

★ CORPO SENSÍVEL

NARRATIVAS TRANSVERSAIS ENTRE A DANÇA MODERNA E ARTE DA EURITMIA

Daniela Meirelles

Graduada em Educação Física e Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), atuou como professora de dança, lecionando para crianças e jovens da rede pública e privada de ensino. Mestranda em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profa. Dra. Karina Almeida. Desde 2007, atua como professora de Eurythmy na Escola Waldorf Rudolf Steiner (EWRS) e desde 2015 dirige o Grupo de Eurythmy Jovem YggBrasil. Atualmente é docente da Faculdade Rudolf Steiner (FRS), onde também dirige o projeto de extensão Coletivo IANDÉ.

Resumo: A dança moderna e a arte da eurythmy marcaram o princípio de uma nova abordagem na linguagem do movimento e criaram concepções sobre o corpo que dança, retornando o gesto ao lugar sagrado dos tempos remotos da história. Esta ruptura com os padrões estabelecidos pelo balé clássico, buscava encontrar novamente gestos significativos para os corpos dançantes e as narrativas que desejavam contar sobre si próprios e o meio onde estavam inseridos. Assim, pretende-se apontar alguns elementos transversais destas duas artes do movimento, que foram criadas no início da modernidade.

Palavras-chave

Corpo sensível.
Dança moderna.
Eurythmy.

Keywords

Sensitive body.
Modern dance.
Eurythmy.

Abstract: Modern dance and the art of eurythmy marked the beginning of a new approach in the language of movement and created conceptions about the body that dances, returning the gesture to the sacred place of ancient history. This break with the patterns established by the classical ballet sought to find again significant gestures for the dancing bodies and the narratives they wished to talk about themselves and the world in which they were inserted. Thus, it is intended to point out some cross-cutting elements of these two movement arts, which were created at the beginning of modernity.

Introdução

Criadas no final do século XIX e no início do século XX, tanto a dança moderna como a arte da eurythmy¹, respectivamente, nasceram em um momento de grande ruptura da linguagem corporal, opondo-se à dança clássica, tradicionalmente conhecida como balé clássico, buscando uma forma de expressão mais livre. Surgem neste período

grandes transformações referentes às concepções de corpo. Segundo Nascimento:

(...) a busca por corpos treinados e idênticos se transforma na busca pela liberdade e expressividade corporal. É possível perceber que foi a partir dessas modificações que a dança retoma seu lugar original, criando um espaço-tempo possível de refletir e expor a realidade vivida no momento histórico em que ela acontece. (NASCIMENTO, 2019, p.1)

A dança como arte que utiliza, desde os seus primórdios, o corpo como matéria-prima de sua composição coreográfica e estética, vem no decorrer de sua existência se atualizando em seus movimentos e gestuais, criando e sendo criada por reflexos da cultura, das relações sociais que estabelece entre intérprete e espectador, pelas técnicas e linguagens que utiliza e pelos signos e expressões em que está inserida.

Segundo Amaral (2009, p.5) “a dança é uma arte criativa e cênica, que tem como objeto, o movimento e, como ferramenta, o corpo. Ela é imamente do corpo e é impossível separar a dança do corpo que dança”. Aqui, se faz necessário refletir sobre o uso da expressão “corpo como ferramenta” ou como instrumento, usada tão frequentemente na atuação cotidiana dos profissionais do corpo e, especialmente, da dança e da euritmia. Se, num primeiro momento, a autora afirma que o corpo é a ferramenta daquele que dança, num segundo momento, ela nos diz que dança e corpo são indissociáveis. Tal contradição, manifestada nessa frase, é comum também nas práticas de ensino e criação em dança e euritmia. É preciso um esforço constante para que o corpo não seja visto como algo à serviço de um sujeito, como um instrumento à serviço de uma mente, pois o sujeito é o próprio corpo, não há separação. Na contemporaneidade o corpo passa a ser compreendido como o próprio meio criador e atuador no âmbito das artes cênicas.

Pode-se pressupor que a dança em sua conceitualização mais abrangente de arte do movimento, relaciona o corpo dançante com os valores e crenças da sociedade em que está imersa. Esses fatores sociais poderão influenciar diretamente na sua construção artística e na estruturação dos corpos que a praticam, provocando transformações de ordem biológica, social, cultural e ética em seu vocabulário de movimentos, diversos estilos, significados e estéticas ao longo da história.

Pode-se dizer que o ser humano conta sua história por meio dos movimentos, ou seja, por meio da dança. Prandi (2020) afirma que a humanidade

desde o início dos tempos pré-históricos, não só vive sua história como também tem a necessidade de contá-la e, esta narrativa originalmente oral, pode ser expressa de diversas maneiras, como em pinturas rupestres nas paredes das cavernas, grafites, desenhos, assim como em danças, gestos, ritmos, no uso de cores, nas artes etc. Segundo Prandi:

Toda vez que o ser humano se vale de uma expressão ele está contando alguma coisa, ou seja, o ato de se contar o que faz é decisivo e ao contar evidentemente, ao transformar aquilo numa narrativa ele dota sua narrativa de elementos frutos da sua própria condição humana, que é a capacidade de imaginar, capacidade de criar. Assim, toda narrativa é uma descrição ficcional, pois não é o fato em si na hora em que está acontecendo, mas sim uma descrição posterior do evento. (PRANDI, 2020, s/p).

É pela perspectiva da narrativa que este artigo se propõe a levantar algumas questões emergentes do fim do século XIX e início do século XX, no âmbito da dança moderna e da euritmia, do corpo dançante que a cria e conta sua história, ressaltando o sagrado e o profano, o individual e o social, a criação e o criador, o signo e o significado da expressão do movimento artístico do seu tempo.

