

Delsarte e Laban: raízes e princípios de uma revolução estética

Sônia Machado de Azevedo

Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH, São Paulo, SP, Brasil

RESUMO – Delsarte e Laban: raízes e princípios de uma revolução estética – O texto estabelece ligação entre alguns princípios de trabalho de François Delsarte e Rudolf Laban concluindo que aquilo que os identifica liga-se estreitamente ao método de pesquisa utilizado, que parte da observação da natureza humana e de seres humanos na vida real e na arte. Mostra também que tais princípios do método proposto por Delsarte encontram-se inseridos na cena contemporânea e fazem parte de diversas pedagogias ligadas a essa mesma cena.

Palavras-chave: **Pedagogia do Ator. Trabalho de Corpo. Dança Moderna.**

ABSTRACT – Delsarte and Laban: the origins and principles of an aesthetic revolution – This text establishes a link between some principles of the work of François Delsarte and Rudolf Laban, concluding that what identifies them is closely connected with the research method, which is based on the observation of human nature and human beings in real life and in art. It also shows that the principles of the method proposed by Delsarte are part of the contemporary scene and of different forms of pedagogy connected to this very same scene.

Keywords: **Acting Pedagogy. Body Work. Modern Dance.**

RÉSUMÉ – Delsarte et Laban: les origines et les principes d’une révolution esthétique – Le texte établit un lien entre certains principes de travail de François Delsarte et Rudolf Laban, en concluant que ce qui les rejoint est étroitement lié à la méthode de recherche qui se développe à partir de l’observation de la nature humaine et des êtres humains dans la vie réelle et dans l’art. L’étude montre également que les principes de la méthode proposée par Delsarte sont insérés dans la scène contemporaine et font partie de nombreuses pédagogies connectées à cette même scène.

Mots-clés: **Pédagogie de l’Acteur. Le Travail du Corps. Danse Moderne.**

A tentativa desta escrita é apreender, no fluxo do pensamento, quais os princípios que norteiam meu próprio trajeto, tendo como certo que eles vieram do século XIX e da passagem entre fins do século XIX e início do XX.

No começo dos anos oitenta, durante a estruturação de meu projeto de pesquisa que culminaria em mestrado, defendido em 1989 e publicado em 2002 (Azevedo, 2002) comecei a estudar o método de François Delsarte. Trabalhava então na Fundação das Artes de São Caetano do Sul - FASCS, dando aulas em curso técnico de formação de ator criado por Eugênio Kusnet; nesse local funcionavam mais duas escolas, uma de música, com aulas de rítmica, e outra de dança. Foi por essa época que a pedagogia de Delsarte chamou minha atenção.

Naqueles tempos, que hoje me parecem muito distantes, comecei a procurar por informações encontradas, muito raramente, nos livros. Lembremo-nos que no final dos anos 1970, início dos 1980, as comunicações eram ou presenciais, carta ou via telefone. Talvez, com sorte, algum amigo possuísse alguma preciosa notícia de autores pouco conhecidos entre nós, ou fosse viajar para os Estados Unidos ou para a Europa e pudesse trazer algum material inédito. Não havia computadores, a internet ainda aguardaria mais de uma década para vir à luz, e os livros, não aqueles que você descobre agora em qualquer site e pede para baixar de imediato, os livros de que eu precisava não haviam ainda sido traduzidos, sequer existiam no Brasil.

Soube nesse período de estudo que muito havia sido dito sobre François Delsarte (1811/1871), por seus discípulos e alunos e que esse era um nome fundamental para a dança moderna norte-americana e europeia, conseqüentemente para a dança contemporânea. Descobri então numa biblioteca o livro: *Every Little Movements*¹, de autoria de Ted Shawn (1891/1972) e foi dessa forma que me aproximei de uma das fortes raízes da própria pesquisa sobre o trabalho do ator, que então iniciava na Universidade de São Paulo (USP), no departamento de Artes Cênicas. Li igualmente os apontamentos de Alfred Giraudet (1845/1911)², que Shawn indicava em extensa bibliografia comentada, e desse modo fui ligando fios e desenhando a estrada na qual até hoje permaneço.

Meu mestrado objetivava conhecer e divulgar as origens de um modo pessoal de trabalhar e as referências teóricas que o trabalho prático continha, em quais companhias técnicas e teóricas ele se situava, quais precursores haviam contribuído para sua existência; era preciso conhecer as origens dos exercícios que aplicava, mas, além disso, a história dos princípios que seguia e nos quais acreditava cada vez mais, a partir da análise de resultados obtidos ano a ano. Havia uma grande curiosidade de minha parte sobre a história dos exercícios desenvolvidos em aula e praticamente nada escrito sobre o trabalho de corpo em português. Esse era um modo de autoconhecimento e autoinvestigação da minha própria vida em busca de sentido, um modo de inserir a história pessoal na História, num movimento de pertencimento ao todo que me envolve.

