho mostra e acompanha esse processo de evolução seguindo a música de Stravinsky (1882-1971). O tom cômico presente em certos momentos dos outros seguimentos de Fantasia (1940) desaparece nessa releitura de sagração.

O segmento se subdivide da seguinte forma: viagem pelo espaço, vulcões, a vida submarina, pterodactyls, vida em família, luta, trek (mudança) e terremoto. A fim de um melhor entendimento de cada seguimento e a sua relação com o espetáculo, os veremos separadamente.

Apesar de em um primeiro momento parecer uma proposta distante do ballet de Nijinsky (1889-1950), temos a semelhança da ideia de sacrifício como ponto inicial, sobre esta semelhança Culhane (1987 p. 108) explica que:

> À medida que Walt mostrava mais e mais entusiasmo com a sequência pré-histórica de Sagração, cuja coreografia dizia a respeito do sacrifício ritual de uma donzela, Stokowski dizia: "Talvez pudéssemos de alguma forma manter a ideia de sacrifício. A selva está cheia de sacrifício, animais predando uns aos outros, é a vida [..] Disney respondeu entusiasticamente a sugestão "Nós poderíamos ter uma batalha e construí-la até o clímax. É a luta pela vida".

Em vista disso, as obras aparentemente distantes se unem pelo vínculo do sacrifício. Além deste vínculo principal é possível inserir o vocabulário coreográfico reduzido proposto por Nijinsky (1889-1950): andar, correr e saltar; pois é praticamente o vocabulário corporal natural dos dinossauros.

Outro aspecto que notamos é a ideia de não ser um sacrifício que passa pela brutalidade, mas sim de um sacrifício por algo maior. No caso do ballet a expressão de fé e no desenho pela evolução.

Por compartilharem um viés artístico revolucionário e a ideia em comum do sacrifício do ballet de Nijinsky (1889-1950); utilizando a mesma música composta por Stravinsky (1882-1971) e contando também com o compositor participando dos bastidores (figura 54). A releitura proposta por Disney em Fantasia (1940) tem mais elementos semelhantes ao do ballet do que acreditávamos inicialmente. Desse modo, vamos analisar detalhadamente a subdivisão do desenho, a fim de apurar os demais aspectos que possam ter passado despercebidos neste primeiro momento de apreciação. A análise se baseia nas características apresentadas da Sagração da Primavera de Nijinsky, comparadas com a releitura proposta por Walt Disney (1901-1966).

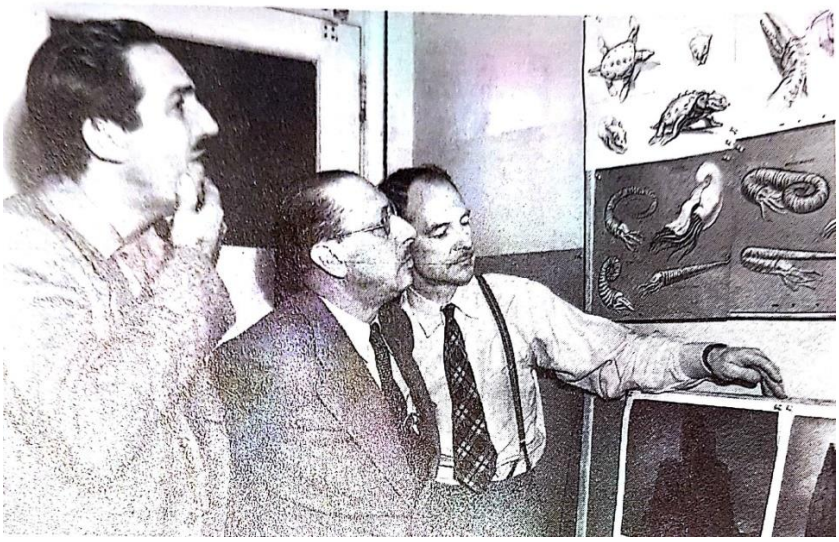


Figura 43 Stravinsky e Walt Disney observando os sketches criados por Bill Roberts para o segmento Sagração da Primavera
Fonte: Walt Disney´s Fantasia (1987 p.110)

a) Trip trough space e volcanoes

O desenho volta a anos atrás, logo vemos o espaço e uma galáxia distante. O som do fagote combinado as imagens propostas no desenho nos passam sentimento de solidão. O espaço nos apresenta planetas, poeira estelar, estrelas e nébulas diversas; então nos aproximamos do planeta Terra. Um elemento que chama a atenção são os vulcões, por terem sidos desenhados de forma a se assemelhar aos chapéus usados pelo grupo de jovens do ballet (figura 55). A paleta de cores da cena colabora com a ideia da aproximação estética. Seguindo os mesmos acentos musicais, os vulcões explodem em erupção de forma intensa, como os movimentos feitos pelo grupo de homens jovens da tribo. A disposição semicircular em que os vulcões se encontram, assemelha-se com a forma circular de certo momento da coreografia.

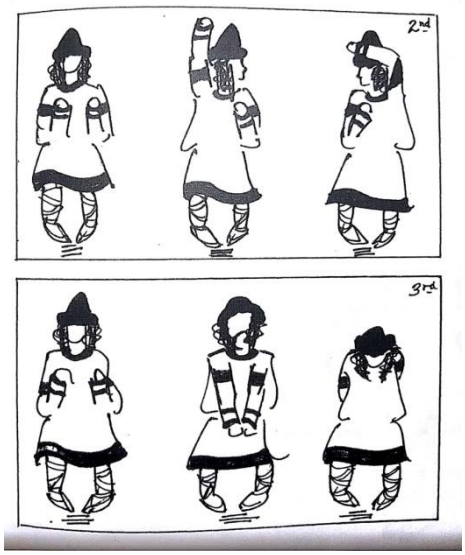


Figura 44 Desenho de Vera Krassoskaya para a coreografia do grupo de jovens homens
Fonte: Nijinsky´s crime against grace

Figura 45 Vulcões de Fantasia (1940) que possuem a mesma intensidade e intenção de movimento
Fonte: Fantasia (1940)

Outra característica semelhante a se ressaltar neste momento é a intenção do movimento, este que varia entre tensão e explosão. Os braços do grupo de homens do espetáculo são o ápice do movimento explosivo do resto do corpo que acontece de forma verticalizada.

Os vulcões possuem tensão semelhante, sabemos que eles vão entrar em erupção a qualquer instante por conta da tensão que o borbulhar transmite. Mas assim como os braços do grupo de homens, eles entram em êxtase no momento exato da música. Assim, a fluência, o peso e as suas intenções de movimento são semelhantes, como podemos observar na figura 57.

Figura 46 A sequência de movimento da coreografia e dos vulcões de Fantasia (1940)
Fonte: A autora

O planeta borbulha, a forma como está sendo necessário o caos para futuramente ter vida na Terra nos remete a frase de Nietzche: “é necessário ter o caos dentro de si para gerar uma estrela dançante”; e à narrativa do espetáculo de Nijinsky. onde o sacrifício e o ambiente caótico que ele gera é necessário para que a primavera retorne.

Por fim, a água surge colocando um fim no borbulhar dos vulcões. Aqui podemos notar o contraste proposto por Stravinsky, dia e noite, colocando dois elementos opostos como água e fogo.