Pretendo contextualizar neste artigo algumas intersecções ocorridas nos modos de aprender-ensinar e investigar-criar dos fundamentos dessas duas artes do corpo, a dança moderna e a euritmia, a partir das investigações criativas que venho vivenciando.

Por meio da minha própria narrativa como professora-artista e pesquisadora tenho o intuito de compartilhar minha percepção acerca da transversalidade dessas artes do movimento, através dos fenômenos observados e vividos pelo e no meu corpo durante os 20 anos que atuo como bailarina, professora e coreógrafa de dança e de euritmia. São reflexões em processo e que entram em um fluxo de retroalimentação entre a pesquisa, percepção e ação. Segundo Ana Maria Rodriguez Costas:

Este conhecimento elaborado no corpo em vida, que transforma e forma o próprio corpo na medida em que é produzido. O olhar científico para o corpo colabora com artistas e educadores do corpo a visualizar esse conhecimento, quase mesmo um sair do corpo, daquele corpo vivido e percebido. Teorizar esse conhecimento – em nosso caso, das artes do corpo – é de suma importância, especialmente para artistas-educadores, que precisam trilhar um caminho no qual liberdade e vigilância (talvez seja melhor pensar em cuidado) devem estar juntas quando se trata do desenvolvimento de processos formativos de gerações futuras, aos quais a reflexão crítica, a fundamentação e a sistematização permitem outros modos de apropriação e multiplicação do conhecimento do/no corpo, por exemplo, em discursos, livros e textos que necessitam caminhar mundo afora sem o corpo de seus criadores. (COSTAS, 2010, p.1).

Intersecções entre a dança moderna e euritmia

A partir da perspectiva de narrativa, apresentada no início deste artigo por Prandi (2020) vou contar da minha condição humana, da minha vivência como corpo dançante, tanto com a dança moderna como com a euritmia. Apresento essa narrativa na tentativa de revelar os motivos pelos quais tenho pesquisado a arte do movimento como forma de expressão. Para mim, estas duas artes do movimento nasceram para oferecer ao corpo um vocabulário de movimentos que são capazes de expressar muito mais do que os conceitos e pensamentos do poder vigente na sociedade. Elas foram capazes de proporcionar ao corpo que dança a possibilidade de expressar a alma humana em sua mais abrangente conceituação e tornaram possível o ser humano ser livre.

Vieira (2009) aponta, que com a chegada da dança moderna: “Temos não mais um corpo produzido pelo lugar, mas um corpo que produz novos lugares e espaços para rupturas. Um corpo que

passa a coreografar e dançar sua própria história” (VIEIRA, 2009, p. 9). Em entrevista dada a Vieira (2009), Suzana Martins² diz que a dança Moderna possibilitou:

(...) tratar o corpo como locus privilegiado de crítica à sociedade contemporânea e como potência criadora de novas imagens que nos ajudam a refletir sobre outros modos de existir que não apenas os de identidades fixas e estanques. As novas perspectivas de corpo podem ser tratadas a partir da ideia de corpo reconstrução: é no corpo e por meio dele que são forjadas as sujeições, mas, também, que se abrem espaços de subversão. Pelas novas propostas de dança se inventam corpos, se resiste ao poder, se desestabilizam as representações e discursos tradicionais acerca da sexualidade e de gênero, e se geram desvios microscópicos que abalam o pensamento. (VIEIRA, 2009, p. 16).

Pesquisando sobre as possíveis intersecções entre estas duas artes do movimento, a dança moderna e a euritmia, e observando as transformações e rupturas que estas proporcionaram ao corpo dançante a partir do fim do século XIX e o começo do século XX, pode-se traçar alguns pressupostos comuns oriundos dos estudos de François Delsarte³ (1811-1871), um dos pioneiros a pensar sobre a relação das imagens e da vida interior através da expressividade e da liberdade na criação artística do movimento. De acordo com Sônia de Azevedo:

Essa relação entre a movimentação e os sentimentos, entre o que é visível e o invisível, entre o corpo e a alma, entre sentimentos e imagens interiores encarnadas diretamente por impulsos de visibilidade, a própria existência de algo interior que antecede em frações de segundos qualquer movimento, algo intermediário entre o pensar/fazer; o debruçar-se sobre quais os estímulos para a criação, o porquê da comunicação, base da existência humana, quais os ímpetus para esse lançar-se em direção ao mundo e aos outros seres humanos, e muitas outras ques-

tões fundamentais, começaram a ser investigadas/formuladas por Delsarte junto a seus alunos; eram perguntas livres que realmente buscavam respostas de modo direto e investigativo (AZEVEDO, 2012, p. 355).

Percebo em minha prática pedagógica atual com a eurtímia que a busca pela liberdade de criação, a intensão de tornar visível pelo movimento os elementos sutis e invisíveis da alma, além da investigação e o entendimento sobre formas de expressão das relações entre mundo interior e exterior poderiam ser elementos de transversalidade estudados por Delsarte e Rudolf Steiner⁴ em seus processos investigativos. Froböse destaca que, “o desenvolvimento estrutural da eurtímia baseia-se na compreensão sensório-suprassensível da expressiva possibilidade de movimento do corpo humano” (FROBÖSE, 2009, p. 21). Pode-se entender que, Steiner também tinha a intenção de tornar os elementos da alma visível através do movimento eurrítmico, tornando tudo que vive no mundo invisível do espírito perceptível.