A arte e a pesquisa em arte fornecem alimento indispensável ao pesquisador que segue códigos de rigor científico e pode, realmente, chegar a conclusões que enriquecem a sociedade. Em épocas pós-modernas, onde a informação é excessiva, por vezes sem a materialidade que o trabalho prático fornece, um conhecimento na carne e ao vivo faz-se cada vez mais necessário e, quando nos dirigimos ao passado, nem tão longínquo assim, temos oportunidade de refletir sobre nossa atuação profissional.

Corte rápido: final dos anos 1970 numa sala ampla de uma casa adorável, em Pinheiros, comecei a fazer aulas de dança moderna três vezes por semana com Cybele Cavalcanti³. Foram alguns anos especiais quando descobri a dança e uma pedagogia muito especial que ampliava o que havia vivido na universidade, num viés muito mais específico e próximo de mim mesma: o trabalho com o corpo que sempre me apaixonara. Foi assim que, através de uma mestra atenta e delicada aproximei-me de Rudolf Laban (1879/1958)⁴, cujo sistema definitivamente adotei como modo de trabalhar o corpo do ator. Um trabalho em liberdade a partir da autoinvestigação.

Foi nessa escola, que se chamava *Arte do Movimento*, que ouvi falar pela primeira vez de Kurt Jooss e de Pina Bausch. Vinham do primeiro coreógrafo muitos dos exercícios que

fazíamos e que utilizo até hoje em aulas com atores: balanços, desequilíbrios e impulsos, quedas por abandono e peso, além de ondulações da coluna e movimentação a partir do centro do corpo, estudo das dinâmicas e de suas energias correspondentes. Foi também por essa época que fiz um curso de dança moderna com Lisa Ullmann, assistente de Laban por mais de vinte anos e organizadora do livro *Domínio do Movimento*⁵, onde a teoria labaniana do pensamento/movimento é explicitada com clareza e objetividade. Fazer aulas com essa grande educadora e bela dançarina também fundamentaram as direções que tomei a seguir. É necessário contar tudo isso, pois não há outra maneira de chegar a Delsarte e ao significado profundo que seu trabalho tem no meu próprio desenvolvimento enquanto pesquisadora do movimento e das artes da presença.

Propus-me investigar nesta escrita o parentesco visível e sensível entre os princípios propostos por Delsarte e Laban, passando por Isadora Duncan (1877/1927), Stanislavski (1863/1938) e Freud (1856/1939) para pensar a relação das imagens e da vida interior com a expressividade e a liberdade na criação. Os três últimos foram contemporâneos no final do século XIX e início do século XX quando a vida ainda se movia em outro ritmo e as comunicações e contatos dependiam diretamente desse ritmo. Só para lembrar a velocidade com que as descobertas aconteceram alterando nosso mundo, o telefone não existia antes de 1860 e seu uso no final do século XIX ainda era limitado.

Foi nessa passagem entre séculos que 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.

A influência desses pesquisadores é inegável, e muito já se escreveu e escreve sobre eles: François Delsarte (1811/1871),

Isadora Duncan (1877/1927), Rudolf Laban e Constantin Stanislavski encabeçaram uma enorme revolução estética através da simples, direta e constante observação da natureza humana, tanto na produção de uma nova dança, como no desenvolvimento de uma nova maneira de interpretar, alterando o teatro contemporâneo de modo extenso, intenso e único. Posso dizer que essas diferentes contribuições: Delsarte e o indivíduo como ser integrado, Stanislavski e o método do trabalho do ator sobre si mesmo, Laban com o sistema esforço/forma e as dinâmicas do movimento e o pensamento freudiano através do estudo dos sonhos e do trato com nossa vida interior, o mundo da cultura avançou a passos céleres rumo à modernidade. E o que fez Delsarte que o mantém, até hoje, tão importante?

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 questões fundamentais, começaram a ser investigadas/formuladas por Delsarte junto a seus alunos; eram perguntas livres que realmente buscavam respostas de modo direto e investigativo.

Desconstruindo e desvendando com seu olhar os corpos/pessoas ao seu redor através de um profundo reconhecimento e aceitação de quem eram essas pessoas, evitando a futilidade do balé de sua época, desarticulando todas as respostas sobre o ser ou parecer ser do senso comum, Delsarte ousou ver o que ninguém via com olhos sem preconceito, procurando nas minúcias o conhecimento sem receitas, o que estava à flor da pele numa escuta realmente reveladora do outro a quem observava: a origem motora dos gestos e atitudes, as formas corporais e sua expressividade, a fala do corpo e mais: a fala de alguém único já que, desde o início entende e vê o ser humano enquanto unidade que deve procurar e existir em equilíbrio com o mundo natural, unindo pessoa, vida, espírito e alma⁶.

A partir do livro de Giraudet (Giraudet, 1892), Ted Shawn fará um primoroso estudo sobre o princípio da Trindade e sobre as manifestações expressivas do ser humano, mostrando como pode se dar a educação do ser integral e pensando a dança como um método completo para educar corpo, mente e emoções ao mesmo tempo.

