

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES



**Composição Coreográfica: uma interseção dos estudos de
Rudolf Laban e da Improvisação**

Laura Pronsato

Campinas/ 2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

2.00409068

UNIDADE	PC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	P944c
V	EX
TOMBO BCI	58788
PROC.	16-227-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11.000
DATA	02-07-04
Nº CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00198440-1

BIB ID 317673

P944c	<p>Pronsato, Laura.</p> <p>Composição coreográfica : uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação / Laura Pronsato. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.</p> <p>Orientador: Eusébio Lobo da Silva. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Laban, Rudolf von, 1879-1958. 2. Improvisação (Dança). 3. Corpo. 4. Coreografia. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**Composição Coreográfica: uma interseção dos estudos de
Rudolf Laban e da Improvisação**

Laura Pronsato

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. Laura
Pronsato e aprovado pela Comissão
Julgadora em 01/12/2003.



Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Artes sob a orientação do **Prof. Dr. Eusébio
Lôbo da Silva.**

Campinas
2003

Dedicatória

**À memória de Marcelo Almeida por
me lembrar que é possível
encorajar a luta para a realização
dos sonhos e dos ideais.**

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva, pelo apoio constante e incansável, por sua dedicação, por me mostrar o amor pela dança e pela pesquisa neste trilhar acadêmico, que pode ser tão prazeroso, poético e criativo quanto dançar. Esta dissertação só foi possível por sua orientação crítica que pôde se aproximar à idéia de uma música tocada a quatro mãos.

Aos professores que, durante a graduação e a pós-graduação, deixaram marcas e estimularam um novo olhar sobre a dança: Profa. Dra. Graziela Rodrigues, ao Prof. Dr. Adilson Nascimento, Profa. Dra. Vera Pallamini e às Profas. Dras. Sara Lopes e Marília Vieira que também integraram a banca de qualificação junto à Profa. Dra. Silvana Venâncio, que generosamente brindaram críticas e apoio para o avanço desta pesquisa. Ao Prof. Dr. Mauricy Martin por seu apoio sensível desde meu início na pesquisa.

Aos integrantes do grupo de estudos “A Poética e a Cena” por permitirem intensas discussões fortalecendo esta dissertação.

A todos os funcionários da Secretaria de Graduação e Pós Graduação, do Laboratório de Informática e da Biblioteca que sempre me atenderam com muita amabilidade e carinho.

Um agradecimento especial a Ively Viccari que tem me acompanhado nos momentos de criação e tem me incentivado a retomar a dança enquanto intérprete e a Renata Lima que também me acompanha nesta empreitada.

Aos alunos que participaram dos laboratórios de improvisação do PED em 2002, que me receberam com tanta generosidade e me deram segurança para desenvolver minhas idéias junto a eles.

À amiga Tatiana Wonsik por seu auxílio generoso nas correções gramaticais e a Coraci Ruiz pelo trabalho fotográfico.

À minha mãe, Sylvia, por ilustrar esta dissertação e a meu pai, Carlos, por sua ajuda técnica. Ambos sempre apoiando minhas escolhas e decisões; por seu incentivo tão próximo discutindo e criticando as idéias desta dissertação.

A meu filho, Jahy Endi, que me ajudou com sua paciência, me acompanhando desde a graduação Às minhas irmãs Andrea e Carla pelo apoio afetivo e pelo apoio em questões técnicas. Assim como ao Marcus Marcellus cuja ajuda técnica foi imprescindível. À Audrey e Tania por sua disposição e apoio. Ao Marcus Vinicius por seu companheirismo e incentivo

A todos os amigos que de alguma forma participaram deste processo e em especial aos amigos da “Moras” que sempre me acolheram com carinho e me deram força quando precisei.

RESUMO

A busca de um corpo sensível, de um corpo que pode **ser** em totalidade no fazer artístico da arte cênica da dança permitiu percorrer um caminho prático/reflexivo que conjugou três temas centrais:

1 - a **visão de corpo**, abordada a partir do pensamento de Merleau-Ponty, que questiona aquela que o trata como mero objeto;

2 - o universo da **Teoria do Movimento** de Rudolf Laban;

3 - os **jogos de improvisação** como instrumentos potencializadores do pensamento imaginativo e fomentadores do processo criativo do bailarino/ator.

A idéia central desta pesquisa é que a sintaxe do movimento, abordada por Rudolf Laban, conjugada a jogos de improvisação, proporcionam ferramentas para um processo criativo que possa abrir espaço para uma visão e atuação do corpo global do bailarino/ator.

Palavras Chaves: Corpo, Jogos de Improvisação, Rudolf laban.

RESUMEN

La búsqueda de un cuerpo sensible, de un cuerpo que puede ser en totalidad en el hacer artístico del arte escénico de la danza permitió recorrer un camino práctico/reflexivo que conjugó tres temas centrales:

1 – La **visión del cuerpo** abordada a partir del pensamiento de Merleau-Ponty, que cuestiona aquella visión que trata el cuerpo como mero objeto.

2 - El universo de la **Teoría del Movimiento** de Rudolf Laban.

3 – Los **juegos de improvisación** como instrumentos potencializadores del pensamiento imaginativo e fomentadores del proceso creativo del bailarín/actor.

La idea central de esta pesquisa es que la sintaxis del movimiento, abordada por Rudolf Laban, conjugada a los juegos de improvisación, proporcionan herramientas para un proceso creativo que posibilite abrir espacios para una visión y actuación del cuerpo global del bailarín/actor.

Palabras Claves: Cuerpo, Juegos de Improvisación, Rudolf Laban.

SUMÁRIO

Dedicatória	iv
Agradecimentos	v
Resumo	vi
Resumén	vii
Introdução	13
Capítulo 1	
Corpo: um emaranhado de significações	19
1. O Corpo	19
1.a – O Corpo-Espaço	22
1.a.a – O Corpo Espaço-Tempo	24
2. Corpo – Arte	26
2.a – Corpo-Arte: O Outro dos Outros	27
3. O Movimento	29
3.a – Movimento-Gesto	31
3. b – Frase de Movimento	32
3.c – Movimento- Pensamento	34
Capítulo 2	
Corêutica	39
1. Progressões	42
2. Projeções	44
3. Formas	45
3.a. De acordo com as Linhas	47
3.b. De acordo com suas Características	48
3.c. De acordo com a relação Forma/Espaço	49
3.d. De acordo com sua Poética	50
4. Tensões Espaciais	51
5. Direções	52
6. Níveis	55

7. Dimensões	57
8. Planos	57
9. Volume	60
Considerações sobre os elementos Dimensão, Plano e Volume	60
10. Kinesfera	61

Capítulo 3

Eukinética	65
1. Effort: O Impulso para Movimento	66
2. O Estudo das Qualidades Dinâmicas	69
2.a . – Sistema Effort-Shappe	70
2.b - Fatores do Movimento	72
2.b – 1. Fator Fluência	74
2.b – 2. Fator Espaço	76
2.b – 3. Fator Peso	77
2.b – 4. Fator Tempo	78
3. Ações Incompletas e Completas	81
3 a - Ações Incompletas	83
3. b – Ações Completas	84
3.b – 1.Ações Derivadas	88
3.c – Movimentos Posturais e Gestuais	89

Capítulo 4

O Jogo da Improvisação	93
1. O Jogo	93
2. Imaginação	100
3. Símbolos	105
4. Metáforas	110

Capítulo 5

O Jogo das Idéias	117
1. Laboratórios	119
2. Da Estrutura dos Encontros	120
2.a – E forma-se a Teia	122
2.b – Exercitando as Progressões: o encontro do inteligível e do sensível	124
2.c - A partir de uma ação, a mudança de intencionalidade	131
2.d – Do limite ao ilimitado	133
2. e – Fator Peso: descoberta além dos elementos atitudinais e a simbolização	135
2.e) I – Descoberta além dos elementos atitudinais	135

2.e) II – A Simbolização	138
3. Um Processo de Criação	140
3.a – O Início: o sentido dos sentidos	145
3.b – O Espaço	146
3.c – Do corpo...as articulações...o espelho	148
3.d – Um motivo externo: o tecido	150
Considerações Finais	153
Bibliografia	157

RELAÇÃO DE IMAGENS

Capa, abertura dos capítulos e ilustrações elaboradas por Sylvia Dobry

A ilustração da página 52 foi retirada do Livro “Comentários e Instruções sobre a Dança” de Eusébio Lôbo da Silva, p.27. (ver bibliografia).

Os desenhos da página 53 foram elaborados por Sylvia Dobry a partir das ilustrações publicadas em:Cordeiro, et all.;1989: 37 e 38 (ver bibliografia).

O desenho da página 45 foi elaborado por Sylvia Dobry baseado na ilustração publicada em Chauí; 1995:121 (ver bibliografia).

Fotografias de Coraci Ruiz

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto de um longo caminho percorrido desde a graduação em dança, quando começaram a surgir uma série de inquietações com relação à minha própria dança e ao ensino desta arte. Percorri um processo de descoberta das minhas potencialidades, até então, mais invisíveis de meu corpo, a descoberta de um corpo que transcende suas possibilidades físico-anatômicas. Ao iniciar estas descobertas de um corpo que pode ser sensível, além de “inteligível”, um corpo que pode ser em totalidade, surgiram questionamentos que nortearam as trilhas para chegar a um ponto, não o final, mas o início de um recomeço que se apresenta esta dissertação.

Neste caminhar já foram desenvolvidas duas pesquisas de iniciação científica, nas quais se pôde trabalhar alguns elementos da Teoria de Rudolf Laban, no intuito de encontrar meios para o desenvolvimento de aulas, oferecidas a crianças e adolescentes em situação de risco, que primassem um dançar reflexivo, a partir das próprias vivências dos alunos, inversamente às meras cópias mecânicas, como ocorre em muitas das atividades de dança, ainda hoje, no Brasil, principalmente em academias que se utilizam do método tradicional de repetição e reprodução¹.

O estudo dos elementos que compõem a abordagem labaniana² foi facilitador para o entendimento de uma visão de corpo total atuante no fazer artístico da dança; possibilitou entrar em um processo de descoberta e re-descoberta e de novas percepções; de constatar

¹ Cf: Silva (1993:passim).

² Poderiam encontrar-se outros caminhos para o estudo do movimento como o do uso da proxêmica, da análise semiológica, da abordagem antropológica entre tantas outras formas, porém, nesta pesquisa, centramo-nos nos elementos da Corêutica e Eukinética, por acreditarmos serem adequados para o fazer artístico da dança e por terem feito parte da minha formação e puderam possibilitar uma abordagem criativa e reflexiva do fazer dança.

algumas ambigüidades referentes às interpretações do estudo de Laban e às minhas vivências corporais tanto no percurso como bailarina quanto como docente.

Re-descoberta no sentido de que um estudo que se apresentava para mim tão fragmentado pôde ser revisado e compreendido de modo que a sensibilidade e a intuição pudessem ter os seus espaços para poder descobrir, no aparentemente fragmentado, o não-fragmentado. Adentrar no estudo da sintaxe do movimento permitiu a elaboração de uma metodologia na qual ampliamos nossa visão de corpo para além do “corpo máquina-robô”. A partir dessa nova visão de corpo segui para um processo de criação que também buscou a inteireza por meio do jogo da improvisação.

Pude entender que minha “luta” conceitual residia quando separava de forma dicotômica, fragmento e totalidade, pois tal questão pode ser sempre relativa, como já disse Silva, P.C. (1999)³ “*é no corpo-todo que o corpo-fragmento se significa e carrega as baterias da sua autonomia*”. Pude entender, então, a idéia de um corpo que se veja e se reconheça no pormenor, mas que se identifique no todo.

Nossa hipótese central foi que a sintaxe do movimento, abordada por Rudolf Laban, conjugada a jogos de improvisação proporcionariam ferramentas para um processo criativo que pudesse abrir espaço para uma visão e atuação do corpo global do bailarino/ator.

Para isso realizamos uma “viagem” prática/reflexiva no universo dos principais elementos constitutivos da arte da dança - tomando como principal suporte a Teoria do Movimento de Rudolf Laban conjugada a jogos de improvisação. Isto visando encontrar instrumentos potencializadores do pensamento imaginativo e fomentadores do processo criativo do bailarino/ator.

Os capítulos que integram esta dissertação foram desenvolvidos e organizados de maneira a permitir a compreensão de como utilizei a teoria aliada à prática. Ressalto que o suporte teórico teve papel importante no enriquecimento e aprofundamento das questões levantadas e na compreensão de nossa visão sobre o corpo e, conseqüentemente, sobre a maneira como pensamos e agimos atualmente em nossa atuação artístico-pedagógica.

No primeiro capítulo, realizamos uma revisão de literatura referente à idéia de corporeidade em Merleau-Ponty, autor que foi fundamental nesse processo de descobertas e re-

³ Silva, P.C.; 1999: 26

descobertas, auxiliando-nos a traçar relações de interconexões das diversas ferramentas utilizadas em nossa pesquisa.

No segundo e terceiro capítulos - perseguindo o nosso objetivo de traduzir para a palavra escrita conceitos que são descobertos, geralmente, na prática da dança - apresentaremos uma descrição detalhada e enriquecida, ilustrada com analogias e exemplos dos principais elementos do estudo da Corêutica e da Eukinética, ferramentas da Teoria do Movimento Expressivo de Laban⁴.

Sobre o tema Eukinética fez-se, ainda, uma reflexão mais detalhada sobre o termo “effort”, apresentando a polêmica estabelecida pelos principais estudiosos do assunto e nossa interpretação sobre este conceito essencial.

Ressaltamos que realizar um estudo teórico não substitui o entusiasmo, a motivação para dançar. Acredita-se, sim, que o instrumento teórico, aqui apresentado, tenha sua importância quando se percebe que este pode facilitar e ampliar o repertório de conhecimento que envolve todo o processo criativo cênico.

No capítulo quatro, percorreu-se uma trilha na qual o suporte teórico nos auxiliou a identificar vários elementos constitutivos do jogo em geral, como a analogia e a metáfora, e em específico, como estes elementos entram para fomentar o jogo de improvisação na dança, semeando e cultivando o encontro com o corpo sensitivo e imaginativo. Buscamos entender como estes elementos do jogo podem contribuir na construção de um processo criativo que leve em consideração o corpo em sua totalidade.

Este estudo foi facilitador para atingirmos uma inter-relação das idéias teóricas e da prática ao conjugar os elementos labanianos a jogos de improvisação. Autores como Batista Freire, Suzanne Langer, Ostrower, Huizinga, entre outros, foram fundamentais para ampliar nosso entendimento sobre o jogo.

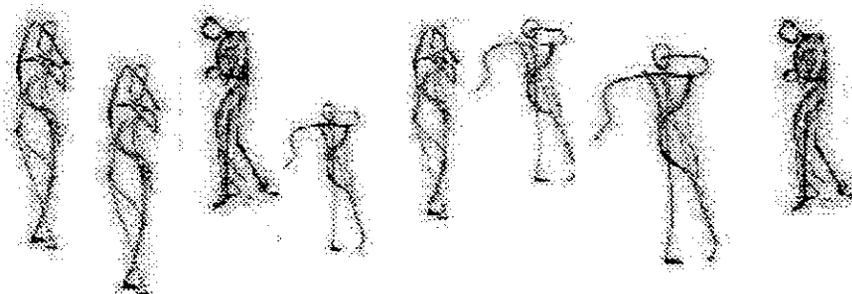
No quinto capítulo expomos a prática dos laboratórios realizados durante este percurso. Discutimos como os elementos labanianos, selecionados neste trabalho, conjugados a jogos de

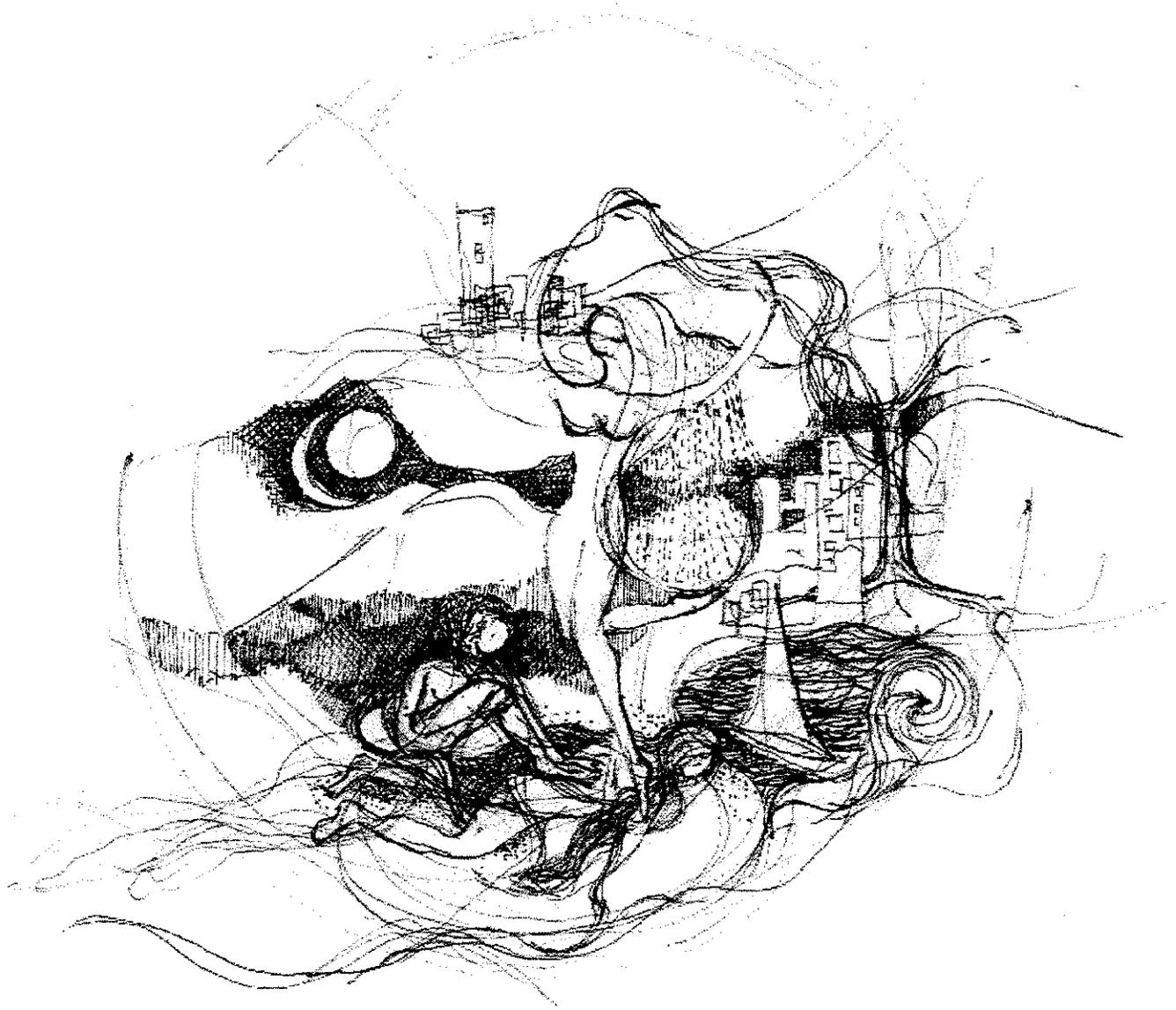
⁴ Ressaltamos, no entanto, que não nos centraremos nas questões históricas, ou melhor, biográficas, sobre o autor, por entendermos que tal assunto foge ao objetivo deste trabalho mas sim, na contribuição que este pesquisador do movimento legou a todos aqueles que pretendem enriquecer seu universo de estudo sobre a dança.

A Teoria do Movimento Expressivo de Rudolf Laban é composta também pelo estudo da kinetographie ou Labanotation (forma de escrita para os movimentos humanos), porém é uma outra questão que não será abordada nesta dissertação.

improvisação, em uma visão de corporeidade, puderam contribuir para o desenvolvimento do processo criativo dos bailarinos/atores envolvidos nesta pesquisa.

As conclusões deste trabalho foram apresentadas sem termos a pretensão de se esgotar o assunto. Buscou-se, por meio de sucessivas análises e sínteses, enriquecer esta área de conhecimento cada vez mais procurada por amadores, profissionais, educadores e estudiosos do movimento.





“Corpo: território de infinitas viagens.”

(Paulo Cunha e Silva, 1999)

capítulo 1
CORPO:
Um Emaranhado de Significações

1 - O CORPO

“... o corpo não é apenas a sede do sensível; é também a do inteligível. O inteligível se embebeda de sangue, suor e lágrimas tanto quanto o sensível. O ser que pensa é o mesmo que sente. O ser que pensa sem o ser que sente, já não é o ser. Se um dos dois faltar, é o mesmo que não ser.”⁵

O corpo que dança carrega e integra manifestações mentais, emocionais e fisiológicas em simultaneidade à variante espaço temporal. A dança encontra-se, dentro do conjunto das artes dinâmicas, caracterizada pelo efêmero, tendo como elementos fundantes a tríade corpo/espaço/tempo.

Tendo em mente este postulado, surgiram-me algumas reflexões pertinentes às visões de corpo na Dança, que se desenvolveram recentemente no Brasil e que passam por uma ótica diferenciada daquela encontrada, geralmente, no pensamento tradicional⁶ do fazer dança. Este último trata o corpo em dança como mero instrumento, dividido em várias partes e moldado como uma escultura sem vida própria, por meio de técnicas mecanicistas que não levam em consideração as manifestações interiores⁷ do ser.

Neste sentido, recorro ao estudo de Soares (2000)⁸, quando explica que, a partir das descobertas de Piaget, Roger e Frenet, com relação à prática professor/aluno, geraram-se propostas que passaram a “*integrar a recuperação do corpo que vinha sendo desenvolvida no ocidente desde o século passado [séc. XIX], chegando na proposta fenomenológica que*

⁵ João Batista Freire; 1998.

⁶ Pensamento tradicional em dança refere-se à maneira de atuar com o corpo e não aos estilos tradicionais de dança, que podem ser praticados sob uma visão orgânica e não fragmentada.

⁷ Este interior engloba o exterior que é único para cada ser. Em princípio as duas características (interno/externo) não podem ser separadas; aqui o que se ressalta é a ênfase que é dada a uma das características.

⁸ Soares; 2000:16.

considera o homem um ser encarnado-no-mundo-com-outros-em-diálogo, focando a atenção no relacionamento dinâmico entre sujeito e objeto, do homem com o mundo.”⁹

Pensando-se nesta proposta fenomenológica, verifica-se que o corpo apresenta várias manifestações - visuais, táteis e motoras – que podem ser analisadas como um todo, percebendo, juntamente com Merleau-Ponty¹⁰, que elas não só “*se coordenam entre si, [mas que]*”¹¹ *são uma unidade*”. A partir deste pensamento também pode-se perceber que qualquer atitude que eu, como ser, quiser tomar irá ativar toda a unidade desse ser, ou seja, todas as “partes” irão se ativar a partir de uma “*significação comum*”; e esta significação surge ao se notar o relacionamento intrínseco entre sujeito e objeto, sujeito e mundo.

Alguns profissionais da dança no Brasil reforçam esta idéia, a exemplo de Silva¹², ao argumentar que o corpo “*não é descartável*”, pensando em sua natureza indissociável. Do mesmo modo, vários profissionais¹³ da área de consciência corporal e expressão corporal reafirmam esta idéia de atuação integral do sujeito em todas as suas atividades.

Para que esta noção de unidade corporal e sua atuação integral possa ser melhor apreendida, alguns exemplos podem ser ressaltados no intuito de elucidar esta questão. Sabe-se que as crianças, quando têm a experiência de suas primeiras apreensões de objetos não diferenciam seus segmentos corporais, nem tampouco a aparente fragmentação corpo/espço. Ao tentarem agarrar um objeto não olham a sua mão e sim o objeto, reconhecendo o corpo apenas “*em seu valor funcional*”¹⁴. Pode se entender, neste caso, que a noção de espaço e corpo constatada nos primeiros meses do bebê, encontra-se em unidade, ou seja, a criança sente como se a mãe fosse parte da mãe, mãe e filho um ser



⁹ Sabe-se que, neste mesmo período, houve uma intensificação do corpo mecânico com a chegada do período industrial. Isto também pôde ser notado no corpo que dança, ao qual foi-lhe imposto uma maneira de vê-lo como se este não fosse o próprio ser. Talvez em resposta a este movimento surgiu o estudo inverso, que apresenta uma visão fenomenológica do corpo atuante.

¹⁰ Merleau-Ponty; 1975: 165.

¹¹ Grifo nosso

¹² Cf. Silva; 1983/1993.

¹³ Como Alexander (1984, 1985); Berge (1976); Bertherat, T. & Bernstein C. (1987); Brikman (1988), entre outros.

¹⁴ Idem nota 10.

único; do mesmo modo o objeto e o corpo. Visualiza-se com este exemplo o objeto ou o corpo do outro (no caso o da mãe) como um prolongamento de seu próprio ser.

Um segundo exemplo pode ser dado a partir da idéia de cinestesia: sabe-se que somos dotados de sentido cinestésico, pelo qual, cada um de nós pode reconhecer as partes do corpo que nos formam sem a necessidade de vê-las. A partir deste sentido cinestésico também podemos reconhecer a silhueta de nosso próprio corpo ou de outrem, reconhecendo seu andar, sua expressão, mas não o corpo em si (o corpo anatômico).¹⁵

A compreensão da unidade corporal não pode ser reduzida aos exemplos abordados mas pode se notar, a partir deles, que, em síntese, a cinestesia possibilita um caminho para o entendimento desta unidade e de sua atuação integral. Permite-se assim, reconhecer, no corpo, a representação visual daquilo que, por vezes, nos apresenta como invisível.

Na dança, os movimentos podem ser divididos em duas categorias: o movimento total e o parcial (a efeito de análise), mas, por meio do reconhecimento do sentido cinestésico e de exercícios simples, pode-se notar que toda a atividade humana sempre envolve o corpo como um todo. Do mesmo modo, é importante compreender, no estudo de Rudolf Laban, sobre o qual algumas argumentações têm mostrado apenas o “isolado” do estudo, que este “isolado”¹⁶ faz parte do todo. Pode-se verificar que uma ação corporal resultante de uma parte do corpo é apenas **aparentemente** isolada, pois sempre há uma atividade interna, como explicita Laban¹⁷ ao enfatizar que existe a possibilidade de uma ou várias partes iniciarem um movimento e de outras darem continuidade ao mesmo movimento; de outro modo, mesmo dando-se ênfase a uma determinada parte do corpo, esta deve ser entendida com relação ao todo, ou seja, para que ocorra a ação de uma parte do corpo, todo o restante será afetado de uma maneira ou de

¹⁵ Pensando-se na cinestesia ainda podemos citar uma infinidade de exemplos, destacam-se mais alguns que talvez possam contribuir para que esta compreensão seja melhor visualizada: 1) a visão periférica geral – é um modo de perceber o corpo sem realmente olhá-lo diretamente, percebe-se-o em unidade com o espaço; pode ser explicada com um simples exercício prático: abrir os braços na direção dos ombros e olhar diretamente para a frente; se os braços estiverem posicionados atrás dos ombros não poderei ver minhas mãos, por outro lado se estiverem posicionados um pouco mais para a frente posso senti-los, quase como uma sombra, mesmo sem olhar para cada uma de minhas mãos diretamente. 2) outro exercício prático: mover a cabeça em círculos, posicionando-me em pé, com os dois pés paralelos, joelhos semi-flexionados e mãos na cintura. Ao prestar mais atenção no corpo como um todo, posso notar, que ao realizar esta movimentação da cabeça, outras partes do corpo também se movimentam. Este movimento do corpo é muito sutil, já que aparecem como contrações musculares, desde a própria atuação do movimento da cabeça até o movimento dos pés que sutilmente seguem a circularidade do movimento da cabeça.

¹⁶ Na dança costuma-se usar o termo isolado para referir-se aos movimentos que, grosso modo, realizam-se apenas por uma parte ou segmento do corpo. Como exemplo, temos o movimento de agarrar ou a famosa parte da técnica de Katherine Dunham denominada “isolation”, que ficou muito conhecida pela sua utilização na técnica de dança moderna e principalmente na de Jazz.

¹⁷ Laban; 1978: 67.

outra. Ampliando esta idéia, entende-se também que, na ação, o corpo antecipará e/ou reverberará sentimentos, sensações, imagens, etc.

Diante disto, entende-se que cada uma das manifestações corporais¹⁸, cada uma das partes do corpo e, conseqüentemente, cada parte de uma movimentação, não se conectam entre si “*pouco a pouco e por acumulação*”¹⁹, isso se realiza de uma só vez pois “*tudo é o próprio corpo*”²⁰. Neste caso, já que o corpo se constrói em um todo, não se pode falar apenas de aspectos visíveis ou simplesmente perceptíveis externamente, não se pode falar apenas de partes que se unem como um simples quebra-cabeça. Isto é fundamental, pois, é o que ditará que cada indivíduo é único em si.

1.a - O Corpo-Espaço

A atuação deste corpo integral no mundo; as inter-relações dinâmicas visadas entre sujeito e objeto, sujeito e mundo; as atitudes que este corpo tomará a partir de uma significação comum; o corpo do outro (ser ou objeto) como prolongamento do próprio corpo; tudo isto faz pensar também a relação corpo-espço.

Acrescendo-se ao estudo do corpo, a noção de espaço²¹, podem ser notadas correlações entre os estudos filosóficos de Merleau-Ponty e de Rudolf Laban. Correlações estas, que tratam o corpo e o espaço como unidade. Nas palavras de Merleau-Ponty: “*corpo é no espaço*”²².

Partindo desta idéia, concorda-se com este autor ao afirmar que **ser corpo** não é apenas interligar-se ou atuar juntamente com o espaço, não é apenas ter o espaço como invólucro do corpo e confundir-se um com o outro, é sim, **ser espaço**. O espaço, então, faz parte do corpo, **ele é no corpo ou o corpo é no espaço**. Não se vê mais o corpo como um ser isolado que se move e se organiza interna e externamente, e sim um corpo que existe nesta inter-relação dinâmica indicando sua inteireza e sua atuação única como corpo-espço.

Esta atuação como um todo indica que perceber o mundo é também perceber o corpo, e vice-versa. A partir desta percepção podemos sentir nosso corpo-espço como enorme ou

¹⁸ Manifestações corporais: visuais, táteis e motoras como apontadas por Merleau-Ponty, 1975: 175.

¹⁹ Merleau-Ponty; 1975: 175

²⁰ IBID.

²¹ Outros pensadores da dança como Monica Serra, Eusébio Lobo da Silva, Monica Dantas, Lia Robatto, entre outros também realizam este estudo de corpo-espço.

²² Merleau-Ponty; 1975: 296

minúsculo dependendo de nossos sentidos, porque existe “*uma espacialidade e uma extensão afetivas*”²³ que reconhecem o seu corpo no espaço.

Também pode ser encontrado, nos estudos realizados por Rudolf Laban, a noção de corpo, espacialidade e afetividade, principalmente em sua proposta de estudo da Corêutica²⁴, no qual encontram-se diversos argumentos acerca da relação corpo-espaço, a exemplo do conceito de Kinesfera, termo utilizado por Laban para definir o espaço pessoal.²⁵ A compreensão deste conceito facilita o entendimento desta “*extensão afetiva*”; meu corpo, meu espaço poderá contrair ou expandir de acordo com minhas emoções ou de acordo com o lugar em que me encontro.

Pensando-se ainda na percepção do mundo como percepção do corpo destacam-se as palavras de Silva, P.C.:

“(…) [a redução da atividade física] *deforma a sua* [do sujeito]²⁶ *visão do mundo, limita o seu campo de ação sobre o real, diminui o sentimento de consistência do eu, enfraquece o seu conhecimento direto das coisas. Porque conhecer é, sobretudo, explorar os meandros do lugar, decifrá-lo nos seus trajetos mais sinuosos. Um corpo estático*²⁷ *é um corpo colocado fora do território do conhecimento. Importa reconquistar o lugar e explorar as estratégias que possam substantivar esta reconquista. Reconquistar o lugar é resgatar o corpo.*”²⁸

Parece, então, que ao se reconquistar o lugar do corpo, o seu corpo-espaço, é possível ampliar-se o campo de atuação do mesmo. Deste modo, percebendo-se o espaço, percebe-se o corpo e vice-versa.

A partir deste postulado, pode-se dizer, que dança é espaço, e é claro, corpo, como já enunciava Mary Wigman²⁹ ao argumentar que “*o espaço é como um partner com o qual é*

²³ Ibid. p. 297

²⁴ Corêutica: estudo do espaço que será abordada com maior detalhamento no capítulo II.

²⁵ Notando-se a extensão afetiva desta ocupação espacial pode-se acrescentar que a kinesfera é mais do que um invólucro do corpo ou, simplesmente, o espaço que nos rodeia, então, não é apenas a realização de movimentos pequenos ou grandes que indica o instrumental da kinesfera na dança; é um corpo-espaço que interage conosco, e que pode ser percebido ao expandir ou contrair, ao atuar afetivamente no ser-mundo, como por exemplo: se estou alegre o espaço pessoal parecerá se expandir, se ao contrário me sinto triste, meu espaço pessoal diminuirá; o mesmo a encontrar-me em um espaço apertado, no qual meu corpo também se aperta, diminui e parece crescer em espaço aberto.

²⁶ Grifo nosso

²⁷ Este corpo estático pode ser entendido, no caso da linguagem artística da dança, como um corpo que se limitou a uma única linguagem corporal. Isto porque parece que o corpo se cristaliza e com ele sua sensibilidade e suas percepções.

²⁸ Silva, P.C.; 1999: 33.

²⁹ Mary Wigman foi aluna e assistente de Rudolf von Laban; aprendeu a analisar os movimentos humanos a partir de formas geométricas precisas, contidas num icosaedro, mas se aprofunda, tendo em mente o espaço, não como uma figura de barreira

*preciso contar, é um fôlego que é preciso conquistar...*³⁰. Articular o corpo no espaço, desenhá-lo, transfigurar imagens, transcender o tempo no espaço, transcender o próprio espaço e o próprio corpo, articular significados, entrelaçá-los, torna-se algo intrínseco ao fazer dança e a toda atuação da pessoa.

1.a.a - O Corpo Espaço-Tempo

Do mesmo modo que o corpo não pode ter sua significação apenas por sua fisionomia anatômica, não se pode excluir o tempo da relação corpo/espaço. Tanto nos estudos de Merleau-Ponty como nos de pesquisadores³¹ que estudam o corpo é possível notar-se, com clareza, que todos concordam que o corpo é espaço e tempo, entendendo que tempo e espaço são indissociáveis.

É possível notar que, ao argumentar que “*corpo é no espaço*”, inclui-se também o tempo, já que ao entender o espaço como unificação de tempos pode-se tecer, no corpo, o passado, o presente e o futuro. No presente estão implícitas as lembranças e memórias do passado e as sementes do futuro.

No tocante à dança podemos recorrer aos estudos de Dantas(1999)³², que se fundamentam no mesmo autor, para clarear esta idéia de unidade corpo/espaço/tempo. Para esta autora, o bailarino guarda no corpo o passado, quer seja pelas técnicas já apreendidas, quer seja por suas experiências de formação e por suas vivências incorporadas; o presente, ao afirmar suas atitudes e posturas; e esboça o futuro, pois o que ele executará já se enuncia na própria postura.

O pensamento de Certeau (1994)³³ também pode nos remeter à relação corpo-espaço-tempo no fazer dança. Suas palavras, de meu ponto de vista, trazem analogias que podem ser transportadas para a arte da dança. Ele fala sobre os processos do caminhar do transeunte, fala de desenhos do corpo no espaço, de “*curvas em cheios ou em vazios que remetem ... à ausência daquilo que passou...*”. Apropriamo-nos de suas palavras transportando-as para a

imaginária entre corpo e espaço, mas como resistência e tensão, espaço com o qual deve partilhar. Cf. Garaudy, 1980: 104; Portinari, 1989: 143 entre outros títulos sobre História da Dança.

³⁰ Garaudy, 1980: 104.

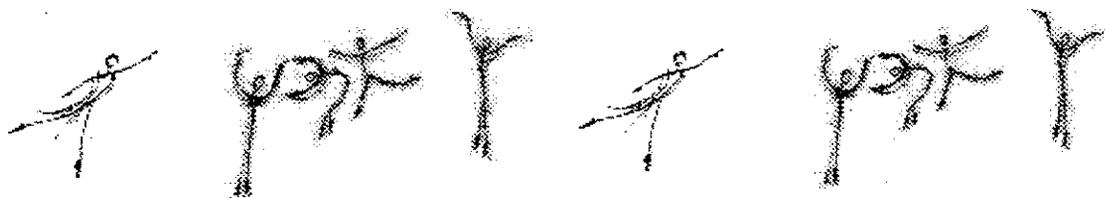
³¹ Como Freire (1998), Laban (1978), Robatto (1994), Silva, E.L (1993), Soares (2000) entre outros.

³² Dantas, 1999: 110

³³ Certeau; 1994: 176.

nossa compreensão sobre a ocupação espacial do bailarino/ator podendo nos reportar a um dos elementos da sintaxe do movimento fornecido por Laban, mais especificamente às progressões, termo utilizado por Laban para explicar os caminhos que o bailarino percorre ao se deslocar desenhando o espaço e configurando a espacialidade da coreografia.

Ao apropriar-nos, analogamente, das idéias de Certeau e Merleau-Ponty, permitimo-nos acrescentar ao conceito de progressões a idéia de que, na dança, o movimento é visível e logo se torna invisível deixando um rastro imaginário da operação que passou, mas que pode remeter, tanto o espectador quanto o próprio bailarino/ator, a lembranças, sensações, imagens que transcendem o corpo, o espaço e o tempo real. Neste devir, tratamos de um corpo que joga para criar significativamente, para se mover expressivamente, para recheiar cada impulso, cada gesto, cada movimento, cada ação promovida pelo mesmo.