Outra leitura possível neste momento é o fogo, com sua natureza selvagem. fazendo paralelo com os vulcões e com a coreografia de Nijinsky (1889-1950). Enquanto a água, com os movimentos mais leves e fluidos, age como a coreografia das mulheres que não demonstram a mesma natureza coreográfica, energética e agressiva que os homens

apresentam. A água no desenho também não se mostra tão destrutiva quanto o fogo, pelo contrário, no momento final ela surge para anunciar o recomeço da vida.

b) Undersea life and growth

Viagem submersa, criaturas unicelulares aparecem em movimentos circulares, elas dançam e se multiplicam. Temos então uma passagem de tempo sinalizada por uma fumaça negra e novas criaturas aparecem; a cada passagem da fumaça negra novos seres surgem. A fumaça remete a uma ideia de iluminação cênica que conduz os atos seguintes. O peso dos seres é leve, sua fluência é fluida e o seu espaço é fluido.

c) Pterodactyls

Novamente uma passagem de tempo acontece e podemos observar braquiossauros a se alimentar em um lago. Os seus movimentos lânguidos na água acompanham a música, os movimentos das nadadeiras dos *proganochelys* e dos *polypeterus* remetem aos *pas couru* feitos na coreografia de Nijinsky (1889-1950) e o respirar dos animais na superfície, aos braços flexionados levantados em plano alto que percorrem quase todo o espetáculo. São movimentos constantes e repetitivos em ambas as propostas de Sagração.

Os *pterodactyls* espreitam a cena em meio a pedras, existe uma nítida mudança da paleta de cores de claro para escuro nesse momento. Essa mudança sugere uma representação de noite.

A ideia do sacrifício se torna contínua durante o desenho, sendo exaltado nas sequências que enfatizam uma cadeia alimentar. A ideia fica explícita quando o *pterodactyl* de caçador passa a ser presa e por fim devorado.

d) Family life

Neste momento surgem espécies diferentes de dinossauros em suas manadas, esse fato nos lembra a uma ideia de família e cadeia alimentar. Apesar de serem criaturas pesadas e de certa forma brutais, seus movimentos são retratados com peso controlado e suave. A música nesse instante impera uma atmosfera de harmonia.

e) Fight / treck /earthquake

Escolhemos sintetizar as três últimas partes do seguimento e analisa-las juntas, conforme a sua ordem sequencial e seu desencadeamento final, a destruição. Culhane (1987 p.107) descreve esta parte do seguimento da seguinte forma:

> Survival of the fittest. Stegosaurus was more that twice as big as na elephant and wore a heavy coat of scales, almost like a suit armor. There were four huge spikes at the tipo of his powerful tail. He is attacked by Tyranossauros Rex [...] Volcaneous rumble, warning of changes that will take place on Earth.

Culhane enfatiza o ambiente caótico, a exuberância dos dinossauros e a sua luta pela vida. De certo modo, a brutalidade do conflito é um prelúdio do que está por vir. As primeiras semelhanças perceptíveis são o cenário e as paletas de cores utilizadas fazendo referencias ao cenário de Roerich, denominado "O Grande Sacrifício". Tons de cinza, a grama verde, o ênfoque no céu e a escala de cores colaboram nessa ligação.

Ao comparar as características narrativas presentes no desenho com as do ballet, percebemos o t*yranossauros rex* como uma alegoria para os demais membros da tribo eslava arcaica. Já na coreografia de Nijinsky (1889-1950), temos jovem a jovem sendo persuadida ao sacrifício em toda a sequência final, como representado na imagem 58.

Figura 47 Paralelo entre a parte final das duas versões
Fonte: A autora

O s*tegosaurus* representa a jovem sacrificada pelo seu povo, ela permanece com olhar concentrado e fixo como os ídolos eslavos pré-cristãos. Seu olhar não passa tranquilidade, passa uma atmosfera de tensão, encurralada e sem saída como o *stegossaurus* de *Fantasia*.

Desta forma, a sequência final do desenho pode ser lida como "O Grande Sacrifício". Após lutar e dançar, a jovem sucumbe ao seu destino, os que a cercavam agora a levantam como uma grande oferenda. O s*tegossaurus* sofre o mesmo destino da jovem, enquanto o restante dos dinossauros parecem exaustos e caminham em procissão em busca de vida.

O Sol, Yarilo, tem destaque na abertura dessa cena, logo em seguida um eclipse acontece bloqueando a luz, remetendo à noite. Um terremoto acontece, a terra treme como os membros inferiores da jovem que dança até a morte em sacrifício a Yarilo e a primavera retorna. No desenho, após o grande sacrifício de todos, a vida recomeça.

No segundo momento, é notória a presença de elementos do espetáculo cênico: a referência ao dia e a noite, a sobrevivência e o sacrifício necessário para que a vida continue. Este último em uma alegoria distinta, no entanto semelhante na essência.

Nesse momento também existe aproximação nas intenções de movimentos. Na sequência final, a jovem e o dinossauro possuem movimentos carregados de tensão, medo e luta. Em ambos os universos, o sacrifício das personagens é importante e necessário para a que a vida continue.

Ao analisarmos como o espetáculo se constrói, percebemos que a destruição e o caos não significam necessariamente a morte, o fim, ou algo que represente a nulidade. Ela é antes de tudo uma possibilidade de criação e recriação em um ciclo eterno, incerto e desesperador. Em breves momentos de calmaria, o caos nos brinda com uma aparente sensação de ordem que pode durar um segundo, ou milhares de anos, lapso temporal irrelevante perante o universo. Inversamente, é também irrelevante o poder desse caos diante do regozijo da criação mesmo que em um breve espaço de tempo.

4.4 Comparação entre os três segmentos

Ao compararmos o resultado de todo esse processo criativo envolvendo o corpo real, corpo imaginário, coreografias que se materializaram no mundo real e coreografias que são releituras destas. Podemos notar semelhanças, como o cuidado com o movimento expressivo não fluir apenas com a intenção de manter a cena acontecendo, mas sim a intenção de comunicar, de dialogar.

Ao observarmos o leque de semelhanças que os desenhos animados inspirados em espetáculos ou coreografias que já pré-existiam, como em a *Dança das Horas*, *Sagração da Primavera*, *Undine* e *O Quebra-Nozes*. Podemos ver que eles oferecem elementos diversos do universo da arte da dança como o cenário, figurino, música, objetos cênicos, enredo e interpretação, que sofrem obviamente uma releitura para serem transpostos para o universo imaginário. Esses desdobramentos ainda carregam a essência da sua inspiração, como observado em *Sagração da Primavera*.

Na suíte do *Quebra-Nozes* tivemos a ausência do Reino dos Doces do segundo ato, no entanto, ele foi completamente reimaginado para um Reino da Natureza. A Fada Açucarada, que era única, foi trocada por várias fadas. Estas eram responsáveis pela Natureza, assim como a Fada Açucarada é responsável pelo Reino dos Doces. Um outro detalhe de destaque é a forma verticalizada das fadas, o que torna o porte delas semelhante ao das bailarinas de ballet clássico. Além das posições e movimentos dos seus braços, que transitam entre primeira, segunda e quinta posições de forma leve e harmônica.

Elementos coreográficos como os figurinos da *Dança Árabe* se mantiveram, porém, reconfigurados na forma de peixe; os tecidos foram repensados como barbatanas e a maquiagem cênica compondo o tom necessário para a personagem. A forma que os peixes se movimentavam também remetem a coreografia do ballet de repertório que é marcada por movimentos sinuosos e serpenteados, mantendo assim a intenção coreográfica.

Do mesmo modo o figurino do *Trepak*, a dança tradicional ucraniana, foi recriados na animação como flores. Muito da coreografia original se mantém como os grandes saltos, os *grand pliès*, o tempo musical que pede movimentos explosivos e até os desenhos coreográficos. Além da mudança continua entre plano alto e baixo.