É na passagem entre estes séculos, fim do século XIX e início do século XX, que segundo Azevedo:

(...) algumas das maiores descobertas da humanidade aconteceram; nesses tempos nos quais ainda havia tempo, pesquisadores de diversas áreas desenvolveram suas teorias e metodologias, escolhendo a natureza, sua própria natureza humana e a escuta de si e do outro como fonte de pesquisa, tendo a observação e auto-observação como método. E trabalharam com rigor científico, sem nenhuma dúvida, criando métodos de busca próprios, enquanto formas de procedimento e ação muito semelhantes em seus princípios servindo de exemplo para todos nós (AZEVEDO, 2012, p. 354).

Esse interesse, apontado por Azevedo sobre Delsarte, pelos estudos da natureza, do ser humano de um modo integrado e fenomenológico, o aprimoramento por meio do autoconhecimento, a

investigação de teorias e metodologias que desenvolvidas por meio de um rigor científico, também nutre as investigações de Steiner. Pode-se dizer que todo o trabalho filosófico espiritual de Rudolf Steiner se consistiu na tentativa em transpor suas descobertas e experiências pessoais sobre um mundo suprassensível para o pensamento lógico de sua época. Sua maior preocupação era evitar traços de misticismo e reações céticas por parte da comunidade científica tão em evidência nos tempos modernos. Sua obra abrangeu diversos campos de conhecimento: nas ciências, na sociedade e nas artes.

A visão de mundo de Steiner foi fortemente influenciada pelo idealismo alemão e, especialmente por Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), como grande representante do imaginário germânico. Por meio deste autor, Steiner formulou sua visão de mundo resignificando a posição que a imaginação e a criatividade artística ocupavam antes que ocorresse a ruptura entre estes conhecimentos na concepção vigente sobre a atividade cognitiva do ser humano (ROMANELLI, 2014).

Reconheço, ainda, que a eurtímia de Steiner carrega outros princípios do trabalho corporal desenvolvido por Delsarte. De acordo com Azevedo, os princípios básicos de suas descobertas “Delsarte destaca o tronco como centro emocional e moral do corpo humano, motor do movimento, nas intenções que buscam impulsos tais quais iscas para a emoção” (AZEVEDO, 2012, p. 357). A autora ainda destaca:

Os impulsos interiores que levam o homem ao movimento são aqueles vindos do espírito, alma e vontade que têm, para ele, suas fontes respectivas no rosto, torso e membros (...). O gesto torna-se coreográfico quando traduzido espacialmente de certos modos especiais: o gesto vindo do pensamento terá o aspecto de uma linha reta, o da alma, uma linha sinuosa ou arredondada e o da vontade caminha em zigzague. A cabeça é a sede de tudo o que é espiritual e intelectual, o tronco é o centro emocional e moral e

as pernas refletem a vida animal” (AZEVEDO, 2008, p. 56).

O trabalho com o tronco, com os braços e com as mãos e a trimembração do ser humano em pensar, sentir e vontade e formas espaciais específicas para a expressão da alma, também foram elementos de investigação da euritmia de Steiner. Em sua obra, *Eurythmy as Visible Speech*, (2005) Steiner em um compilado de palestras dadas às primeiras euritmistas descreve alguns aspectos elementares da euritmia explicando como esta deveria ser uma arte do movimento que se expressa principalmente por meio dos braços e mãos, que toda forma euritmica deveria surgir pelo movimento, que a euritmia deveria ser uma expressão da alma humana e que seus movimentos deveriam ser esculpidos no espaço pelo fluir dos sentimentos. Ele também destaca em suas descrições que a alma humana é composta de três aspectos: o pensar, o sentir e a vontade e que na euritmia estas qualidades anímicas deveriam ser expressas no espaço, respectivamente, com linhas retas, linhas sinuosas e linhas curvas (STEINER, 2005)

Os princípios de Delsarte influenciaram diversos outros artistas ao longo do século XX e XXI, deixando um legado que estimula a investigação da expressividade do corpo que dança, seus propósitos, significados e intenções. Na modernidade o corpo que dança quer encontrar novamente em seus movimentos gestos significativos que busquem ser muito mais do que sequências codificadas de passos de dança. O corpo dançante quer se expressar pelo movimento que tenha sentido não somente para si próprio, mas também para aqueles que o assistem.

Nesse momento, em minha pesquisa, reconheço que alguns princípios de Delsarte e, também de outros pioneiros da dança moderna, de alguma forma compartilham seus princípios norteadores com a arte da euritmia, criada por Rudolf Steiner. Dentre eles, destaco Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth St. Denis

(1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958).

Segundo o autor Frederick Amrine (2017), em seu artigo escrito ao periódico de estudos antroposóficos, a euritmia e a nova dança do século XX compartilham de pelo menos três raízes distintas em seus pressupostos, que seriam: a ciência espiritual e o trabalho artístico criado por Loïe Fuller, o drama grego estudado e aprofundado pela dança natural de Isadora Duncan e a espiritualidade oriental que inspirou Ruth St. Denis.

Para Amrine (2017), Loïe Fuller era mais do que uma simples dançarina, ela poderia ser considerada uma cientista espiritual, uma vez que inventou e patenteou uma espécie de máquina de movimento perpétuo. Também Cavrell (2012) em sua dissertação de doutorado nos diz, que Loïe Fuller não era somente uma bailarina, mas uma artista pioneira e inovadora, tanto nas descobertas de iluminação para teatro, no sentido técnico, quanto através de seus estudos sobre a imagem estendida de um corpo em movimento.