1. 2 – CORPO-ARTE

O corpo é comparado, por Merleau-Ponty³⁴, não ao objeto físico, mas à obra de arte, única em sua condição efêmera, realizada por um ser, vista por vários outros, que dispõem de outros sentidos corporais ambientais, e nunca será realizada ou até vista da mesma maneira novamente. Esta obra de arte, só será consumada ao atingir o espectador. O mesmo pode ser dito da arte cênica da dança, a obra também só será finalizada quando atingir o público ao deixar que este encontre meios de se reunir ao mundo dos silêncios, das imagens, à transcendência do tempo/espaço/corpo real.

As palavras de Dantas reforçam esta idéia:

“uma obra de arte se oferece como multiplicidade, abrindo-se a diferentes olhares, a diferentes leituras ...[como a] leitura ou descrição do quadro é um ato criativo, no sentido de que ‘cria’, a cada leitura, a cada descrição, um quadro, embora tal quadro já exista: a tela, os traços, a moldura, enfim, o quadro está presente e se oferece à apreciação. No entanto, a cada leitura se cria um texto para o quadro: várias pessoas olhando um quadro, vários textos sobre o quadro, várias significações...”³⁵

Estes autores se utilizam de analogias para falar sobre o corpo, que é expresso e que é expressão, que interpreta, interpreta-se e se oferece a variadas interpretações e expressões de outros.

Assim, o corpo é como um “*nó de significações*”³⁶ internas e externas.



³⁴ Merleau-Ponty; 1971- 1975: passim.

³⁵ Dantas; 1999: 85

³⁶ Merleau-Ponty; 1975: passim.

1.2.a - Corpo-Arte: O Outro dos Outros

“A todo instante, sinto que há vários, senão muitos outros em mim, se bem que nenhum deles seja o tal outro que costuma dizer coisas repetidas para os outros. Também não ignoro que outros me acham o outro, que em qualquer lugar, situação ou momento sou sempre o outro dos outros, e o serei sempre inapelavelmente.”³⁷
(Carlos Drummond de Andrade)

A noção de dança como corpo/espço/tempo leva a pensar a representação e interpretação e nos faz traçar relações entre o fenômeno da dança enquanto espetáculo. Merleau-Ponty (1975) nos dá uma luz sobre este aspecto:

“(…) meu corpo pode comportar segmentos extraídos dos outros como minha substância se transfere para eles: o homem é o espelho do homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento universal de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos e espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim (…).”³⁸

O próprio corpo desperta os outros corpos que não são apenas semelhantes, mas que *“assediam um ao outro”³⁹*. É nesse assédio que se compõe o espetáculo da dança, nessa relação entre os corpos, entre espectadores e atores.

Do mesmo modo Silva, P.C.⁴⁰ utiliza-se do verbo *“outrar”* de Fernando Pessoa, entendendo-o como a ousadia de podermos ser o outro, de ser uma *“sucessão contínua de outros, que se enriquecem na complexidade dos trajetos.”*

Analogamente o corpo que dança pode ser compreendido como se compreende um poema, um romance ou como um simples texto, no qual se nota que a fala significa, não só pelas próprias palavras, mas também pelo sotaque, gestos, tom, fisionomia e ainda pode revelar o que há além dos pensamentos da pessoa que fala, revela a fonte (ambiente) dos mesmos e sua maneira de ser única.

Estas reflexões possibilitam entender que corpo é mais do que uma figura que se move e tem funcionalidades isoladas, é mais do que uma memória isolada, mais do que emoções, sensações e sentimentos isolados e é mais do que a simples junção de todos esses aspectos. É

³⁷ Poema utilizado como estímulo à criação de coreografia, intitulada “Na Corda Bamba” em 1998, por Laura Pronsato e Tatiana Rodello, cujo tema era essa descoberta de que ser não é o ser isolado de todos e de tudo.

³⁸ Merleau-Ponty, 1975: 93.

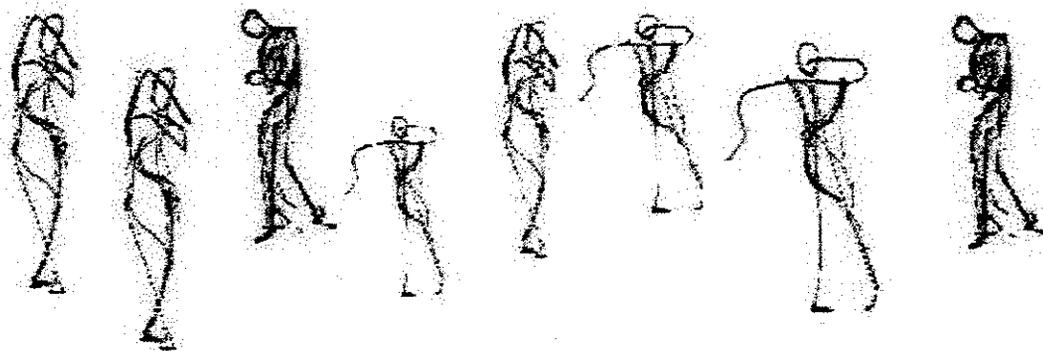
³⁹ IBID

⁴⁰ Silva, Paulo Cunha e; 1999: 28

esse ser espaço/ tempo que também se modifica e atua no meio, tanto ao se pensar em espaços físicos, quanto em relação ao outro ser que existe, ao outro que atua juntamente com este corpo e que em simultaneidade se modificam a todo o momento, como diz o poema de Carlos Drumond de Andrade, citado anteriormente.

Na poesia, na dança ou em outras artes como a pintura, o artista “*emprega seu corpo*”, como diz Valery⁴¹. O corpo do artista se empresta ao mundo para transformá-lo em arte, “...há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço no espaço, um feixe de funções mas um entrelaçamento...”⁴².

Permito-me traçar paralelos com as artes cênicas com o objetivo de identificar e compreender o fenômeno da organicidade corporal, entendendo-a como um aspecto fundamental para a formação dos bailarinos/atores. Neste contexto de entrelaçamento corpo/espaço/tempo é que se pode entender a importância do estudo de Rudolf Laban em sua teoria com relação ao espaço e às qualidades do movimento que serão aprofundadas posteriormente.



⁴¹ Dantas, 1999: 92.

⁴² Merleau-Ponty, 1975: 88

1.3 - O MOVIMENTO

“O corpo significa-se através da relação que estabelece com o meio; o suporte desta relação é o movimento. A ação surge, assim, como uma secreção inevitável do corpo no lugar.”⁴³

Ao se tratar do movimento corporal, é necessário considerar, antes de mais nada, como pano de fundo, o entendimento de que o movimento é uma característica da potencialidade do corpo.

Pode ser dito que o corpo não produz movimento e sim, que o corpo é movimento. Ao falar de um, conseqüentemente, fala-se do outro (corpo e movimento). Assim, tanto como o corpo, os movimentos também se constroem em uma unidade, também criam e recriam significações. Por vezes, organiza-se em sintaxe para compor expressões corporificadas, como na dança. Neste caso, o corpo é a própria obra de arte tendo seus significados impressos não só no fazer físico, mas em sua atuação intrínseca e extrínseca que transcende sua sintaxe no cotidiano. Neste sentido, Merleau-Ponty (1994) destaca que:

“(…) nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega.”⁴⁴

Analogamente, pode ser dito que o bailarino não dança, ele é a própria dança. Ou ainda que ele não realiza uma movimentação, ele é a própria movimentação, ou mais ainda, ele não dança no espaço ele é espaço e tempo. Enfim, ele é a própria Obra de Arte. Retoma-se aqui, a efemeridade na dança: cada realização será uma realização única; cada dia irá acontecer de uma maneira diferente, uma nova vivência; cada indivíduo realizará seus movimentos, mesmo que a partir de uma significação idêntica a de um grupo, de maneira única.

Os movimentos humanos⁴⁵ podem ser categorizados, a efeito de análise, com relação à sua totalidade e parcialidade, ou em movimentos cotidianos e extracotidianos, entre outras

⁴³ Silva, Paulo Cunha e; 1999: 162

⁴⁴ Merleau-Ponty; 1994: 244.

⁴⁵ Todo movimento envolve a ação de um conjunto de músculos em que alguns atuarão contraindo-se e outros expandindo-se e outros ainda cumprido a função de estabilizador.

formas. Porém, o corpo sempre vivencia de uma só vez, em um todo, mesmo que seja dada relevância para aspectos internos e/ou externos.

Quanto ao repertório cotidiano, Freire (1998)⁴⁶ o define como “*habilidades inespecíficas*” que deverão ser ponto de partida para o desenvolvimento de uma “*habilidade específica*”, seja em uma modalidade esportiva como o basquete, o vôlei etc., ou no desenvolvimento de uma *habilidade planejada*, como no caso da dança ou do teatro. A “*habilidade inespecífica*”, no caso de um desenvolvimento satisfatório da criança, deveria estar suficientemente constituída, isto é, a criança teria maior facilidade para se locomover, para manipular objetos e manter posturas corporais. Tal argumentação, ao seu ver, procura ser coerente às necessidades de adaptação do ser humano com o mundo em que vive.

A partir destas idéias, pode-se refletir sobre os exercícios técnicos para a dança, compreendendo-os na perspectiva de que um movimento não cotidiano - o repertório extracotidiano - que pode se tornar natural para o bailarino/ator. Neste ínterim, ressalta Dantas: “*um dos objetivos das técnicas de dança é tornar natural o movimento: um movimento que não é inato, mas motivado e construído torna-se aparentemente natural e de fácil execução para o bailarino (ou ao menos aparentemente)*”⁴⁷.

Todo movimento é resultante de uma habilidade psicomotora e mais ainda integral, seja este cotidiano ou extracotidiano, seja uma habilidade inespecífica ou específica. No fazer artístico da dança, as técnicas extracotidianas⁴⁸ são “*o cotidiano do corpo que dança*”.⁴⁹ Em outras palavras são repertórios inespecíficos transformados em habilidades específicas.

Neste universo da motricidade humana é necessário ressaltar que na sua organização verifica-se que:

*“(...) o corpo humano não dispõe de movimentos sempre originais para realizar os gestos necessários em cada situação de vida. Pelo contrário, dispõe de grupos limitadíssimos de movimentos que se incluem, todos, nos de manipulação, de locomoção e de manutenção da postura. O que não encontra limites são os arranjos, as combinações que se formam a cada instante.”*⁵⁰

⁴⁶ Freire, 1998: 36-37.

⁴⁷ Dantas, 1999:36.

⁴⁸ Tomamos aqui extracotidiano de acordo com os argumentos de Dantas (1999).

⁴⁹ Dantas, 1999:33.

⁵⁰ Freire, 2002: 54-55.

Reorganizam-se, pois, movimentos - habilidades do repertório pessoal⁵¹ - que de certo modo podem ser considerados como uma técnica em função de uma linguagem poética, simbólica. Esta reorganização se dará em uma gama variada, desde uma nova forma de utilização tempo/espacial ao desenvolvimento de novas habilidades e qualidades motoras que ampliam o repertório expressivo do bailarino. Laban⁵² ressalta que um trabalho artístico, na dança, não poderá se fixar no uso exclusivo de significados para movimentos isolados. O que enriquece a arte do movimento será a variedade de combinações, a unidade entre as manifestações que o corpo-espaco oferece, pelas manifestações emocionais, simbólicas, poéticas.

1.3. a – Movimento-Gesto



Langer (1980)⁵³ esclarece que *“todo movimento da dança é um gesto, ou um elemento na exibição do gesto”*. Ela sustenta esta idéia ao identificar o gesto como *“abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada”*. Segue seu argumento explicitando o gesto como *“movimento vital”* que se diferencia do movimento comum por sua expressividade funcional, na vida real, como *“sinais ou sintomas de nossos desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos”*.

Na dança, a autora identifica-o como *“gesto virtual”*⁵⁴, uma forma simbólica que pode transmitir impressões sensíveis de emoção, consciência, pressentimento ou expressar tensões

⁵¹ Entende-se por habilidades do repertório pessoal, no caso do bailarino/ator, tanto o repertório que surge do cotidiano e pode ser re-trabalhado como técnica e poética, quanto ao repertório adquirido em sua formação de dança, de tal modo incorporado à sua atuação e que por ter se incorporado ao seu corpo de tal modo

⁵² Laban; 1978: 142

⁵³ Langer, 1980: 182.

⁵⁴ IBID

físicas e mentais. Esse gesto é considerado virtual no sentido de que **cria por meio de ilusão** a expressão de emoções, pensamentos, sensações.

Dantas, a partir de Langer, reafirma esta idéia e também argumenta que *“o gesto executado é o símbolo de um sentimento, conforme o concebe quem dança.”*⁵⁵ Ainda assim, estas autoras concebem que os movimentos dos bailarinos são reais, - não entidades abstratas, embora transitórios e fugazes - porém, são gestos virtuais porque surgem do sentimento.

Dantas⁵⁶ ainda afirma que os movimentos e gestos em dança possibilitam a elaboração de impressões, de concepção; a representação de experiências; a projeção de valores, sentidos e significados; e a revelação de sentimentos, sensações e emoções sem a necessidade de se contar uma história.

1. 3. b – Frase De Movimento

Uma idéia pode ser expressa por uma frase de movimento que, a exemplo de outras linguagens, como a fala ou a escrita constitui-se de um enunciado com sentido completo. Ao pensar sobre o movimento, na dança, pode-se chegar à idéia de que as ações que constituem uma movimentação são células mínimas da linguagem corporal, e que quando *“isolados são evidentemente apenas semelhantes às palavras ou às letras de uma língua, não dando nenhuma impressão definida, nem tampouco um fluir coerente de idéias”*.⁵⁷

A respiração completa pode ser um bom exemplo de frase de movimento já que é uma ação com início, meio e fim. No caso da dança, o fim não pressupõe necessariamente o término, mas a resolução natural da frase de movimento.

Blom e Chaplin (1982)⁵⁸ utilizam a respiração como estímulo para o movimento. Mas além de um estímulo muito interessante para a criação de movimento, pode ser utilizada como exercício para elucidar esta idéia de frase de movimento. No ato de respirar encontramos uma frase que se inicia quando da inspiração, tem seu entremeio no sustentar o ar, e se finaliza ao expirar.

⁵⁵ Dantas; 1999: 16.

⁵⁶ Ibid p.17.

⁵⁷ Laban; 1978: 141.

⁵⁸ BLOM & CHAPLIN *The Intimate Act as Choreograph*. Pittsburg Press: 1982. (Tradução SIQUEIRA, A & SILVA, Eusébio L., 1998)

Ao falarmos uma frase seu significado pode variar de acordo com a nossa entonação, e ela pode ser dita de várias maneiras, dependendo do sentido que lhe for conferido, do sentimento, do tempo, do sotaque, etc. Do mesmo modo acontece com a frase em dança, que poderá não ser uma junção de movimentos ou gestos. Pode se utilizar a frase de diversas maneiras por diversos corpos para expressar as intenções de quem as executa. Blom e Chaplin (1982)⁵⁹ argumentam que as frases, em dança, devem ter forma e conteúdo e formar “*um conjunto de movimentos relacionados que têm lógica cinestésica e intuição e serem conectados pela cooperação na criação de uma unidade*”.

Laban (1975)⁶⁰ vai mais adiante ao dizer que “*a fluência de idéias deve ser expressa em sentenças. As seqüências de movimento são como sentenças da fala, as reais portadoras das mensagens emergentes do mundo do silêncio.*” O bailarino-ator acentua as formas que emergem desse mundo silencioso podendo utilizar-se de movimentos que se encontram na vida cotidiana. Para isto organiza-os em ritmos e seqüências que simbolizam as idéias que o inspiram.

Silêncio este que faz parte da construção de frases, de textos verbais e corporais; necessário em qualquer linguagem. É o que permite que a frase tenha organicidade, não seja um amontoado de palavras (escrita-fala) ou de movimentos. É como um respirar, um se ouvir e ouvir o outro; na dança: uma quietude; uma certa imobilidade que poderá suscitar o movimento. Porém traz a característica de solidão.

Este silêncio requer admitir a solidão. Nas palavras de Machado (1998), admitir viver o esvaziamento/ enriquecimento de si. A autora ressalta que “*(...) essa solidão compartilhada emana poesia. É contemplativa. (...) em busca de uma experiência estética; como experiência da existência de si e do outro, da corporeidade e da sensualidade, do contato consigo e com o mundo.*”⁶¹

Numa frase de movimento podem identificar-se a presença ou ausência de acentuação. Nas frases acentuadas é possível identificar-se ainda os chamados pontos altos ou fortes, assim como os baixos ou fracos. De acordo com Blom e Chaplin o ponto alto da frase será uma forma bem visível e natural e constitui o ponto mais importante da frase construída. Ressaltam

⁵⁹ Ibid p 20

⁶⁰ Laban; 1975: 141.

⁶¹ Machado; 1998: 30.

ainda que nem sempre a frase terá este ponto acentuado. Se seguir uma mesma dinâmica, dificilmente poderá conter esta acentuação.⁶²

Um outro ponto a ser ressaltado é que a cada nascimento de uma célula ou de uma frase de movimento construída há sua imediata “morte” ou desaparecimento, portanto, nada é permanente na dança, construção e desconstrução ocorrem quase que simultaneamente. A imagem é, conseqüentemente, construída pelo espectador a partir da configuração realizada pelo dançarino.⁶³

1.3. c – Movimento-Pensamento

A experiência prática de bailarina e espectadora mostra que, como Laban (1978) identifica, parecem existir dois tipos de bailarino-atores, um que se utiliza de movimentos habilidosamente executados, do virtuosismo, de artifícios para representar aspectos externos da vida, e outro que busca o “*espelhamento dos processos interiores*”, os chamados não virtuosos que têm como ponto central a comunicação com a “*platéia e menos as formas e ritmos externos*”. Este último enquadra-se naquilo que Laban denomina de “*oficina de pensamento e ação*”.

Em outras palavras, pode-se dizer que a dança é efetuada pelo bailarino que raciocina em termos de movimento. Geralmente, o bailarino se utiliza de uma poética ou de metáforas para dizer ou significar sua dança, pois esta forma de expressão, parece ser a que mais se aproxima de uma possível compreensão do pensamento-movimento⁶⁴ ou da simbologia que trata a dança.⁶⁵

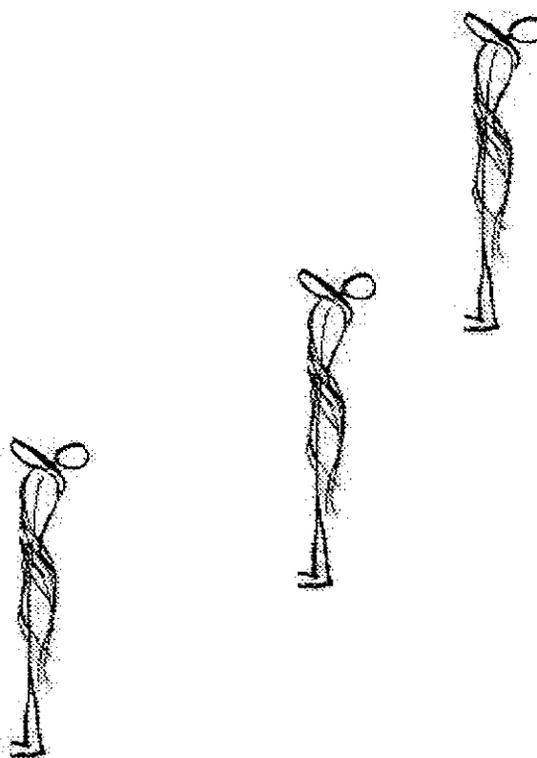
⁶² Os autores indicam alguns exercícios para a compreensão deste elemento como, por exemplo, um caminho percorrido com início e fim, uma movimentação que se inicia através de um impulso, a própria respiração e uma seqüência de queda e recuperação.

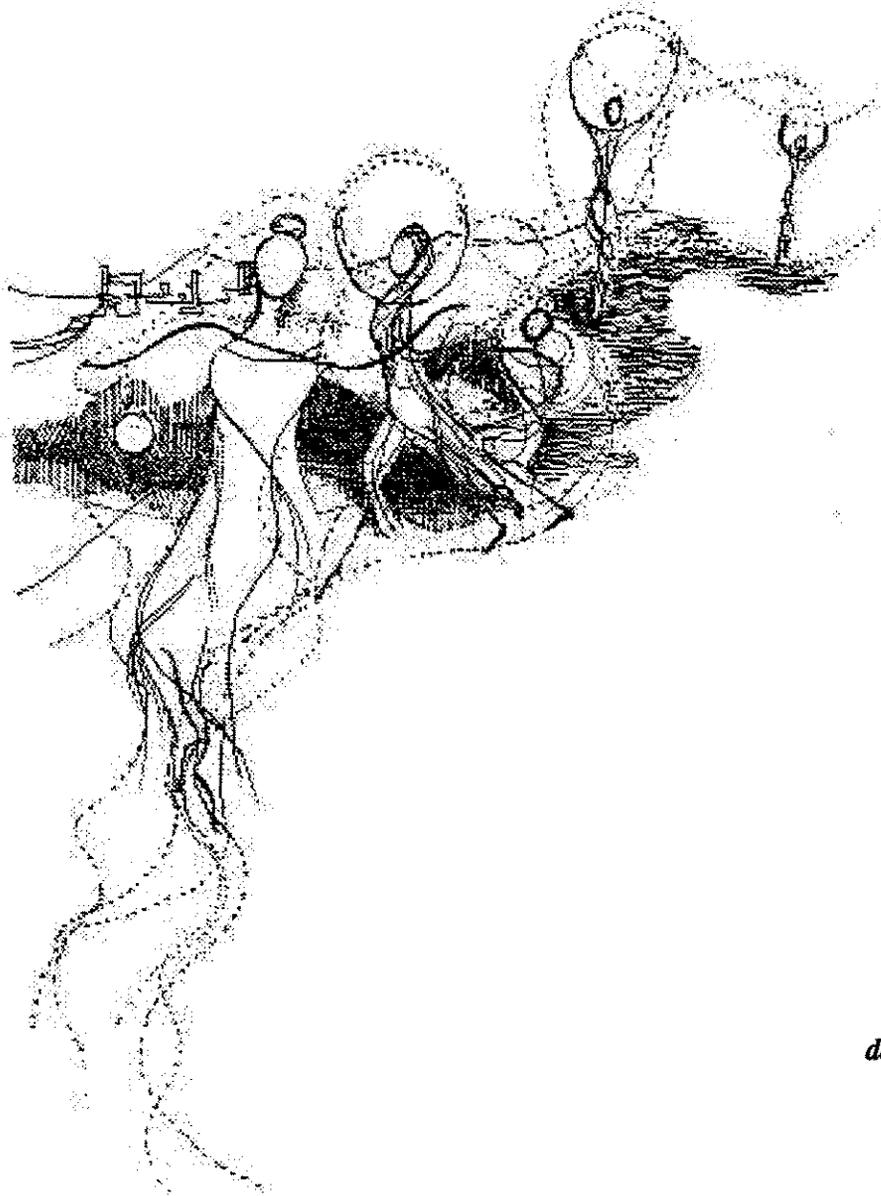
⁶³ Mais adiante, no segundo capítulo, no item progressões, falaremos sobre isto, ao apontar os rastros que o bailarino-ator pode deixar pelo espaço no qual se locomove e se movimenta, deixando a marca invisível do trajeto, das lembranças e do passado ou do que há por vir.

⁶⁴ Esta idéia de pensamento-movimento pode ser melhor esclarecida ao tomarmos emprestado um exemplo de Freire (2002: 98) ao falar sobre Michael Jordan, jogador da NBA demonstrando a aproximação que ocorre entre pensamento e ação em um jogo de basquete. Diz o autor: “...*O técnico de Jordan, Phil Jackson é responsável por uma frase que diz mais ou menos o seguinte: quando o jogo começa, o jogador para de pensar e joga. Eu diria que ele não para de pensar, mas vai aproximando cada vez mais pensamento e ação, e tanto mais quanto mais hábil se torna, até um ponto em que ambos ocorrem praticamente ao mesmo tempo...*”

⁶⁵ Dantas, 1999: 45/46.

Este pensamento-movimento será a apropriação, por parte do bailarino/ator, de sua técnica, sobre a qual, cada vez mais, pensamento e ação se aproximam até que se torne tão orgânica quanto sua atuação diária. Retoma-se, aqui, a idéia de habilidade específica ou movimentação extracotidiana que pode se transformar em habilidades inespecíficas ou cotidianas do artista. Pode-se notar que ao ocorrer esta transformação – cotidiano em extracotidiano, habilidade específica em inespecífica - o artista poderá simplesmente ser. Seu corpo-arte será pensamento-movimento transformando-se em algo tão inerente a si que será tão orgânico quanto o nosso cotidiano.





*“Os vastos
espaços
desertos
são povoados
pelos devaneios
da imaginação...”⁶⁶*
(Paulo Ronai)

⁶⁶ Paulo Ronai na apresentação de Guimarães Rosa *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 15ª edição, 2001: 21

capítulo 2 CORÊUTICA

Entende-se por **Corêutica** a denominação dada por Rudolf Laban ao estudo do movimento no espaço, tanto do corpo humano em ação (movimento perceptível) quanto do corpo aparentemente imóvel (movimento imperceptível). A corêutica também auxilia na compreensão do estudo do corpo em relação a si mesmo e em relação ao espaço circundante no qual, geralmente, toma-se algum ponto de referência⁶⁷.

A Kinesfera, os Níveis, as Progressões, as Formas, as Projeções⁶⁸, as Direções, as Dimensões, os Planos e o Volume, são alguns dos elementos que compõem este estudo⁶⁹. Estes podem ser considerados como instrumentos do ofício para o desenvolvimento da Arte Corporal. Tem-se a corêutica como o estudo do espaço, e este, como matéria prima na qual o artista esculpe a conjugação de suas idéias e sentimentos podendo proporcionar uma forma de entendimento do uso da tríade corpo/movimento/espaço.

Sabe-se que toda a pessoa desenvolve um repertório motor que vai sendo construído desde a primeira infância, efetivando-se no mundo. O aprimoramento e o desenvolvimento deste repertório para uma habilidade específica, como no caso da dança, pode ser ampliado a partir da compreensão desta tríade que também se encontra diretamente vinculada à relação tempo-espaço. Neste sentido, ressaltam-se as palavras de Freire:

“O tempo e o espaço não estão aí desde sempre, para serem usufruídos por nós. Nosso tempo e nosso espaço não são os tempos e espaços dos outros. Temos que, a partir do nascimento, construí-los a

⁶⁷ Fala-se de algum ponto de referência, pois em geral toma-se algum ponto espacial para situarmo-nos durante a coreografia ou a seqüência de movimentos a serem realizados. Habitualmente determina-se onde será a frente, em um espaço delimitado ou referencial. Por outro lado, pode-se tomar como ponto referencial uma parte do corpo.

⁶⁸ Movimento de Reorientação Curricular: Educação Artística – Visão Aérea 2/7 – DANÇA; doc. 05 – Pref. Do Mun. De SP; Secretaria Municipal da Educação: S/Data: 11. De acordo com Marques s/d, citando Dunlop as Tensões Espaciais, Progressões, Formas e Projeções formam as chamadas Unidades Corêuticas, conceituando-as como: linhas feitas no espaço por um corpo; ou, acrescento, em um corpo.

⁶⁹ Este estudo também é composto pelo elemento conhecido como “escalas”, mas este não será abordado nesta pesquisa, por entendermos que necessitará de um estudo específico mais aprofundado.

duras penas, a cada gesto, a cada situação. De tal forma que, com os anos eles se modificam tanto que quase não mais reconhecemos aqueles que passaram.(...) A respeito das noções de tempo e espaço, podemos dizer que elas são o ingrediente básico na organização de todas as habilidades. Uma coordenação motora é um arranjo espacial e temporal de tensões e relaxamentos musculares e destes com objetos e pessoas. Qualquer ação implica objetos e segmentos corporais em certa ordem espacial e temporal. Ou seja, há uma seqüência de movimentos de pessoas e objetos que transmitem inteligibilidade, coerência, lógica”⁷⁰.

Sendo o espaço, e conseqüentemente, o tempo, os ingredientes básicos para a organização de todas as habilidades, da construção de uma coordenação motora, de um movimento, de uma ação e até mesmo do primeiro impulso, então porque não iniciarmos nossas reflexões a partir do estudo do espaço? Espaço este, que, como já vimos anteriormente, é o próprio corpo, ou seja, sua utilização é tão intrinsecamente ligada à atuação do ser/mundo que pode-se dizer que um é outro e vice versa.

Este estudo, foi decomposto em pequenos elementos que o compõe, para que se possa ter uma visão clara sobre a sua atuação e utilização, tanto no ser cotidiano quanto em nossa atuação específica: a dança ou as artes cênicas. Detalharam-se, então, os vários componentes da Corêutica, traçando-se, por vezes, alguns paralelos com a arte da composição gráfica, por sentir que tal atitude poderá facilitar a compreensão do real significado da Corêutica.

Essas relações surgiram nesta pesquisa ao se encontrar semelhanças entre os estudos sobre os elementos que compõem a arte do desenho e os elementos que compõem o estudo da Corêutica na Dança. Ambas podem utilizar-se da linguagem visual/imaginativa para a compreensão e a expressão de idéias e sentimentos.

Constatou-se também, em diversas experiências laborais de dança, que o uso de paralelos com a arte gráfica ou do desenho, realizado por meio de analogias e metáforas, em muito facilitou a compreensão prática de cada um dos elementos que se constitui na Corêutica.

Ao traçar paralelos com as artes gráficas foi possível notar que Sers (1991)⁷¹, ao se referir ao vocabulário de Kandinsky, distingue o que ele nomeia de “elementos-fontes”: “... são aqueles sem os quais nenhuma obra pode nascer neste ou naquele domínio da arte.” Estes elementos são identificados como sendo o **ponto e a linha**. Neste contexto, **linha** é, de acordo

⁷⁰ Freire, 1998: 37-39.

⁷¹ Sers; 1991 apud Prefácio de Kandinsky ;1997: XXV

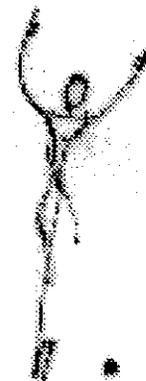
com Kandinsky (1997)⁷², “o rasto do ponto em movimento” e nasce da passagem do momento estático para o dinâmico. A partir desse movimento as linhas criarão diferentes formas, dimensões, volumes, etc.

No estudo dos elementos da dança tem-se um processo semelhante: movimento e a aparente imobilidade corpórea podem ser relacionados analogamente com o ponto e linha em relação aos “*elementos-fontes*” para a dança. Nesta, ao se pensar de maneira análoga ao desenho: o ponto será o equivalente do corpo do bailarino-ator em aparente imobilidade e o movimento desse corpo, independentemente da natureza de sua mobilidade no espaço, será equivalente à construção de uma linha (uma idéia de uma linha dinâmica tridimensional), ou seja, o movimento no espaço, tanto na construção das progressões quanto no uso das direções e das formas entre outros instrumentos deste estudo⁷³.

A aplicação do estudo da Corêutica pode promover o desenvolvimento da percepção dos sentidos cinestésicos e visuais, além de iniciar o processo de ampliação espontânea e criativa do repertório de movimentos individuais, assim como promove o desenvolvimento da percepção da ocupação espacial individual e de grupo e, conseqüentemente, dos aspectos sociais de respeito aos espaços individuais quando no trabalho em grupo.

Esse é um dos pontos importantes que me fez optar pela introdução do estudo da Corêutica no lugar da Eukinética. Entendendo que, antes de iniciar o estudo e análise das qualidades do movimento (Eukinética), como comumente se faz, é possível, por meio do estudo espacial do movimento, desenvolver a criação de novos movimentos e enriquecer o universo de estímulos que promoverá o próprio mover-se, muitas vezes tão contido, principalmente em adolescentes e bailarinos quando se encontram condicionados a uma linguagem única de movimentos.

Parte-se, então, para a análise detalhada dos primeiros elementos: o próprio corpo em aparente imobilidade (**o ponto**) e **as linhas** que prosseguirão dando origem aos outros



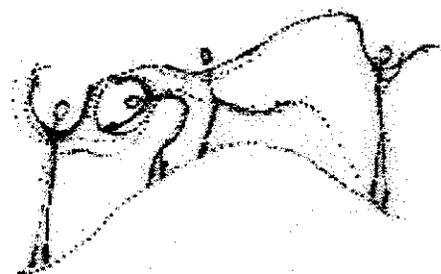
⁷² kandinsky; 1997: 49.

⁷³ A analogia apresentada aqui é diferente daquela demonstrada por Kandinsky (1997: 33) dando a idéia de que o ponto, na arte da dança, os pontos podem ser partes do corpo, como a ponta dos pés, a cabeça ao se realizar um salto ou outros movimentos.

elementos. Nesta seqüência, os elementos básicos que compõem a Corêutica são: 1. **Progressões**, 2. **Projeções**, 3. **Formas**, 4. **Tensões Espaciais**; 5. **Direções**; 6. **Níveis**; 7. **Dimensões**; 8. **Planos**; 9. **Volume** e 10. **Kinesfera**. Sendo assim, tanto quanto o ponto é a origem da linha, o corpo é a origem do movimento.

1. PROGRESSÕES

As progressões são compreendidas como os desenhos realizados pelo deslocamento do corpo que podem ser formados no solo ao percorrermos um caminho no espaço. Novamente nos remetemos a Kandinsky (1997) lembrando seus dizeres sobre a linha ao defini-la como resultado do deslocamento do ponto, “o rasto do ponto”⁷⁴. De forma análoga, o rasto do deslocamento do corpo no espaço. De maneira mais completa, a linha é definida por este autor como “um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, logo seu produto. Ela nasceu do movimento – e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico.”⁷⁵ Deste mesmo modo podemos definir as progressões realizadas pelo corpo dançante que, além de deixar um rasto geométrico invisível, deixa um outro rasto subjetivo no qual se encontram as memórias, o tempo passado e futuro imbuído do presente.



A progressão pode, então, ser entendida como uma passagem do estado aparentemente estático do corpo para o dinâmico, como é a natureza de todo o movimento. Neste processo pode surgir uma infinidade de “caminhos”, progressões ou figuras geométricas que se desenham não só no solo mas por todo o espaço que ‘circunda’ o corpo.

Este estudo das artes gráficas demonstra uma grande variedade de linhas que podem se formar: linha reta, linhas onduladas, linhas quebradas ou angulares, linhas curvas (curva simples, círculos, espirais), linhas agrupadas, etc. O mesmo ocorre com o movimento humano

⁷⁴ Idem nota 72.

⁷⁵ Idem.

ao criarem-se uma infinidade de linhas a partir das partes corporais e do deslocamento do corpo.

Nos trabalhos coreográficos é possível verificar que é comum a utilização do espaço de maneira restrita, se não por intenção coreográfica, exatamente pela falta de conhecimento deste instrumento.



Para além destas primeiras argumentações também é possível verificar a poética que este elemento técnico pode proporcionar ao bailarino/ator remetendo-nos a outros autores que estudam o espaço. Seus estudos se adequam perfeitamente à subjetividade e efemeridade que as progressões estabelecem para a dança.

Pode-se dizer que “*praticar o espaço, [como] escreve Michel de Certeau, é “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar a outro”*”⁷⁶. Augé (1994)⁷⁷ explica que esta experiência é a “*experiência da primeira viagem, do nascimento como experiência primordial da diferenciação, do reconhecimento de si como si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si.*” É desta maneira que todo o “*relato*” parece voltar-se à experiência da infância. Relato é termo utilizado por Certeau ao falar de “*relatos de espaço*”. Augé considera que estes relatos se voltam à infância, e que neste sentido Certeau fala de “*relatos que atravessam e organizam lugares*”.

Essa idéia de “relato” faz parte de minha vivência na descoberta deste corpo-espaço que se vê preenchido de lembranças, de emoções, de sentimentos. A experiência do espaço ou a percepção sobre o espaço, que não só me rodeia mas que é meu corpo próprio, no desenvolvimento da arte pôde me levar a outros mundos, talvez vindos de uma memória aflorada. E é a partir dela que meu desenvolvimento da espacialidade corporal se inicia para o fazer artístico.

Ao trabalhar-se, em laboratórios, com a experiência das progressões, foi possível deixar-se vivenciar outros espaços, outros solos, outras terras, outros caminhos pelos quais o

⁷⁶ Certeau apud Augé; 1994: 164.

⁷⁷ Augé; 1994: 78.

corpo vai atuando, respondendo a estímulos metafóricos de estradas tortuosas ou retas sem fim de terra, areia, pedras ou águas. É, por um elemento técnico em inter-relação com o imaginário, voltar, metaforicamente, a pisar e caminhar, por onde já estive, desde a mais tenra infância, caminhos para os quais, talvez, por sempre estarem ali, não lhe dei tanta atenção. Percebê-los, atentá-los, senti-los pode ser um importante impulso para a criação coreográfica.

2. PROJEÇÕES

A linha ou o corpo em movimento apresenta-se, em sua construção mais simples na dança, como expressão de Progressão e Projeção. A Progressão se dá quando o corpo se desloca pelo espaço deixando rastros imaginários. Já a Projeção se dá quando a atitude corpórea do sujeito é projetada além de seus limites de alcance físico, através do olhar ou da intenção.

As Projeções podem ser entendidas como uma continuidade do movimento através do olhar ou de uma



extremidade do corpo. Podem ser traduzidas, para uma compreensão mais clara, como linhas sutis que se formarão prolongando o corpo, ou como se dessem continuidade ao movimento. Ressalta-se que estas projeções também são construídas e/ou percebidas pelo olhar de quem aprecia; na realidade, tomar ciência e utilizar-se deste instrumento, é importante ao se

estabelecer a comunicação entre bailarino/ator e espectador.