O segmento de *A Dança das Horas* que se baseia na parte do ballet de *La Gioconda* manteve com fidelidade a questão das passagens de um dia e a sua luta com a noite. No entanto a coreografia que é referência direta para desenhos coreográficos e roteiro é de *Undine* de George Balanchine (1904-1983) que apesar de não estar envolvido declaradamente, participava dos bastidores da produção mantendo de certa forma uma influência.

Hyacinth Hippo entra em cena igual a bailarina Vera Zorina, e a coreografia segue pelas mesmas passagens coreográficas. A técnica dos animais é nitidamente o ballet clássico, sua movimentação e o temperamento do ballet romântico deixam bem clara as semelhanças e demais alusões. Em passagens como o *pas de deux* entre a rinoceronte e o crocodilo, ou o comportamento das avestruzes que se movimentam como um corpo de baile notamos que se

trata de técnica e formação de ballet clássico acadêmico. A Fluência dos animais é controlada e a sensação de movimento tem intenção de parecer leve.

Enquanto os humanos que dançam mantêm a personalidade de seu personagem em cena, para os animais parece quase impossível manter-se no personagem. É possível notar que mesmo por trás da representação, eles ainda são animais. Por mais que ora tenham comportamentos humanos, sua natureza original fica clara. No entanto se esforçam para tal transmitir essa humanidade, pois parecem saber que estão sendo observados e querem ser observados.

Apesar do movimento do animal ser expressivo ele não possui o mesmo nível de complexidade humano, no entanto é ainda sim expressivo no caso de Fantasia (1940). Neste sentido, podemos inserir Suzanne Langer apud Williams (2004 p.20) quando ela nos diz que: "se um ato expressivo é realizado sem compulsão interior momentânea, não é mais auto-expressivo em um sentido lógico". Eles estabelecem e fortalecem a comunicação social em parte pela manifestação corporal. Sendo assim os movimentos do universo da dança e do ballet clássico combinados a movimentos naturais dos animais são associados e mediados pela narrativa do que é proposto; dialogam com o mundo real mas se constroem fora dele. No entanto, a conexão permanece e a ponte que faz a conexão é o movimento.

Deste modo, é possível notar que as coreografias foram mediadas e reconstruídas dentro do universo imaginário, onde os desdobramentos criativos possibilitaram um processo de construção que une real e imaginário. Novamente a conexão estabelecida entre real e imaginário já era feita por Merce Cunningham (1919-2009). Porém, no processo dele, o que ficava mais evidente para nós era o real ao invés do virtual. No caso do desenho temos o processo mais no imaginário que no real. Temos dois lados de uma mesma moeda, porém em cada um vemos um lado diferente, sabemos que é a mesma moeda por conta do diálogo estabelecido que em ambos é: real e virtual.

Outro exemplo que pode ser anexado a essa ideia é a remontagem de Sagração, cuja principal fonte foram relatos de bailarinos que a dançaram, mas também desenhos feitos por Valentine Gross-Hugo, que conseguiu captar a ideia proposta de movimento do coreógrafo Vaslav Nijinsky (1889-1950). A coreografia original existiu e se perdeu, contudo, pedaços dela sobreviveram captados por desenhos que por sua vez retornaram como referência principal para a sua recriação; assim, real para imaginário e imaginário para o real. Essa maneira de enxergar a dança em diferentes mundos e em diferentes planos se trata de uma proposta contemporânea de entender a dança em configurações diversas.

A conexão entre dança e tecnologia, que é tratada na primeira parte da dissertação, se reflete por toda a pesquisa. Pois, os desenhos animados possuem movimentos que buscam comunicar, eles dançam. Uma vez que surgem e permanecem conectados ao mundo real, existem como desdobramento da nossa criatividade e imaginação, e assim parte de nós.

Desta forma, a dança mergulhada no universo tecnológico, ao dialogar com si mesma de forma real e virtual, amplia as possibilidades enquanto fazer artístico, criando um diálogo entre os corpos reais e imaginários, gerando releituras de dança que nos fazem refletir sobre os desdobramentos que podem ser criados em um mundo imaginário. Isso nos faz refletir que talvez o corpo humano não seja o limite para a dança enquanto manifestação, parte dele é, mas não necessariamente termina nele. A fim de exemplo temos o trabalho do grupo brasileiro Cena 11 e do coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009).

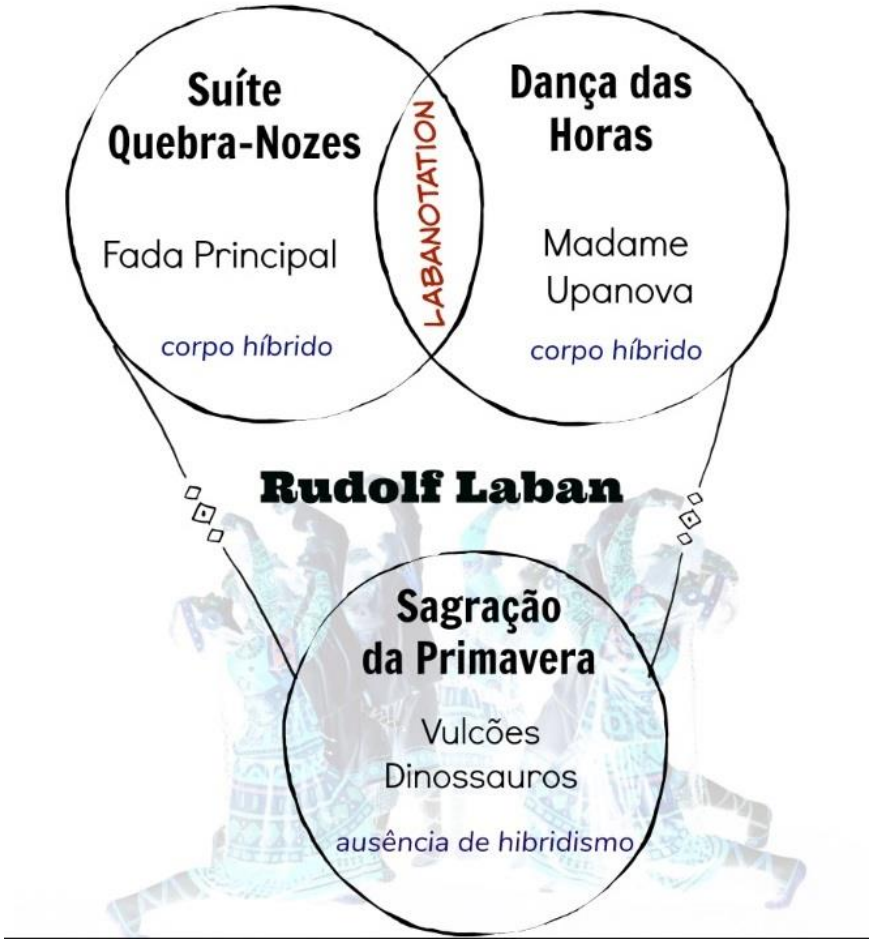
Pudemos notar que o espaço do desenho é sempre flexível. No caso de Fantasia (1940), ele permanece constante por conta de sua natureza fantástica que não pretende ser realista, mas sim possuir um universo dinâmico e comunicativo. As ações corporais, contrair, flexionar e extensão intensa aparecem continuamente pela natureza maleável dos corpos imaginários, que possuem como referência o animal e o humano. Saltar, flutuar e torcer surgem de forma constante nos três segmentos.

Podemos observar nas Labanotations 5, 6, 7 e 8, círculos azuis. Esses círculos representam todas as vezes em que os personagens sobem e descem, ou descem para em seguida subir e mover os pés em quinta posição. Dependendo de onde está a coluna, sobem braços ou o torso. O que queremos evidenciar aqui é o subir e descer que aparece em várias partes do corpo, mas também evidencia o espaço flexível, a elasticidade dos corpos imaginários e o corpo que quase não sofre influência da gravidade.