Cavrell destaca que o trabalho de Fuller trazia como noção conceitual a ideia da vaga materialidade do corpo, para ela a essência do movimento consistia em sua não-corporalidade e por isso ela tornou o espaço concreto e virtual; o corpo físico e a extensão metafísica (ou ideia do corpo). Ela ampliou a definição de dança do seu tempo e permitiu que a mesma fosse sentida e pensada simultaneamente. Cavrell (2012), afirma que seu público “(...) via o que queria ver: seu trabalho dava espaço para tanto, criando uma zona de possibilidades” (CAVRELL, 2012, p. 89).

Neste aspecto encontro uma relevante conexão entre os pressupostos da dança de Loïe Fuller e a euritmia de Rudolf Steiner. Fuller depositava na arte uma vocação que ia além da matéria, assim como Steiner. Ele acreditava no impulso espiritual contido nas atividades artísticas, como um meio capaz de relacionar essência espiritual do indivíduo com a essência do universo (HOWARD, 1998).

A visão de Steiner sobre a missão da arte como atividade espiritual é descrita por Howard da seguinte forma:

(...) a atividade espiritual intrínseca a arte é como a descrição de um viajante sobre sua viagem a uma terra estrangeira. Ela possivelmente inspirará outros a irem visitar esses lindos lugares. Mais como cada um chegará lá e o que cada um irá experienciar neste novo lugar é único para cada indivíduo em particular (HOWARD, 1998, p.5).

De acordo com Steiner, a arte deveria ocupar uma posição de destaque neste desenvolvimento, justificando o fato de que a Pedagogia Waldorf⁵ foi elaborada profundamente calcada na atividade e na visão artística do professor. Imaginação, inspiração e intuição são as ferramentas básicas, para que a atuação desse professor alcance os objetivos propostos por Steiner (ROMANELLI, 2014).

É a visão “*goetheanística*”, ou o “método científico de Goethe” que auxiliam o professor Waldorf em sua compreensão do mundo através deste instrumental. Dessa forma, é possível se romper com a lógica binária aristotélica, estabelecendo o terceiro termo que equilibra o homem racional e o homem sensível da concepção *schilleriana*: o homem lúdico (ROMANELLI, 2014).

Neste primeiro quarto do século XX, Rudolf Steiner ofereceu alguns estudos sobre a origem e o significado espiritual da arte. Ele articulou e demonstrou sobre a capacidade transformadora da arte praticada como experiência espiritual. Quando Steiner palestrava sobre arte ele sempre enfatizava que em geral a arte poderia atuar na restauração das capacidades humanas para as atividades espirituais. (NOGUEIRA, 2003).

Na narrativa biográfica⁶ de Rudolf Steiner, é possível encontrar o relato de que ele não desejava se tornar um artista e tampouco ele estudou ou praticou uma arte em particular. No entanto, ele criou vários trabalhos artísticos, como por exemplo, o prédio do *Goetheanum*⁷ em Dornach, Suíça,

que foi todo esculpido em madeira. Este trabalho artístico realizado e concebido por Steiner em conjunto com outros artistas foi produto de seu grande esforço em tornar o mundo espiritual visível e a construção deste prédio, em especial, está intimamente relacionada com a criação e concepção dos movimentos e gestos da eurytmia.

Fuller, assim como Steiner, poderia ser compreendida como uma paisagista do movimento que em seu trabalho buscou aproximar cores, contornos e formas a este e por meio de seus longos tecidos proporcionava a uma extensão de seu corpo, infundindo estados de espírito e formas metafóricas aos movimentos dando a eles uma forma mais efêmera. Seu trabalho poderia ser descrito como uma escrita espectral, uma forma de escrita invisível que possibilitava a sua audiência a oportunidade de imaginar e não simplesmente assistir (CAVRELL, 2012)

As visões de Steiner e as de Loie Fuller desafiavam o público não somente a assimilar novas ideias, mas também a investigar o desenvolvimento de novos órgãos de percepção que eventualmente os levassem além dos limites das realidades que já eram tão familiares para eles.

Segundo Froböse (2009), quando a eurytmia se apresentou pela primeira vez no palco do *Goetheanum*, “(...) sua intenção era provocar a sensação de que as formas em repouso da arquitetura interior e da escultura se relacionassem de modo totalmente natural com as pessoas em movimento” (FROBÖSE, 2009, p. 22). Os autores ainda ressaltam, que tal impressão se intensificava ainda mais quando as sequências de criações eurítmicas eram acompanhadas de efeitos de luz. “(...) os quais banhavam o espaço do palco numa irradiação harmônica. O que aí se pesquisava era uma eurytmia da luz” (FROBÖSE, 2009, p. 22).

Para Suquet (2008), durante o período do século XX e XXI as artes do corpo em geral, mas principalmente a dança passaram a abordar o corpo como um meio de experimentação para a percepção, como um laboratório investigativo da

percepção de si próprio, do outro e do mundo. A autora ainda aponta que as novas abordagens sobre e no corpo neste período, colocam em relevância as sensações e percepções daqueles que estão vivenciando os aprendizados do movimento em suas práticas artísticas.

Com relação a este aspecto do desenvolvimento do corpo sensível na dança podemos dizer que a dança moderna e a euritmia seguem percursos de desenvolvimento bastante distintos: a dança moderna busca sensibilizar o corpo dançante com os elementos constituintes da vida cotidiana moderna, refletindo-a, expressando-a através da composição de uma nova linguagem de movimentos; e a euritmia busca acessar a sensibilidade da percepção do mundo suprassensível, que está diretamente relacionado com o entendimento de ser humano integral, concebida pela na Cosmovisão da Antroposofia, o ser humano tetramembrado (corpo físico, corpo etérico ou vital, corpo astral e espírito – o EU).