Uma das fases de desenvolvimento do bebê pode oferecer um bom exemplo para que se visualize a projeção. É aquela em que a criança joga todos os objetos que puder pegar. Sobre este tema vale ressaltar as palavras de Lapierre e Aucouturier⁷⁸ ao argumentarem que "(...)a trajetória do objeto é o prolongamento do seu gesto, o alargamento do seu espaço

⁷⁸ Lapierre e Aucouturier; 1984: 63 apud Silva, Paulo Cunha e.; 1999: 162.

de ação”. Silva⁷⁹ aprofunda este pensamento ao dizer que “*através do movimento projetado, a criança ousa sair de si, mundializa-se e inaugura [sua] motricidade(...).*”



Este prolongamento poderá dar significado ao movimento, ou melhor, dar maior significado ao movimento. As projeções poderão demonstrar o infinito de um movimento como se não se rompessem nas extremidades do corpo. A consciência ou não deste elemento pode demonstrar um movimento finito ou infinito, longilíneo ou encurtado.

Pelas projeções o bailarino/ator pode redimensionar os significados⁸⁰ do corpo/espço ao dançar, expressando melhor os sentimentos e emoções, clareando para o espectador suas ações e idéias. Ciente deste elemento pode-se demonstrar o ser/estar introspectivo ou exteriorizado; pode-se diferenciar melhor um olhar/corpo de sonho, um olhar /corpo de realidade, por exemplo.

3. FORMAS

Segundo Merleau-Ponty (1990)⁸¹ a forma “*é, transcendência das partes, isto é, está para além das partes, é o conjunto com outra significação (...)* é uma ordem que se estabelece espontaneamente pela interação dos elementos presentes, sem destino preestabelecido. Sendo dadas as condições, há coordenação, equilíbrio relativo e original no que concerne às forças anteriores”.

A partir desta afirmação pode-se considerar, primeiramente, que o elemento a ser estudado aqui merece reflexões que vão além da visão tradicionalista que considera apenas os aspectos vazios e concretos de uma realidade literal e limitada. Diferencia-se, assim, forma de “fôrma”, ressaltando que, não se pretende reduzir o seu significado como se a dança se configurasse somente pelas “fôrmas” que devem ser preenchidas com exatidão pelos bailarinos e atores. Para além disto estabelecem-se relações com o mundo subjetivo, com o expressar, o significar e o simbolizar.

⁷⁹ Silva, Paulo Cunha e; 1999: 162.

⁸⁰ Significados estes que podem ser melhor expressos e comunicados com a utilização deste instrumento: a exemplo de falar com alguém muito próximo ou distante, demonstrar sonhos que ultrapassam os limites concretos de uma parede e levam o espectador e o intérprete a um mundo imaginário que vai além das limitações de uma sala de aula ou de um palco.

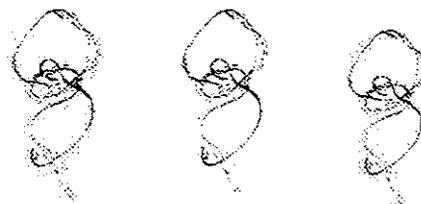
⁸¹ Merleau-Ponty; 1990 apud Pallamin; 1996: 16.

As formas podem ser analisadas a partir do ponto de vista geométrico e/ou subjetivo. De acordo com alguns estudiosos, as formas vão nascer a partir das linhas. Elas podem ser definidas para a dança e no estudo da Corêutica, sob alguns aspectos, tais como:

- 2.3.a. de acordo com a própria linha;
- 2.3.b. de acordo com as suas características (simétricas e assimétricas);
- 2.3.c. de acordo com a sua relação com o espaço.
- 2.3.d. de acordo com a sua poética

Poderão ser estabelecidas por meio de um ou mais corpos a partir de seu movimento com ou sem deslocamento pelo espaço. Podem ser percebidas por meio do elemento progressões, a partir da criação de múltiplas linhas desenvolvidas pelo próprio corpo. Podem ser criadas figuras corporais estáticas⁸² (como estátuas ou poses corporais) ou dinâmicas (com o corpo sempre em movimento).

Mas há ainda um outro aspecto a ser considerado com relação a este elemento. Será o aspecto que nos levará à poética, às re-significações, aos dizeres da dança. Neste sentido, concordamos com Dantas (1999)⁸³ ao clarear que forma não deve ser entendida apenas pelos desenhos que são compostos no espaço pelo corpo atuante, mas enquanto geradora e organizadora do movimento. É também *“ordenação, configuração de matéria física ou psíquica, é materialidade⁸⁴, é concretude que não pode ser abstraída, reduzida, traduzida, transportada ou desvinculada de seu específico caráter material.”*



⁸² Estática, aqui, exclui a idéia de dinâmica do movimento interior presente no corpo, objeto específico do estudo da Eukinética.

⁸³ Dantas; 1999: 26.

⁸⁴ Em nota de rodapé, Dantas (1999:26) explica que “segundo Ostrower (1989), a materialidade é a matéria com suas qualificações e seus compromissos culturais. A materialidade não é um fato meramente físico, mesmo quando sua matéria o é, pois a materialidade se coloca num plano simbólico para os homens”.

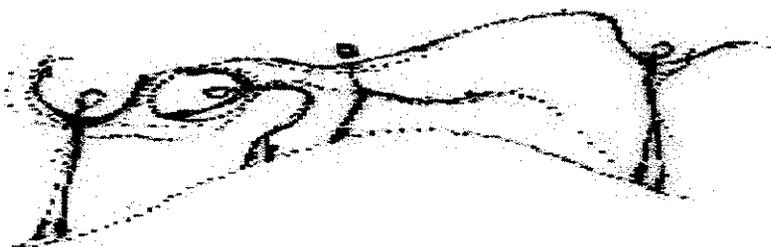
3. a - De acordo com as Linhas

Segundo Kandinsky⁸⁵, "o nascimento das formas se faz simplesmente a partir do momento em que o ponto sai de seus limites...", isto é, quando o ponto - que é forma primária - adquire direção determinada nasce a linha, que é o primeiro tipo de forma, sendo classificadas como as linhas retas geométricas que naturalmente se caracterizam por sua direção: horizontal, diagonal e vertical.

A partir daí essas linhas vão se transformar em formas por seu simples prolongamento ou pela junção de linhas quebradas que formarão ângulos diversos. Neste sentido, Sers argumenta que:

*"A curva, por si só, pode gerar uma forma simples e esférica, o círculo, por simples prolongamento. Não é o caso da linha quebrada, que necessitará de três tipos de forças pelo menos para gerar uma forma mas que nos leva a definir três tipos de ângulos: agudo, reto e obtuso, sendo que os dois primeiros tipos de ângulos caracterizam as duas formas simples, o triângulo e o quadrado; o terceiro aparentando-se ao círculo."*⁸⁶

Várias são as formas que se definem de acordo com a linha. Podemos exemplificar algumas como: quadrado, retângulo largo, retângulo em altura, polígonos, poligonais complicados, círculos, formas ovais, formas livres, entre outras.



⁸⁵ Sers, 1991 apud Kandinsky, 1997: XXI.

⁸⁶ Ibid. p. XXIII.

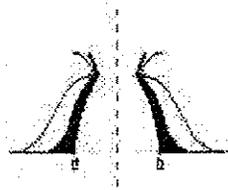
3. b - De acordo com suas Características

Encontramos como características das formas a simetria e a assimetria.

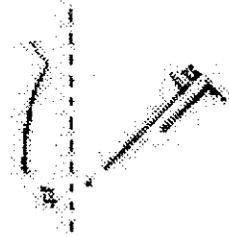
O dicionário define estas duas características do seguinte modo:

Simetria: "1. Correspondência, em grandeza, forma e posição relativa, de partes situadas em lados opostos de uma linha ou plano médio, ou, ainda, que se acham distribuídas em volta de um centro ou eixo. 2. Harmonia resultante de certas combinações e proporções regulares. 3. Propriedade dum configuração que é invariante sob transformações que não alteram as relações métricas, mas alteram a posição dos elementos constitutivos."

Assimetria: "Ausência de simetria".



Simetria



Assimetria

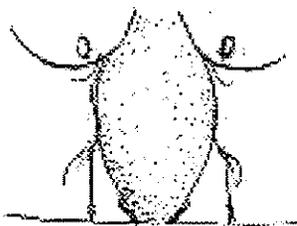
Conforme estas características as formas realizadas por um corpo ou por suas progressões podem dar efeitos diversos a uma composição cênica. Neste sentido, Blom & Chaplin (1982) argumentam que estas características tem sido muito utilizadas por suas fortes conotações e por serem facilmente reconhecíveis visualmente. Francastel (1987)⁸⁷ aprofunda o conceito de simetria na Arte. De acordo com ele, desenvolveu-se a crença de que a simetria possui qualidades fundamentais e por elas todo objeto natural ou imaginado possui uma "espécie de perfeição – que em Estética se chamava Beleza." Por outro lado, este perfeito equilíbrio ou perfeita simetria resulta na "inércia que é a morte". A criação aparece como ruptura de equilíbrio, e as possibilidades estéticas das tensões e das forças em movimento fora das simetrias e do equilíbrio geram o que se pode chamar de assimetria ou, como, nomeia Francastel, de "forma em estado de ritmo" desenvolvendo, assim, uma concepção dinâmica das forças do movimento e buscando soluções que desenvolvem o ritmo e a lateralidade.



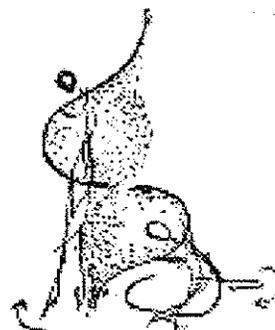
⁸⁷Francastel; 1965: 171 - 201.

Pode-se perceber então, que a simetria (nas Artes) pode produzir sensações de estabilidade, de algo estático, não mutável. Em contrapartida a assimetria pode produzir maior tensão e uma qualidade dinâmica e modificável.

3.c - De acordo com a Relação Forma/ Espaço



“[alguém] que contempla o papel de parede do quarto o vê transformando-se, [notando que] o desenho e o as figuras se convertem em fundo, e o que, normalmente, é visto como fundo se transforma em desenho. O aspecto do mundo seria nebuloso se conseguíssemos ver como coisas os intervalos entre as coisas – por exemplo, o espaço entre as árvores ...- e reciprocamente como fundo as coisas...”⁸⁸



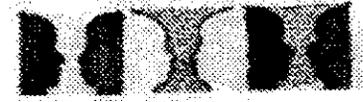
A relação forma/espço está intrinsecamente atada à percepção do ser humano e ao mundo objetivo estabelecendo “uma comunicação e uma espécie de mistura do objetivo e do subjetivo”⁸⁹ Esta percepção capta um todo que contém um aspecto positivo e um negativo, que podem ser vistos como a relação figura e fundo. Várias bibliografias estudadas a respeito deste tema, apresentam como exemplo a figura de dois rostos laterais e frente a frente. Esta figura demonstra que podemos perceber duas maneiras distintas na ocupação do espaço:

- se notarmos a figura dos rostos, percebemos a forma positiva;
- se notarmos o espaço existente entre os dois rostos, percebemos, no fundo, a figura de um vaso, passando a perceber a forma negativa.

⁸⁸ Merleau-Ponty, 1977: 90. Tradução da autora: “(...) el enfermo que contempla el empapelado de su habitación lo ve transformarse si el dibujo y las figuras se convierten en fondo, y lo que ordinariamente es visto como fondo se transforma en dibujo. El aspecto del mundo sería turbador si consiguiéramos ver como cosas los intervalos entre las cosas – por ejemplo, el espacio entre los árboles del bulevar – y reciprocamente como fondo las cosas – los árboles del bulevar(...)”.

⁸⁹ Merleau-Ponty apud Pallamin, 1996: 16.

A percepção destes aspectos é dinâmica e não estática. Figura e fundo se alternam num processo dinâmico, ou seja, se percebemos o fundo (a forma do vaso) este fundo se transforma em figura positiva para nossa consciência, e a figura dos rostos se transforma em fundo e vice-versa.



Para a criação coreográfica estes aspectos se tornam importantes já que devemos trabalhar simultaneamente o fundo e a figura. A complexidade deste processo aumenta ao trabalharmos forma em movimento.

3. d - De acordo com sua Poética

A poética da forma dependerá de um imaginário que é subjetivo. Para melhor entender esta relação recorreu-se a autores como Langer, Dantas e Ostrower.

Dantas revela o sentido que Pareyson (1993)⁹⁰ dá à forma, conceituando-a como um organismo que possui vida própria e nesta, uma totalidade única em sua singularidade, independente, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e infinita simultaneamente, harmônica e coerente em sua unidade, inteira na adaptação recíproca entre as partes e o todo.

Indo mais adiante Ostrower (1989)⁹¹ diz que “(...) a forma não se traduz, ela é; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão.” O que pode significar que a forma tal como a configuramos está, ou deve estar, intrinsecamente relacionada aos conteúdos vivenciais do ser humano. Nesse sentido, Langer (1980) argumenta que:

“(...) as formas, na arte, são formas abstraídas, seu conteúdo é apenas uma semelhança; (...) são abstraídas para tornarem-se claramente manifestas, e são liberadas de seus usos comuns apenas para serem colocadas em novos usos: agir como símbolos, tornar-se expressivas do sentimento humano.”⁹²

⁹⁰ Paryson; 1993: 10 apud Dantas; 1999: 26.

⁹¹ Ostrower; 1989: 69.

⁹² Langer; 1980: 53.

A autora ainda ressalta seu aspecto expressivo ao explicitar que as formas artísticas não são abstrações vazias, elas têm um conteúdo e por isso são expressivas ou significantes. *“São símbolos para a articulação do sentimento e transmitem o padrão fugidio, no entanto familiar, da sciência”*⁹³. Por ser essencialmente simbólica pertencem à categoria da linguagem, do mito e do sonho, mesmo que sua função não seja a mesma.

A forma é oferecida à percepção, por isso vai além dela mesma, sendo semelhança carregada de realidade. Para elucidar isto a mesma autora remete-se à fala: *“tal como a fala, que não é nada fisicamente além de pequenos sons zumbidos, ela está preenchida por seu significado, e seu significado é uma realidade.”*⁹⁴

Considera-se, assim, que a forma, na arte, vai além da “fôrma”, vai ao encontro de uma elaboração, na qual se modifica a matéria, criam-se e recriam-se maneiras de atuar sobre a matéria. Esta atuação articula a matéria e assim se faz sentir sua ação simbólica; *“o homem deixa sua marca, simboliza e indaga, movido por sua pergunta ulterior, que é pelo sentido de viver.”*⁹⁵

Ao recriar e articular a forma nós a modificamos por meio de nossa subjetividade, por ter sido levada à percepção, projetando nossas vivências e experiências pessoais que se tornam universais. Neste contexto, destacam-se as palavras de Langer acrescentando que:

*“(...) a compreensão da forma em si, através de suas exemplificações em percepções formadas ou “intuições”, é abstração espontânea e natural; mas o reconhecimento de um valor metafórico de algumas intuições, que se origina da percepção de suas formas, é interpretação espontânea e natural”*⁹⁶.

Ao estudar a formatividade da dança, Dantas⁹⁷ (1999) conclui que, nesta arte, a forma é um sistema de relações dentro da coreografia - contexto - e se organiza a partir das relações entre o corpo e os elementos que compõem a sintaxe do movimento. É também a configuração e transformação da matéria, que para a dança será o movimento humano e é constante processo criativo no intuito de transformar esta matéria, ou seja, transformar o movimento, por meio de técnicas corporais, exercícios de improvisação e pesquisa.

⁹³ IBID.

⁹⁴ Ibid. p.54

⁹⁵ Ostrower, 1977:52.

⁹⁶ Langer, 1980: 392.

⁹⁷ Dantas, 1999: 27

4. TENSÕES ESPACIAIS

Tomando como base a Kinesfera, ou espaço em que o corpo pode locomover-se, sem sair do seu eixo, as tensões podem ser compreendidas como os espaços intercorporais, “*vazios existentes entre as parte do corpo.*”⁹⁸

Neste sentido podemos dizer que, grosso modo, a tensão espacial realiza-se entre a forma e o que não é forma, dentro da Kinesfera do sujeito.

Pode-se ampliar a percepção deste conceito com Langer (1980)⁹⁹ quando ressalta que as tensões são as interações “*entre massas, distribuição de tônicas, direção de linhas*”, enfim, todos os elementos da composição que constróem o que ela denominou de tensões-espaço.

Se recorrermos novamente a Kandisky¹⁰⁰ vemos que o ponto terá uma tensão concêntrica que pode adquirir uma direção determinada e por isso fará surgir a linha. Ao se traçar paralelos pode-se encontrar que, na dança, o bailarino exerce certa tensão direcionada para se deslocar no espaço, seja em progressões ou na realização de qualquer movimentação corporal.

Em um desenho, a “força” que as linhas exercem para dentro e para fora representam esta tensão. Fica mais fácil visualizar isto se pensarmos em um quadrado ou um círculo cujo centro é composto por linhas que vão do centro para a periferia e vice-versa. Do mesmo modo acontece com o corpo ao realizar formas, e no deslocamento deste corpo.



⁹⁸ Movimento de Reorientação Curricular: Educação Artística – Visão Aérea 2/7 – DANÇA; doc. 05 – Pref. Do Mun. De SP; Secretaria Municipal da Educação: S/Data: 11

⁹⁹ Langer, 1980:394.

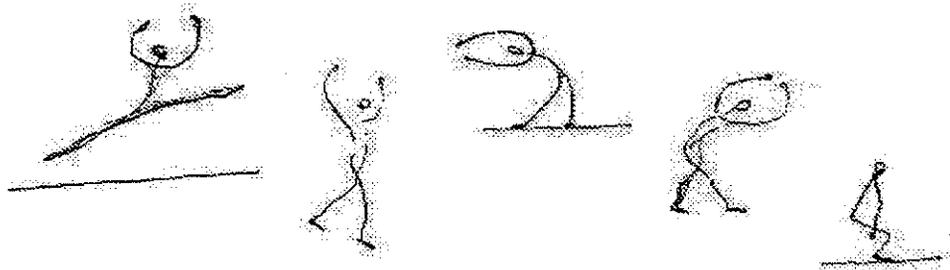
¹⁰⁰ Kandinsky, 1997: XVI.

5. DIREÇÕES

De acordo com Silva (2002)¹⁰¹ “a direção é um caminho que um corpo pode tomar” e, como argumentam Blom & Chaplin (1998), é o elemento que implica nos maiores graus de mobilidade.

Este elemento não deve ser confundido com o sentido que uma linha pode ter. Assim, uma direção tem dois sentidos. Uma linha reta, por exemplo, pode ser direcionada tanto para a esquerda como para a direita se for horizontal. Neste sentido, Silva argumenta que, “*não se pode dizer que o Plano cartesiano do Sistema Effort-Shape tem seis direções e sim apenas três direções e seis possibilidades de sentidos, quando se toma como referência um ponto por onde passa as direções, ou seja, a referência de encontram no centro da cruz.*”

Na dança, as direções indicam para onde deve ser realizado o movimento com ou sem locomoção. Pode-se ir ou mover determinada parte do corpo, para frente ou para trás, para o lado direito ou esquerdo, para cima ou para baixo, entre outras.



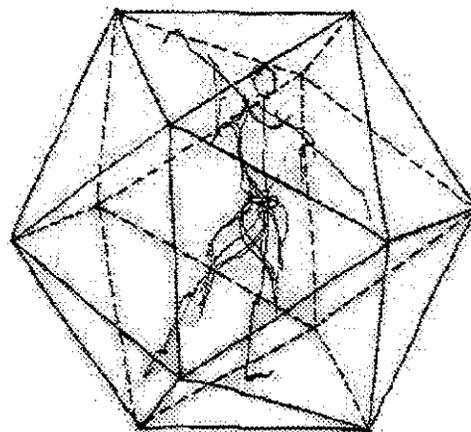
Do cruzamento de duas linhas perpendiculares, em um quadrante, formam-se duas direções, nas quais estão implícitos quatro sentidos: frente, trás, lado esquerdo, lado direito. Consideram-se também as diagonais que conformam outras direções. Em visão tridimensional somam-se os sentidos cima e baixo, além de diversas direções proporcionadas pelas diagonais. Estas últimas podem ser visualizadas e trabalhadas na prática ao tomarmos o icosaedro criado por Laban¹⁰². Rengel (2001)¹⁰³ ressalta que existem vinte e sete (27) direções de orientação

¹⁰¹ Silva, Eusébio Lôbo. *Comentários sobre o estudo da Corêutica*. Cadernos de Pós Graduação em Artes Vol. 6.(1): 120-126, Unicamp: 2002.

¹⁰² Cf.: Rengel, 2001; Laban, 1966 entre outros.

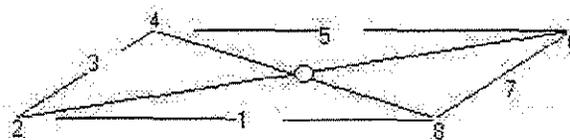
¹⁰³ Cf.: Rengel, 2001: 27.

espacial. Porém, de acordo com nossas análises, teríamos 27 sentidos de direção. Por este icosaedro, também é possível notar que “por um ponto passam infinitas retas. Traçando, novamente, uma analogia, pode-se imaginar o corpo como um ponto e uma direção como sendo uma escolha entre as infinitas possibilidades de linha que passam por um ponto.”¹⁰⁴



A aplicação deste elemento nas aulas pode fortalecer o desenvolvimento da lateralidade nas crianças e adolescentes. As aulas de dança clássica, por exemplo, se utilizam muito deste elemento ao trabalharem os oito pontos básicos de direção, nomeando-os, talvez não muito acertadamente, como “cantos”. Isto porque os cantos seriam as quinas da sala ou, se pensarmos em um desenho, os ângulos que formam um quadrado ou um retângulo. De qualquer modo, são eles: “canto um” – frente; “canto dois”- diagonal frente direita; “canto três” – lado direito; “canto quatro” – diagonal trás direita; “canto cinco”- trás; “canto seis” – diagonal trás esquerda; “canto sete” – lado esquerdo; “canto oito” – diagonal frente esquerda. Este ainda é um bom meio para se desenvolver a percepção do direcionamento do corpo no espaço.

- | |
|---|
| <p>Canto 1 – frente
 Canto 2 – diagonal frente direita
 Canto 3 – lateral direita
 Canto 4 – diagonal trás direita
 Canto 5 – trás
 Canto 6 – diagonal trás esquerda
 Canto 7 – lateral esquerda
 Canto 8 – diagonal frente</p> |
|---|



¹⁰⁴ Idem

6. NÍVEIS

Este elemento não pode ser confundido com o elemento “direções”. Os níveis indicam o lugar, o espaço onde o movimento poderá ocorrer ou ocorre e não para onde ele deve se dirigir, sendo este último da categoria direção. Realizar um movimento no nível baixo, por exemplo, não é o mesmo que realizar o movimento indo para baixo. O ato de ir para baixo envolve na relação com os níveis, no mínimo dois destes (médio-baixo, por exemplo). Eles são classificados em três níveis básicos: nível baixo, nível médio e nível alto.

De acordo com Blom & Chaplin (1982) no nível baixo os movimentos variam de pesado e muito lento até o abandono desenfreado. O nível médio é analisado como transição entre os níveis baixo e alto e por isso ele cria relação com cada um deles. Já o nível alto está relacionado com elevar-se, com voar e com desafiar a gravidade.

Os níveis realizam um percurso que vai do baixo mais enraizado como deitar e todas as suas variações (rastejar, sentar, ajoelhar, agachar), passando pelas variedades do médio (joelhos flexionados, trafegar), chegando ao alto que inclui elevações, saltos e pulos. Nesta última categoria há, também, aqueles movimentos que precisam de parceiros ou se utilizam de plataformas ou ferramentais como cordas, “raps” etc para ficarem suspensos no nível acima da cabeça.

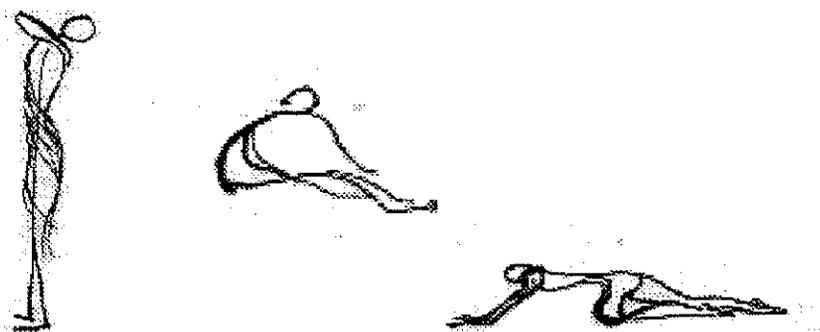
Quando se fala em níveis na dança ou na língua portuguesa fala-se sempre destes em relação a algo concreto. Na dança, normalmente, tem-se uma relação direta do corpo como um todo com o solo. Laban amplia essa noção de níveis classificando-os na relação entre as partes do corpo. Exemplifica-se esta última relação com dois exercícios da dança clássica, a saber: um *battement tendue*¹⁰⁵ e um *develloppe*¹⁰⁶ terão respectivamente o pé de trabalho¹⁰⁷ no

¹⁰⁵ Battement tendue: ação batida da perna estendida ou dobrada. .. representa um exercício destinado a forçar o peito dos pés bem para fora. O pé em movimento escorrega para a frente, lateral ou trás(tendo como referência o quadril), sem levantar os dedos do chão. Ambos os joelhos devem ser conservados retos. Quando o pé atinge a posição esticada volta à posição inicial. Cf.: Rosay, Madeleine. **Dicionário de Ballet**. Ed. Nordica: R.J.; 1980.

nível baixo em relação ao quadril e, um pé no nível alto, na mesma relação. De outro modo, muitas das movimentações na dança se encontram nos espaços intermediários entre os níveis, principalmente nas movimentações espiraladas.

Além desta classificação encontra-se outra que está relacionada às afinidades pessoais dos bailarinos/atores. Neste caso, é possível dizer que existem bailarinos baixos, médios ou altos. Isto significa que cada bailarino tende a ter maior afinidade coreográfica com determinado nível. Alguns têm maior afinidade com os movimentos realizados no solo, em nível baixo, outros no nível médio e outros ainda no nível alto, como é o caso dos bailarinos clássicos, cuja linguagem corporal predominante se realiza no nível alto.

Neste momento poderíamos nos perguntar: Qual a importância da noção de níveis para a dança? A aplicação e estímulo para a utilização deste elemento ajudam e facilitam em muito um trabalho que vise a ampliação do repertório individual do bailarino/ator e de suas possibilidades de criação. Outro aspecto importante, mas que não será aprofundado neste trabalho, diz respeito à psicologia do movimento: em momentos de criação, a partir deste elemento, pode-se iniciar um processo de reencontro com o próprio ser, ao restabelecer o vínculo com as fases de crescimento do indivíduo.¹⁰⁸



¹⁰⁶Developpé ou Battement Developpé: o pé em movimento desliza para a posição retiré (posição na qual a coxa é levantada até que a ponta do pé se aproxime do joelho) sobre a perna de apoio e desenvolve até esticar a perna na frente, na lateral ou atrás. Cf.: Rosay, Madeleine. **Dicionário de Ballet**. Ed. Nordica: R.J.; 1980.

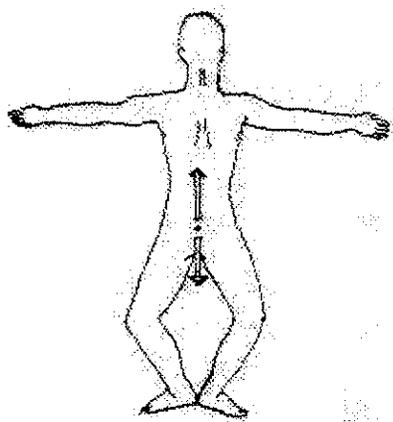
¹⁰⁷Pé de trabalho relaciona-se com a parte do corpo que se encontra em movimento nestes exercícios. Neste caso um pé seria de trabalho e o outro de sustentação.

¹⁰⁸Apostila s/d oferecida na disciplina "Psicologia do Desenvolvimento Humano", pela Profa. Dra. Monica Serra.

7. DIMENSÕES

De acordo com Blom & Chaplin (1982), o estudo do movimento no espaço também se relaciona às três dimensões: Altura, Largura e Profundidade.

Este elemento será explorado ao nos movermos para frente ou para trás (profundidade); lateralmente (largura); para cima e para baixo (altura). A utilização prática deste elemento é bem demonstrado por Silva (2002) ao explicar que:



“Uma dimensão pressupõe, no mínimo, em nosso contexto, dois sentidos na direção. Podemos, por exemplo, dizer que na dimensão altura pode-se escolher o sentido para cima ou para baixo. Pode-se também escolher atuar de forma dinâmica nos dois sentidos. Um exemplo claro desta atuação ocorre quando um bailarino executa o “demi pliê”, pois ao mesmo tempo em que esta realizando um movimento indo para baixo está atuando o sentido de ir para cima. Este exemplo esclarece o aparente paradoxo, muitas vezes tão difícil de ser explicado pelos mestres e professores de Ballet Clássico.”

8. PLANOS

Segundo vários autores planos são o resultado da junção de duas ou mais dimensões e inclui a vertical, a horizontal e a sagital, as quais Laban chamou, respectivamente, de Plano da Porta, Plano da Mesa e Plano da Roda; utilizando-se desta nomenclatura como imagem para facilitar a compreensão destes elementos da Corêutica.

O plano vertical (Porta) é a junção das dimensões altura e largura; o plano horizontal (Mesa) é a junção das dimensões largura e profundidade; e o plano sagital (Roda) é a junção das dimensões profundidade e altura.

Cordeiro et all (1989)¹⁰⁹ relacionam cada um dos planos com os fatores do movimento presentes na Eukinética¹¹⁰ e indicam que:

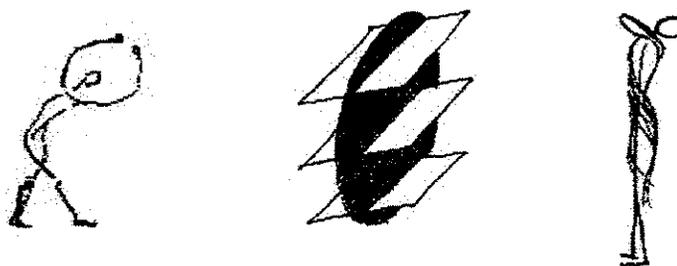
- no plano vertical os movimentos realizados pelo ator-bailrino terão afinidade com os fatores peso e espaço e terão uma ausência do fator tempo.



- no plano horizontal os movimentos realizados terão maior afinidade com os fatores espaço e tempo e terá ausência do fator peso.



- no plano sagital os movimentos realizados terão maior afinidade com os fatores peso e tempo, e ausência do fator espaço.



De acordo com os estudos de Serra¹¹¹, a presença ou ausência de determinado fator aponta a aquisição de habilidades da criança, ou seja, a autora argumenta, que na idade de três

¹⁰⁹ Cordeiro et all; 1989: 37-38.

¹¹⁰ O estudo da Eukinética será apresentado em detalhes no próximo capítulo.

¹¹¹ Apostila Desenvolvimento Psicomotor, s/d. Abordada na disciplina "Psicologia do Desenvolvimento Humano", ministrada pela profa. Monica Serra, do curso de Graduação em Dança da Faculdade de Artes Corporais da Unicamp.

meses a um ano a criança começa a explorar a dimensão do espaço, ou seja, adquire a habilidade de se levantar e começa a sentir o plano vertical (o alto e o baixo). Associa-se o plano horizontal à dependência e o vertical à autonomia. Por isso, parece que se pode dizer que no plano horizontal o fator peso fica ausente. Quando este fator se torna presente a criança já pode ter maior controle de suas atividades e desejos, associando este fator à estabilidade e à verticalidade percebendo o plano sagital, já que começa a se deslocar. Neste plano, o sagital, pode-se dizer que o fator espaço fica ausente porque a criança começa a se orientar de maneira mais flexível, o que ocorre por volta dos dois anos de idade. É só então que começa a entrar em contato com o fator tempo, quando a criança começa a correr ou andar, pular e brincar seguindo um ritmo.

De modo mais sintético, é possível notar que as indicações de Cordeiro et al (1989) sobre a afinidade dos fatores aos planos tem relação com o que Serra argumenta sobre o desenvolvimento psicomotor. Pode-se dizer, então, que no plano horizontal o fator peso encontra-se ausente porque a criança ainda não desenvolveu a habilidade de controlar o seu próprio peso ou de se apropriar de objetos. O plano vertical pode ter o fator tempo ausente porque a criança ainda tenta se levantar e controlar o seu peso. E finalmente pode-se dizer que, no plano sagital, o fator espaço se encontra ausente porque a criança começa a se sentir mais livre e flexível para se locomover.

Ao desenvolver este elemento na prática dos laboratórios foi possível compreender que a nomenclatura abordada por Laban (Porta, Mesa e Roda) - como em qualquer outra analogia ou metáfora que se faça com relação ao movimento - não pode ser simplesmente utilizada como uma tradução literal do real significado das palavras. A exemplo disto verificamos que, ao solicitarmos movimentos, utilizando a imagem de uma roda, como aparentemente se indica ao trabalhar o plano sagital, gera-se um outro conjunto de imagens que não necessariamente vão ao encontro deste plano, mas sim à abertura para criação a partir de um determinado instrumento. Vê-se uma analogia que se transforma em metáfora no corpo e que constrói novas metáforas e novos repertórios de movimentação que não se fecha ao real significado das palavras, mas que se utiliza delas para compreender, na prática, o elemento abordado.

9. VOLUME

A inter-relação das direções, dimensões e planos resultam em volume, o espaço tridimensional que o corpo de fato ocupa. Isto pode ser exemplificado ao se imaginar que se pode pegar este corpo (objeto) e compactá-lo (enrolá-lo em uma bola apertada) ou ampliá-lo (achatá-lo o máximo possível), mas o seu volume permanecerá constante.¹¹²

O volume é definido como a união das direções, dimensões e planos, sendo o espaço tridimensional que o corpo ocupa (na dança).

Arruda (1988) afirma que para desenvolver a consciência da tridimensionalidade do corpo humano (volume) é preciso perceber as diagonais que se criam dentro de um cubo onde podemos estar dentro:

“A diagonal transcende o espaço e puxa-nos para longe, fazendo-nos pular, voar, cair ou se jogar. Imagine-se dentro de um cubo. Pegue o ponto do canto direito, no alto, à sua frente. Trace uma linha (imaginária) até o canto oposto, o canto embaixo, atrás e à esquerda. Essa linha passa pelo centro do seu corpo, é uma diagonal. Existem quatro diagonais que são: Primeira: é a ligação dos pontos cima-direita-frente, com baixo-esquerda-trás./ Segunda: é a ligação dos pontos cima-esquerda-trás, com baixo-esquerda-frente./ Terceira: é a ligação dos pontos cima-esquerda-trás, com baixo-direita-frente./ Quarta: é a ligação dos pontos cima-esquerda-frente, com baixo-direita-trás./ Perceber essas diagonais e desenhá-las com o corpo desenvolve a consciência da tridimensionalidade do corpo.”¹¹³

Considerações sobre os elementos Dimensão, Plano e Volume

Ao pensar nas relações bidimensionais e tridimensionais que cada um destes elementos comportam é possível verificar que mesmo ao se falar de elementos que são designados como bidimensionais deve-se ter em mente que o corpo é sempre tridimensional. Assim, quando trabalhamos um elemento que nos remete à bidimensionalidade estamos pensando no esforço (energia) que orienta o movimento.

Para entender melhor esta relação verifica-se que ao trabalharmos os planos (horizontal e vertical) e as dimensões (largura e altura ou comprimento) estaremos pensando em um

¹¹² Blom & Chaplin. 1982. *The intimate act of choreograph*. Pittsburgh, Pittsburgh Press (Tradução Siqueira, A e Silva, Eusébio L., 1998).

¹¹³ Arruda; 1988:31.

esforço requerido para tal movimentação de maneira bidimensional. Ao trabalharmos o plano sagital, a dimensão profundidade, o volume e conseqüentemente a kinesfera, pensamos em um esforço tridimensional.

10. KINESFERA

*“Espaço Pessoal: Na vida diária, o ser humano inconscientemente estrutura o espaço ao seu redor. O que está imediatamente circundando-o é pessoal e reservado à sua intimidade e constitui-se na bolha privada que ele carrega com ele ao seu redor. Para uns, esse espaço é vasto, para outros, um pouco apertado. Intromissões estranhas neste espaço pessoal causam desconforto a menos que seja protegido por regras de comportamento,(...). Mas, há vezes em que dois espaços pessoais individuais deliberadamente se tornam um por um momento, como entre mãe e filho ou entre amantes. (...)”*¹¹⁴

Este espaço pessoal foi denominado por Rudolf Laban de Kinesfera e foi definida de maneira resumida como a esfera em torno do corpo na qual a periferia pode ser atingida pela amplitude dos movimentos do corpo, sem deslocamento de seu ponto de suporte.

A Kinesfera, de acordo com Laban e Arruda (1988), irá se formar com a união dos elementos Níveis, Planos e Dimensões.

Serra¹¹⁵ argumenta que a Kinesfera tem uma característica de elasticidade, que na vida cotidiana pode ser relacionada aos aspectos emocionais (estados introspectivos e extrospectivos do ser humano) e que é variável de acordo com os movimentos executados pelo corpo, por isso, a ocupação desta kinesfera será realizada de acordo com a necessidade de expressão de cada um.

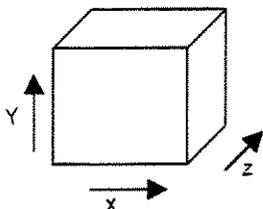
Este elemento então pode ser percebido, como já foi dito no capítulo anterior, como um corpo-espaço no qual existe uma retroalimentação entre interior e exterior, e que pode ser notado ao expandir-se ou contrair-se, ao atuar afetivamente no ser-mundo¹¹⁶. Entende-se então, que não é apenas a utilização geométrica, como realizar movimentos pequenos ou

¹¹⁴ Blom & Chaplin. 1982: 49.