Os retângulos verdes evidenciam todos os braços. Nos dois seguimentos que tiveram labanotation, foi observada a clareza do uso da técnica clássica e a sua fluidez. Por sua vez, o retângulo vermelho nos permite ver algo em comum que aparece nos três seguimentos analisados. Movimento onde o corpo inteiro flui como um bloco, seja para a direção que for.

Pode-se indagar “Por quê o seguimento da Sagração não aparece em Labanotation?” A resposta é: por conta da sua temática de criação do universo e do mundo, fazendo com que não se tenha um protagonista principal como nos outros dois, não permitindo fazer uma transcrição que tenha coesão. Outra questão levantada é a falta do lado humano na Sagração, esse lado que foi apresentado em *Dança das Horas* e na *suíte Quebra-Nozes* através dos animais híbridos. Os dinossauros se comportam como dinossauros, no entanto a sua movimentação é em bloco como no retângulo vermelho e as semelhanças se dão pela

narrativa e intenção do movimento, como no caso dos vulcões. O esquema 2 esclarece melhor que personagens foram escolhidos de cada segmento e qual possui hibridismo e quais não possuem.

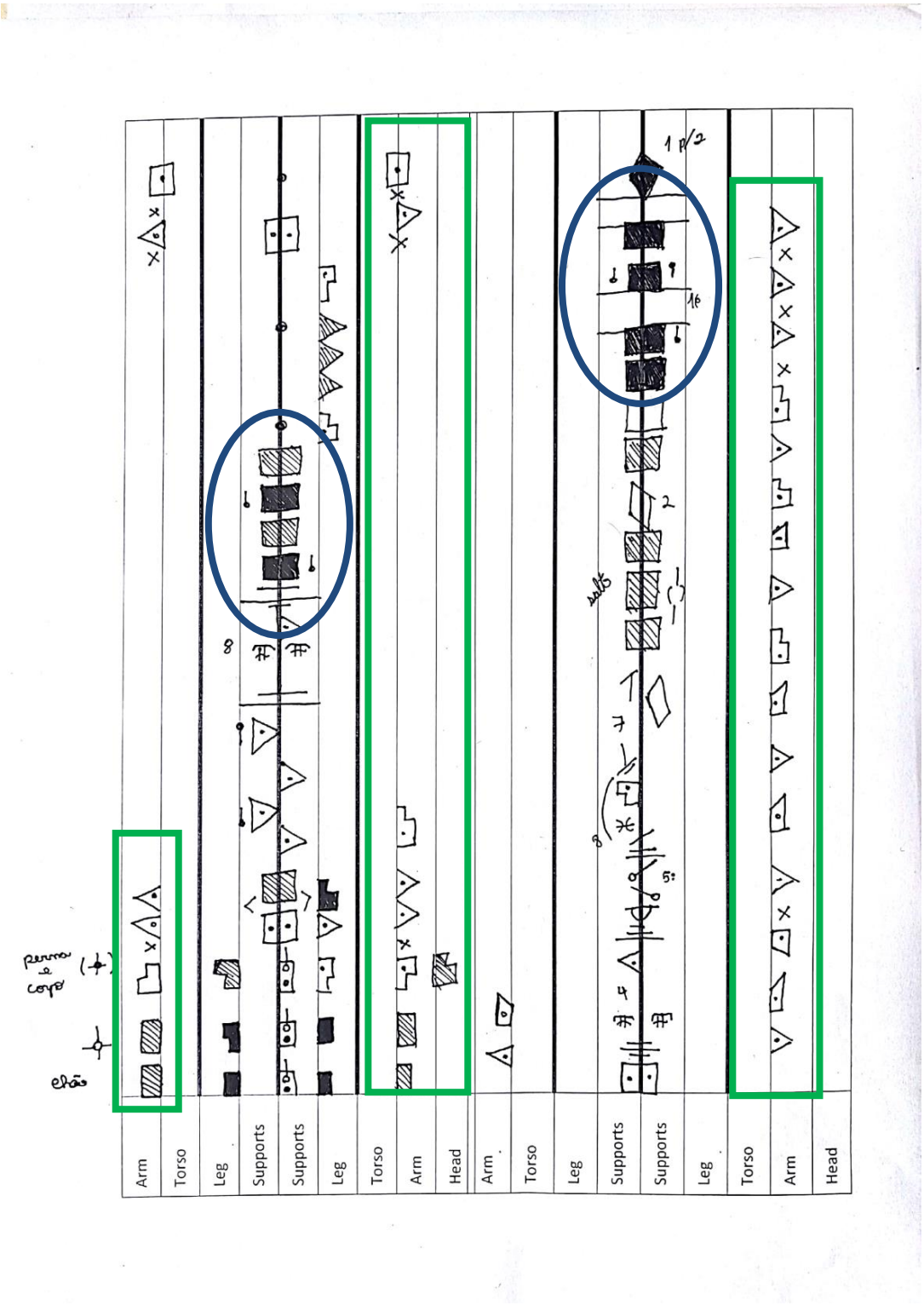


Esquema 2 : Divisão da Análise
Fonte: A autora

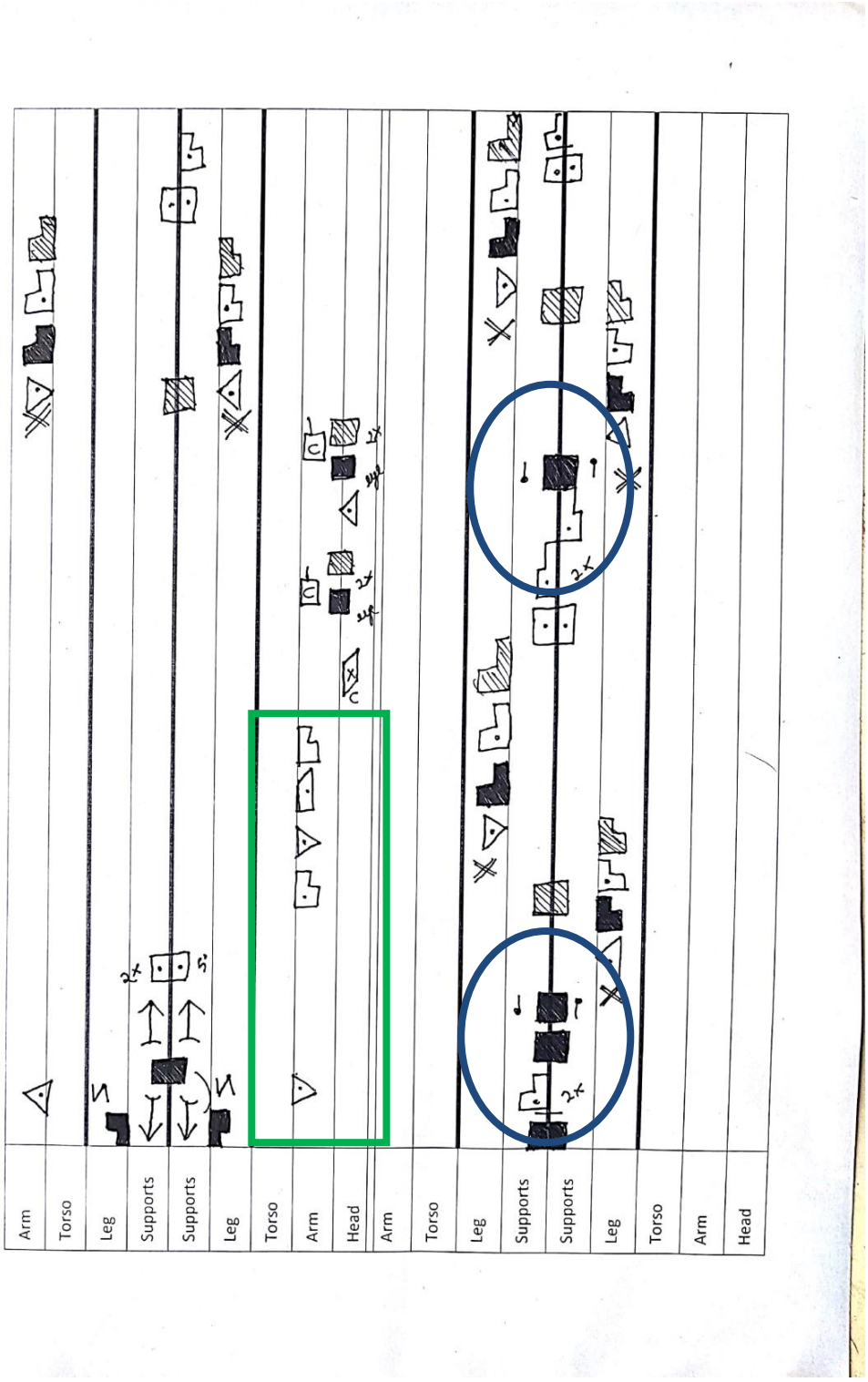
Podemos notar em relação ao tempo, que por conta do espaço flexível, ele também se torna elástico se tornando quase impossível determinar a sua natureza contínua em decorrência da sua oscilação originada na natureza cinematográfica. Em *Sagração*, a releitura se passa principalmente na pré-história e mantém as marcações de tempo em constante mudança assim como a coreografia de Nijinsky (1889-1950). Os vulcões ocupam o lugar do grupo de jovens do início do primeiro ato e as erupções acontecem no mesmo tempo do movimento dos braços. Outro detalhe particular que distingue esse dos outros é o ar de