Mesmo com caminhos de sensibilização do corpo tão distintos podemos observar que o vocabulário gestual de ambas as artes do movimento buscou seus fundamentos no vivenciar dos elementos da natureza, abandonando a visão cartesiana de mundo, advinda do Renascimento, que permeou o desenvolvimento técnico do balé clássico apoiando-o nos princípios: da separação entre corpo e mente, fragmentação do corpo humano em segmentos independentes e mecanização dos movimentos (DANTAS, 2007).

Dantas (2007) em sua obra descreve o conceito de “corpo natural”, criado por Isadora Duncan que cria em suas danças movimentos desprovidos de virtuosismo, gestos esvoaçantes de braços e cabeça, movimentos de fluidez, continuidade e organicidade. Esta noção de natural, é concebida por Duncan, “como o que não é planejado ou calculado, algo sem artificios, desafetado e espontâneo. Duncan estudou Jean-Jacques Rousseau, Walt Whitman e Nietzsche. Segundo Isadora, ela gostaria de criar uma dança que fosse a expressão divina

do espírito humano pelos movimentos do corpo” (DANTAS, 2007, p.152).

Isadora Duncan também enfatizava que nesta concepção de liberdade de expressão do corpo a relação entre a dança, o corpo e a natureza eram essenciais e em sua biografia, ela escreve: “A minha primeira ideia de movimento da dança veio-me certamente do ritmo das águas” (DUNCAN, 1989, p.3).

Às vezes as pessoas me acusam de não ter gênio nem talento, nem sentimentos profundos, mas tenho uma vontade própria, e minha vontade é libertar a arte da dança das distorções inaturais que são produto do balé moderno, e devolver-lhe os movimentos naturais. Vemos em animais, plantas, ondas e ventos a beleza desses movimentos. Todas as coisas da natureza têm formas de movimento correspondentes ao seu ser mais íntimo. O homem primitivo ainda tem esses movimentos, e começando desse ponto temos de tentar criar belos movimentos significativos da cultura humana – movimentos que sem rejeitar as leis da gravidade, se ponham em harmonia com o movimento do universo. (DUNCAN, 1996, p. 29)

Estas características também podem ser reconhecidas nos princípios da formação dos movimentos eurítmicos que buscam tornar visível a “fala” e o “canto”. O autor Thomas Göbel, (2005) ressalta que na euritmia para a revelação da alma humana a fala é acompanhada de gestos que ganham vida expressiva ao serem carregados pelos braços e pelas mãos. Realizados artisticamente, estes movimentos, podem até ser mais expressivos que a fala em si.

A euritmia pressupõe que, ao observar a atividade dos órgãos da fala, em especial a laringe, pode-se tornar visível o gesto contido ocultamente em cada fala. Quando o ar passa pela laringe, de suas mais variadas maneiras ao formar cada som, ele cria um movimento e a euritmia pretende trazer o gesto da fala para a expressão artística no corpo. É pela vontade dos órgãos da fala, pelo seu movimento

que o ar forma seus gestos criando os sons e se este mesmo movimento de criação fosse expandido para os braços e mãos artisticamente, então a fala se tornaria visível e poderemos apreciar a “euritmia da Fala” (GÖBEL, 2005).

Para se compreender esta arte de forma adequada temos de sobrepor o caráter abstrato da fala dos dias de hoje. Este caráter abstrato surge quando só se dirige a atenção ao conteúdo intelectual do discurso. Temos que observar como cada ser humano, por meio dos seus órgãos da fala, deixa o ar fluir para fora de forma individualizada, revelando na formação dos sons elementos desta individualidade e da sua alma. Só assim é possível entender os gestos dos sons como revelações do ser humano (GÖBEL, 2005).

Pode-se distinguir dois tipos de sons na linguagem humana: as vogais e as consoantes. Nos pressupostos da eurtmia: as vogais expressam os sentimentos que a alma experiencia em si ao entrar em contato com o mundo que a rodeia. Já os sons consonantais imitam os gestos da natureza e do mundo que a alma experimenta. Assim Rudolf Steiner sugere, que compreendamos que: a “euritmia da Fala” pretende pesquisar como os órgãos da fala formam os gestos dos sons, quais sentimentos se encontram na formação de cada vogal e que conteúdo da natureza são imitados pelos gestos criados pelas consoantes (GÖBEL, 2005).

Pode-se entender assim, que de uma certa forma, também na eurtmia encontramos a busca e a vivência do “corpo natural” revelados por Isadora, além das vestimentas esvoaçantes, as sapatilhas flexíveis ou pés descalços, a liberdade do tronco que respira nos movimentos de contração e expansão e desta forma cria um espaço de intersecção no âmbito do sentir entre as forças anímicas do pensar e da vontade que permeiam a alma humana. Como Steiner, Isadora Duncan inspirou-se no drama grego via Nietzsche, e à própria Natureza via arte grega. As estátuas gregas que lhe serviam de inspiração, não como gestos presos numa pedra, mas ações a caminho de se tornarem dança, formas que sugeriam movimentos potenciais.