¹¹⁵ Serra apud Silva Soraia, 1994.

¹¹⁶ Esta afetividade pode fazer com que o espaço pessoal diminua ou se expanda, a exemplo de estarmos tristes ou alegres. Não é apenas a utilização espacial, como realizar movimentos pequenos ou grandes que indica a utilização da kinesfera na dança, é também como nos relacionamos afetivamente com este espaço, isto é, se estou alegre o espaço pessoal se expandirá, se, ao contrário, sinto-me triste, meu espaço pessoal diminuirá.

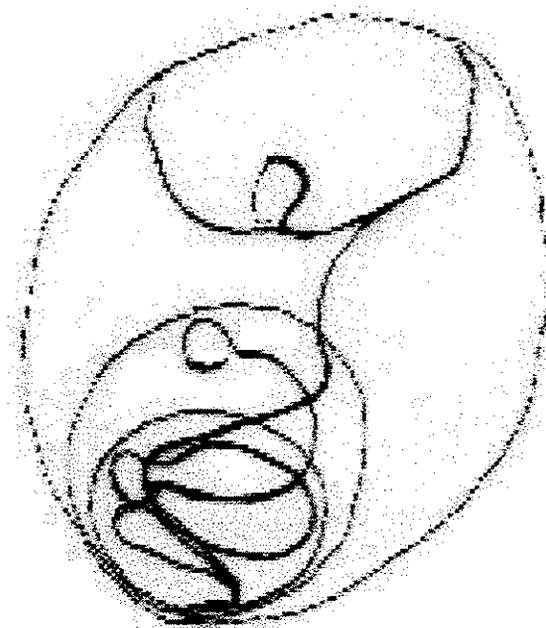
grandes que indica a utilização da kinesfera na dança, é também como nos relacionamos afetivamente com este espaço, expandindo-o ou ampliando-o de acordo com o que sentimos.



“Estrutura da Kinesfera

Para estudar sistematicamente o espaço, Laban utilizou o sistema cartesiano (x,y,z) que dá origem à figura geométrica do cubo. O centro deste cubo corresponde ao centro de gravidade do corpo quando está de pé; a dimensão “x” corresponde à largura, a dimensão “y” corresponde à altura e a dimensão “z” corresponde à profundidade. (...)

No cubo, como em qualquer figura geométrica, cada direção tem dois sentidos.”¹¹⁷



¹¹⁷ Cordeiro et all, 1989; pág. 18.

**“O meio do corpo em
ação, o seu lugar (...)
não é o que está fora,
mas o que estando fora
se faz dentro,
fazendo-se fora.(...)”
Silva, P.C. 1999**



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

11

capítulo 3 EUKINÉTICA

Eukinética é a denominação dada por Rudolf Laban ao estudo das dinâmicas e das qualidades dos movimentos. Com esta análise da Teoria do Movimento pode se perceber um movimento expressivo, não apenas um movimento sem significado algum, ou seja, o movimento pelo movimento¹¹⁸ (movimento "fôrma"). Pode-se dizer, então, que o estudo da Eukinética poderá fornecer nuances ao movimento, modificando-os e conferido-lhes maior significado, como se lhes configurasse o colorido.¹¹⁹

Laban fornece elementos que compõe a Eukinética como: o sistema Effort-Shape que demonstra os quatro fatores básicos do movimento: fluência, peso, espaço e tempo; as Ações Incompletas e as Ações Completas ou Ações Básicas do Movimento.

Enquanto na Corêutica se enfatiza a relação espaço/corpo, na Eukinética encontra-se o foco na relação corpo/expressão. Laban proporciona, com este estudo, um valioso instrumento para a identificação de aspectos interiores do movimento fundamentais para a facilitação do desenvolvimento do repertório expressivo do sujeito. Tem-se, de uma lado, a utilização do Sistema Effort-Shape como principal ferramenta de análise do movimento humano vinculada às ações corporais. E de outro lado, estes estudos, aplicados pelo próprio Laban, na área da Dança/educativa, assim como, os estudos de Kestenberg e de Serra que traçaram paralelos importantes: uma com a psicologia do desenvolvimento e a outra com uma análise de qualidades empática nas relações cliente-terapeuta¹²⁰ e com o desenvolvimento de

¹¹⁸ Movimento pelo movimento é um termo muito utilizado no universo da dança para expressar ações que não têm uma intenção definida.

¹¹⁹ Preston-Dunlop apud Marques; Movimento de Reorientação Curricular: Educação Artística – Visão Aérea 2/7 – DANÇA; Documento 5 – Prefeitura Do município de São Paulo, Secretaria Municipal da Educação. S/ data: 11)

¹²⁰ Monica Serra em apostila s/d fornecida na disciplina "Psicologia do Desenvolvimento Humano" do curso de graduação em dança, da Faculdade de Artes Corporais da Unicamp.

persona ou personagem¹²¹, entre outros estudos. Hoje, esta Teoria do Movimento Expressivo¹²² tem uma vasta utilização nos campos da terapia, da educação e das artes.

1- EFFORT: O Impulso Para o Movimento

Sabe-se que o movimento é a mais antiga forma de expressão do ser humano, mesmo antes da utilização da fala o homem se expressava por meio de movimentos e da dança, seja para exaltar o nascimento de um filho ou para aqueles fenômenos que não compreendia¹²³.

Já foi visto que o movimento se configura em uma unidade, suas manifestações são o próprio corpo, a própria vivência de cada ser. Cada uma das manifestações corporais expressa-se na forma de ações que são resultantes de processos interiores.

O termo “Effort” trata destes processos interiores que vão originar o movimento humano. Neste trabalho apontam-se quatro modos de significação: **Esforço** da tradução do inglês¹²⁴; **“Atitude”** apresentada por Miranda (1979)¹²⁵; **“Expressividade”**, apresentada por Ciane (2001)¹²⁶ como uma atualizada tradução; e, **propulsão, ímpeto para o movimento**, como foi originalmente utilizado por Laban. Estas duas últimas traduções do termo “Effort” são provenientes da derivação em alemão “Antrieb”.

Para a nossa prática e compreensão decidimos pela última tradução por entendermos que, mesmo na edição brasileira de “O Domínio do Movimento” (organizada por Lisa Ullmann) pode-se facilmente confundir effort com ação ou com a variação de tensões no corpo. Na realidade todos estes termos encontram-se interligados, mas discutir as várias interpretações dadas pode ajudar o leitor a entender com mais facilidade a proposta Labaniana.

O próprio effort não deixa de ser um processo que envolve ação/expressão. Porém, por uma questão de clareza didática, tomamos neste trabalho, o termo Effort, para ser melhor

¹²¹ Idem

¹²² Escolhemos utilizar os termo Teoria do Movimento Expressivo para descrever o estudo de Laban.

¹²³ Cf.: Garandy, 1980 e outros livros de história da dança.

¹²⁴ Rudolf Laban, trad. Vecchi e Netto; 1978.

¹²⁵ Cf.: Miranda, 1979 apud Cadernos CEDES no. 53 – Dança Educação; 2001: 11.

¹²⁶ Cf.: Fernandes, Ciane apud Cadernos CEDES no. 53 – Dança Educação; 2001: 07.

compreendido no sistema effort-shape, enquanto impulso interior. Resta ressaltar a distinção se faz necessária para entendermos melhor a relação conteúdo/forma¹²⁷.

O termo esforços aqui é utilizado como qualidades dinâmicas que expressam as atitudes internas (effort) do sujeito em relação aos fatores de movimento. Deste modo, um effort é expresso por seus esforços (suas qualidades dinâmicas); quando estes esforços se conjugam geram tanto as chamadas ações básicas ou completas como as incompletas.

Pode-se distinguir, então, processo interno, que resulta numa ação externalizada em uma determinada forma (visível a olho nú), da classificação estabelecida por Laban de ações básicas ou completas e ações incompletas. De pano de fundo teremos sempre Effort, esforço e ação.

No livro “Domínio do Movimento” a palavra esforço pode ser definida como atitudes interiores (conscientes ou inconscientes), “*impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento*”. Em outras palavras, o esforço é o aspecto interior do movimento. De maneira distinta, utilizaremos, nesta dissertação, o termo “EFFORT”, não deixando margem à confusão decorrente de esforço no sentido de “*ação enérgica do corpo ou do espírito; ânimo; vigor; coragem (...)*”, ou como estamos acostumados a ouvir diariamente esforço físico igual a força física.

Cada indivíduo tem uma gama de combinação de “esforços” que determinam sua característica pessoal, ou repertório pessoal de movimento. Em certas atividades específicas, como na dança, o indivíduo busca ampliar seu repertório pessoal. Tendo-se ciência de que existe esta combinação de esforços, que cada movimento possui qualidades distintas e que a partir de um estudo de combinações é possível desenvolver as habilidades específicas pode se facilitar este processo de ampliação do repertório de movimentos expressivos. Laban ajuda a entender esse fenômeno, ao argumentar que: “*A verdadeira essência da mímica consiste na habilidade da pessoa de alterar a qualidade do esforço, ou seja, o modo segundo o qual é liberada a energia nervosa, pela variação da composição e da seqüência de seus componentes, bem como para levar em conta as reações dos outros a essas mudanças...*”¹²⁸

¹²⁷ Tomamos esta postura a partir da própria nota de rodapé da p. 32, em “O Domínio do Movimento” quando o tradutor argumenta “*Os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento, nesta e em outras publicações do autor são denominadas “esforço”*”.

¹²⁸ Laban; 1978: 35.

O impulso interior ou effort, em si mesmo, também pode representar uma frase de movimento.¹²⁹ Este pode ser sentido ou visualizado em sua totalidade transmitindo um enunciado como no caso em que um bailarino-ator demonstra uma atividade interna completa mas não a concretiza em uma movimentação exterior, por exemplo: pode-se ter o impulso de ir para um determinado lado e não realizá-lo de forma externalizada, o que geralmente ocorre, neste caso, é a efetivação de uma outra ação complementar. Mesmo assim é possível identificar o impulso interior como o realizador de uma frase, pois, tal atividade interna demonstra que o próprio impulso pode comunicar algo. É o caso de uma expressão interior que ocorre com uma determinada personagem. O Butô pode ser um exemplo de modalidade de dança que se expressa constantemente por meio dos impulsos e das diversas atividades interiores. Em vários outros trabalhos dentro do universo da dança como a pós-moderna podemos verificar que ocorre o mesmo fenômeno.

Este repertório de “esforços” proporcionou a Laban identificar o que denominou de qualidades do movimento humano ou como geralmente é conhecido Qualidades do Movimento.

Para completar esta identificação foi necessária a união do estudo de effort com a visualização em forma de movimento o que Laban denominou de “Shape”. Vários estudiosos do movimento humano concordam que Shape ou Forma é o que confere o detalhe visível do movimento.

A palavra *shape*, significa, traduzida do inglês, “*forma, figura, contorno, talhe, aspecto configuração, imagem, norma, padrão*”¹³⁰.

Da relação dos dois componentes do movimento (effort e shape) originou-se o Sistema Effort -Shape conceituado como sistema de registro e análise do movimento que demonstra mudanças das qualidades deste, através da atuação do corpo no espaço. Esta codificação define, então, a relação das qualidades do movimento com o espaço circundante, sendo vista como as formas visíveis dos esforços/ effort.

¹²⁹ Frase de movimento aludida no 1º capítulo.

¹³⁰ Michaelis - Dicionário Inglês - Português; Ed. Melhoramentos, S.P, 1999.

2 – O ESTUDO DAS QUALIDADES DINÂMICAS

Já foi visto que a Eukinética é o estudo das ferramentas que conferem qualidades aos movimentos. Qualidades que indicam que os movimentos podem ter uma função presentificada, mesmo em sua subjetividade, como se apresenta no fazer artístico. É comumente conhecida como o Estudo das Qualidades do Movimento.

É com este estudo que se pode perceber, aplicar e desenvolver nuances que existem na movimentação, configurando-lhes maior sentido e significação. Ao traçarmos paralelos com a arte do desenho ou da voz acredito esclarecer melhor o que se quer dizer com “nuances” do movimento. É possível notar que, na arte do desenho e da pintura, as cores, o sombreado, a luz e tantos outros elementos referentes a esta arte configuram vida ao desenho ou à pintura. No caso da linguagem falada, sabemos que esta possui diversos sotaques, diversos tons de voz, diversas entonações, que proporcionam diferentes significados à palavra. O mesmo se percebe na arte do movimento, um mesmo movimento pode ter variações singelas que lhe acarretarão diversas conotações.

Apontando analogias entre o pensamento do desenho e da linguagem oral e escrita, podemos notar que o estudo e análise dos elementos que compõe a Eukinética possibilitam-nos um maior aprofundamento e ampliação sobre o *significado* de cada movimentação que pode ser executada. Sem o desenvolvimento destes instrumentos, sem a percepção das nuances que as qualidades propõem os movimentos podem tornar-se automáticos e mecânicos, como uma letra é apenas uma forma isolada sem sentido, sem funcionalidade.

Na arte da dança, uma coreografia pode muito bem ser pensada só pela movimentação mas também pode ser uma maneira de interpretação o que nos remete à interpretação de uma ação ou de um personagem.. O estudo da Eukinética pode entrar nestes dois aspectos enriquecendo as coreografias.

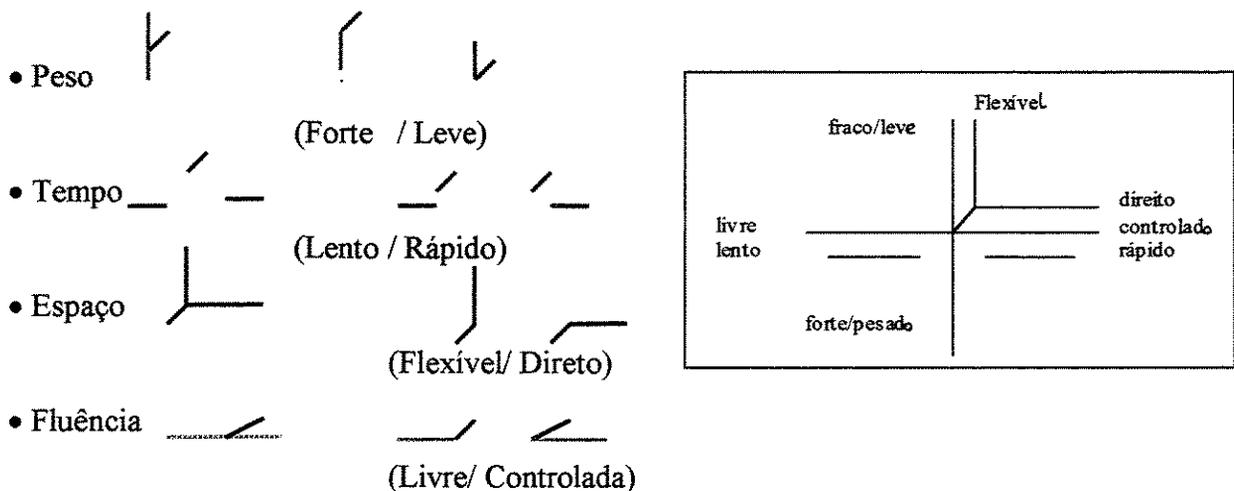
2a.- Sistema Effort-Shappe

Viu-se anteriormente, ao falar sobre a confusão existente com relação à tradução da palavra Effort, que se encontram vários sentidos para a mesma, quais sejam de esforço muscular ou energia despendida; impulso interno ou ímpeto para o impulso do movimento; ações corporais.

Refletir-se-há, agora, sobre o uso do termo “Effort” contido no Sistema Effort-Shappe. Entende-se que Effort - Shape é um sistema de descrição do estilo e da dinâmica do movimento, um grupo de termos e concepções lógicas e intrínsecas que relatam e se referem aos aspectos qualitativos do movimento e que foi denominado por Laban de ‘Sistema Effort-Shape’.

Segundo Laban (1975), o Sistema Effort - Shape permite analisar as qualidades do movimento a partir de quatro fatores (Peso, Tempo, Espaço e Fluência) que caracterizam o estilo único de cada pessoa se movimentar, constituindo o Repertório Individual de Movimento.

Esse Sistema pode ser representado por meio de um Gráfico representativo dos Esforços do Movimento e estes, por sua vez, correspondem às qualidades implícitas nas ações.



Nota-se que o Sistema Effort-Shappe se define a partir de sua nomenclatura, dos dois conceitos que se relacionam intrinsecamente.

Vários autores conceituam o sistema Effort-Shappe de maneiras distintas mas complementares. Barteneiff o conceitua como “*as atitudes em relação à manifestação da energia em fluxo, espaço, peso e tempo*”¹³¹ e Robson e Preston Dunlop como um sistema que “*forma as bases de um método analítico para estudar as qualidades do uso da energia*”.¹³²

Para chegarmos a uma síntese da conceitualização deste sistema preferimos, antes, entender qual o significado que cada palavra que o compõe parece carregar. Assim:

Effort: É uma palavra que, traduzida do inglês, significa esforço. Entretanto, para Laban (1978) Effort são “*os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento.*”

Outros significados foram encontrados por estudiosos do assunto. Kestenberg (1977)¹³³, por exemplo, entende Effort como “*sinônimo de tension*” (tensão e força eletromotriz).

Shape: como já vimos, palavra que traduzida do inglês, significa “*forma, figura, contorno, talhe, aspecto configuração, imagem, norma, padrão*”.

Segundo vários estudiosos Shape poderia ser “*o detalhe visível do movimento*”.

Este sistema traduz a relação existente entre os dois conceitos. Conclui-se que o **Sistema Effort-Shappe define a relação entre o impulso interno e a forma externa ou aparência externa, ou seja, define os modos de um ímpeto interno se configurar em movimento visível e comunicativo.**

Em outras palavras, a união destes dois componentes do movimento, o impulso interno e a forma, originou o **Sistema Effort -Shape** conceituado como método de registro e análise do movimento que **demonstra mudanças das qualidades deste, através da adaptação do corpo no espaço.** Esta codificação define a relação das qualidades do movimento com o espaço, sendo vista como a forma dos impulsos internos.

¹³¹ Barteneiff; 1980; pág. XIII apud Rengel, 2000:64.

¹³² Hobson e Preston Dunlop, 1990: 22 apud Rengel, 2000: 64.

¹³³ Kestenberg; 1977 apud Serra s/d. Apostila fornecida na disciplina da Faculdade de Dança da Unicamp- “Psicologia do Desenvolvimento Humano”

2b - Fatores do Movimento

Compondo o quadro do Sistema Effort-Shappe, encontram-se os quatro fatores identificados por Rudolf Laban: Espaço, Tempo, Peso e Fluência. **Cada Fator** de movimento é constituído por dois elementos que **representam extremos de atitudes**; por isto são **denominados elementos atitudinais**. No Fator Peso pode-se identificar uma atitude relaxada ou enérgica; no Fator Espaço uma atitude linear ou flexível; no Fator Tempo uma atitude curta ou prolongada; e no Fator Fluência uma atitude liberta ou controlada.

Verifica-se a existência de oito elementos atitudinais que podem se conjugar entre si formando distintas ações corporais. Estas possuirão características específicas de acordo com a combinação entre estes elementos que configuram cada ação. Estes elementos atitudinais designam as qualidades do movimento, mas não são as próprias. Nesse sentido, torna-se importante ressaltar que as qualidades de movimento estão relacionadas a estes elementos atitudinais frente aos Fatores e não como comumente se interpreta: fatores como qualidades de movimento.

Os fatores Espaço, Peso, Tempo e Fluência, na medida em que se constituem em parte integrante do movimento humano revelam as características das ações corporais e comportam a chave para uma compreensão daquilo que se poderia chamar de 'o alfabeto da linguagem do movimento proposto por Laban'.

Entende-se que os fatores, são aspectos que, de uma maneira ou de outra, se encontram em todos os movimentos realizados pelos seres humanos, e conseqüentemente em todas as ações que os seres humanos anunciam. Entendendo cada Fator na sua relação direta com os elementos atitudinais e suas possíveis combinações é possível perceber, mesmo que de maneira aparentemente isolada, uma qualidade de movimento. Por exemplo: um movimento forte ou leve, rápido ou lento, etc.

De outro modo, estes elementos atitudinais, que constituem os fatores do movimento, participam na execução de uma ação corporal ao se combinarem de diversas maneiras. Dentre essas combinações, Laban descobriu que quando apenas dois fatores participam dessa conjugação, determinam-se as ações incompletas, que podem ser representadas pelos movimentos de transição; e quando todos os fatores participam dessa conjugação temos as

ações completas ou básicas¹³⁴. De acordo com essas combinações é que se percebem as nuances que o movimento pode conter e suas significações.

Enfim, são quatro fatores do movimento, constituídos por oito elementos que representam os extremos de suas atitudes e que podem ter uma infinidade de combinações e nuances entre si.

De acordo com Laban (1978) as formas e ritmos configurados a partir das ações, quer sejam completas ou incompletas, das sensações de movimento, do ímpeto para o movimento, informam sobre a relação que a pessoa estabelece com seu ser-mundos, sua relação corpo-espaço. Sua atitude mental e suas participações interiores refletem-se em suas ações corporais deliberadas.

Os fatores do movimento também são relacionados com a personalidade do indivíduo por alguns estudiosos como North (1978)¹³⁵ e Serra (1990). Acredita-se que, com o estudo dos “esforços”, inicia-se uma visão mais ampla da análise do movimento e pode se abrir um campo “... *para a compreensão do universo interno do ser humano, pois são os movimentos do corpo que traduzem formas de pensar, agir e sentir.*”¹³⁶

Serra (1990) vai mais adiante ao argumentar que por meio de estudos realizados por Kestenberg (1967)¹³⁷ observa-se que estes fatores são inerentes ao desenvolvimento do ser humano. Cada fator é observado em determinado estágio do desenvolvimento humano sendo que o primeiro é o fator fluência; o segundo, o fator espaço; o terceiro, o fator peso; e o quarto e último o fator tempo, em uma progressão orgânica.

¹³⁴ O estudo das Ações Completas e Incompletas será abordado a seguir, no item 3, deste capítulo.

¹³⁵ North; 1978 apud SILVA, Soraia; 1994.

¹³⁶ Cordeiro, et al, 1989: 34.

¹³⁷ Kestenberg; 1977 apud Rengel, 2000: 64.

2b – 1. Fator Fluência

A Fluência é definida como a efetivação da emoção ou da sensação expressa por um movimento; é a liberação ou não da energia de cada movimento ou de suas sucessões. É o que realizamos para equilibrar a energia vital, passando de um extremo a outro, do mais alto grau de abandono do controle ao mais extremo controle.

Este Fator comporta os movimentos de resistência e os elementos atitudinais que o representam são: livre e controlado. Ou seja, pode-se diferenciar em fluência livre e fluência controlada.

No desenvolvimento do ser humano o fator Fluência é percebido desde o nascimento da criança, sem que possua ainda o domínio da progressão de fluência livre para controlada e vice-versa. É observada nos primeiros meses de vida e é associada à primeira experiência na qual o bebê ainda está se integrando consigo próprio, vendo o mundo como parte de si mesmo.

Por ser tão inerente a todas as atitudes do ser humano ela permanece subjacente nas ações corporais.

Fluência livre

Pode também ser encontrada, nos estudos de diversos autores, pelas nomenclaturas de liberada, fluente, liberta, abandonada. Esta ocorre quando a interrupção de um movimento repentinamente se torna difícil, dando a sensação de fluidez do movimento e podendo demonstrar expansão, abandono, extroversão, entrega, projeção de sentimentos.

Fluência Controlada:

Pode também ser encontrada pelas nomenclaturas de cuidadosa, limitada, amarrada, obstruída, conduzida. Ocorre quando o movimento pode ser interrompido facilmente e a qualquer momento dando a sensação de pausa do movimento ou de uma seqüência de pausas contínuas. Segundo Laban (1978) pode demonstrar cuidado, restrição, contenção, retração para o mundo externo.

Cordeiro et all (1989)¹³⁸ ressalta algumas observações importantes sobre este fator:

“a) um movimento com fluência liberada pode não ser fluente mas, é descontrolado, esbarrando em tudo a sua volta. Por outro lado um movimento pode ter fluência controlada e fluir, como é o caso do Tai-

¹³⁸ Cordeiro et all, 1989: 28.

Chi-Chuan; ou da finalização de um movimento cuja energia continua a fluir.

b) a fluência liberada em relação à força da gravidade é passiva, isto é, deixa a gravidade atuar livremente aproveitando-a no movimento. A fluência controlada é ativa, isto é, não deixa o corpo ceder ao seu próprio peso.

c) a fluência livre pode ser interrompida bruscamente por uma reação reflexa, que é uma interrupção de emergência no movimento”. [tornando-se controlada]¹³⁹

Sua representação gráfica no sistema Effort Shape, do Fator Fluência, é dada por:



Sistema Effort - Shape completo

Representação do Fator Fluência

¹³⁹ Grifo nosso.

2b – 2. Fator Espaço

O Espaço foi definido anteriormente, no estudo da Corêutica, e comporta vários elementos que o esclarecem. Neste estudo este se diferencia a partir das atitudes que desenvolvemos com relação ao espaço que ocupamos. Essas atitudes podem ser efetuadas de duas maneiras básicas: atitude direta e atitude flexível.

No desenvolvimento humano o fator espaço é o segundo aspecto que começa a surgir de forma mais clara ou com ênfase a partir do segundo ou terceiro mês de vida, quando o bebê passa a perceber estímulos que o ligam com o meio ambiente, e se prolonga até, mais ou menos, a idade de um ano quando a criança começa a explorar uma nova dimensão: o alto e o baixo do plano vertical. Este fator é percebido quando a criança começa a se esforçar para focalizar e prender a sua atenção por mais tempo passando a explorar objetos ao seu redor e combinando o fator fluência com o espaço para tal empreendimento.

Este fator constitui-se dos elementos atitudinais direto e flexível. Identifica-se assim, o Espaço Direto e o Espaço Flexível.

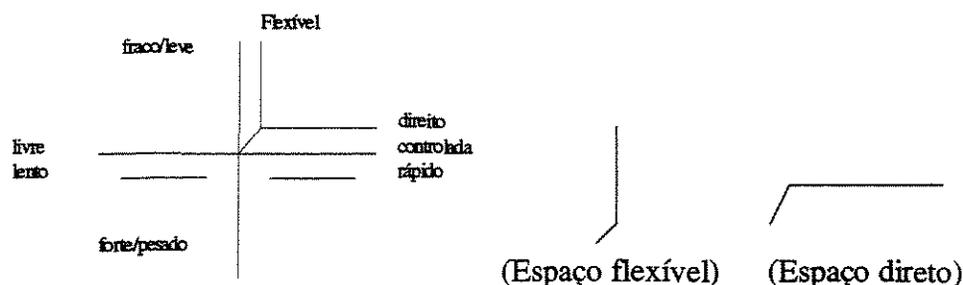
Espaço Direto:

Pode também ser denominado como: restrito, reto ou limitado. Este fator pode ser facilmente identificado quando o espaço que podemos utilizar é efetivado de modo mais restrito (em nosso imaginário) e por isso o movimento tende a ser direto, cruzado ou fechado, portanto articulado de modo limitado. Ele é percebido quando utilizamos apenas um foco, delimitando a utilização desse espaço. Os movimentos diretos podem revelar tanto objetividade como convencionalismo, entre outras características.

Espaço Flexível:

Também recebe a nomenclatura de indireto, ondulado e multifocado. Ocorre quando o espaço tende a ser amplo e por isso as articulações do corpo podem atuar livremente. O movimento percebido é flexível e aberto, demonstrando mais adaptabilidade, uma atenção multifocada demonstrando maior interação com o meio.

A representação gráfica no Sistema Effort-Shape, do Fator Espaço, é dada por:



Sistema Effort - Shape completo

Representação do Fator Fluência

2b – 3. Fator Peso

Peso é o grau de resistência à força da gravidade e ao uso de diversos graus de tensão muscular. Podemos ceder ou não a essa força e essa atitude é o que diferenciará os dois extremos do fator peso. Assim, ao ceder a essa força criamos uma atitude passiva que resulta num movimento de queda (parcial ou total do corpo) em direção a um dos extremos deste fator que é o leve. Se vamos de encontro a esta força, criamos uma atitude ativa que resulta num movimento forte ou pesado em diversos graus em direção ao outro extremo deste fator. Este fator pode, grosso modo, ser diferenciado em peso forte e peso leve.

No desenvolvimento humano, quando a criança inicia seus movimentos de manipulação dos objetos, segurando, soltando, torcendo e experimenta a resistência da força da gravidade ao pôr-se de pé, este fator é claramente observado. Neste período a criança também aprimora o uso e o controle dos vários graus de intensidade de tensão muscular.

Peso Forte:

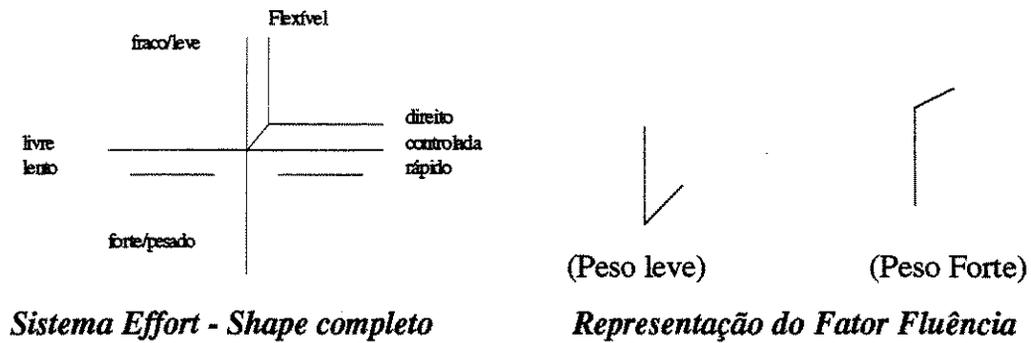
Também é denominado como: pesado e firme. Ocorre, geralmente quando realizamos uma ação que vai contra a força de gravidade, ou seja, quando resistimos a essa força. Os movimentos fortes podem ser detectados tanto para cima como para baixo. Sua resultante, no entanto, demonstrará firmeza, tenacidade, resistência ou poder.

Peso Leve:

Também denominado como: delicado, suave, macio ou fraco. Ocorre, geralmente, quando cedemos à força da gravidade, criando uma atitude passiva com relação a essa força.

Tendem a atuar, também, para cima e para baixo revelando suavidade, bondade ou superficialidade.

A representação gráfica no Sistema Effort-Shape, do Fator Peso é dada por:



2b – 4. Fator Tempo

O Fator Tempo se diferencia a partir de suas atitudes com relação à velocidade e à duração do movimento. Ao aumentarmos a velocidade de um movimento ou de uma ação encaminha-se em direção a uma atitude rápida, ao contrário, diminuindo esta velocidade passa-se a uma atitude mais lenta. Pode-se realizar os movimentos de um extremo ao outro, variando essa velocidade. Além disto, o fator tempo também indica uma atitude sustentada ou súbita, neste caso o movimento pode verificar-se por sua duração que pode ser durável ou repentina.

No desenvolvimento humano, este fator é observado no período entre três e quatro anos de idade, mais ou menos. Segundo Serra¹⁴⁰ “quando a criança assume o domínio do fator tempo, a afetividade ou ineficiência da capacidade de iniciativa (antecipar – decidir) está intimamente ligada à capacidade de operar sobre a intenção...”, isto significa que, agora, as ações tem uma finalidade.

Tempo Súbito/ Tempo Rápido:

Ao estudar o elemento atitudinal rápido, encontramos, também, a denominação súbito. Mas entendemos que podem ser dois elementos distintos. Desse modo, a atitude rápida, também encontrada, em diversas bibliografias, como: urgente, veloz, curto, acelerado,

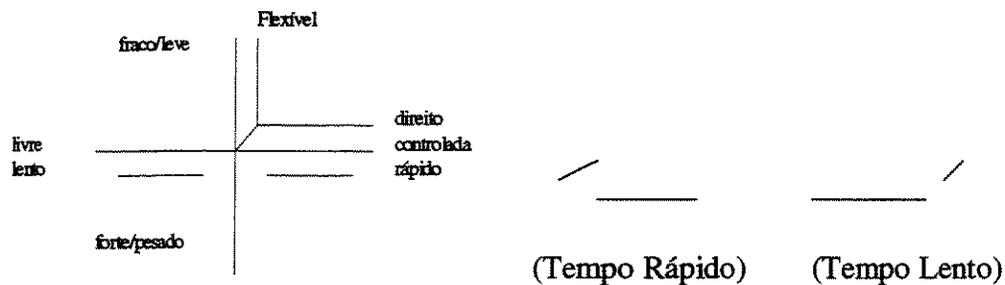
¹⁴⁰ Apostila da disciplina “Desenvolvimento da Psicologia da Criança aplicada à Dança”, ministrada pela Prof. Dra. Monica Serra. (s/d)

depressa ocorre quando a velocidade do movimento é alta. De outro modo, o movimento pode ser repentino, quando ocorre subitamente ou, em outras palavras, de repente, como um susto. Então, ter-se-á uma atitude súbita cuja duração será curta.

Tempo Sustentado:

Também encontrado sob as denominações: lento, demorado, prolongado, vagaroso, longo, devagar, desacelerado. Neste caso, quando o movimento tem duração longa, o fator tempo deste será sustentado.

A representação gráfica no Sistema Effort-Shape, do Fator Tempo, é dada por:



Sistema Effort - Shape completo

Representação do Fator Fluência

O estudo do tempo, tanto quanto o estudo do espaço, requer outros elementos e outras análises distintas à do elemento atitudinal que se requer frente a este fator.

Verifica-se que o estudo do tempo contempla elementos como: ritmo, velocidade, duração, acentuação e periodicidade.

Sobre Tempo, neste estudo, temos algumas considerações a fazer. Além das atitudes com relação com a velocidade e a duração podemos percebê-lo de acordo com outros elementos já citados anteriormente como ritmo, acentuação, periodicidade e pausa. Gostaria de esclarecer melhor estes termos, mas ainda assim sem a preocupação de aprofundar cada um destes termos que poderiam gerar outros estudos.

RITMO: De acordo com Cordeiro et all (1989) “*é o movimento ou ruído que se repete no tempo a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos.*” Estes acentos são denominados por estes autores como acentos-ritmicos, definidos como o intervalos entre impulsos musculares e suas recuperações, aumento da força e da velocidade no movimento podendo ocorrer no início, no meio ou no fim de uma ação ou frase de movimento.

Indo mais adiante encontram-se também, sob este aspecto, o ritmo interno ou biológico e o ritmo corporal. Estes ritmos podem ser encontrados na pulsação cardíaca, no ciclo menstrual, no ciclo de funcionamento dos órgãos vitais, etc. O ritmo corporal é a adequação às diferentes situações da vida e podem ser percebidos de diversas maneiras pela visão ao ver uma escultura, pela audição ao ouvir uma música, pelo tato ao sentir vibrações, etc.

Segundo Laban *“a dança depende de um princípio uniforme: a unidade rítmica. A intrínseca do ritmo é a repetição periódica, e cada feito periódico ou rítmico demonstra aspectos de configuração estrutural e um fluxo kinético-dinâmico.”*¹⁴¹

VELOCIDADE: Segundo Laban (1978) a velocidade é a *“média que permitimos a um movimento suceder a outro”* e pode ser rápida, normal ou lenta, em outras palavras Robatto (1994) diz que a velocidade é o tempo variável gasto para o percurso de um movimento e para ela a velocidade pode ser acelerada ou retardada.

PERIODICIDADE: Segundo Robatto (1994) é o que imprime o ritmo coreográfico percebido pela relação entre pulsação padrão e os diversos movimentos sucessivos que podem ser subdivididos em frases, seqüências estruturadas, de forma contínua ou interrompida, repetida, transformada ou variada, regular ou irregular.

ACENTUAÇÃO: Foi anteriormente explicado como acento-ritmico, e ocorre quando algum relevo incide na trajetória de um movimento.

DURAÇÃO: tempo percorrido entre o início e o término de cada movimento.

PAUSA: Explicada por Laban (1978) como o momento em que qualquer ação corporal pára ou é retirada por um período de tempo.

¹⁴¹ Laban; 1975: 120.

3 - AÇÕES INCOMPLETAS E COMPLETAS

No estudo das ações encontramos as nomenclaturas: Ações Incompletas e Ações Completas ou Ações Básicas e, de outro modo, Esforços Incompletos ou Esforços Completos. Para não persistir na confusão encontrada sob o termo “Esforço”, preferimos utilizar o termo ação. Entendemos, porém, que o termo esforço neste caso parece estar sendo empregado ao referir-se aos aspectos qualitativos do fluxo de energia no movimento.

Laban (1978) indica que as ações constituem pelo menos três estratos do mundo do movimento. O primeiro encontra-se nas ações comuns do cotidiano, um segundo encontra-se incluindo em detalhes que resignificam as ações como as piscadas, os meneios da cabeça e as exclamações que ocorrem com a fala e um terceiro encontram-se nas artes dinâmicas que mostram a expressão dos esforços (impulsos internos, emoções...). O autor ressalta ainda as ações simbólicas explicando que *“por via daqueles silenciosos movimentos, cheios de emoção, poderá executar movimentos estranhos que parecem sem significação, ou pelo menos, aparentemente inexplicáveis.”*¹⁴²

A ação é considerada movimento do corpo humano que possui determinada função, a princípio, próprio da sobrevivência. Deste modo, entende-se que para que a ação ocorra é necessário que exista uma necessidade concreta, criam-se relacionamentos mutáveis com alguma coisa, e esta alguma coisa pode ser um objeto, uma pessoa, partes de nosso corpo estabelecendo contato físico ou relações com imagens.

Em se falando das artes dinâmicas, Schulze (1997) nota que é necessário buscar esse sentido interno do movimento, essa função que cada ação determina para que a movimentação não se torne algo puramente automática e mecânica. Cada ação deve ser motivada, deve-se dar-lhe um sentido para que ocorra por inteiro.