seriedade, sem a atmosfera cômica que permeava os outros dois seguimentos, o ar se torna dramático e quase documental.

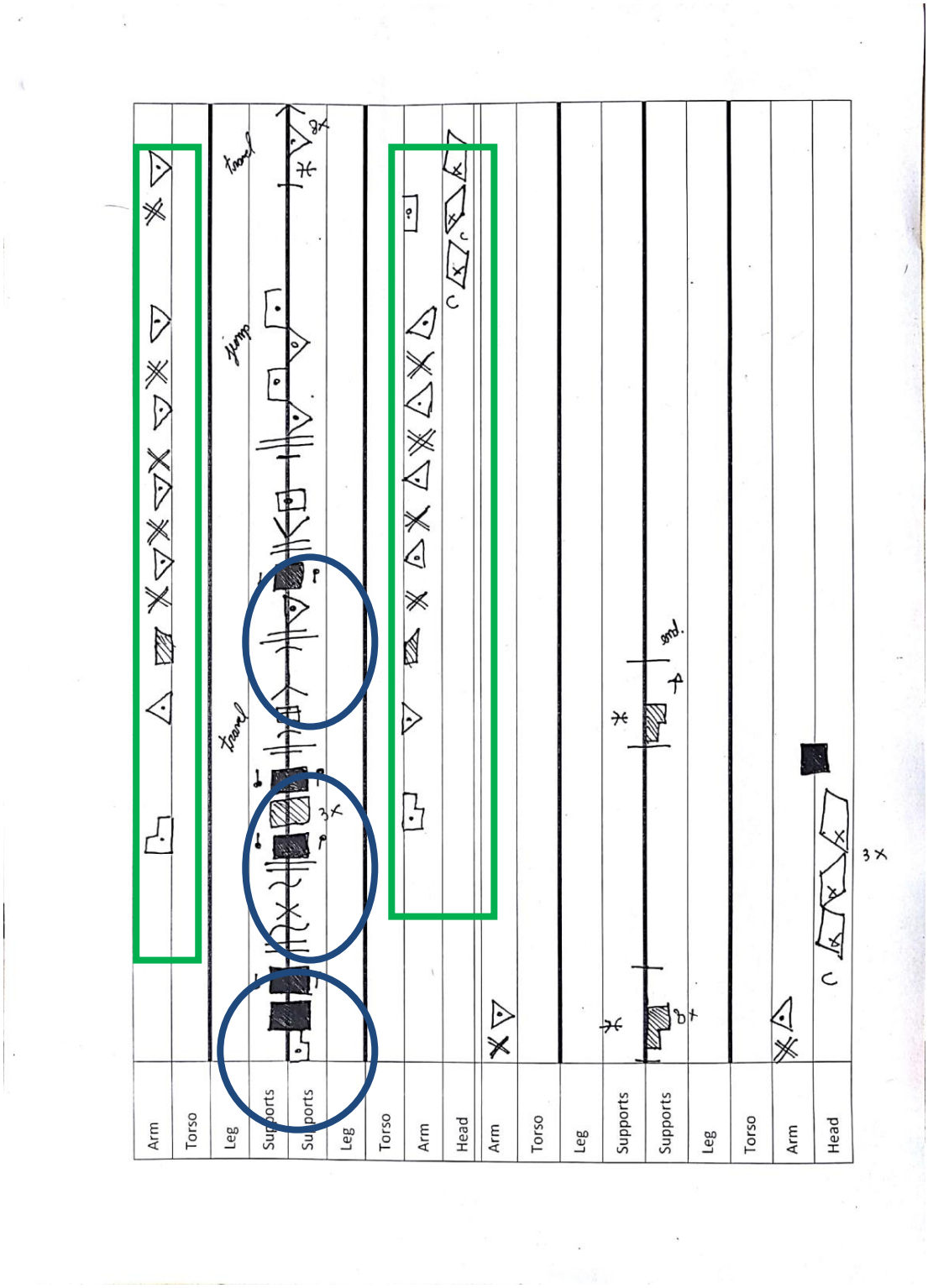
Desta maneira, podemos observar a forma como o corpo real influencia o corpo imaginário. Em o *Quebra-Nozes,* a técnica clássica do corpo real se manteve, oque nos permitiu reconhecer as referências ao universo real constantemente. Na *Dança das Horas* tivemos bailarinas envolvidas no processo criativo dos cartunistas e atores como Bela Lugosi como referência corporal e gestual para Ben Alligator. Em *Sagração* é notável que se trata de uma expansão da realidade.