Continuando a analisar alguns aspectos expressivos que emergem dessa linhagem de precursores, pode-se olhar para outra contemporânea de Duncan, Ruth St. Denis que, junto com seu marido Ted Shawn organizaram a dança de uma nova forma, solidificando a ideia de que esta deveria ser uma prática espiritual e filosófica. O corpo dançante passou a ser visto como um transformador moral da arte cujos valores eram sagrados e revitalizantes. A escola criada pelo casal a *Denishawn*, que oferecia aos seus alunos um ensino básico de dança de diversas regiões do mundo, incluindo o papel dessas danças em cada cultura. Lá o treino, as apresentações e as extensivas turnês eram entendidas como uma espécie de missão sagrada, em busca por iluminação e realização pessoal. Segundo Cavrell (2012):

O que então era postulado na *Denishawn* era uma espécie de idealismo, um foco utópico e místico sobre a dança e as artes da dança. A ideia da técnica, vislumbrada em todos os estilos, era uma maneira de adquirir equilíbrio na vida. A forma que se seguiu foi voltada para este objetivo e não apenas uma miscelânea de exercícios. Seus métodos eram altamente disciplinados, ensinados em grupos, mas voltados para o desenvolvimento do indivíduo (CAVRELL, 2012, p. 110)

De acordo com Cavrell (2012), St. Denis foi pioneira ao elevar a dança a uma forma sagrada de arte, por meio da exigência de um estudo, disciplina aprofundado das danças e suas culturas e da exigência que seus alunos se embasassem a um ponto de vista filosófico em relação a seus corpos e suas construções, com a mesma ênfase e seriedade que se dedicavam sobre os desenvolvimentos físico, mental e espiritual.

Ruth St. Denis procurou trazer a sabedoria espiritual do Oriente para o Ocidente, e buscou reviver os Mistérios antigos através de uma nova e artística forma. Seus ideais ecoaram pelo século XX e pavimentaram o caminho para todas as ge-

rações de dançarinos modernos que surgiram depois. Além disso, de acordo com Cavrell (2012), a relação de Ruth St. Denis com a música, chamada por ela de *visualização musical*, tinha a intenção de incorporar elementos musicais, tais como: o ritmo, a melodia e a estrutura harmônica, juntamente com ideias dramáticas e a intenção natural da música para comporem movimentos de uma dança que deveria transmitir mensagens espirituais e uma idealização de ser humano. Ruth e Ted eram dois artistas pioneiros em trazer um novo conceito estético e uma experiência intuitiva para a dança através de uma metodologia organizada.

Como Steiner, Ruth St. Denis descreveu um caminho de desenvolvimento interior no qual cada indivíduo deveria voltar sua percepção do mundo externo para sua consciência espiritual e onde se pode perceber a relação harmoniosa com o ritmo cósmico. Em contraste com a consciência do mundo moderno ocidental caracterizado pelo materialismo e pela incapacidade de conhecer realidades espirituais, Steiner sugere que para qualquer pessoa o caminho de desenvolvimento espiritual mais promissor de resultados positivos seria a prática espiritual da arte. O principal objetivo de suas palestras sobre a arte era mostrar vários modos de transformar as atividades artísticas profanas em uma atividade espiritual. Para ele a arte poderia ser um meio capaz de relacionar a essência espiritual do indivíduo com a essência cósmica do universo (HOWARD, 1998).

Outro dos precursores dos anos iniciais da dança moderna que se pode encontrar semelhanças com os princípios da arte da eurytmia de Steiner é o professor do Conservatório de Genebra e conhecedor do sistema de Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze, que desenvolveu um método de trabalho musical, nomeado de Eurytmia ou Ginástica Rítmica, de grande repercussão até os dias de hoje e que visava alcançar ao desenvolvimento do sentido musical também um equilíbrio psíquico.

Segundo Azevedo, para Dalcroze:

(...) o gesto em si nada representa, sendo seu principal objetivo captar sentimentos e emoções humanas, por meio de sequências precisas ao nível da forma e corretas no sentido do ritmo. Pretende, pela eurytmia, equilibrar a vida psíquica e obter a harmonia do ser, pela supressão dos automatismos e dos hábitos adquiridos com movimentos não artísticos. Esse tipo de ginástica, comandada pela vontade, buscava harmonizar músculos e sensibilidade num fluxo harmônico. Para Dalcroze, cada signo musical tem um gesto correspondente, e a esse gesto equivale sempre um determinado som. Seu objetivo é fazer o ritmo ser percebido através do corpo, desenvolvendo um sentido integral da música, o ouvido, o sentimento métrico e o instinto rítmico (...). O movimento apenas quando livre de tensões, pode servir aos pensamentos e imagens (AZEVEDO, 2008, p. 57-58)

Boucier (1987), diz que Dalcroze criou um método pedagógico do gesto, e sua intensão era ensinar o aluno a transformar o que era do conhecimento de “uma análise pragmática em poesia e dramaturgia do movimento” (BOURCIER, 1987, p. 293).

A eurytmia de Rudolf Steiner, como uma nova dança também nascida na era da modernidade, buscava ser capaz de penetrar as esferas inconscientes da vida dos organismos, buscava atuar a partir do corpo das forças formativas ou corpo vital⁸. Um movimento que produzisse saúde e equilíbrio em um sentido amplo e profundo. Então, a eurytmia, criada por Steiner, se propõe a ser uma arte capaz de dançar a palavra ou a música, em uma referência ao grego *eurythmós* que significa ritmo verdadeiro (NOGUEIRA, 2003).

Além de ambas eurytmias buscarem o desenvolvimento harmônico do ser humano através da verdadeira vivência do ritmo, a eurytmia de Steiner, como canto visível, também vai pesquisar gestos correspondentes para cada componente da estrutura musical, como: tons, intervalos, acordes maiores e menores e muitos outros elementos.