Laban definiu **AÇÃO** como: *“...ações, em todo o tipo de atividade humana e por conseguinte também na dança, consistem em sucessões de movimentos onde o esforço definido do sujeito acentua cada um deles.”*¹⁴³ Dentro das ações definiu, primeiramente, duas fundamentais: **recolher e espalhar**.

¹⁴² Laban;1978: 140/141.

¹⁴³ Ibid.: p. 15.

Recolher é uma ação executada a partir da extremidade do corpo que vai em direção ao centro ou próximo ao mesmo. Espalhar flui do centro do corpo ou próximo ao mesmo para fora ou para a extremidade

Como já foi visto no item anterior, cada um dos fatores de movimento é constituído por dois elementos atitudinais, e podem ser identificados principalmente por meio das Ações Básicas nas quais os fatores Espaço, Tempo e Peso discerníveis são principalmente considerados: no fator peso pode-se identificar uma atitude relaxada ou enérgica; no fator espaço uma atitude linear ou flexível; no fator Tempo uma atitude curta ou prolongada; e no fator Fluência uma atitude liberta ou controlada. Em todas as ações humanas é possível constatar várias conjugações destes oito elementos aludidos. Nesse sentido torna-se importante ressaltar que as qualidades de movimento estão relacionadas a estes elementos de movimento ou elementos atitudinais frente aos Fatores e não como comumente se interpreta: fatores como sendo qualidades de movimento.

Os fatores do movimento se combinam entre si gerando diferentes ações corporais. Unindo-se apenas dois fatores temos como resultados, segundo Laban (1978), as Ações Incompletas e a combinação de três fatores resultarão nas Ações Completas.

Em resumo, notamos que em toda ação existe uma combinação dos elementos atitudinais dos fatores, porém uma ação não existe se pensarmos apenas em uma das atitudes do fator.

As ações corporais, sejam completas ou incompletas, se manifestarão por meio da utilização do corpo, das direções e formas tomadas e criadas pelo movimento corporal, do ritmo e do tempo que se realiza em uma seqüência de movimentos, da colocação de acento nas frases de movimento e por meio da combinação corpo e fatores do movimento (tempo, espaço e peso).

Para a análise das ações corporais Laban (1978) expõe que deveria existir uma lógica de observação que se baseie no pensar em termos de movimento e na qual dever-se-ia iniciar a partir da observação e análise de movimentos simples que são realizados por uma parte do corpo isoladamente, como o movimento de agarrar.

Pode-se notar que as ações corporais podem ser realizadas pelo corpo por inteiro mas também podem ocorrer por apenas uma parte do corpo, como ocorre com os gestos, que são *“ações das extremidades, que não envolvem transferência nem suporte de peso”*, outras ações envolvem alterações na posição do corpo ou partes dele, mas todas se relacionam com o espaço

que rodeia o sujeito. Mais aprofundadamente, nota-se que cada uma “*dessas alterações leva um certo tempo e requer uma certa dose de energia muscular*”; é neste sentido que se entende a participação dos fatores do movimento na realização de uma ação.

3.a - Ações Incompletas

As ações incompletas são formados pela combinação de apenas dois fatores do movimento que revelam as atitudes internas, intenções e estados de ânimo de um indivíduo. Neste caso, participam apenas um ou dois dos fatores Tempo, Espaço e Tempo. O fator Fluência é constante, estando quase que completamente ausentes ou fracamente marcado.

Estas ações, normalmente são percebidos nos movimentos de transição e /ou preparação para os movimentos de ações completas.

De maneira mais aprofundada e completa podemos dizer que as ações elementares incompletas se verificam quando apenas dois dos fatores de movimento são dominantes, um deles pode ser totalmente negligenciado. Em outras palavras, as ações incompletas se verificam quando há dominância de apenas dois elementos atitudinais referentes a dois fatores. De outro modo, também podem ser verificadas quando o fator fluência assume o lugar de um dos três fatores de movimentos, que permanecerá latente. Nesta última situação as ações corporais revestem-se de qualidade que se diferencia da Ação Completa e que dita diferentes ímpetus de movimentos.

As ações incompletas expressam múltiplas atitudes internas e Laban distingue seis delas que podem aparecer como formas de transição entre as ações essenciais ou completas: acordado/onírico; remoto/ perto; estável/móvel. Explicamos melhor cada uma delas:

- acordado: consciente, certo ou incerto, que pode surgir súbita ou gradualmente, pode ser contido ou centrado;

- onírico: inconsciente, difuso ou nítido, triste ou exaltado;

- remoto: de destaque, pode incluir foco na atenção própria ou universal, controle ou abandono;

- perto (de presença, pode ser dotada de impacto ou cuidadosa consideração, pode expressar forte ligação afetiva ou toque superficial),

- *estável (de constância, pode ser resoluta e teimosa, ou sensitivamente receptiva, sólida e poderosa ou delicadamente pontilhada),*

- *móvel (de adaptabilidade, fácil, estabelecendo-se gradualmente ou mudando de súbito).*

Além destas, encontramos, como ações incompletas, de transição, as ações corporais simples que todo o ser humano realiza durante seu desenvolvimento e cotidianamente. Laban as subdividiu em seis “seqüências de movimento”:

- 1. Correr – sacudir – agachar – rodopiar - parar*
- 2. Arquear-se – levantar – fechar - abrir*
- 3. Balançar – circular – espalhar – plainar*
- 4. Tremar – encolher – precipitar-se – esparramar-se*
- 5. Ondular – Desfalecer – dar um bote –precipitar-se – arrastar-se*
- 6. Andar – reclinar – virar – pular – empinar*

Laban (1978) ressalta a importância destes esforços incompletos que determinam uma ação incompleta ou de transição ao dizer que a mudança de expressão pode ser verificada nas transições de uma posição para outra e isto é o que determinará a criação de um estilo de movimentos harmônicos.

3.b - Ações Completas

As Ações Completas são conhecidas também como Esforços Completos, Ações ou Dinâmicas Básicas do Movimento, ou ainda Ações Elementares ou Primárias. De todos estes termos utilizados o mais encontrado em nossa bibliografia foi “*Ações Básicas do Movimento*”.

Estas Ações caracterizam-se por serem o resultado da combinação de três fatores do movimento, a saber: o Fator Peso, o Fator Tempo e o Fator Espaço; mais especificamente pela combinação dos elementos atitudinais destes fatores. Segundo Laban (1978) a combinação destes três fatores do movimento vai gerar oito ações básicas do movimento, que serão citadas posteriormente.

Quanto ao Fator Fluência, e conseqüentemente seus dois elementos atitudinais, Serra¹⁴⁴ verifica que este fator *“informa, mais especificamente, sobre o aspecto emocional do movimento e não sobre a experiência ativa propriamente dita, como é característica destas ações. Ela pode ou não ser determinante para uma ou outra ação, por isso quando são apresentadas as ações básicas, a fluência fica subjacente a elas.”*

Sendo assim, verifica-se que, as combinações dos oito elementos atitudinais de movimento, quais sejam: leve/forte, lento/rápido, livre/controlado, limitado/ flexível, fornecem as características das ações, no entanto, em uma ação poder-se-á combinar no máximo quatro desses elementos, ou seja, uma atitude de cada fator, já que dois elementos constitutivos de cada fator são antagônicos, impossibilitando que sejam expressos ao mesmo tempo em uma única ação. Por exemplo: leve e forte ao mesmo tempo; curto e prolongado.

Laban (1978) argumenta que existem inúmeros exemplos de movimentos da vida cotidiana que podem ser aplicados à expressão de estados mentais e emocionais, mas somente uns poucos são ações básicas no cotidiano e simultaneamente são movimentos fundamentais para tal aplicação. Deste modo ele destaca as oito ações básicas, quais sejam: Pressionar, Torcer, Chicotear, Socar, Talhar, Deslizar, Pontuar, Sacudir e Flutuar.

Para compreendermos melhor as ações completas e suas características de combinação entre os elementos atitudinais dos fatores do movimento, explicitamos cada uma destas ações:

1. Pressionar

Esta ação se caracteriza pela combinação dos elementos atitudinais lento (sustentado), firme e direto. Respectivamente estes elementos correspondem aos fatores, tempo, peso e espaço.

Segundo Laban (1975) a essência do movimento é “lutar contra” o peso e o espaço, produzindo forte resistência em combinação com o “abandonar-se” ao tempo, sustentando a ação durante um período determinado.

Como qualidade de movimento desta ação podemos dizer que ela designa um movimento lento, firme e direto simultaneamente.

¹⁴⁴ Apostila fornecida durante a disciplina ministrada pela Profa. Dra. Monica Serra, “ Psicologia do Desenvolvimento Humano” Na Graduação da Faculdade de dança da Unicamp. (s/d)

2. Torcer

Caracteriza-se pela combinação dos elementos atitudinais lento, firme e flexível. Respectivamente relacionados aos fatores Tempo, Peso e Espaço.

Segundo Laban (1975) este movimento varia desde o esticar até o enroscar e sua essência é o “abandonar-se” ao tempo e ao espaço e “lutar contra” o peso.

A qualidade da ação será respectiva a atitude, ou seja, a ação possui uma movimentação lenta ou sustentada, firmeza em seu grau de resistência e flexibilidade na utilização espacial.

3. Chicotear

Caracteriza-se pela combinação dos elementos atitudinais rápido, firme e flexível. Respectivamente dos fatores Tempo, Peso e Espaço.

De acordo com Laban (1975) esta ação bem executada resulta numa sensação de livre fluidez do movimento e sua essência é “lutar contra” o peso e o tempo combinada ao “abandonar-se” ao espaço.

Esta ação possui como qualidades, movimentação firme e rápida e flexibilidade espacial.

4. Socar

Caracteriza-se pela combinação entre tempo rápido, peso firme e espaço direto. De acordo com Laban (1975) a essência desta ação é “lutar contra” os três fatores: tempo, peso e espaço.

5. Flutuar

Caracteriza-se pela combinação entre o tempo lento, peso leve e espaço flexível. De acordo com Laban (1975) sua essência é “abandonar-se” aos três fatores.

6. Deslizar

Caracteriza-se pela combinação entre tempo lento, peso leve e espaço direto. De acordo com Laban a essência desta ação é o “abandonar-se” ao peso e ao tempo e “lutar contra” o espaço. *“Ao deslizar pelo ar sem nenhum objeto que se interponha, entram em jogo grupos específicos de músculos para proporcionar a tensão contrária que pode ser experimentada por todo o corpo. Essas tensões opostas dão a sensação de controle.”*¹⁴⁵

¹⁴⁵ Laban; 1975: 78.

7. Sacudir

Caracteriza-se pela combinação entre tempo rápido, peso leve e espaço flexível. De acordo com Laban (1975) a essência desta ação é a de “abandonar-se” ao peso, podendo soltar a tensão e conseguindo uma sensação de leveza e ao espaço combinado ao “lutar contra” o tempo acelerando a ação.

8. Pontuar

Caracteriza-se pela combinação entre tempo rápido, peso leve e espaço direto. Como exemplo desta ação Laban (1975) cita a ação de datilografar e argumenta que sua essência é a de “lutar contra” o tempo e espaço associada ao “abandonar-se” ao peso revelando sensações de relaxamento.

As ações básicas podem se transformar umas nas outras ao se modificarem os elementos atitudinais que as caracterizam. Assim, por meio de alterações em sua velocidade, em seu grau de força ou na curvatura de seu caminho, podem ser modificadas cada vez mais até tornarem-se finalmente numa das outras ações básicas. Laban compara estas transformações ao desaparecimento/transformação gradual de uma cor na outra em um arco-íris:

“Como as muitas gamas de cor podem ser compreendidas como transições ou misturas das cores básicas do espectro, também a grande variedade de ações observada em nossos movimentos pode ser vista e explicada como transições ou misturas das ações básicas.”¹⁴⁶

Para explicar isto melhor citamos o exemplo da ação socar. Sabe-se que o soco é **rápido, firme e direto**. Ao modificar-se a velocidade deste soco, retardando-a, teremos uma atitude mais lenta e então passa-se à ação de pressionar, cujos elementos atitudinais são o **lento, firme e direto**. Ao diminuir a força da mesma ação, socar, transformar-se-á em uma ação cujas atitudes sejam **rápidas, leves e diretas**. De outro modo, ao se modificar a utilização espacial passando da atitude direta para a flexível o socar transforma-se em talhar. Laban ainda explica que o soco se dá sempre em linha reta e assumindo uma curva gradual a ação se transforma.

Laban (1978) ainda subdivide essa categoria de ações básicas de acordo com o aporte que uma pessoa tende a responder a estímulos frente aos fatores. Assim, as quatro primeiras ações relacionadas acima são utilizadas quando de uma reação a um estímulo externo (Socar, Talhar, Pontuar e Sacudir); as duas seguintes quando ocorrer hesitação interna e a resistência externa for marcante (Pressionar e Torcer), e as duas últimas quando a resistência externa for mais fraca (Deslizar e Flutuar).

3.b – 1. Ações Derivadas

“Ainda que haja apenas oito ações básicas ou primárias, pode-se discernir toda uma multiplicidade de matizas (do mesmo modo que das cores primárias se podem obter matizas intermediárias, combinando dois ou mais graus diferentes).”¹⁴⁷

Cada ação completa demonstrada anteriormente pode indicar outras derivadas. Laban (1978) fornece, como exemplo, três ações derivadas para cada uma das ações básicas do movimento que descrevemos a seguir:

Ação básica	Ação derivada
1. Pressão	prensar, partir, apertar
2. Torcer	arrancar, colher, esticar
3. Chicotear	bater, atirar, talhar ou açoitar
4. Socar	empurrar, chutar, cutucar
5. Flutuar	espalhar, mexer, braçada (remada)
6. Deslizar	alisar, lambuzar, borrar
7. Sacudir	roçar, agitar, tranco
8. Pontuar	palmadinha, pancadinha, abanar

Para entendermos melhor estas ações às quais na tradução de Laban (1978) são nomeadas como derivadas, recorreremos ao dicionário e à gramática. Segundo o primeiro

¹⁴⁶ Laban; 1978: 184.

encontramos alguns sinônimos que permitem maior compreensão deste assunto. Assim, podemos perceber que dentre todas comparações realizadas para melhor entender o nosso estudo, quais sejam, da pintura ou do desenho com os instrumentos da dança, das nuances de cor ou de sotaques para com as qualidades do movimento, entre outras.

A palavra "derivação" significa formação de novas palavras juntando-se sufixos ao tema ou dando novas funções, nova categoria à palavra já feita; ex. estud + ar, estud + ante; ou, o estudar é nobre etc. Como "derivado" encontramos: palavra que desvia de outra, produto que se origina de outro; adjetivo originado, provindo. E da palavra "derivar": desviar do seu curso, formar (uma palavra de outra); formar palavras com temas de outra e sufixo. Relativo a originar, provir, seguir, ser levado, desenvolver.

Ao realizar-se uma relação entre este estudo de Laban e a gramática pode-se notar que as ações derivadas são ações que se originaram de outras, originam-se de uma fonte principal, uma matriz. A partir dessa matriz formam-se outras tantas, como no caso das palavras, transformando sua função, originária da matriz, ou seja, formando outras ações que tem por origem uma principal.

3.c – Movimentos Posturais e Gestuais

Monica Serra¹⁴⁸ ainda acrescenta os movimentos posturais e gestuais nesta análise sobre as ações. Ela destaca que os movimentos posturais e gestuais são observados no corpo em ação. Em suas palavras: *“As ações se desenvolvem através de gestos organizados em frases de movimento. Quando o corpo inteiro se envolve numa ação, o movimento resultante é reconhecido como movimento postural.”*

Deste modo encontramos mais um elemento que comporá o estudo da Eukinética: os Movimentos Gestuais e Posturais.¹⁴⁹

O movimento Postural também é chamado de “movimento central” pois é definido como um movimento que atinge o centro do corpo, ou que se origina desse centro ou que

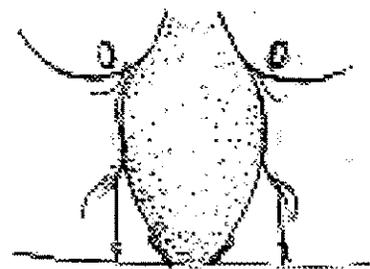
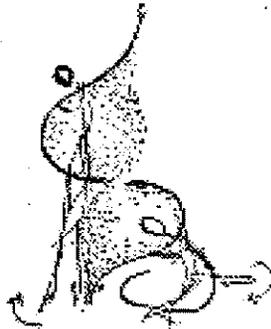
¹⁴⁷ Laban, 1978: 101.

¹⁴⁸ Idem nota 144.

¹⁴⁹ IBID.

envolve a parte central do corpo e por isso integra o corpo todo de maneira harmoniosa. Estes movimentos são associados com a expressão de emoções.

O movimento Gestual é também chamado de “movimento periférico” pois são comuns na periferia do corpo – mãos, pés, dedos, cabeça não envolvendo todo o corpo numa determinada ação. Estes delineiam o fluxo de movimentos de uma parte do corpo, em geral a periferia, ainda assim entende-se que pode ser realizado um gesto com o quadril e então este também poderá ser considerado como Gestual. Estes movimentos gestuais são associados, de acordo com Serra às ações intelectuais e não aos sentimentos.





“(...) mostrar a perene novidade da vida e do mundo; atizar o poder de imaginação das pessoas, libertando-as da mesmice da rotina; fazê-las sentir mais profundamente o significado dos seres e das coisas; estabelecer, entre estas correspondências, parentescos inusitados que apontem para uma misteriosa unidade cósmica; ligar entre si o imaginado e o vivido, o sonho e a realidade como partes da nossa experiência de vida.”
(José Paulo Paes)¹⁵⁰

¹⁵⁰ José Paulo Paes, 1993 apud Machado, M. M. *A poética do Brincar*, 1998: 20

capítulo 4 O JOGO DA IMPROVISACÃO

“No jogo a possibilidade torna-se real e o real torna-se possível”¹⁵¹

1. O JOGO

A idéia de jogo parece estar relacionada com brincar e brincar com diversão, prazer que a criança sabe, muito bem, como encontrar. Mas falar do jogo e do brincar é falar muito mais do que apenas de diversão, é falar também de uma busca de possibilidades infinitas de construção, pertencentes a um conjunto que não deixa de ter suas regras clara e explicitamente estabelecidas. No caso da dança pode-se falar em jogo de improvisação no qual abre-se espaço para a livre criação corporal, possibilitando-se uma infinidade de combinações que o corpo do bailarino/ator vai construindo espontaneamente, ampliando seu repertório expressivo em função de uma construção poética para a dança.

Tanto em uma brincadeira de rua ou de quadra quanto no jogo da improvisação em dança percebe-se a relevância das regras. Encontra-se, neste caso, um ambiente livre, lúdico, aparentemente sem limites pré-estabelecidos, porém, um ambiente que não deixa de ter suas regras e demarcações. No jogo da improvisação em dança estas regras poderão ser delimitadas pelos estímulos a serem seguidos, pelo espaço a ser ocupado, pela atuação com o grupo, pelas determinações estabelecidas entre bailarinos/atores e orientador da atividade.

Ao brincar-se de bola, estabelecem-se regras para as diversas possibilidades que esta brincadeira propõe. Ao brincar-se de casinha ou de carrinho a própria criança estabelece as regras do seu jogo, regras para se entrar nesse outro espaço imaginado. Do mesmo modo, ao estimular este mundo imaginário para a dança ou para as artes cênicas, estabelecemos as nossas regras, os nossos limites. Sobre estas delimitações Huizinga (1999) observa:

“... Todo o jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. [...] A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc, têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.”¹⁵²

Ainda que regrado, o jogo admite o acaso dentro de sua estrutura, isto porque, o resultado, o produto, dependerá de como se joga. O jogo pode ser analisado, então, como “*um sistema dinâmico não linear, ou seja, um sistema cujo comportamento varia não linearmente com o tempo*”. O acaso modifica a relação temporal do jogo. Este será uma “*seqüência de seqüências, um tempo que se funda no cruzamento de vários tempos*”. Mais do que isto, esta seqüência “*só pode ser jogada enquanto retiver alguns elementos criativos e inesperados*”. Do contrário, sendo esta seqüência totalmente conhecida tratar-se-ia de um ritual.¹⁵³

O jogo envolve elementos que vão desde o singelo brincar e rir ao desafio, à angústia, à seriedade. Jean Chateau (1987)¹⁵⁴, Freire (2001), Huizinga (1999), entre outros, acreditam que uma das características primordiais do jogo é a sua seriedade ao entenderem que todo jogo é sério porque é regido por determinadas demarcações. Com base nisto Huzinga reforça a idéia de que “*o jogo se torna seriedade e a seriedade, jogo*”.

O jogo também é determinado por um espaço que estabelece um certo distanciamento entre o real e o imaginário, entre o cotidiano e o fantasioso. Esta característica de distanciamento traz consigo o fato do jogo ser livre, ao mesmo tempo em que não é vida “*corrente*” nem vida “*real*”, tratando-se de uma fuga da vida real para um campo temporário de atividade com orientação própria. Diante disto “*todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador*”¹⁵⁵.

Para jogar, transportando-se para um espaço outro que não é a vida real ou cotidiana, que é livre à abertura de novas possibilidades, parece ser inevitável que o jogador se deixe

¹⁵¹ Hölderlin apud Kearney, 1984: 231

¹⁵² Huizinga; 1999: 13.

¹⁵³ Silva; 1999:158-159.

¹⁵⁴ Chateau, Jean. *O jogo e a criança*. São Paulo: Summus, 1987 apud Freire, 2002: 50

¹⁵⁵ Huizinga;1999:51.

impulsionar pelo mundo imaginário, aquele que muitos de nós deixamos esquecido “em algum lugar do tempo passado”. Um exemplo claro desta disponibilidade ou “abertura” para adentrar o universo de nossa imaginação nos é oferecido pelas crianças, pois, quando as vemos em seu brincar geralmente fica-nos a impressão de que realmente se transportaram a “um outro mundo”, predominado pela subjetividade. Entretanto, não deixam de manter âncoras objetivas na realidade. É a “seriedade tornando-se jogo e o jogo seriedade” como argumentou Huizinga.

Pode-se notar que de alguma maneira a criança vai ao mundo da fantasia, mas permanece com um pé na realidade ao escolher para brincar algo, geralmente um objeto, que se prende ao real.¹⁵⁶ Uma relação entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo, que abre espaço para o mundo imaginário, para a fantasia, para um mundo único estabelecido por cada ser humano, para o mundo simbólico. Sartre (1989)¹⁵⁷ afirma que “...o jogo libera a subjetividade”. Liberando-a o jogador entra em uma esfera, que segundo Buytendijk (1974)¹⁵⁸, é “a esfera das imagens e, com isso, a esfera das possibilidades e da fantasia”.

Em síntese, parece que o jogo devolve no ser momentos de liberdade, invoca o imaginário mantendo-se as âncoras na realidade por meio das regras que o delimitam.

Estudiosos deste tema concordam que para se jogar é necessário deixar a imaginação fluir, mesmo utilizando-se de termos diferentes para expressar esse “estado de espírito” fundamental para o jogo. Gracia Navarro¹⁵⁹, em seus laboratórios de improvisação em dança nomeia este momento de “*estar em jogo*”, Soares, chama-o de “*estados alterados de consciência*”¹⁶⁰, Freire considera que esse é um momento em que o jogador entra no “*mundo do espírito humano, da subjetividade que acolhe o lúdico e o faz crescer.*”¹⁶¹

*“Os corpos sabem – brincar não se ensina de maneira literal. E sua beleza não se explica. É intrínseca à brincadeira.”*¹⁶²

¹⁵⁶ Freire, 2002: 74

¹⁵⁷ Sartre. *O Ser e o Nada*, 1989: 710 apud Freire; 2002: 61

¹⁵⁸ Buytendijk. *O jogo humano*. [in: H.G. Gadamer e P. Vogler, *Nova Antropologia*, v.4 São Paulo: EPU/EDUSP, 1974: 68] apud Freire 2002: 66

¹⁵⁹ Gracia Navarro em laboratório de criação.

¹⁶⁰ Soares; 2000: 35.

¹⁶¹ Freire; 2002: 65.

¹⁶² Machado. *A poética do Brincar*; 1998: 37.

Mas como entrar nesse mundo imaginário por inteiro, como estar em jogo ou buscar esse estado alterado de consciência? Entra-se nesse outro mundo como fazíamos quando crianças?

Luís Miguel Nava, em um fragmento de um poema empresta-nos uma possível resposta a esta questão:

“(...) através de um simples gesto [fechar os olhos, se] pudesse homogeneizar o exterior e o interior, como se as trevas, em que o aposento mergulhava e as que dentro de si desprendiam fossem de um só e mesma natureza e, por uma progressiva porosidade do seu corpo, circulassem em ambos os sentidos até por completo lhe anularem os limites(...)”¹⁶³

Antes de qualquer coisa, é preciso manter, como pano de fundo, a idéia de que o imaginário faz parte da condição de SER Humano. Do mesmo modo, o jogo se vê integrado à atividade humana como um todo¹⁶⁴, podendo ser considerado como uma “totalidade”¹⁶⁵. A questão aqui é buscar algumas possibilidades para que este imaginário possa transbordar nos processos criativos de nossa arte.

Existem muitas possibilidades, diversas técnicas eficientes e conceituadas para tais experiências, cada qual com as suas qualidades e características específicas, mas parece que estas têm em comum alguns aspectos centrais tais como: a visão de corpo como totalidade, o espaço aberto para a construção livre do imaginário e para o desenvolvimento da criatividade e, no caso da dança, principalmente, a disposição do corpo/bailarino atuante para adentrar nas experiências trazidas pela ação do corpo, pela memória corporal.

Utilizando-se de metáforas para explicitar a disponibilidade necessária para se jogar, Freire (2002) acrescenta:

“(...) só quem se permite ser possuído pelo Senhor do Jogo pode saber do prazer que isso dá,(...) Enquanto não invoquei o Senhor do Jogo, enquanto não passei a fazer a atividade, não mais por

¹⁶³ Luís Miguel Nava; 1989: 15 apud Silva, P.C.; 1999: 166.

¹⁶⁴ Piaget, 1978 (apud Freire, 2002: 53) nota o jogo, não em seu isolacionismo, mas sim, integrando-o ao lúdico e à atividade do ser humano.

¹⁶⁵ Huizinga, 1999: 05

*necessidade, mas porque eu queria fazê-la, enquanto não retirei a ação da esfera pura da objetividade, não joguei.”*¹⁶⁶

De modo semelhante Soares (2000) ressalta que para se tornar criativo é necessário estar receptivo. Receptividade esta que deve ser entendida como uma abertura pessoal, um estado de permissão, no qual deve-se estar disposto a apreender novos elementos, situações conscientes e inconscientemente.

Vários autores indicam que quanto mais o “jogador” (o aluno, o bailarino/ator) se entregar à atuação do jogo e, no caso da dança, aos momentos de improvisação e técnica, mais o conteúdo se tornará presente na forma e a obra bela. A partir destas reflexões pode-se perceber que, quanto mais o atuante se entrega mais integrais se tornam o jogo, a interpretação, a representação; mais “genuínos”¹⁶⁷ serão os movimentos dos bailarinos/atores.

Em síntese, parece que, antes de tudo, é necessário que haja disponibilidade e receptividade para a experiência do jogo, quer seja uma simples brincadeira ou um jogo de improvisação em dança.

Ser receptivo e disposto a novas propostas pode levar o bailarino/ator a descobrir o potencial de um corpo mais livre, mais aberto e, conseqüentemente, a reencontrar uma proximidade (intimidade) com seu mundo imaginário, subjetivo, metafórico e simbólico.

Este re-encontro propõe um “desconfigurar” no sentido de que pode ampliar o repertório expressivo do bailarino-ator para além de uma codificação pré-estabelecida que deixa o corpo como se estivesse aprisionado em um universo único, como se fosse um corpo cristalizado¹⁶⁸. Este parece ser um dos objetivos centrais dos jogos de improvisação nas artes cênicas, que permitir que haja um espaço vivencial para essa “desconfiguração”, conseqüente quebra da cristalização de movimentos, ações e ampliação das percepções das atitudes cotidianas.

Neste intuito apresentam-se estímulos que podem ser mais concretos, como os elementos de movimentação e espaciais ou a simples manipulação de objetos e, os metafóricos, que carregam consigo a intenção de oferecer um leque de imagens-fractais¹⁶⁹. Tanto uma como

¹⁶⁶ Freire; 2002: 70.

¹⁶⁷ Este termo é abordado por Silva (1993), ao discernir sobre um método de dança integral que se centra no desenvolvimento harmônico das potencialidades do aluno.

¹⁶⁸ Cf.: nota de rodapé 163.

¹⁶⁹ Fractal, de acordo com Silva, P.C. (1999: 23) “...uma carta fractal, isto é, uma carta que se desdobra infinitamente...”. Tomamos emprestado o termo fractal para inserir a noção de imagens que vão se construindo, ou se desdobrando infinitamente, por isso imagens-fractais.

a outra categoria irão variar de acordo com a história de cada indivíduo no mesmo experienciar do jogo.

Em minhas vivências nas disciplinas que envolveram jogos de improvisação, principalmente no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, pude observar que o jogo esteve sempre atrelado à proposta de cada atividade, mantendo a peculiaridade da expressão ou da linguagem corporal pesquisada e desenvolvida por cada proponente.¹⁷⁰

Estas vivências me proporcionaram o desenvolvimento de um processo criativo rico que me permitiu visualizar uma aliança entre metáforas - trazidas por meio desse mundo imaginário e subjetivo - e elementos básicos da dança tais como ritmo, forma, espaço, dinâmica, entre outros, quando não estavam conjugados a elementos específicos da sintaxe do movimento em Laban.

A conjugação destes elementos caracterizou-se para mim como ferramenta para iniciar esse processo de “libertação da imaginação”, da imaginação como corpo, como ser, retomando-o em sua totalidade.

A partir deste ferramental possibilitou-se um ambiente no qual cada bailarino-ator pudesse encontrar meios próprios para deixar a imaginação fluir, para realizar as quantas combinações sua vivência e experiência lhes permitissem, para formatar, em movimento-pensamento, sua arte.

Ao conjugar este ambiente à sintaxe do movimento e às metáforas que surgem, o bailarino-ator pode iniciar um processo criativo no qual os símbolos aparecem e a dança fala mais, no qual o corpo se deixa falar, deixando de lado os cristais que foram se formando no decorrer de suas experiências artísticas/cotidianas.

Esse corpo que “fala mais” re-significa cada atitude, cada ação, cada movimento. Aproxima-se ainda mais da idéia de inteireza corporal ao adotar-se o pressuposto de que “... o desejo de jogar é, fundamentalmente, desejo de ser”¹⁷¹, pois o jogo se localiza no território do ser, apontando para as propriedades subjetivas do sujeito.

¹⁷⁰Disciplinas oferecidas na Graduação da Faculdade de Dança da UNICAMP, ministradas por diversos professores, como: Técnica Energética com Marília Vieira Soares, Danças Brasileiras com Eusébio Lobo da Silva que teve enfoque no jogo da Capoeira, Danças Brasileiras com Graziela Rodrigues, Improvisação com Adilson Nascimento e posteriormente na Pós graduação, nas disciplinas dos Professores Eusébio Lobo da Silva e Marília Vieira Soares.

¹⁷¹Sartre. *O ser e o nada*. Petrópolis, RJ:Vozes, 1999: 711 apud Freire 2002: 62

Identificamos, então, alguns fatores que se presentificam no jogo de improvisação para a dança, quais sejam, o desenvolvimento do pensamento metafórico e simbólico para ativar a imaginação e o seu inverso, numa relação de permanente retro-alimentação.

A estes fatores, Bachelard¹⁷², acrescenta, a memória. Memória esta incluída em uma *“tripla ligação imaginação, memória e poesia”*. Memória que não existe apenas cronologicamente, mas essencialmente, *“conectada a experiências sensoriais e a outra temporalidade.”*¹⁷³ Temporalidade das lembranças dos sabores, dos cheiros, dos toques.

*“A lembrança pura não tem data. Tem uma estação (...) O inverno, o outono, o sol, o rio de verão são raízes de estações totais. Não são apenas espetáculos pela vista, são valores da alma, valores psicológicos diretos, imóveis, indestrutíveis.”*¹⁷⁴

De modo resumido, concluímos que é necessário que hajam um ambiente adequado para que os estímulos recebidos possam aliar a imaginação, memória, símbolos e metáforas e se presentifiquem, se configurem em movimento expressivo.

Em experiências recentes que serão apresentadas no próximo capítulo, enquanto pesquisadora e docente, utilizei, de forma intuitiva a conjugação dos elementos da dança propostos por Rudolf Laban (elementos corêuticos e eukinéticos), buscando que cada aluno pudesse aliar metáforas a cada elemento concreto, para estimular o campo da subjetividade, despertar o imaginário e a memória de cada indivíduo, e, conseqüentemente, direcionando-se para o encontro com a poética corporal.

¹⁷² Bachelard apud Machado, 1998: 39.

¹⁷³ Machado, 1998: 38

¹⁷⁴ Bachelard citado por Machado, 1998: 62

2. IMAGINAÇÃO

“ ... a imaginação é idêntica ao ser-no-mundo. Eu não posso ser no mundo sem a imaginação e a imaginação é o compromisso com esse mundo que se modifica à medida que eu o modifico também.”¹⁷⁵

A imaginação é, notadamente, uma habilidade humana; habilidade que, tanto como as habilidades específicas e inespecíficas relacionam-se com a movimentação natural do ser humano. O seu aprimoramento pode ser desenvolvido e/ou estimulado. Para que este desenvolvimento possa ser bem sucedido, vários autores destacam que por meio do jogo pode-se instrumentalizar ainda mais a imaginação das pessoas.

Estimular, desenvolver, instrumentalizar, não excluem a noção de que a imaginação já está aí, ela existe, é condição para SER humano. Entretanto, Freire (2002) nos indica que não está presente nos seres humanos como “dom”, mas está ao alcance de todos e deve ser constantemente trabalhada, o que não tem ocorrido com frequência em nossos dias nas escolas e instituições de ensino formal ou informal.

Piaget (1978)¹⁷⁶ percebeu o jogo da imaginação, constatando que esta se relaciona ao faz de conta, à utilização de imagens externas e suas representações, não só mentais e simbólicas, mas transfiguradas em realidade. A utilização dos objetos reais para tal “fazer de conta” permitiu Piaget perceber que estes, em contato com o corpo da criança, poderiam provocar apenas uma evocação sensorial e o fenômeno não ocorreria na forma de representação mental. Percebeu, ainda, que não se tratava de um jogo de símbolos, mas de imaginação e concluiu que a partir desta representação é que surgiria a representação mental, o símbolo. Este será tratado mais adiante em nosso texto.

A formação de imagens é garantida em nosso ser, cabe a nós então, a partir delas, desenvolver a imaginação. Em outras palavras, a imaginação tem como ponto de partida as imagens que se formam em nosso ser, ou mais especificamente a manipulação ou transformação destas imagens.

¹⁷⁵ Venâncio, Silvana em texto não publicado.

¹⁷⁶ Piaget apud Freire; 2002:41

Chauí (1995)¹⁷⁷, ao falar sobre imaginação inicia suas reflexões fazendo uma explanação sobre as distintas naturezas de Imagem. Segundo ela, as imagens podem ser distinguidas de acordo com suas características:

- que se referem a imagens exteriores à nossa consciência (pintura, esculturas, fotos, etc);
- que podem ser consideradas internas ou mentais (sonhos, devaneios, etc);
- que podem ser externas e internas ao mesmo tempo (ficção literária).

Ainda assim, ela encontra algo em comum, nestas três diferenciações: que as imagens nos oferecem *“um análogo das próprias coisas”*. Isto por duas razões básicas: *“ou porque estão no lugar das próprias coisas ou porque nos fazem imaginar coisas através de outras.”*

Outra diferença, ressalta a autora, decorre do tipo de análogo que cada uma propõe, que pode ser:

- um símbolo (bandeira símbolo de nação),
- uma metáfora, uma ilustração, um esquema, um signo (luz vermelha do farol é o símbolo de Pare!),
- um sentimento, um substituto.

E, novamente, dentre estas diferenciações ela nos faz perceber outra similitude, qual seja, de que *“raramente ou quase nunca a imagem corresponde materialmente à coisa imaginada”*.

Pode-se, assim, notar que as imagens são irreais se comparadas ao que é imaginado por meio delas. Do mesmo modo, Langer (1980)¹⁷⁸ parece concordar com esta imaterialidade das imagens, ilustrando que o poder da imagem está *“no fato de que é uma abstração, um símbolo, o portador de uma idéia”*.

Chauí¹⁷⁹ ainda difere a habilidade de imaginar à do perceber já que a primeira *“não observa o objeto”*, ela o transforma e pode presentificar o ausente. E a Segunda, a percepção, observa as coisas, as pessoas, as situações. Mas é uma observação mais profunda que *“alcança as coisas, as pessoas, as situações por perfis, perspectivas, faces diferentes que vão sendo articuladas umas às outras, num processo sem fim, podendo sempre enriquecer nosso*

¹⁷⁷ Chauí; 1995: 132 - 133.

¹⁷⁸ Langer; 1980: 49.

¹⁷⁹ Chauí; 1995: 134.

conhecimento, perceber aspectos novos, ir “completando” o percebido com novos dados ou aspectos.”

Embora imaginação e percepção tenham suas diferenças, podem ocorrer em reciprocidade. Explicando isto a autora¹⁸⁰, remetendo-se ao brincar, de maneira semelhante às argumentações de Freire¹⁸¹, exemplifica que quando uma criança brinca, sua imaginação desfaz a percepção porque os objetos ou as pessoas e os lugares não têm mais nada a ver com o sentido percebido, mas remetem a outros sentidos, criam sentidos inexistentes ou tornam o invisível presente. Do mesmo modo quando criamos um outro mundo ao qual outros indivíduos possam ter acesso, transformando, por meio da imaginação, o sonho em obra de arte.