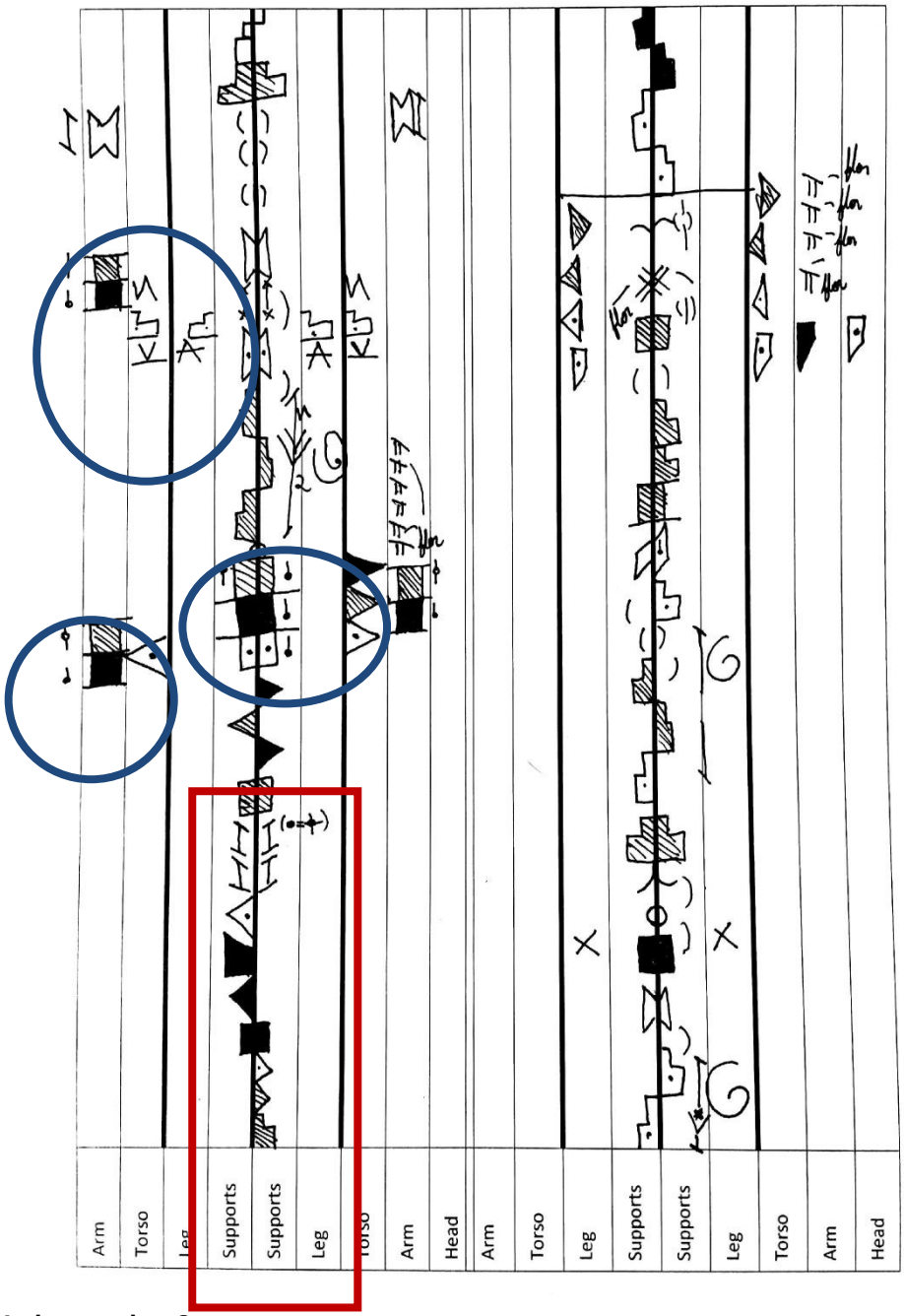
Labanotation 5



Labanotation 6



Labanotation 7



Labanotation 8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as ligações que conectam o desenho Fantasia (1940), com o mundo real podemos citar o corpo, movimento e a tecnologia. Esta última é responsável por conectar o real e o imaginário, estabelecendo relações culturais e estéticas. Levando em conta o que foi exposto no capítulo um, a relação da tecnologia com o corpo atualmente é tão intensa que o atravessa e o transforma. O constante fluxo de informações deixa o corpo sempre em estado de transformação, como disse Helena Katz. Assim, tecnologia ajuda a construir pontes entre forma de arte, expandindo as possibilidades de expressar ideias.

É notável que desde a dança moderna, o vocabulário tradicional da dança vem sendo quebrado e reconstruído, permitindo novas possibilidades em processos criativos e no pensar do que é a dança dentro desse novo universo de novas perspectivas. Nas palavras de Graham: "A vida hoje é nervosa, aguda e em zigue zague. É isso o que proponho também para a minha dança". Ou seja, ao mesmo tempo em que ela observava as mudanças no mundo ela também observava a mudança em si mesma, nas suas experiências internas dentro das mudanças externas. E ela não foi a única, Loie Fuller (1862-1928) veio com sua famosa performance de véus, Alwin Nikolais e seus experimentos, as coreografias inusitadas e vanguardistas do Judson Dance Theather, Merce Cunningham (1919-2009) e mais recentemente a companhia brasileira Cena 11.

Deste modo, a dança construída por este corpo é uma dança que dialoga e fruto dos questionamentos que surgem a partir da oscilação, pois ela absorve os conceitos de onde surge. Se expressar artisticamente nesse mundo em constante transição que implica em um homem em oscilação, como propõe Vattimo, implica também em uma nova forma de pensar/ fazer dança.

Dado o exposto, percebe-se que descobrir novas formas de se expressar através do movimento para melhor transmitir essa inconstância que a modernidade líquida propõe, era necessário. Incitar, experimentar além do que o que já estava sendo feito, explorar.

Nesse sentido, entre os artistas a liderar novos questionamentos e exploração, destacamos Merce Cunningham (1919-2009), ele se negou a continuar a tradição de enredo de espetáculos, ou de personagens tão tradicionais na dança clássica. Ele procurava novas maneiras de combinar e ordenar movimentos, testando novas tecnologias de captura que tinham como objetivo expandir a realidade da dança, propondo uma nova extensão de corpo do espaço real para o virtual. Ele acreditava que o corpo e espaço que conhecemos não deveriam ser fatores limitantes para a dança. Ele propunha que a dança poderia existir e se

expandir além da fronteira do que conhecemos como dança, espaço e corpo, nas palavras do próprio "abrir possibilidades inexploradas"

Suas coreografias mudaram o campo de atuação tradicional da dança, mudou a maneira de pensar o espaço e deixou o significado da dança em aberto. Como o próprio Cunningham gostava de comentar a respeito de seus trabalhos: "além da imaginação". Ele gostava de dilatar a coreografia além do que a mente humana poderia aguentar. Por que o limite do corpo humano no tempo e espaço real deveria ser um limite para a dança?

Portanto, inspirados no trabalho criativo de Cunningham (1919-2009) e as suas inquietações no seu fazer dança, este trabalho propôs analisar a dança dentro dos desenhos animados, acreditando que o desenho animado e seus corpos imagéticos poderiam sim ser uma extensão e expansão da realidade como Cunningham (1919-2009) acreditava. Isso através do pensamento de que a tecnologia poderia nos permitir essa possibilidade, expandindo o corpo para além de si mesmo e repensando o espaço para além do que conhecemos.

Uma vez que seus processos criativos envolveram bailarinos reais e coreografias reais, pensamos no desenho Fantasia (1940) como também uma expansão da realidade, ja que sua criação partiu do real para o imaginário. Os segmentos escolhidos suíte *Quebra-Nozes*, *A Dança das Horas* e *Sagração*, possuem as suas respectivas coreografias e elementos cênicos característicos que exemplificam bem a ideia de partir do real para o imaginário e por isso foram selecionados para a análise.

Personagens como a avestruz Madame Upanova e Hyacinth Hippo do segmento *A Dança das Horas*, são extensões de seus corpos reais, Irina Baronova e Vera Zorina respectivamente. A postura em que elas se apresentam e representam no desenho confirmam, agem como se soubesse estar sendo observadas e como se estivessem de fato em um palco no mundo real assim como os outros bailarinos da cena, assim como bailarinos se comportam em um Espaço real. A narrativa e dramaticidade do ballet clássico se encontram ali no universo imaginário de Fantasia (1940).

Aqui podemos responder uma das perguntas que nos guiaram nesse percurso: O que a relação do corpo dos bailarinos transmutados em corpos imagéticos animalescos tem a nos dizer?