Em minha trajetória como corpo dançante,

reconheço a importância do livre movimento, da investigação da expressividade que integra o ser humano como um todo, da auto-observação e o caminho de autoconhecimento para tornar o corpo expressivo em sua plenitude, do estudo do movimento como expressão viva da alma, e da descoberta de novas possibilidades, combinações, dinâmicas, ritmos, intensidades a cada movimento. Passei por muitos anos de rígidos e intensos treinamentos no balé clássico, que tinham como maior intuito disciplinar o corpo para a aprendizagem e aprimoramento de uma técnica. Posso ainda me recordar que uma das minhas melhores lembranças das aulas de balé na infância, aos seis anos de idade, aconteciam sempre ao final das aulas quando a Profa. Miss Christine pedia ao pianista que tocasse uma bela música ao piano e cada uma de nós, pequenas bailarinas, podíamos criar a nossa própria dança. Todas as outras memórias são de muita disciplina e muito esforço, quase que sem nenhum prazer. Uma constante vigília sobre o corpo que tinha que se manter magro, além de muito treino para o torná-lo perfeito repetidor das exigências técnicas das coreografias e repertórios.

Ao iniciar minha graduação em Educação Física, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) tive a oportunidade de conhecer a dança moderna, principalmente o Sistema Laban⁹ de movimento. Durante estes anos de formação, meu corpo dançante aprendeu outra linguagem de movimento, que respeitava os limites físicos, estruturais e emocionais do meu próprio corpo. Salas de aula desprovidas de espelho, pois, o movimento não necessitava de um padrão e, a correção do gesto, acontecia pela auto-percepção de quem o realizava e não através de uma imagem externa.

Meu corpo reconheceu aquela mesma sensação dos momentos de dança livre das aulas de balé na infância, a dança dançada pelo meu corpo significava algo para mim mesma e, ao ser admirada por outros, também significava algo para eles, os movia de alguma forma.

Meus movimentos conheceram a gravidade, o

domínio do seu próprio peso, meu espaço foi ampliado, pois meu movimento agora podia percorrer não só a verticalidade, mas também a horizontalidade do solo. Algo dentro de mim também teve que se tornar autônomo, pois agora não existia mais um padrão a ser copiado, afinal, eu tinha que criar meus próprios movimentos. No início dessas práticas, posso recordar que estes momentos de improvisação, de exploração criativa e de descoberta eram muito sofridos para mim, pois parecia que o meu corpo só sabia copiar e era incapaz de criar. Minha percepção do tempo também foi ampliada com a vivência dessa nova concepção de dança, pois as sequências de movimentos eram criadas livres das rígidas e repetidas contagens de 8 tempos do balé clássico. Elas tinham mais variedades de dinâmica, variados tempos rítmicos e por vezes dançávamos o silêncio, onde os movimentos eram conduzidos pelo fluxo interno do próprio bailarino ou pela fluência das combinações espontâneas do grupo.

Com o decorrer do aprendizado e experimentação no grupo de dança moderna da UFRJ fui, gradativamente, libertando meus movimentos dos grilhões da técnica clássica, redescobrinho o fluir natural dos gestos e movimentos do meu corpo dançante que naquele momento estava tendo a oportunidade de conhecer sua própria dança.

Sobre este fenômeno da percepção integral do ser humano, também podemos citar aqui Rudolf Laban que fez deste aspecto, um dos fundamentos de sua dança moderna. Diversos autores têm se debruçado sobre o estudo da sensibilidade do corpo, sobre o “saber sentir”, tais como as autoras Isabelle Launay (1996) e Annie Suquet (2008), que indicam este saber como algo inerente a dança e que assim deverá ser desenvolvido e aprofundado não só como um saber do próprio corpo, mas também das relações, interações e configurações deste com o mundo que atua. De acordo com Suquet:

(...) em meados da década de 1910, o primeiro dever do bailarino, como também do ator e do mímico, é desenvolver um “saber-sentir”, mas este

não diz respeito somente “aos fatores biológicos da vida”, mesmo que este aspecto seja fundamental. O afinamento da percepção deve também conectar o bailarino aos fluxos rítmicos da vida moderna, a suas vibrações. Do elevador às montanhas-russas, passando pelo filme ou pela fotografia, as tecnologias da era industrial suscitam experiências perceptivas inéditas. Rupturas espaciotemporais, solavancos, acelerações induzem coordenações cinestésicas e novas modalidades de comportamento. Aos olhos de Laban, esse regime do instantâneo, próprio da vida moderna, comporta, no entanto, um perigo: oblitera a memória, não deixa que a experiência se sedimente. Daí um empobrecimento da vida sensorial e emocional, uma capacidade de relação ao mundo cada vez mais lacunosa (SUQUET, 2008, p. 525).

Estes princípios e perspectivas do corpo e sobre o movimento que norteiam a dança moderna me preencheram como artista e como educadora por um bom período, mas logo uma nova inquietação começava novamente a me mover em busca de novos rumos para o meu corpo dançante. Eu necessitava expandir a minha compreensão sobre o ser humano e seu processo formativo por meio da educação e buscava ampliar meu entendimento sobre a missão da arte e, em especial, a arte do movimento e sua significância espiritual.

E, de acordo com, Suquet:

Aprender a perceber e a interpretar a energia oculta nas configurações da matéria seria, para Laban, a própria vocação da arte do bailarino. A dança se situaria deste modo, conforme a expressão de Rilke ao falar da poesia, no cruzamento das formas e da imaginação das forças (SUQUET, 2008, p. 526).

Desde o meu encontro com a Eurytmia em 2002 venho vivenciando no meu corpo dançante a transversalidade dos elementos da dança moderna e da eurytmia que atravessaram todo o meu ser, remodelando as estruturas do meu corpo físico por meio de seus movimentos etéricos.