Comenta esse princípio basilar que se desenha triangularmente: no centro desse triângulo está o homem integral (pessoa/*being, être*) como ser triuno, composto de corpo, mente e alma, nas laterais do triângulo estão: *Body, Mind, Soul (Vie, Esprit, Âme)* e cada conceito dessa primeira divisão pode ser subdividido em outros mais detalhados. Dessa maneira, por exemplo, cita as Manifestações da Pessoa que divide em nove espécies, ou que podem acontecer de nove maneiras peculiares: 1) Mente: onde destaca o que seria o Puro Intelecto, noção que contém intelecto, alma e vitalidade; 2) Alma: onde contempla a Pura Alma subdividida em: intelecto, alma e vitalidade e, finalmente: 3) Corpo: onde destaca a Pura Vitalidade no Corpo que igualmente se subdivide em intelecto, alma e vitalidade. Desse modo acontecem e podem ser notadas todas as manifestações orgânicas do ser humano.

O estudo de Giraudet sobre Delsarte pormenoriza-se na hierarquização desses gêneros e espécies observadas nas estreitas relações existentes entre Vitalidade, Mente e Alma e as formas orgânicas de suas manifestações. É um longo e interessantíssimo estudo dividido em manifestações mentais, emocionais e vitais.

A partir da observação constante, que resulta tão pormenorizada e exemplificada por seu discípulo e seguida de exercícios propostos a seus alunos, o sistema define tipos de movimentos e posturas aliados aos sentimentos e ao estar no mundo, analisa a expressividade do movimento, de cada gesto e de cada parte do corpo, de modo sistemático e extremamente organizado. A partir da constatação de que corpo e alma movem-se em unísono procura registrar como as pessoas se movem em diferentes situações emocionais nas quais se encontram; os objetos de sua atenção são pessoas de todas as idades, extratos sociais e diferentes temperamentos, numa amostragem extraordinária de pesquisa para a época,

cujo objetivo era conhecer qual a reação de cada uma delas a certos estímulos, por meio de observação sistemática e de um olhar que realmente queria mais que isso, precisava conhecer, partindo do princípio que visibilidade e invisibilidade faziam parte desse mundo a ser desvendado. Entre seus discípulos estavam músicos, pintores, escultores, compositores, atores, advogados, padres, cantores que o acompanharam numa longa pesquisa por mais de três décadas, tornando-se participantes diretos dessa investigação. E muitos deles espalharam as lições do mestre pela Europa e pelo mundo.

Em seus quarenta anos de observação, muito distante de qualquer automatismo, 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. Destaca também três tipos de movimentação: por oposição, ou seja, diferentes partes seguem direções contrárias causando grande impacto expressivo; paralelismo: movimentos seguem na mesma direção espacial; e sucessões: movimentos que percorrem o corpo todo e se movem como ondas sucessivas, partindo tanto do centro do corpo como de suas periferias.

Esses princípios delsartianos aparecem em exercícios desenvolvidos, por exemplo, por Kurt Jooss: ondulações de coluna, ondas sucessivas que se propagam do centro do corpo para a periferia, nos balanços por impulso e peso, em movimentos sucessivos e/ou simultâneos a partir do tronco e dos grandes músculos alternando tensão e relaxamento, contração e expansão em grande dinamismo e valor expressivo⁷.

Além disso, seu olhar sobre a dança voltava-se para o movimento significante ligado às expressões do caráter e das ideias, das emoções envolvidas nos relacionamentos em cena e no significado social do que era apresentado. Jooss acredita realmente que na arte as emoções são experimentadas através da forma e que cabe ao artista dar forma adequada às expressões humanas de modo a torná-las significativas. Muitas das técnicas desenvolvidas nesse período, pelos diversos dançarinos e coreógrafos apontados nesta escrita, objetivam a expressividade no gesto e a ligação entre os mundos interno e externo do ser humano e a efetiva comunicação do artista com a sociedade.

A técnica da *contraction-release*, exemplar dessa busca da expressividade, até hoje é muito utilizada com seus movimentos de fluxo e refluxo de energia trabalhados em uníssono com respiração e voz, garantindo grande intensidade às formas elaboradas. Segundo Roger Garaudy (Garaudy, 1980), essa técnica explica-se com maior clareza nos termos alemães *anspannung* e *abspannung* (fluxo/refluxo), no sentido de concentrar e difundir a energia vital que, segundo ele, bem exemplificam os movimentos de sístole e diástole ou “a lei do ritmo da vida descoberta por Delsarte” (Garaudy, 1980, p. 85). As diferentes relações entre as inúmeras posturas corporais, tanto do tronco quanto das diversas posições da cabeça e dos ombros aliadas à voz, foram detalhadamente estudadas por ele e continuam sendo objeto de estudo no teatro contemporâneo, onde cada vez mais técnicas vocais utilizam-se do corpo todo e de seu envolvimento integral na expressividade vocal. Trabalhos como os de Grotowski e Eugênio Barba são alguns dos exemplos mais conhecidos.