Eles nos permitem refletir sobre a relação do homem e animal ao longo da história, uma relação próxima, que permitiu aos homens pré-históricos terem subsídios para a sua existência, servindo inclusive como referência em rituais como observamos o hibridismo na figura 11 *Trois- Frères.*

Em relação a movimento, homem e animal apresentam qualidades semelhantes, mas enquanto animais escolhem o seu esforço por instinto, como por exemplo, o esforço no sentido da autopreservação, o homem faz escolhas não totalmente inconscientes ultrapassando a sua necessidade de sobrevivência. Em Fantasia (1940), o hibridismo nos permite pensar como os movimentos e intenções de movimento entre homem e animal são semelhantes e em como ambos se influenciam.

A influência dos animais permanece presente desde a pré-história influenciando a criação de obras onde eles aparecem como referência, para movimento ou metáforas, dentre a sua influência podemos destacar a sua presença no imaginário em obras como os ballets *O Lago dos Cisnes*, *Pássaro de Fogo*, *Diana e Actaeon*, os contos de fada dos irmãos Grimm, mitos como o *Minotauro* e o desenho Fantasia (1940).

Sobre hibridismo entre real e imaginário, o segmento suíte *Quebra-Nozes* mesmo onde não podemos ter a clareza de a quem pertenceu de fato o corpo legítimo, pela coreografia real fazer parte de um ballet de repertório o movimento do desenho faz o papel de linkar o real e o imaginário. Sendo assim, não precisamos ter acesso ao corpo autêntico que inspirou os cogumelos da dança chinesa ou aos cravos e rosas do *Trepak*. A coreografia faz a conexão que nos permite ter acesso não a apenas uma, mas a vários bailarinos de companhias ao redor do mundo que dançam ainda a mesma coreografia do ballet de repertório. Os figurinos e demais elementos cênicos entram para reforçar a conexão do desenho com o segundo ato do *Quebra-Nozes* e assim por diante.

Neste sentido, as coreografias presentes dentro do desenho Fantasia (1940) não estão aleatórias e sem propósito, não são simplesmente encaixadas no enredo. Os movimentos possuem sentido, uma ideia e uma ligação com a realidade.

A expansão da realidade nesses dois casos aparece de forma clara se relacionando com a ideia proposta por Cunningham (2014 p.15): “o espaço poderia ser constantemente fluido, em vez de espaço fixo”. O desenho abre essa possibilidade onde os cortes e a câmera mantém o espaço fluido nos apresentando diversos ângulos da coreografia “se não há pontos fixos, todos os pontos são interessantes” (2014 p.16). Em *Sagração da Primavera*, não temos uma conexão clara entre corpo real e imaginário, no entanto a narrativa e intenções de movimentações fazem essa conexão.

A ausência de corpos híbridos nos faz refletir que para ser dança o hibridismo se faz ainda necessário para estar dentro das categorias de análises propostas dentro das teorias de Laban (1879-1958). Pois ele propõe em *Domínio do Movimento,* espaço, peso, tempo e

fluência estão antes de tudo “associados a faculdades humanas”. Logo, precisa ser híbrido humano, não pode ser somente animal, precisa ser animal-humano.

Em virtude do que foi mencionado, a labanotation se encontra limitada a corpos que sejam minimamente híbridos e com transições de cena menos intensas quando aplicada a realidade expandida. *Sagração* se torna ainda um caso interessante, primeiramente por ter sido um espetáculo que se perdeu ao longo do tempo, sendo depois remontado por vestígios narrativos e visuais. Do real para o imaginário e do imaginário para o real e novamente adaptado para o imaginário em Fantasia (1940).

A aplicação da labanotation aos desenhos animados possibilitou ver a coreografia de outra perspectiva, deixou clara as suas qualidades do movimento e os espaços continuamente fluídos. Nas palavras de George Balanchine (1977 p.18): “mesmo as técnicas e estudos complicados ocupam pouco espaço e são fáceis de reconstruir intelectualmente através do padrão notado”. Assim, a labanotation permitiu verificar visualmente e fazer comparações de movimento de modo mais claro. Ela foi um meio e não um fim para a análise. Explorar os modos que tecnologia pode liberar o movimento para além do seu corpo real e o levar para uma realidade expandida, é também refletir sobre a relação entre arte e tecnologia, e a tecnologia na arte.

É notável que a relação da dança com a tecnologia não é nova, sapatilhas de ponta por exemplo, são uma tecnologia que permitem as bailarinas a atingir um estado maior de etereidade e verticalidade. No entanto, a relação da dança contemporânea com as novas tecnologias é recente, no entanto, abrem e abraçam as novas propostas e questionamentos que a dança traz consigo.

Em Fantasia (1940), mesmo que a proposta inicial do trabalho não fosse a de explorar novas realidades e possibilidades de movimento, mas sim de acompanhar a música, o processo criativo desencadeou um processo contemporâneo do pensar dança. Pois ela traz consigo a proposta de pensar o movimento para além do corpo físico e do espaço para além do lugar real da onde o corpo está.

Além de dialogar com os trabalhos contemporâneos, como os de Merce Cunningham (1919-2009) e do Cena 11. O desenho representa também os modos pelos quais podemos interagir artisticamente com a tecnologia e no modo de pensar dança. Em razão de refletimos sobre uma dança para além do corpo físico, vemos como o físico não é um limite, a dança pode existir fora dele.

Portanto, é necessário pensar na compatibilidade entre tecnologias avançadas e a dança, pelo seu potencial de libertar a dança do corpo real e expandir a nossa realidade, ela

pode levar o movimento a outros Espaços. No entanto, a sensibilidade e a compreensão do corpo que o artista possui são necessárias para a relação funcionar, a tecnologia por si só não faz a arte, é a manipulação humana que pode aciona-la e redireciona-la para expandir a realidade e o corpo.

Em relação a perspectivas futuras, seria interessante explorar o desenho Fantasia *(1940)* em um processo reverso, do produto imaginário para uma releitura para o real em uma pesquisa ação, como aconteceu com *Sagração*, real/imaginário e imaginário/real. O produto estético apresentaria novas caractéristicas pois seria a tradução do universo imaginário e do corpo-híbrido, para o corpo real e espaço real. As perguntas seriam refeitas de uma nova perspectiva, nos permitindo refletir sobre as novas tecnologias e sua relação com a dança a partir da ótica reversa e sobre os limites, ou não limites, para a dança ser dança.

BIBLIOGRAFIA

ADAMSON, Joe. **Tex Avery:** King of cartoons. New York : Da Capo Press,1987

ANDERSON, Jack **The Joffrey Ballet Restores Nijinsky´s Rite of Spring** (1987) Disponível em http://www.nytimes.com/1987/10/25/arts/the-joffrey-ballet-restores-nijinsky-s-rite-of-spring.html?pagewanted=all acessado em 08/12/2017

ASTIER, Régine. **Académie Royale de Danse**. Cohen 1998.

BARRIER, John. **Walt Disney´s Snow White**. Live Journal, 2007.

BAEQUE, Antoine. **Camera Historia, Century in Cinema**. Columbia University Press, 2012

BENESH, R. and Benesh, J. **Reading Dance: The Birth of Choreology**. McGraw-Hill Book 1983.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** 2 ed. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BROWN, Ann. **Dance Notation for Beginners**. The Old Bakery, 4 Lenten Street, Alton, Hampshire, 2008.

CASTELLO BRANCO, Heloísa. **A contribuição do sistema Laban para o gestual do regente**. Disponível http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/LabanSimpemus.pdf acessado em 11/12/2016.