Bachelard entende a imaginação como uma habilidade de “deformar imagens” oferecidas por nossa percepção. Esta ocorre também quando usamos a nossa habilidade de mudarmos as imagens primeiras que nos surgem, pois *“se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação”*¹⁸²

Parece que por aproximação é possível entender que jogo e imaginação são indissociáveis, pois um não ocorre sem o outro. Um diz respeito a concretude, o outro a abstração ao virtual. Freire¹⁸³ destaca que nossas experiências transformam-se em ações internas, ou seja, em imaginação. *“... A matéria da experiência, tornada representação mental, especialmente na atividade de jogo e [também na arte]¹⁸⁴, ganha uma plasticidade que se distancia muito do real. E é com essa plasticidade que jogamos para criar um outro mundo, aquele ao qual podemos nos ajustar”* [ou aquele criado para a produção artística]¹⁸⁵.

Jogo e imaginação relacionam-se com o ausente e com o inexistente, abrem-se as possibilidades de relação tempo-espço, passado e futuro podem ser imaginados e presentificados na arte e no jogo, abre-se o campo dos possíveis, da transformação de sonhos e mitos em presença.

¹⁸⁰ IBID.

¹⁸¹ Freire; 2002: *passim*.

¹⁸² Bachelard; 1990: 01.

¹⁸³ Freire; 2002: 84.

¹⁸⁴ Grifo nosso.

¹⁸⁵ Grifo nosso.

A imaginação está também intrinsecamente relacionada à fantasia, à invenção e à criatividade. Munari (1987: *passim*) discute de forma densa cada um destes aspectos para englobá-los em seu conceito de imaginação. Para esta pesquisadora, fantasia, invenção, criatividade e imaginação têm em comum serem tudo aquilo que antes não existia, mas cada um tem sua particularidade: a fantasia pode ser algo irrealizável, a invenção será realizável, mas prática e sem problemas estéticos; a criatividade também será realizável mas de uma forma global e essencial; e a imaginação é o meio para visualizar, para tornar visível aquilo que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade. Ela ressalta, ainda, a distinção entre fantasia, invenção, criatividade e imaginação, defendendo a idéia de que as três primeiras “produzem algo que anteriormente não existia”, e a última “pode ainda imaginar algo que já existe, mas que, no momento, não se encontra entre nós.”¹⁸⁶

Se a imaginação tem relação direta com a fantasia, a invenção e a criatividade, é fácil concordar com Freire (2002) quando ao argumentar que o bom jogador será aquele que souber lidar com a habilidade da fantasia, permeando os limites entre o real e o imaginário. Este é o mundo do jogo propriamente dito. Este limite, por vezes, se apresenta como uma linha muito tênue que separa os valores cotidianos e os valores intrínsecos de nosso ser; é uma linha permeada pela imaginação e pela fantasia que pode romper barreiras existentes no mundo real. É preciso, então, tomar um certo cuidado ao entrar no mundo fantasioso, pois este deverá ter sempre um paralelo com o mundo objetivo, dito real. Em outras palavras, saber utilizar a imaginação mantendo os limites entre o real e o faz de conta.

Marilena Chauí¹⁸⁷ subdivide ainda algumas das modalidades da imaginação em dois grupos, quais sejam: a imaginação reprodutora e a imaginação irrealizadora em um primeiro grupo; e, a imaginação fabuladora e a criadora em um segundo grupo, sendo que este último parte do primeiro.

Cada modalidade é explicada de maneira sintética de modo esquemático:

– Imaginação reprodutora: imaginação que toma suas imagens da percepção e da memória;

– Imaginação irrealizadora: que torna ausente o presente e nos coloca vivendo em outra realidade que é só nossa (sonho, devaneio, brinquedo);

¹⁸⁶Munari, 1987: 30.

¹⁸⁷ Chauí, 1995: 135.

– Imaginação fabuladora: de caráter social ou coletivo, que cria os mitos e as lendas... Neste caso cria imagens simbólicas para o bem e o mal, o justo e injusto, mortal e imortal, belo e feio, etc;

– Imaginação criadora: inventa ou cria o novo nas artes, nas ciências, nas técnicas e na Filosofia. Nesta combinam-se elementos afetivos, intelectuais e culturais... “A *imaginação criadora pede auxílio à percepção, à memória, às idéias existentes, à imaginação reprodutora e evocadora para cumprir-se como criação ou invenção.*”

Esta imaginação criadora destacada por Chauí vai ao encontro da conceitualização de Ostrower (1977) sobre imaginação quando a autora a relaciona aos elementos afetivos, intelectuais e culturais de cada indivíduo. Diz ela que a imaginação surge do interesse e entusiasmo de cada indivíduo, pelas possibilidades de transformação de algumas matérias ou de algumas realidades. Decorre da capacidade de cada indivíduo de se relacionar com o mundo real de forma afetiva, respeitando a essência de um fenômeno.

“Ao mesmo tempo que se aprofunda na razão de ser de um fenômeno, essa afetividade implica uma amplitude de visão que permite muitas coisas se elaborarem e se interligarem, implica uma visão globalizante dos processos de vida. A visão global dependerá da sensibilidade de uma pessoa; mas, reciprocamente, para se transformar em capacidade criativa real, a sensibilidade sempre dependerá dessa visão global.”¹⁸⁸

Imaginação é a transformação das representações em algo mais do que uma realidade falsa. Segundo Huizinga “*representar significa mostrar*” e se entrarmos no campo infantil. Pode-se perceber que o que as crianças exibem mostram um “*alto grau de imaginação*” já que ela *fica literalmente “transportada” de prazer, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem contudo perder inteiramente o sentido da “realidade habitual (...) sua representação é a realização de uma aparência: é “imaginação”.*”¹⁸⁹

O poeta Ricardo Reis já nos dizia: *‘nada se sabe, tudo se imagina’* e por isto parece que “*...vamos indo então nessa sintonia...procurar a verdade em imagem.*”¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ostrower; 1999: 39.

¹⁸⁹ Huizinga; 1999: 17.

¹⁹⁰ Machado; 1998: 52.

Em nosso fazer artístico parece que é dada maior ênfase à imaginação criadora, sem, contudo ser negado que todas as modalidades identificadas por Chauí, estão sempre presentes em qualquer indivíduo. Enfim, a imaginação parece se formar como campo fértil para o desenvolvimento das metáforas e simbologias, que por sua vez podem estar ricamente alimentadas pela memória.

3. SÍMBOLO

A habilidade para simbolizar também está no mesmo plano da habilidade para o uso da imaginação e, como constatou Piaget, esta também pode ter início no jogo do faz de conta. Piaget¹⁹¹, ainda observando seus próprios filhos, percebeu-os em uma atitude similar à anterior - quando identificou o jogo da imaginação - de fazer de conta que estavam dormindo¹⁹²-, mas diferentemente da primeira vez, quando “fingiam” com todos os objetos reais, desta vez estavam sem os objetos necessários para tal atitude. Os objetos estavam, agora, ausentes, porém presentificados na imaginação da criança. Piaget explica, então, que as crianças, desta vez, estavam brincando simbolicamente. Conclui-se, como afirma Freire, que “*o símbolo é essa dimensão de alguma coisa que se fixa dentro de nós e que nos serve para substituí-la na sua ausência.*”¹⁹³

De modo semelhante, Duarte Junior (1991) encontra, na palavra, a dimensão simbólica do mundo humano. Isto porque, segundo ele, por meio da palavra o homem transcendeu de seu corpo físico, conhecendo o mundo em que vive e trazendo à consciência algo que não está ao alcance de nossos sentidos; “*algo que se fixa dentro de nós e que se substitui em sua ausência*”. Esclarece sua argumentação, ao dizer que podemos *saber* como é uma região gelada de nosso planeta sem nunca ter estado lá; ou ainda que é possível se ter consciência do tempo: do passado, presente e futuro. Consciência esta que é produto da capacidade de simbolização do ser humano.

Seguindo o mesmo viés, ou seja, da possibilidade de se ter consciência de algo que não está ao nosso alcance, Langer (1980) nos dá um rico exemplo no campo das artes ao argumentar que:

¹⁹¹ Idem nota 166.

¹⁹² Cf.: primeiro parágrafo do item imaginação: quando apontam-se as descobertas de Piaget sobre a imaginação.

*“(...) o artista não precisa necessariamente ter experienciado na vida real cada emoção que é capaz de expressar. Através da manipulação de seus elementos criados pode suceder que ele descubra novas possibilidades de sentimento, estranhos estados de ânimo, talvez maiores concentrações de paixão do que seu próprio temperamento jamais poderia produzir(...)”*¹⁹⁴

Por outro lado, se não é necessário experienciar na vida real, sabe-se que existe uma vivência aproximada que possibilita a simbolização.

As experiências vividas, segundo Duarte Junior (1991), são sempre seguidas de simbolizações que permitem explicitá-las. O autor citando Gendlin¹⁹⁵ afirma que as experiências e os símbolos são os dois componentes da significação. Isto é, *tudo o que experienciamos, procuramos nomear, explicitar simbolicamente; e, inversamente, todos os novos conceitos que adquirimos, nós os compreendemos por referência a nossas experiências anteriores*”¹⁹⁶.

Indo mais adiante Duarte Junior ressalta que existe um jogo entre o sentir e o pensar, um mecanismo do conhecimento humano: um jogo dialético entre o que é sentido/vivido e o que é simbolizado, transformado em palavras, gestos ou outros símbolos. É um jogo que existe desde a nossa mais tenra infância.

É a partir desta relação, deste jogo, entre o que é vivenciado e simbolizado que surge a expressão como processo de criação. A isto Langer denomina de símbolo primário:

“A ‘atividade expressiva’ pela qual as impressões são ‘formadas e elaboradas’ e tornam-se acessíveis à intuição, acredito que seja o processo de feitura de símbolos elementares, pois os símbolos básicos do pensamento humano são imagens que “significam” as impressões passadas que as geraram e também as futuras que irão exemplificar a mesma forma. Esse é um nível baixo de simbolização; é, contudo, nesse nível que principia a mentalidade característica humana. Nenhuma impressão humana é apenas um sinal do mundo exterior; ela sempre é também uma imagem em

¹⁹³ Freire; 2002: 41.

¹⁹⁴ Langer; 1980: 398.

¹⁹⁵ “Geglin, um psicólogo norte-americano” apud Duarte Junior, 1991:20

¹⁹⁶ Duarte Júnior, 1991: 20.

que são formuladas impressões possíveis, isto é, um símbolo para a concepção de tal experiência.”¹⁹⁷

Entende-se que este jogo, tal como o vejo - enquanto brincar e/ou enquanto momento lúdico na atividade artística - se transforma em uma fábrica de símbolos, que permite aos artistas construírem um grande “leque de diversidades” e possibilidades para comporem suas obras.

Parece que é por meio deste jogo que os conceitos, as técnicas, as experiências individuais conectam-se num “*processo de aprendizado que mobiliza tanto os significados, os símbolos, quanto os sentimentos, as experiências a que eles se referem*”.¹⁹⁸

Este processo de aprendizado, citado por Duarte Junior, coaduna com o processo de criação artística, em um jogo de símbolos que visam a integridade da obra.

Os símbolos artísticos também carregam elementos emocionais tais como: “... *o desejo em si, toda a alegria de começar, liberdade, força, depois simples resistência, e finalmente o cansaço e o escuro, sustentados em uma visão intensiva da humanidade em jogo*”, e são importantes para este processo. Estes se refletem em vários níveis, por meio de múltiplas experiências, por isso é preciso atentar para o fato de que um “*um verdadeiro símbolo artístico sempre parece apontar para outros fenômenos concretos, reais ou virtuais, e pode ser empobrecido pela atribuição de qualquer significação – quer dizer, pela consumação lógica da relação de sentido*”.¹⁹⁹

Este símbolo artístico ainda lida com a intuição²⁰⁰, não só com referências; por isso será elaborado também pela intuição, que, como explica a Langer, pode ser contemplado (visto, visualizado) como experiências diretas, não mediadas, não correlacionadas a nada que seja público. A partir deste postulado, ela afirma que a dança é arte porque lida com essa intuição, porque pode realizar a criação de uma forma simbólica que se oferece ao

¹⁹⁷ Langer; 1980: 390.

¹⁹⁸ Duarte Júnior, 1991: 24

¹⁹⁹ Langer; 1980: 236.

²⁰⁰ Langer; 1980: 389. Segundo Croce apud Langer (1980: 389 – 390) a intuição pode ser explicada como a “*percepção imediata, que é sempre de uma coisa, evento, imagem, sentimento individual [...] sem qualquer juízo se é fato ou fantasia; um ato perceptual pelo qual o conteúdo é formado, [...] é convertido em forma [...] um ato puramente subjetivo*” que se apresenta espontaneamente.

conhecimento pela intuição e reafirma: um símbolo será “qualquer artifício com o qual seja possível operar uma abstração”²⁰¹

O gesto na dança é, portanto, um dos meios que o artista utiliza para operar esta abstração. Por isto vários estudiosos da dança, como Langer (1980), Nascimento (1992), Dantas (1999) entre outros, concordam que o gesto é o principal elemento simbólico na dança, quando não se atribui a este ser o próprio símbolo.

Dantas²⁰² e Langer²⁰³ dizem que o gesto é um símbolo do sentimento, como este se apresenta na dança. Os movimentos dançados também não são reais, mas virtuais ou simbólicos, porque parecem nascer dos sentimentos e dos elementos emocionais. É da concepção de um sentimento que nasce a predisposição que o corpo do bailarino simboliza.

Pensando no gesto e no movimento, na arte da dança, Nascimento (1992)²⁰⁴, indica o gesto como símbolo e, fundamentalmente, como elemento da corporeidade. O autor entende o gesto como um dos resultados visíveis e concretos do ato de simbolizar; isto, a seu ver, permite que sendo símbolo o gesto possa ser abstrato, obscuro, intimista ou, ao contrário, claro, direto e explícito.

“as subjetividades que são essência, roteiro e subtexto do gesto que vejo, que é estrutura parcial do visível no invisível.”²⁰⁵

Langer reafirma esta multiplicidade de possibilidade ou aparente paradoxo do símbolo na obra de arte ao afirmar que esta revela seu caráter de subjetividade, mas é objetiva, tendo como propósito objetivar a vida do sentimento. Em outras palavras, a elaboração do símbolo traz à tona significados não visíveis, não literais, ausentes em sua concretude, mas presentificados nas suas subjetividades. As formas na arte agem como símbolos tornando-se expressões do sentimento humano. São abstraídas para tornarem-se manifestas e libertas de suas funções comuns, ganhando novos usos, como “uma espelho e uma transparência”²⁰⁶.

²⁰¹ Langer; 1980: 18 e 53

²⁰² Dantas; 1999: 16.

²⁰³ Langer; 1980: 189.

²⁰⁴ Nascimento; 1992: 20.

²⁰⁵ Nascimento; 1992: 20.

²⁰⁶ Langer; 1980: 86.

O símbolo parece ser, então, uma abstração do real, uma transformação do que nos é oferecido no mundo real, para algo que fica invisível, ausente, mas que pode se presentificar para olhos alheios. Algo se articula na relação do mundo externo e interno, interioriza-se, é transformado de acordo com os sentimentos e emoções de cada indivíduo, reestruturado internamente e devolvido ao mundo não como a coisa real mas como idéia desse real.

A arte parece, então, trabalhar com as idéias de sentimento e emoção, de imagens transformadas e da percepção destes por meio da intuição do artista e do espectador.

A obra de arte, segundo Langer²⁰⁷ *“é um símbolo indivisível, único, embora seja um símbolo altamente articulado [...] sempre um símbolo primário.”* Ela acredita que a obra de arte pode até ser analisada já que existem nela vários elementos, mas que não pode ser construída por um processo de síntese destes elementos da análise, já que a arte ocorre em uma forma total, *“como as superfícies convexa e côncava de uma concha são caracterizadoras de sua forma, mas uma concha não pode ser composta, sinteticamente, do côncavo e do convexo. Não existem tais fatores antes de que exista uma concha.”*²⁰⁸



²⁰⁷ Ibid p. 390.

²⁰⁸ IBID.

4 - METÁFORAS

“Dançar é também um modo de se metamorfosear”²⁰⁹

“(...)o corpo (...)é uma linguagem, (...). Uma língua que se atropela no ‘turbilhão’ da vontade de dizer, de enunciar. Uma gaguez essencial.”²¹⁰

A metáfora pode ser entendida como uma simbologia lingüística, é um emprego de palavra ou de expressão em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra que terá relação de semelhança. Provavelmente a partir dos símbolos imbuídos da memória do corpo que surgem pela imaginação, é que se criam as metáforas, constituindo um jogo de palavras no qual pode-se perceber que toda a expressão abstrata oculta uma metáfora. A partir daí o homem dá expressão à vida, cria esse outro mundo poético.

Segundo Kearney (1984) *“a metáfora é uma obra figurativa porque é uma dupla fidelidade a um sentido ausente e um sensível presente: por isso, a sua dupla função de distanciamento e de encarnação.”²¹¹* E Ricœur (1975) completa explicando:

“Enquanto distanciamento, a linguagem torna o mundo material significativo, levando-o para além (meta-pherein) da sua imediatidade visível para um outro sentido, transcendente e invisível. A distanciamento lingüística temporaliza o espaço. Enquanto encarnação, pelo contrário, a linguagem apresenta o sentido ausente e invisível por um desvio sensível, pela inserção do sentido num signo material e fonético; a encarnação lingüística espacializa o tempo. A poesia transfigura o mundo porque ela é esta atividade de metá-phore que traz o visível ao invisível (diaphore) e o invisível ao visível (épiphore).”²¹²

Buscando também o entendimento do que seja metáfora nas artes, Nascimento (1992)²¹³ encontra alguns autores que clareiam o entendimento do étimo: (1) Quer dizer *“transferência de significado”*, para Nicola Abbagnano²¹⁴; (2) *“imagem que sugere alguma*

²⁰⁹ Ernest Bloch, *O princípio Esperança* apud por Kearney, Richard; 1984: 230.

²¹⁰ Silva, P.C.; 1999: 52.

²¹¹ Kearney; 1984: 162.

²¹² Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, Estudo 5,2. Apud nota de rodapé por Kearney; 1984: 162.

²¹³ Nascimento, 1992: 37.

²¹⁴ Dicionário de Filosofia, 1970: 638 apud Nascimento; 1992: 37.

outra coisa”, para Campbell²¹⁵; (3) Max Muller²¹⁶ discutindo a necessidade da metáfora argumenta: “*O homem, quisesse ou não, foi forçado a falar metafóricamente, e isto não porque não lhe fosse possível frear sua fantasia poética, mas antes porque devia esforçar-se ao máximo para dar expressão adequada às necessidades crescentes de seu espírito*”; (4) e, de modo semelhante Kearney²¹⁷ ressalta que a metáfora só se diz metaforicamente.

Chauí (1995), em seu texto “*Unidade do Eterno e do Novo*” nos fala do universo das artes e intrinsecamente nos fala das metáforas que são evocadas no fazer artístico. Nesse texto, ela inicia com uma poesia de Alberto Caieiro e explica que neste poema duas palavras impossíveis de se unirem em nosso cotidiano - “eterno e novidade”- se unem, criam esta possibilidade por meio da arte. Em outro trecho Chauí²¹⁸ exemplifica com o poema “O nadador” de Jorge de Lima, no qual a palavra “nada” se metamorfoseia carregando outros sentidos: nadar; nada = vazio; nadador; nada-dor.

O poeta (e poeta aqui também engloba todo artista), transfigura a linguagem para que esta possa dizer algo, mas é um algo que não existe antes, depois ou além do poema, da dança; é o próprio poema, e em nosso caso a própria dança.

Este é um modo (em) que “*ao nomear, a linguagem fornece uma janela sobre a realidade: ‘os nomes [ou os gestos]’²¹⁹ são lentes da descrição. Só vemos e só descrevemos o que um nome aumenta debaixo dos nossos olhos(...).”²²⁰ Pode-se então, encontrar meios de dizer o “invisível”, o “indizível”. Meios estes que surgem a partir das utilizações das metáforas, na busca de explicitar nossas emoções, nossas percepções, nosso sentir, nossa imaginação, nossas simbolizações. Manifestações que já existem por si só, que estão aí – do mesmo modo que o corpo é no espaço - que simplesmente são, mas que parecem tão invisíveis, tão difíceis de comunicá-las. A metáfora parece ser um eterno ‘como-se’ recheada de infinitas possibilidades.*

Possibilidades de transcendência, de transformação, de “*...transfiguração do existente numa outra realidade...*”²²¹, um duplo movimento no qual o único pode se tornar universal e o

²¹⁵ Campbell apud Nascimento, 1990: 37.

²¹⁶ Ernest Cassirer expõe este trecho de Max Müller apud Nascimento, 1980: 37

²¹⁷ Kearney, 1984:162.

²¹⁸ Chauí, 1995: 316.

²¹⁹ Grifo nosso.

²²⁰ Gluck, 1995 apud Silva, Paulo Cunha e; 1999: 51.

²²¹ Chauí, 1995: 316.

universal único. Ricceur (1975) identifica dois pontos fundamentais para este duplo movimento: “(i)movimento de identificação singularizante (que concretiza o horizonte do possível no presente); ii) movimento de caracterização universalizante (que dirige o presente para o horizonte aberto do possível)”²²².

A metafórica não se reduz a uma simples “lógica de identidade do mesmo e da presença”²²³, pois esta é sempre um ‘como-se’ que ajuda esse visado universal e único a se significar, estando intimamente relacionadas à construção de imagens, à imaginação e à simbolização daquilo que nos é oferecido no mundo real. Este processo de metaforização, ressalta Ricceur, nos ensina ainda que o semelhante não é redutível à representação do mesmo. Este se mostra como eterna abertura para o dissemelhante, para o possível.

Temos observado que este processo de metaforização é um elemento importante no processo de desenvolvimento das habilidades de imaginação e simbolização no jogo de improvisação na dança, auxiliando o desenvolvimento da potencialidade criativa dos bailarinos.

As imagens que fazem parte de nosso corpo-espaço, provavelmente nasceram da visualização de imagens reais que vão sendo recodificadas interiormente, tendo como elementos transformadores os sentimentos e as emoções, entre outros fatores. Estas vão sendo guardadas em nosso ser, para, de alguma maneira, reaparecerem, talvez novamente transformadas, o que deixa-nos com uma permanente dúvida da sua existência.

Nascimento (1992) ressalta:

[nem sempre] “(...)sabemos porque estes ou outros elementos fazem parte do nosso repertório de imagens. Às vezes são conhecidas porque participam do nosso cotidiano; noutras, totalmente desconhecidas em sua origem, e ficamos sem saber porque as concebemos. São misteriosas. Compõem a zona de sombra de nossa existência. Fazem parte ainda do indiferenciado.”²²⁴

Em nossa prática, tanto no âmbito da docência quanto na prática da criação coreográfica, nos utilizamos de imagens. Imagens que nos levam a outros mundos, outros ambientes, outras vivências, imagens que facilitam a compreensão de nossa relação corpo-espaço, imagens que

²²² Ricceur; 1975: 379 apud Kearney, 1984:170.

²²³ IBID

²²⁴ Nascimento; 1992: 34.

refletem o nosso cotidiano imediato, nosso passado e as idéias de futuro que se criam na mente, imagens que se tornam metáforas para a possibilidade de comunicação, para a execução do movimento artístico e da construção coreográfica.

Para a construção da dança, e mais especificamente do movimento e do gesto que comunica em dança, pode-se entrar no jogo de improvisação na forma de uma brincadeira, permitindo a descoberta dos elementos essenciais para a criação. É neste processo que podem ser oferecidas metáforas que possibilitem a aproximação, cada vez mais refinada, do movimento desejado, na criação de uma composição, ou como um instrumento eficaz para a compreensão das técnicas, das qualidades e utilização espacial do movimento ou gesto objetivado.

O processo de metaforização possibilita a aproximação do movimento desejado ou objetivado e este traz implícito e/ou explícito a possibilidade de personificação, ao permitir que o bailarino se “aproprie” do movimento executado. Este importante fator também vem sendo observado em nossa prática que é a facilidade do bailarino desenvolver a personagem, após a realização de um processo rico em metaforização. Huizinga nos fornece um argumento que vem ao encontro destas observações ao dizer que:

“A partir do momento em que, uma metáfora deriva seu efeito da descrição das coisas ou dos acontecimentos em termos de vida e de movimento, fica aberto o caminho para a personificação. A representação em forma humana de coisas incorpóreas ou inanimadas é a essência de toda a formação mítica e de quase toda a poesia. [...] a personificação surge a partir do momento em que alguém sente a necessidade de comunicar aos outros suas percepções. Assim, as concepções surgem enquanto atos da imaginação.”²²⁵

De modo semelhante Nascimento²²⁶ diz que usando as metáforas pode-se criar um repertório de imagens ou pequenas histórias que se associam a um determinado movimentos, a uma atitude ou ação que podem ser indícios para que se siga um caminho palpável a partir do qual a imaginação individual possa se desdobrar.

“(...) a metáfora evocada é um ponto de partida para o sujeito dar início à sua experimentação, e que junto a outros elementos, tão

²²⁵ Huizinga; 1990: 151.

²²⁶ Nascimento; 1992: 36.

*essenciais quanto ela, deles formamos um conjunto, uma totalidade de propostas, onde vão sendo associados uns aos outros de forma seqüenciada e complementar, sem tornarem-se fins em si mesmos, mas sim uma abertura para outras possibilidades de vivências.”*²²⁷

A metáfora cria possibilidades para que nosso propósito expressivo se torne mais claro e aberto a recriações, isto porque a partir de uma metáfora ou de uma analogia podem sugerir tantas outras imagens conforme a vivência de cada bailarino-ator.

Observa-se, com a utilização de metáforas em nossa construção artística, um caminho plausível para o desenvolvimento da capacidade criativa do bailarino. Observa-se também que a presença de um ambiente de ludicidade acentua o trabalho perceptivo-sensitivo e enfatiza-se o corpo expressivo.

A partir do jogo de metáforas o gesto que se ensaia e se busca, vai se transformando, mesmo que a princípio desconexo, como as imagens que não temos certeza de onde ou porque vêm, mas que existem, que estão incorporadas às nossas vivências. Relacionadas aos outros elementos essenciais para a produção artística, tais como os elementos da corêutica ou eukinética, a metáfora será um ponto de partida para a possibilidade imaginativa e simbólica que configura a arte²²⁸.

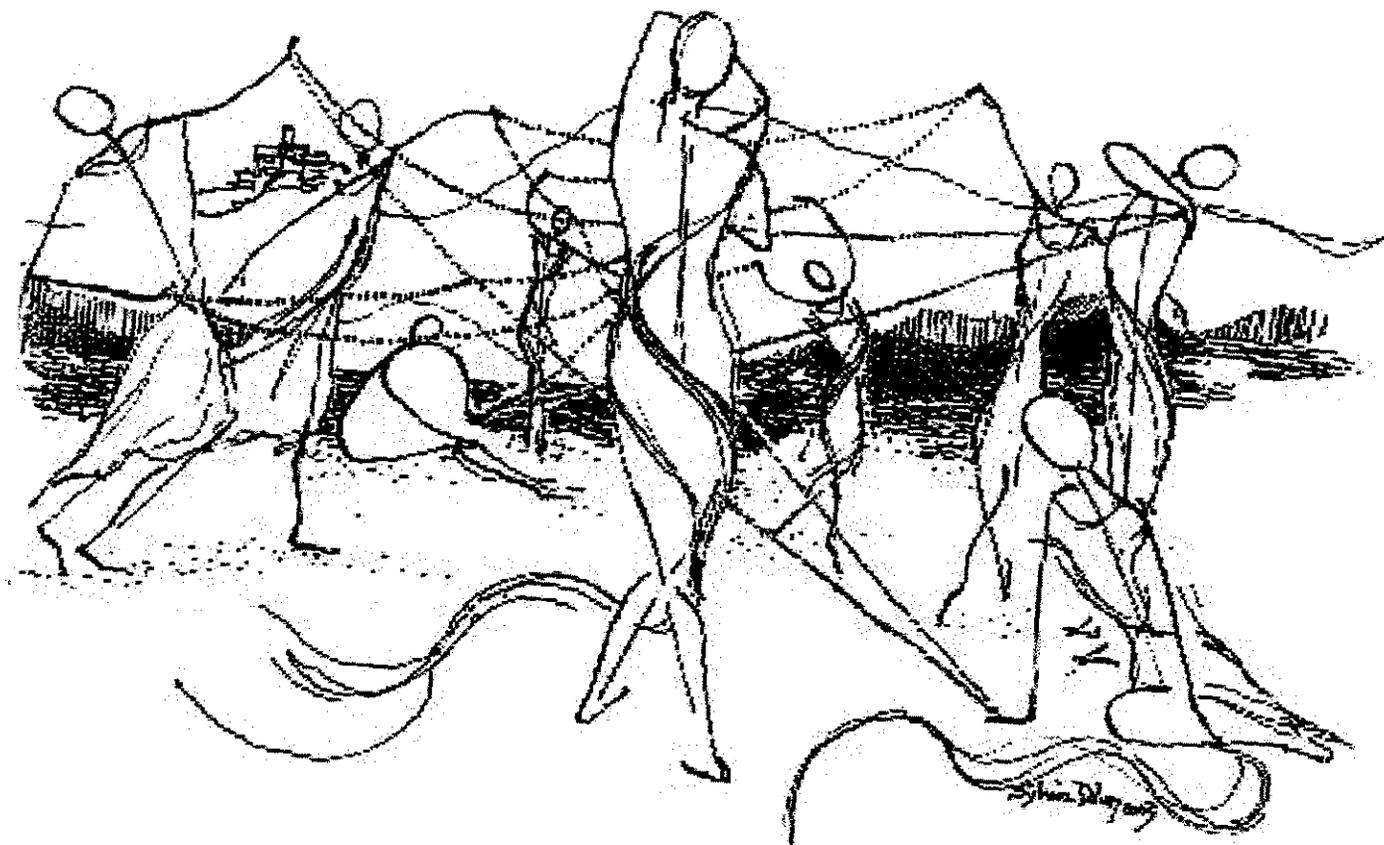
*“O poeta, esse produtor do último sentido, da última visibilidade, quer, como diz Bachelard, que a imaginação seja uma viagem (...). A viagem surge, assim e simultaneamente, como um trajeto para o corpo vencer e um trajeto que vence o corpo. Num exercício limite, exaustivo. Metátora de metáforas, metáfora fractal²²⁹, como a paisagem ártica: sempre diferente, sempre igual.”*²³⁰

²²⁷ Ibid p.38

²²⁸ IBID.

²²⁹ Fractal: de acordo com Silva, P.C. (1999: 23), como “...uma carta fractal, isto é, uma carta que se desdobra infinitamente...”.

²³⁰ Silva, P.C.; 1999: 123



11

capítulo 5 O JOGO DAS IDÉIAS

Trazer à prática o estudo realizado nesta dissertação, jogar com os conceitos e com as idéias que se apresentaram até o momento, entrar em um jogo que pôde mesclar teoria e prática a tal ponto que o fim de uma e o começo da outra se transformam em invisibilidade, será o jogo de construção deste capítulo.

Tive vários momentos laboriais com grupos distintos, que puderam facilitar a minha compreensão sobre os temas abordados nesta dissertação e, principalmente no que se refere a esse emaranhado que faz significar o corpo que atua em dança.

Apresento, como exemplo de laboratórios, dois momentos:

- Laboratórios abordando a criação e a percepção individual a partir dos elementos labanianos, apoiado pelo PED/Unicamp²³¹.
- Um processo de criação em dança intitulado: “O Desvio da Serpente”.

Dois espaços distintos de estudo, dois momentos de criação e especulação. Um primeiro espaço desenvolvido na disciplina Improvisação I, oferecida no primeiro semestre de 2002, para o segundo ano da Faculdade de Dança da Unicamp, na qual pude atuar em estágio docente²³² oferecendo como programa da disciplina a proposta desta pesquisa. Um segundo espaço, no qual se estudou a estruturação de uma coreografia, trabalhada em conjunto com duas outras bailarinas, a partir de um tema pré-estabelecido, resultando na obra (*no “work in process”*) intitulada: “O Desvio da Serpente”.

Uma característica importante que vale a pena ressaltar, nestes dois espaços laboriais, foi a exploração e a sensibilização necessárias para se construir uma linguagem corporal que

²³¹ Nota do autor: PED/Unicamp Programa de Estágio Docente, financiado pela Unicamp.

não se prendesse ao esquema tradicional da dança, uma linguagem corporal que buscasse uma maneira de descobrir o corpo e sua movimentação para a dança, percebendo-o como um todo, como já discutido no primeiro capítulo.

O objetivo destes laboratórios foi o de trazer para a prática a nossa hipótese de que os elementos Labanianos conjugados aos jogos de improvisação poderiam contribuir para o desenvolvimento do processo criativo do bailarino/ator.

Seguindo a metodologia proposta estabelecemos três etapas:

- Sensibilização;
- Experimentação e;
- Reflexão.

Nos procedimentos foram realizadas exposições da proposta de trabalho com ênfase nos seus conceitos bases; na leitura de material teórico de suporte sobre Corêutica, Eukinética e Jogos de improvisação.

Em seguida tomamos a seguinte trajetória para aplicação prática da proposta:

1. Instalação:
2. Experimentação corporal das ferramentas labanianas (construção);
3. Jogo de improvisação conjugando metáforas aos elementos labanianos ([des]construção).
4. Reflexão/discussão (reconstrução).
5. Jogo de Improvisação visando uma construção poética corporal.
6. Nova reflexão/discussão.
7. Construção de diários de aulas.

²³² A aplicação desta proposta foi estruturada no programa da disciplina Improvisação I – AD 204 A, sob a responsabilidade do prof.º Dr. Eusébio Lôbo da Silva e discutida previamente com o grupo de alunos do curso. Verificou-se que a ementa e conteúdo programático da disciplina coadunavam com os objetivos desta pesquisa de mestrado.

1 - LABORATÓRIOS

PED/CAPES/UNICAMP.

Para o direcionamento destes laboratórios estabeleceram-se temas e sub-temas que nortearam cada encontro. A cada tema ou sub-tema foram propostas metáforas para estabelecer um desenvolvimento mais livre que não ficasse atado às questões puramente conceituais da teoria labaniana. Desta maneira foi proposta uma discussão dos conceitos a partir do vivenciado. Isto porque foi observado que dar maior atenção ao conceito de forma linear dificultava sua descoberta na prática. Por outro lado, o fato de reconhecer as ferramentas conceituais também foi fator primordial para a elucidação do mesmo. Identificou-se que esta abordagem pôde propiciar maior liberdade de criação e reflexão sobre os conceitos a serem aprendidos ou apreendidos o que se atrela à idéia de que ao fazer descobre-se como fazer.

Ao estudar uma metodologia para estes laboratórios, concluiu-se que a prática dos dois estudos labanianos que se propunham, a Corêutica e a Eukinética, poderiam e deveriam ser desenvolvidos simultaneamente, aliando-se também, a ampliação do potencial criativo ao se trabalhar o imaginário e a percepção sensível por meio de metáforas, analogias e imagens. Em alguns momentos um ou outro aspecto foi mais enfatizado, confirmando o estudo teórico, no qual já se pensou o corpo em sua totalidade.

Outro elemento de relevância foram as leituras complementares aliadas ao estudo prático que puderam contribuir para a auto-disponibilidade dos participantes deste grupo com relação ao trabalho imagético e criativo, inerentes a esta proposta. Ao associar elementos da dança com o de outras áreas artísticas, tais como leituras sobre criatividade, metáforas, linguagens artísticas entre outras; poesia; artes visuais, música, etc, encontraram-se vários recursos facilitadores para adentrar o plano imaginário e subjetivo. Observou-se que a utilização destes materiais pôde auxiliar também na compreensão da relação teoria e prática.

2 - DA ESTRUTURA DOS ENCONTROS

Apresento seis, de alguns encontros deste grupo exemplificando o desenvolvimento prático da união entre os estudos labanianos, o uso dos jogos e a construção poética.

Em todos os encontros notou-se a necessidade de um primeiro momento de (1) “Instalação”, no qual buscou-se um estado de concentração individual e coletiva. Momento propício para que os participantes pudessem se auto-perceber, seja individualmente ou em grupo e se concentrarem para o início das atividades. Foi neste momento que pode-se colocar o inconsciente a “nosso favor”, porque se buscou o relaxamento e a atenção. Sobre este conceito transcrevo os argumentos de dois autores que, a meu ver, coadunam-se com nossa idéia de Instalação. Soares (2000) diz que: *“instalação é uma preparação psicológica, um ‘esvaziamento’ das preocupações quotidianas para a concentração em determinados objetivos. Esta predisposição é uma prerrogativa do inconsciente (...).”*²³³ E Siqueira (2000) que *“é utilizado no sentido de aprontar-se para o início do treinamento. A idéia é tentar fazer com que o ator-dançarino saia do seu estado cotidiano e procure se aperceber que a partir daquele momento, ele estará entrando num estado no qual seu objetivo será procurar desenvolver técnicas extra-cotidianas...”*²³⁴

As fases que se seguiram à da Instalação, nos procedimentos, puderam ser bem delineadas em alguns encontros; em outros, esta delimitação já não foi tão marcada, possibilitando-se um jogo a mais: o jogo dos procedimentos que se organizavam no emaranhado de significações, do mesmo modo como concebemos o corpo²³⁵. Por vezes, uma ou outra fase deixou de ocorrer ou se transformou ao se mesclar com a fase anterior ou posterior.