Além desses pressupostos técnicos Delsarte observou também, de modo pormenorizado, a relação do corpo com seu peso e a influência da gravidade; o corpo que conhece seu eixo, os equilíbrios e desequilíbrios, que sabe cair e recuperar-se: *fall/recovery*, subir e descer, nos diversos planos do espaço, em estreita comunicação com a terra e as quedas, onde os riscos todos do viver são aceitos em movimentos de plena entrega e abandono. Mas, o principal, a base de suas descobertas encontra-se nesses princípios: para cada função espiritual corresponde uma função do corpo e para cada função do corpo corresponde um ato espiritual; para cada manifestação do corpo corresponde uma manifestação da mente que tem sua sede na alma.

O pesquisador foi aos necrotérios para saber também como eram as pessoas no repouso da morte, em diferentes mortes, dissecando e observando corpos, acompanhando loucos nos hospitais psiquiátricos, observando, enfim, pessoas nos diversos aspectos de suas vidas públicas e privadas. A partir do ano de 1839 sua pesquisa começa a oferecer dados cada vez mais claros no delinear daquilo que permanecia subjacente a

todo esse universo pesquisado: os princípios que passaria a estabelecer em definitivo. Quando penso que hoje pesquisas são realizadas em um ano ou dois constato o quanto faz falta o tempo da espera, tão importante em qualquer investigação científica. Assim como em outros campos do conhecimento, na patologia, na biologia, na pedagogia e tantos outros, o experimento é preparado em seus detalhes, então é preciso esperar que a natureza aja dando tempo ao tempo, como diria minha avó, morta há mais de quarenta anos, quando as coisas conheciam outra vida, aquela que podia esperar que as frutas amadurecessem, que a roupa secasse no varal, que as crianças nascessem quando a natureza assim decidisse, para que cada um morresse como lhe era devido e conforme cada particular destino.

No teatro, seu sistema deu frutos permanentes pela descendência técnica e cultural via Grotowski⁸ e todos os seus inúmeros seguidores, até os dias de hoje; embora muitas vezes isso passe despercebido no imenso universo técnico e conceitual que se desenvolveu e diversificou nas décadas seguintes; sua influência é tão permanente que, muitas vezes nos esquecemos de que foi o precursor, já que suas observações aplicam-se à essência dos processos criativos, especialmente os ligados às artes que contam com a presença humana, como fundamento da existência, e permanecem como solo, onde várias e importantes técnicas se desenvolveram. Visando a natureza humana em sua complexidade singela e em suas verdadeiras e mais diretas expressões, seu sistema permanecerá útil enquanto houver homens sobre a terra. Esse olhar sobre a própria investigação propõe chegar, e o faz, às estruturas basilares da expressão das emoções em toda a sua extensão.

Quando Rudolf Laban estrutura seu sistema do pensamento/movimento, tanto os princípios de trabalho, quanto os modos propostos para experimentação, ele o faz a partir dos ensinamentos delbartianos, visto que estudou com um discípulo deste em Paris: Monsieur Morel (Walther, 2009). Um dos nomes que não se pode esquecer também nessa linhagem expressiva é Émile Jaques-Dalcroze (1865/1950), professor do Conservatório de Genebra e conhecedor do sistema de Delsar-

te, que desenvolve um método de trabalho musical de grande repercussão até os dias de hoje e que visa ao desenvolvimento do sentido musical aliado ao equilíbrio psíquico⁹.

O sistema criado por Laban parte também dessas descobertas e as completa propondo uma estrutura técnica clara e sistemática de pesquisa corporal, e seus ensinamentos, através de seus inúmeros alunos ramifica-se por todos os continentes, contribuindo não só para o movimento artístico, mas também dando origem aos mais variados procedimentos terapêuticos.

Se pensarmos na enorme contribuição da dança moderna ao teatro contemporâneo, tanto do ponto de vista técnico quanto estético, através da intensa aproximação entre seus criadores, se pensarmos que as fronteiras entre essas duas artes da presença se esgarçam constantemente e se misturam a uma série de manifestações nomeadamente diferentes, que compartilham princípios comuns, essa influência delbartiana se expande ainda mais.

Esses princípios, em sua essência, vieram de uma mesma fonte, numa linha histórica que une Delsarte, Laban, Kurt Jooss e Pina Bausch, na Europa e Delsarte, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn e Martha Graham nos Estados Unidos.

Tanto Delsarte quanto Laban pautaram suas descobertas numa ética própria que olhava cada aluno em sua individualidade: na postura corporal, nos gestos, ações quotidianas e artísticas, prestando atenção nos modos muito particulares com os quais se colocavam na vida e se moviam, sabendo ambos que seres humanos são e serão sempre incomparáveis, embora sejam estrutural e organicamente semelhantes. E essa forma estrutural, básica e essencial de ser gente, continuará onde quer que existam pessoas num caminho de mão dupla interior/exterior que só se extingue no momento da morte.