CASANOVA, Felix. Dionisio el exiguo. Disponível em: https://hdnh.es/historia-dionisio-el-exiguo/ . Acessado em 07/05/2017

PARRA, Nélio; PARRA, Ivone Corrêa da Costa. **Técnicas audiovisuais de educação**. 6. ed. São Paulo: Pioneira, 1985.

COHEN, Selma. **Dance as theatre art**. Princenton Book Company. 1992

CORBIN, COURTINE E VIGARELLO. **História do Corpo: As mutações do olhar: O século XX**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

CUNHA E SILVA, Paulo. **O corpo que dança: uma abordagem bioestética do movimento.** Continentes em Movimento – O Encontro de Culturas na História da Dança. Actas. Cruz Quebrada, PT: Faculdade de Motricidade Humana, 1999.

CULHANE, John. **Walt Disney ´s Fantasia**. New York: Abrahms, 1983.

DERDYK, E. **Formas de pensar o desenho**. São Paulo: Scipione, 1989.

ENGEL, Gerhardt. **Metodologia da pesquisa.** Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

FANTASIA. Direção: James Algar, Samuel Armstrong et al. Roteiro: Joe Grant, Dick Huemer et al. Elenco: Leopold Stokowski, Deems Taylor. Produção: Walt Disney. 7.360 m (2 reels) (1940)

FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa, Edições 70, 1983.

FERNADES, Ciane. **O corpo em movimento**. São Paulo: Annablume, 2002.

FISHER. Jennifer. **The Nutcraker.** 2012. Disponível em http://www.danceheritage.org/treasures/nutcracker_essay_fisher.pdf. Acessado em: 24/04/2018

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. **Antropologia do Ciborgue - As vertigens do pós-humano**. Autêntica. 1997

HODSON, Millicent.**Nijinsky's Choreographic Method**: Visual Sources from Roerich for "Le Sacre du printemps". Dance Research Journal, Vol. 18, No. 2, Russian Folklore Abroad (Winter, 1986-1987),pp. 7-15 .Congress on Research in DanceStable. Disponível em http://www.jstor.org/stable/1478047 acessado em: 08/12/2017

HODSON, Millicent. **Nijinsky´s crime against grace;** reconstruction score of the original choreography for Le sacre du Printemps. Pendragon Press, 1996.

HUTCHINSON, Ann. **Labanotation.** Theatre Arts Books, 1977

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** Vozes, 2007.

LE BRETON, DAVID. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

GUEST, Ann Hutchson. **Labanotation: The system of analyzing and recording movements.** New York: Routledge, 2011.

KATZ, Helena. **Corpo e processo de comunicação.** Revista Fronteiras: estudos midiáticos, São Leopoldo 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à análise de imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

GRINELL, Web. **The Vaganova Method.** Acessado em 24/08/2016 Library-Harvard. Disponível.em: http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink?_collection=oasis&uniqueId=hou01987 Acessado em 24/08/2016

GREINER e KATZ. **Por uma teoria do corpo mídia.** Disponível em :http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/236/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidia.pdf 2003. Acessado em: 34/08/2016

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** Vozes, 2007.

LE BRETON, DAVID. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos**. Salvador: EDUFBA, 2012

MARINHO, Nirvana. **Corpo e palavra: uma inseminação evolutiva**. IN: NORA, S. (org) Humus 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.). **Cultura Visual e Infância:** quando as imagens invadem a escola. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2010.

MICHELLE, Laura. **The Nutcraker**. New York Press. 2016

MOMMENSOH;PETRELLA. **Reflexões sobre Laban o mestre do movimento**. Summus Editora, 2008

MORIN, Edgar. **Epistemologia da complexidade**. In: SCHINITMAN, Dora Fried (Org.). Novos paradigmas, cultura e subjetividade.Porto Alegre: Artes Médicas, 1996,

MORAN, J.M.; MASETTO, M. T.; BEHRENS. M. A. **Novas tecnologias e mediação pedagógica**. 3.ed. São Paulo: Papirus, 2000.

MARINHO, Nirvana. **Corpo e palavra: uma inseminação evolutiva**. IN: NORA, S. (org) Humus 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.). **Cultura Visual e Infância:** quando as imagens invadem a escola. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2010.

MOMMENSOH;PETRELLA. **Reflexões sobre Laban o mestre do movimento**. Summus Editora, 2008

MORIN, Edgar. **Epistemologia da complexidade**. In: SCHINITMAN, Dora Fried (Org.). Novos paradigmas, cultura e subjetividade.Porto Alegre: Artes Médicas, 1996,

MORAN, J.M.; MASETTO, M. T.; BEHRENS. M. A. **Novas tecnologias e mediação pedagógica**. 3.ed. São Paulo: Papirus, 2000.

MICHAUD, Yves**. O corpo e as artes visuais**. IN CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. História do corpo: As mutações do olhar. O século XX.

Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine), parte V, cap.4, p. 541-565

NANNI, D. **Dança- educação: princípios, métodos e técnicas**. 4 ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2002.

NALIHAN, Kate. **Russian Dance**. Disponível em ttps://repository.library.northeastern.edu/files/neu:1499/fulltext.pdf. Acessado em: 06/01/2018

PANOFKSY, Erwin. **Style and Medium in the Motion Pictures**, 1947. Disponível em https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky_Erwin_1934_1966_Style_and_Medium_in_the_Motion_Pictures.pdf. Acessado em 15/05/2017

RITE OF SPRING, Joffrey Ballet (1989) disponível em https://www.youtube.com/watch?v=l8TQH-5Vrh acessado em 09/12/2017

SANTAELLA, Lucia**. Linguagem líquida na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital.** Salvador: EDUFBA, 2006

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SCARPATO, Marta Thiago. **O corpo cria, descobre e dança com Laban e Freinet.** Campinas, SP: (s. n.) 1999**.**

STAM, Robert (2003). **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo, Editora Papirus

RAMEAU, Pierre. **Le maître a danser** .Paris, 1725.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. Annablume, 2003.

ROSSI, Patrick. **Abbatiale Danse Macabre.** https://www.herodote.net/L_abbatiale_et_sa_Danse_macabre-article-228.php. Acessado em 23/04/2017

SCARPATO, Marta. **O corpo cria, descobre a dança com Laban e Freinet.** Universidade Estadual de Campinas.1999

SIQUEIRA, Denise da Costa. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SZALAY, Jessie. **The Renaissance: The 'Rebirth' of Science & Culture.** Acessado em: 03/05/2017 Disponível em: https://www.livescience.com/55230-renaissance.html

THORP, Jennifer. **So great a master as Mr Isaac**. Disponível em http://em.oxfordjournals.org/content/35/3/435.extract acessado em 19/10/2016

WATTS, Steven. **The Magic Kingdom**: Walt Disney and the American Way of Life. University of Missouri Press, 2001

WILSON, David. **Early dance**. Disponível em http://www.earlydancecircle.co.uk Acessado em 11/12/2016

WILLIAMS, Drid. Antropology and the dance: tem lectures. USA, 20004.

TENNAT, Victoria. **Irina Baronova and the Ballets Russes de Monte Carlo**. University Of Chicago Press. 2014.

VAUGHAN, David. **Merce Cunningham** , em Dancers on a Plane, 1986.

VAGANOVA, Agripina. **Fundamentos da dança clássica**. Prismas, 2013

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Relógio D´Água. 1992

VATTIMO, Gianni. **Acreditar em acreditar**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

VERGHNES, Floriane. **Tex Avery:** A unique legacy (1942-1955). UK: Jhon Libbey Publishing, 2006.

WATER NYMPH. Coreógrafo: George Balanchine. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n8gM85bk91c . Acessado em: 09/05/2017

ZORN, Friedrich. **Grammar of the Art of Dancing, Theoretical and Practical**, 1887.