Seguindo-se à instalação, propomos uma (2) experimentação corporal das ferramentas labanianas. Nesta fase, a idéia foi que se pudesse realizar um aquecimento corporal a partir da experimentação dos elementos previamente apreendidos, tais como: os níveis, as progressões, os fatores de tempo e de peso, o movimento das articulações, etc. Nomeamos este momento como “construção” pensando neste corpo instalado em um outro espaço extra-cotidiano que começa a se construir vivenciando a sintaxe do movimento. E, quase que imperceptivelmente

²³³ Soares, 2000: 40.

²³⁴ Siqueira, 2000: 96.

²³⁵ Nota do autor. Cf. cap. I.

entra-se no (3) Jogo de Improvisação conjugando metáforas aos elementos labanianos ([des]construção). Momento no qual interagem a objetividade e a subjetividade, o teórico e o prático, no qual pode se sentir que o corpo atua como um todo, que a teoria está aí, a subjetividade, a imaginação também, mas que tudo se inter-relaciona, que todas as manifestações, por mais que pareçam recortes, simplesmente ocorrem neste todo.

A (4) reflexão/discussão ocorreu como fase para a reconstrução daquilo que o jogo permite romper. Rompem-se as amarras que os conceitos impõem e parece que aquilo que foi construído, ou seja, o saber do corpo com relação a cada elemento da sintaxe do movimento, se [des]constrói. Possibilitou-se a troca de saberes esclarecendo que a quebra é apenas aparente, podendo re-construir-se de outro modo.

Voltou-se ao (5) Jogo da Improvisação enfatizando a construção poética corporal. Cada bailarino-ator pôde buscar um entendimento atuante da relação corpo-mundo, percebendo-se como ser único em sua atuação. Convidamos nosso grupo de estudo a entrar em “situação de jogo”, a deixar-se levar pelo mundo imaginário, fantasioso e subjetivo, porém, sendo impulsionados pela concretude (objetividade) dos elementos teóricos do estudo de Rudolf Laban. Buscaram-se, dessa maneira, metáforas que pudessem instigar a viagem ao mundo poético da dança.

Retomou-se a (6) reflexão/discussão, desta vez, mais ampliada, com novos elementos, novas sensações, novos conhecimentos, buscando-se os “links” entre as leituras extra classe e o trabalho realizado em sala.

E finalmente, a (7) construção de diários de classe²³⁶, um caminho de “mão dupla”, no sentido de que contemplou tanto os próprios participantes dos laboratórios individualmente e a orientadora das atividades. Por um lado, os diários foram solicitados no intuito de possibilitar uma análise mais aprofundada e pessoal sobre as atividades propostas. Por outro, essencial para mim enquanto orientadora, para o re-direcionamento das atividades de acordo com o grupo. Foi a partir destes diários e dos momentos de reflexão em classe que pude perceber o que poderia ser redimensionado para que os encontros pudessem ter em mente as inter-

²³⁶ Nota do autor: foi solicitado que cada participante/bailarino entregasse um “Diário pessoal” que deveria ser apresentado mensalmente, contendo as atividades realizadas, com descrição, percepções e sensações que cada encontro suscitava. Sendo pessoal, enfatizou-se que poderia ser realizada uma síntese contendo o que de mais essencial se retinha.

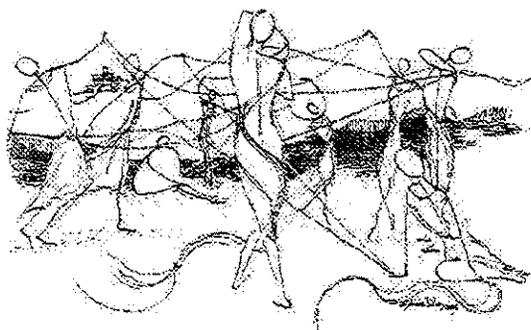
relações entre o grupo e cada indivíduo do mesmo e não apenas uma programação ‘fechada em si mesma’.

A seguir apresento seis encontros (laboratórios), selecionados de maneira não linear, por acreditar que sejam suficientes para se verificar a aliança teoria/prática.

2.a - E forma-se a TEIA

Uma das atividades propostas, foi utilizada em três momentos essenciais destes laboratórios, no primeiro encontro, no sexto e no último encontro. Um exercício simples com o uso de barbante como material: dispõem-se os participantes em um círculo, o novelo de barbante é jogado de um para outro, cada indivíduo deve segurar um pedaço do barbante enrolando-o na mão ou dedos e depois jogar o novelo para outro. Forma-se a teia. Em um primeiro momento o exercício foi utilizado para que cada participante pudesse se apresentar²³⁷.

Incluí neste exercício a sugestão de que, um ou dois participantes por vez, entrassem no centro desta teia. Para isso o colega ao lado de quem se dispuser a entrar terá que auxiliar segurando a parte do barbante do mesmo. O sujeito que se dispõe a entrar pode se utilizar da teia como desejar e os que a sustentam podem acompanhar os movimentos de quem está dentro se for necessário, tornando a teia maleável.²³⁸



“Os fios são como um novelo. Sensação de perda do controle quando o barbante enroscava e durante algum momento não se sabia como sair dele; ser como um gato que brinca com um montinho de linhas.”²³⁹

Inserem-se alguns conceitos do estudo labaniano como níveis e fator tempo, que a princípio se notam sem muito esforço, ao observar-se que cada indivíduo tem um modo de se

²³⁷ Enquanto o barbante é passado de um para outro, as pessoas vão se apresentando (nome, idade, e que se desejar). Pode-se falar um pouco sobre o que a figura que se formou sugere para cada participante que a sustenta.

²³⁸ A teia sugere imagens das mais variadas; sugere também reflexões a respeito da coletividade, da individualidade imprescindível em grupo criativo, da interdependência, das diferentes visões e consequentemente das diferentes atitudes e movimentações em de um processo criativo em dança.

locomover, de se utilizar do espaço que se formou, em um ritmo próprio. Também encontra-se aqui uma outra maneira de apresentação: ao se verificar como cada um atua no/com este corpo-espaço.

“Os fios formam um obstáculo. Sensação de retorno a infância quando comecei a saltar e a correr entre os fios da teia. Foi muito semelhante as brincadeiras infantis. Ser como a água que atravessa as cavernas, ser como vários animais uns que rastejam por baixo das folhas, outros que saltam como os macacos.”²⁴⁰

Cria-se um primeiro espaço de movimentação espontânea, abre-se a possibilidade de uma dança que diz e significa cada gesto, cada atitude, cada movimento. Trabalha-se, dentre outros aspectos, a individualidade no coletivo, a parte no todo.

“...dançando numa teia coletiva. Era como estarmos dançando todos no mesmo ‘espaço-lugar’, o que normalmente não é possível, uma vez que dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço. Aquele dia, algo desse tipo aconteceu!”²⁴¹

A mesma teia é desfeita e é necessário reconstruí-la simbolicamente. Utilizando-se o espaço livremente mas levando a teia que se apresentava no plano horizontal para a tridimensionalidade. Agora cada um está em uma sala emaranhada de barbantes imaginários. A descoberta de que o espaço tem espaço, como o espaço pessoal, o espaço social, as variações de níveis.

“Ao ser tirada a teia, aquela qualidade de “penetração dos espaços”, de “cautela como as barreiras” se manteve. Embora, às vezes eu me pegasse realizando movimentos ‘mais livres’, talvez novamente estimulados pela música.”²⁴²

Em outro encontro²⁴³, quando desenvolveu-se a idéia de planos, formou-se uma teia humana: a aglutinação das pessoas locomovendo-se pela teia imaginária. O espaço delimitado

²³⁹ Depoimento de participante dos Laboratórios PED em relato escrito durante o processo de trabalho da disciplina Improvisação I (AD 204); *Thais de Ribeiro e Almeida Lodoli*.

²⁴⁰ *Idem*

²⁴¹ *Idem*: Laura Lydia Burtscher.

²⁴² *Idem*: Kamilla Mesquita.

²⁴³ Este encontro está detalhado no item 5.1.a.d deste mesmo capítulo.

pelo barbante, se delimita neste momento pelo corpo de cada participante que forma uma “pose”. Entre tantas formas, tantas linhas que se delineiam, se cruzam e formam figuras. Estas últimas formadas entre os cheios e vazios das linhas corporais.

“Fizemos uma teia-de-aranha humana e um a um íamos passando por dentro da teia. Quando passei pela teia ela estava muito fechada, compactada, não gostei da sensação de estar comprimida no meio das outras pessoas, senti saudades da teia de barbante da primeira aula...”²⁴⁴

Recuperando a teia no último encontro, transfiguram-se as primeiras imagens, os primeiros sentimentos; teoria e prática se tornam um só, metamorfoseia-se o movimento puro em poética, simbolizações, manifestações de uma dança que quer dizer algo.

“(...) formamos uma teia de barbante ... e diante deste emaranhado depois de passar e conseguir sair da teia tudo tinha melhorado, de forma que o tocar não dói mais, pois ao sair do emaranhado de sentimentos, da teia da vida as ‘pétalas’ estavam me esperando com uma nova música ... agora que tudo passou a música deu outro sentido – o de renascer, renovar e de esquecer o passado, assim a nova música acalmou o meu espírito e as lágrimas deram lugar a um sorriso de esperança.(...)”²⁴⁵

2.b - Exercitando as Progressões: o encontro do inteligível e do sensível

Para este laboratório delimitou-se o elemento da Corêutica - Progressões, como tema base, e os Fatores do Movimento, elementos da Eukinéctica, como sub-temas a serem desenvolvidos.

Seguindo os procedimentos pré-estabelecidos na metodologia, este encontro encaminhou-se por meio dos seguintes passos:

Instalação: em um círculo, fechar os olhos, sentir a respiração, sentir o ar entrando no corpo, deixar que esse ar que entra e sai reverbere em movimentos à imagem de uma bexiga, caminhar pela sala de olhos fechados por solicitação da orientadora (facilitadora) do laboratório.

²⁴⁴ Idem nota 239: Tatiane Rodrigues Abra.

²⁴⁵ Idem: Kelly Cristina de P. Gonçalves.

Pedi para que abrissem os olhos buscando dar continuidade à sensação que obtiveram com os olhos fechados atentassem aos detalhes da sala, às sensações de estar ou passar pelas pessoas e pelos objetos, etc.

Sensibilização: Parar em algum lugar sentir o espaço ao redor. Neste momento foram dadas instruções para que dessem um pequeno passeio nos arredores do barracão da faculdade de dança e mantivessem o mesmo estado de concentração que estavam naquele momento em que buscaram detalhes, sentindo o espaço que percorriam e que os rodeava etc.

Enquanto saíram da sala, preparei-a com outros objetos fazendo um caminho sinuoso a partir da porta por onde deveriam passar ao entrar na sala. Algumas pessoas trouxeram material de fora e foi-lhes solicitado que o dispusessem completando o caminho, no local que achassem melhor colocá-los.

Ao começarem a entrar recebiam a informação de que deveriam passear por dentro do espaço delimitado, nomeado de caminho, para quando saíssem, se quisessem, poderem caminhar por ele como desejassem, contornando, voltando, passeando longe ou perto. Após uma caminhada atentando para o que foi visto fora da sala e o novo espaço poderiam se colocar em algum espaço.

Experimentação: todos posicionados, propus nova etapa: desenvolver de forma sintética alguns dos elementos vistos em laboratórios anteriores²⁴⁶. Nesta experimentação inicia-se o trabalho conjugando-se ao tema base, os sub-temas, dos quais destacam-se alguns:

Fator Tempo: foram utilizadas caminhadas em tempo lento, durante a observação da reconfiguração do espaço; passando para uma caminhada cada vez mais rápida e moderada.

Fator Peso: buscando transformar a movimentação de modo a realizar movimentos mais firmes e/ou 'pesados', utilizando a imagem de um ar mais denso, e retornando a utilização de movimentos mais leves, utilizando a imagem da sensação proporcionada quando se sente uma brisa. Neste último caso, a movimentação se aproximava das ações básicas do movimento: a ação de deslizar e ação de flutuar; unindo-se nestas, o

²⁴⁶ Progressões, níveis, articulações, fator tempo, fator peso, fator espaço, formas, projeções, entre outros.

elemento atitudinal lento (Fator Tempo), o elemento atitudinal leve (Fator Peso) e um dos elementos atitudinais do fator Espaço, Flexível ou direto.

Níveis: ao desenvolver as caminhadas ou os movimentos que estavam sendo realizados em função de determinado Fator incluiu-se variação de níveis. Observou-se que em qualquer nível, um ou outro elemento atitudinal pode ser melhor trabalhado e/ou facilmente notado por quem assiste.

Direções: trabalhadas ao se solicitar que não deixassem os seus movimentos ocorrerem por si só, buscando um direcionamento para cada movimento ou gesto, ou que cada participante escolhesse uma direção e seguisse um de seus sentidos até o fim, como um caminho direto. Deste modo, trabalhou-se, também, o elemento atitudinal “direto” do Fator Espaço.

Exploração de materiais: em seqüência, na próxima fase, solicitou-se que escolhessem um ou mais dos objetos dispostos no caminho, sentindo sua textura, sua cor, sua forma, suas linhas, seu peso etc.



*“(...) escolhi um graveto. Trabalhei com ele tendo seu próprio peso leve
(...) Ele adquiria para mim, a configuração de uma arma de defesa, ou do próprio
prolongamento do meu braço.(...)”²⁴⁷*

Exploração dos Fatores de movimento por meio dos materiais escolhidos: foi-lhes solicitado que buscassem meios de equilibrar o

objeto nas várias partes do corpo, atentando para aquelas que se deixam esquecer no cotidiano. Ao notar que iniciavam a movimentação utilizando as formas mais usuais, ou seja, as mais conhecidas, e principalmente, com qualidades fluídas e contínuas, comecei a dar-lhes algumas sugestões para que experimentassem, no desenvolvimento de percepção do objeto, do mesmo modo que lhes foi sugerido durante a primeira experimentação. Quando pareciam ter compreendido este “jogo” sugeri-lhes que buscassem, por conta própria, possíveis variações.



A próxima sugestão levou-os a atribuir aos objetos qualidades inversas a de sua propriedade real, ou seja, se o objeto fosse leve, trabalharam com a sensação de peso firme. A

²⁴⁷ Idem nota 239 : Kamilla Mesquita.

partir deste procedimento o objeto pôde se transformar (transcender) em algo além dele mesmo, trazendo à tona um aspecto virtual, o que enriqueceu o universo imagético.

A transfiguração – a poética: neste momento comecei a me perguntar: Em que se transformará o objeto? Em que espaço me localizo ao manipular o objeto? Passei estas indagações para os integrantes deste grupo no intuito de que percebessem a questão da poética, da cena que surge pela conjugação das ferramentas labanianas e o uso das imagens e metáforas no jogo de improvisação.

*“(…) quando voltamos do passeio externo e nos levamos ao passeio interno com os objetos, eu queria continuar a minha viagem para onde eu caminhava. De repente um moleque de rua, maluco, curioso e miserável baixou em mim e pedia espaço no meu corpo. Eu hesitava e cedia ao mesmo tempo. Mais cedia do que hesitava, mas de repente eu ouço: ‘Não sejam a personagem fazendo alguma coisa, sejam vocês mesmos.’ Algo assim, você disse e eu fiquei confusa: ‘como assim?’
Eu, ... , sobre um skate de isopor quebrado, segurando um gato sarnento nos braços, na forma de uma sandália, disputando olhares com outros mendigos numa rua cheia de lixo, gente suja e pirada?
Não, aquilo não era eu, era o menino. Eu levantei a questão na roda, que foi respondida. Será que eu entendi? A questão é tentar não ser [eu mesma] imitando garoto, e ser garoto em [mim].
Delicado e sutil isso.(...)”²⁴⁸*

Interação corpo-meio: novas sugestões foram dadas - sair de seu pequeno espaço isolado e buscar perceber e interagir com o entorno, com outras pessoas, outros sons, outros objetos. A partir disto criar relação com outras pessoas ou objetos, para se estabelecer novas possibilidades de criação (composições).

Ao perceber que algumas pessoas novamente se fixaram em apenas uma qualidade ou em um só aspecto do objeto ou da movimentação comecei a interferir corporalmente, o que levou alguns a sentirem outras sensações e a estabelecer outras relações espaciais e interpessoais, e alguns a permanecerem com as qualidades que estavam explorando.

Para finalizar solicitei que se voltassem ao seu “mundo interior” e que tentassem dispor os materiais novamente em seu lugar, re-configurando o caminho construído anteriormente. Este foi reconstruído, porém não foi possível recolocar os objetos no mesmo lugar. Já parcialmente re-configurado foi-lhes solicitado que retomassem o “passeio inicial” ou a

²⁴⁸ Idem nota 239: Laura Lydíia Burtscher.

progressão construída inicialmente, observando-se o que havia mudado: se a circunstância imaginada era a mesma. Deu-se seguimento com o que nomeamos de “fechamento” solicitando que retomassem um lugar naquele espaço, fechassem os olhos e iniciassem um pequeno relaxamento até abrirem os olhos e localizarem-se novamente no espaço da sala de aula até que todos pudessem se dispor em círculo para a reflexão final.

O tempo de fechamento pareceu insuficiente para este grupo, notei uma certa dificuldade para o início da reflexão verbal sobre as atividades. Os participantes deste laboratório pareciam estar voltando ainda de um outro estado. Esse outro estado a que nos referimos ao falar de jogo, esse outro mundo imaginário a que as crianças se reportam com tanta facilidade, o estado de “consciência alterada”²⁴⁹. Sabemos hoje que esse tempo depende de muitas variantes, entre elas, o tempo de treinamento na proposta. O que interessa é usar da sensibilidade para se respeitar o tempo de cada grupo.

Não sem antes experimentar o silêncio, o tempo necessário para se retornar ao “mundo real”, iniciaram-se as manifestações verbais sobre a vivência deste laboratório. Primeiro surgiram, nas falas, expressões que descreviam as sensações de estranheza, descritas, inicialmente, como motivadas pela incerteza de entendimento da proposta, mas, com o decurso foi possível identificar outros fatores, entre eles, o de trafegarem entre um universo linear, aquele sobre o qual se tem (ainda que aparentemente) controle, e um universo não linear, que envolve o sonho, a lembrança etc.

Em seguida surgiram descrições acerca das relações das imagens, das metáforas, das memórias que os corpos trouxeram com as vivências cotidianas, seja no cotidiano artístico ou do dia-a-dia. Surgiram lembranças de infância, lembranças de momentos solenes - “*o que mais lembro é o caminho pelo qual passava*”.²⁵⁰

As relações entre o passeio externo (nos arredores do barracão onde fica localizada a sala de aula) com o que foi realizado dentro da sala: a percepção de como nós estamos acostumados a permanecer num mesmo lugar (físico ou não), e a constatação de não notar o que está no entorno foram importantes para o desenvolvimento, ou até mesmo treinamento, da sensibilidade para com o corpo. Do mesmo modo que pôde trazer referências à idéia para com o corpo, a percepção, o ser no mundo.

²⁴⁹ Cf. Viera; 2000: 35 no CAP. IV desta dissertação à p. 87.

²⁵⁰ Relato de participante dos laboratórios PED.

Também parece que a idéia sobre o “saber do corpo” começava a se clarear ao identificar-se como, a princípio, tudo lhes parecia sem conexão, e depois da experimentação, da vivência, as relações teoria/prática tornavam-se mais visíveis.

Pôde-se observar que as reflexões coadunaram-se com a abordagem realizada em nossa hipótese e no embasamento teórico, entre outros, em dois momentos distintos: no Cap. II ao falarmos sobre as progressões, constatamos o que Augé e Certeau²⁵¹ nos indicaram quando argumentam que vivenciar o espaço é re-experienciar a infância: “*é, no lugar, ser outro e passar a outro*”, ou seja, é lembrar, pela vivência corporal e presentificação da memória. E no Cap. IV ao constatarmos, nesta prática, que o uso da imaginação transforma-se em campo fértil para o desenvolvimento de simbologias e metáforas, ricamente alimentadas pela memória e, atinge diretamente o repertório pessoal de movimento do bailarino/ator, ampliando suas possibilidades expressivas e seu potencial criativo.

Relembramos que memória é corpo, memórias que pertencem a este corpo e o sensibilizam em sua atuação poética para a dança e, como bem argumenta Bachelard²⁵² está intrinsecamente atada em uma “*tripla ligação imaginação, memória e poesia*”. Memória que transcende a cronologia e que se conecta ao saber do corpo.

Para mim, ver como as pessoas puderam articular seus movimentos sem as “fôrmas”, o quanto puderam transcender o objeto manipulado no jogo de improvisação, que naturalmente se transformava aos olhos do espectador e ver, diante de meus olhos, a concretude da aliança teoria/prática foi um passo fundamental para a continuidade desta pesquisa.

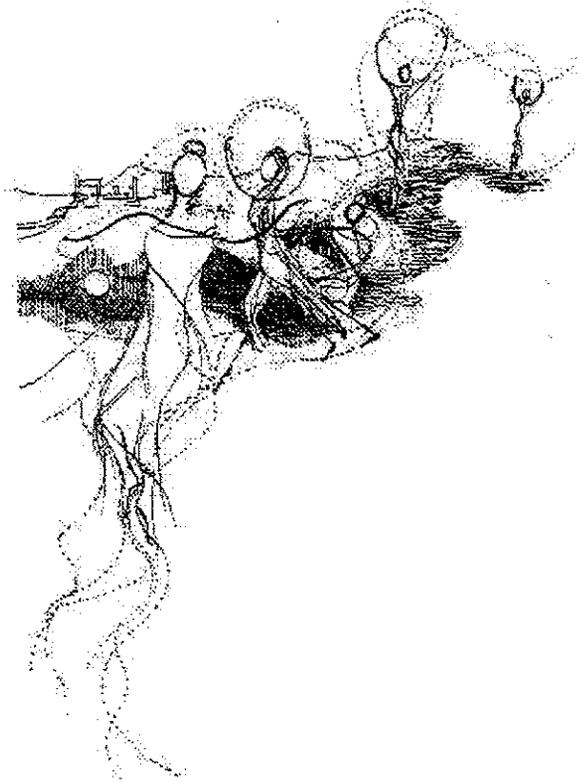
A partir deste laboratório pude perceber a dificuldade que temos²⁵³, enquanto bailarinos/atores, de nos desprendermos da forma pré-estabelecida, mesmo esta que foi encontrada naturalmente. Parece existir uma força de acomodação: ao encontrar uma posição, um movimento ou uma ação essencial para o meu corpo, mas ao aparecer um estímulo externo, posso simplesmente ignorá-lo. Porém, o corpo que dança, significa seus gestos, seus movimentos, suas atitudes, assim, este corpo, pode se movimentar em resposta a um estímulo e é a partir disto que pode se transfigurar e se comunicar. Parece que, nesta proposta, nos

²⁵¹ Certeau apud Augé: 1994: 164. Cf. Cap. II. Desta dissertação: p.. 37.

²⁵² Ver nota 172, Cap. IV: p. 91.

²⁵³ Nota do autor: Incluo-me também, nesta dificuldade, enquanto bailarina.

expomos a uma eterna “luta” na qual buscamos desprender-nos da forma pré-estabelecida, mesmo quando esta parece não ser.



2.c - A partir de uma ação, a mudança de intencionalidade

A instalação foi realizada em pequenos grupos de cinco. Buscou-se, a partir dos movimentos provocados pela ação respiratória, resgatar o trabalho realizado no laboratório anterior, qual seja, o de desenvolver a movimentação de uma ação cotidiana repetidamente. Neste exercício o objetivo foi estudar as qualidades extremas do fator²⁵⁴ presente na ação escolhida.

Ao notar que todos já haviam selecionado sua ação repetindo-a, propus que apenas um integrante de cada grupo mantivesse a sua ação, enquanto os outros, se disporem ao seu redor intervindo em sua movimentação.

A regra estabelecida para esta experimentação foi a de que o integrante que se encontrava ao centro de cada um dos círculos não poderia deixar de realizar a movimentação da ação que havia escolhido, porém, esta ação poderia se transformar de acordo com as sensações provocadas pela interferência dos outros integrantes do grupo. Foi acordado anteriormente que estavam livres para realizar tais variações contanto que a ação matriz não se perdesse por completo.

“Quando dei por mim, todos os integrantes do grupo foram abandonando suas ações e puseram-se a me acariciar. Foi-me recomendado que mantivesse a minha movimentação e a situação foi-se tornando algo tão aconchegante que, aos poucos, aquela qualidade de esfregar fortemente uma mão contra a outra, de uma maneira um tanto tensa, foi-se tornando também em uma espécie de carícia. Era um esfregar firme, mas não mais tenso, e que ia se ampliando, de forma, que num certo momento era como se todo o meu corpo estivesse lavando minhas mãos.”²⁵⁵

Este depoimento é um exemplo de como com esta prática foi possível verificar que as qualidades atitudinais têm uma gama de variações, assim como temos as nuances de uma cor, ou seja existem graduações sutis entre os extremos de cada fator, como de uma cor para outra. Pudemos fazer uma conexão direta com o estudo das ações básicas do movimento, quando Laban argumenta que estas podem se transformar umas nas outras ao se modificarem os elementos atitudinais que as caracterizam²⁵⁶. Variações com relação aos fatores do movimento

²⁵⁴ Nota do autor: qualidades extremas refere-se aos elementos atitudinais de cada fator do movimento, por exemplo, o fator tempo possui como qualidades extremas sua atitude rápida e lenta. Cf. Cap. III desta dissertação.

²⁵⁵ Idem nota 239: Kamilla Mesquita.

²⁵⁶ Cf. Cap. III desta dissertação.

ao caminhar de um a outro **extremos de cada uma de suas atitudes**²⁵⁷, ou seja, do mais rápido ao lento, do firme ao leve, do flexível ao direto.

Constatamos na prática que a partir de uma matriz, qualquer que seja, podem-se formar outras tantas.

“(...) Pude sentir ainda mais que no decorrer do exercício, conforme as propostas iam indo e vindo, meus movimentos, baseados na ação de ‘tirar e pôr uma camiseta’ iam se transformando em outra coisa, que tinham como base estrutural o primeiro, mas que esteticamente e intencionalmente eram diferentes. (Cheguei a sentir que havia a intenção de um carinho, de afeto em certo momento; e o movimento puro do cotidiano se transformava em movimento de dança’, algo que era mas não era!!)”²⁵⁸

Quando exploramos estas graduações das qualidades atitudinais percebemos que em um mesmo movimento pode-se explorar diversos significados. Em outras palavras, mudando-se um elemento atitudinal de uma ação é possível que esta se transforme em outra, o que muitas vezes facilita a compreensão da dicotomia entre o que se deseja expressar e a realização deste na forma de movimento. As transformações das movimentações matrizes puderam ser notadas, também pela **utilização espacial** que cada integrante realizava ao notar-se o uso variado das ferramentas do estudo da Corêutica como, por exemplo, nos diferentes níveis em relação ao espaço circundante, em progressões ou no mesmo lugar; diferentes níveis com relação ao próprio corpo; as direções etc.

Esta experimentação também demonstrou ser um instrumento para se descobrir outras formas de expressão que não sejam as literais, portanto mais próximas do universo das metáforas poéticas.

Houve quem por alguns momentos perdesse sua ação (ao que por vezes, eu interferia para que retomassem a ação), deliciando-se com os carinhos, e transformando sua ação em movimentação leve, fluida como um carinho em si mesmo.

Houve quem se incomodasse e tentasse escapar, utilizando-se do espaço como lugar de fuga, transformando suas ação em algo rápido, nervoso e tenso. Sensações estas que puderam transformar o sentido de cada ação, ou seja, pôde-se indicar como, a partir de um desenvolvimento espacial e dinâmico, um mesmo movimento, gerado pela intervenção e

²⁵⁷ Idem.

exploração das qualidades atitudinais de um Fator, pode levar o bailarino/ator a descobrir uma variedade de significações e sensações em uma mesma movimentação. Isto demonstrou que as reações às intervenções levaram o bailarino/ator a diferentes atitudes e respostas.

“Depois tivemos que fazer carinho em uma pessoa do grupo, todos ao mesmo tempo, até que todos fossem acariciados. A sensação é horrível você, quer continuar a ação e as pessoas ficam mexendo em você. [uma colega] ficou bagunçando o meu cabelo, (odeio que façam isso!), fiquei muito irritada, queria sair de perto delas todas, mas elas me seguiam(...)”²⁵⁹

Surgiram, neste laboratório, e talvez pela primeira vez, as sensações provocadas pela variação da exploração dos elementos e da sensibilização provocada pelos colegas. Os momentos em que a ação parecia perder o seu sentido, transformando-se, transfigurando-se e gerando novas situações foi identificado como o da transcendência do cotidiano para o poético/ artístico, como ressaltou uma das bailarinas neste laboratório: o movimento se transforma em dança, *algo que era mas não era*. E os conceitos se transfiguram em um corpo que dança e a Dança em novos significados.

2.d - Do limite ao ilimitado

O objetivo deste laboratório foi trabalhar as impressões que cada participante tinha ao se relacionar corporalmente com alguns elementos da Corêutica.

Após o primeiro momento do encontro, a instalação, foi sugerido a cada bailarino que se situasse no espaço da sala para experienciar os **Planos Vertical e Horizontal**. Um de cada vez, por meio das imagens oferecidas pela proponente da atividade; imagens que, no corpo, se transformariam em metáforas²⁶⁰. Foram dadas: a porta, a mesa (já oferecidas por Laban), o chão, o ar e a possibilidade do uso de qualquer elemento da sala de aula.

Uma das dificuldades encontradas nesta experimentação foi o que denominamos como ‘Limitações’: observou-se grande dificuldade na compreensão e realização do trabalho porque o fato de só poder se movimentar em um único plano, inicialmente, também pareceu “limitar” as

²⁵⁸ Idem nota 239: Maria Callegaro Miori.

²⁵⁹ Idem nota 9: Tatiana Rodrigues.

²⁶⁰ Se uma metáfora é o emprego em que a significação natural duma palavra é substituída por outra com que tem relação de semelhança, pode-se dizer aqui que a imagem dada se transformará em metáfora já que o corpo trará relações de semelhança para com a imagem, nunca a própria imagem, partindo para a possibilidade de outras significações.

possibilidades de movimento. Muitas vezes interferi na experimentação de maneira individualizada ou de maneira geral buscando outros estímulos que pudessem facilitar a compreensão da proposta.

*“Plano da porta - a limitação causou a sensação de estar presa, a tendência é repetir os movimentos./ Plano da mesa – senti um pouco mais de liberdade mas saia da proposta”.*²⁶¹

Parece que a compreensão estava atada à não limitação, ao terem que se manter em uma proposta aparentemente limitadora, os bailarinos/atores demonstraram dificuldade de compreensão, tanto corporalmente como ao tentarem refletir sobre o tema. Esta dificuldade parece estar relacionada a dos fatores: um que diz respeito a limitações que determinadas figuras trazem, por exemplo: a do Plano da Porta e da Mesa demonstraram mais limitações do que a do Plano da Roda.

A outra que diz respeito ao que já analisamos no capítulo IV, a liberdade de jogar, de brincar sem esquecer que existem regras a serem seguidas em toda a espécie de jogo. E, segui-las é importante.

No entanto, no decurso dos laboratórios observamos ainda que estas dificuldades foram sendo minimizadas ao se iniciar uma compreensão do corpo como um todo.

*“a primeira metade do semestre –não apenas para mim, como foi discutido em aula – serviu como uma etapa de captação de vocabulário e atendimento, disciplina, sem desanimar, para depois, na Segunda etapa, transformar com gosto naquilo que nos caracteriza como criadores que se deliciam nesses momentos(...)”*²⁶²

Ao contrário das duas primeiras metáforas, com a imagem da roda pôde-se, mais claramente, se observar as diversas variações e direcionamentos que cada bailarino-ator encontrou, ou seja, como cada um pode mais facilmente criar outras metáforas a partir de uma mesma imagem dada. Neste sentido podemos destacar que, além de surgirem rodas em todos os planos e níveis, também houve uma distinção entre “roda” e “bola”.

Dando continuidade retomamos a proposta com alteração das regras, deixando livre a escolha sobre a utilização dos planos e utilizando-se de locomoções para a realização desta

²⁶¹ Idem nota 239: Clara Gouveia.

²⁶² Idem nota 239: Laura Lydia Burtscher.

experimentação. A liberdade de jogar sem tantas demarcações facilitou o que chamamos de compreensão corporal. Agora, o que antes parecia tão “estranho”, tornava-se mais fluído no corpo e assim mais do que compreensível, “deglutível”.

A partir desta locomoção, solicitei-lhes que buscassem uma interação entre si e delimitai o espaço da sala a ser explorado, deixando o grupo o mais unido possível. Esta interação fez surgir uma movimentação conjunta que poderia ser comparada a uma teia humana²⁶³.

Os Planos e a Teia possibilitaram a união da sintaxe do movimento às metáforas ao experienciar livremente e em locomoção cada um dos planos até formar um grande grupo, resgatando a imagem proposta no primeiro encontro: “teia no espaço”. Ao possibilitar-se a liberdade do uso espacial facilitou-se o uso de metáforas que, por sua vez, facilitou a compreensão prática dos elementos labanianos.

Formada a teia humana, cada um dos participantes formou uma “pose”, à imagem dos planos. Formou-se uma figura aglutinada com espaços cheios e vazios; os vazios poderiam ser preenchidos dinamicamente por uma pessoa que se destacasse e saísse do estático locomovendo-se pelos entremeios.

Esta teia que se formou por meio dos corpos dos participantes instigou ricas imagens, sensações, emoções tanto em quem a realizava quanto no espectador. Faço aqui meu relato de observadora participante: ao vê-los em locomoção, unindo-se, afastando-se, mesclando-se uns com os outros, passando com afago ou com repulsa, pude sentir, pude distinguir imagens em meu corpo-espectador que, mesmo distante, interagiu com a movimentação.

Este exercício possibilitou retomar a atividade relacionada aos planos, deixando-os mais livres para o jogo, e conseqüentemente para as respostas corporais. Planos estes que, ao serem desenvolvidos livremente, ou seja, ao se possibilitar que transitessem de um plano para outro, trouxe naturalmente, para o corpo, o indício da expressão de outro elemento da Corêutica: a Kinesfera. Podemos lembrar que este último se formará a partir da interação dos elementos Planos, Níveis e Dimensões.

2.e - Fator Peso: descoberta além dos elementos atitudinais e a simbolização

O fator Peso foi tema de dois encontros, um primeiro no qual foram abordados exercícios e sub-temas para maior compreensão deste elemento, trabalhando com imagens e metáforas e um segundo encontro no qual trabalhamos a poética por meio de material que pudesse redimensionar simbolicamente o tema.

2.e) I. Descoberta além dos elementos atitudinais

O desenvolvimento prático teve início com os participantes deitados (confortavelmente) na sala; utilizei imagens que levassem à conscientização corporal e à percepção de um dos elementos da Eukinética, Fator Peso. Para tal, destacam-se algumas destas imagens: atentar para as partes mais acomodadas ao solo, em relação às que estavam mais distantes; atenção às partes do corpo que pareciam mais firmes no solo; imaginar o chão se transformando em areia, lama ou argila, elementos em que se é possível imaginar que o corpo afunda; deixar o corpo voltar como se levitando, emergindo desse solo; imprimir cada parte do corpo com maior firmeza no solo, buscando a utilização dos mais diversos apoios.

Após este trabalho, os integrantes do grupo passaram a atuar em duplas realizando um exercício que denominei “empurra”²⁶⁴, para dar seqüência ao estudo de possibilidades de utilização dos apoios, desta vez, no corpo do outro, produzindo-se o Fator Peso em seu elemento atitudinal Peso Firme.

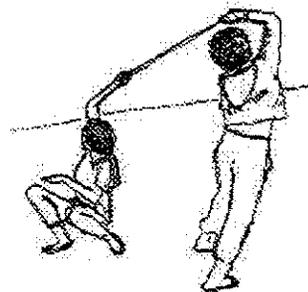
Neste exercício foi importante destacar a necessidade de “ouvir” o corpo do outro, de deixar-se brincar sem disputa de forças. Isto porque, só ao deixar o colega A (que empurra) ir ao máximo de sua ação, ou de outro modo, somente se B não oferecer resistência a A, deixando-se maleável para responder à ação de empurrar, é que se poderia observar o trabalho

²⁶³ Teia Humana que já havia sido desenvolvida em outros laboratórios como explico no item “5.1.a.a – E forma-se a teia”, deste mesmo capítulo.

²⁶⁴ Este exercício, “empurra”, consiste num trabalho de duplas no qual um sujeito se apóia no outro empurrando levemente o colega. O sujeito que está sendo empurrado deve responder “maleabilizando-se”, ou seja, se me empurram com maior tensão nas costas, deixo-me solta para seguir este “toque”, não faço resistência de força. Tendo a dupla experienciado o exercício como sujeito ativo (que empurra) e sujeito passivo (que se deixa empurrar), a dupla repete o exercício tentando sendo um e outro sem pré-estabelecer a ordem. O importante neste último caso é que a dupla possa se “ouvir” corporalmente.

de resistência e oposição. Um exercício no qual o sujeito ativo pôde utilizar-se do Elemento Atitudinal Firme enquanto o sujeito passivo utilizava-se do oposto, o Leve²⁶⁵.

A utilização de material externo foi outro recurso que encontrei para jogar com as qualidades leveza e firmeza do movimento e um dos caminhos para facilitar a compreensão corporal do Fator Peso. Com o auxílio de um pequeno tecido desenvolveu-se uma atividade que chamei de “resistência”. Esta foi realizada da seguinte maneira: em duplas, cada um segura um lado de um tecido e se jogam para trás procurando um equilíbrio instável entre a dupla. Este “jogar-se” criaria variadas possibilidades de movimentação. Esta atividade fez com que emergisse a relação de resistência e Fator Peso, que comumente não é explorada.



A experimentação deste fator com a utilização de material continuou, desta vez, com a utilização de um tecido maior que deveria ser manipulado individualmente. Foi solicitado que cada participante se dispusesse no fundo da sala e, com o tecido, se locomovesse em linha reta, utilizando-o de maneira tal que este tecido contribuísse para a criação de uma resistência em oposição ao movimento do corpo, chegando ao máximo da resistência dever-se-ia liberá-la e retomar a resistência. Uma outra maneira de verificação da relação que haviam vivenciado, peso firme e leve, oposição e resistência.