Laban estruturou sua pesquisa formalizando a observação do movimento humano em formas e deslocamentos chegando a criar um sistema de notação (Labanotation), um registro escrito das formas corporais, suas ações e deslocamentos no espaço. Sua teoria é utilizada tanto na dança quanto nas terapias corporais e na ginástica e visa a articular mundo interior e suas

manifestações exteriores, além de objetivar o que chamou de pensamento/movimento, ou um modo de pensar em termos de movimento.

Kurt Jooss, aluno de Laban por quatro anos e mestre de Pina Bausch, incorpora em sua dança os princípios estruturais da teoria de Laban e as transforma em fato artístico em suas coreografias históricas; por sua vez, Pina Bausch desenvolve um modo de trabalho que observa cada um dos seus dançarinos em suas particularidades e consegue provocá-los de modo a conseguir resultados expressivos únicos e inesquecíveis; é visível em seu trabalho o uso que dá às ações básicas de esforço preconizadas por Laban.

A partir de Delsarte e Isadora encontramos nos Estados Unidos dançarinos como Ruth Saint Denis, Ted Shawn e Martha Graham. À parte todas as especificidades técnicas e artísticas em seus trabalhos e os motivos inspiradores que os levaram a criar obras revolucionárias por meio de poéticas próprias, há em todos eles um dinamismo de cores fortes e humanas. Cada qual desenvolveu escolas próprias através de buscas personalizadas, de acordo com suas inclinações particulares, mas alguns dos princípios que definem o moderno na dança permanecem em todos eles e em seus seguidores em todo o mundo. Nunca é demais lembrar que a dança moderna americana e a dança moderna alemã nasceram e desenvolveram-se simultaneamente, fruto de imbricações entre artistas dos dois países, num mundo em grande transformação e com consequências intensas e transformadoras na arte.

É também nessa época, contemporânea a Laban, Isadora Duncan e Stanislavski, que um homem genial chamado Sigmund Freud¹⁰ cria a psicanálise e, através da autoanálise de si e de seus sonhos, da análise e observação de seus pacientes, afirma que há um mundo interior, outra vida que transcorre à nossa revelia, como que uma segunda vida que acontece nos espaços onde o sono se insinua nos mostrando que os sonhos, através do trabalho onírico, criam imagens, que essas imagens podem ser lembradas e interpretadas, contando a nós mesmos muito mais do que sabíamos antes delas sobre nossas próprias existências.

A noção do inconsciente, esse vasto e inesgotável oceano de pulsões e energias e a noção de subconsciente, de que Stanislavski se servirá, trazem para o início do século XX novos e inquietos saberes visto que, por trás da realidade conhecida, parece morar outra fantasmática e onírica. Através do estudo dos sonhos e de Freud ficamos sabendo que imagens oníricas modificam o funcionamento do nosso corpo durante o sono alterando respiração e batimentos cardíacos; ou seja, o que os laboratórios de sono e sonho em funcionamento, na atualidade, provam a todo instante é que muitas das imagens oníricas são criadas a partir de estímulos exteriores ao sonhador, estímulos vindos da realidade; do mesmo modo que os sonhos afetam profundamente nosso ser durante o sono e no momento em que acordamos.

A relação entre impulsos interiores, origem das formas e ações exteriores passam a contar com o pensamento de que podem vir de lugares ocultos em nós, desconhecidos e assombrosos. O papel das energias criativas torna-se maior e potencialmente mais rico visto que estas podem surgir em linha direta sem participação da nossa consciência e tornarem-se visíveis quase que de imediato; dessa maneira, a ponte entre as vidas real e onírica pode ser melhor compreendida e a travessia impulso/ação também.

Laban cria o conceito operativo – *Effort/Shape* – Esforço/Forma (E/F) com o qual sempre trabalhará e propõe o estudo sistematizado das dinâmicas do movimento, ou seja, dos diversos modos de os esforços transformarem-se em movimento e forma exterior; novamente aqui nos lembramos de Delsarte e da questão da vitalidade presente nas posturas e de como o invisível se visibiliza no corpo; ela reaparece agora com novos nomes e maior detalhamento, mas a conexão interior/exterior permanece mais que nunca enfatizada na relação das formas do corpo – movimentos de cabeça, tronco, mãos nas diversas direções do espaço – temas esmiuçados em muitos de seus desenhos – com os impulsos ou ações interiores que podem ser intensificados e mesmo transformados através do exterior.