Aqui é possível considerar algo citado por Eliade, sobre o papel sagrado de toda atividade

humana que é realizada em busca de alcançar um propósito definido e como ela se torna um processo ritualizado do fazer nos procedimentos cotidianos do ser humano da antiguidade (ELIADE *apud* LARA, 1999). Steiner também intenta trazer a arte de volta para este lugar de elevação espiritual na intenção de contrapor todo processo de dessacralização que a sociedade moderna implementou em sua forma de vida.

Com a vivência da espiritualidade que está contida nos gestos eurítmicos desde a sua concepção tenho me percebido em plenitude com o movimento do meu corpo dançante.

As reflexões aqui apresentadas fazem parte de minha trajetória profissional como professora e coreógrafa e se configuram como parte inicial de minha pesquisa de mestrado. Nesse campo de interseções entre princípios da dança moderna e da eurytmia, pretendo pesquisar fundamentos técnico-expressivos nos processos criativos de coreografias, investigando as trajetórias e percursos espaciais, a criação dos gestos e suas significâncias na elaboração dos movimentos em suas diversas dinâmicas e coloridos. Espero, ainda, como parte dessa pesquisa em processo, proporcionar aos meus alunos do projeto de extensão da Faculdade Rudolf Steiner – Coletivo IANDÉ, um território artístico rico de transversalidade e diálogo da eurytmia com outras linguagens artísticas e poéticas das artes como a dança, o teatro, a fotografia, a música e a poesia.

Neste processo de criação artística com o Coletivo IANDÉ tenho praticado com os integrantes a composição coreográfica coletiva, tendo sempre como aspectos norteadores alguns dos elementos de intersecção entre a dança moderna e a eurytmia que citei anteriormente. Gostaria de brevemente narrar alguns aspectos de nossas recentes práticas de ensaio e elaboração coreográfica.

Em nossos encontros semanais estamos no processo elaborativo do nosso futuro espetáculo e durante este tempo processual de criação tenho tentado documentar de forma mais sistematizada os meus próprios caminhos de criação artística

como professora e diretora artística do projeto os quais pretendo descrever alguns passos aqui. Quando, por exemplo, estamos trabalhando com um texto poético, a primeira atividade que proponho com o novo material é uma leitura coletiva, e depois um levantamento das primeiras impressões dos participantes sobre o texto, não somente as de entendimento intelectual, mas também as percepções sutis ocultas na linguagem, como: cores, imagens, sensações e ou sentimentos que eles sentem que permeiam o material textual.

A partir dessa leitura e escuta ativa vamos começando a desvelar o oculto da linguagem para depois transpor essa essência para os gestos eurítmicos dos fonemas, das cores, das forças planetárias, das constelações zodiacais e dos gestos da alma e só então começa a nascer o movimento coreográfico, ou seja, a grafia do movimento no espaço.

É muito importante ressaltar, que todo este processo pode ser considerado bastante subjetivo, pois essencialmente vai depender da interpretação particular de cada indivíduo, que é atravessada pelas suas próprias vivências artísticas, culturais e morais. Porém, também é válido considerar que os elementos estruturais da euritmia se baseiam em aspectos objetivos e claros da composição das linguagens poéticas e musicais, como: ritmo, declamação, dinâmica, entonação de voz, melodias, harmonia entre outros. Assim, na continuidade dessa elaboração coreográfica começamos a experimentar gestos dos sons fonéticos e outros elementos e quando percebemos coletivamente que o gesto foi revelado criamos a forma espacial que vai determinar a composição da coreografia.

Depois, posteriormente, vamos imaginando as cores e o design dos figurinos que irão complementar a composição e por fim um estudo detalhado da iluminação que deve ressaltar os contrastes e as suavidades dos gestos eurítmicos a fim de tornar visível o movimento do corpo etérico.

Considerações finais

Nesta etapa de meus estudos, reconheço que a dança moderna e a euritmia tiveram percursos muito diferenciados de desenvolvimento e expansão, visto que seus propósitos também o são. No entanto, parece-me ser relevante conhecer suas narrativas variadas para compreender melhor suas compreensões acerca do ser humano e do corpo sensível, que se torna permeável para comunicar aquilo que muitas vezes se encontra no invisível da expressão do movimento.

No campo das artes cênicas, a dança moderna e a euritmia tiveram percursos muito diferenciados de desenvolvimento e expansão, visto que seus propósitos também o são. No entanto, parece ser relevante conhecer suas narrativas variadas para entender melhor suas compreensões acerca do ser humano e do corpo sensível que se torna permeável para comunicar aquilo que muitas vezes se encontra no invisível da expressão do movimento.

Em meu corpo dançante percebo a intersecção de muitos dos princípios que nortearam os pioneiros da dança moderna e a euritmia de Rudolf Steiner, desde os seus fundamentos teóricos e filosóficos sobre a existência e evolução do ser humano, assim como, a semelhança entre alguns movimentos que, como mostrado neste artigo, foram inspirados nas mesmas fontes de origem. Todo esse processo de investigação, alinhada a minha prática artística-pedagógica, torna este estudo cada vez mais interessante para mim. Seguir pesquisando o que todos esses precursores do século XX, foram capazes de dar voz e vida nova a arte do movimento, de maneiras tão unicamente inéditas e ao mesmo tempo tão coletivamente revolucionárias, fazendo-a renascer com inúmeras possibilidades de expansão para a livre expressão de todo e qualquer corpo dançante são aspectos que acredito ser de relevância para o cenário de ambas as artes apontadas aqui. ☆