Para finalizar este encontro foi-lhes solicitado que dispusessem os tecidos abertos no centro da sala, que cada um segurasse uma ponta e com isto se utilizassem dos instrumentos que dispunham (técnicos e imagéticos) para a realização de movimentações em grupo. Movimentações estas que puderam se transformar em uma “brincadeira infantil”, na qual os participantes encontravam maneiras de se divertir com o material oferecido. E novamente, a construção significativa dos movimentos para a dança: um tecido tão leve, pôde transfigurar-se e desenvolver-se “em densidade”, “firmeza”, “resistência” - da oposição ao encontro, nesta “guerra de tecidos”, como chamou uma das participantes.

²⁶⁵ Um exercício que foi fundamental para o entendimento de que se chegarmos à qualidade extrema de um fator inevitavelmente passamos para o seu oposto, como do Peso Firme ao Peso Leve, foi realizado da seguinte forma: uma pessoa vai levantando o braço e outra lhe faz resistência, quando esta o solta, o braço continuará subindo sem que se exerça força sobre ele. Em outro exercício pediu-se que tentassem ir ao máximo de utilização do peso firme de modo a que este chegasse a seu oposto, ou seja, Peso leve.

Foi possível observar nesta fase de experimentação que o grupo já estava conseguindo desenvolver criações poéticas, a partir de um elemento técnico sugerido, sinalizando que não havia mais a dicotomia entre o ser real e poético, entre uma ferramenta do ofício da criação corporal como um Fator de movimento ou um estímulo material oferecido e o jogo necessário para a transcendência. Estava ocorrendo, simultaneamente, a conjugação do inteligível e do sensível. Em outras palavras, o mundo imaginário transparece num jogo onde os materiais são mediadores para entrar neste outro espaço, para que se compreendam as potencialidades mais invisíveis do corpo.

2.e) II. A Simbolização

No encontro seguinte, o trabalho com relação ao elemento “fator peso”, desenvolveu-se sem a utilização de material externo. Os exercícios propostos foram voltados para a compreensão do desenvolvimento do trabalho por meio de sentir o “peso” corporal do outro. Propusemos atividades como a de sentir o “peso-massa” na manipulação do corpo relaxado de um colega, a “brincadeira João-bobo”²⁶⁶, “peso-contra-peso”²⁶⁷ e “queda em espiral”²⁶⁸.

Sentir parece ser muito difícil. Realizar por cópia e observação é mais fácil e simples, mas perceber pelo sentido exige muito mais concentração. Estas aulas tentaram levar os participantes a entender o “sentir”, o “perceber”, o buscar além do exercício técnico. Estes últimos exercícios tiveram este papel. Pôde-se notar a dificuldade em se **sentir** o “peso” do outro, em se **sentir** a leveza ou a firmeza oferecida pelo opositor quer seja por meio de um material específico ou o próprio corpo do outro. Parecia mais fácil realizar os exercícios pela simples tentativa de imitação, mas o corpo não engana e não foi com dificuldade que pudemos detectar isto e tentar buscar meios para esta compreensão, que por vezes foi realizada com minha interferência de modo individual, no trabalho de cada participante, tentando oferecer imagens e detalhes específicos para facilitar a compreensão de cada um. Imitando sem sentir o

²⁶⁶ João-Bobo: Grupo de pelo menos cinco pessoas, uma localizada ao centro. A pessoa que está ao centro se mantém ereta e com os olhos fechados deixando-se direcionar, como pêndulo pelos colegas que a rodeiam. A do centro deve manter-se sem dobrar os joelhos e deixar-se cair para que os outros ao redor a carreguem e a dirijam para onde quiserem.

²⁶⁷ Improviso em um jogo no qual a dupla (A e B) se movimenta de acordo com o peso corporal que o colega instaura sobre ele. É necessário que se sinta este peso de A para realizar os movimentos e que se sinta quando termina este pesar para que B possa jogar seu peso contra A, também; tendo-se assim momentos de revezamento entre o firme e o leve do corpo.

²⁶⁸ Exercício apresentado pelo Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva, no qual uma pessoa A salta sobre a outra B e esta deixa-se cair em espiral com o corpo de A.

movimento, visivelmente este se torna “pouco verdadeiro”, sem sentido, e por isso a atividade pode se tornar muito enfadonha. É preciso encontrar os sentidos, os verdadeiros movimentos para cada um, para transfigurar a técnica em poética.

Estes laboratórios tiveram como tema base o trabalho do Fator Peso da Eukinética. Ao se trabalhar com este fator pôde-se utilizar outros recursos que possibilitaram uma reflexão a respeito de outras conotações que a palavra “peso” contém. Neste contexto, puderam ser desenvolvidos os trabalho de: oposição, resistência, leveza e força, pressão e espiral.

Pôde-se notar que Peso FIRME E LEVE pode ser analisado sob vários aspectos, tais como: Ação da Gravidade sob o corpo, ou seja, peso do corpo em direção ao solo; Mecanismo de Oposição; Tensão Muscular; Mecanismo de Resistência; Mecanismos de Pressão; Peso e Massa²⁶⁹. Chegamos à hipótese de que ao se desenvolver um trabalho relacionando-o ao fator peso, tanto trabalhando os extremos leve e firme, quanto apoios, pressão, oposição e resistência, podemos trabalhar também e desenvolver a idéia de espiral e vice-versa.



²⁶⁹A confusão que existe entre Peso e Massa pode ser notada quando, por exemplo, uma pessoa se deixa na qualidade de peso leve, ou seja, relaxa o seu corpo ativamente, e se posiciona como a ser carregada por outra pessoa. A pessoa que a recebe utiliza-se de peso firme. A impressão que fica é que quem está se utilizando do Peso Leve é muito pesada e por isso usa peso firme, na verdade deixa que sua massa (kg) atuando conforme a ação gravitacional.

3. Um Processo de Criação

*O Desvio da Serpente*²⁷⁰



Nossos laboratórios se iniciam pelo desejo de re-trabalhar uma cena previamente concebida por Ively Viccari²⁷¹. Primeiramente assisti sua cena e me permiti ressaltar algumas sub-cenas que poderiam ser re-elaboradas para desenvolver-se uma coreografia. Pude notar, em cada sub-cena, um motivo base que poderia indicar um caminho a ser percorrido de início por todas as bailarinas que participariam do processo.

A partir de uma idéia, uma imagem, surge o desejo de se trabalhar com o tema “suicídio”. A idéia de um depoimento leva o grupo a pesquisar o tema, mesmo que no próprio imaginário de cada uma de nós. O que a imagem de um suicida nos traz? A partir daí iniciamos uma pesquisa interior rodeada de estímulos que pudessem nos levar a exteriorizar, em dança, nossas próprias sensações sobre o assunto. Buscamos, por meio de laboratórios de improvisação, a experimentação de nossas emoções, sentimentos e imagens acreditando que estes poderiam ser meios para desenvolver um trabalho de dança contemporânea.

Começaram a surgir-nos “flashes” aparentemente sem conexão alguma, passando velozmente e enfurecidamente em mínimos segundos. “Flashes” de outros depoimentos, de delírios, de alegrias, de outras mortes, de angústias, dores, alucinações. “Flashes” que nos atraíram para a busca da fala desse corpo contemporâneo, para a construção de movimentos e cenas e finalmente para a composição coreográfica.

²⁷⁰ Este foi um processo de criação em dança sensibilizado por este estudo.

²⁷¹ Esta cena havia sido desenvolvida por Ively Viccari, para uma aula de Improvisação com Maura Baiocci, como um pequeno solo. Ela me contou seu desejo de dar continuidade à cena e eu logo me entusiasmei muito com a idéia, porque o tema me interessava muito.

Surgiu-nos também a imagem de uma figura mitológica: uma serpente que permeia essas mortes, ou melhor, que permeia as imagens que apareceram nos segundos antes do suicídio que poderia ou não se consumir. Uma figura que leva a idéia de suicídio (ou da depressão) à sublimação, ao etéreo, à magia das metáforas, desviando a atenção do ato, aparentemente tão inaceitável.

A obra firma-se em alguns temas bases para a busca do movimento-espaco criativo da composição, um depoimento e um esvaziamento; a perda e a retomada de um corpo que parece se esvaír, se desequilibrar; o desespero, a raiva; a sublimação: a serpente.

Sob esta perspectiva de sub-cenas bases determinou-se o tema, os elementos temáticos e os elementos qualitativos de cada sub-cena que aparecia. Detectando cada elemento qualitativo que compunham os elementos temáticos pudemos empreender um trabalho relacionado à sintaxe do movimento de Rudolf Laban trabalhados nesta dissertação. Assim, foi-se construindo:

- **Temática principal:** suicídio (depressão) e transcendência.
- **Elementos temáticos:** um desvanecer, raiva, violência, sensualidade e sublimação.
- **Elementos Qualitativos:** esvaziamento, movimentação “vai-não-vai”, espasmos, movimentação “robô”, explosão, movimentos arredondados e espiralados e leveza contida.

A partir destes elementos iniciamos o processo de laboratórios, nos quais começamos a descobrir o que realmente gostaríamos de indicar sobre o tema matriz, o que cada cena suscitava em cada uma de nós e o que encontrávamos em comum para que pudesse sustentar-se em coreografia.

Com o decorrer do processo de criação coreográfica os elementos temáticos foram se transformando e, conseqüentemente, os elementos qualitativos. Quanto mais trabalhávamos, mais os elementos se clareavam. Cada vez mais encontrava clareza inclusive sobre os sentimentos que rodeiam cada cena ou sub-cena, cada movimentação e o próprio tema em questão.

Cada uma das bailarinas²⁷² envolvidas trabalhou seus movimentos a partir do primeiro elemento temático que encontramos, ou seja, o desvanecer, cujo elemento qualitativo correspondente foi um “esvaziamento de sentidos do corpo”. Neste esvaziar pude perceber

²⁷² Inicialmente trabalharam Laura Pronsato, Iveli Viccari, Renata Lima e Lysandra Domingues.

uma atitude lenta, leve e contínua, desenvolvendo-se o movimento pouco perceptível - a invisibilidade do movimento pela aparente não ação gerada por tal atitude. Para se manter esta sensação de esvaziar foi-me necessário buscar e entender que qualidade espacial e de movimento utilizei e buscá-las cada vez mais, mantendo a relação da sensação-emoção com a prática artística e não apenas com o momento pessoal e diário-cotidiano das seqüências encontradas.

Esse profundo esvaziar me leva ao seu contrário, da lentidão, da leveza e da continuidade exagerada a uma rapidez, repentina e firme que gerou um movimento de queda bem visível que após muitas experimentações em busca do movimento que aparecia naturalmente, buscou-se seu trabalho estético e técnico para a arte da dança, como a lapidação de uma pedra.

Demos continuidade buscando os movimentos que chamei de “vai-não-vai”, “movimentos de indecisão”. Surgiram imagens e sentimentos que se misturavam com dificuldades de se sair do lugar, de se levantar - momentos de depressão, de inércia. Movimentos que trouxeram o trabalho em nível baixo e médio, com pouca locomoção, muitas torções e, como qualidade principal, uma atitude firme, de tensão, de peso contra-gravitacional. Em um primeiro momento surgiu a idéia de trabalhar com o peso da cabeça, como se a cabeça fosse algo tão pesado que o corpo quase não conseguisse carregar. Isto também gerou movimentos de desequilíbrio, ou melhor, uma constante tentativa de buscar o equilíbrio que se perdia com o peso do corpo conduzido pela cabeça carregava para o solo.

O que nomeamos de desvanecer ou esvaziar ficou como um quase não movimento, um momento de estar deitada com movimentos bem pequenos, mais voltados para o ato de respirar e um olhar para o nada, um olhar que ultrapassava qualquer espaço, é o que chamo de inércia, um momento no qual parece que tudo pára, nada caminha, nada se une, e até os pensamentos parecem não fluir.

Do esforço para sair desta inércia, é que surge o elemento “indecisão” ou movimento de “vai-não-vai”. E esse esforço começou a gerar movimentos que traziam uma certa “força física”, como um esforço ou conflito que propunha a saída daquela posição “vazia”. Apareceram imagens como a de pessoas com dificuldades ou lesões físicas e muita dificuldade para se locomover, pessoas autistas, ou a de um bebê quando começa a descobrir o próprio corpo.

Inicialmente, não “fechamos” nenhuma seqüência de movimentação cênica, porém decidiu-se que para esta cena poderíamos continuar o processo buscando movimentos que fossem desenvolvidos do nível baixo para o médio, direcionando-os para cima. Como imagem tínhamos a tentativa de um equilíbrio dinâmico, que normalmente não era encontrado. Para tal trabalhamos com o fator peso em seu elemento atitudinal firme, com a idéia de deixar que o corpo fosse puxado sempre para baixo, como se existisse uma força interna que lutava para fazer com que este corpo se levantasse.

Nossa busca da movimentação adequada, cujas qualidades espaciais e dinâmicas traziam-nas para a contextualização enquanto ações ou gestos, não poderia perder de vista as necessidades imaginárias e sensitivas que as concebiam, isto porque, mesmo encontrando alguns movimentos que se ajustavam ao que desejávamos, em alguns momentos, voltavam a se tornar vazios, ou seja, voltavam a perder o seu significado, tornando-se meramente ilustrativos e mecânicos. Ao perceber este “movimento” de perda de significado, tivemos que, várias vezes, laboriar novamente, desenvolvendo outros gestos e seqüências ou, o que acho ainda primordial, buscar quais as qualidades dinâmico-espaciais que deveriam ser melhor trabalhadas para que cada movimentação encontrada anteriormente pudesse sempre ser recheada de significado.

Com o decorrer do processo, pude perceber que o principal, ao se elaborar um trabalho cênico, não deveria ser a mudança dos movimentos em si, a não ser que realmente estivessem muito descontextualizados, e sim entender como poderiam ser permeados de intenções, sentimentos, sensações e imagens, a partir do estudo da sintaxe do movimento.

Quanto mais avançava neste trabalho, mais esclarecida ficava esta idéia de encontrar os elementos necessários para cada movimentação que poderiam firmar nossas imagens e sensações. Deste modo, uma mesma seqüência de movimentos pôde ter suas qualidades dinâmico-espaciais de acordo com a intencionalidade de cada uma das bailarinas, ou seja, a partir de uma idéia matriz ou mesmo de uma movimentação matriz, começamos a experienciar que qualidade trazia melhor a sensação de cada uma.

A exemplo disto, a imagem de uma pessoa enferma, com medo e que se fecha era-me mais forte, meus movimentos passaram de uma qualidade de cena que se encontrava sempre na mesma dinâmica, lânguida (ensonada), para movimentos mais contidos que por vezes se soltavam e faziam com que um mesmo gesto se repetisse várias vezes para se chegar a um

outro gesto com uma qualidade oposta. Para cada uma de nós as qualidades foram diferenciadas. Em conjunto, ficamos com uma composição semelhante de movimentos, mas que variava nas dinâmicas de cada uma de nós, assim, nossa “contagem” não era a mesma, as repetições de alguns movimentos-gestos também se diferenciavam e em alguns momentos nos encontrávamos, a princípio sem a menor intenção até percebermos em quais momentos nos encontrávamos mais freqüentemente e decidirmos manter algumas “marcações”. Isto pode se aproximar da idéia de personagem na dança.

Esta idéia se aproxima da já apresentada em um dos encontros descritos anteriormente no qual a partir de uma ação pode ocorrer uma mudança de intenção. Ao desenvolver-se a mesma seqüência de movimentos de maneira mais leve, mais rápida e talvez em outra ocupação espacial com certeza encontraríamos outros sentidos.

Ao realizarmos os laboratórios sob uma mesma temática e um mesmo estímulo musical noto que existe uma “energia” que nos une, nos contaminamos de tudo o que nos envolve, nos contaminamos das imagens uns dos outros, dos ritmos uns dos outros, da própria movimentação, das sensações; entramos em um mesmo estado, em um mesmo mundo, em um mesmo espaço, sem que por isso se perda o corpo único que interage com o mundo, sem que se deixe de lado o indivíduo que cada um de nós carrega, o ser único que se apresenta.

Demonstra-se a importância de se trabalhar conhecendo as ferramentas de que podemos usufruir, para que a dança não seja realizada apenas por movimentos que esteticamente pareçam interessantes correndo-se o risco de tornarem-se estereotipados.

3.a - O início: o sentido dos sentidos



Em que estado emocional me encontro no início? Como manter este estado minimamente freqüente e parecido em todos os ensaios e apresentações? Este é o desafio constante do artista, do bailarino, do ator? Mesmo trabalhando a efemeridade do momento?

Uma respiração centrada no esterno, que quase não corre o corpo todo, um olhar que não pára, que de vez em quando olha ao redor, mas de maneira acuada, que de vez em quando se fixa no nada; um movimento respiratório denso, cuja utilização espacial é em uma Kinesfera curta que por vezes se expande timidamente. Foi o que trouxe a primeira fala, que trouxe fisicamente a sensação de vontade de chorar, de não conseguir falar muito bem, de uma voz chorosa, medrosa e talvez culpada.

Ao mesmo tempo, um corpo que se percebe ao espelho, que se assusta consigo mesmo, a mesma respiração peitoral, já não o movimento da voz mas o de todo o corpo que se contorcem neste respirar - agonia, raiva, medo se misturam. O encontro consigo mesmo, o encontro com sua própria decisão...indecisão. Decisão/ indecisão que aparece com movimentos desarticulados, tensos, firmes em um espaço restrito. Movimentos que se transformam, em alguns momentos, num certo gostar-se, movimentos fluidos e um pouco mais leves, espaço mais aberto, mais flexível - uma certa sensualidade.



A queda - talvez lenta, talvez brusca.

A inércia - um espaço que me aperta contra o chão, quero me erguer e algo me puxa para baixo, para a inércia, para o não mover...a depressão.

Sair do chão - arrasto-me, esforço-me, equilíbrio e desequilíbrio...pronto!...consegui! e algo me puxa de novo com força e meus movimentos se tornam mais bruscos mais rápidos quase desesperados na tentativa de ficar de pé.

Apoio-me em alguém que não é ninguém...caio! Quero fugir e não posso! Queda!

Da queda uma serpente, a serpente que traz a morte, que traz a não vida, rápida, sinuosa, precisa, que desvia o caminho natural de qualquer ser.

Digo não à morte, impetuosamente - sair, fugir, correr...mas não, ela chegou outra vez...

E tudo se repete...

Tudo se repete...

Sem fim...

E qual foi a decisão deste momento de angústia, de depressão, de dúvida? Não sei, simplesmente foi.

“... E não importa como se chega pois todo o caminho é um caminho e no fim tudo terá ficado para trás, todas as feridas de alguma maneira estarão curadas porque estamos aqui para sermos marcados. Todas as lembranças só serão vistas nebulosamente porque no fundo é tudo a mesma coisa. A linha é a morte e a transcendência e o que está em volta são os artificios para suportar o caminho.” (Ively Viccari)

3.b - O Espaço

Não foi fácil perceber e entender sensitivamente que espaço imagético era esse no qual desenvolvíamos as cenas. Durante muito tempo, enquanto trabalhávamos cada cena, desagradava-me o fato de não saber muito bem em que espaço-lugar se desenvolviam as cenas. Esse incômodo se tornava mais presente ao buscar um sentido para a minha dança. O espaço me é particularmente importante na busca do jogo de improvisação, normalmente é a partir deste espaço que posso entender o jogo das dinâmicas corporais.

Iniciamos o processo sem desenvolver este aspecto, tinha a sensação de um certo incômodo, mas ainda não muito claro. Lentamente a questão espacial começou a me transbordar o que deu início a uma busca, a princípio, meramente técnica encontrado soluções que envolviam a relação espacial com cada cena ou seqüência. Porém, cada nova adaptação era algo frustrante porque não conseguia nada que me agradasse ou me fizesse perceber algum sentido que não o formal.

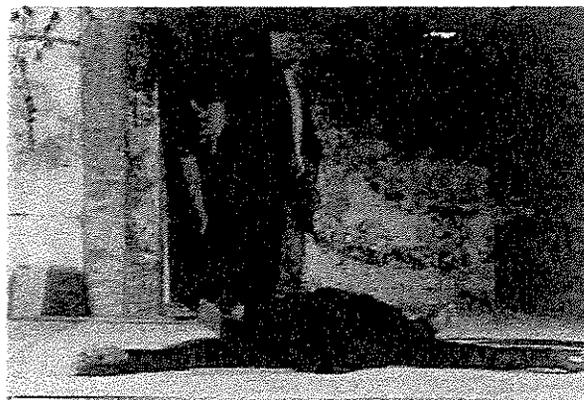
Comecei, a deixar-me entrar, enquanto realizava cada cena, cada movimentação, em alguns locais imaginários que se moldavam conforme as idéias que tínhamos sobre os cenários ou as imagens que refletiam olhares externos. As primeiras imagens que me apareceram foram as de uma sala, talvez como escritório, grande, amplo, no qual estava no centro e ao redor havia pessoas que simplesmente olhavam estarecidas e apáticas ao que ocorria. Em seguida

buscamos trabalhar com cadeiras que não eram muito utilizadas; lembravam ausências, uma estação de trem ou de ônibus, pessoas sentadas, esperando, partindo e, os seus lugares permanecem por um segundo vazias permeadas por uma sensação de uma presença ausente naquele espaço. Entretanto, ao entrar em movimentação, ao realizar cada cena, não me encontrava naquele lugar, pelo menos não para aquelas cenas, que acabavam por se tornar meramente figurativas outra vez.

E finalmente trouxemos um espelho para o nosso cenário. Tiramos as cadeiras, e deixamos apenas três cadeiras e um espelho. O início da cena se transformou por completo, mantinha as mesmas sensações e imagens pessoais, mas as mudanças que ocorreram também me levaram a transformar e a preencher algo que faltava. Antes iniciava o trabalho sentada em uma cadeira, agora estou de pé na frente do espelho, o meu “esvaziar” se transforma por completo, o sentido clareia-se no meu fazer artístico, completa-se. Aos poucos este lugar se transformava, em fim, sinto-me num quarto escuro, sozinha, com um espelho para me ajudar a decidir.



O espaço transforma os sentidos, os significados e as qualidades que cada movimentação vai gerar. O espaço, o quarto escuro e solitário, completa o desenvolvimento das imagens, das sensações, das memórias e sentimentos e, conseqüentemente, o trabalho técnico artístico poético. As referências de cada bailarino são importantes no momento da concepção de imagens e sensações, descobrir o modo próprio de poder estar em cena integralmente é fundamental para este processo, é descobrir o próprio corpo/espaço.



3.c - Do corpo... as articulações ... o espelho

Ao brincar com as articulações do corpo, desenvolvendo um jogo articular com o meu corpo, reconheço outras possibilidades de me mover. Articular... seria como equilibrar?

“No sentido em que liga, a articulação pode proporcionar confrontos inesperados, pode provocar relações insuspeitas, promover associações longínquas. Dessa forma, ela surge como uma fábrica de analogias. Como um agente reconxteualizador, renormalizador.”²⁷³

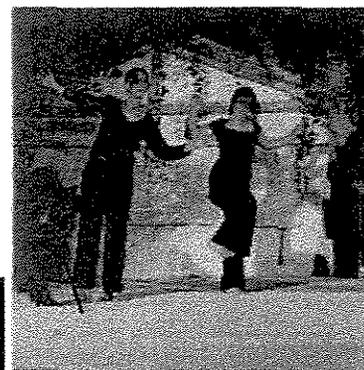
Mas o corpo naturalmente facilita um articular coeso, dinâmico, equilibrado; e ao entrar em jogo com cada uma das articulações, ao brincar com a imensa variedade de possibilidades articulares percebo um certo caos. Um caos que me desequilibra... Desequilíbrio de ação...desorientação. Desequilíbrio que busca equilíbrio.

As crianças acham engraçado, riem de si mesmas ao descobrirem possibilidades antes não notadas de articular-se. Os adultos... os adultos parecem remexer histórias, memórias, pré-conceitos, angústias... Articular...

È quando posso notar o falso equilíbrio que sustento, o falso corpo

harmônico e estável. È um corpo instável, desequilibrado, caótico, que fabrica “equilíbrios precários”.

Contraditoriamente as crianças riem e os adultos se envergonham, se angustiam. Quando meu corpo percebe articulações que sutilmente se movem ou que podem se mover muito mais do que comumente faço em meu dia-a-dia, parece que outro corpo se apossa do meu, não é mais aquele pé que conheço que caminha, este outro é desequilibrado, é nervoso, é louco, é doente... Não quero ver este mundo doente, este mundo em cadeiras de rodas ou em pés que



²⁷³ Silva, P.C. ; 1999: 94.

não conseguem se sustentar! E quando articulo meu corpo me obrigo a ver este mundo, me obrigo a abrir os olhos e isso me lembra o quanto tenho receio, o quanto fecho os olhos.

Articulações que sustentam o aparente equilíbrio que o ser humano mantém. Articulações que sustentam o corpo e que deixa que se mova nos mais variados sentidos. Equilíbrio? Sustentação?

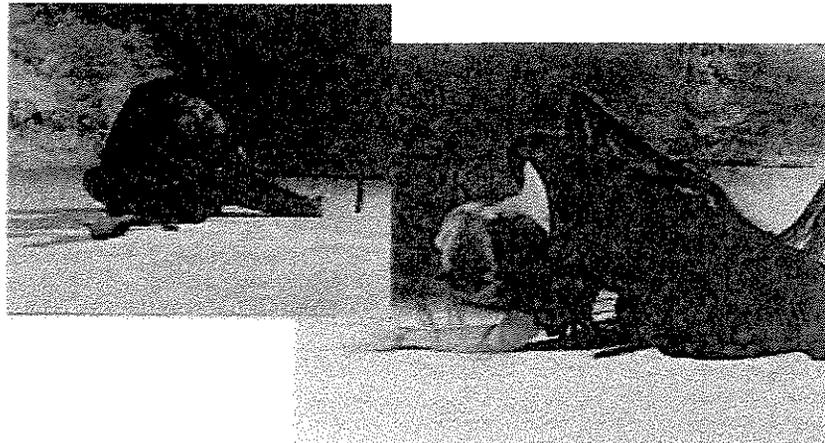
O corpo escreve “através da alteração relativa dos seus segmentos. E isso faz-se à custa de zonas de descontinuidade, designadas por articulações. As articulações são ‘pontos de catástofe’ (...) em que se funda o movimento”²⁷⁴.

Ao articular o esterno, percebo o quanto tenho deixado de respirar, o quanto tenho deixado meu corpo estagnar... estagnação do não sentir, não chorar, não rir... e o esterno se move, nossa faz tempo que não deixo que ocorra um movimento, a não ser a minha pequena, imperceptível e natural respiração. E agora? Os movimentos podem ser enormes ou diminutos: minhas sensações, minhas emoções parecem se transformar enquanto articulo o peito... vontade de chorar, vontade de rir...

Articular...deparar-se consigo mesmo.

Articular...deparar-se com seus próprios medos e pré-conceitos, com suas angústias.

Deparar-se ou encontrar-se?



²⁷⁴ Silva, P.C.;1999.

4.d - Um motivo externo – o tecido



Um tecido de tule preto foi utilizado como estímulo para a criação de movimentos, tecido este que, como nos laboratórios oferecidos ao grupo PED, pôde nos proporcionar múltiplas possibilidades enquanto articulação espacial e qualitativa de nossos movimentos, ações, intenções, emoções.

Um tecido que traz intencionalidades opostas, imagens opostas: uma carícia/ um machucar, a sensualidade/ a resistência, o enfeite/ a morte (me traz a lembrança da bailarina Isadora Duncan), a liberdade/ o aprisionamento.

Sua textura traz amorosidade, movimentos leves e fluidos, espiralados. Mas do mesmo modo traz o contrário, ao passar pela pele fortemente, machuca, traz movimentos agressivos, retilíneos, tensos. Pode ser o instrumento fatal, pode ser adereço da sensualidade. Sua transparência, invisibilidade/ visibilidade; certeza/incerteza; resistência/sinuosidade: serpente.

Outras sensações, outros movimentos, outros gestos, outras ações, tantos novos sentidos se configurando na poética da obra em movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A dança envolve uma sensibilidade coletiva – um sentir em comum – porque não prescinde, em nenhum momento, do outro. Ao contrário precisa do outro... A dança brinca, através dos movimentos, no corpo de quem dança. E brinca também, no corpo de quem assiste...A dança só se realiza plenamente nesse jogo: alguém transforma seu corpo...em paisagens artísticas que se deixam reconhecer por outros corpos.”²⁷⁵

Buscou-se, neste trabalho, compreender como as ferramentas oferecidas por Laban podem ser um meio para se entender o corpo criativo em dança e também para ampliar a percepção-sensitiva do mundo de cada indivíduo, estimulando maior abertura para o processo de criação.

Como vimos, o trabalho de Rudolf Laban, muitas vezes, nos é apresentado de forma fragmentada e cartesiana, no entanto, entendemos que esta fragmentação pode ser abordada em sua totalidade. A fenomenologia permite construir bases para superar esta mecanização, ao tratar o corpo como corporeidade, recuperando a relação intrínseca ser-mundo. Ao imbricar o pensamento de Laban ao de Merleau-Ponty encontramos um meio de avançar sobre a mecanização que isola o homem do mundo, constatando em nossa prática que o corpo é um *emaranhado de significações* que se entende enquanto corpo-espaco-tempo.

Ao dar espaço para que o corpo deixe a sua atitude estática²⁷⁶ frente à prática artística, movendo-se por meio de jogos de improvisação, pode-se ampliar a visão de mundo em que cada ser se coloca.

²⁷⁵ Dantas, 1999: 120.

²⁷⁶ Um corpo estático, em nosso contexto artístico, pode ser entendido como um ser imbuído de certa passividade que se limita a uma única linguagem corporal, quer seja cotidiana ou artística.

Neste ínterim, os jogos de improvisação demonstraram ser um instrumento eficaz para as descobertas da relação corpo-espço e permitiram uma compreensão do uso de analogias e metáforas como meio de desenvolvimento da sensibilidade e intencionalidade na busca pelo movimento cênico.

Percepções do corpo - percepções de mundo: é neste jogo dialético que o corpo reconquista o seu lugar ampliando seu campo de atuação. Um corpo que interage em retroalimentação com o espaço. Um corpo-espço que joga para criar significativamente, para se mover expressivamente, para recheiar cada impulso, cada gesto, cada movimento, cada ação enriquecida por uma vivência que procura entender a pessoa como um ser global.

Essa relação corpo-mundo se expressa hoje, entre outras maneiras, em uma dificuldade, notada, também, no decorrer desta pesquisa, de nos desprendermos das amarras impostas durante os anos de aprendizado de técnicas mecanicistas de dança. De maneira similar, visualizam-se as amarras dos indivíduos no cotidiano, influenciados fortemente pela mídia²⁷⁷. Este contexto tem sido o grande desafio na construção de um processo criativo voltado para o corpo em totalidade e a busca de uma linguagem corporal pessoal e intransferível.

Por outro lado, foi possível entender que esta visão fragmentada e mecanicista também é parte da relação corpo-mundo. Esta compreensão modificou sobremaneira nossa atitude frente ao mundo e, a partir daí, foi possível oferecer instrumentos para que os sujeitos envolvidos neste processo pudessem ter novos meios para lidar com suas criações artísticas de modo individualizado. Isto foi facilitado, principalmente, pelo recurso do jogo da improvisação, como meio de estudo das ferramentas abordadas pela Corêutica e Eukinética.

Constatou-se, a possibilidade de se realizar uma leitura dos elementos labanianos sob uma visão não mecanicista quando, entre outros meios, conjugaram-se os elementos fundantes dos jogos de improvisação à apreensão das noções de espaço (Corêutica) e das qualidades do movimento humano (Eukinética). O uso desta proposta também foi possível como recurso artístico-pedagógico, permitindo uma reflexão crítica sobre o fazer dança para aqueles que vivenciaram este processo.

²⁷⁷ A complexidade deste tema foge ao alcance dos objetivos desta dissertação.

O trabalho proposto urge da necessidade de que cada sujeito compreenda o estar em jogo, o dispor-se para entrar em um outro mundo no qual as percepções pessoais são ampliadas. Para tal atitude, a experimentação, discussão e reflexão crítica de cada elemento dos dois estudos selecionados nesta pesquisa demonstraram ser fundamentais.

Enquanto caminho para a construção de poéticas corporais, no caso dos estudos coreográficos realizados pelos alunos do PED e de algumas composições em que atuei enquanto intérprete, a proposta realizada demonstrou ser um caminho facilitador para a concretização dos trabalhos. Composições que se presentificam, que presentificam os corpos, movimentos que se metamorfoseiam; movimentos que se significam, danças que falam mais do que a simples produção de movimentos esteticamente “belos”.

Encontramos um caminho, dentre tantos outros que já existem e que vão surgir, no qual os conceitos propostos por Laban ao serem levados para a prática, facilitaram que cada sujeito compreendesse a funcionalidade dos conceitos labanianos a partir da própria vivência, um caminho que permitiu a descoberta de um corpo total ao experimentar o jogo da improvisação além da ampliação do repertório expressivo poético do bailarino-ator.

Enfim, como já disse Dantas, há muito a se pensar sobre a dança, há muito a se fazer, se estudar, se escrever e é claro, se dançar. Fica esta finalização apenas como um indício para novas inquietações, novos questionamentos, novos desdobramentos e transformações.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc (Tradução de Maria Lucia Pereira). **Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade** (Coleção Travessia do Século). Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ARRUDA, Solange. **A arte do Movimento: As Descobertas de Rudolf Laban na Dança e ação Humana**. São paulo: Pw Gráficos Editores Associados Ltda, 1988
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BLOM & CHAPLIN. **The Intimate Act as Choreograph**. Pittsburg Press: 1982. (Tradução não publicada; SIQUEIRA ,A & SILVA, Eusébio L., 1998)
- CAMPBELL, J. **O Poder do Mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1980.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. Petrópolis-R.J.: Ed. Vozes, 1994
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- CORDEIRO,A. et all. **Método Laban: Nível Básico**. São Paulo: Laban Art, 1989.
- DANTAS, Monica.. **O Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1999.
- DUARTE Jr., João Francisco. **O Sentido dos Sentidos: a Educação (do) Sensível**. Campinas, SP: 2000
- FREIRE, João Batista. **Educação de Corpo Inteiro: Teoria e Prática da Educação Física**. São Paulo: Scipione, 1997.
- FREIRE, João batista. **Pedagogia do Futebol**. Londrina: Midiograph, 1998.
- _____ **O jogo: entre o riso e o choro**. Campinas – SP: Autores Associados, 2002.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- JESUS, Adilson Nascimento de. **Vivências Corporais: Proposta de Trabalho de Auto-Consscientização**. Tese de Mestrado da Faculdade de Educação Física da Unicamp: 1992.
- KANDINSKY, W. **Ponto e Linha sobre o Plano**; São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KEARNEY, Richard. **A Poética do Possível**. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.
- LABAN, Rudolf von. **Danza Educativa Moderna**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1975.
- _____. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- _____. **Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- LOPES, Sara. **Diz Isso cantando: A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro**. Tese de Doutorado. ECA/ USP, 1997.
- LOPES, Joana. **Coreodramaturgia: A Dramaturgia do movimento**. Campinas: Unicamp; 1998.
- MACHADO, Marina Marcondes. **A Poética do Brincar**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “La síntesis del cuerpo propio” e “El Espacio Vivido” in **Fenomenología de la Percepción**. Barcelona: Península, 1975.
- _____. “A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio” in **Textos Seleccionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção “Os Pensadores”.
- _____. “O Invisível e o Visível”. Coleção Debates/ Filosofia. Ed. Perspectiva. 1971.
- _____. “El cine y la Nueva Psicología” in **Sentido y Sinsentido**. Barcelona: Ediciones Península. 1977.
- _____. “O olho e o Espírito” e “A dúvida de Cezane” in **Os Pensadores**, vol. XLI, São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- _____. “O Corpo Como Expressão e Fala” in **Fenomenologia da Percepção**, São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MUNARI, B. **Fantasia: Invenção, Criatividade e Imaginação Na Comunicação Visual**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

- PALLAMIN, Vera. **Forma e Percepção - Considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty**. São Paulo: FAUUSP, 1996.
- PETERSON, W.A . **A Arte do Pensamento Criativo**. São Paulo: Ed. Best Seller, 1991.
- PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- READ, Herbert. **O Sentido da Arte**. SP: Inst. Brasil. De Difusão Cultural S/A; 1968..
- ROBATO, Lia. **Dança em Processo. A Linguagem do Indizível**. Salvador: Centro de Estudos Didáticos da UFBA, 1994.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**. São Paulo: FAPESP, 1998.
- SCHULZE, G.B. **Da Quietude Criativa à Ação : A Busca pela Unidade entre Criação e Expressão em Dança**. Mestrado em Artes – Unicamp; Campinas; 1997.
- SERRA, S.M. **Empatia: um estudo da Comunicação Não-Verbal Terapêuta-Cliente**. Tese de Doutorado, Departamento de Psicologia Clínica - USP, São Paulo; 1990.
- SILVA, Eusébio Lôbo. **Comentários e Instruções sobre a Dança**. Belo Horizonte: Ed. Do autor;1983.
- . **Método de Ensino Integral da Dança - Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrais do Aluno**. Tese de Doutorado – Instituto de Artes. Unicamp; 1993.
- SILVA, Soraia. **Profetas em Movimento**. Tese de Mestrado – Instituto de Artes. Unicamp, 1994
- SILVA, Paulo Cunha e. **O Lugar do Corpo: Elementos para uma cartografia Fractal**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- SOARES, Marília Vieira. **“Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo”**. Tese de Doutorado – Faculdade de Educação. Unicamp; 2000.