O papel dos esforços e da energia que os propulsiona rumo ao exterior, na ambição de visibilidade, encontram aqui

maior alcance, pois, ligados diretamente com o pensamento, as sensações e os sentimentos, esses impulsos canalizam potencial energético que pode ser conhecido, investigado e até mesmo treinado a partir de estudo prático e atencioso pela via exterior, ou buscados a partir do pensamento, do colocar-se em situação, nas circunstâncias dadas do trabalho interpretativo, de base stanislavskiana, e que também se coloca com clareza no teatro-dança, se pensarmos em Pina Bausch e na força de seus espetáculos.

A importância que Delsarte depositou sobre o tronco, como motor do movimento, encontra correspondência no oriente e no zen budismo e outros exemplos do taoísmo, cuja história data de mais de quatro mil anos e permanece em todos os artistas pesquisadores citados até agora. É no centro do corpo, localizado no tronco, região dos grandes músculos, que se encontra o *tant'tien* ou *hara*, para os japoneses, e no aprendizado de alguns tipos de meditação somos orientados a focar a mente nesse ponto, como auxílio para um melhor controle dos sentimentos e emoções e melhor domínio das energias ali produzidas. Assim, agindo a partir do *tant'tien* pode-se chegar ao estado de *samadhi*, estado de iluminação para os budistas, a mais extrema e concentrada presença no aqui agora, uma presença que se situa no fluxo da vida, correndo sempre do passado rumo ao futuro. Estado de impermanência e inteireza corpo/mente.

A comunicação humana e interpessoal e as ciências da comunicação interacional bastante desenvolvidas, em especial nos Estados Unidos, são utilizadas para diversos fins, tanto na psicologia comportamental quanto nas grandes empresas, nas dinâmicas de grupo, no marketing e em clínicas terapêuticas onde se estudam as emoções refletidas na postura, no rosto, na direção do tronco dos entrevistados, dos movimentos do seu olhar. Há décadas que o uso da interação humana auxilia até mesmo no tratamento de complicações familiares e relações sociais outras; há filmes que são feitos e analisados com grandes chances de bons resultados e que refletem com pequena margem de erro o comportamento e sentimentos dos envolvidos.

Esses estudos, que lembram o que Delsarte fazia no sentido da observação e do registro, contam recentemente com o uso de câmeras ligadas em redes sociais na internet possibilitando outros usos, alguns realmente assustadores e invasivos da privacidade humana. Através de grande quantidade de informação visual em tempo real filma-se, amplia-se e estudam-se as ações quadro a quadro, até mesmo antecipando gestos e modos de uso da cabeça dos observados. A comunicação humana capta e deduz antecipadamente reações humanas para aquele que sabe e deseja ver.

De fato, se percorremos o caminho de grandes descobertas e de seus descobridores, chegaremos sempre a alguém com necessidades pessoais e desejos verdadeiros; talvez porque o desejo esteja sempre ao lado dos caminhos da pesquisa, talvez porque a melhor pesquisa refira-se sempre a indivíduos imersos em suas culturas e vidas muito particulares, especialmente se esse pesquisar tem o ser humano como seu principal objeto. Como fugir de nós mesmos, estando imersos em nós todo o tempo? Sendo nós mesmos, inevitavelmente? Como olhar o mundo de outro lugar a não ser do lugar onde nos encontramos por origem, nascimento e pertencimento? Assim parece ser o pesquisador nas artes, um pesquisador de si mesmo antes de tudo, cuidando para que possa abranger na distância outras vidas, cuidando para que o si mesmo, lugar de onde parte, não confunda sua mirada com outros pontos de chegada.

Isadora Duncan encarnou muitos dos princípios del-sartianos em sua dança livre, especialmente os relacionados ao tronco e aos movimentos que partem do centro do corpo, assim como os relacionados à observação da natureza. Ted Shawn, em capítulo intitulado *The influence of Delsarte on the American Dance*, nos informa que a mãe de Isadora tinha, de fato, estudado com Delsarte. Essa informação chega até ele através de uma das maiores amigas de Duncan e também sua historiadora: Mary Fanton Roberts. Shawn acrescenta ainda que seria quase impossível para uma criança escapar às influências artísticas de sua mãe nas duas primeiras décadas de sua vida (Shawn, 1954).

Ted Shawn narra que tomou conhecimento de um artigo, escrito no início de março de 1898, chamado *Emotional Ex-*

pression e que esse documento, que cita diretamente palavras de Duncan “[...] prova que Isadora sabia da fonte dos princípios que transformaram a arte da dança e que estava consciente e agradecida usando a ciência que Delsarte havia descoberto, codificado e disponibilizado para a humanidade” (Shawn, 1954, p. 80).

Além disso, parece conveniente completar essa informação com o fato de que Isadora Duncan, entre muitos outros artistas, trabalhou também com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou (Whyman, 2011) constatando a possibilidade de uma inevitável troca artística e de procedimentos criativos entre esses dois criadores, ambos pensando processos de atuação a partir da natureza humana e sua observação, ambos buscando uma gestualidade natural e espontânea, como reflexo de pensamento, emoção e interioridade.

Nessa virada dos séculos, de que tratamos, certas necessidades estavam no ar buscando quem as acolhesse e cada um deles o fez à sua maneira, resguardando, no entanto, identidades e similaridades profundas. No sentido de devolver significado humano às artes às quais pertenciam e à própria vida deixaram que seus passos se voltassem para a natureza, pensando numa pedagogia que os libertasse dos movimentos estereotipados, rigidamente codificados e impessoais, dos clichês; numa pedagogia que se voltasse para a arte, onde liberdade e improvisação constante deveriam andar juntas. A movimentação natural, as leis naturais de funcionamento do corpo, da voz, da respiração seriam o alimento que produziria novas práticas e teorias do movimento humano, no teatro e na dança contemporâneos.

Stanislavski, que havia visto Isadora dançar, investiga a arte pelo mesmo prisma: o método de observação da natureza humana, da ética e do cuidado na pesquisa com seus atores em busca da verdade no gesto, na correspondência entre ações interiores e exteriores, movimentos visíveis e invisibilidade a eles correspondentes, em busca de uma simplicidade na atuação que até hoje se mostra difícil para a maioria das pessoas.

Como disse Constantin Stanislavski¹¹, surpreso com a semelhança entre o que buscava e o que Isadora apresentava:

A necessidade de vê-la muitas vezes dir-se-ia prescrita dentro de mim por um sentimento artístico que estava intimamente ligado à sua arte. Mais tarde, quando me tornei familiar dos seus métodos [...] vim a persuadir-me de que, nos quatro cantos do mundo, devido a condições desconhecidas para nós, muitas pessoas, em várias esferas, buscam para a arte o mesmo princípio criador, inspirado na natureza (Duncan, 1986, p. 137).

Embora séculos tenham se passado e muitos de nós habitem grandes cidades, sem escuridão nem silêncio, sendo conduzidos por máquinas, deixando de exercitar nossos músculos em longas caminhadas, com espaços determinados nas academias barulhentas para um exercitar mecânico de consequências duvidosas, casas barulhentas, onde não ouvimos, nas curtas e agitadas noites, que passamos entre uma e outra atividade, sequer o barulho da chuva nas árvores, ainda somos gente de carne, osso, músculos, desejo e medo. Gente cheia de energia acumulada e talvez desperdiçada em atividades automáticas.

Quero destacar a importância de métodos pessoais de pesquisa, que não devem se ater a resultados imediatos, mas pensar no artista e no aluno artista, como os verdadeiros investigadores de si mesmos, auxiliando cada um na descoberta de seus próprios caminhos, na escolha de seus próprios riscos e desafios, para que tenham chances reais de chegar às suas próprias conclusões de como funcionam na relação com os elementos do movimento: espaço, tempo, energia e com o outro, os outros com os quais se relacionam e com o fenômeno da criação. Essas experiências em coletivo, com grande carga pessoal e autoenfrentamento diário visam o corpo como expressão do indizível, do que não cabe nas palavras e na descoberta dos impulsos primordiais, do que nos move enfim nesse interminável diálogo com o mundo. Sendo assim, e com os mesmos princípios delstarianos, o foco volta-se para a autopesquisa, a auto-observação de funcionamentos individuais.

Tenho observado, ao longo dos anos, o surgimento de métodos de trabalho cuja técnica, focada em objetivos muito determinados e exteriores leva a resultados e produtos artísti-

cos extremamente rigorosos em forma, de certo modo, padronizada; é como se esses jeitos extraordinários e extranaturais de fazer arte trouxessem de voltam o virtuose do qual esses pesquisadores estudados tanto fugiram, métodos plenos de certezas que, embora aparentemente novas e atraentes, trazem consigo o risco de equalizar e uniformizar manifestações que, de todo modo, serão sempre pessoais.

Acima de tudo o que gostaria de ressaltar neste breve estudo é o papel transformador e enriquecedor de uma pesquisa que parte da simples observação da natureza, experimenta e compara o que foi visto e, por fim, verifica as hipóteses tiradas da observação inicial e as confirma como princípios de trabalho. Uma pesquisa feita desse modo, na qual se coloca a alma, assim como o fez Delsarte, por vezes consome toda uma vida, na qual o viver e o trabalhar se interpenetram de modo total, não por qualquer motivo ou interesse externo a ela, mas porque simplesmente tem que ser assim.

Nesse sentido é que a pesquisa, o pesquisador, o artista e a Arte se irmanam: foi assim com o legado de Delsarte que por esse motivo espalhando-se pela Europa e pela América, enriqueceu e modificou todo o panorama artístico da dança e do teatro atravessando décadas e permanecendo fecundo e operante.

Notas

¹ Nesse livro, que teve sua primeira edição em 1963, Ted Shawn, chamado o pai da dança moderna, atribui tudo o que sabe a Delsarte e dá como sua principal fonte de pesquisa outro livro, publicado em Paris em 1895: *Mimique – Physionomie et Gestes; Methode Pratique d’après Le systeme de F. Del Sarte. Pour servir a l’expression des sentiments*, escrito por Alfred Giraudet.

² Discípulo de Delsarte. No já citado livro, na nota anterior, o autor faz um relato primoroso e detalhado do sistema do mestre em importante trabalho que resguardou para a posteridade o registro dessa pedagogia.

³ Cybele Cavalcanti, bailarina, coreógrafa e professora formou-se com Maria Duschenes no método Laban; criou a escola de dança Arte do Movimento e leciona atualmente em seu Estúdio de Dança, em São Paulo. Maria Duchenes, conhecida carinhosamente como D. Maria, húngara de nascimento, trouxe esse método para o Brasil nos anos 1940. Havia sido aluna de Laban, Kurt Jooss e Lisa Ullmann. Devo a Cybele tudo o que aprendi do método Laban.

⁴ Rudolf Laban nasceu na Hungria em 1879; durante a primeira guerra mundial fixa-se na Suíça e abre uma escola de Arte do Movimento. Durante a segunda guerra mundial vai para a Inglaterra, onde funda a *Modern Educational Dance*. Autor de vários livros cria, em 1926 um sistema de notação que chamou de *Labanotation*.

⁵ Domínio do Movimento, livro organizado por Lisa Ullmann, lançado no Brasil em 1978. Lisa foi colaboradora de Laban por mais de 20 anos ajudando-o no desenvolvimento de sua dança educacional e no desenvolvimento do sistema *Labanotation*.

⁶ *Être, Vie, Esprit et Âme* foram traduzidas por Ted Shawn como *Being, Body, Mind and Soul* (Shawn, p. 107).

⁷ Sobre o trabalho técnico e artístico do coreógrafo consultar *The Dance of Death – Kurt Jooss and the Weimar Years*, livro que consta nas referências deste artigo.

⁸ Jerzy Grotowski, nascido em 1933, foi diretor e fundador do Teatro Laboratório de Wrocław na Polônia e criador do Teatro Pobre; seu treinamento do ator pela *via negativa* assim como outros procedimentos tem influência direta do método criado por Delsarte.

⁹ Consultar Pierre Tugal e seu livro *Initiation a la Danse*, Paris, Grenier a Sel, s/d, p.172.

¹⁰ Sigmund Freud, nascido em 1856, formou-se em medicina em 1882 e publica em 1895 seus Estudos sobre Histeria onde descreve a teoria de que as emoções reprimidas podem desaparecer quando expressas; em 1899 publica *A Interpretação dos Sonhos*.

¹¹ Constantin Stanislavski nasceu em Moscou em 1863; funda com Vladimir Nemirovitch-Dantchenko o Teatro de Arte de Moscou. Buscando um teatro que se aproximasse da vida investiga, com seus atores, um modo de interpretação que coloque o ator como autor de seu trabalho ao criar seu papel, a partir das circunstâncias dadas pela personagem e pela cena; o conceito anterior de representação é questionado e o que se propõe é um colocar-se com verdade nas situações propostas pelo texto.

Referências

- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUNCAN, Isadora. **Minha Vida na Arte**. São Paulo: José Olympio, 1986.
- FREUD, Sigmund. **Coleção Obras Completas**, v.1. Madrid: biblioteca Nueva, 1977.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIRAUDET, Alfred. **Mimique, Physionomie et Gestes: methode pratique de systeme de François Del Sarte**. Paris: 1892.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LABAN, Rudolf von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- NOISETTE, Philippe. **Talk About Contemporary Dance**. Paris: Flammarion, 2011.
- SHAWN, Ted. **Every Little Movements - A Book about François Delsarte**. Pittsfield, Massachusetts: The Eagle Printing and Binding Cy., 1954.
- STEBBINS, Geneviève. **Delsarte System of Expression**. New York: Edgar S. Werner, Fifth Edition, 1984.
- WALTHER, Suzanne K. **The Dance of Death – Kurt Jooss and the Weimar Years**. New York: Routledge, 2009.
- WHYMAN, Rose. **The Stanislavsky System of Acting – Legacy and Influence in Modern Performance**. New York: Cambridge University Press, 2011.
- TERRY, Walter. **Dance in America**. New York: Harper Brothers, 1956.

Sônia Machado de Azevedo é doutora em Artes, Mestre e Bacharel pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, com Formação em Dança Moderna, pela Escola Arte do Movimento. Atriz, diretora, dramaturga, dançarina e professora de teatro, autora de textos teatrais, romances, contos e poesias. Atualmente coordena o curso de graduação da Escola Superior de Artes Célia Helena e os cursos de Pós-Graduação. É professora de Práticas Corporais. Coordena também os cursos de Pós-Graduação.
E-mail: sonia_azevedo@yahoo.com

*Recebido em 29 de junho de 2012
Aprovado em 19 de agosto de 2012*